

INTENCIONALNOST IN VIDEZ

NA POTI RAZJASNJENJA AFINITETE MED FENOMENOLOŠKO
IN ESTETSKO NARAVNANOSTJO¹

Kot je znano, je Husserl poudarjal 'bližnjo sorodnost' med fenomenološkim in estetskim zrenjem. To trditev je upravičeval z opozorilom, da oba načina naravnosti [Einstellungsweisen] izklopljata vsa »naravna« zavzetja stališča.² Če pa hočemo natančneje določiti smisel indicirane bližnje sorodnosti, potem moramo vprašati, kaj z ozirom na fenomenološko in estetsko naravnost pomeni 'naravno', oziroma, kakšen je odgovarjajoči način izklop-

307

¹ Prispevek je razširjena verzija teksta, ki sem ga predaval na češko-poljsko-nemški konferenci »Intencionalnost – vrednote – umetnost. Husserl, Ingarden, Patočka« (Praga, 11.–13. maj 1992). – Zahvaljujem se mojemu prijatelju, prof. dr. Toruju Tanuju (Tokio) za njegova vprašanja, ki so mi pomagala daleč naprej. Gospodu prof. dr. Robertu Waltonu se iskreno zahvaljujem, da je prispevek sprejel v Zbornik.

² Primerjaj Husserlovo pismo Hugu von Hoffmannsthalu z 12. januarja 1907. Fenomenološko in estetsko zrenje sta si »bližnje sorodna«, kolikor oba intendirata izklop »naravnih« zavzetij stališč – kar pomeni enako kot »izklop slednjega eksistencialnega zavzetja stališča intelekta in vsako zavzetje stališča čutov oz. volje, ki predpostavlja tako eksistencialno zavzetje stališča«. (To pismo je objavil šele R. Hirsch: »Edmund Husserl in Hugo von Hoffmannsthal. Srečanje in pismo, (Edmund Husserl in Hugo von Hoffmannsthal. Eine Begegnung und ein Brief). V: C.-J. Friedrich und B. Reifenberg (izdajatelj): *Sprache und Politik, Festgabe für Dolf Stenberger zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1968, str. 108–115; tu citirane strani 111–113.

ljanja, ki korelativno določa smisel vsakokratno izključenega. Izklop naravnega stališča fenomenološko omogoči, da postavljeno v njegovi postavljenosti pokažemo kot *videz*.^{*} Možna pot razjasnjenja afinitete med fenomenološkim in estetskim zrenjem je tako lahko v tem, da izpostavimo videz [Schein: sij], ki vsakokrat postaja viden, njegov fenomenološki smisel. Po tej poti bomo v nadaljnjem šli korak naprej. Pokaz vsakokratnega smisla videza fenomenološko sledi v prevpraševanju njegovega korelativnega *intencionalnega* odnosa, kolikor vsakokratni smisel videza stalno postaja viden le v »kako« svojega intencionalnega aktnega zadržanja [Aktverhalten].

V prvem koraku želimo vsakokratni smisel videza, ki ga po eni strani fenomenološka, po drugi pa estetska nastrojenost delata vidnega, določiti z ozirrom na vsakokrat obstoječo korelativno intencionalno strukturo. Pri tem sprva razlike obeh naravnosti močno bijejo v oči. V naslednjem koraku poskušamo poglobiti zadano zoperstavljenje in nakazujoč odgovoriti na vprašanje, če se kljub pokazanim razlikam da najti točko navezave, glede na katero je upravičeno moč konstatirati afiniteto med fenomenološko in estetsko naravnostjo. Pri tem povsod navezujemo na Husserla, a prestopamo rezultate [Ergebnisse], ki jih je predložil, kot tudi intencije, ki so ga pri tem vodile.

I. Smisel videza v fenomenološkem in estetskem pogledu

1. Fenomenološki smisel videza

V rokopisu, napisanem ob začetku dvajsetih let, uporabi Husserl besedo 'Schein', 'videz', v radikalnem smislu:

'Zaznavna podoba', spominska podoba, intencionalni objekt kot tak ni videz, temveč zaznano, pomnjeno itd. nasploh, to, kar je v napredovanju zaznavanja reči od taiste reči, spominov o njej, postavljeno kot isto [selbiges] in postavljeno je nemodificirano. (Hua XXIII, 584)

^{*} V originalu: »Die Ausschaltung eines natürlichen Standpunktes ermöglicht phänomenologisch, das Gesetzte seiner Setzung als *Schein* zu erweisen.«

Ne bežni aspekti česa predmetnega, temveč čvrsto usklajena enotnost enega in istega, vztrajajoče v menjavi potekov zaznavanja in prikazovanja, identiteta tega in onega – prav to naj bi bil videz. Kaj tu pomeni 'videz', in kaj je njegov radikalni smisel? Odgovor daje odgovor na neko drugo vprašanje: *Za koga je ta videz videz?*

Da je vsa zavest, vseeno ali praktična, ocenjujoča, teoretična zavest, intencionalno ustrojena, pove za Husserla, da so cilji, nameni, sredstva kot tudi pridobitev le-teh, intendirani v orginaro danem sebstvu. V mundano-naravnem izvrševanju življenja je subjekt napoten na intendirane cilje in njihova pred-znamenja izpolnitve, sama napotilna tendenca pa je zakrita. Nasprotno naj bi fenomenološka redukcija razvezala pripetost subjekta na objekte svojih mnogovrstnih ciljev, tako da pred oči stopi tendiranje samo in tudi cilji, tako kot so to, kar tendiranje želi doseči [Erzieltes].

