

UMETNOST, FENOMENOLOGIJA IN EVROPSKA ČLOVEŠKOST

Husserl v svojem pismu Hofmannsthalu leta 1907, sedem let po izidu *Logičnih raziskav*, z neskritim navdušenjem nad »čisto estetsko lepoto«, ki naj bi odlikovala Hofmannsthalova umetniška stremljenja, zapiše: »*Umetnik*, ki 'opazuje' svet, da bi iz njega za svoje smotre dobil 'poznavanje' narave in človeka, se obnaša do njega podobno kot *fenomenolog*. Torej: *ne* kot opazujoči naravoslovec in psiholog, *ne* kot praktični opazovalec človeka, kot da bi mu šlo za nauk o naravi in človeku. Svet, s tem ko ga motri, postane fenomen, do njegove eksistence je ravnodušen, ravno tako kot filozof (v umski kritiki). Le da mu ne gre kakor temu za utemeljitev 'smisla' fenomena sveta, ampak za to, da si ga intuitivno prisvoji, da si iz njega nabere obilico podob in materialov za ustvarjalna estetska oblikovanja.«¹

127

Husserlovo zatrjevanje sorodnosti med fenomenologijo in umetnostjo se zdi prepričljivo. Odveč bi bilo ob tem poudarjati prispevek fenomenologije k estetski teoriji v dvajsetem stoletju. Dovolj je, da spomnimo na Husserlove analize slikovne zavesti, obsežno Ingardnovo delo na področju estetike, pa Sartra, Merleau-Pontyja, Dufrenna, Iserja, v hermenevtični smeri z izhodiščem pri Heideggru, pa še Gadamerja, Finka, Ricœura, Jauša, Pareysona, Vattima,

¹ E. Husserl, *Briefwechsel*, Husserliana / Dokumente, 1994, str. 159.

Boehma ... Med Slovenci je na prvem mestu gotovo treba omeniti Franceta Vebra in njegovo *Estetiko* iz leta 1925, ki jo je na novo odkril Dušan Pirjevec na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Ker je povezovanje fenomenologije s sočasnimi gibanji na področju umetnosti in kulture temeljno zaznamovalo slovensko duhovno žitje v času med svetovnjima vojnama in nato neprekinjeno od šestdesetih let naprej, bi nadaljnje naštevanje avtorjev in akterjev gotovo preraslo v pravo kulturološko enciklopedijo. V stvarnem registru pa vendar izstopa ena tema: *krizno samorazumevanje humanosti*, še konkretnije *evropske humanosti* v dvajsetem stoletju. In prav ob tej temi se zdi primerno preveriti sorodnost med fenomenološkim in umetniškim videnjem sveta, kot jo zahteva Husserl.

Že na začetku pa je mogoče ugotoviti, da si umetnost in fenomenologija znotraj duhovne situacije dvajsetega stoletja »sopripadata« tudi glede *padanja* v krizo vedno bolj zatemnjenega gledanja na svet, ki je postal bodisi nečloveški bodisi prečloveški, samo človeški ni.

128

Če se vprašamo, kaj sta fenomenologija in umetnost dvajsetega stoletja s svojim sorodnim gledanjem ugledali glede temeljnega človeškega samoizkustva, potem nekako pričakujemo »optimističen odgovor«, tak, ki bi »odpiral obzorja«. Vendar pa se tu najprvo srečujemo z zatemnjenimi obzorji in z nič kaj optimističnimi, pač pa že kar poraznimi izkušnjami »krize evropske človeškosti«, »nihilizma«, »pozabe biti«, »gnusa«, »zgroženosti«, »izničevanja sveta«, »pustošenja zemlje«, »enodimenzionalnosti«, »etničnega čiščenja«, pa vse do naveličanosti v »neznosni lahkotnosti bivanja« in »strahu pred tujim«. Na prvi pogled tudi ni jasno, kako (lahko) čista estetska lepota in čista teorija o svetu, oziroma to sorodstvo v ljubezni do fenomenov, ki po Husserlu vlada med fenomenologijo in umetnostjo, trči ob tak sovražni *fenomen krize* človeškosti, do katere morata zavzeti stališče in odnos, ki sta povsem drugačna od deklarirane brezstališčnosti in brezinteresnosti? Srečevanje s fenomenom krize očitno notranje določa sam *fenomen* kot način srečevanja sveta, ki je hkrati tudi lepota. Fenomen krize ustvarja tudi krizo fenomena, ki ne izžareva skladne lepote, ampak trgajočo bolečino. To predvsem pomeni, da se človek *kot fenomen* »trga« sam v sebi, tj. v bistvenem načinu srečevanja samega sebe. Opazovanje sveta kot fenomena zatemnjuje samoneprepoznavnost človeka kot fenomena.

Kriza gledanja v fenomenologijo in umetnost torej očitno ne prihaja le od zunaj v podobi »grdega sveta«. Če naj fenomenološka naravnost na fenomene, ki

se vrši na podlagi dvojne (fenomenološke in eidetske) *redukcije*, pomeni popolno spremembo naše življenjsko-svetne navajenosti, če naj čista umetnost po drugi strani odpre *izjemni* pogled na svet, ki ga dojemamo kot *čisto lepoto*, potem kriza *stopa vmes* že v samem *fenomenomenološkem načinu kazanja*, ki se kazí. Kriza ruši *korelacijo* med človekom in svetom, ta »kako« človeka *in* sveta, ki je predmet fenomenološke *konstitucije* in ki v umetniški podobi izžareva lepoto; beseda »lepota« (od »lepiti«) tudi sama kaže na konstitutivnost, zloženost, skladnost, kar so prazapprav vse opredelitve *resnice*. Ker je korelacija med človekom in svetom padla v krizo svojega konstituiranja in skladanja, se mora *poglobiti do svojih temeljev*. Zato v njej *kot fenomenu* prevlada moment *destrukcije*. »Destrukcija« je vodilna naznaka za krizno razsrediščenje fenomenološkega in estetskega videnja sveta, ki hkrati učinkuje kot »kritično sredstvo« soočanja s krizo osrediščenosti evropske človeškosti v *resnici* kot njenem konstituensu. Življenje, ki ni resnično, za evropsko človeškost sploh ni vredno življenja. V situaciji revolucionarne spremembe vrednosti življenja postane destrukcija razkrivanje resnice/laži o resnici.

Destrukcija, ki jo Heidegger že v svojih zgodnjih freiburških predavanjih na začetku dvajsetih let vpelje kot tretji, a očitno po svoji pomembnosti *prvi* element fenomenološkega motrenja sveta v osnovnem smislu *teorije*, je hkrati prevladujoči moment umetniške *poetike* v dvajsetem stoletju, ki traja naprej v svoji postmoderni dekonstruktivistični različici. Ta destrukcija zadeva »čisti pojmovni zor« in »čisto pesniško podobo«, obenem pa je ključni dejavnik človeške *praksis* v smislu človeškega dejavnega samorazumevanja iz sveta. V praktični destrukciji se korelacija *med* človekom in svetom poglobi do revolucionarnega *inter-esse*, ki se mu ne more izmakniti ne noetika ne poetika. V tem smislu je tudi Heidegger na Husserla in Schelerja naslovil očitek, da njun »vpogled v intencionalnost ne seže tako daleč, da bi se hkrati videlo, kako mora dojetje te strukture kot bistvene strukture tubiti spremeniti celoten pojem človeka«. ²

Heidegger sam je intencionalnost dojel iz transcendenčnega razsežja ekstatično-horizontalne časovnosti, tako da se pojem človeškosti pri njem revolucionira na podlagi lastne *zgodovinske destrukcije*. Filozofska hermenevtika nedvomno dolguje svoj nastanek prav uvidu, da zgodovinskost tvori samo

² M. Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, (GA 26, Frankfurt/M.) 1978, str. 127.

jedro filozofske, tj. fenomenološke metode. V tej zgodovinskosti kot zasnavljačem izkazovanju, ki gre do osnov (destrukcija), edino (lahko) pride do besede problematični fenomen človeka. Tu moramo odmisлити tisti historičistični pomen »zgodovinskosti«, ki se je pojavil v drugi polovici 19. stoletja in ki ga zasledimo tudi pri Diltheyu, kolikor zatrjuje, da edino zgodovina lahko pove človeku, kdo je. Ravno zgodovina, ki suvereno postavlja pred nas fenomen človeka, prezre in nevede podpira osnovno kriznost človeka kot fenomena. Prav tako govorjenje o koncu zgodovine, ki ga je merodajno spodbudil Spengler s svojim delom *Propad Zahoda* takoj po prvi svetovni vojni, in ga je pred časom populariziral Fukuyama, večinoma spregleduje revolucijo smisla zgodovinskosti. Ta se pripeti tudi z avantgardno umetnostjo prve polovice dvajsetega stoletja, kolikor ima opraviti z zgodovinsko destrukcijo umetniških form.

