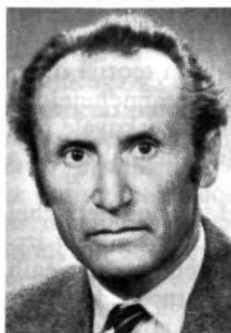


Glede na doslej opisane pomisleke in vprašanja je mogoče trditi, da dogajanje v šestdesetih letih v slovenski umetnosti poteka v znamenju *nihanj in ambivalenc*, ki se izražajo v naslednjih dvojicah oz. (ideoloških, komunikacijskih, ravnanijskih) parih:

modernizacija, fascinacija s svetom	tradicionalni kulturniški alibi, levičarsko pravičništvo
proizvodnje in trga	»razredni« konflikt
generacijski konflikt	politična opozicija, politizacija
avtonomizacija kulturne sfere	umetnosti
	nacionalizem
kozmpolitizem	kolektivizem
individualizem	inovativnost, gibanje
tradicija, šola	marginalni položaj v kulturi
dominantni položaj v kulturi	

## Sprejemanje Vebrove estetike na Slovenskem



Ivan  
Urbančič

Estetika je filozofija umetnosti. To pomeni, da je pojmovanje umetnosti tu izpeljano iz zasnutka bivajočega v celoti, ki vključuje zmeraj tudi odgovor na vprašanje, kaj je in kako je človek. Kaj je umetnost kot neko posebno področje bivajočega, torej bistvo umetnosti in sploh bistvo estetskosti ter tega, kako se tiče človeka, se določa iz tega, kaj *je* in kako *je* bivajoče v celoti, torej iz zasnutka *biti* bivajočega.

Taki zasnutki bivajočega v celoti glede na njegovo bit niso samovoljni, ampak so epohalni, usodno zgodovinski: so *zgodbe* biti bivajočega v celoti in nosijo ali zasnavljajo epohalne načine človeškega zgodovinskega bivanja in sveta, svetovno zgodovino. Filozofije so *po-novitve* temeljnega vprašanja o bivajočem v celoti glede njegove biti.

Estetika kot filozofija umetnosti je bila dognana do svojega zgodovinsko nepresegljivega vrhunca s Heglovo estetiko, ki dožene umetnost kot način znanja ali vednosti o absolutnem. Zgodovinsko nepoljubno končno pojmovanje umetnosti po Heglovi estetiki je v svojem vrhuncu *obrat* ali *prevrat* Heglove in vse dotedanje estetike pri Nietzscheju, ki dožene umetnost kot način in/ali obliko volje do moči.

Po Heglovi in Nietzschejevi filozofiji umetnosti se srečamo najprej z dolgo vrsto filozofskih estetik, ki so vse *pod* usodno zgodovinsko izvirnostjo Heglove in Nietzschejeve estetike ali filozofije umetnosti. O njih, kolikor niso zgolj referiranje o estetski problematiki in tako imenovanem »razvoju estetskih problemov«, je treba reči, da so izpeljane iz predheglovskih in prednietzschejevskih, torej iz premaganih filozofskih pozicij ali odgovorov in da so zato zgrešile usodno zgodovinsko *bistvo* umetnosti oz. da ga niso

dosegle v njegovi polnosti. To pa brez ozira na podrobnost in razčlenjenost svoje izpeljave, in čeprav so lahko še tako zanimive, učene in poučne ali »znanstveno« pretenciozne. Takšne so npr. tudi fenomenološke in predmetnoteoretične estetike, neosholastične estetike ali iz drugih navideznih filozofskih pozicij izpeljane, kakor npr. iz raznih obnov: neohegeljanstva, neokantovstva itd. Na Slovenskem so take estetike najprej neosholastična v različicah Mahničeve, Lampetove in Ušeničnikove ter Vebrova predmetnoteoretična estetika.

Druga vrsta postheglovskih oz. postničejevskih estetik so tako imenovane »estetike«, ki se razglašajo za »znanstvene« in navadno tudi nočejo veljati za filozofske. Razlikujejo se lahko med seboj po izhodni znanosti svoje »fundiranosti«: psihološke in sociološke estetike, semiotične in semantične estetike ipd. ter še estetike posebnih področij umetnosti. Lahko pa so tudi samostojne znanstvene estetike ali estetske stroke. Vse to so teorije o tistem posebnem praktičnem in predmetnem področju, ki se navadno imenuje in samoumevno jemlje kot estetsko v svoji pozitivni empirični danosti. Te teorije niso estetike po svojem bistvu, ampak po svojem empiričnem predmetu raziskovanja. Šele po svojem predmetu, ki ga jemljejo v njegovi empirični in samoumevni danosti in ki se pač imenuje zgolj po navadi »estetski«, so to »estetske teorije« ali poenostavljeno »estetike«. O njih je zato treba reči, da same ne določajo izvornega bistva estetičnosti in tudi ne bistva ali bitnosti umetnosti. Zato strogo gledano niso več estetike, niso filozofija umetnosti. One so znanosti ali teorije o posebnih predmetih ali praksah, ki veljajo za estetske. Rade se imenujejo *stroka*. To so takšne teorije ali znanosti ali stroke, ki bi lahko raziskovale tudi kake druge predmete, npr. etiko ali pravo ali družbo. Neprincipialnost je usoda strok. Dvignejo jo celo do svoje kreposti.

Poleg omenjenih vrst se srečujemo po Heglu in Nietzscheju še z množico različnih, bolj in manj naključnih, iz poljubnih pozicij izpeljanih, bolj ali manj esejističnih, času in potrebam ali namenom prirejenih osebnih ali skupinskih pogledov, nazorov, razmišljanj o umetnosti, ki se jih pogosto vse imenuje »estetike« ali »poetike«. Vendar je takšno imenovanje nepristno. Vse to ni filozofsko, ker ni izpeljano iz eksplicitnega odnosa do kakega filozofskega zasnuka, bivajočega v celoti. Od moderne sem tako rekoč vsaka prihajajoča kulturno-umetniška skupina, ki kaj da nase, nastopi tudi s svojo takšno »popolnoma novo« – »estetiko«. Seveda taki pogledi in nazori in razmišljanja in »programi« niso nič in najbrž niso brez pomena, vendar estetika v strogem zgodovinsko nepoljubnem smislu vse to ni. Pa tudi »znanstvena estetika« v prej naznačenem smislu kot stroka vse to ni.