Stališču izvršene fenomenološke redukcije se bo morda na ta način odprlo, npr., da je identiteta zaznanih reči sintetični produkt mnogovrstnih intencij: vsak parcialni način gledanja predmeta, ki vsakokrat orginaro daje en njegov aspekt – ta, prek samodajanja izpolnjena intencionalnost poseduje kolo-bar nadaljnjih intencij, ki na predmetu in njegovem okrožju v prazni anticipaciji vnaprej zarisujejo kaj nadaljnjega. Te mnogovrstne prazne intencije se v zavesti ne nahajajo kot v kaki škatli; v pasivni sintezi so v sebi intencionalno poenotene v tem, da so intencije taistega intendiranega objekta: tendirajo v enotnem polu – ki se v napredovanju zaznavanja ne modificira – tega predmeta, ki je v vsakokratnosti svojih aspektov orginaro zaznan.

Predmet zaznave, objekt opazovanja, brezbriznosti ali poželjenja se s tem v redukciji kaže kot zgolj menjen: kot prazni pol enotnosti parcialnih izpolnitvenih sintez. Substančnost [Substanzhaftigkeit] nefenomenološke, naravne naravnosti, ki mu je obljubljena kot celemu, se izkaže kot *videz* glede na delne intencije, ki se izpolnjujejo v orginarni samodanosti. V relaciji do teh samodajanj obstaja nemodificirana enotnost predmeta iz prekomernosti, iz menjenja-preko [Hinausmeinen], iz 'čiste intencionalnosti', in to Husserl označi z besedo 'nasploh': »predmet nasploh«.

Videz predmeta nasploh je torej videz *za* naravno naravnost – toda neodkrit, v fungirajoči intencionalnosti zastrt, kot tak neviden videz. Je pa tudi videz *za* fenomenološko naravnost – vendar tu več nima te funkcije,* temveč odkriti, videni in tematizirani videz. V tej samolastni dvostranskosti svoje vidnosti in nevidnosti je ta videz *rele* [Relais] in v tem smislu za fenomenologijo radikalnem smislu videz: odpira področje fenomenov, s tem ko pokaže dve strani, ki nikoli ne moreta postati eno. Ti dve strani nista nikakršna pola, ki bi stala neposredno drug poleg drugega, temveč dve strani relativni do istega, do videza predmeta nasploh.

Hrbtno stran videza, ki fungira v naravni naravnosti, torej stran, zaobrnjeno k fenomenološkemu pogledu, ki je kot taka zanj postala vidna, Husserl označi kot *fenomen* (Hua XXV, 70): gre za intencionalni, ali povedano v terminologiji *Idej I* (Ideen I), noematski predmet, noema v najširšem pomenu.³ Vse to pomeni točko navezave za mnogovrstnost aspektov, ki sami dajejo predmet – noematske vsebine ali fenomene v drugem smislu (primerjaj prav tam); umenjeni enotni predmet je X konkretnih določnosti na osnovi noematskih vsebin. Tako se zgoraj citirano mesto glasi naprej:

Če usmerim interes na podobo, na zaznano kot tako, na pomnjeno kot tako, mišljeno kot tako, potem sem 'inhibiral' postavljanje [Setzung] identičnega, to je, ne izvršujem tega tematskega akta, temveč tematsko postavljam nekaj subjektivnega, noemo. (Hua XXIII, 584)

S pogledom na noematske vsebine govori Husserl o »podobah« [»Bilder«], »zaznavni podobi«, »spominski podobi«. Govori tudi o tem, da je intencionalni predmet to, kar je v posamezni fazi zaznavanja »prikazovanju ustrežno ponazarjoče«** (Hua IX, 437), tj., le 'ponazoritve', noematske vsebine, priča o njem. V njih postane očiten njegov poseben način prikazovanja:

* V originalu: »nicht mehr in Funktion stehender«.

³ Glede nove diskusije o noema primerjaj dela Luisa Romána Rabanaqueja: »Pasivna noema in analitična interpretacija« (Passives Noema und die analytische Interpretation«. V: *Husserl Studies 10* (1993 str. 65–80, kot tudi Alfonsa Süßbauerja: *Intencionalnost, stanje stvari, noema. Študija o Edmund Husserlu*. (Intentionalität, Sachverhalt, Noema. Eine Studie zu Edmund Husserl), Freiburg i Br./München 1995 (zlasti 5. poglavje).