130

Fenomenologija mora kljub svoji brezstaličnosti, umetnost mora kljub svoji brezinteresnosti sprejeti vdor *zgodovinskosti* v noetiko in poetiko na način destrukcije, ki notrišnje, in to pomeni *boleče, revolucionira* razumevanje človeškosti. Destrukcija kot element fenomenološke noetike in umetniške estetike pomeni ne le permanentno, pač pa tudi latentno *bolečinsko revolucijo*, ki daje občutiti zgodovinsko preobrazbo humanosti dvajsetega stoletja. To še vedno »preživljamo«, ne da bi jo docela dojeli in sprejeli oziroma jo dojemamo kot *skrajnost*, ne sprejemamo pa je kot našega *kraja*. V tem smislu tudi večkrat omenjani »konec zgodovine« pomeni predvsem *skrajnost* revolucionarne zgodovinskosti, ki mobilizira vse življenje. V cirkulaciji te totalne mobilizacije najdejo svojo »bazo« različni totalitarizmi, ki so zaznamovali dvajseto stoletje, ki pa jih prav ta cirkulacija tudi izvrže iz sebe.

Zdi se, da smo s to »spekulacijo« le do skrajnosti zaostriili duhovno situacijo dvajsetega stoletja, ne da bi vsaj skušali izmojstriti prej navedene nihilistične fenomene in povezavo s kriznostjo fenomena samega. Hkrati pričakujemo, da umetnost še vedno skriva življenjske odgovore, še več, računamo tudi s tem, da so ti odgovori vsak čas na razpolago in da nadaljnja vprašanja, recimo s strani filozofije, sploh niso potrebna. Vendar pa ne moremo niti pričakovati odgovora niti siliti z vprašanjem tam, kjer pogrešamo predhodni nagovor. Pustiti se »nagovoriti od nečesa« pa je skozi vse njene premene poglavitna hermenevtična poteza fenomenologije kot metodičnega stopanja nazaj k zadevi sami. Za izkustvo človeškosti človeka na videz ne potrebujemo kakih posebnih postopkov, saj smo v tem primeru nagovorjeni vselej mi sami. Vendar pa je to

zgolj videz, ki izhaja iz domneve, da je tisto nagovorno že razpoložljivo v govorjenem ali upodobljenjem. Temu pa ni tako. Nagovorno je šele treba dogovoriti in domisliti. Taka domisletev ni zgolj »interpretativni postopek«, ampak prej preskok v dogajanje, prevod izkustva, ki šele postane izkustvo. To je v osnovi »spekulacija«, gledanje, ki izkustveno ni že oprto na izkustvo, marveč se šele podaja v izkustvo. Prav v zvezi s tem pa se ob Husserlovem pismu Hofmannsthalu, kjub temu da Husserl v njem izreče zelo visoko spoštovanje Hofmannsthalove umetnosti in njenega čistega estetskega ideala, poraja določen pomislek glede sorodnosti med fenomenološkim in estetskim zrenjem. Ali tako dojeta sorodnost upošteva nagovor umetnosti v razgovoru filozofije, ali pa je to, kljub vsemu, le izgovor za *estetizacijo* umetniškega izkustva po teoretskem motrenju? Je umetniško ustvarjanje podob zgolj opazovanje sveta kot fenomena? V zvezi s tistim, kar smo prej nakazali z »destrukcijo« pa moramo verjetno prestopiti še samo umetniško izkustvo: ali pokrivanje med fenomenološko teorijo in umetnostno estetiko ne prekriva tistega učinkovanja zgodovinske destrukcije, ki ga lahko skupaj s Heideggrom imenujemo nagovor *brezumetniškosti*?³ Govorjenje o brezumetniškosti seveda predpostavlja, da že vemo, kaj je umetniškost. Lahko pa nas tudi vzpodbudi, da sploh šele pričnemo miselno izkušati umetniškost samo.

Kot je znano, fenomenološka estetika poudarja *kvazi-realnost* kot bitni značaj umetniškosti. Pristavljenko »kvazi-« (iz. lat. quasi, »kakor da«, »tako rekoč«, »skoraj«, »na videz«) uporabljamo, ko hočemo označiti nekoga ali nekaj, kar samo zglada, da je to, kar je, v »resnici« pa to ni. Ni pa tudi že kar neresnično. Vsekakor je tu posredi neka *resnica*. Husserl je oznako »kvazidejanskost« uporabljal za karakterizacijo fantazije nasploh,⁴ pri čemer moramo biti pozorni na to, da je grška beseda *phantasia* v etimološki zvezi z glagolom *phaino*, *phainesthai* in iz njega izpeljanim deležnikom *phainomenon*. To je treba poudariti, da ne bi kvazirealnosti fantazije in umetnosti razumeli kot manj-realnosti ali celo kot lažno realnost, saj bi v tem primeru ne mogli govoriti o sorodnosti fenomenološke in estetske naravnosti, v kateri realnost *kot taka* šele izstopi. Kvazirealnost v skladu s korelativnim fenomenološkim gledanjem pomeni tako kvazi-postavljanje realnosti prek fantazijskih aktov kakor njim

³ Prim. M. Heidegger, *Metafizika in izvor umetniškega dela*, Phainomena 25–26, Ljubljana 1997, prev. A. Košar, str. 328–329.

⁴ »Svetovi fantazije so skoz in skoz svobodni svetovi, in sleherni fantazirana reč postavlja fantazijski svet v kvazi ...« (E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, Texte aus dem Nachlaß (1898–1925), Hua XXIII, str. 534.

ustrezno kvazi-podajanje realnosti na osnovi teh aktov, kar običajno označujemo kot *videz*. Kvazi-realnost je torej takšno *dajanje videza* v naznačeni korelaciji.⁵ To dajanje videza se v umetniškem delu, za razliko od golih fantazijskih tvorb, oblikuje v *lepoti*. Umetniških del ne ustvarjamo, niti ob njih ne uživamo zgolj zavoljo dajanja videza, marveč zavoljo njihove lepote. V kakšnem razmerju je lepota do dajanja videza? Lepota sama ni nič »realnega«, je sama neko »dajanje videza«, vendar ni »zgolj videz«? Za lepoto je odlikovalno to, kako se nekaj po-daja, »lepi« k nečemu in v tej zlepljenosti zgleda, kot da *je*. To podajanje v dajanju videza, ki dejansko šele pomeni *mimesis*, stori, da se v umetniški lepoti dogaja razkrivanje biti same. *Lepo* je preprosto: *biti*. Torej ni dovolj, da izpostavimo le bitni način umetniškega dela, temveč se moramo tudi in predvsem osredotočiti na to, kako se v umetniškem dele razkriva bit, ne da bi pri tem zapadli v kak predfenomenološki ontologizem. Če ta izhaja iz naše običajne vere v resnico in resničnost resnice, moramo hkrati upoštevati način, da umetniška revolucija destruktivno razkriva resnico zgodovinske človeškosti 20. stoletja.

132

»Raz-krivanje« je osnovna-osnavljajoča fenomenološka naznaka za kazanje tega, kar se kaže (fenomenskost), kakor tudi za način izkazovalne očitnosti in ima kot tako v sebi še »skrit potencial«. Še pomembneje je, kakor bo v svoji hermenevtiki poudaril Hans-Georg Gadamer, da je razkrivanju lastno dogajanje, zaradi česar se razkrivanje nikoli docela ne odkrije in traja v skrivnostnosti. Če je sorodstvo slej kot prej porojeno iz ljubezni, potem je za fenomenologijo in umetnost to ljubezen do razkrivanja. To pa pomeni, da morata tako fenomenološko kot umetniško videnje sveta iz same ljubezni do razkrivanja priznavati skrivanje (kot skrivnost) v dogajanju razkrivanju, saj se sicer to *izniči*. Morda je to nekakšna fenomenološko dojeta »nična točka« nihilizma. Ne teoretizacija ne estetizacija izkustva nista zmožni takega priznavanja, ker jima je skrivanje tuje, nekaj, kar je treba tako rekoč odstraniti in od česar se je treba oddaljiti. Vprašanje je, če se taka odstranitev in oddaljitev ne dogaja ravno na podlagi predpostavke o kvazirealnosti umetniškega dela, ki je podedovana iz filozofske recepcije umetnosti, kot jo pričinja Platon s svojo opredelitvijo umetnost kot *mimesis*, dovršuje pa Hegel s svojo definicijo umet-

⁵ Prim. k temu članek Hansa Rainerja Seppa, *Intencionalnost in videz* (*Phainomena* 19–20, Ljubljana 1997, prev. A. Košar, str. 307–321), kjer ostro razločuje med fenomenološko pojmovanim videzom in videzom v običajnem smislu, s tem da prvega veže na Husserlov pojem noeme. Na tej podlagi skuša podrobneje razjasniti sorodstvo med fenomenološkim in estetskim zrenjem, kot ga je zastavil Husserl.

