

povsem zadovoljen in jih je (kar je navsezadnje razvidno iz samega teksta) razumel bolj kotčasne, prehodne, improvizirane teze. Kot je znano njegovim slušateljem, jih je v predavanjih o slovenskem romanu nameraval preveriti še ob drugih Jurčičevih tekstih, pa tudi ob Stritarju; v tej smeri je potem v šolskem letu 1971/72 storil nekaj korakov, vendar je potem to problematiko opustil, ne da bi prišel do otpljivčjega rezultata.

¹¹ O *Vprašanju naroda* gl. op. 2; *Vprašanje o poeziji* je bilo prvič objavljeno v *Naših razgledih*, 18, 1969, nato pa še pri Mariborskih Obzorjih v zbirki *Znamenja* leta 1978.

¹² V: *II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: predavanja*, Ljubljana 1966. Ker je paginacija zbornika zamešana — podvaja str. 136 in 137 — ohranjamo paginacijo originalnega Pirjevečevega teksta, kot je sicer razvidna tudi iz samega zbornika.

¹³ V tem kontekstu razlikuje Pirjevec dva momenta: — gibanje, katerega resnica je bit, je temeljna struktura slovenske zgodovine; — notranji smisel literature je izrekanje resnice svojega lastnega zgodovinskega sveta.

¹⁴ Struktura, ki jo Pirjevec, kot smo videli, natančno analizira ob *Desetem bratu*.

¹⁵ Tu je seveda prepoznavna t. i. "prešernovska struktura".

¹⁶ Seveda se zato ne more razviti npr. realistični roman, ker bi pač bil negacija smisla nacionalne eksistence.

¹⁷ gl. Dušan Pirjevec: *Evropski roman*; Ljubljana, Cankarjeva založba 1979, str. 436-445.

¹⁸ Kot je Pirjevec izpeljeval v predavanjih o slovenskem romanu, to že zato ni mogoče, ker Slovenci sploh nimamo epopeje.

¹⁹ To naj bi se, kot smemo sklepati iz drugih tekstov, zgodilo šele v NOB, kar pa seveda odpira nova vprašanja: je pred NOB roman na Slovenskem po Pirjevcu vsaj v načelu možen? Odgovor bi bil verjetno negativen. In po NOB? Zdi se, da tudi ne, saj se je medtem resnica že dokončno samorazkrila. — Ta opomba naj samo ilustrira, pred kakšne težave smo postavljeni, ko skušamo v obzorju Pirjeveve misli premisliti slovenski roman.

²⁰ In pri slovenskem romanu nasploh; slovenskemu romanu ostaja, kot pravi Pirjevec, njegova lastna resnica prikrita.

²¹ Martin Heidegger: *Izbrane razprave*; Ljubljana, Cankarjeva založba, 1967, str. 301.

Dane Sajko

POJMOVANJE ESTETSKO-ONTOLOŠKEGA UČINKA LITERARNE UMETNINE PRI DUŠANU PIRJEVCU

V študiji¹ bomo skušali strnjeno prikazati tiste Pirjeveve opredelitve lepote in pomena umetnosti, ki "presejajo" koncept fenomenološke estetike in ostajajo zanjo kot neintencionalne bitnosti zgolj prazne vsebine, "nič", zato so onstran meje fenomenološke estetike. Najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da se gibljemo v prostoru specifične Pirjeveve filozofije biti in hermenevtike, ki je bistveno zavezana Heideggrovi misli. Zveze Pirjevevih pojmovanj s Heideggrovimi ne bomo posebej raziskovali, prav tako tudi ne izvora in izvorne utemeljenosti posameznih pojmov. To bi zaradi obsežnosti problemov zahtevalo posebno analizo Pirjevečevega opusa, kar presega namen naše študije, ki je usmerjena v analizo odnosov med Pirjevevo in fenomenološko (Ingardnovo) mislijo. Po drugi strani pa so vsaj nekatere razsežnosti Pirjevečevega odnosa do Martina Heidegggra že osvetljene v študijah Ivana Urbančiča, Tineta in Spomenke Hribar in drugih. Podrobneje bomo analizirali samo Pirjevevo rabo tistih pojmov, ki so neposredno v zvezi s fenomenološko estetiko R. Ingardna.

Preostane nam še opozorilo o posebni "simbolni" ravnini pomenov posameznih zdaj obravnavanih pojmov. Posamezni Pirjevčevi izrazi segajo v področje jezikovno in intencionalno nedostopnega, zato v svojem označevanju niso več enoznačni in logično dosledni. So "znaki", ki ob svojih "realnih" vsebinah kažejo na neoznačljive, definicijam nedostopne pomen; v kontekstu Pirjevčevih razprav zato razpirajo posebno "poetično" razsežnost le-teh.

1. Vprašanje lepote

Končni smisel umetnosti je v razodevanju lepote. Lepota pa je "svetenje resnice", pri čemer "resnica" ne pomeni niti skladnosti mišljenja in stvari niti Heglove "Ideje". "To je", pravi Pirjevec, "resnica kot neskritost, ki se po grško imenuje aletheia." Umetnost, roman, ni zgolj ogledalo svetu, je tudi "pro-izvajanje bivajočega v bit in prisostvo".² Bit bivajočega je v umetnosti dana kot samorazkrivanje v pri-sostvovanju čutnega, v aisthesis.³ To samorazkrivanje v aisthesis je vznikanje stvari v njenem "eidos", ki je preseganje ontološke indifferenice likov (indifferenice do bivajočega in bistva) in samopojavljanje fundamentalne razsežnosti: aletheia, neskritost biti. Toda bit sama se ne more razodeli, kajti zmeraj je le bit bivajočega. Razodene se lahko le v razliki biti in bivajočega ter biti in določenega bistva, ki si kot vrhovno merilo podreja bivajoče. "Bistvo" oziroma "Ideja" je vedno sredstvo zgodovinskega subjekta, princip obvladovanja, aparat volje in moči. Meriti svet po Ideji, pomeni izločati, spreminjati, uničevati vse, kar z Idejo ni skladno. Postavljanje določenega bivajočega (določenega bistva) za vrhovno merilo namesto (in na mesto) Biti je osnovni princip evropske metafizike. Njen rezultat je uničevanje bivajočega in samouničenje v neuspehih spopadih moči. Prav v ugledanju tega izvornega nihilizma metafizike se razpira razlika med bitjo in bistvom (bivajočim), tako imenovana ontološka diferenca. Ob vprašanju lepote se torej odpre tudi vprašanje ontološke difference.

