

pomen tega, kar vzbuja nezainteresirano estetsko ugodje (Kant) in čemur lahko rečemo lepo. Morebiti še to: Mukařovskemu »estetsko« še zdaleč ni rezervirano samo za umetnost, nasprotno: estetska funkcija se lahko polašča česarkoli, vsakega predmeta. Umetniško delo, ki je nekaj novega, mora po svojem bistvu kršiti veljavno estetsko normo. Zanj je značilno to, da so ustvarjeni izključno za delovanje estetske funkcije.

Danes nekatere estetske smeri zanikajo estetičnost (estetsko funkcijo, vrednoto) umetnine. Švedski estetik Hermeren navaja npr. avantgardistično stališče (s katerim se strinja v marsikateri točki tudi Poljak St. Morawski), da so umetnine, ki imajo umetniško vrednost, nimajo pa estetske vrednosti (tako imenovana »konceptualna« umetnost), pojem estetičnosti pa veže na polje čutne zaznavnosti.

Tako se nam ponujajo v premislek nekateri problemi, ki so povezani s področjem estetskega – ali je to po tradiciji na čutno zaznavnost vezano področje res vezano izključno na čutne kvalitete? Ali je vezano izključno na estetski čut, na subjektivno estetsko doživljanje? Kaj je s socialno funkcijo estetskega, ali ni funkcija estetskega eminentno socialna funkcija? Še bi lahko našteval. Odgovori na ta vprašanja ne zadevajo zgolj umetnosti, ampak tudi tiste predmete, ki nas obdajajo vsepovsod in nam zbujejo občudovanje, še večkrat odpor ali pa v večini primerov ravnodušje. Pojem estetskega tudi danes še ni končal svojega razvoja, novo vsebino mu daje tako nova umetnost kot tudi spremenjeno človekovo gledanje na svet, v katerem živi in do katerega ni več – kar zadeva področje estetskega – ravnodušen.

Estetika in filozofija danes



Lev
Kreft

I. Estetika in filozofija 1965–1985

Zlom estetskega koncepta socialističnega realizma je v marksistični teoriji pustil pomembno in bolečo praznino, ki jo je bilo posebej občutiti pri nas, kjer je bila filozofska estetska tradicija kratka in šibka, prav zaradi vzpostavitve dominacije marksizma in nato še zloma te dominacije pa tudi diskontinuirana.

Značilnost tega zloma v slovenskih razmerah je bila tudi ta, da je bila estetika socialističnega realizma, ki je že v originalni obliki predvsem nasilna kompilacija raznorodnih eklektično vbitih elementov v ideološko formo, in torej le pogojno sploh estetika, pri nas še drugače šibka in komajda obstoječa v čem več kot v prevodih in ideološko političnih žuganjih. Zato pa se je po njenem zlomu (lahko bi navedli polemiko med Zihherlom in Vidmarjem kot mejnik) tem laže zgodilo, da so ne samo zavračali socrealistični ideologem, temveč zanikali estetiko kot vedo in utemeljeno filozofsko disciplino. To ima tudi svojo koristnejšo plat: vsaj postopno je morala filozofija (ob tem, ko se je hkrati poslavljala od tvorjenja velesistemov totalitet) opustiti tudi zamisel, da bo estetika kot filozofska

disciplina, hkrati znanstveno utemeljena in s svetovnim nazorem posredovana, kdaj še lahko ponovno imela vlogo norme za kritiko umetnosti in umetnostnih ved. Moralo je priti do estetskega pristopa, ki svojega sestopa v umetniško prakso ni videl s posredovanjem ideologije oz. nazora, ampak v svoji lastni znanstveni in filozofski moči, in do pristopa, ki je izhajal iz avtonomne znanstvenosti umetnostnih ved, brez hierarhičnega postavljanja kraljice filozofije v njeni estetski podobi na čelo vsega raziskovanja.

Ob koncu šestdesetih let je bila stalno v zraku želja ali zahteva po razvoju estetike kot filozofske discipline, kot po nečem, česar še ni oziroma česar je bilo doslej premalo. Ta želja je odmevala tako v strokovnih filozofskih krogih, kot tudi na drugih oddelkih Filozofske fakultete, ki so se ukvarjali z umetnostjo, vzporednico pa je imela celo v ideoloških političnih stališčih, ki so vztrajno terjala razvoj marksistične estetike za sodobno politično rabo. Slednja zahteva je bila toliko močnejša, ker vladajoča ideologija ni bila več sposobna vladati v kulturi in umetnosti, kjer jo je na vsej črti po moči argumentacije in filozofski zasnovi presegala predvsem estetska praksa Pirjevca in problemaškega fenomenološkega, eksistencialističnega in strukturalističnega kroga. Prav Vidmarjeve polemike proti umetniškemu razkroju novega modernizma in avantgarde, povezane z zahtevo po obnovi politične kulturne policije z vsemi njenimi oblastnimi posegi v umetnost in kulturo, so pokazale ideološko nemoč in teoretično nebogljenost kot rezultat nekdanje domnevne zmage nad socializmom iz petdesetih let.