Preden preidem k svoji posebni temi, naj omenim še naslednje. Zelo pogosto in navadno je mnenje, da se takšno ali drugačno estetično teoretiziranje o umetnosti nič ne tiče same umetnosti in njenih del. Umetnost je, kar je, ne glede na to, kaj si kdorsibodi o nji misli ali nad njo oz. ob nji teoretizira in filozofira. Od vsega tega imajo neko korist le kritiki in esejisti pri svojem razpisovanju o delih umetnosti, sama umetnost pa nič ali vsaj zelo malo. Od tod izvirajo potem nenehno ponavljajoča se »važna« mnenja, da je filozofska estetika nekje v astralnih višinah svoje abstrakcije, odtujena posameznemu dejanskemu in »življenjskemu« dogajanju umetnosti in da zato med njima ni nobenega »plodnega« stika.

Takšna navadna mnenja niso nič manj vulgarna in brezsmiselna kot tiste znane fraze, da našega gospodarstva ne bo rešilo iz krize teoretiziranje,

ampak je treba najprej krepko poprijeti in kaj storiti. Res se zmeraj spet nekaj stori in milijarde gredo v izgubo, kriza pa je potem še večja.

V nasprotju s takimi brezmiselnimi mnenji o estetiki je treba reči, da izvorna estetika kot pristna zgodovinska filozofija umetnosti zadeva samo *bistvo* in *izvor* umetnosti same: to, kako in kaj umetnost sama je, od koder izvira in kamor se *umešča*. *Tista zadeva, ki jo misli filozofija umetnosti, je usoda same umetnosti*. Poslušni so ji umetniki in njihova dela pa tudi sprejemniki umetnosti, ne da bi eni in drugi pri tem eksplicitno in posebej filozofirali. Razumeti to se pravi: šele prestopiti prag izvirne pristne filozofske estetike. Res pa je, da so vse tiste navidezne estetike oz. »znanstvene« ali »strokovne« »estetike« in nazori ali pogledi o umetnosti po svojem bistvu takšni, da gredo mimo *bistva* umetnosti, se izgublajo v *nebistvenem* in zato bi umetnost mirno lahko ostala brez njih. To pa kljub njihovi še tako »neposredni« vpletenosti v »življenje« »same umetnosti«.

Posebna tema mojega premisleka naj bi bila: sprejem Vebrove estetike na Slovenskem. Veber je svojo *Estetiko* objavil leta 1925. Kje je njeno mesto v svetovnozgodovinskem stanju filozofije umetnosti, nakazuje prejšnji grobi pregled tega stanja. To je filozofska estetika, ki je po svojem zasnutku pod usodno zgodovinsko izvornostjo Heglove in Nietzschejeve estetike. Kljub temu Vebrova estetika zaradi tega še nikakor ni nepotrebna ali nesmiselna ali nevredna preučevanja. Nobena tista estetika, ki je kot filozofija umetnosti dosledno in načelno izpeljana iz kakšnega zasnutka bivajočega v celoti, po svojih osnovnih vprašanjih in počelih ni nikoli nekaj dokončno minulega, zastarelega ali »neaktualnega«, ampak ima neko svoje mesto v epohalni zgodovini biti bivajočega v celoti in zato tudi svojo živost, *če jo razumemo iz njenega izvora*. In Vebrova estetika je dosledno izpeljana iz zasnutka bivajočega v celoti kot *predmetnosti predmeta*. Predmetnost predmeta pa je zasutek bivajočega v celoti, ki zaznamuje novi vek in moderno dobo evropske zgodovine. V tem je neka bitno-zgodovinska tehtnost Vebrove estetike, ki presega npr. Hartmanovo estetiko. Zato je treba nedvoumno ugotoviti: Vebrova estetika je edina filozofska zasnovana in v svojem zasnutku v poglavitnem do konca izpeljana filozofija umetnosti na Slovenskem, ki ima še vedno neko svojo filozofsko težo in tehtnost. To dejstvo zasluži polno pozornost in prednost, kadar gre za vprašanje estetike na Slovenskem, kar je tema današnjega kolokvija.

Po petinšestdesetih letih od nastanka Vebrove estetike se že lahko vprašamo o njeni usodi na Slovenskem, o njenem mestu v slovenskem kulturnem prostoru, predvsem pa o načinu, kako so izobraženi Slovenci sprejemali in kako še danes sprejemamo to estetiko. O tej posebni temi želim nekaj povedati v svojem prispevku, ne da bi jo hotel ali mogel izčrpati.

France Veber je veljal ob svojem času pri nas za velikega filozofa in zagnanega filozofskega misleca. Bil je obet slovenske filozofije na novo ustanovljeni katedri za filozofijo – prvič v zgodovini slovenstva. Imel je razmeroma velik odmev. Kar vsako leto je publiciral novo originalno filozofsko knjigo. Pred izidom *Estetike* 1925 so mu izšle že naslednje knjige: *Uvod v filozofijo* 1921, *Sistem filozofije* 1921, *Problemi sodobne filozofije* 1923, *Znanost in vera* 1923, *Etika* 1923, *Očrt psihologije* 1924, *Analitična psihologija* 1924. To je bila prava eksplozija Vebrove filozofske ustvarjalnosti in tudi publiciranja čisto filozofskih knjig, kar je pravi čudež za takratni slovenski prostor in čas. Slovencem je tedaj kljub hudi povojni razkosanosti

zasijala zarja dejanskosti ohranitve sebe kot samosvojega naroda. In tu je bila spodbuda takratni slovenski ustvarjalnosti na mnogih področjih kulture.

V sočasni slovenski publicistiki so živahno spremljali Vebrovo filozofsko delo. Vendar je vse to ostajalo večinoma na ravni dnevne revialne in časopisne informacije, prikaza in tu pa tam kakih vprašanj ali kritičnih pripomb. Veber v tistem času na Slovenskem ni imel pravega »laičnega« in svoji filozofski zmožnosti primerne sogaovornika. Ožji krog njegovih učencev so bili privrženci njegove filozofije, vendar ne filozofski sogaovorniki.