2. Pirjevčevo razumevanje ontološke difference

V Pirjevčevih delih od leta 1968 dalje je nenehno govor o ontološki diferenc, ki jo Pirjevec razkriva na različnih nivojih in v različnih zvezah.⁴

Umetnost, ki ima svoj najvišji smoter v vzpostavljanju lepote kot aletheia (svetenje resnice), lahko to doseže samo z razkrivanjem ontološke difference; velja pa tudi obratno: šele z ontološko diferenco se lahko uveljavi lepota. Ontološke difference ni mogoče opisati, zato jo literarne umetnine "uprizarjajo". To "udejanjanje", "prikazovanje" ontološke difference poteka v literarni umetnini na različnih nivojih.

Prvi je nivo prikazanega sveta in "junaka", mimetične kvazirealne plasti: polom (romanesknega) "junaka" je tudi polom določene metafizične ideje, kar uveljavlja razliko med bistvom in bitjo.⁵

Drugi nivo je uveljavljanje razlike med literarno osebo in doživljajočim subjektom, bralcem. Ta razlika se kaže v procesu estetskega doživljanja kot prekinitev identifikacije ter kot ozaveščenost lastnega bivanja in smrtnosti doživljajočega subjekta.⁶

Tretji nivo je nivo strukture same umetnine. Če za bistvene momente Heglove dialektične triade v zgodovini umetnosti pojmujeemo odnos med "čutnim" in "idejo", potem lahko — po Pirjevcu — vse tri dialektične faze (prevladovanje prvega, sinteza, prevladovanje drugega) sopostavimo v sinhrono strukturo, v tri faze v dogajanju umetnine kot take. Kot sintetična struktura (das sinnliche Scheinen der Idee), kot čutno

utelešenje bistva (ideje) se umetnina dogaja v identifikaciji z mimičnim. V razpadu identitete pa ne nastopi konec umetnine, temveč avtonomija čutnega, ki se uveljavi v razliki. Ta razlika (čutnega svetenja ideje in čutnega svetenja samega) je edini pravi efekt umetnosti. Iz umetnine svedi ravno ta razlika, ki ni neka ideja ali bistvo in sama ne more biti utelešena v čutnem, kajti v tej razliki ne gre za razlikovanje med čutnim, temveč med idejo in čutnim; ta razlika torej nima čutnega lika in je le v razločitvi. Uveljavljanje te razlike je Pirjevec formalno določil kot osamosvajanje znaka (označevalca) od predmeta (označenca), ki nastane v pesniškem jeziku na način odsotnosti "desdinglichen Bezugs". Prenos Heglove dialektične triade v sinhrono (dialektično) strukturo umetnine je opravil Pirjevec v različnih tekstih na različne načine; poleg sinhronije in dialektične povezanosti je ponekod poudarjal razpad dialektične strukture; umetnina prav zato ni dostopna niti racionalnemu niti dialektičnemu umu.⁷

Četrto nivo razkrivanja ontološke difference nastopa v ravnini zgodovinskega dogajanja umetnosti: umetnost razkriva nihil metafizike in v zgodovinski prikritosti ontološke difference lahko to počne samo na način samouničenja. Samó kot samouničujoča se umetnost je umetnost.⁸ Zgodovina novoveške umetnosti namreč kaže, da se je umetnost dogajala kot prepletanje idejnih tokov, katerih vsak se zavestno naslanja na določeno filozofijo ali celo znanost. Umetnost je tako samo sebe utemeljevala v ideji, moči, akciji, ne pa v lastni izvorni vezanosti na čutnost. Iz notranjega protislovja zato sledi samouničevanje umetnosti, ki je dogajanje nič ideje same. Umetnost v samouničevanju razkriva resnico (nič) ideje. Cena angažmaja umetnosti za neko idejo je smrt umetnosti in umetnikov. Če torej umetnost lahko opravlja svojo ontološko funkcijo in priključuje ontološko difference na primer s katastrofo "junaka", je to možno le v epohalni prevladi metafizike. Z obdobjem, ko postaja breztemeljnost in nič-nost metafizike vse bolj očitna (v mišljenju, filozofiji bit), je tudi umetnost morala problematizirati lastno strukturo, temelječo na razkrivanju ontološke difference v katastrofah "junakov".⁹ V moderni literaturi se to dogaja na način destrukcije pomenske plasti poezije, mimične strukture romana, dramskega dejanja. Ostane čutnost, ki ni presvetljena z idejo; v umetniškem delu prikazane predmetnosti so brez vsakega smisla; gre za predmetnosti, ki so, preden so nekaj. Kateri koli predmet, z umetniško gesto izločen iz svojih funkcionalnih razmerij, lahko v novem ambientu odkrije svojo poetsko dimenzijo, ko se pokaže v dimenziji svojega obstajanja. Umetniška dela zato niso več edini prostor umetnosti.¹⁰ Tudi če angažirana umetnost (poezija) še ostaja, lahko doseže svoj socialno-kulturni efekt samó kot samodestrukcija in s tem kot uničevanje vseh tradicionalnih pomenskih struktur, ki so temeljile na angažmaju.¹¹

Če primerjamo opisane različne vsebinske opredelitve ontološke difference v literarni umetnini, ugotovimo, da sta struktura in zgodovinsko bivanje umetnine (v našem opisu tretji in četrto nivo) temelj za prvi in drugi opisani nivo: za skušnjo razlike med posnemanim in literarnim ter razlike med literarno bitjo in bitjo bralca, samodojetega kot tu-bit. Vendar pa imata ta dva nivoja (prvi in drugi), nastopajoča v doživljanju literarne umetnine kot njen končni estetsko-ontološki učinek, zaradi svoje neposredne danosti pomen fenomenalnega primata.

Čeprav so naše izpeljave lahko — glede na prepletanje posameznih pomenov pri Pirjevcu — po sebi problematične in jih je treba jemati pogojno, nam taka klasifikacija metodično omogoči uvid v različne plasti in nianse pomenov naslednje, morebiti za Pirjevčev dojemanje es-

tetsko-ontološkega učinka literarnih umetnin najpomembnejše kategorije: katarze.

3. Pirjevčevo razumevanje katarze

Katarza pomeni Pirjevcu način neposrednega javljanja ontološke difference v posebnem doživljaju kot specifični učinek estetskega doživljanja.

Zanimivo je, da Pirjavec že prvič, ko piše o katarzi, navaja R. Ingardna in fenomenološko "obnovitev" tiste misli o umetnosti, "ki se je prvokrat uveljavila že v Aristotelovi *Poetiki*, in zato ni čudno, če se Ingarden v neki svoji razpravi posebej sklicuje ravno na Aristotela v prepričanju, da je že v njegovi *Poetiki* prisotno vse, kar je bistveno tudi za fenomenologijo (...) šele s fenomenologijo se je zahodni svet glede poezije konstituiral v Aristotelovem duhu."¹² To Pirjevčevo navajanje fenomenologije in Ingardna v zvezi z Aristotelom in v zvezi s katarzo se še večkrat ponovi; zdi se, da skuša Pirjavec prav s posredovanjem kategorije "katarza" v lastnih delih uveljaviti kontinuiteto razvoja fenomenološke estetike v bitnozgodovinsko mišljenje.