** V originalu: »Legen Zeugnis von ihm ab.«

da je namreč gola sintezirajoča pretenzija. Da Husserl za označitev tega stanja stvari uporabi besedo 'Bild', 'podoba', nas lahko začudi, kolikor se pri tem čutimo spomnjene na teorijo podob [Bildtheorie] zavesti. Ta, kot je znano, omogoča, da se realnost v zavesti reprezentira prek odslikave [Abbild], prek slikovno-simbolične, kvazirealne vsebine. 'Kvazirealno' tu po eni strani pomeni, da se realnost *reflektira* v odslikavi, in po drugi, da je odslikava sama zajeta v določilih, s katerimi je apercipirana realnost; odslikava realnost podvaja. Tako se dejanskost razpoči na dve bitni področji, na realni zunanji svet in na prav tako realni notranji svet. Od tega dojetja pa se ravno Husserlov fenomenološki nastavek želi izrecno posloviti. Pojem podobe, ki ga Husserl tu uporablja, ki se navezuje na noemo, ravno ne dobiva svojega smisla od realnosti zunaj zavesti. Videli bomo, da je to bitno določilo kongruentno s tistim določilom, s katerim Husserl zajame danost objekta podobe kot korelata slikovne zavesti. S tem ta identična uporaba pojma podobe ustvarja prvo bazo za bližji pokaz zatrjene afinitete fenomenološke in estetske naravnosti.

2. Smisel videza v slikovni zavesti in v estetski naravnosti

31

Kaj pa so zdaj za Husserla bistvene značilnosti estetske naravnosti? Sprva: kaj razume Husserl pod 'estetsko naravnostjo'? 'Estetska naravnost' tu očitno meni vsako doživljanje umetniškega dela ali česa drugega, kar doživljamo kot umetniško delo (na primer zgolj estetsko doživljanje kake krajine). Kaj to natančneje pomeni, bo postalo jasno v tem, kar sledi.

Je estetska naravnost, o kateri je Husserl rekel, da je blizu fenomenološki, identična z slikovno zavestjo nasploh? Očitno je za Husserla tako. Vsaka zavest, ki terminira v *podobi*, bi bila potemtakem estetska.⁴ S tem moramo,

⁴ Pri tem moramo imeti pred očmi, da je 'podoba' za Husserla v tem sovisju mišljen širši pojem, ki ga Husserl ne navezuje le na risbo, slikarstvo, kipe, temveč tudi npr. na odrsko igro, roman, »kinematografijo« (primerjaj ustrezne analize v Hua XXIII). – Glede Husserlove teorije slikovne zavesti primerjaj delo Johna Sallisa: »Umeščanje imaginacije. Husserl in fenomenologija imaginacije (Spacing imagination. Husserl and the phenomenology of imagination). V: P. J. H. van Tongeren, P. Sars, C. Bremmers and K. Boey (eds.): *Eros and eris. Contributions to a hermeneutical phenomenology. Liber amicorum for Adrian Peperzak (Pheanomenologica vol. 127)*, Dordrecht/Boston/Lancaster 1992. str. 201–215.

kot bomo še videli, utemeljeno soglašati. Vendar pa so poleg tega primeri, v katerih zavest ne terminira v podobi in pri katerih je kljub temu smiselno, da govorimo o slikovni zavesti.⁵ Slikovna zavest še ne govori nujno o estetski naravnosti, jo pa implicira, kolikor je ta že vizualno določena; ves čas slikovna zavest. Strukture slikovne zavesti so torej utemeljujoče tudi za estetsko naravnost (kot vizualno določeno). Z ozirom na te utemeljujoče strukture bomo nadalje govorili o 'goli slikovni zavesti' in bomo poskušali dokazati [belegen] njihovo relativno samostojnost zunaj estetske drže. Pri tem bomo prav tako izhajali iz določil, s katerimi želi Husserl zajeti slikovno zavest.

Slikovna zavest, po Husserlu, cilja na »slikovni objekt« ali »slikovni fiktum«, ki ponazarja nek »siže«. Za Husserla je slikovna zavest nevtralizirajoča zavest in sicer »*nevtralna modifikacija normalne*, v nemodificirani gotovosti postavljaajoče *zaznave*«. (Hua III/1, str 251 i.d (266)). Tudi slikovna zavest – kot na svoj način tudi naravna naravnost v nasprotju so 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). Kar ta videz slikovnega fiktuma razlikuje od videza predmeta sploh kot korelata naravne naravnosti, se nahaja v stanju stvari, da je slikovni fiktum vzpostavljen s strani korelativne slikovne zavesti: vem, da je to tu slika in ne realno samo. Fiktum torej ni zaprt le v intencionalnosti, ki fungira v slikovni zavesti, temveč se v njem pojavlja tudi kot to, kar je, kot slikovni fiktum. Tu ni – kot pri fenomenološko pokazanem videzu naravne naravnosti – obeh strani ene in iste medalje.