Podobno je bilo tudi po izidu Vebrove *Estetike* – z eno izjemo, ki jo želim posebej obravnavati. To je knjiga Vebrove učenke Alme Sodnikove *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*, ki je izšla leta 1928. V nji odmerja Sodnikova Vebrovi estetiki tako rekoč najpomembnejše mesto v zgodovinsko razvojnem in sistematičnem pogledu. Z Vebrovo estetiko da je dosežena sinteza estetskih problemov dotedanjega razvoja. V posebnem pomenu sodba Sodnikove gotovo zadeva nekaj bistvenega. Namreč to, da so fenomenološke in predmetnoteoretične filozofske estetike v času po Heglu in Nietzscheju med vsemi drugimi še najbolj pristojne.

Svoj pojem estetike povzema Sodnikova v celoti po Vebru, ko pravi: »Izraz *estetično* – *neestetično* rabimo danes za pojave, ki so nositelji svojevrstne vrednote (lepote – grdote), do katere prihajamo s posebno vrsto nagonskega doživljanja, s čustvovanjem ali točneje rečeno s posebno pavrsto čustvovanja. Estetika je zato danes veda o svojevrstni vrednoti (lepoti – grdoti), o objektih kot nositeljih te vrednote oziroma nevrednote, o pristojnem doživljanju itd.« (6–7)

V zgodovini estetike od starih Grkov naprej razlikuje Sodnikova tri tipe estetik: 1. metafizično-spoznavnoteoretična smer estetike, 2. empirično-psihološka smer estetike in 3. analitično-psihološka smer estetike. V tretjo uvršča fenomenološko in predmetnoteoretično osnovane estetike. To smer je Sodnikova predstavila kot notranjo strukturno sintezo bistvenih sestavin prvih dveh smeri, znotraj nje pa da je najpomembnejša prav Vebrova estetika.

Že iz omenjene razporeditve se vidi, da je tu Vebrova estetika predstavljena kot razvojni in sistematično-sintetični vrh dotedanjega »razvoja« estetike. Glede upravičenosti te klasifikacije in predvsem glede načelne filozofske utemeljenosti v obravnavi filozofskih pojmovanj umetnosti po shemi »razvoja« se zdaj ne nameravam spuščati. Tedaj je pač še vladala vera v »razvoj«, ki se je dandanes spremenila v pravo manijo dnevnega historičnega analogiziranja vsega z vsem v brezoblične poljubne konglomerate.

Pokazati je treba sedaj le tisto, zaradi česar se Sodnikovi predstavlja Vebrova estetika kot tako izjemno tehtna in na tako izvrstnem mestu v celotnem »razvoju« estetike. Sodnikova namreč Vebrove estetike nikakor ne predstavlja tako zaradi kakega odnosa primitivne odvisnosti učenca, ki se hoče svojemu učitelju tako zgolj prikupiti in prilizniti s praznim povelečevanjem njegovega dela. Ampak Sodnikovi se Vebrova estetika kaže v takšni tehtnosti zaradi vpogleda v njegovo filozofsko izpeljavo *bistva celotnega estetskega fenomena v vsej njegovi kompleksni strukturi*, kakor je razvit v Vebrovi knjigi. Bistvo estetskega fenomena pa sestavljajo tu naslednji njegovi sovisni strukturni momenti:

1. *Estetski irealni lik* kot neposredna predmetna podlaga in torej nosilec lepote v vsej svoji bistveni notranji ustrojni zgradbi in načinu svoje uobličnosti. Po svojem načinu biti ali predmetnosti je estetski lik irealen,

vendar kot tak faktičen in istinit. To pomeni, da je irealni lik kot predmetna stran estetskega fenomena v svoji istinitosti nosilec lepote kot estetske vrednote, docela neodvisno od faktičnosti ali nefaktičnosti svojih neobhodnih predmetnih podlag, iz katerih je sestavljen oz. uobličen. Z drugimi besedami in primeroma: irealni lik kakega dramskega dela je istinit in kot tak nosilec lepote, docela neodvisno od tega, ali so prikazane dramske osebe in dogodki izmišljeni ali pa so faktični. To dejstvo imenuje Veber zakon imanence estetskih objektov. (Nedavno so pri nas o tem govorili kot o »znotrajtekstualnosti«.) Od tod pa tudi izhaja, da načelno ni predmeta v celotnem vesoljstvu predmetov, ki ne bi mogel biti predmetna podlaga in tako sestavina estetskega irealnega lika kot bistvene strani estetskega fenomena. Sodnikova opozarja na to, ko piše, »da ni pojava v celokupnem vesoljstvu, ki bi ne mogel biti neobhodna predmetna podlaga irealnega lika«. (323) Torej so sestavine lika lahko tudi grde, nemoralne, zločinske, perversne itd. stvari. Seveda vsak teh pojavov kolikor nastopa kot predmetna podlaga irealnega lika, nastopa tu v svoji *irealiziranosti* in torej tako, kakor da je nefaktičen. Sodnikova ni zaslutila temeljnega filozofskega problema, ki ga dvigne ta postavka. Sodnikova dalje kaže, da sestavine ali predmetne podlage irealnega lika niso le vnani predmeti, ampak tudi psihični doživljaji vseh vrst kot predstavljeni po tako imenovanem sekundarnem predstavljanju. Tudi ta postavka vsebuje nerešen zelo težak problem te filozofije, ki se ga Sodnikova ni dotaknila, verjetno pa tudi ne zaslutila. Opozorila pa je, da je za irealni lik bistveno to, da je *enotnost mnogoterega*, da je uobličenje mnogoterega predmetnega v skladen enoten lik. Sodnikova dalje omenja, da je v pristni umetnosti med predmetnimi podlagami irealnega lika tudi transcendenca kot skrivnostna neznanka sveta in življenja. Vendar Sodnikova ni zaznala velikega problema, ki nastaja v Vebrovi estetiki z vpeljavo transcendence. Posebej je Sodnikova opozorila še na Vebrovo klasifikacijo estetskih likov. Glede na možne sestavine predmetnih podlag estetskega irealnega lika izpelje Veber klasifikacijo različnih vrst in zvrsti umetnosti in s tem v zvezi tudi posebne estetske kategorije. Sodnikova omenja, da gre pri tem za modifikacije lepote estetskih irealnih likov glede na različne sestave v njih zbranih predmetnih podlag. Bistvo umetnosti same v smislu ustvarjanja estetskih del je pri tem pojmovno razvito kot realiziranje irealnih likov v nečem snovno realnem (predmetnem).

