

- 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: *Ekstencija 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 transcendenco 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 transcendenco nanaša posredno, namreč prek vesoljstva in njegove "ničevosti", kolikor je motreno zunaj utemeljenosti in osmislitve s transcendenco. 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.

S stališča razuma in logike, povzema Pirjevec, se teh reči res ne da drugače opisati in izpovedati. Tu torej ni nobenega problema. Težava pa je v tem, poudari Pirjevec, da Vidmarjeva teoretična misel in kritična praksa nista ohranili in dosledno zavarovali neznanosti smisla in skrivnostnosti resnice. Niti ju nista tematizirali. Zato je premisliti skrivnostnost in neznanost kot taki glavna "naloga", ki jo Vidmarjevo delo nalaga svojim "naslednikom". Če je umetniško estetsko razmerje do sveta najprej in predvsem osvobojenost izpod oblasti interesov, stremljenj, razuma, itn., potem se je treba vprašati, meni Pirjevec, kako je takšna osvobojenost sploh možna in odkod izvira. Kje in katere so tiste "moči" v človeku samem, ki ga lahko iz njegove ukletosti interesom izvržejo v območje svobodne pasivnosti, da se mu razodene poslednja skrivnost sama? "Odkod človeku možnost in zmožnost, da se iz volje, poželenj, spoznanja in idej osvobodí v umetnost, lepoto, ljubezen, radost in svetost?" V Vidmarjevih besedilih, navaja Pirjevec, doživlja estetsko in nezainteresirano, odprto in svobodno pasivno razmerje do sveta naravnost empatična potrdila. V predavanju *Sloustvo in kritika* (1926) pravi, da je poslanstvo umetnosti kratkomačno sveto, in to trditev pojasni z Goethejevimi stavki, ki govorijo v zvezi z umetnostjo o produktivnosti najvišje vrste. Ta produktivnost je po Vidmarju zunaj vseh človeških moči in ni podrejena nobeni zemeljski sili. Torej mora človek take stvari "štetí za nepričakovane darove", za čiste otroke božje.

Umetnost se tako približuje svetosti in svetostnemu čustvu, kar bi po Pirjevcu moralo pomeniti, da je "prav bit tisto, kar je sveto". Podobno združevanje svetega in umetnosti je značilno, izpostavi Pirjevec, tudi za Vebrovo *Estetiko*. Zato so v zvezi s tem, nadaljuje Pirjevec, posebej pomembne neke Vidmarjeve misli, ki jih je ohranil Edvard Kocbek v svoji *Tovarišiji* in se glasijo takole: "Človek se na poseben ljubezenski način tako odreče vsemu, da prav zaradi tega dobi polnejši stik z vsem, kar biva, in postane notranje lahek, svetel, blažen. Odpoved ga bogati in dela dovzetnega, od čistega stika z vesoljem toplo žari. Da, če bi hotel svetostno čustvo določiti, bi dejal, da širi okrog sebe izredno intenzivnost, ki je še najbolj podobna žarenju."¹ In še: "Lepota je sestra svetosti."² Vidmarjeve formulacije nedvomno izhajajo iz istega duhovnega prostora kot Vebrova *Estetika*, v kateri je zapisano, da je "eminentni cilj umetnosti prav na njenem višku ustvarjanje takih irealnih likov, ki slone poleg in prek svojih vsebinsko dostopnih predmetnih podlag še na oni načelni neznanosti sveta in življenja, dalje še na nje 'svetosti' in na 'ničevosti' vseh ostalih svojih predmetnih podlag, kolikor bi jih kdo motril brez zveze z isto večno tajno sveta in življenja."³ Transcendenc kot načelna neznanost sveta je vsebinsko nedostopna predmetna podlaga irealnega lika, se pravi bistva estetičnega objekta, vendar se postavlja kot eminentni cilj umetnosti. Ne samo kot eminentni, marveč kot prominentni, saj se pokaže prav v vrhunski umetnosti, obenem pa ravno s svojo prisotnostjo vzvratno odloča o tem, ali neka umetnina je zares velika umetnina ali ne. Prisotnost transcendence, ki se kaže v razmerju do njene svetosti, se torej uveljavlja kot razpoznavni kriterij vrhunske umetnosti.