Da bi razumeli Pirjevčevo pojmovanje katarze, moramo torej primerjati Ingardnova stališča o njej in Pirjevčeve interpretacije le-teh.

3.1. Pomeni katarze pri R. Ingardnu

Pirjavec navaja v zvezi s katarzo: 1. zaključek Ingardnovega dela *Das literarische Kunstwerk*, 2. Ingardnovo razumevanje metafizičnih kvalitit (*Das literarische Kunstwerk*, paragrafa 48 in 49) in 3. Ingardnovo razpravo o Aristotelu (ki nam je bila dostopna v angleškem prevodu) *A Marginal commentary on Aristotle's Poetics*.¹³

Poglejmo navedena Ingardnova dela oziroma omenjena mesta v njih.

V zaključku dela *Das literarische Kunstwerk* Ingarden ne omenja katarze, niti po kontekstu ne moremo sklepati, da bi mislil prav na katarzo. Ingarden govori o literarnem delu, ki je v primerjavi s po bitu avtonomnimi stvarmi le "nič", le nekaj po "naši milosti" vzpostavljenega in obstoječega, pa vendar nas v estetskem doživljaju kot čudovit svet za sebe iz naše "vsakdanje biti" uvede v brezdanje globine biti ter nam tako bogati življenje, dajajoč mu božanski sijaj.

V 49. paragrafu dela *Das literarische Kunstwerk* govori Ingarden v posebni opombi o Aristotelovi katarzi. "Katharsis" je po Ingardnu nekaj, kar je v najožji zvezi z "estetskim načinom zapažanja (*Erschauungsweise*) metafizičnih kvalitit". Ker se te javljajo na kvazirealnih predmetnostih (literarne osebe, njihove usode itd.) in so zaradi tega tudi same dejansko nerealne, jih je možno dojemati v posebni distanci, v kateri se pokaže njihova specifična estetska vrednost. To zapažanje v estetski naravnosti nas po Ingardnu ne napolnjuje samo s posebnim estetskim užitkom in slastjo, temveč tudi s specifičnim olajšanjem, ker ne zahteva od nas takšnih moči in naporov, kot če bi se dogajalo v našem življenju.

V razpravi o Aristotelovi poetiki analizira Ingarden posamezne Aristotelove kategorije in jih primerja s svojim pojmovanjem fenomenalne strukture literarnega umetniškega dela tako glede pomena in vloge posameznih plasti v tej strukturi kakor tudi glede njihovega ontološkega statusa. Ker v tej razpravi torej Ingardnov interes ni bil usmerjen na estetsko doživljanje, je tudi Aristotelov termin *katharsis* ostal na obrobju razpravljanja. Ingarden najprej ugotovi, da pri Aristotelu izraz katarza ne sega na področje umetniškega dela, marveč predstavlja poseben doživljajski učinek tragedije.¹⁴ Ker gre za emocionalni doživljaj, ki pripada estetskemu čustvu (*feeling*), ga po Ingardnu lahko označimo za

vrsto estetskega efekta. Vsebinsko tega doživljaja opiše Ingarden kot posebno radost, slast, ki nastopi v očiščenju gledalčevih doživljanj od emocij strahu in sočutja.¹⁵ Katarza je vrhovni razlog za posebne kompozicijske principe tragedije, ki jo omogočijo.¹⁶ Ingarden s tem usmeri tok razmišljanja na vprašanje o kompozicijskih principih. Ugotavlja, da med glavnimi Aristotelovimi načeli, ki naj zagotove tako kompozicijo, ki bo omogočila nastanek katarze, ni "resničnost" ali "napačnost"; prav nasprotno: kompozicija tragedije celo zahteva določene kršitve "resničnosti", vendar to ni na škodo njeni objektivnosti. Ker pa je emocionalni efekt literature tesno povezan z doživljanjem realnosti, po Ingardnu sledi, da gre za vprašanje dojemanja imitativne narave umetnosti.¹⁷ Aristotelovi oznaki za imitativnost literature sta "verjetno" in "možno", kar pomeni, da je verjetna (možna) iluzija realnosti brez odnosa do dejansko eksistirajočega sveta. Po Ingardnu namreč ta verjetnost izhaja iz prepričljivosti sloja prikazanih predmetnosti, iz v njem realizirane racionalnosti, logičnosti, kar označuje Ingardnov termin "predmetna konsekventnost" (gegenständliche Konsequenz). Rezultat Ingardnove analize je, da Aristotelovi pomeni imitacije ustrezajo Ingardnovi kategoriji kvazirealnosti. Da Aristotel posveti toliko pozornosti kompozicijskim načelom tragedije, da vidi v njih pogoj za nastanek emocij, kulminirajočih v katarzi, pa kaže po Ingardnu na tipično antično pojmovanje lepote, ki vidi v le-tej predvsem red in skladnost.

Povzemimo zdaj glavne momente Ingardnovega dojemanja katarze:

Katarza je zanj specifični emocionalni estetski učinek, ki nastane v doživljanju literarne umetnine iz zvrsti tragedije. Pogoj za nastanek tega doživljaja je poseben način estetskega doživljanja metafizičnih kvalitete: v distanci, ki jo omogoča kvazirealen status plasti prikazanih predmetnosti, na katerih so zasnovane metafizične kvalitete. Prav kvazirealen status je bistvenega pomena za nastanek estetske vrednosti metafizičnih kvalitete. Katarza je potemtakem estetsko (distančno) motrenje (kontemplacija) metafizičnih kvalitete, ki sprošča posebno ugodje. Ne smemo pozabiti, da so Ingardnove metafizične kvalitete po vsebini podobne Heideggrovim "eksistencialijam" (eksistencialnim stresom, v katerih se razkriva bit, nič, smrt, človek kot tu-bit). Vemo pa, da je estetska vrednost metafizičnih kvalitete v Ingardnovi shemi estetskega predmeta dojeta samo kot eden od elementov, na katerih se estetski predmet konstituira kot polifonija estetskih kvalitete. Zdi se, da je s pojmom katarze in še bolj z metafizičnimi kvalitetami Ingarden dopustil prostor estetskega učinkovanja, ki se izmika fenomenološki analizi in je v tem smislu tudi zunaj določil estetskega predmeta.

2. Razlika med Pirjevčevim in Ingardnovim dojetjem katarze

Kako vidi Pirjevec opisano problematiko?