2. *Druga stran* bistva celotnega estetskega fenomena, ki ustreza zgradbi irealnega lika, je *estetsko doživljanje v svoji kompleksni strukturi zgradbi*. Tu gre v prvi vrsti za estetsko čustvovanje z vsemi njegovimi psihičnimi podlagami: s predstavljanjem, mišljenjem, drugim čustvovanjem in stremljenjem. Estetsko čustvovanje je predočevalec lepote kot posebne estetske vrednote svojega prisvojenega predmeta, namreč irealnega lika. Bistvena psihološka podlaga estetskega čustvovanja je tisto kompleksno *predstavljanje*, katerega predočeni predmet je estetski irealni lik. Temu predstavljanju pripada še posebno oblikovanje ali uobličenje mnogoterega v enoten lik. To kompleksno estetsko predstavljanje ima najpomembnejše mesto in odločilno vlogo na psihični strani celotnega estetskega fenomena.

Ker začenja Veber svojo analitiko estetskega fenomena z analizo estetskega doživljanja in ker je doživljanje psihično, je Sodnikova prepričana, da gre tu za empirično-psihološko stran Vebrove estetike kot sinteze dotodanjih tipov estetike. To njeno prepričanje ne vzdrži kritike. Vebrova anali-

tika estetskega – in vsega – doživljanja namreč kljub Vebrovemu nasprotnemu zatrjevanju ni in ne more biti empirična psihologija. Kajti Veber jemlje vse doživljanje že vnaprej in izključno le v njegovi intencionalni predmetno-predočevalni funkciji, namreč kot *predmetno-prezentacijsko razmerje*, ki po svoji intencionalnosti ali naperjenosti prezentira ali kaže subjektu vsakikrat samo svoje predmete. Ima torej ontološko in gnoseološko funkcijo. Analitika doživljanja v njegovi takšni bistvenosti pa nikoli ni in ne more biti empirična psihologija, ampak je že načelno metafizično filozofska analiza subjektivitete doživljanja kot intencionalnega predmetno-prezentacijskega razmerja. Na kratko rečeno, gre za analitično eksplikacijo metafizičnega razmerja med subjektom in objektom. In samo zato, ker je to tako, je Vebrova estetika lahko filozofija umetnosti.

3. Z naznačeno analitično eksplikacijo celotnega estetskega fenomena je odprta pot za določitev bistva umetnosti kot posebne človeške dejavnosti. Veber temu problemu posveča razmeroma malo prostora, čeprav je prav ta problem umetnosti morda najtehtnejši, vsekakor pa najobsežnejši problem estetike. Tudi Sodnikova, ki ni pristopila k Vebrovi estetiki izvirno miselno, ampak le na način referirajočega prikaza in načelno dvomljive »razvojne« komparacije in klasifikacije različnih estetik, je vprašanje o umetnosti komajda omenila, načelnih vprašanj pa ni zastavljala.

Nam se danes zastavlja izvirno vprašanje, zakaj je v zgodovini velikih evropskih filozofij kot epohalnih zasnutkov bivajočega v celoti vprašanje umetnosti zašlo na področje estetskega (čutnega) in je izročilu filozofije njena posebna filozofija umetnosti postala in bila vse do danes eksplikacija bistva estetskega fenomena – torej estetika, ki se je nepresegljivo in nepoljubno dovršila in dokončala s Heglovo in Nietzschejevo estetiko. To vprašanje je zelo zahtevno in ga sedaj ni mogoče načeti. Vsekakor pa ne moremo več imeti za samoumevno in nevprašljivo to, da je bistvo umetnosti umeščeno in omejeno na polje *estetičnosti*. Tu je izvorna vprašljivost estetike kot stroke. Epohalno zgodovinsko neodgovorne so danes vse estetike, ker brez vprašanja in premisleka s samoumevno nevprašljivostjo ostajajo pri umeščenosti umetnosti na polju estetičnosti. To velja tudi za Vebrovo estetiko in za ves način njenega sprejemanja na Slovenskem vse do Pirjevca. Še bolj neodgovorno, če že ne kar brezmiselno pa je to, da še dandanes vsepovsod izdelujejo vse sorte »estetike« na samoumevnosti in nevprašljivosti estetičnosti umetnosti.

Sodnikova v svoji knjigi omenjenega odločilnega vprašanja ni še slutila. Njen referirajoči prikaz, komparacija in »razvojna« klasifikacija Vebrove estetike je kljub svoji takšnosti najvišji domet sprejema Vebrove estetike na Slovenskem pred drugo svetovno vojno in po nji vse do Pirjevčeve razprave o Vebrovi estetiki – natančno pol stoletja po njenem izidu. In letos avgusta je preteklo štirinajst let, odkar je Pirjavec napisal svojo razmeroma obsežno in izvrstno razpravo o Vebrovi estetiki, ne da bi ta bila objavljena (če ne štejemo izdaje na *Inštitutu za sociologijo in filozofijo* avgusta 1975 v 30 ciklostiranih in vezanih izvodih). Tudi to je morda simptom sprejemanja in razumevanja Vebrove estetike pri nas. Vendar je tudi res, da je leta 1985 izšel pri Slovenski matici ponatis Vebrove *Estetike*; da je letos – tudi pri Slovenski matici – v pripravi izdaja Pirjevčeve razprave o Vebrovi estetiki: in da je bil leta 1987 v Radgoni, Vebrovem rojstnem kraju, Ljubljansko-graški simpozij, posvečen njegovi filozofiji. To so morda znamenja boljših časov zanjo.