Ob navedeni Vebrovi misli se Pirjevcu zastavi vprašanje, kako razumeti ta poleg in preko, ki določata položaj in vlogo transcendence glede na irealni lik. Če rečemo, da sloni irealni lik na svojih predmetnih podlagah, poleg njih pa še na transcendenci, potem je transcendenc zgoj ena izmed teh predmetnih podlag in zgubi s tem svojo načelno nedostopnost. Če pa irealni lik sloni na vsebinsko dostopnih predmetnih podlagah, preko njih pa še na transcendenci, tedaj transcendenc ne bi bila več ena izmed predmetnih podlag, temveč bi kvečjemu "ležala"

preko njih, nad njimi in jih tedaj zares transcendirala. To pa bi navsezadnje pomenilo, da se irealni lik konstituira šele naknadno. Da irealni lik ne nastane neposredno na podlagi združevanja in oblikovalnega zbiranja predmetnih podlag, temveč potrebuje za svoje konstituiranje najprej "preskok" od vsebinsko dostopnih predmetnih podlag v smer transcendence.

Toda takšno sklepanje, ugotavlja Pirjevec sam, očitno ni upravičeno, kajti Veber zelo določno izjavlja, da izsiljuje jasno "začutenje" in "priznanje" umotvor kot tak, kar z drugimi besedami pomeni, da izsiljuje začutenje in priznanje že dovršeni irealni lik: "Če peljemo to misel logično dalje, pridemo do sklepa, da je pogoj za prehod od vsebinsko znanih predmetnih podlag k načelni in večno skrivnostni neznanki sveta in življenja ravno irealni lik. In ko bi bilo tako, bi morali še dodati, da je irealni lik pravzaprav prostor razkrivanja transcendence. Ko pa bi to potrdili, bi se neogibno odprlo še vprašanje lepote, saj nas je Veber vendar prepričal, da je ravno irealni lik nosilec lepote, medtem ko se zdaj napoveduje misel, češ da je irealni lik hkrati tudi prostor razodevanja transcendence. In ni razloga, da ne bi storili še koraka naprej: irealni lik je po vsem videzu nosilec lepote in prostor razodevanja transcendence. Če je naše sklepanje pravilno, potem moramo pristati na hkratnost lepote in transcendence. To pa z vso nujnostjo odpira vprašanje razmerja med transcendenco in lepoto oziroma med svetim in lepim."⁴ Vprašanje razmerja med transcendenco in lepoto je vprašanje razmerja med hagiološkostjo in estetičnostjo. Ker pa se to vprašanje lahko pojavi le v odnosu do umetniškega dela in njegove umetniškosti, ga ne moremo tematizirati, če poprej ne opredelimo umetniškosti.

Vebrovo izhodišče, ki je tudi sicer običajno, je, da je umetnina tisti estetični objekt, ki je človekov proizvod. Tudi naravne stvari lahko doživimo kot estetične objekte, a le tiste stvari, ki jih proizvede človek, izhajajo iz irealnega lika, so umetniška dela. Toda ali so vsi takšni človekovi proizvodi že tudi zares umetniška dela? Ne obstajajo tudi taki človekovi proizvodi, ki jih imamo lahko za estetične objekte, ne da bi jih imeli že tudi za umetnine? Veber govori le o "umetniških estetičnih objektih"⁵, a obstaja vrsta, dandanes že skoraj nepregledna, predmetov, ki so človekov izdelek in imajo estetični videz, pa jih vseeno ne moremo uvrstiti med umetnine. Večine izdelkov umetne obrti, dizajna itn. ne moremo obravnavati kot umetniška dela, četudi so estetični objekti.

Ne človekov proizvodni delež ne estetičnost torej ne zadoščata, da bi se znašli pred umetniškim delom. *Estetičnost je nujni, ni pa zadostni pogoj umetniškosti umetniškega dela.* Umetnina mora vsebovati še druge elemente, da bi bila zares umetnina. Veber, za njim pa Pirjevec izpostavljata hagiološki element. Ali to pomeni, da vrhunskega umetniškega dela sploh ni, če se ne nanaša na transcendenco oziroma na sveto? Sta lepota in svetost ne le sestri, ampak tudi dvojčici? Vprašanje je težje, kot se zdi. Kaže, da se po fenomenološki poti ne moremo približati končnemu odgovoru. Transcendenca in sveto terjata drugo in drugačno govorico. Tako lahko razumemo Pirjevčev prestop, s kakršnim se srečamo v njegovem dnevniškem zapisu iz srede sedemdesetih let (13. julija 1975): "Zdaj že smem zapisati: vse tole spisje je nekakšno odlašanje, a ne tako, da jaz odlašam ali odlagam, jaz se bojim, še nisem torej pripravljen. Jasno mi je, in že precej časa: ta moja — ne znam drugače reči: 'heideggerjanska' faza nikakor ni dovolj, ni še resnica in še ni zares. Tisto, čutim, zdaj prihaja, a dokler se mi ne pokaže, dokler se ne preneham bati, ne smem o tem ničesar zapisati."⁶ Fenomenološka deskripcija, ki izhaja iz neposrednega uzrtja in se zadržuje, da v svoje prikazovanje ne bi vnašala ali vpletala interesov, ne sme segati k