Ali ta nični karakter fiktuma rezultira, kot je mislil Husserl (prim. Hua XXIII, 151 i.d.) zgolj iz sporne zavesti zaznavanja in predstave slikovnega

⁵ Primere, v katerih odslíkava fungira kot posnetek, Husserl imenuje »transevtne« oz. »immanentne predstave« (glede na to, ali se intencija primarno usmerja na ponazorjeno ali na ponazarjujoče, pri čemer pa v obeh primerih ostaja ohranjena funkcija podobe, da je gola odslíkava; primerjaj Hua XXIII, 156). Toda tudi odslíkava je podoba in je ne moremo izenačiti z golim znakom. (Tako je treba razlikovati posnemovalsko funkcijo fotografije od znakovne funkcije prometnega znaka.)

* Husserl: »*Neutralitätsmodifikation der normalen* in unmodifizierter Gewißheit setzenden *Wahrnehmung*«.

objekta, torej iz tega, da fiktum ponazarja tuje telo v zaznavnem svetu? Ali nismo pri tem predpostavili, da je zavest že morala 'izmeriti' fikcionalni karakter slike, da bi lahko doživela njeno nezdružljivost z realnim okoljem?

Zavest fikcionalnega karakterja slike ne razpre le iz kontrasta do realnosti, temveč bistveno iz svojevrstno paradoksnega odnosa do svojega sižejja: gola slikovna zavest živi fungirajoč v naravni usmerjenosti docela pri sižejju. Fiktum je zatorej le, kot se navezuje na siže; kolikor je to predstavljeno kot realno ali kvazirealno, je fiktum tudi z ozirom na siže, ki se skozenj reprezentira – ne z ozirom na slikovnega nosilca oz. glede na svoje zaznavljivo okolje – nič. S tem se kaže, da je fikcionalni karakter ustanovljen ravno v odnosu na to, kar se reprezentira, da torej ta odnos ne govori, kot je menil Husserl, o navzočnosti slikovne zavesti in za domnevo transevtne oz. immanentne predstave (primerjaj opombo št. 5). Pred vsem pa postane jasno, da moramo v enotnosti izvrševanja doživljaja razlikovati dve medseboj prekrizani stopnji: a) to, da fiktum lahko identificiramo in da siže rezultira iz *preloma* med fiktumom in apercipijo dejanskosti, s tem ko ta prelom ustvari 'prostor', v katerem se fiktum šele lahko navezuje na siže, b) istočasno pa ta lom lahko doživimo le zaradi tega, fiktum kot videz postane razumljiv le zato, ker se fiktum že od začetka nanaša na siže, in če merimo glede na njegovo bitno tezo [Seinsthesis], pade v nič, pri čemer pa je, zaradi identifikacije fiktuma in sižejja, zajetje preloma takoj 'zabrisano'.

Moramo zabeležiti dva bistvena momenta videza glede gole slikovne zavesti: a) Slikovna zavest postavlja videz *kot videz*. To pomeni: korelativna intencionalnost ne terminira več v svetu, oz. v njej terminira na spremenjen, za doživljeno izvršitev* neopazno zlomljen način v njej: njeno terminiranje v smeri svetovnega horizonta v primeru zaznave je v primeru slikovne zavesti obenem zadržano, 'prekinjeno', vodeno nanjo in kljub temu usmerjeno čeznjo. Intencionalna struktura slikovne zavesti tako pokaže svojevrstno samoreferenčnost, ki ji je takorekoč vsiljena 'od zunaj' in ki je sama vendarle ne zajame. b) Če lahko videz fiktuma in njega dajajoča zavest postaneta fenomenološki temi, se ta videz ne odstre šele fenomenološkemu

*V originalu: ... »für den erlebenden Vollzug«.

pogledu. Da pa je videz slikovnega fiktuma za naravno naravnost, še ne pomeni, da na kakršen koli način tematsko zajamemo njega ali celo njegov temelj, zabrisani [überspelt] prelom v apercpciji dejanskosti. Istočasno obstoji *možnost*, da zajamemo dani nični tip slike – možnost, ki ni zajeta povsod tam, kjer naravna drža živi čisto v odnosu na siže.

Če zdaj konfrontiramo (vizualno-) estetsko naravnost s to temeljno določitvijo slikovne zavesti, je predvsem za *en* centralni moment, ki približa prvo in s katerim se razlikuje od druge. Estetska naravnost sicer tudi kaže temeljno značilnost slikovne zavesti: prelom direktnega-terminiranja* intencionalnosti v svetnem horizontu; ta prelom še intenzivira, s tem ko ga le-ta tako rekoč 'sprejme'. S tem ne mislimo, da se nanj navezuje hoté-vedé, temveč da je v svoji intencionalni strukturi sprva popolnoma pasivno določena s strani tega preloma, tj., nikakor ne terminira naravnost v svetnem horizontu. Kaj to natančneje pomeni, bomo pojasnili ob primeru.