Širši kontekst Pirjevčevega razumevanja Ingardnove interpretacije katarze sodi v okvir Pirjevčeve historične tipologije umetnosti in estetike v antitezi "platonizem" in "aristotelizem". Evropska metafizika je po Pirjevcu lahko dojeta umetnost samo platonistično: "magičnost" umetnosti je pojmovala samo v njeni socialno-politični učinkovitosti. Šele prek Aristotela je lahko umetnost sebi primerno reflektirana, namreč tako, da je dojeta ne kot poročilo o nečem posebnem, temveč kot sporočanje o možnem, kar je fenomenologija razumela kot kvazirealnost; v nekem smislu pa se tako dojetje umetnosti prenese tudi v razne variante lingvistične in strukturalistične teorije pesniškega jezika. Zveza med fenomenološko estetiko in Aristotelom je po Pirjevcu razvidna

prav iz Ingardnove razprave o Aristotelu, v čigar *Poetiki* se skrivajo "važni impulzi za fenomenološko razumevanje umetnosti in literarnega dela še posebej."¹⁸

Pri Aristotelu pomeni katarza po Pirjevčevem mnenju očiščenje gledalca od strahu in sočutja, ki je možno zaradi prvotne identifikacije; katarza je konec, izbris identifikacije; v katarzi se razkrijejo neke fundamentalnejše razsežnosti.¹⁹ Katarzo lahko, če razširimo Ingardnovo misel, dojamemo "kot instrument razkrivanja oziroma samorazkrivanja načina biti umetniškega dela", piše Pirjavec. "S tem katarza izgubi svoj psihološki in psihologistični pomen, ker se pretvarja v tisto dimenzijo, po kateri je umetnost prav umetnost in ne nekaj drugega. Skozi katarzo se tragedija izpriča kot kvazirealnost in prav zato lahko odide gledalec domov, ne da bi se v njem karkoli spremenilo. Umetnost kot katarza glede na to ni nikakršna angažirana umetnost in je kot tako nikakor ni mogoče angažirati za nič (...) o tem nič govorijo zadnji stavki Ingardnove monografije *Das literarische Kunstwerk*." V tem delu povedano pa "kljub onim izrednim poglavjem, v katerih Ingarden opisuje t.i. metafizične kvalitete literarnega dela, še zmeraj prikriva mnoge bistveno važne perspektive in možnosti (...) kar se bo dovolj jasno pokazalo že, če premislimo fenomenološko kvazirealnost v luči katarze. (...) Umetniško delo kot katharsis je osvoboditev (ontološke — op. D. S.) razlike (...) zato nismo več vezani na pojem kvazirealnosti. Ta pojem se očitno da primerno radikalizirati, kar velja tudi za vse druge izraze, s katerimi fenomenologija opisuje konstitucijo estetskega predmeta, izraze, kot so nevtralizacija, prezentifikacija, iluzija, magično delovanje itd."²⁰ Za pojem kvazirealnosti opiše Pirjavec to radikalizacijo zelo jasno v študiji o Stendhalovem *Lucienu Leuwen*: literarni junak je kvazirealen; to fenomenološko oznako je treba pojmovati radikalneje in sicer v smislu, da je literarni junak res kakor jaz in ti, hkrati pa to ni — in bistveno je prav v tej razliki. Katarza je izkazovanje te razlike, v kateri je konec identitetne strukture literarne umetnine. Tako radikaliziran pojem katarze vodi — po Pirjincu — preko meja fenomenološke estetike.²¹

Meje fenomenološke estetike je v kontekstu razpravljanja o katarzi Pirjavec ugledal z dveh vidikov:

Prvi je splošnejši in po našem mnenju za fenomenologijo neustrezen ali vsaj problematičen, ker temelji na izenačevanju kategorije "umetniško delo" z določenim načinom njegove aktualizacije oziroma doživljanja. Po Pirjincu se umetnost, poezija dogaja "kot identifikacija in njen izbris. Ali s fenomenološko terminologijo: biva kot umetniški izdelek in kot estetski objekt."²² Pirjevčevo enačenje literarnega dela z neestetiskimi dojemami umetnine (po Ingardnu bi lahko rekli: z vsemi neestetiskimi oziroma predestetskimi konkretizacijami), katerih bistveni moment so identifikacija in iz nje izhajajoči socialni in politični učinki, to enačenje spregleda, da se ti efekti in tako dojemanje umetnine dogajajo na drugi fenomenalni ravni kot literarno umetniško delo, ki je vendar shematična materialno-pomenska intersubjektivna predmetna struktura. Toda zaradi tega enačenja je Pirjavec uvrstil fenomenološko estetiko med hegeljansko-gnoseološke estetike. Šele dojetje Aristotelove katarze po Pirjincu odpre fundamentalnejše dimenzije, ki pa metafiziki in znanosti (ter sem vpisani fenomenologiji) niso dostopne.²³

Drugi vidik Pirjevčevega dojemanja meja fenomenološke estetike je ožji in se tiče Ingardnovega pojmovanja metafizičnih kvalit. Ingarden je po Pirjincu namreč dal katarzi karakter razodetja metafizičnih kvalit. Te pa Pirjavec (v tem kontekstu) očitno razume kot emocionalne ysebine, vezane na mimetičnost umetniškega dela in na identificirajoče

se doživljanje. V enačenju katarze in metafizičnih kvalit (emocionalnega) vidi Pirjevec psihološko oziroma psihologistično interpretacijo katarze, ki jo je treba preseči ter katarzo dojeti kot moment razodetja in samopotrjevanja načina bivanja literarne umetnine in umetnosti sploh. Dospetje do pojma katarze pa je vendarle najvišja točka fenomenologije, od katere bo po Pirjevčevem prepričanju potrebno izhajati in nadaljevati.²⁴

Iz povedanega je najbrž razvidno, kako Pirjevec v svojem razmišljanju o Ingardnovem (fenomenološkem) pojmovanju katarze določene pomen iz Ingardnovih tekstov potencira, druge pa opušta, tako da nastala celota dobi povsem nov pomen.

Ingarden na primer govori o katarzi kot emocionalnem estetskem doživljanju metafizičnih kvalit (v doživljanju tragedije), ki je možen zaradi mimetične (kvazirealne) narave sveta, prikazanega v umetniškem delu. Pirjevec potencira pomen katarze v doživljanju ontološkega statusa oziroma razlike ontoloških statusov literarnega dela (kvazirealnosti) in realnosti (bralca). Ob kritiki Ingardnovega povezovanja metafizičnih kvalit s katarzo pa vendar v katarzo zajame vse eksistencialne vsebine, ki jih je dal Ingarden metafizičnim kvalit (eksistencialni stres ob sestopu v pratemelje biti ipd.). Teh vsebin Pirjevec več ne razlikuje od posebnih estetskih vsebin (estetskih kvalit), tako da je Pirjevcu razodetje lepote isto kot sama katarza. Katarza zato ni več vezana na tragedijo, torej na literarno zvrst s posebno kompozicijo, temveč na poseben kvazirealni bivalni modus literarnega dela. Ker pa le-tega ne omejuje na plast prikazanih predmetnosti, temveč je večinoma nerazlikovan od čisto intencionalne biti, postane s tem kvazirealnost splošno določilo literarnih umetniških del in umetnosti sploh. Preko kvazirealnosti postane tako tudi katarza splošno določilo umetnosti. Ne zgolj tragedija, temveč vsa umetnost je zdaj dojeta v razsežnosti tragičnega: propad "junaka", samodestrukcija kompozicijskih načel zvrsti in smrt umetnosti kot enotnosti ideje in čutnega so ontični pogoji za uveljavljanje katarze in umetnosti kot take.