tistemu, kar naj bi bilo zunaj fenomenov. Kar naj bi jih tako ali drugače presevalo. Bodisi na teoretski bodisi na praktični ravni. Ne na prvi ne na drugi ravni transcendenca ne more postati nekaj fenomenalnega. Do transcendenca kot načelne neznanke sveta ne moremo priti z opisovanjem svoje hagiološke naravnosti. Brž ko se nam transcendenca začne kazati, transcendenca kot Stvar sama, že nimamo več opravka s fenomenološko naravnostjo, marveč s hiero-fanijo.

Hierofanija pa pomeni obrat, ki prebija ne le vsakršno fenomenološko naravnost, ampak tudi estetsko motrenje; ta je po svoji naravi najbližje fenomenološkemu pristopu k stvarim samim kot videzom, ki sovpadajo z bistvi (Wesensschau), tako da ti videzi niso nič navideznega, marveč so nepresegljiva resnica. V hierofaniji pa gre prav za presežno Resnico. Za Resnico, ki je ne odkrivamo, marveč se nam razodeva.

Po Pirjevcu se nam Resnica transcendenca razodeva v sveti žrtvi. Leta 1976 se udeležil simpozija o arhitekturi, ki naj bi se gibal v mejah estetičnih razsežnosti umetnosti, a Pirjavec že na začetku napove, da ne bo ostal v teh mejah. Potem ko navede, da bo govoril o arhitekturnem delu kot umetnini, nadaljuje: "Vendar želim hkrati povedati tudi to, da se tega razgovora kljub ljubeznivemu vabilu svojih prijateljev iz *Biroja 71* ne bi udeležil, ko me ne bi druge okoliščine pripravile do tega, da napišem razmeroma obsežno interpretacijo znamenitega Andričevega romana *Na Drini*. Središče tega romana je most, se pravi arhitekturno delo, vendar pa ne kot sredstvo za transport ljudi in blaga, marveč kot 'zgoda i lepota', se pravi kot umetnina. Pri tem je odločilno dejstvo, da se na mostu dogodi nekakšna sveta žrtev, ki je podobna Kristusovemu žrtvovanju. Ta žrtev posveti most in šele tako je most tudi umetnina. Umetnine ni, če ni svete žrtve, če ni muk in smrti."⁷ Iz teksta ni povsem jasno, ali gre za literarni (kvazirealni) most iz Andričevega romana ali za dejanski most na Drini. Vsekakor pa je dovolj razločna trditev, da most, dokler se na njem ne zgodi sveta žrtev, ki ga posveti, ni umetnina. Mostu kot umetnine ne formira umetnik, marveč žrtev, ki je podobna Kristusovemu žrtvovanju.

Kaj to pomeni, Pirjavec poblize opiše v študiji *Andričev Na Drini most*: "Razkrivanje smrti v mukah in strahu je zmeraj že tudi razkrivanje življenja. Le človek-ki-umira, je živ človek. Z dejanjem svete žrtve se ne razkriva le smrt, temveč zmeraj tudi življenje, razkriva pa se kot nekaj svetega in nedotakljivega."⁸ Razkriva se kot čudež nad čudeži, "saj se neprenehoma troši in osipa, pa vendar traja." Življenje je torej možno le kot "nepojmljiv čudež"; kolikor se namreč razkriva kot nekaj svetega, saj se edino s tem razkriva tudi mera in meja človeka, se pravi njegov prostor in prostranstvo njegove prostosti. Nedotakljivost, o kateri govori tu Pirjavec, ni več rezultat estetskega motrenja, "življenjsko" nezainteresiranega pogleda. To je zdaj zainteresiran pogled, pogled, ki je usmerjen k življenju kot čudežu nad čudeži in izhaja iz ljubezni do življenja. Ljubezni, ki ni zgolj kontemplativna (spekulativna), marveč "praktična", dejavna ljubezen. Ne moremo več govoriti o transcendenca kot načelni neznanke sveta in življenja, kajti življenje samo je, kot "nepojmljivi čudež", ta transcendenca.