Iz te situacije sta prišli dve smeri razvoja, ki se v številnih kasnejših pristopih in v sodobni beri estetskih raziskav in študij, zlasti v okviru kroga slovenskega društva za estetiko, neprestano prepletata.

Najprej gre za poskus nadomestiti tradicionalno marksistično estetsko zasnovo z novo filozofsko podstatjo za estetiko, bodisi v smeri nove in drugačne marksistične filozofije (pri nas zlasti na sledi frankfurtske šole in njene kritične teorije estetskega in umetniškega, pa tudi estetski prodori nove psihoanalize, ki je nekdanje kombiniranje marksizma s psihoanalizo vedno bolj preraščala v poskus projekta filozofske nesistemske doslednosti in filozofsko-humanistične šole) bodisi v smeri drugih filozofskih konceptov sodobnega časa, ki bi utegnili za estetiko predstavljati plodnejše izhodišče od tradicionalnega marksizma (tu sodi v prvo vrsto seveda že omenjeni krog fenomenoloških, eksistencialističnih in strukturalističnih poti in sopotnikov, pa tudi sodobno navezovanje na različne estetske zasnove postmodernizma, in še kaj). Danes tudi navezovanje na drugačno marksistično tradicijo vedno bolj sega prek tradicionalnih mejá marksistične ortodoksije in se vključuje prej v postmarksistične tokove kot kam drugam, zaradi tega prej še izrazi-teje vidna nazorsko-ideološka meja med pristopi izgublja težo.

Hkrati in s tem prepletano pa se pojavlja prizadevanje po stiku z živim umetniškim procesom in njegovim neposrednim raziskovanjem v umetnostnih vedah. Ko se je pretežni del tradicionalne estetike, ne le marksistične, dokaj oddvojil od sodobnega umetniškega snovanja in se ukvarjal le z značilnimi primeri večnih vrednosti, so hkrati nastale povsem legitimno tudi estetike, ki so ločevale lepo, estetsko in umetniško in si za temelj jemale le eno ali drugo ali tretje. V naših razmerah pa se je očitno zdelo potrebno pokazati moč in utemeljenost filozofskega estetskega mišljenja na živem zgodovinskem in sodobnem umetniškem gradivu in v stiku s sodobnimi metodami in dosežki umetnostnih ved. Ni treba posebej dokazovati, da je bila taka usmeritev po vsem naravna za generacije ob koncu šestdesetih in

v začetku sedemdesetih let, ki so poleg družbenega aktivizma videle tudi v umetniškem prevratu neoavantgarde svojo filozofsko funkcijo in fundament. Prav tu se da videti, kako so filozofske metode in metode umetnostnih ved nadomestile svetovno-nazorskost in ideološko sistematiko. Konkretneje: estetika kot filozofska disciplina naj ostane znanost, vendar taka, da to znanstvenost gradi na celotni filozofski tradiciji in sodobnosti ter na metodah znanstvene analize umetnosti, ne pa, da že izgotovljenim filozofskim sistemom ali svetovnim nazorom dodeljuje še znanstveno vrednost na področju umetnosti. Da se je v tem procesu spremenil tudi status znanosti in znanstvenosti, zlasti z relativiziranjem pozitivističnega ideala na dejstvih in eksperimentu sloneče neizpodbitne gotovosti, je razvidno še kje drugod in ne le v estetiki.

Usmeritev v estetsko motrenje umetniških del in iskanje stikov z dosežki in metodami umetnostnih ved je postalo mnogo zanimivejše početje, ko se je izkazalo, da povsem v nasprotju s filozofskimi predsodki o sovražni obkroženosti filozofije z nenaklonjenimi in miselno površnimi vedami, vedno pogosteje tudi umetnostne vede tako rekoč same silijo k filozofski in estetski tematizaciji lastnega dela in predmeta.

Filozofi so morali – zgroženo ali pa zadovoljno – ugotoviti, da sodobni umetniki študirajo estetske in filozofske tokove in si (seveda ne zaradi teoretskih ambicij in s teoretično strogostjo) ustvarjajo lastne teoreme in estetike lastnega dela. Ugotovili so tudi lahko, da v umetnostnih vedah poteka nekakšen teoretski prevrat, ki se v mnogočem naslanja na globalno teoretizacijo estetskega in na filozofske estetike, da bi izpeljal svoje ločevanje od akademskega, do tedaj trdnega diskurza umetnostnih ved. Potreba umetnostnih ved po estetski teoriji pa je hkrati izražala tudi določene pogoje, ki so izhajali iz slabih izkušenj z marksizmom in filozofijo sploh.