nosti kot čutnega svetenja ideje?⁶ Na to, da je treba preseči podedovani mimetični umetniški ideal, je sicer že v drugi polovici devetnajstega stoletja z vso silovitostjo opozoril Nietzsche in pri tem »vsilil«⁷ svoj dionizični-apolinični kriterij umetnosti. Ob tem ni mogoče tudi prezreti, da je ravno fenomenološko poudarjanje kvazirealnosti umetniških del nakazalo mejo mimetičnega gledanja na umetnost, kakor tudi na nujnost preseganja te meje, ki so ga vzpodbudile predvsem umetniške avantgarde dvajsetega stoletja. Vprašanje je, ali je antimimetična smer edina možna umetniška usmeritev. To vprašanje se zaostri ravno, če mimetičnost razumemo iz tvorno razkrivajočnega značaja umetnosti, glede na katerega mimetičnost očitno pomeni nekaj več od prisposodnega izražanja in odražanja. Kvazirealnost umetniških del, ki jo zagovarja fenomenologija s svojim korelativnim načinom gledanja, vendar ni tista realnost, ki se meri ob realnosti, marveč čisto samosvoja »realnost«, ki ustreza določenim (domišljijским) intencionalnim doživljanjem. To intencionalno-konstitutivno dojeto estetsko življenje je nekaj drugega kakor estetsko doživljanje, ki ostaja zaprto v subjektivno sfero. Tako tudi lepota ni zgolj to, kar subjektivni okus pripisuje estetskemu objektu, ampak v estetskih aktih posebej konstituirana predmetnost. To pa pomeni, da lepota ni zgolj posebni način razkrivanja v doživljanju in prek videza, ampak – mimo doživljanja in videza – *razkrivanje samo*.

Glede teme, ki se je tu lotevamo, pa je treba stopiti še korak naprej: če umetnost razumemo iz razkrivanja na način lepote, mar se *skrivanje* tega razkrivanja kot tako ne naznanja v izkustvu *brezumetniškosti*, zavoljo katere nam predvsem sodobna umetnost glede na klasični mimetični umetniški ideal deluje tuje? Mar ni ta tujost ravno opozorilo, da smo se navadili sprejemati *razkrivanje v lepoti brez skrivanja* in da je umetnosti v procesu estetizacije odvzeta vsa skrivnostnost? To skrivnostnost je po svoje odpravil že Hegel, ki je na podlagi opredelitve umetnosti kot čutnem svetlenju ideje, predvidel konec umetnosti.

⁶ Hans Rainer Sepp v omenjenem članku pokaže, kako tako ničenje izhaja prav iz intencionalnega bistva dajanja videza v razliki do videza v običajnem smislu: »Tudi slikovna zavest – kot na svoj način tudi naravna naravnost v nasprotju s fenomenološko – implicira neki videz, ki pa ga, po Husserlu, kot takega postavlja: slikovni fiktum te nevtralne modifikacije je 'ničnost lastnega tipa' in kot taka 'v sebi odpravljen pojav' (Hua XXIII, 491).« (Na nav. m. str. 312.)

⁷ V *Volji do moči* lahko preberemo tole Nietzschejevo ekspertizo: »Umetnik ne zdrži dejanskosti, gleda stran, nazaj: resno misli, da je vse, kar je vrednega na stvari, tisti senčnati ostanek, ki ga dobimo iz barv, oblike, zvena, misli; verjame v to, da kolikor bolj subtiliziramo, zredčimo, izpustimo kakšno stvar, kakšnega človeka, *toliko bolj raste vrednost stvari, človeka; kolikor manj*, toliko več sta vredna. To je platonizem.« (F. Nietzsche, *Volja do moči*, Ljubljana 1991, str. 325.)

Kako se ta predvid ujema oziroma razhaja z Nietzschejevim postavljanjem dionizničnega kriterija umetnosti, je vsekakor vprašanje, ki zase zahteva podrobne odgovore, vendar preobširne za okvir tega razpravljanja.

Do česa naj bi pravzaprav privedla zgodovinska destrukcija umetniških form? Na to vprašanje bomo skušali odgovoriti ob upoštevanju nekaterih zgodovinskih »sovpadanj« med fenomenologijo in umetnostjo na Slovenskem v dvajsetem stoletju ob predpostavki, da so avantgardistična gibanja pokazatelj, ne pa tudi kriterij dogajanja brezumetniškosti.⁸

V zelo podobni smeri kot Husserl v razmišljanjih o pojmu fantazije in zavesti slike ter Ingarden v fenomenološki estetiki je svojo estetsko misel razvil tudi France Veber v delu *Estetika* iz leta 1925, ki je postala zares aktualna celih petinštirideset let po svojem izidu; reaktualiziral jo je Dušan Pirjevec, kot vse kaže iz najgloblje potrebe lastnega razmišljanja o literaturi in umetnosti, ki se je znašlo pred mejo estetskega razmerja do umetnosti, in to v skladu s Pirjevčevim razumevanjem hkrati pomeni tudi mejo fenomenološkega razmerja do umetnosti. Tudi Veber poudarja kvazirealni obstoj umetniškega dela, sam pri tem uporablja izraz »irealni lik«: »Temeljno načelno jedro vsakega pravega estetskega doživljanja pa je, kot smo videli, pristno predstavljanje irealnih likov, sloneč na drugih sočasnih doživljajih, predočujočih neobhodne predmetne podlage istih irealnih likov ..., pri čemer je pristno predstavljanje irealnih likov že načelno nezavisno od pristnosti ali nepristnosti svojih neobhodnih psiholoških podlag.«⁹ Razmerje med »vsakim irealnim likom in njegovimi predmetnimi podlagami je razmerje brezčasnega in analitičnega *slonenja* pojavov prve na pristojnih pojavih druge vrste, vendar slonenja, ki glede *svoje* istinitosti ali neistinitosti nimajo nič opravka z neistinitostjo svojih 'temeljev'«. ¹⁰ Veber torej priznava umetniškemu delu neko samostojno istinitost, ki pa temelji na »brezčasni relaciji«. V zvezi s tem določi tudi razmerje do lepote: »Torej pa je lepota in grdota z irealnim likom v podobnem razmerju kakor irealen lik sam s svojimi predmetnimi podlagami. Kakor je predočevanje irealnih likov neposredna, predočevanje njihovih predmetnih podlag pa posredna 'psihološka podlaga' estetskega čustva, tako je irealen lik neposredna, njegove predmetne podlage pa posredna 'predmetna podlaga' – lepote ali grdote. In kakor je vzpo-

⁸ Glede tega napotujem tudi na odmevno delo Petra Bürgerja *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974.

⁹ F. Veber, *Estetika*, Ljubljana 1985, str. 384/385.

¹⁰ *Ibid.*, str. 178.

redno s tem pozitivno ali negativno estetsko čustvo višjeredno doživljanje, višjeredno celo napram (že višjerednemu) predstavljanju irealnih likov, takisto je lepota ali grdota sama višjereden pojav, višjereden celo napram (že višjerednim) irealnim likom. Lepota ali grdota torej je tak irealni pojav, ki ima za svojo neposredno predmetno podlago zopet že irealen pojav (nižjega) reda, namreč irealno likovno osnovo: torej je lepota in grdota s pristojnim irealnim likom v enakem razmerju, v katerem je na strani golih osnov npr. simfonija do pristojnih posameznih melodij. Kakor je vsaka simfonija neobhodno zgrajena na posameznih melodijah kot na svojih neobhodnih predmetnih podlagah, pa je ne smemo imenovati lastnosti teh podlag, kakor pač lahko in moramo imenovati npr. barvo.¹¹ »Brezčasna relacija«, ki jo Veber ugotavlja med irealnimi liki in njihovimi podlagami, se zdaj ponovi v razmerju med lepoto in irealnimi liki. Ta »brezčasna relacija« je očitno dojeta ob vzorovanju na logične relacije, vendar se izkaže zgolj za kvazilogično relacijo, približno tako kot Kant in za njim tudi Husserl pravita za »bit«, da ni »realen predikat«; tudi lepota kot »irealni pojav« ni kak realen predikat. Če je temu tako, se lahko vprašamo, ali smemo, fenomenološko vzeto, »bit« in z njo »lepoto« obravnavati zgolj v horizontu kvazilogičnih relacij in kvazilogično dojete resničnosti resnice? Kajti ta »kvazi« je v zvezi z »dajanjem videza« in dogajanjem resnice kot »razkrivanjem« ravno pokazalen. Mar ni tu pomembnejša odprta »relacija« med razkrivanjem lepote in človekom, ki ga zajame in pretrese sprememba njegove naravne naravnosti, se pravi kulture in običaja, tako se v njem tako rekoč sproži dogajanje (ne)resnice?