314 Pri opazovanju kake fotografije ne živim nujno v estetskem interesu: fotografijo lahko uporabim, npr., kot nosilca informacije in se tako posvetim edinole odslikanemu. Ali pa se mi fotografija vsiljuje kot moteča, opazim, npr., da odslikano podaja zelo nezadovoljivo, da je izvedena nedopustno, da izkrivlja barve originala ter da je neostra. Pri vsem tem se sicer navezujem na fotografijo kot sliko, ne da bi bil k njej obrnjen v estetski drži. Slika mi tu služi bodisi le kot sredstvo za nek namen, ni zadnji cilj mojega (končno estetskega) interesa,⁶ ali pa je cilj mojega interesa, ki potlej ni estetski interes (če na primer tehnično razsojam o kvaliteti odslikave).⁷

Fotografija pa vendarle postane cilj estetskega interesa v trenutku, ko me zanima njena umetniška oblikovanost, ko mi je všeč zaradi umetniške oblikovanosti in cenim aranžma predmetov in oseb, osvetlitev, itd.; ko torej oblikovanosti fotografije ne merim tehnično po čem drugem, temveč sem naklonjen izključno njej, zavoljo nje same. Tu postane slika sama termin

* das Geradehin-Terminieren

⁶Ta primer Husserl označuje kot »transevtna predstava« (glej gornji tekst).

⁷To Husserl imenuje »imanentna predstava«.

mojega trenutnega interesnega življenja: razlomitve [die Brechung], ki jo vsaka slikovna zavest kaže implicitno, tu ne prekrivajo drugi interesi, ki terminirajo v svetnem horizontu, temveč je kot taka 'sprejeta'.

S tem se jasneje pokaže bistvena značilnost estetske naravnosti do gole slikovne zavesti: estetska naravnost intenzivira v tem smislu svojevrstno samoreferenčnost, ki je lastna slikovni zavesti, kot cilj svojega interesa – in to bistveno potezo deli s čisto teoretičnim interesom⁸ – *ne* ugleda *še*le v horizontu zaznavnega sveta in s tem v interesnem polju praktičnega življenja. Kljub temu funkcionira univerzalna vera v svet kot taka podlaga v tem odnosu do imaginarnega sveta – kot tudi pri zunajfenomenološki teoretski naravnosti, v odnosu do sveta eidosov.

Obenem postane jasnejši tudi smisel našega govorjenja o 'zgolj slikovni zavesti': oznaka 'zgolj' naj bi kazala na svojevrstni fundamentalni-karakter slikovne zavesti, ki bi ga morali fenomenološko natančneje določiti, kot se to tu lahko zgodi. Ta fundamentna-funkcija pove: slikovna zavest kot taka, kot 'gola', implicitna zavest tega, da je podoba, ne pa realnost, se faktično očitno pojavi le redko; bržkone se v poteku doživljajev največkrat spoji z določenimi predstavnimi načini, s tem ko je za te v določenem smislu povod in izhodišče. Zgolj slikovna zavest lahko, kot kaže navedeni primer, enkrat sproža predstavo kot reprezentacijo realnosti (transevtna predstava kot korelat realnosti, ki jo naznanja podoba oz. imanentna predstava kot korelat same slikovne realnosti) ali predstavo kot korelat imaginarnega sveta. V izvrševanju doživljajske celote ostaja ta temeljna funkcija slikovne zavesti največkrat skrita vsakokratnemu interesnemu odnosu: v prvem primeru zavest 'prekrije' ne-imaginarno usmerjajoča predstava, v drugem pa se popolnoma vklopi v njej soroden estetski zor. Iz tega postane razumljivo, zakaj hermetično opazovanje poteka doživljaja (in Husserlova analiza bi se potemtakem izkazala kot taka) v enem primeru ne najde slikovne zavesti, v drugem, nasprotno, pa jo identificira z estetsko naravnostjo.

⁸ Prim. Husserlovo opombo: »*Teoretski interes* je soroden z *estetskim ugodnjem*.« (Hua XXIII, 392).