O svoji razpravi pravi Pirjevec, da stopa »v območje tiste evropske miselne tradicije, ki ji pripada estetika kot posebna filozofska disciplina« (5).<sup>\*</sup> Pirjevec svoje motive in cilje za razpravo o Vebrovi estetiki takole opisuje:

»Kljub temu pa temeljna pobuda za pričujoče razpravljanje ne prihaja iz interesa za estetiko kot tako, marveč iz tistih aktualnih vprašanj, ki se v sedanjem času spletajo v težko pregleden problemski sklop, ki v njegovem središču stoji pojav umetnosti v vseh njenih oblikah.« (5)

Njegov posebni motiv je v tem, »da Vebrova *Estetika* na Slovenskem že dolgo ni več aktivna, marveč je tako rekoč že zdavnaj padla v pozabo; le malokomu je še znana in najbrž je danes nihče ne bi mogel več brati brez posebnega napora in posebnih osnovnih priprav. Zato je ena prvih konkretnih nalog te razprave, da dvigne Vebrovo estetsko misel iz pozabe, jo naredi berljivo, se pravi današnjemu bralcu kar se da dostopno.« (14)

Namen ali cilj, h kateremu Pirjevec uravnava svojo razpravo, opisuje takole: »pričujoča razprava noče biti nikakršen uvod v estetiko...«, saj bi to »... pomenilo, da nam gre pač za uveljavljanje estetike in da nas torej vodi prepričanje, češ da je sodobne probleme, ki jih pred nas postavlja moderna umetnost, možno razrešiti s primernim, bolj ali manj originalnim estetskim sistemom.« (21) Zato dodaja, »da pričujoči razpravi o Vebrovi *Estetiki* ne gre za uveljavljanje estetike kot estetike, pač pa hoče estetiki zastaviti radikalno vprašanje o njej sami«. (22) Takšno vprašanje za Pirjevca ni poljubno, ampak »gre za zgodovinsko izpričano vprašljivost« estetike. (22) Navedek kaže, da se je Pirjevec že polno zavedal temeljne vprašljivosti estetike kot estetike v našem času, se pravi: njenega konca.

Narediti Vebrovo estetiko današnjemu bralcu berljivo in razumljivo pomeni v današnjem jeziku prikazati celoten notranji ustroj in izpeljavo Vebrove analitične eksplikacije estetskega fenomena. Temu Pirjevčemu prikazu tu ne morem slediti in tudi potrebno ni. Treba je omeniti le to, da se je Pirjevec izvrstno vživel v način Vebrovega izvajanja in v strukturo njegove estetike misli ter se je sproščeno in zanesljivo gibal v njegovem svetu. Vendar, če bi Pirjevec ostal samo pri takem prikazu, ne bi presegel tistega sprejema Vebrove estetike, ki ga je v svoji knjigi dosegla Sodnikova. Zato je v okviru mojega prispevka treba posebej prikazati in premisliti le način, kako je Pirjevec izpostavil temeljno zgodovinsko vprašljivost Vebrove estetike – *kot estetike*.

Problematizacijo Vebrove estetike začenja Pirjevec s tvegano tezo, »da umetnostnega in lepotnega fenomena ni mogoče uspešno inkorporirati v skladen filozofski sistem drugače kakor z ideološkim 'nasiljem', se pravi mimo in proti tistemu bistvu umetnosti in lepote, ki in kakor se razkriva temu sistemu samemu«. (179) Pirjevec je prepričan, da imata umetnost in lepota subverzivno moč nasproti religiji in tudi sami filozofiji. Te teze Pirjevec ne misli samo glede na Vebrovo filozofijo, ampak glede na vso dosedanjo filozofijo kot táko.

Pirjevec se zaveda tveganosti navedene teze, saj meni, da »v tem trenutku še nimamo pravice trditi, da je temu res tako...« (179). Zakaj še nimamo te pravice? Ker se smisel te teze zvede na nesmisel, da je mogoče o umetnosti več vedeti od samega védenja, namreč tu od filozofije umetnosti. Pirjevec s to tezo trdi, da o umetnosti ve nekaj, česar *sámo védenje* o nji,

<sup>\*</sup> Navajam po izdaji ISF.

torej filozofija umetnosti sama ne ve in – kar je še najhuje – *ne more* vedeti. Zastavlja se vprašanje, od kod Pirjevcu taka *ekstra-vednost* o umetnosti? Kako je *načelno* sploh možna takšna ekstra vednost o umetnosti? To vprašanje je treba skrajno zaostri in pozorno prisluhniti, kakšen je Pirjevčev odgovor nanj.

Iz Vebrove estetike vemo, da je analitično pokazal, da je umetnost zares pristna umetnost le, če je med predmetnimi podlagami estetskega irealnega lika na neki način tudi *transcendenc*a: oz. če umetnina naravnost zahteva in »izsiljuje« prehod k *transcendenci*. Ta postavka je Vebrovi filozofiji umetnosti *temeljna, je temelj sam*; tako temeljna, da ima Veber »umetniško« delo brez transcendence za »prazno kopijo«, kakor pravi. »Prazna kopija« je zanj delo brez pristne in globlje umetniške istinitosti: zgolj prazno delo. Le če priključimo transcendenco, le če »izsiljuje prehod k transcendenci«, je delo zares umetniško. Tako je očitno, da je transcendencija temeljna postavka te filozofije umetnosti in nikakor ne kaj naključnega v nji, kar bi lahko tudi izostalo. In na tej *temeljni* točki Vebrove estetike zgradbe začne Pirjavec z nepopustljivo doslednostjo zasledovati in problematizirati Vebrovo estetiko.