Neposredno vzpodbudo za to vprašanje najdemo v poetikah avantgardističnih umetniških usmeritev v prvi polovici dvajsetega stoletja, s katerimi se je seznanjal tudi Veber v času pisanja svoje *Estetike*. Menil je, da naj bi avantgardistični eksperimenti na področju umetnosti v nekem izčiščenem smislu celo potrjevali prej izražene odnose med »irealnimi liki« in njihovimi »podlagami«: »Da se oziram najprej zopet na irealne like, sloneče na primarnih in sekundarnih osnovah, naj služijo kot nekak ekstremni primer za sem spadajoče razlike vsakojaki produkti 'najnovejše', recimo one umetnosti, kakor smo jo lahko nedavno opazovali v Ljubljani na 'Razstavi mladih'. Gre tu za slike, ki imajo med svojimi primarnimi predmetnimi podlagami v danem slučaju samo nekaj barv, črt in senc, vsekakor mnogo premalo, da bi mogli samo na podlagi sočasnega predstavljanja tu učinkovito podanih primarnih osnov priti do vzpo-

¹¹ Ibid., str. 180/181.

rednega sekundarnega predstavljanja sem spadajočega irealnega lika, slonečega na onih primarnih in teh sekundarnih osnovah. Slike nasprotno od nas zahtevajo, da si sami izpolnimo njih vnanjo plat, dočim nam same več ali manj nudijo le *smert* take izpolnitve. Ves simbolizem omenjene najnovejše umetniške struje sloni po svojem bistvu več ali manj samo na tej goli nakazalni metodi podajanja neobhodnih predmetnih podlag irealnih likov te vrste.¹² Vprašati se moramo, ali Vebrova omemba »najnovejše umetniške struje« (v mislih je imel prvo Černigojevo konstruktivistično razstavo v Ljubljani leta 1924) dosledno povzema umetniško hotenje tedanje avantgarde? Kaj pravzaprav pomeni zahteva o izpolnitvi estetskega predmeta, ki jo omenjena dela manifestativno postavljajo pred nas in po kateri je ta avantgardistična smer označena za »konstruktivizem«? Černigoj je v poročilu o konstruktivistični razstavi v Trstu leta 1927 zapisal: »Konstrukcije ne smemo gledati samo predmetno, temveč kot hipno emocijo, ki mora biti v zvezi s prostorom, časom in lučjo, ki daje življenje bitju, oni emocijalni enoti, ki jo umetnik imenuje konstrukcijo (kompozicijo v časovno-prostornem trenutku). Navadnemu opazovalcu vse to ni razumljivo, ker razstavljeni predmeti nimajo nikake historije (kar vsebuje navadna slika). Pri opazovalcu mora delovati sluh, čut, vid in istočasno razum, ki registrira opazovanje in končno sintetizira trajni doživljaj, ki ga navadno imenujemo 'čustvovanje'.«¹³ Konstruktivistično »čustvovanje« zahteva nič manj kot prevrat brezinteresnega estetskega gledanja na umetnost: »naše novo stremljenje je *multiplikator* vsega obstoječega«;¹⁴ inter-esse, ki tu nastopi, nosi *dinamika* permanentne krize, ustvarjajoča novo *energijo* (ne samo pojem) človeka. V vseh avantgardističnih manifestih iz prve polovice dvajsetega stoletja zasledimo ta dinamični-energični poziv. Po svoje mu je sledil tudi Veber sam, ko je konec dvajsetih let prejšnjega stoletja v očitnem nasprotju s svojo prvotno zastavitvijo predmetnoteoretične filozofije po zgledu svojega učitelja Meinonga postavil vprašanje po mestu človeka v kozmosu, ki je postal *kaotičen*. Če zahtevo po izpolnitvi estetskega predmeta dojamemo v smislu odprtja same eksistence, potem je ta kozmična kaotičnost in nesmisel človeka lahko naznaka, da je umetnost izzvana z neko novo energijo in dinamiko, z *energeia* in *dynamis* v smislu razkrivanja biti same, v katerem se izkazuje, da je »možnost nad dejanskostjo«.¹⁵

¹² Ibid., str. 243.

¹³ A. Černigoj, *Grupa konstruktivistov v Trstu*, Tank no.1 1/2, reprint, Ljubljana 1987 (1927), str. 90.

¹⁴ Ibid., str. 82.

¹⁵ Prim. M. Heidegger, *Bit in čas*, Ljubljana 1997, str. 66.

Vsa ta »nova energija človeka« je prevevala pesnika Srečka Kosovela, ki je bil tudi Vebrov poslušalec¹⁶ in je njegovo predmetno teorijo očitno dojemal v povezavi s tedanjimi avantgardističnimi dogajanjem na področju umetnosti in kulture sploh. Ta kontekst lahko naznačimo s sklopom, ali kosovelovsko povedano *integralom*: kaos – konstruktivizem – revolucija – destrukcija – Evropa – ekstaza – smrt – kozmos. Kaos in kozmos moramo pri tem vzeti kot naznaki za dinamično in energijsko razkrivanje – revolucijo.

V Kosovelovem konsu *Kalejdoskop* je povezanost med konstruktivizmom, fenomenološko teorijo predmeta in človeškostjo neposredno podana:

*Konstruktivnost opaža
kozmos v predmetu.
Človek je predmet z dušo in telesom.*

Konstruktivizem je predmetni relativizem, ki ima za poslednjo relacijo človeka. Ta ne napotuje k nadaljnjim relacijam, marveč najdeva v sebi *chaos*, razpiranje, ki človeku odpira v *kozmos*, krasnost, lepoto. Tako v konsu *Jesen* beremo:

*Skozi ničišče
v rdeči kaos.
Kozmično doživetje:
Če greš po srebrni jesenski cesti,
lahko doživljaš kozmičnost.*

Prehod (destrukcija) skozi ničišče v kaos neskončno kozmično integrira. Zato je Kosovel zbral svoje *Konse* (urednik Kosovelovih *Zbranih del* Anton Ocvirk jih imenuje kar »filozofske lepljenke«) pod naslovom *Integrali*. Kolikor eks-

¹⁶ Urednik Kosovelovih *Zbranih del* Anton Ocvirk poudarja njegovo zanimanje za filozofijo in pedagogiko in navaja: »V zimskem semestru 1922/23 je poslušal predavanja Franceta Vebra iz spoznavne teorije, in sicer kurz z naslovom 'Analiza kompleksnih spoznavnih faktov' ter še kurz z naslovom 'Psihološki temelji jezika'. V istem semestru je poslušal pri Ozvaldu predavanja z naslovom 'Sociologija dece in mladine'. Oba kurza je poslušal tudi v letnem semestru in obema profesorjema je ostal zvest tudi naslednje leto, le da je pri prvem poslušal zgodovino grške filozofije, a pri drugem kulturnopedagoško analizo Rousseaujevega vzgojnega romana 'Emile'. Tako je bilo tudi tretje leto, ko je pri prof. Vebri poslušal analitično in razvojno psihologijo, a pri Osvaldu uvod v grško mišljenje. Šele zadnje leto (1925/26) izgineta obe imeni iz njegovega indeksa.« (*Zbrano delo* 3/1, Ljubljana 1977.)

presija kaotičnega razprtja integrira v kozmično impresijo, konstruktivistična umetnost ne zahteva le izpolnitve predmetnega lika, marveč daje občutiti ekstatično izprtje skozi ničišče do neskočnosti. Zato je Kosovel zbral svoje *Konse* pod naslovom *Integrali*.

Anton Ocvirk domneva, da naj bi Kosovel našel besedo »ničišče« pri Karlu Ozvaldu, s Schelerjem, Diltheyem in Nietzschejem navdahnjenemu pedagogu in Vebrovemu sodelavcu na Filozofski fakulteti, in sicer v delu, ki je izšlo leta 1911 pod naslovom *Volja in dejanje*: »Vse možne – jako številne – stopnje intenzivnosti na stremljenju si lahko predočimo v obliki preme črte, ki na enem koncu imej ničišče (npr. trenutki popolne resignacije) in ki se v nasprotno smer raztezaj do skrajnosti (npr. ko človek zahrepeni po 'brezmejnih ciljih'). Med tema krajnikoma se dado razporediti vse stopnje stremljenja od najslabšega do najsilnejšega.«¹⁷ Med tema skrajnostima mora tudi umetnost definitivno preiti skozi ničišče v brezumetniškost.

Tako »definicijo« najdemo v *Konsu 5*:

138

Gnoj je zlato
zlato je gnoj
Oboje = 0
 $0 = \infty$
 $\infty = 0$

Sijaj zlata je prispodoba umetniške lepote kot »svetenja ideje« v »irealnem liku«, ki ga ruši groba realnost gnoja. Vendar pa se oboje ujame v ničišču, ki se razpira v neskočnost. Destrukcija je zato v sebi revolucionarna ek-sistenca z ekstatično energijo; rdeči kaos in plavosrebrni kozmos. Razprtje ničišča v neskočnost je čista možnost ekstatičnega izprtja eksistence, ki obeta neke vrste pre-ničenje. A na tem skrajnem zgodovinskem robu »evropskega človeka«, kot ga večkrat poudarjeno imenuje Kosovel, zajame grozna utrujenost, kot da bi se neskončnost vračala v ničišče kot svoj konec:

Truden evropski človek
strmi žalostno v zlati večer,
ki je še žalostnejši
od duše njegove (Kons)

¹⁷ Srečko Kosovel, *Zbrano delo*, druga knjiga, Opombe, ur. A. Ocvirk, Ljubljana str. 649.