3. *Facit: razmerje estetske in fenomenološke naravnosti*

Z ozirom na način danosti videza je mogoče razmerje slikovne apercepcije in fenomenološke naravnosti, ko povzemamo naš dosedanji premislek, določiti sledeče: videz predmeta se za korelativni način zavesti, zaznavo, ne pojavlja. Pokaže se šele v tisti intencionalnosti, ki je izklopila intencionalnost transcendentne apercepcije: torej v fenomenološki, in tu se kaže kot gola intencija, kot sistem pretenzij. Nasprotno je videz slikovnega fiktuma kot za korelativni način slikovne apercepcije prikazujoči se samodani videz. Ne pokaže se šele takrat, ko je pretenzija dejanskosti odpravljena univerzalno prek fenomenološke redukcije, temveč samo to pretenzijo odpravi – toda selektivno, le v samem sebi. Ni pokaz mundanega pretendiranja kot takega, kot je navzoč v fenomenološki redukciji v primeru za to kažočega se videza predmeta, temveč v nasprotnem momentu prezentacije realnosti svojega neposrednega okolja, npr. slikovnega nosilca (oz. kosa platna ali igralca, ki pusti, da se prikaže Hamlet): s svojim parcialnim ničenjem vere v realnost je manj kot, recimo, otok v morju realitetne pretenzije. Je le *atol*, kolikor ne le v sižejnem odnosu, temveč tudi na drugi 'strani' svojega ničenja, v slikovnem nosilcu, poseduje moment, ki je prek svoje zaznavnosti karakteriziran s potencialnim postavljenjem [Setzung] vere v realiteto. Kakor summa atolov ne daje kopnega, tako tudi ničenja pretenzije po realnosti, ki si ga zadaja slikovna zavest, s kvantificiranjem ne zmoremo priversti k ničenju fenomenološke redukcije. In vendarle pokaže slikovna zavest centralni kvalitativni moment, ki si ga deli z fenomenološkim pogledom: tisti prelom v naravnost potekajoči pretenziji realnosti, ki pomeni prekinitev [Unterbindung] napotilnih sistemov in korelativno prezentacijo nečesa *absolutno* samodanega. Ta moment označuje Husserl z 'Bild', 'slika, podoba' v najširšem smislu, fenomenološko vzeto postane noema, in postavimo naj vprašanje, ki ga tu ne obravnavamo še naprej: koliko je slikovni fiktum oz. estetski videz model za Husserlovo koncepcijo noeme.

S tem je postalo jasno, da Husserlova raba pojma slike podane v noematskem smislu ni mišljena zgolj metaforično in ni le ozek preplet slikovne zavesti in fenomenološke naravnosti, na primer v smislu reda fundiranja; jasno postane tudi, zakaj je treba zajeti noematski slikovni pojem ne le v

smislu slikovne teorije zavesti, temveč je izraz poskusa njene prevlade: noematska slika ni refleks dejanskosti na sebi, kajti Husserl se sam loti diferenciacije slika – to, kar je treba ponazoriti (predmet nasploh), v fenomenološko odprti zavesti sami. Upravičenost za to dobavi fakt intencionalnega: ne le, da je treba način pojavljanja tega, kar je treba prikazati intencionalno vezati na samodane prikaze, temveč postane to, kar je treba ponazoriti – kot intencionalna strukturna sinteza – dojemljiva le iz svojih ponazoritev. To pomeni, kot je znano, Husserlovo rešitev problema transcendence: transcendence je pojasnjena v fenomenološko čisti (torej ne empirično-psihični) imanenci.⁹ Husserlov noematski pojem slike se torej ravno ne navezuje na smisel slike v naravni naravnosti, temveč na njegovo fenomenološko osvetljeno smiselno vsebino kot slikovni fiktum. Ker pa slikovna teorija uporablja naravni pojem slike, indirektno povzame funkcijo zavesti kot golo dvojnost naravne slikovne zaznave; danost predmeta pojasni z modelom, v katerem že fungira sinteza predmetnega in zamolči tiste strukturne momente, ki to sintezo ravno vzpostavljajo.

Obstaja stvarno vprašanje glede nadaljnje pojasnitve nenavadno relativne povezanosti [Verbundensein] slikovne zavesti oz. estetske drže in fenomenološke naravnosti. Husserl glede slikovnega fiktuma v estetski naravnosti (spominjamo na to, da sta zanj estetska naravnost in slikovna zavest kongruentni) da omembe vredno pripombo, ki popolnoma dokazuje noematski smisel njegovega slikovnega pojma: siže označuje tudi kot 'siže v »kako« fiktuma'.¹⁰ estetska naravnost je torej v svojem naravnem poteku – v nasprotju do transevtne ali imanentne predstave oz. gole slikovne zavesti v našem smislu – navezana na predmetni siže v »kako« fiktuma, z [unter] izklopom drugih interesnih intencij. Ali dejstvo, da tu videz fiktuma

317

⁹ Ali odprava transcendence v imanenci zavesti problema posredovanja transcendence in imance ne spodkoplje, namesto da bi ga rešila? Bistveni odgovor daje zgoraj navajana relejna funkcija [Relaisfunktion] videza transcendentalnega predmeta: le do ene strani, k tisti, ki je relativna k fenomenološki naravnosti, razlagamo transcendenco imanentno. Druga stran, ki se nahaja relativno k naravni naravnosti, je še vnaprej konfrontirana s transcendentnim, in mora, s tem ko opazuje objekte ali rokuje z rečmi, postaviti transcendenco.

¹⁰ Korelat estetskega interesa je siže v »kako« predstavljenosti, brez interesa za njegovo eksistenco samo in kvazi-eksistenco« (Hua XXIII, 586).

skuša analogno določilo kot fenomen fenomenologije, ne dokazuje še jasnejše paralele do fenomenološkega pokaza predmetne danosti v noema? To je le deloma res, kolikor je namreč v določilu 'siže v »kako« fiktuma' korelat fenomenološkega opazovanja slikovne zavesti in ne korelat njega samega v svojem izvrševanju, oziroma v svojem naravno naravnost (premo) usmerjenem izvrševanju.