3. Pirjevčeva teza o radikalizaciji fenomenologije

Orisali smo povezanost in razliko med Pirjevčevim in Ingardnovim pojmovanjem katarze, nismo pa še navedli vseh pomenov katarze v Pirjevčevih tekstih. Za celovito predstavo o Pirjevčevih estetskih nazorih je potrebno naš oris dopolniti še s tistimi opredelitvami katarze, ki so z vidika Pirjevčeve "radikalizacije" fenomenologije najpomembnejše.

"Umetnost", pravi Pirjevec, "je očitno umetnost samo, ko se dogaja kot katarza." Taka trditev ne pomeni izključitve vseh ostalih pomenov umetnosti, temveč so ti postali nebitni, odrinjeni so v drugi plan. Katarza je odpiranje ontološke difference znotraj literarnega dela, je razkipevanje metafizične identitetne strukture in očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tako. "Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje."²⁵ Skozi katarzo se razkriva resnica metafizike,²⁶ katarza je — tako kot mimezis — mogoča samo v svetu evropske metafizike.²⁷

Znotraj teh Pirjevčevih osmišljanj katarze lahko razločimo dva pomena nivoja, katerih vsebino povzemata formulaciji: katarza kot izbris identifikacije in katarza kot eksistencialni doživljanj.

3.3.1. Katarza kot izbris identifikacije. Mimetična struktura literarnih del je nujen pogoj za identifikacijo in izbris le-te v katarzi. Mimetičnost ni mehanična reprodukcija realnega sveta, marveč je literarni "junak" zgrajen "po splošni sliki človeka in je glede na to utelešenje njegove 'generične biti', njegove ideje in njegovega bistva."²⁸ Avtorjeva, torej

subjektivna ideja se "skriva" v čutnem, v življenju, ki je prikazano v literarnem delu, da bi se iz njega rodila kot edino možen rezultat, kot objektivna in legitimna ideja. Prek identifikacije bralca z junakom nato ta ideja dosega socialni učinek in se pretvarja v akcijo in realno zgodovinsko moč.²⁹ S katarzo mimetična plast in identifikacija ni negirana in uničena, temveč odrinjena v drugi plan.³⁰ Katarza razločuje nivoje.³¹ "Mimesis postavlja predmete pred gledalca, da bi v katharsis pokazala, da predmet predvsem in nad vsem je." Katarza je brisanje mimetične razsežnosti, z njo se izkaže, "da ideja ni isto kot biti, da obstajati (biti) pomeni nekaj povsem drugega in različnega od biti utelešenje ali slika ideje-bistva. To seveda ni negiranje bistva in ideje, zato ni enostaven triumf čutnosti, materije in telesnosti, ker bi v tem primeru čutnost in materija bili postavljeni v status bistva in se ne bi nič spremenilo. V katarzi se ideja realizira 'samo še' kot misel, načrt, projekt, izgubi pa svojo vseobvladajočo funkcijo in značaj biti, prav zato se 'pokaže', da vsaka stvar najprej je in je šele potem nekaj določenega. Prav zato, ker se vsaka stvar odkriva v tem in s tem, kar je, se nad vsem tem svetom razprostre tisto, kar Ingarden imenuje božanski sijaj."³²

Katarza pa lahko nastopi šele v ugledanju prave biti literarne osebe in literarnega sveta, to je kvazirealnosti. Skozi katarzo se tragedija izpriča kot kvazirealnost, pravi Pirjevec.³³ Tudi po tej plati smo se torej vrnili k Ingardnu kot Pirjevčevemu izhodišču, čeprav ima pojem kvazirealnosti zdaj nove razsežnosti. Ne predstavlja več zgolj načina biti literarne osebe in sploh plasti prikazane predmetnosti, kot da bi bila realna in eksistirajoča, temveč se je z ugledanjem kvazirealne biti literarne osebe razkrila prav razlika med njeno in bralčevo bitjo in bivanjem. V tej razliki se po Pirjevcu dogaja katarza kot specifično očiščenje gledalca ali bralca od čustev, ki jih povzroči identifikacija. Očiščenje pa ni zgolj emocionalne narave, marveč osvobodi doživljajočega zavezanosti vsem metafizičnim načelom, ki so se uveljavljala skozi mimesis. Tako je nastal emocionalni "prostor" za razodevanje ontološke razlike.³⁴

V estetski komunikaciji se na ta način umetniško delo pokaže kot bitje v razliki od nič in od biti, kar pomeni, da umetnina izpričuje bit v razliki od bivajočega. Ta uvid dovoljuje Pirjevcu novo interpretacijo Aristotelove katarze in Kantove teze o nezainteresiranosti in o neegotističnosti estetskega razmerja: v estetskem motrenju in v katarzi nastopa bistveno — človeška dimenzija — človek je človek samo kot priča biti; estetska naravnost pripada neponovljivi eksistenci kot ekstazi.³⁵

3.3.2. Katarza kot eksistencialni doživljaj. Z zadnjimi mislimi že prestopamo na drugi nivo opredeljevanja katarze, v krog tistih določil, s katerimi skuša Pirjevec opredeliti pomen katarze kot specifičnega eksistencialnega doživljaja. Toda določil, ki bi opredeljevala katarzo glede na njene posebne doživljajske vsebine, je v Pirjevčevih delih malo in še ta so pretežno nepojmovne oznake na simbolni ravni. To je razumljivo, če upoštevamo pomen katarze v Pirjevčevem miselnem "sistemu": dojeta je kot fundamentalni, predlogični in zato neintencionalni estetsko-ontološki doživljaj. Tista določila torej, ki nam z njimi Pirjevec pove, kaj doživimo s katarzo, kaj katarza je (in ne, na čem je utemeljena, kaj se z njo izbriše, oziroma kaj katarza ni) — ta določila lahko strnemo v nekaj stavkih.

Katarza je posebno očiščenje na podlagi izbrisa identifikacije.³⁶ To očiščenje je opustitev vseh neavtentičnih motivov, preokupacij itd., je prestop v "brezinteresnost", je očiščenje za vznik ontološke difference.