Ekstatično voljo izpolnitve, ki se iz ničišča odpira v neskončnost svojega vzpenjanja, izniči v zaprtju lastnega horizonta. Ekspresija kaosa pojenja, impresija kozmosa zaide v depresiji sveta, ki jo Kosovel v svojih pesmih občuteno imenuje tudi *nihilomelanhonija*. Na skrajni meji tega občutja uzre *zgodovinski horizont evropskosti*, ki ne izžareva posvečene kozmičnosti srebrnega vzhajanja sveta, marveč zaton njegove zlatosti. Žalost edina še zlato sije. Iz nje se dvigujejo:

*Zlati stolpovi Zapadne Evrope,
kupole bele – (vse je ekstaza!) –
vse tone v žgočem, rdečem morju;
sonce zahaja in v njem se opaja
tisočkrat mrtvi evropski človek.
– Vse je estaza, ekstaza smrti! (Ekstaza smrti)*

Zlati stolpi – irealni liki – se razkrijejo v svojem zatonu, tj. v zgodovinski poznosti Evrope, pogreznjene v nemo grozo »nihilomelanholije«. Je to zgolj nezainteresirano opazovanje zahajanja Evrope, razbistvenja njene zahodnosti? Mar ni ta destrukcija ravno prehod skozi ničišče od nezainteresiranosti in brezstališčnosti k ekstatičnemu interesse, ki pa se mu izmikata obzorje sveta in njegova zemeljska tla? V nekem smislu res lahko rečemo, da gre za »nezainteresiranost«, ki ji korelativno ustreza »kvazirealnost«, le da ta »nezainteresiranost« zdej prihaja s strani sveta samega. S tem ko je umetniški »subjekt« vpotegnjen v interesno izpolnitev, se tudi sam (avto)destruktivno premakne na stran »predmetnosti«, tj. sveta, čigar ne-resnica se razkriva v brezumetniškosti umetniškega dela. Interesse v svetu razkriva svoje nasprotje s stremljenjem po resnici in se ga zato sprejema *zadržano*. Tu bi lahko uporabili besedo *epoche* v smislu zadržka, ki je »učinek« zgodovinske destrukcije. Izprtje naše eksistence, pred katero nas postavlja konstruktivistična umetnost, je v svojem brezumetniškem bistvu zgodovinski *zadržek*, ne zgodovinski *dosežek*. V tem zgodovinskem zadržku bi morali pravzaprav iskati sorodstvo umetnosti in fenomenologije, saj zadeva ničišče evropske človeškosti, ki je prišla do svojega konca, da bi končnost človeškega bitja ugledala kot lastno izvorno dinamiko in energijo. To je tista točka, do katere se prebije tudi Heidegger v *Biti in času*, kjer je poskusil razviti razumevanje biti iz horizonta končne časovnosti tubiti. Končnost je tu indic lastne razkritosti, ki pa sama v sebi ostaja skrita in ne more *biti* revolucija, ampak le *skrivnostno lepa zadržanost biti*.

Husserl je, podobno kot Veber, videl edino možnost za preporod Evrope v povratku k izvorni umnosti teorije, ki prihaja iz čudenja nad stvarmi. Tu ga nedvomno zadene Heideggrov očitek, da ideja intencionalnosti, prignana zgolj do umnosti ne doseže revolucije človeka. Vendar pa je očitno, da te revolucije ni mogoče sprejeti brez zgodovinskega *zadržka*. Fenomenologija se je sledeč zgodovinskemu interesu v svojem razvoju v nasprotju s Husserlovo in Heideggrovo filozofsko namero prevesila v eksistencializem. V modnem navdušenju se je kar prezrlo, da osredotočenje na človeško eksistenco in vzpodbujanje k aktivnemu humanizmu, ki si ga delijo eksistencializem, personalizem, kritični marksizem itn., ne prinaša že samo po sebi rešitve problema humanizma. Ta aktivni humanizem s tem, da se aktivno izreka za zgodovino, pozablja, kaj zgodovinsko prihaja do besede skozi ničišče človeške eksistence. Še točneje: pozablja, da samo to prihajanje do besede že skriva v sebi zgodovinski zadržek. V to smer razmišljanja se je na sledi fenomenologije izrecno podala filozofska hermenevtika in pri tem naletela na kritiko strukturalistične filozofije, ki se je metodično opirala na sodobno lingvistiko, kakor tudi analitične filozofije, ki je jezik vzela v logični precep.

140 Lingvistika se je sama sicer rada spogledovala s fenomenologijo (npr. Jacobson), saj je bil njen preboj v *Logičnih raziskavah* povezan z vprašanjem filozofske obravnave jezika. Kako globok je razkorak med »fenomenom« in »strukturo«, upoštevajoč, da imamo pri »de-strukciji« že opraviti s »strukturacijo« in »strukturami«? Že znotraj fenomenologije pri Husserlu in hermenevtike pri Diltheyu nastopajo »fenomenske strukture«, prav tako najdemo v *Biti in času* pojem »Verfassung«, »ustrojstvo«. Vendar naslov »Fenomen in struktura« ne zadeva samo načina, kako fenomenske strukture prihajajo do besed, marveč predvsem razliko med govorico fenomenov in jezikom strukture. To je razlika med razkrivanjem sveta v okrožje besede, govorico v najširšem pomenu, in razkrinkavanjem ubesedenega v cirkulacije jezikovnega znaka. Strukturalistična filozofija začenja in tudi končuje povsem drugje kot hermenevtika, saj (hote) ne zastavlja ne začetnega vprašanja sveta ne končnega vprašanja človeškosti. Glede tega lahko napotimo na Derridajevo predstavitev strukturalnega dekonstruktivizma v razpravi *Fines hominis* iz leta 1968, kjer domnevni fenomenološko-hermenevtični redukciji na smisel postavlja destruktivistično redukcijo smisla. Uporaba besede »redukcija« pa je tu zavajajoča v pogledu razumevanja »smisla«. Smisel je namreč v hermenevtični fenomenologiji vezan na (fenomensko) razkrivanje, ki ga dekonstruktivizem zvede na (strukturno) razkrinkavanje. To razkrinkavanje sledi izničenju razkrivanja,

kolikor zasleduje krinke in ne priznava skrivanja v razkrivanju. To ima veliko daljnosežnejše konsekvence kot samo to, da je pomenskost sveta »strukturalistično gledano« odvečna kategorija, kakor je odvečna tudi smiselnost človeške eksistence, na katero se je osredotočal aktivni humanizem. Tudi ta je sicer pokazal absurdnost delovanja v skladu z resnico in iskanja resnice (Camus), vendar je vseeno pustil odprta vrata zgodovinskemu samouresničevanju človeka. Povsem nekaj drugega je, če krizni fenomen človeka razkrinkamo kot projekcijo ali fantazmo človeškosti same. Toda poststrukturalizmu, psihoanalitizmu, dekonstruktivizmu se hkrati kažejo razpoke v funkcioniranju znaka, recimo: kam vmestiti »subjekt« v znakovno strukturo? Kaj je z umetniško proizvodnjo, kolikor soproizvaja neznakovnost? Kaj je s kritiko ideologije, ki se znajde pred ničnostjo možnega objekta kritike? Na ta način se vrnemo k vprašanju, ki jih je prvotno zastavila fenomenologija, prevsem pa k tistim vprašanju, ki zadeva razmerje med umetnostjo in fenomenologijo: skrivnostna zadržanost razkrivanja, ki ostaja samo sebi skrito, česar strukturalno razkrinkavanje ne registrira, saj vsako skrivanje vnaprej jemlje za krinko strukture. Posledica tega je uniformacija jezika, ki sicer priznava pluralnost jezikovnih form, vendar zgolj kot form, vse, kar se temu upira, pa je priklapljeno na odsotno strukturo. S tem se zabriše ne samo razlika med besedo in besedami, marveč tudi razlika med umetniškostjo in tekstualnostjo, saj je prva le posebna kontekstualnost slednje. To se še posebej izrazi tam, kjer je tekstualnost podvržena informativni manipulaciji in možnost razumevanja in razlage zamenja zmožnost recepcije. Umetnost je od petdesetih naprej sledila involuciji znaka prek najrazličnejših konceptualizmov, ki naj bi sami širili prostor tekstualne in informativne komunikacije (informel). Toda, kaj tvori odprtost tega prostora? Je v njem še kraj za srečevanje fenomenologije in umetnosti, ki sta se znašli na skrajnem ničišču? Ali naj odgovor iščemo izhajajoč iz ničišča ali prehajajoč v skrivanje?