Veber analitično izpostavlja transcendenco v teku analitike estetskega fenomena. Transcendenco nakazuje kot vsebinsko nedostopno večno neznanost in skrivnost, ki je ni mogoče spoznati, ki ne more nikoli postati predmet, za katero manjka vsak predmetni predočevalec, vendar je kljub temu nujna *pred-postavka*, ker bi brez nje kot takega »skrivnostnega činitelja« propadlo vse predmetno veseljstvo v prazen nič. Ker ne pade v »prazen nič«, ker se stanovitno drži, ima pač svoj *temelj*; veseljstvo predmetov je torej *istinito*, utemeljeno in smiselno. Temelj je prav ta *istinitost*, ki pa ostaja skrivnostna in nedostopna neznanost onstran vsega predmetnega in dostopnega. In ker je »onstran« in »čez« (trans) vse predmetno in predmetnemu spoznanju dostopno, se imenuje transcendencija. Tako se pokaže, da istinitost in transcendencija sovpadata in da sta *temelj*, na katerem veseljstvo stoji in ima od tod smisel; sam ta temelj je smisel in najvišja vrednota. Tako pred-postavljena transcendencija je seveda nekaj »nemogočega«, a – analitično nujnega. Vendar, če je nedostopna in če manjka sploh vsaka pot k nji, kako tedaj filozof, namreč Veber sam, sploh zve zanjo? Vebrov odgovor v Estetiki: prehod k nji »izsili« in zahteva pristna umetnina. Kako?

Pirjavec vidi, da se s postavko transcendence začenja neskončna vrsta težav in protislovij v Vebrovi izpeljavi. (189). Pirjavec jih neutrudno niza, pri tem pa zasleduje Vebrove »protislovne formulacije«. Naj sedaj mimo Pirjevčeve razprave nakažem nastavek Vebrove nujne analitične filozofske *pred-postavke* transcendence, ki ga on sam ni docela enoznačno izpeljal. Nakazuje – ne pa kaže v smislu: predmetno prezentira – jo posebno hagiološko čustvovanje. Takšno čustvovanje nastopi spričo *veseljstva*; njegov neposredni prisvojeni predmet je veseljstvo (VSE, kar je). Spričo veseljstva se zgane v človeku tisto izjemno čustvo, ki nakazuje svetost *istinitosti* veseljstva, namreč tega, da *je*, da *stoji* nasproti niču. Ta istinitost pri tem sama ni dana, ni prezentna kot kak predmet, vendar jo je analitično nujno pred-postaviti kot tisti temelj, na katerem veseljstvo stoji in se drži – JE. Kajti ker veseljstvo *je*, je pred-postavka njegovega *temelja* – istinitosti kot transcendence – nujna. Istinitost ali transcendenco razume Veber izrecno kot *temelj* veseljstva. V naznačenem smislu je transcendencija ali istinitost pri



Vebru kot nujna in čista analitična pred-postavka *mejno »spoznanje«* ali *dotik nespoznavnega*, kakor je lastno tej filozofiji sami. Kot takšno mejno »spoznanje« nespoznavnega in kot čista pred-postavka temelja in smisla vesoljstva je *čista vera*: nekonfesionalna filozofska regioznost, kakor jo je izrecno razvil Veber v svoji predmetnoteoretični fazi. In kakor *mora* transcendenco ali istinitost kot temelj analitično *pred-postaviti* filozofija, tako jo mora pristna umetnina *evocirati* ali *nakazati*, neposredno do-prinesti njeno slutnjo s čudežno zgradbo svojega estetskega irealnega lika. Za zgradbo estetskega irealnega lika kot bistvenega za vsako umetniško delo kot pristno umetniško namreč ni nobene možne recepture njenega načina. Ta način ostaja skrivnostna naloga umetnikove ustvarjalnosti.

Naznačeni način analitične izpostavitve transcendence in njena pred-postavna nuja pa sedaj nedvoumno kažeta, da je tista čudna *ekstra-vednost* kot podlaga prej navedene Pirjevčeve teze pravzaprav in imanentno lastna že tej filozofiji sami in tudi njeni posebni filozofiji umetnosti sami, njeni estetiki. Tisto, za kar se je Pirjevcu zdelo, da *ve* o umetnosti več kot sama filozofija umetnosti, ta *ekstra-vednost* je zasnovana že v temeljni postavki te filozofije same. Tako da moramo proti Pirjevčevi misli določno reči: umetnost nima nobene subverzivne moči do filozofije in tudi ne kake take pretenzije. Res pa je, da imata obe subverzivno moč proti ideologiji in teologiji; in v tem pogledu ima Pirjevec prav.

Glede na rečeno je zdaj jasno, da je transcendenca v tej filozofiji res tisto »nemogoče«, a obenem je analitično nujna mejna pred-postavka, nujno mejno »spoznanje« nespoznavnega, *nujna čista vera v istinitost kot temelj in smisel vesoljstva nasproti »praznemu nič«* in s tem tudi najvišja vrednota: *pripada ji svetost*. In kakor filozofija na svoji poti nujno zadene na svojo nujo in mejo, tako umetnost nujno vršiči v neposredni slutnji te iste transcendence – istinitosti –, čeprav ni nikjer v celotni strukturi estetskega fenomena prezentna kot kak predmet in na način kakega predmeta.

Veber se je zelo mučil okrog teh vprašanj, ne da bi bil v svojem prvem zaletu analitično dognal svoj zasutek filozofije na čisto do te njene lastne nujne meje, ki nikakor ni kaka zgolj omejenost. Pirjevec je Vebra v tem labirintu preveč neusmiljeno zasledoval in preganjal skozi njegova protislovja v misli transcendence. Kako da v pristni filozofiji protislovje lahko poruši njeno *temeljno pred-postavko*, namreč *temelj sam*, ki je sicer nemogoč, prav neznanski, pravo brezno. Prav protislovnost je njegova nemogočnost v njegovi hkratni nujnosti in *nuji*. Od Hegla sem je dognano, da je protislovnost sama moment absolutnega samega. Vendar Vebrova misel je ostala *pod* usodno izvornostjo Heglove.