V katarzi se doživljajočemu subjektu razkrije bistvena dimenzija človeka kot tu-bit, izpričevalca biti: da je.³⁷

S katarzo se dogaja v doživljajoči osebi "razkrivanje prikrite resnice samega subjekta, dovršuje se osvoboditev človeka za smrt. (...) Osvoboditev za smrt ne pomeni: umreti, marveč je sprostitev razumevanja človeškega pomena smrti. Hkrati je to osvoboditev za nič (...) Šele ko se skaže, da ni v posnemanju z bitjo nič, se razkrije bit sama."³⁸

V tej zavesti o niču in biti nima doživljajoči subjekt z bitjo nikakršnih namenov, zato je katarza zavest biti in hkrati dopustitev biti, v kateri se bit razodene v božanskem sijaju.³⁹

4. Lepota — bog — bit: ontološki in etični pomeni lepote

Če smo z opisom razumevanja katarze, ki je način estetskega doživljanja ontološke difference, zaključili spraševanje o lepoti v tistih njenih dimenzijah, ki so bile vezane na literarna umetniška dela in umetnine, nam preostane, da še kratko opišemo tisto ravnino Pirjevevega razmišljanja, kjer se pojavijo ontološki in etični pomeni lepote, ki niso več odvisni ali posredovani z estetskim doživljanjem (literarnih) umetnin. Gre za ravnino, na kateri se stapljajo estetsko, ontološko, etično, na kateri dobiva lepota najvišje možne attribute.

Dopustitev biti je ena od "vsebin" Pirjevevega pojmovanja katarze. V glagolski obliki "pustiti biti", v pomenu svojevrstnega kategoričnega imperativa najdemo izraz pri Pirjevcu že od leta 1968. Pirjec označuje z njim določeno življenjsko spoznanje in temu primerno življenjsko držo: "biti-za-smrt pomeni: pustiti življenju, naj se oblikuje po svojih zakonih, pomeni torej pustiti, da vse je. To je vrnitev k biti."⁴⁰ To je način bivanja v stalni razprtosti ontološke difference, življenje onkraj bistva in smisla, "novo življenje" Jermana iz Cankarjevih *Hlapcev*.⁴¹ (Pirjec govori o "dopuščanju biti" tudi v — če smemo tako reči — banalnejših zvezah: izraz mu na primer pomeni politično in vsakršno — strpnost;⁴² izraz uporablja tudi kot postulat za odnos literarnih znanosti do literarne umetnine; strukturalna poetika, na primer, se poezije ne dotakne in jo pusti biti.⁴³ Umetnost je izvorno prav tako v dopuščajočem odnosu do biti; Pirjec njuno razmerje opiše po Heidegguru z odnosom templja in narave: delo pusti zemlji, da je zemlja.⁴⁴

Živeti, vztrajati v razprtosti ontološke difference, pa je po Pirjevcu možno samo v dejavni ljubezni: to je "tako razmerje, ki je v njem drugi — pa naj bo to človek ali katerokoli drugo bivaajoče, razkrit in potrjen ravno kot on he on, bivaajoče kot bivaajoče", v razmerju, ki je zunaj odnosov potreb in interesov, zgolj v razmerju bivanja, zgolj-biti. Dejavna ljubezen je "ljubiti za nič": "dopuščati v zgolj-biti". To je "brezinteresno razmerje". "Brezinteresno razmerje pa je že od Kanta naprej isto kot estetsko razmerje in je torej tudi temelj umetnosti, kar pomeni, da brezinteresno razmerje na svojem predmetu (...) odkriva (...) zgolj in samo lepoto (...). Dejavna in duhovna ljubezen" se potemtakem izkaže za "estetsko razmerje ali estetsko naravnost."⁴⁵

Od tu dalje se logično dosledno razkrivajo nove razsežnosti Pirjevevega dojemanja lepote: "Lepota je kakor bog, piše Ivan Cankar. (...) Lepote same na sebi ni. Lepota je vedno lepota nekega bivaajočega. Prav zato je ni mogoče definirati (...) kljub temu pa človek lepoto le 'doživlja', 've' zanjo (...) Lepota je samo v uročenosti in pretresenosti (...) Lepota potemtakem človeka vedno nagovarja, se mu kaže, a se mu hkrati odteguje. To pa je skrivnost. (...) Tako je tudi s tem, kar govori v besedi bit. Tudi to je skrivnost. Skrivnost je, da bivaajoče je." Uporabljeni sta bili besedi bog in bit. Kakšen je odnos med njima, se vprašuje Pirjec: "(...) beseda bog je beseda pesnikov, beseda bit je beseda mislecev. (...) A kaj je tisto, kar mišljenje oziroma besedo mišljenja loči od pesništva in pesniške besede? V vprašujočem mišljenju se človeku razkrije bit v

svoji svetlobi. Ko pa človek nato uporabi besedo bit in ji doda še naknadna določila, svetloba izgine. (...) V besedi mišljenja bit ni prepuščena v besedo v vsem svojem sijaju. S pesniško besedo bog je drugače. To je beseda mitične govorice. (...) Pesništvo biti ne imenuje in je ne opredeljuje, marveč jo prepusti v svetlobi in sijaju (...) bog je bit, ki je in kolikor je v vsem svojem sijaju postavljena v pesniško delo." Bit se udejanja v pesniškem delu oziroma v umetnini.⁴⁶

Dodajmo še Pirjevčovo večkratno navajanje Greimasove analogije, ki pa jo Pirjec spreminja v identiteto: lepota je svetlost.⁴⁷

5. Estetsko-ontološki učinek literarne umetnine

Na sledi Ingardnovih vsebin metafizičnih kvalit, v tesnem somišljenju s Heideggrom, je Pirjevčovo doumetje lepote preseglo estetsko raven. Lepota — kot doživljaj polnega razmerja z bogom — bitjo, in umetnost — kot vrhovna človekova samokreacija v vzpostavljanju sebe kot tu-bit — sta s tem dobili tisto avtonomijo in najvišje možno mesto, ki jima ga je skušal Pirjec najti in utrditi že vse od svoje prve študije o Cankarju (*Bela krizantema*).

Če naj zdaj označimo Pirjevčev odnos do Ingardnovih fenomenoloških analiz literarnih umetnin, lahko ugotovimo, da je prav do področja, ki mu je Ingarden posvetil največ pozornosti in truda, Pirjevčovo razmišljanje v nekem smislu indiferentno. Precizne in dolgovezne Ingardnove analize posameznih plasti literarnega umetniškega dela je Pirjec poznal, nanje se je skliceval, in ker z njimi ni polemiziral, smemo misliti, da je nanje oziroma na njihove rezultate pristajal ali jih vsaj dopuščal. Toda svojega razmišljanja o literarnih umetniških delih na njih ni gradil.

Pirjec je odpiral posebno "zgodovinsko" perspektivo bivanja umetnosti v zornem kotu bitnozgodovinskega mišljenja. Zdi se, da je na ta način razreševal problem "nezgodovinskosti" fenomenologije — očitke, ki ga je na fenomenologijo uperil ob svojem prvem srečanju z njo.⁴⁸

Tisto, v čemer se Pirjevčeva pojmovanja literarnega umetniškega dela navdihujejo pri Ingardnu, so posebna ontološka določila momentov strukture literarnoumetniškega dela ter posebne ontološke "usmeritve" njim primernih načinov doživljanja. Ker pa posamezne pojmovne ravnine v Pirjevčevih tekstih niso dosledno razložene in eksplicitno definirane, nastaja vtis o neustreznem razumevanju in rabi fenomenoloških (Ingardnovih) pojmov.