Kosovelova konstruktivistična poetika je bila resda odkrita šele v šestdesetih letih, ko se je pričela uveljavljati umetniška neoavantgarda (skupina OHO), ki pa ga ni razglašala za kakega svojega velikega utemeljitelja. Razlog za to je treba iskati v tem, da se je neoavantgarda v šestdesetih letih postavila na nazorsko in umetniško stališče, ki je bilo nasprotno Kosovelovemu: umetnosti ni hotela revolucionirati iz umetnosti, človeka ni hotela več dosepati iz revolucije humanizma, postavila je jasen konec umetnosti in humanizma, revolucijo umetniškega izraza je dojemala kot preseženo. Ni hotela torej več nastopati v znamenju umetniške in humanistične revolucije, marveč se je v celoti obrnila

k *involuciji znaka*. Tej umetniški nastrojenosti je bolj kot eksistencialistično transformirana fenomenologija ustrezal strukturalizem. Namesto irealnih likov nastopi igra označevalca, namesto kvazirealnosti se poudarja fikcionalnost.

Dušan Pirjevec je umetniške inovacije neoavantgarde v šestdesetih letih zagovarjal in utemeljeval v širši perspektivi in iz globlje retrospektive, ki ji je sam nadel ime *reevolucija biti*. Zgodovinski inter-esse je trčil na svojo lastno razliko, oziroma mora v soočenju s svojo lastno resnico pripoznati re-evolucionarno razliko glede zadržka biti. Reevesolucija biti kot lastni spektrum vključuje tako končni prevrat umetnosti kot končni preobrat humanizma. Zatekanje k aktivnemu humanizmu ni več mogoče, ker je antihumanizem, nad katerim se zgražamo in ga obsojamo, nasledek prav tistih humanističnih idealov, v imenu katerih nastopamo proti njemu; humanizem se uresničuje v nehumanizmu kot v svoji lastni resnici. Prav tako je smešen očitek, da neovantgardistična umetnost izkazuje antihumanistične tendence, saj si po Pirjevcu zgolj prizadeva pokazati, da človek najprej in samo *je* in da sploh vse stvari najprej in samo *so*. S tem se Pirjevec, tudi ob ponovnem branju Vebrove *Estetike*, navidez vrne k postavki o brezinteresnem zrenju, ki je po Husserlu sorodno umetnosti in fenomenologiji. Vendar pa se tu vmes vplete še izkušnja zgodovinske destrukcije našega interesa v svetu. Kako in ali sploh je oboje združljivo? Poudariti moramo, da je Pirjevec, ko je pričel s svojo fenomenološko obravnavo vprašanja umetnosti, že imel za seboj vse revolucionarno dogajanje sodobne umetnosti. Po drugi strani je lahko v pogledu odstrtja vprašanja humanizma »izhajal« tudi iz lastne revolucionarne izkušnje med drugo svetovno vojno, ki ga je privedla do vprašanja smiselnosti revolucionarnega aktivizma sploh. Ne nazadnje pa je vsaj v obrisih že razpoznaval razsežje globalne tehnoznanstvene mobilizacije. Vprašanje o resnici revolucije kot temeljno vprašanje evropske humanosti, ki jo konstituira težnja k resnici, je tako preoblikoval v vprašanje, kaj je s to resnico v razsežnosti globalne tehnoznanstve mobilizacije kot epohalne moči, ki za svoj obstoj ne potrebuje predpostavke resnice in resničnosti. V tej moči za moč je tako Pirjevec ugledal tudi pogoj možnosti strukturalističnega brisanja resnice in se z njim skušal spoprijemati s fenomenoloških in hermenevtičnih izhodišč, kakor tudi na podlagi dogajanj v umetnosti, ki se je znašla v tem brisanem prostoru resnice. Če se revolucionarna akcija v temelju izkazuje za neresnično, kateri, če sploh kateri zgodovinski inter-esse »usmerja« re-evolucijo biti? Nedvomno je Pirjevec dojemal bit v smislu zgodovinskega inter-esse, toda kaj je z resnico re-evolucije, če z bitjo na koncu ni nič? Mar to pomeni isto, kot da se bit razkriva iz nič? Kaj pomeni stopanje nič na mesto resnice, da razkritost nič pomeni resnico biti?

Po Pirjevcu je identiteta evropske človeškosti, ki je utemeljena v prilikovanju resnici, z razobličanjem svojega tradicijskega lika hkrati postavljena pred razkrivanje temeljne *raz-like*. Evropska tubit je na tem, da izstopi iz svojega idealnega lika in vstopi v lastno razliko. To je temeljni Pirjevčev uvid. *Raz-lika* zadeva epohalni zgodovinski interese kot tak, v katerem pride do razločenja tista zgodovinska človeškost, ki se utemeljuje na podlagi razmerja do resnice. Pirjavec je poskušal to *raz-liko* razumeti ne le z opiranjem na Heideggrovo »ontološko diferenco« in Derridajevo »razloko«, marveč predvsem iz zbližanja fenomenologije in umetnosti, kar ga je naposled približalo tudi vprašanju boga; v tem pogledu si je tudi zadal nalogo, da Vebrovo fenomenološko estetiko, ki je oprta na teorijo irealnega lika, preiskusi v izkustvu razkrivanja *raz-like*. Ker je to izkustvo utemeljeno v reevoluciji biti, v zgodovinskem razkrivanju biti na obzorju nič, se z njim izčisti tudi naličje brezumetniškosti in brezresničnosti, ki deluje tuje in odtujujoče.

Literarna zvrst, ki je Pirjevcu omogočila tak hermenevtični premislek, je roman, ki ga je poudarjeno označeval kot *evropski roman*. Tako je naslovljena tudi posthumno izdana zbirka njegovih študij k romanom od Cervantesa do Robbe-Grilleta. »Evropskost« seveda tu ni kaka geografska ali historiografska oznaka, marveč jo je treba v skladu s Pirjevčevim razumevanjem dojeti iz dogajanja resnice same, ki tvori temeljno obeležje umetnosti romana: »Če namreč v novoveški Evropi rečem, da je neko literarno delo laž, sem s tem hkrati rekel, da to delo sploh ni nikakršna umetnina.«¹⁸ Po Pirjevcu »je zgodovinski razvoj evropskega romana možno razumeti le, če razumemo njegovo razmerje do vladajočega načela resnice.«¹⁹ Vendar pa se ta resnica ne dogaja pozitivno na način uresničevanja človeškega ideala, marveč prek tragičnega zloma romanesknega junaka (literarnega lika), ki se identificira z resnico. S tem ko se mu naposled razkrije razpornost resnice, pride junak na čisto v razločenju razlike. Pirjavec bo tu na fenomenološki ravni povezal Aristotelov nauk o katarzi s Heideggrovo ontološko diferenco.²⁰

Trditve, da je razvoj evropskega romana možno razumeti le, če razumemo njegovo vladajoče razmerje do resnice, ni mogoče spodbijati s tem, da je roman vendar izmišljena zgodba. Romanesknji junaki v teh izmišljenih zgodbah na-

¹⁸ D. Pirjavec, *Evropski roman*, ur. Janko Kos, Ljubljana 1979, str. 189.

¹⁹ *Ibid.*, str. 192.

²⁰ Prim. o tem razpravo Valentina Kalana *Umetnost in izvorno izkustvo življenja*, v R. Šeligo (ur.), Dušan Pirjavec, Nova revija – Interpretacije, Ljubljana 1998, str. 191–215

stopajo na prizorišču resnice in se prav po tem odlikujejo kot »liki«. V romanu se nadalje razkrije tudi iluzornost nastopanja v imenu resnice, ki izstopa kot pri-likovanje irealnemu liku. V zvezi s tem se Pirjevec vrne k osnovni fenomenološki postavki o kvazirealnosti umetniških del. »Roman namreč ni opis realnih ljudi in realnih dejstev, pač pa se v njem pojavljajo dejstva in ljudje, ki so popisani, *kakor da bi bili* čisto zares nekaj resničnega, živega, konkretnega in otipljivega. Ko beremo, da je neki Razkolnikov ubil neko starko, natanko vemo, da ne gre za nikakršen resnični, marveč samo za izmišljeni umor... V romanu je res vse tako, kakor bi moglo biti. Če uporabimo terminologijo fenomenološke estetike, potem lahko rečemo, da je junak *quasirealnost*. Fenomenološko estetiko je bilo treba posebej omeniti. Fenomenološka estetska misel, zlasti kakor jo je razvil pred kratkim umrlj poljski filozof Roman Ingarden, je bila odločilnega pomena za vse, kar je avtor pričujočega razmišljanja doslej prispeval k zbirki *Sto romanov*. Vendar pa vse kaže, da je treba temeljno fenomenološko misel v določenem smislu radikalizirati in reči nekako takole: junak romana je res kakor ti in jaz, vendar hkrati to tudi ni, zato je bistvo romana kot umetniškega dela v tem, da se izkaže ravno to, da junak ni isto kakor ti in jaz.«²¹ Pirjevec v nasprotju z načelom identifikacije, priličenja kot vladajoče resnice, poudari razkrivajočo razliko med romanesknim junakom in človekom na eni ter bralcem – človekom na drugi strani. V identitetno ob-liko irealnega lika vnese raz-liko.