To so premiki v Pirjevčevem horizontu od srede sedemdesetih let dalje (žal je pod tem novim obnebjem živel le dve leti), ki njegovo zadnjo študijo *Bratje Karamazovi in vprašanje o Bogu* (1976) zelo odmaknejo od njegovih predhodnih študij o evropskem romanu. Vse te študije so bile napisane v fenomenološki in estetični luči, zdaj pa prevlada hagiološko in etično razsežje. Svetost ne izhaja več iz lepote, marveč lepota izvira iz svetosti in svetega.

Estetično s tem ni odpravljeno. Vendar estetični objekt, kakor smo videli ob mostu, ni več identičen s stvarjo samo. Umetnina je le tisti estetični objekt, ki ga posveti sveta žrtev. Žrtev, ki nas ne napotuje k transcendenci, temveč je že sama po sebi hierofanija transcendence, se pravi: sveta žrtev. Sveta žrtev se razodeva v muki in smrti; njena svetost, ki je ne moremo ločiti od svetosti transcendence, pa ne ponika v nekaki Transcendenci, marveč vznikla s transcendenco kot tako, ki ni nič drugega kot življenje, čudež nad čudeži. Razodevanje svete žrtve v smrti razkriva svetost življenja. Šele na "ozadju" smrti se zasveti čudežnost in čudovitost, nepresegljiva lepota življenja.

Tedaj bi bila najvišja umetnost prav umetnost življenja in vrhovna umetnina življenje samo. Pri tej trditvi se moramo ustaviti pod znamenjem vprašanja. To, kar ni več vprašljivo, pa je dejstvo, da umetniškosti umetniškega dela ni mogoče reducirati na estetičnost estetskega objekta. Kolikor estetičnost ni zadostni, četudi je nujni pogoj umetnine, umetnino lahko dovršujejo in dovršijo le "dodatne" sestavine, predvsem etične in religiozne. A le v tistem pomenu, po katerem etika presega moralnost in religija prestopa konfesionalnost.

OPOMBE

¹ Edvard Kocbek: *Tovarišja*, DZS, Ljubljana 1949, str. 275.

² Prav tam, str. 276.

³ France Veber: *Estetika*, SM, Ljubljana 1985, str. 351.

⁴ Dušan Pirjevec: *Estetska misel Franceta Vebra*, SM, Ljubljana 1989, str. 250. V študiji z istim naslovom, kot jo ima knjiga, Pirjevec obravnava Vebrovo misel komentirajo nekoliko drugače: "Tako je, kakor da bi bila transcendenca, kadar je predmetna podlaga irealnega lika, položena nekako čez druge, manj pomembne predmetne podlage. Pri tem se izpričuje svetost same transcendence, hkrati pa ničevost vseh tistih predmetnih podlag, čez katere je transcendenca v svoji svetosti položena. Če pa je tako, se je treba vprašati, ali se ni morda v pravkar navedenem Vebrovem stavku transcendenca s svojo svetostjo, ki v njeni luči vse drugo postaja ničevost, že dokončno identificirala z irealnim likom in lepoto: ko se namreč irealni lik konstituira, že zablesti v vsej svoji lepoti. Zato je dovoljeno reči še to, da se transcendenca 'pojavi' natanko v istem trenutku kakor lepota, se pravi v trenutku konstituiranja ustreznega in veljavnega irealnega lika." (*Estetska misel Franceta Vebra*, Problemi 1973, št. 113 — 114, str. 88).

⁵ France Veber: *Estetika*, str. 510.

⁶ Dušan Pirjevec: *Dnevnik in spominjanja*, Nova revija 1986, št. 45, str. 52.

⁷ Dušan Pirjevec: *Arhitektura kot umetnost*, Arhitektov bilten 1976, št. 30 — 31, str. 1.

⁸ Dušan Pirjevec: *Andričev Na Drini most*, Slavistična revija 1978, št. 2, str. 141.

Ivan Urbančič

FILOZOFLJA IN LITERARNA ZNANOST PRI DUŠANU PIRJEVCU

Iz Pirjevčevih literarnih interpretacij je očitno, da se v njih prepletata literarna znanost in filozofija. Pri tem ne mislim na kako filozofijo nasploh, ampak imam v mislih tisto filozofijo, ki jo je Pirjevec sam razvijal vsaj od svoje interpretacije Gogoljevih *Mrtvih duš* naprej. Izhodiščna teza mojega prispevka je, da se od te interpretacije naprej v vseh njegovih literarnih interpretacijah prepletata literarna znanost (elementi literarne zgodovine in komparativistike) in Pirjevčeva samosvoja filozofija. To prepletanje pa poteka tako, da po eni strani filozofija