Če je npr. Ingardnu estetski predmet predvsem vrednostna struktura, pa so za Pirjevca pomembnejša ontološka določila, ki se razkrivajo v estetskem doživljanju. V konstituiranju estetskega predmeta se namreč izvrši posebna sprememba doživljajske naravnosti iz interesnega, vsakdanjega, identificirajočega se doživljanja v specifično estetsko, brezinteresno, na oblike usmerjeno doživljanje, ki pa ni možno brez posebnega ontološkega statusa predmeta tega doživljanja.

Ker se ta premik v usmeritvi doživljanja odvija na ontološki ravni, je za Pirjevca pomembna predvsem ontološka problematika estetskega predmeta. Rezultati Pirjevčevih razmišljanj so bodisi v soglasju z Ingardnovimi postavkami bodisi na sledi le-teh. Estetski predmet je v Pirjevčevem konceptu sinteza ontoloških in estetskih določil, pri čemer so za Pirjevca ontološka določila pomembnejša. Prav kot sinteza estetsko-ontoloških pomenov specifičnega učinka v doživljanju pa estetski predmet sega prek področja možne fenomenološke deskripcije in analize ter odpira razmerje, ki je po Pirjevčevem mnenju predlogično in predintencionalno.

Če bi s tega vidika skušali razliko med Pirjevčevim in Ingardnovim pristopom kategorialno označiti, bi morebiti lahko Ingardnu pripisali oznako "formalnega", Pirjevcu pa "vsebinskega" interesa za literarno umetnino in posebej za estetski predmet. Oznaki je v tem smislu uporabil že Janko Kos.⁴⁹ Pri Ingardnu se razlika med "vsebinskim" in "formalnim" znotraj fenomenoloških analiz bistva literarne umetnine kaže kot razlika med "metafizičnimi" in "estetskimi kvalitetai" (te imajo formalno oblikovni značaj), v območju fenomenoloških analiz načinov bivanja literature pa kot razlika med formalno-ontološkimi in eksistencialno-ontološkimi opredelitvami. Pri Ingardnu so estetske kvalitete tiste, ki primarno in bistveno določajo estetski predmet, medtem ko so metafizične kvalitete le ena od njegovih sestavin. Eksistencialno-ontološka določila estetskega predmeta (in literarnega umetniškega dela) pa so v Ingardnovih analizah problematično utemeljena, v samem poteku analiz se nenehno spreminjajo v formalno-ontološka določila. Nasprotno pa pri Pirjevcu prevzemajo eksistencialne vsebine metafizičnih kvalitete pomen bistvenega za literarno umetnino, formalno-ontološka Ingardnova določila literarnega umetniškega dela in estetskega predmeta pa razume Pirjavec predvsem kot eksistencialno-ontološke oznake. Eksistencialna vsebina metafizičnih kvalitete in eksistencialno-ontološke oznake se zato pri Pirjevcu pojavljajo kot enoten estetsko-ontološki učinek literarne umetnine.

Pirjavec razume to svojstveno področje estetsko-ontološkega učinka umetnin kot "radikalizacijo" (Ingardnove) fenomenologije v smer bitnozgodovinskega mišljenja. Radikalizacija osnovnih kategorij Ingardnove fenomenološke analize estetskega predmeta je v Pirjevčevih delih izvedena tako, da so eksistencialno-ontološka določila, ki nastopijo v neposrednem doživljanju, dojeta kot bistvena vsebina, doživljaj sam pa kot "eksistencial", kot eksistencialni stres in samorazkrivanje doživljajočega kot tu-bit. Ontološka diferenca, ki vznikne v katarzi, v dopustitvi biti; lepota kot brezinteresno razmerje dejavne ljubezni, ki vsemu dopusti, da je; lepota, ki je sveto, skrivnost, v umetnosti bog, v filozofiji bit — vse te simbolne oznake in poetične podobe dajejo umetnosti v okrilju Heideggrove filozofije biti (po Pirjevčevem prepričanju) posebno učlovečujočo moč.

Ingardnova fenomenološka analiza literarnih umetnin in fenomenološka estetika sploh imata pri Pirjevcu potemakem mesto posrednika med umetnino kot materialno-pomensko in v posebnem smislu zgodovinsko strukturo ter estetsko-ontološkim učinkom umetnine, ki je že onkraj dometa fenomenoloških analiz. Pravo mesto in mišljenjska ravnina, ki ustreza fenomenologiji, je opis in analiza konstitucije estetskega predmeta. Če je literarno umetniško delo na eni strani rezultat fenomenoloških analiz, ki jih Pirjavec razširi z zgodovinsko perspektivo bitnozgodovinskega mišljenja, pa je na drugi strani estetsko-ontološki učinek umetnosti temelj, ki ga fenomenologija predpostavlja, sluti itd., ne zmore pa ga pojmovno opredeliti in tematizirati.

Na podlagi vsega povedanega lahko zaključimo, da ima fenomenologija (s tem mislimo predvsem filozofske teoretske predpostavke in metodološka načela, ki jih v svojih delih uveljavlja R. Ingarden) znotraj Pirjevčeve estetske misli posebno mesto: utemeljena v bitni filozofiji in v njo ponovno se iztekajoča istočasno to filozofijo tudi omogoča, tako da analitično premošča razliko med diskurzivnim, logičnim, in intuitivnim, ekstatičnim. S tem pa se mesto fenomenologije v Pirjevčevih delih vklaplja v Heideggrov koncept dojemanja fenomenologije, v katerem je ontologija možna samo kot fenomenologija tu-bit.⁵⁰

¹ Razprava je poglavje iz obsežnejšega teksta *Pojmovanje biti in bistva literature v delih Dušana Pirjevca s posebnim ozirom na fenomenologijo Romana Ingardna*, ki je nastal med študijem na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani oktobra 1984. — V opombah so Pirjevčeve uvodne študije iz zbirke *Sto romanov* citirane po drugi izdaji v knjigi: Dušan Pirjavec, *Evropski roman*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1979 (tukaj označeno kot ER).

² *Na poti k novemu romanu*, ER, str. 558.

³ *Ivan Cankar in literatura*, Problemi 7, 1969, t. 77.

⁴ Pojem "ontološka diferenca" je prvič uvedel v knjigi *Hlapci, heroji, ljudje* (Ljubljana, Cankarjeva založba 1968), sicer pa se posamezni aspekti in vsebine, ki jih zajema ta termin, pojavljajo v njegovih tekstih že od študije o Sartrovem *Gnusu* (1964) naprej.