144

To pa hkrati pomeni reevolucijo biti v razkrivanju lepote, ki tako kot bit ni »noben realen predikat«. Bit in lepota se razkrivata *skozi nič v razliki* od predikatov. Kot taka pa se razkrivata človeku na način prečiščenja njegovega razmerja do lastne biti, ki ga Pirjevec neposredno povezuje z Aristotelovim pojmovanjem *katharsis*: »V zvezi z umetnostjo in katarzo ni mogoče uporabiti fenomenološke formulacije *kakor da bi* ali *kvazi*. Umetnost kot katarza je dvoje: najprej je to razkritje literarnega značaja literarnega junaka, hkrati pa je to očiščenje od čustev, ki jih je usoda junaka povzročila v bralcu. Katarza je konec identifikacije in tudi konec identitetne strukture.«²² Če sledimo tej navezavi na Aristotelovo *katharsis*, potem lahko rečemo, da že umetnost, ki zasleduje mimetični ideal, in Aristoteles je nedvomno ključni teoretik mimetičnosti, notranje razkriva ta ideal *kot* ideal in s tem človeškosti ne podaja zgolj v liku priličevanja ideji, marveč jo tudi razločuje v njeni samodoločenosti,

²¹ D. Pirjevec, *Evropski roman*, Ljubljana 1979, str. 393–394.

²² *Ibid.*, str. 396.

po kateri je vsakdo »svoja zgodba«. Literarne figure niso zgolj idejni liki, marveč vselej tudi raz-lične človeške faktičnosti. Pirjevec nadaljuje: »Ti in jaz sva si gotovo bistveno podobna: oba sva človeka, in tudi Oidip je nama podoben, je kakor midva. Vendar se midva hkrati med seboj razlikujeva, a ne samo po tem, da sva različne rasti, imava različne poklice, različne nazore, značaje, navade itd. Razlika je mnogo globlja in temeljnejša ter je ontološkega pomena. Ti in jaz se razlikujeva, ker vsak od naju najprej in predvsem *je*, in po tem *je* vedno on sam. Vsak naprej *je*, da *je*. Samo tako da *je*, *je*; po tem svojem *je*, ki je samo njegov »lastni« *je*, po tej 'svojosti' in 'lastnosti' tega *je* se od drugega razlikuje in je svoj lastni lik, tako da ne 'liči' na nekaj drugega, ni samo ob-lika neke ideje ali splošnega bistva, pač pa se od drugega raz-likuje, raz-ločuje in je razločen. To pomeni: biti in pustiti biti. Katarza je očiščenje ravno za to in to v to temeljno razliko, razlikovanje in razločnost. Umetnost kot katarza je postavljanje človeka v to razliko in razločnost samo.«²³

Tu se naznanja izvor umetnosti, ki naj bi bil izvirnejši od mimetike in na mimetiki zasnovane filozofske estetike. Ta katarzični izvor je nedvomno povezan z vznikom človeške svobode, ki ga je Nietzsche predstavil v dionizičnem kriteriju umetnosti.²⁴ Dioniz je božanstvo katarze. Vendar, ali je napotilo h katarzičnemu izvoru umetnosti, ki naj bi opredelil njen končni obrat v naši sodobnosti, samo po sebi zadostno? Mar s tem, ko skušamo na tej podlagi izvorno in končno preseči tla in obzorje filozofske estetike, ne zaobidemo hermenevtičnega problema porekla umetnosti?

Pirjevčeva izpeljava v pogledu reevolucije biti kot takega katarzičnega povratka²⁵ k izvoru umetnosti spremlja neka nejasnost glede jasnine biti same. Pirjevec razume katarzo kot iz-luščenje raz-like pod reevolucionarno lučjo biti same: »*Katharsis* je očiščenje od vsega, kar prikriva bit in se danes imenuje

²³ Ibid., str. 396.

²⁴ O tej tematiki obširne spregovori Ivan Urbančič v delu *Zaratuistrovo izročilo*, Ljubljana 1993, 1996.

²⁵ Glede razmerja med revolucijo in katarzo prim. razprave Tineta Hribarja *Dušan Pirjevec in vprašanje o bogu*, v: T.Hribar (ur.), *Pirjevčev zbornik*, Maribor 1982, str. 149–209; Ivana Urbančiča *Vprašanje revolucije in dopuščanje biti ali dejavna ljubezen*, v: R.Šeligo (ur.), *Dušan Pirjevec*, Nova revija – Interpretacije, Ljubljana, str. 40–97; Deana Komela, *Reevolucija biti na koncu humanizma*, v: *Diagrami bivanja*, Ljubljana 1998, str. 149–162. Pirjevčev misel pa je v okviru tega razmerja celovito obravnaval Martin Breclj v knjigi *Rivoluzione e catarsi. Il pensiero filosofico di Dušan Pirjevec*, Trst 2000.

ontološka diferenca. Prav zato, ker smo izhajali iz misli ontološke difference, smo se morali vrniti h *katharsis*. Krog je sklenjen. Ta sklenjeni krog je opis horizonta, ki ga odpira umetniško delo samo, vendar tako, da opis sam ni nikakršno nadomestilo za 'neposredni' stik z delom samim.«²⁶ Ontološka diferenca je za Pirjevca totalna razkritost biti in v tem smislu radikalna reevolucija, v kateri pride na plano golo bistvo človeka, razločna bolečina posameznikove določenosti. V tem smislu je tudi konec s tisto človeškostjo, ki si še naprej prikriva svojo določenost z razliko. Tudi umetnost nima več kaj prikrivati s svojim dajanjem videza v podajanju lepote: »Živimo v času, ko lahko odpade tisti del umetniških del, ki se imenuje 'das sinnliche Scheinen der Idee'.«²⁷ Mar naj to razumemo tako, kakor da *lepota kot taka* lahko odpade? Razkrivanje biti iz nič *izniči* tudi lepoto rakrivanja. To pomeni zdaj: *brezumetnost*. Toda *brezumetnost* ni *neumetnost*. Katarzično prečiščenje, kljub temu da z lepoto ne prikriva ničesar, vendarle razkriva lepoto, ki krije skrivnost biti. Destrukcija torej s tem, da izniči lepoto razkrivanja, ustvari razkrivanje lepote, dajanje videza je predano skrivanju, podajanje se navda s predanostjo.

146

Konec umetnosti ni isto kot iztek umetnosti, saj terja povratek k izviru, reevolucijo biti. Ta izvir pa skriva dvojno poreklo lepote v podajanju sijaja in predanosti skrivanju. Sama beseda poreklo kaže na skritost izvora. Izvor umetnosti ni isto kot (dvojno) poreklo umetnosti v lepoti, ki se ga tudi Pirjevec večkrat dotika v svojih razpravljanih in z njim celo povezuje pesniško izkustvo svetega in božjega. To poreklo pesništva in umetnosti prihaja od Muz in njihove matere Mnemozine. Če poreklo umetnosti v primerjavi z njeno dokončno izvorno razkritostjo vlada skrito, potem to pomeni, da tudi reevolucija biti ne more vsega izvorno odkriti in da ji lastno poreklo ostaja skrito. Revolucija biti ni, kolikor obstane pred skrivnostjo biti, zgodovinski izhod iz pogrešanja izvora, marveč zgodovinska brezizhodnost v prehodnosti razkrivanja biti v prebivanju človeka. Kolikor govorimo o *razkrivanju* biti v lepoti, je nujno, da biti v potezi njenega razkrivanja ne razumemo le v smislu raznosa *raz-like*, marveč v smislu prehoda in prenosa skrivanja in razkrivanja v *raz-ločenju*. Umetnosti torej ne raznese od razkritost biti, tako kot so obetali avantgardistični in neo-avantgardistični poskusi. Vznese jo od *pre-nosa* biti v prebivanje. Ne odpravlja tradicije v imenu zgodovinskega izvora in končnosti, ampak jo pripravlja v brezizhodni zgodovinski odprtosti, blodnjaku prebivanja.

²⁶ D. Pirjevec, *Evropski roman*, Ljubljana 1979, str. 397.

²⁷ *Ibid*, str. 397.

Če katarza po Pirjevcu pomeni očiščenje od vsega, kar danes prikriva bit, se je treba vprašati, kaj je tisto, kar v nekem odlikovanem smislu prikriva bit. – Mar ni razkrivanje biti to, ki samo sebe skriva in krije? Ali ne s tem, ko ontološko diferenco razumemo kot radikalno razčiščevanje in očiščenje, ravno prezremo tisto potezo razkrivanja biti, po kateri to samo »pripada« skrivanju? Mar ni ravno v tem dopuščanje biti? Mar ni tudi človekova končnost neskončna skrivnost za človeka? Mar ne prav zavoljo te skrivnosti re-evolucija biti zahteva vzdržanost od revolucionarne volje, ne pa njenega dovoljevanja? Razlika med razkrivanjem biti iz obzorja niča in odtegotvanjem razkrivanja biti v skritost je odločilna in določujoča.²⁸ Je vsa skrivnost sorodstva med fenomenologijo in umetnostjo. Poreklo umetnosti skriva in krije v sebi narek fenomenologije, kolikor ta misli prehajanje biti v prebivanje človeka in tako ni zgolj ravnodušna opazovalka sveta, marveč jo v lastni pričujočnosti izpolnjujeta spomin in pričakanje.