Ali pa opozorilo, da terminira estetska naravnost tako rekoč v celi svoji intencionalni naravnosti v videzu (siže v »kako« fiktuma), ne izpričuje svoje bližine do fenomenološke drže? Očitno je tu intenzivirano izklapljanje napotil do gole slikovne zavesti, videz izstopi pristnejše, vendar le kot videz, ki se – v svoji fenomenološki strukturi – spet takoj zakrije, s tem ko njegov izvor iz preloma, ki ga dela slikovna apercipija v zavesti dejanskosti še naprej ostaja neviden. S tem pa je bistveni fenomenološki moment – diferenciacija med predmetom nasploh in predmetom v »kako« – kot v naravni estetski drži, *ni prisvojena*, kot tudi ta, poleg tega, generalno ostane v univerzalno-naravni drži vere v svet. Ali glede tega stanja stvari obstaja še ena možnost, da bi radikalneje zajeli bližino estetske in fenomenološke naravnosti?

318

II. Skupna korenina fenomenološkega in estetskega smisla videza?

1. Relejna funkcija estetske naravnosti

Estetska naravnost se je tako v določenem oziru izkazala kot radikalizacija gole slikovne zavesti, s tem ko v njej *ni* le, kot v primeru zadnje, univerzalno svetno terminiranje, omejeno prekinjeno in je implicitno usmerjeno samo nase, temveč je na določen način 'sprejet' odblesk [Widerschein] terminiranja v sliki prek izklapljanja interesnih intencij, ki so odblesk degradirale v golo sredstvo; estetska naravnost take vrste pa stopnjuje svojo samoreferenčnost. Možno je, da se ta 'sprejem' še nadalje intenzivira, tako da bi tudi v estetski naravnosti postalo vidno podobno relejno razmerje, kakor smo ga konstatirali v primeru fenomenološke naravnosti? V čem bi

ostajalo tako razmerje? Bilo bi v pokrivaajoči *prisvojitvi* tega, kar je bilo prej le 'domnevano'. Tako prisvojitve bi potem izvršila tista (sprva jo bomo zastavili le hipotetično) estetska naravnost, kateri se je njeno intencionalno obnašanje patentiralo po svojem temeljnem tipu: tista naravnost, ki se izvršuje v slikovni zavesti, ki se izrecno prisvoji v prevzemu preloma, ki se izvrši v vsaki slikovni zavesti; izvorno si prisvoji diferenco med slikovnim fiktumom in sižejem, tj. tistim, ki fiktum kot samodani videz in korelativno terminiranje v videzu kot prelomu terminiranja zajame v dejanskem predmetnem.

Da bi videli, kako tu pokazani 'idealni tip' sami sebi zagotovljene estetske naravnosti stopnjevito izrašča iz kake naravne estetske drže, je potreben transcendentalno fenomenološki pogled na zgodovinsko fakticiteto. K tematskemu področju take transcendentalno zgodovinske analize sodi tudi vprašanje, ali je in koliko je estetska naravnost sploh produkt neke ustrezne konstitutivne geneze. Pri odgovarjanju na ta vprašanja fungira kot vodilo empirična zgodovina umetnosti. *Transcendentalna genealogija estetskega* s tem v razkritju transcendentalnih izvorov empirično-faktičnega umetnostnega razvoja (umetniškega-ustvarjanja in umetnostnega-gledanja) lahko čisto fenomenološko pokaže možne stopnje do estetske naravnosti, ki se bolj in bolj zagotavlja.¹¹ Na tej podlagi bi lahko izmerili, kako daleč je bil v umetnosti moderne dejansko izvršen korak k estetski drži, ki je sama sebi postala odlikovana [patent].¹²

¹¹ Tu bi lahko ugledali paralelo poznega Husserla do transcendentalno genealoško interpretiranega samozagotavljanja filozofije, od njenega prazasnovanja do zasnovanja fenomenologije – paralela, katere prevpraševanje lahko očitno oskrbi pokaz zatrijene afinitete estetske in fenomenološke naravnosti oz. bistveno podlago.

¹² Treba bi bilo pokazati, kako se tudi v ekstremni formi konkretne umetnosti (Kandinsky) ohrani videzna-funkcija slike, četudi je ustrezno pretolmačena: linije, forme, barve ne vzpostavljajo več v fiktumu sižēja realnega zaznavnega sveta, ne reprezentirajo več v in skoz fiktum siže v 'pogledih', naziranjih. Njena popolnoma spremenjena funkcija reprezentacije (ki obstaja, ker drugače bi bila konkretna slika in slučajno razlita barva eno in isto) ne napotuje več v transcendenco zaznavnega sveta, temveč v 'tostranstvo', ki ga Kandinsky imenuje 'duhovno'; reprezentirano in reprezentirajoče sta tu zlita do te mere, da prvo tako rekoč 'duhovno' oživlja drugo. V tem tesnem zlitju v enotno podobo slika ne skriva nobene transcendentalne vsebine več, je potemtakem analogno noemi, kar je nasploh v nasprotju do predmeta, kar je.