⁵ *Na začetku*, ER, str. 494.

⁶ *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396. — *Na začetku*, ER, str. 494, 524.

⁷ Prim. naslednje Pirjevčeve tekste: *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti*, Naši razgledi 1970; *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*, Pregled (Sarajevo) 60, 1970; *Vprašanje strukturalne poetike*, Problemi 10, 1972; *Strukturalna poetika in literarna znanost*, Slavistična revija 21, 1973; *Nauka o književnosti*, Književna istorija (Beograd) 5, 1973; *Idejno etična vsebina in pesniškost pesniškega dela*, Jezik in slovstvo 20, 1974/75.

⁸ *Uvod v uprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, Problemi 6, 1968.

⁹ *Filozofija in umetnost*, Primerjalna književnost 1, 1978, št. 1-2.

¹⁰ *Estetika i pitanje umetnosti*, Kulturni radnik (Zagreb) 22, 1969.

¹¹ *Okrugli sto: Književnost i politika*, Vidik (Split) 16, 1969, št. 13-14.

¹² *Vprašanje o poeziji*, Naši razgledi 18, 1969, str. 136-137. — Pirjavec je prenehal uporabljati izraz "katarza" leta 1974, vendar je ohranil vsebino pojma vse do svojih zadnjih tekstov.

¹³ *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961/62, št. 2, 3.

¹⁴ Prav tam, 1. del, str. 172, 2. del, str. 276.

¹⁵ Prav tam, 2. del, str. 282.

¹⁶ Prav tam, 2. del, str. 277.

¹⁷ Prav tam, 2. del, str. 277.

¹⁸ D. Pirjavec: *Poezija izbrisa*, Problemi 8, 1970, št. 95-96. — *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*, Pregled 1970, št. 11-12.

¹⁹ *Poezija izbrisa*.

²⁰ *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

²¹ *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 394-397.

²² *Poezija izbrisa*.

²³ *Avangardna umetnost i avangardna kritika*, Delo (Beograd) 17, 1971, št. 4.

²⁴ *Nauka o književnosti*, Književna istorija, 1973, 3. nadaljevanje.

²⁵ *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396.

²⁶ *Avangardna umetnost i avangardna kritika*.

²⁷ *Nauka o književnosti*.

²⁸ Prav tam.

²⁹ *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

³⁰ *Avangardna umetnost i avangardna kritika*.

³¹ *Poezija izbrisa*.

³² *Nauka o književnosti*.

³³ *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

³⁴ *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396-397.

³⁵ *Funkcija istorijske svesti i istorija umetnosti*, Treći program, Beograd, 4, 1972, št. 2.

³⁶ *Revolucija i njena dramaturgija*, Treći program Radia Beograd, jesen 1970; tudi v: *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396 in drugod.

³⁷ *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

³⁸ *Na začetku*, ER, str. 494-495.

- ³⁹ *Revolucija i njena dramaturgija*.
⁴⁰ *Vprašanje svobode*, ER, str. 270.
⁴¹ *Flapci, heroji, ljudje*, Ljubljana 1978, str. 106.
⁴² *Slovenske ideologije*, Problemi-Aktualnosti, 7, 1969, št. 77.
⁴³ *Vprašanje strukturalne poetike*, Problemi 10, 1972, št. 116-117.
⁴⁴ *Andričev Na Drini most*, Slavistična revija 26, 1978, št. 2.
⁴⁵ *Brajte Karamazov in vprašanje o bogu*, ER, str. 622-623.
⁴⁶ Prav tam, str. 690, 691-693.
⁴⁷ *Estetska misel Franceta Vebra*, Ljubljana 1975, str. 212.
⁴⁸ *W. Walder, Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit*, Slavistična revija, 8, 1955, št. 1-2.
⁴⁹ J. Kos: *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem*, Primerjalna književnost 2, 1979, št. 1, str. 1-2.
⁵⁰ M. Heidegger: *Sein und Zeit*; slovenski prevod: *Bit in čas*, Problemi 6, 1968, št. 61, str. 141.

Tine Hribar

ESTETIČNOST ESTETIČNEGA OBJEKTA IN UMETNIŠKOST UMETNIŠKEGA DELA

Pogosto prihaja do enačenja estetičnega objekta in umetniškega dela. France Veber pa v svoji *Estetiki* (1925) izhaja prav iz razlike med njima. Vendar je ta razlika pogojna. Saj obstajajo estetični objekti, ki niso umetnine, ni pa umetnine, ki ne bi bila estetični objekt. Estetični objekti so namreč vsi predmeti estetične naravnosti; torej tudi stvari iz narave, ne samo umetnine. Umetniška dela so estetični objekti posebne vrste. Vprašanje ostaja, kaj je tisto več, kar umetniška dela poleg njihove estetičnosti kvalificira kot taka, se pravi kot umetnine.

France Veber z vidika umetnin posebej poudari hagiološko naravnost. Vse velike umetnine naj bi izražale razmerje do transcendence, do načelne neznanke sveta in življenja. Do nje "svetosti", kajti transcendenca kot načelna neznanka, obenem pa "prapočelo" vsega, kar je, šele daje pomen in smisel bivanju. Zato je nekaj svetega; kajti če je ne bi bilo, bi bilo vse nično in zaman. Brez podlage in temelja. Vesoljstvo brez razmerja s transcendentco je prazno. Imamo torej pozitivno in negativno hagiološko naravnost. Pozitivno, če umetnina izraža neposredno razmerje do transcendence in nje "svetosti", negativno, če se umetnina na transcendentco nanaša posredno, namreč prek vesoljstva in njegove "ničevosti", kolikor je motreno zunaj utemeljenosti in osmislitve s transcendentco. Seveda pa ta transcendenca kot načelna neznanka sveta ni kaka "nabožna" transcendenca; je predkonfesionalna transcendenca, transcendenca brez pozitivno religiozne transparence.

Takšen Vebrov pristop k "celovitosti" umetniškega dela je že na začetku sedemdesetih let prevzel Dušana Pirjevca, ki tako v dveh svojih tekstih, v *Uvodu v vprašanje o kritiki* (Dialogi, Maribor 1972, št. 12, str. 828 — 839) in *Estetski misli Franceta Vebra* (Problemi, Ljubljana 1972, št. 113 — 114, str. 65 — 89) obnovi razpravo, ki je bila na Slovenskem začeta domala pred pol stoletja. V prvem tekstu se Pirjavec Vebrovih postavk dotakne v zvezi z Josipom Vidmarjem. Pirjavec navaja, da je Vidmar v dvajsetih letih hotel v umetnosti odkriti tisto, česar ni mogoče izenačiti z razumom, spoznanjem, idejo, akcijo, itn. "Išče to, kar je sveto, skrivnostno in neznano." To naj bi bila živost, živa in celo poslednja skrivnost.