Tako se tudi Heidegger v svojem atenskem predavanju iz leta 1967 *Poreklo umetnosti in določitev mišljenja* vpraša: »Mar delo umetnosti ne mora omolčevati tistega, kar se skriva, kar kot samoskrivajoče se človeku priklicuje strahospoštovanje pred tistim, kar se ne pusti načrtovati in upravljati, ne preračunavati in ne izdelovati?«

147

Mar je človeku te zemlje še dano, da zadržujoč se na njej najde svetno prebivališče, tj. stanovanje, ki ga določa glas sebeskrivajoče neskritosti?²⁹

Ali naj torej destrukcijo kot ključni element poetike, teorije in prakse v duhovnosti dvajsetega stoletja, dojamemo ne le v smislu »prehoda skozi vladajoče zakritosti«,³⁰ ki je revolucionarno boleč za tradicijo humanizma, ampak predvsem v smislu odkritega pri(po)znovanja same »skritosti«, ki kot tradicija sploh še ni spregovorila in nas zato skrito nagovarja kot *skrivnosti*?

Da ta hermetični nagovor nosi v sebi bistveni »hermenevtični odnos« se v slovenski poeziji zadnjih desetletij izpričuje na prav poseben način v elegični

²⁸ Dojeti razkrivanje biti v samoskritju zares pomeni »misliti bit brez bivajočega«. Dokler dojemamo bit iz (obzorja) niča, jo še vedno mislimo izhajajoč od bivajočega kot bivajočega.

²⁹ M. Heidegger, *Poreklo umetnosti in določitev mišljenja*, Phainomena 25–26, Ljubljana 1998, prev. S. Krušič, str. 353. Heidegger tu sam preide od vprašanja po izvoru umetnosti k vprašanju o njenem poreklu.

³⁰ M. Heidegger, *Bit in čas*, Ljubljana 1997, str. 64.

pripovedi Nika Grafenauerja. V zbirki elegij *Izbrisi* najdemo pesnitev *Otok*, ki odpira svojvrsten razgovor s Heideggrovo mislijo.³¹ Z »otokom« misli pesnik, kot sam opozori v opombi k elegiji, na »bit-v-svetu«, na zgodovinski interese. Ta otok je po besedi te pesmi:

otok, zakalciniran v nič

Z otokom pa pesnik opominja tudi na goličavo Golega otoka, kjer je bilo po drugi svetovni vojni koncentracijsko taborišče, spomenik najgrozovitejšega nasilja revolucije. Svetlost revolucionarnih nebes se je tu razžarela v pekel. Ogenj najsvetlejših idealov revolucije je tu žgal žive ljudi:

*Z zlatim navojem sončnega vijaka
v zenit privito morsko ogledalo.
A suhi stenj, težko napit neugasljive žeje po vodnjaku,
v izžganih ustih, in duša,
tako heraldična, pod strašnim poldnevom v poletju,
črna vdova.*

148

Razgaljena in izžgana človeškost se tu prikazuje onkraj humanističnega aktivizma in antihumanistične pasivnosti, brez junaškega lika in žrtvene razobličnosti, pesniku se zapiše beseda Franceta Prešerna iz njegovega nenaslavljenega nemškega soneta:

*a nič, z lobotomijami
vsajen v lobanje, se ziblje, duh
med živimi,
»wie fluch-
beladen«.*

Prekletost (der Fluch) je ujetost in hkratna obsojenost na beg (die Flight) iz jetništva. To jetništvo pa je *jestvo* človeškega življenja sploh, ujetega v čas in hkrati bežečega v njem:

³¹ Grafenauerjevo poezijo in poetiko sta s filozofskega vidika obravnavala predvsem Tine Hribar, ki je svojo spremno besedo k Grafenauerjevi zbirki *Palimpsesti* iz leta 1984 vključil tudi v širši kontekst razmišljanja o *Sodobni slovenski poeziji*, Ljubljana 1984, in o postmoderni umetnosti v delu *Sveta igra sveta*, Ljubljana 1990, ter Vid Snoj v delu *Zgodnost*, Ljubljana 1993.

*s številčnostjo težoč navzdol
leto za letom bolj razgaljeno življenje.
koliko večnosti, suho zvrtničene
v preteklost! iz zdaj v kasneje
z manj in manj zmerom tesneje
obrasli več.*

*tako se dovršujeta brez kraja:
Sein und Zeit*

*a kdo vzdrži sam, brez pričakovanja,
eno in drugo v istem miselnem krogu*

Besede misleca so prav tako kot Prešernove besede v tej pesmi nemško izpisane, a vseeno pesniku govorita drugače, ko pravi: »se dovršujeta brez kraja«. Tu pesniško spregovori reevolucija biti, katere patos bi spel bit s časom. Toda to je le vez pričakovanja. Odkod *nepričakovano*, iz ničesar, vendar pričakovanje? To pričakovanje, izpisano na ozadju Hölderlinovih himen in Prešernove pesniške vere, steguje roke k bogu, ki ne odgovarja temu zgodovinskemu zadržku in ne spominja na nikogar. Sleherno pričakovanje je obup slehernika brez upanja in zaupanja.³² Resničnost je kot stisnjena v ničnost, resnica je kot pogreznjena v molk. Toda razvezanosti časa odgovarja z druge strani zavezanost biti. Skrajna meja nič in molk razkriva mero *spominjanja na to*, kar mora ostati skrito in v tej skritosti zavezujoče. Ko pravimo »spominjati na«, tiči v tem pomen »kakor da«, »prispodobe«, »kvazirealnosti«, »irealnega lika«, hkrati pa je vse to preseženo v bolečini spominjanja kot zavezanosti bivanju, ki izpolnjuje naš inter-esse s pesniškim pričakovanjem. Zato se poezija modernizma v skrajni krizi svoje izpovedi zveže v elegijo. Elegija je pesniška vez biti v prebivanju. Grafenauer to izpove v elegiji *Kopula*. »Kopula« je, kakor uči logika, eden izmed pomenov biti. V elegiji *Kopula* pa je smisel biti ne logično, marveč algetično zbran v razliko kot »nočnolovna bit«, »trnje sobitja«, »odprto rano bivanja«, »belo vdahnjena odsotnost«.

³² Mišljen je seveda Prešernov epigram: »Kar je, beži; / al' beg ni bog / ki vodi vekomaj v ne-bo, / kar je, kar b'lo je in kar bo.« V elegiji *Otok* so sicer parafrazirani tudi Hölderlinovi verzi: »Kaj je bog? Nepoznan, vendar / Polno posebnosti je od njega / Obličje neba.« Prešernov *beg-bog* in Hölderlinov *prihodnji bog* je po Grafenauerjevi upesnitvi v elegiji *Oko* ob-enem tudi Celanov nihče: »K tebi, nihče, izluženi iz sveta.«

Elegična pripoved ra zodeva, da se je moderna umetnost znašla v položaju Ariadne, ki v Nietzschejevem upesnjenju toži za Dionizom: »Vrni se moj neznan bog. Bolečina moja. Sreča moja poslednja.« Ta pa ji odvrča: »Jaz sem tvoj labirint.« Kako se fenomenologija znajdeva in najde v tej situaciji labirinta?

Pokazali smo problematičnost sorodstva med umetnostjo in fenomenologijo na osnovi brezinteresnosti in brezstališčnosti zrenja na svet: Hkrati pa je prišla na dan tudi vprašljivost zgodovinskega inter-esse, kolikor ta v smislu reevolucije biti trči na brezresničnost, ki intencijo razkrivanja v fenomenologiji in umetnosti privede do ničišča. Se med fenomenologijo in umetnostjo skriva še kaj? Četudi fenomenologi in umetniki sicer radi navajajo drugi druge, danes prav *nič ne kaže* bližine fenomenologije in umetnosti. Vendar je za nas pomembno, da ta odnos še naprej ostaja skrit. Kajti *ostajati skrito* zares pomeni *prebivati*. Beseda *prebivanje* je pomenljivo dvopovedna: v nedovršniku »prebivati« pomeni: »zadrževati se«, »ostajati«, »stanovati«, v dovršniku »prebiti« pa še »prestati«, »pretrpeti«, »zdržati«. Kaj bi tedaj pomenilo sorodstvo fenomenologije in umetnosti iz obvarovanja skritega hermenevtičnega nareka v poreklu umetnosti?

150

Etos (vez) preskritja.

(Razširjen tekst predavanja na simpoziju »Prihodnost fenomenologije« ob stoletnici izida Husserlovih »Logičnih raziskav«, ki ga je priredila Univerza v Olomoucu od 14. do 20. novembra 2000)