2. Tri napotila za nadaljnjo analizo

Če bi relejno funkcijo same sebe gotove estetske naravnosti lahko pokazali kot paralelo k tisti fenomenološke redukcije, potem je še vedno odprto vprašanje, v kakšnem natančnem medsebojnem razmerju sta obe prekinitvi terminiranja, ki sta postali očitni. Na koncu podajamo tri napotke za nadaljnjo analizo na poti odgovora na to vprašanje.

a. *Fundamentalni načini izklapljanja bitnega postavljanja*. Negotovost, ki se najavlja v tem vprašanju kaže nazaj na obsežno aporijo, v kateri tiči Husserlova določitev tega, kar je z redukcijo izklopljeno in v katere obsegu sledi izklapljanje: kaj razlikuje parcialno od univerzalnega izklapljanja vere v svet in do katere mere sovпада ta razlika z Husserlovo obmejitvijo fenomenološke psihologije in transcendentalne fenomenologije? Kako se izklop vere v svet obnaša do izklopa vsake bitne postavitve? Oboje ni isto v toliko, kolikor po Husserlu fenomenolog najprej inhibira vero v svet, ne pa tudi že bitno postavljanje svojega lastnega postopka; okoliščina, da eidetski zor očitno implicira svetno gotovost (četudi ne realne in ne individualne), kolikor s koncepcijo eidetskega transcendentalnega raziskovanja hoče kot transcendentalna naravnost odpraviti vero v svet. Nadaljnjo izčiščenje fenomenološkega postavljanja sveta v oklepaj bi lahko, ustrezno temu problematičnemu in drugim glediščem na probleme, pripravilo osnovo za eksaktnjšo določitev izklapljanja postavljanja eksistence, ki sledi v estetski naravnosti.

b. *Nevtralna modifikacija kontra iz-stavljenje* [Aus-setzen]. Nadalje bi bilo treba vprašati, ali je smisel izklopa postavitve eksistence z nevtralizacijo kot 'modifikacijo', kot jo storil Husserl, zadovoljivo določen. Ali ni v 'globini' venomer individualnega izvrševanja bivanja dogajanje epoché in redukcije eksistencialno iz-stavljenje iz smiselnega sovisja? Ali ne postane šele iz takega postavljenja-izven razumljiv prelom, ki ga lahko izvršita fenomenološka in estetska naravnost in s tem možna relejna funkcija? Ali je lahko misliti to *neposredno drugo*, ki ga prelom osnuje, kot golo podobo preobrazbe [Verwandlungsgestalt] na osnovi modifikacij? Kaj pa potem še posreduje, če modifikacija ni več prehod?

c. *Samozadržanje*. Treba je pokazati, da sta prelom in odgovarjajoči relejni odnos osnovana v možnem *samozadržanju* eksistence, ki ga je treba svobodno zajeti. Husserl je glede izvajanja redukcije stalno poudarjal, da ta rezultira v svojih realiziranih možnostih iz svobodne odločitve subjekta, vendar ni prevprašal eksistencialnega temelja te zmožnosti odločanja kot tudi ne njene izvedbe. Kaj tu mislimo s 'samozadržanjem eksistence'? V vsakem intencionalnem odnosu eksistenca *zadržuje sebe*, in pri tem sebe zadržuje v naravni naravnosti stalno do same sebe, kolikor ji pri vsakem intencionalnem odnosu v praktičnem oziru gre za njo samo. Poseben način samozadržanja pomeni možnost, da se zadržuje do določenih intencionalnih odnosov, do samozadržanja, kot tudi do naravnih načinov samozadržanja samega.

Kolikor se eksistenca v estetski kot tudi v fenomenološki naravnosti zadržuje v prenehanju [Unterbinden] svojega terminiranja v odlikovanem načinu do samega sebe, lahko analiza tega posebnega samozadržanja v razslojevanju posreduje svoje vsakokratne zmožnosti intenzivnosti izvršitev estetskega in fenomenološkega izklapljanja postavljanja eksistence, in v nadaljnjem izčiščenju med obema načinoma izklapljanja nastavljenje afinitete fungira kot *tertium comparationis*. Iz zgodovinskega gibanja takih načinov samozadržanja izraščata umetnost in filozofija v svojih oblikovanostih, ki se vse bolj radikalizirajo. Genealogijo estetske naravnosti bi bilo treba torej konec koncev ubrati v proces samozadržanja človekove eksistence in od tu pokazati svojevrstno 'teleološko' strukturo, ki je temu gibanju lastna. Na ta način se estetska drža lahko izkaže v svoji razslojenosti kot *sprejem* (*Annahme*) v bit vpisanih možnosti samorazumevanja. *Umetnost* bi bila, tako gledano, gibanje, ki se v ustvarjalnem procesu približuje 'telosu' – tistemu 'telosu', ki označuje mesto, na katerem je ta možnost popolnoma sprejeta.*

* Izšlo v zborniku: Roberto Walton (izd.): *Fenomenología* (Escritos de Filosofía, vol. 27/28, 1995).