K tem slabim izkušnjam velja prišteti tradicijo od Mahniča do Zihlerla; odpor ideološkemu konstruktom politične moči, ki si je še vedno pridrževala pravico razsodnika v estetskih vprašanjih; pa tudi preseženi normativizem v teh vedah samih, ki so od začetka stoletja do danes naredile izjemen razvoj v metodah in teoretski podgraditvi, tudi v medsebojnem zblíževanju in prepletanju; hkrati pa sodijo k tem pogojem tudi problemi, ki jih je tem vedam in njihovim metodam naslovila moderna in avantgardna umetnost zaradi nemožnosti, da bi jo vtaknili v stilsko-kanonske osmislitve, in težav, ki so se pojavljale, kadar se je izkazalo, da tudi trdne meje med umetniškimi zvrstmi, med visokim in trivialnim, med klasičnim in medijskim ipd. v sodobnih umetniških tokovih ni mogoče zakoličiti brez škode za samo analizo umetnosti. Zato ima za sodobno slovensko estetiko umetnost neoavantgarde šestdesetih let in zavestna povezava s tradicijo avantgarde (na primer s Kosovelom, ki je tedaj izšel) podoben pomen, kot prej razsulo soerealizma. Gledališče Pupilije Ferkeverk, Šalamunov Poker, delovanje Gleja in Pekarne, skupina OHO, literatura v Problemih, novi film, jazz in rock, plakat, strip ipd. – vse to je klicalo ne le po novih literarnoteoretičnih, filmskoteoretičnih, dramaturških in drugih metodah in pristopih, ampak tudi po celoviti estetski osmislitvi. Konec tega umetniškega obdobja ni pomenil tudi konec vseh teh teoretskih prizadevanj, ampak je pogojil njihovo ločevanje od včasih tudi zgolj partijno afirmativnega teoretskega upravičevanja neoavantgarde, k poskusom filozofskega snovanja estetike. Videti je bilo, da je potrebno razvijati estetiko kot filozofsko disciplino, ki bo v neposrednejšem stiku z umetniškimi dejstvi, ki bo pripravljena segati tudi

po metodah in dosežkih posebnih umetnostnih ved, ki bo s pomočjo filozofske in siceršnje družbene teorije podgradila avtonomijo umetnosti kot teoretično obrambo pred ideologizacijami in normativizmom, pa tudi pred pretiranim pohlepom filozofske sistematike po zaokrožitvi, in ki bo hkrati sposobna tudi to avtonomijo zreti v kritični luči, ne pa kot apriorno in večno vrednoto.

Ko se danes sprašujemo o estetiki na Slovenskem, se moramo spraševati po utemeljenosti, dosežkih in slabostih take usmeritve. Med glavnimi filozofskimi očitki vsekakor izstopa tisti, ki pravi, da na tej poti ni več filozofije, in da se v eklektični množici umetniških del, sicer teoretično obravnavanih, in zbranih metod ter rezultatov posebnih umetnostnih ved, izgubi filozofska specifičnost.

Odgovor na to bi lahko bil, da je analizo umetnosti in metodološko naslonitev na umetnostne vede možno integrirati, zlasti iz problematike modernizem-avantgarda-postmodernizem, v tako estetsko teorijo, ki si odpira tudi dostop do celotne problematike estetskega in lepega, ne pa le umetniškega, in ki zastavlja temeljna filozofska vprašanja. Upam si trditi (morda teže dokazati), da se da v celotno filozofsko problematiko prav tako dobro vstopiti skozi estetska vrata, in da je moč filozofsko problematiko razviti, osvetliti in povezati z estetskega izhodišča. Vsekakor pa je bolje, če razvijemo celotno filozofsko problematiko iz estetike, kot pa da iz predpostavljene filozofskega bistva oziroma neke centralne ideje (logos, bit, delo...) skušamo konstruirati estetiko kot tej centralni ideji podrejeno disciplino.

II. Status modernizma in avantgarde v sodobni estetiki

Umetniški procesi medvojnega in povojnega časa, neposredno povezani z vrsto teoretičnih, ideoloških, estetskih, političnih in drugih razhajanj in spopadov, nabiti z močjo raznolikih umetniških drž od avantgardne do tradicionalistične in konzervativne, prežeti z različnimi estetskimi nazori od proletarsko-revolucionarnega do larpurlartističnega, so nekak oslovski most sodobne estetike.