Poglejmo si zdaj, kako pa je Pirjevec glede na motive in intencije svoje razprave sklenil svojo interpretacijo Vebrove estetike. Njegov sklep je tako zahteven, da bi bil zanj potreben mnogo obširnejši premislek, kot mi je zdaj mogoč. Odločilen sklepni korak svoje interpretacije Vebrove estetike uvede Pirjevec z *novo tematizacijo bistva estetske naravnosti*. Pirjevec zelo jasno in dosledno ugotavlja oz. izpostavlja, da ima bistvo estetske naravnosti v Vebrovi estetiki dvojni značaj, ki ga Veber sam ni opazil in ki ga Pirjevec takole razločuje. Najprej je estetska naravnost nujno blokiranje ali izključitev faktičnosti estetskih objektov (namreč predmetnih podlag estetskega irealnega lika). Estetski irealni lik je istinit ne glede na to, ali so njegove predmetne podlage faktične ali pa zgolj izmišljene. Ta blokirana faktičnost je po Pirjevcu pravzaprav *koristnost, spoznavnost, uporabnost* itd. vse tisto,

kar so predmeti v navadni vsakdanji naravnosti. Bistveni smisel blokade *te* in take faktičnosti ali predmetnosti v estetski naravnosti pa je v tem, da človeka prestavi (zamakne!) nazaj pred *faktičnost in istinitost samo*, ki pa ima zdaj popolnoma drugačen značaj: je tista istinitost, ki sovпада s transcendenca. Ta istinitost torej nima več smisla tiste blokirane, namreč spoznavnosti koristnosti, uporabnosti itd., temveč je transcendenca. Naj navedem Pirjevčev misel:

»Vsilila se nam je torej formulacija, ki pravi, da so stvari v estetskem motrenju dane tako, da smo v istini, da so zgolj istinite. Ta formulacija je vsaj navidez v popolnem nasprotju s tisto centralno Vebrovo tezo, ki smo jo že citirali in ki pravi, da efektivna lepota ali grdota pojavov ‚nima nobene zveze‘ z vprašanjem, ali ti pojavi ‚tudi v istini ter v navadnem pomenu besede eksistirajo ali ne‘. Mi pa zdaj pravimo, da so stvari istinite, v istinosti in v istini šele, ko jih človek dojema v estetskem motrenju ali v estetski naravnosti. Za Vebra je estetsko motrenje nevtralizacija istinitosti, za nas pa njeno ustrezno razkrivanje. A ne samo za nas, marveč tudi za Vebra, saj se njegova *Estetika* dovršuje v spoznanju, da človeka ravno irealni lik postavlja neposredno pred istinitost samo kot večno in skrivnostno neznanjo. To seveda pomeni, da pri nevtralizaciji zares ne gre za nevtralizacijo istinitosti, marveč za nevtralizacijo uporabno spoznavne predmetnosti . . .« Tako se pokaže, »da se beseda *istinitost* pojavlja pri Vebro v dveh različnih položajih. Najprej je to ista istinitost, ki doživi nevtralizacijo pri spoznavno indiferentnem, tj. estetsko umetniškem podajanju in motrenju vsebinsko dostopnih pojavov. Nato pa še tista, ki se razodene šele v okviru dovršenege irealnega lika in se imenuje transcendenca oziroma načelna neznanja sveta.« (219–220) To tako izpostavljeno drugo in izvirnejšo istinitost ali transcendenca imenuje zdaj Pirjavec *bit*:

»Ta načelna in legitimna neznanja torej preprečuje, da se veselje ne zruši v *nič* in potemtakem ‚stori‘, da to veselje sploh *je*, da istinito *je* in da v istini *je* ter je v istini. Prav zaradi tega se za besedo transcendenca vsiljuje beseda *bit*, saj nastopa transcendenca v pravkar navedenih Vebrovih besedah v čisto določenem razmerju do *niča*.« (228)

Ta korak pa ima Pirjavec že za korak čez vso dosedanjo evropsko filozofijo umetnosti ali estetiko, za korak ven iz njenega polja, saj da tu zadene človeka najprej in predvsem to, da predmetno veselje *je*, zadene ga ta njegova *čista bit* ali zgolj bit. Izrecno formulira to takole:

»Vebrova misel o skrivnostni in nedostopni transcendenca je tedaj zares v nasprotju s tradicionalnim evropskim pojmovanjem biti. (...) Če hočemo tedaj ugledati prave dimenzije vprašanja o lepoti, moramo misliti ravno to, kar je Veber vseskozi iskal in za kar mu je vseskozi šlo. Misliti moramo bit kot neznanjo in skrivnost, a to tako dosledno, da ju niti za trenutek ne žrtvujemo ne konfesionalnosti pa tudi ne tradicionalno filozofski degradaciji v nekaj znanega in dostopnega.« (229)

Tako izluščeno *bit* stvari oz. predmetov kot *bit* pred bistvom, pred uporabnostjo, koristnostjo, spoznavnostjo, ki so kot – po Pirjevču – metafizična bit ali predmetnost blokirane in nevtralizirane, razglašča Pirjavec za tisto bit, kakor jo je v svojem preboju iz polja metafizike prvič mislil Heidegger.

»Tako smo prišli do Heideggra (...) S svojo transcendenca meri Veber tedaj na bit samo, a ne v smislu metafizične tradicije . . . (...) Na podlagi temeljnih tez Vebrove *Estetike* ne moremo drugega, kakor da mislimo

lepoto hkrati s transcendenco, le-to pa moramo misliti v smislu biti, kakor govori o njej celotni filozofski opus Martina Heideggra. Lepota se razkrije, ko je blokirana uporabno spoznavna predmetnost stvari in bivajočega, a ker je to hkrati tudi razkritje transcendence, zato iz tega sledi, da je ta ali ona stvar lepa, ko ni več ne koristna in ni več predmet spoznanja, marveč ko samo še preprosto *je*, se pravi torej ‚umakne‘ v bit, je samo še ona sama in je samo še za sebe, da nastane lahko ob njej plemenito veselje.« (231)

Glede na naznačeni Pirjevčev interpretativni sklepni korak, ki po njegovem prepričanju prestopa mejo oz. zapušča polje vse metafizično filozofske estetike, dobi po Pirjevcu tudi sama estetičnost drugačen pomen. Namreč tistega, ki ga je pokazal Heidegger kot izvirnejši pomen besede *aisthesis*, in o katerem pravi Pirjavec: »*Aisthesis*‘ je odprtost za *alétheia*.« (238) »In zdaj mora biti jasno: brž ko je treba v zvezi z lepoto in umetnostjo uveljaviti ravno ta izvirnejši pomen besede *aisthesis*, je z estetiko konec, kajti estetika je kot estetika bila in je možna samo zunaj in mimo tega izvirnejšega pomena.« (239)