Prvič zato, ker že sami po sebi, zaradi lastne drugačnosti od umetniških procesov prejšnjih dob, zahtevajo tudi drugačno estetiko, ki seveda ne more biti namenjena le tej eni dobi.

Drugič zato, ker je prav z njimi in zaradi odpora ali vsaj neposlušnosti do njih estetika kot filozofska disciplina nekje v začetku stoletja izgubila stik z umetniškimi procesi sodobnosti ali jih vsaj vtikala v neadekvatne tradicionalne analize.

Tretjič zato, ker je v teh procesih, zlasti skozi spopade akterjev in tokov, prišlo na dan marsikaj, kar kot estetsko samozavedanje in znanstveni poskus predstavlja pomembno iztočnico za sodobno estetiko.

Četrto zato, ker na sodobne umetniške tokove ni mogoče navezati kar neposredno, brez razumevanja in dojetanja celotnega obdobja modernizma, katerega iztek naj bi sodobni procesi bili.

Petič zato, ker so nove metode umetnostnih ved najpogosteje tesno povezane prav s tem obdobjem, nekatere pa je modernizem, zlasti pa avantgarda, tako rekoč rodil iz sebe (ruski formalizem, češki krog, prvi estetski pristopi k filmu in medijski umetnosti sploh itd.)

Šestič, zato, ker je neuspeh marksistične estetske ortodoksije seveda

treba gledati v luči njene nesposobnosti v dojemanju teh pojavov, ne pa le v luči njene zunanje ideološko politične nasilnosti – torej kot problem metode raziskovanja, in ne le kot problem načina uveljavljanja. Tu potem, na primer, pride na dan paradoks, da socrealistična estetika ne zavrača modernizma z nič manjšo ihto, kot kritična teorija zavrača medijsko in industrijsko produkcijo.

In končno zato, ker je pacifikacija teh umetniških procesov in njihovega ‚sestopa iz umetnosti v življenje‘ problem, iz katerega je treba priti do novega filozofskega razmisleka o človeškem, zgodovinskem in družbenem mestu lepega, umetniškega in estetskega.



Janez
Strehovec

Estetika osemdesetih let

Ali ima sploh še smisel obnavljati, se pravi pogrevati zadrego s terminom estetika (izhaja iz gr. besede za čutno aísthesis in njene pridevniške izpeljanke aisthetikós), ko pa je o teh težavah tako rekoč že vse povedal Hegel na prvi strani svojih Predavanj o estetiki. Ime je pač ustaljena konvencija, kajti od teorij nemške klasične filozofije se pod njim razumeva filozofijo (lepih) umetnosti, torej

neko umetnostno teorijo, ki je izrazito filozofsko utemeljena in orientirana. Pri poudarjanju te utemeljitve in orientacije mislimo predvsem na tisto filozofsko jedro, ki ga obravnava ontologija, kar konkretno pomeni, da estetika ni kakšna poljubna umetnostna teorija, temveč predvsem in samo tista, ki umetniške pojave utemeljuje, razlaga in vrednoti glede na temeljno ontološko dispozicijo. Problem je bit umetniškega dela oziroma narava tistega bivajočega, ki je to, kar je, samo na umetniški način. Ontološke analize načina obstoja umetniških del (na primer v fenomenološki in praksološki neomarksistični estetiki) so zato zgledi za usmeritve filozofske estetike. Mimogrede povejmo še, da filozofsko estetiko predvsem v 2. polovici 20. stoletja le še skrajno redko pišejo kot del systemske filozofije; izjeme so le v okviru marksistično-leninističnih filozofij vzhodnoevropskih avtorjev, na zahodu pa po 2. svetovni vojni kvečjemu Nicolai Hartmann s svojo Estetiko. Seveda lahko tudi estetiške spise J. P. Sartra in M. Heideggra povežemo z njunima splošnima ontološkima in gnoseološkima teorijama, vendar pa so takšne povezave neobvezujoče; že povsem nesmiselno je namreč pri njiju govoriti o kakršnikoli systemski filozofiji.

Tisto, kar se pod imenom estetika uveljavlja v zadnjih stopetdesetih letih, je torej predvsem filozofija umetnosti. Z izvornim pomenom termina estetika in celo s tisto tradicijo analiz čutnega, ki poteka od Platonovega lona prek Baumgartnovega koncepta »gnoseologije inferior« do transcendentne estetike v Kantovi Kritiki čistega uma, pa ima nedvomno opraviti neka druga pomembna usmeritev, ki pa poteka povsem mimo te konvencijske znamke – namreč estetike. To so različne teorije čutnega, čutnih manifestacij, t. i. estetizacij, nove senzibilnosti, čutnega spoznavanja in esteti-