Kako je zdaj s Pirjevčevimi interpretativnimi sklepi? Nas estetska naravnost, ki blokira ali nevtralizira faktičnost predmetov ali predmetnost v smislu njihove uporabnosti, koristnosti, spoznavnosti itd. in nas s to blokado šele postavlja pred tisto istinitost, ki je transcendenca in *čista bit* predmetov, nas ta operacija res pelje ven iz polja in čez mejo vse dosedanje evropske metafizične filozofije in nji pripadajoče estetike? Ven iz nje v docela novo polje mišljenja ter s tem tudi zgodovinskega bivanja in prebivanja? Mar ni *šele takšno bistvo* estetske naravnosti, z vsem tistim, kar sama odkriva, nepogrešljivi konstitutivni temeljni moment ravno vse dosedanje velike metafizične filozofije umetnosti? Na to vprašanje je treba dosledno odgovoriti pritrdilno. Prav Kantova estetika je najboljši primer za to s svojo postavko brezinteresnega estetskega zrenja objektov. Bit kot naznačena *čista bit*, *bit kot temelj*, čista bit pred koristnostjo, uporabnostjo itd. je ravno *tudi temeljna* sestavina evropskega *metafizičnega* filozofskega pojmovanja biti. Razlika, ki jo je izpostavil Pirjavec med čisto bitjo in predmetnostjo kot koristnostjo, pripada metafiziki in je le posebna formulacija tiste temeljne metafizične razlike biti, ki je terminološko strogo rečena kot *esse existentiae in ese essentiae* in ki kot taka temeljno zaznamuje vso metafizično filozofijo.

Če pa je tako, tedaj Pirjevčeva interpretacija šele dosledno dovrši in dopolni sklepne in najvišje analitične zahteve Vebrove estetike in jo šele zaokroži *kot estetiko*; dovrši njegovo analitiko estetskega fenomena s tem, ko jo šele izpelje v celoti. Šele Pirjavec je s svojo interpretativno dovršitvijo izjasnil končno podobo Vebrove estetike in tako razrešil analitične zablode, nejasnosti in globlje nedoslednosti ali nihanja Vebrove *izpeljave* lastnega zasnutka estetike. Pirjavec je kongenialno dognal zasnutek Vebrove estetike v njegovem najvišjem vrhu in največjem obsegu. Dognal do njegove lastne imanentne možnosti. To mu je bilo mogoče na podlagi njegove izvorne ponovitve Vebrove estetske misli. In to imam kar za edinstveno in nezaslišano Pirjevčevo dejanje v slovenskem kulturnem prostoru.

Naznačena Pirjevčeva misel razločitve čiste biti in predmetnosti kot uporabnosti, spoznavnosti, koristnosti itd. je tudi tista, ki nosi tudi druge Pirjevčeve najpomembnejše študije. Omeniti je treba tu predvsem njegove

zadnje študije o romanih. Ta razločitev je podlaga tiste njegove velike misli, ki jo povzame z besedama »*pustiti biti*«.

Iz rečenega pa je tudi očitno, da Pirjevec ni izpolnil tistega, kar je z interpretacijo Vebrove estetike nameraval in o čemer je bil prepričan, da mu je uspelo: problematizirati, izpeljati vprašljivost Vebrove estetike *kot estetike* in si utreti pot ven iz njenega polja. To ni očitek, ampak je kritična ugotovitev, ki ne odvzema bistvu Pirjevčeve interpretacije ničesar, razen nevzdržne in nepotrebne navideznosti njenega *prekoračevalnega značaja*. Ta kritična ugotovitev odpravlja le neki nevzdržen nesporazum.

Kako pa je s Pirjevčevim sklicevanjem na Heideggrovo mišljenje? Najprej: Heidegger v svojem izpeljanem koraku iz polja metafizike ne misli biti kot zgolj biti ali *čiste biti* v naznačenem Pirjevčevem smislu. Heidegger ne misli biti iz razlike *esse existentiae* in *esse esentiae*. Pirjevec je Heideggrovo misel interpretativno nehote potisnil nazaj na polje metafizike, ne da bi bil to opazil. In le na tej podlagi je lahko vpletel Heideggro v svoje interpretativne sklepe o Vebrovi estetiki. To je trda sodba, vendar je ni mogoče zadrževati. Drugič: Heidegger nikjer in nikakor ne misli umetnosti in poezije na način in v smislu Pirjevčevih interpretativnih sklepov. V svoji interpretaciji pa Pirjevec ni uveljavil izvirnejšega pomena *aisthesis*, kakor je to trdil.

Kako in zakaj je pri Pirjevcu prišlo do takšnih interpretativnih mimo-hodov, ki v zgodovini evropske misli niso redki, je vprašanje, ki zahteva posebno in izčrpnjšo študijo in izpeljavo. Kljub temu pa spet trdim, da Pirjevčeva misel zaradi tega ne izgubi ničesar v svoji tehtnosti, privlačnosti in emfazi, ki veje iz njegovih besed.

Na koncu še beseda o Pirjevčevem sprejetju Vebrove estetike. Nedvomno je Pirjevec izkazal najvišji domet sprejetja kake filozofske misli na Slovenskem. Z načinom svoje razprave z Vebrom se je Pirjevec dvignil do resničnega prvega Vebrovega *sogovornika* o njegovi filozofiji umetnosti ali estetiki. Upajmo, da ne bo tudi zadnji! S svojo razpravo o Vebrovi estetiki je Pirjevec tej estetiki odprl možnost, da bi v slovenskem kulturnem prostoru lahko zaživela primerneje svoji tehtnosti. Ne kot kaka biblija, ampak kot spodbuda za mišljenje, ki še tvega načelen izvoren premislek o lepoti in umetnosti; in ki čuti nevarno močvirje današnjega »znanstveno-estetskega« strokovnjaštva.