

O vsebini in formi umetnine

VOJAN RUS

POVZETEK

Razprava ima dva dela.

I. Misli v umetninah niso samo spoznanja, ampak se na idejno projektivni način nanašajo na bistvene probleme človeka. To tendenco dokazuje velika obnoviteljska vloga resničnega duha krščanstva v evropski literaturi 19. in 20. stoletja, bogastvo filozofskih implicitnih misli o človeku v umetnosti vseh časov (anonimna ljudska literatura, epi, duhovna sinteza v katedralah, likovne umetnosti črnskih, eskimskih in indijanskih ljudstev in podobno), bogata izvorna spoznanja umetnosti o posebnih socialnih in psiholoških strukturah posamičnih narodov in dob (Dante, Balzac, Stendhal, Gogolj, Tolstoj, Dostojevskij, Čehov, Dickens, Galsworthy, Thomas Mann, Prešeren, Janko Kersnik, Cankar in Krleža).

II. Izvirnost umetniških likov je za umetnost bolj značilna kot za proizvode vseh drugih področij (multiplicirana svoboda v izbiri tematike, sredstev, v kombinaciji sredstev, v kompoziciji likov). Stalno iskanje novih tem, novih sredstev in postopkov, novih slogov, novih likov in form je imanentna, zakonita težnja duhovne živosti umetnine in umetnosti. Zato so zgrešena vsa dogmatična opredeljevanja samo za en slog in proti drugemu (samo za klasiko in proti modernizmu in obrnjeno itd). Izvirna graditev umetniških likov, ki prerašča stroga pravila enega samega sloga, je značilna za vso veliko evropsko umetnost od Leonarda da Vinci, Michelangela in Shakespeara naprej. V umetninah so najbolj izraziti individualni zakoni, saj ima vsaka umetnina predvsem individualno zakonite odnose vsebinskih in formalnih sestavin. Zato so v vseh umetninah povsem specifični individualni odnosi med celovitostjo in fragmentarnostjo, med dovršenostjo in nedovršenostjo (Michelangelo-non finito), med harmonijo in disharmonijo lika umetnine, kar dokazuje študija z analizo različnosti med vsebinsko duhovnimi in fabulativno-konstrukcijskimi vrhovi posamičnih umetnin (Rembrandt-Kristus in prešušnica, Shakespeare-Hamlet, Tolstoj-Vojna in mir, Prešernova soneta).

ABSTRACT

ON THE CONTENT AND FORM OF WORK OF ART

The discussion is divided into two parts.

I. Thoughts in a Work of art are not mere discoveries, rather they relate to the principal human problems, in an projective way. This tendency is proven by an important reformatory role of the real Christian spirit governing 19th and 20th century European literature, by the richness of implicit philosophical thought concerning man

throughout the history of art (anonymous folk literature, epics, spiritual synthesis in cathedrals, fine art with negro, Eskimo and Indian peoples, etc.) and by the rich original discoveries in art of special social and psychological structures of individual nations and eras (Dante, Balzac, Stendhal, Gogol, Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, Dickens, Galsworthy, Thomas Mann, Prešeren, Janko Kersnik, Cankar and Krleža).

II. Originality of artistic images is more characteristic of art than of any other products (multiple freedom in the choice of topic and means, in combining means in image composition). A continuous search for new topics, new means and procedures, new styles, new images and forms is the imminent, legitimate tendency typical of the spiritual vivacity of a work of art and of the arts. Therefore, any dogmatic advocacy of a single style and denial of another would be wrong (advocation of classicism and denial of modernism or vice versa, etc.). An original formation of artistic images outgrowing any rigid rules of single styles has been characteristic of all great European art since Leonardo da Vinci, Michelangelo and Shakespeare. In works of art it is individual laws which are expressed most, since every work of art primarily contains individually legitimate relations between constituent parts of content and form. Thus, for every work of art individual relations between completeness and fragmentation, finality and non-finality (Michelangelo - non finito), harmony and disharmony of a work of art's image are entirely specific which can be proven in an analytic study of the difference between content-spiritual and fabula-constructional peaks of individual works of art (Rembrandt - Christ and the Adulteress, Shakespeare - Hamlet, Tolstoy - War and Peace, Prešeren's two sonnets).

1. NEKAJ KLJUČNIH SPOZNAVNO-IDEJNO-PROJEKTIVNIH PRISPEVKOV UMETNOSTI/UMETNIN

Posebej bi se zadržal pri nekaterih epohalnih, grandioznih spoznavnih in idejno-projektivnih prispevkih dosedanje umetnosti, ker so bile dosedanja estetika in zlasti posebne umetnostne teorije zelo uspešne v analizi umetnostnih form, manj pa v razčlenitvah duhovnih vsebin umetnin.

Med sestavinami duhovne vsebine umetnin pa so spoznanja in misli, skrite v umetninah, bolj učinkovit dokaz in ilustracija, kot v umetninah prisotni čustveni potenciali, čeprav so ti čustveni naboji umetnin veliko bolj očitni od miselnih nabojev. Čustvene naboje glasbenih melodij, umetniških slik in lirskih pesmi ter romanov večina recipientov doživlja veliko bolj neposredno in gotovo, nesporno, kot pa v teh umetninah skrite misli.

In vendar je epohalno novost misli v umetninah znanstveno-antropološki estetiki lažje dovolj precizno in nesporno dokazati kot inovacije, ki jih je človeštvu prinesla umetnost s svojim ogromnim prispevkom v kulturi človeškega čustvovanja in domišljije. Še veliko težje je to razčleniti v ljudskih umetnostih pred tisočletji.

Gre namreč za to, da je izredno težko - verjetno nemogoče - dovolj precizno dokazati, kakšen zgodovinski prispevek je dala v kulturo čustvovanja in domišljije ta ali ona plejada renesančnih likovnih umetnin ali nam časovno dosti bližjih evropskih romanov v 19. stoletju, čeprav sta obe prispevali k kulturi čustvovanja.

O kulturi človeškega čustvovanja in fantazije nimamo v zgodovini nobenih niti približno zanesljivih kvaliteten- kvantitetnih dejstev, ki bi nam omogočila vsaj približno

ugotoviti: ali je npr. k renesančnemu čustvovanju prispeval tedanji razvoj gospodarstva (mest in trgovine) toliko bolj ali toliko manj kot razvoj renesančne umetnosti (znanosti ali filozofije). O čustvovanju in fantaziji so takšne komparativne raziskave metodološko neizdelane celo v našem času, saj še ne znamo dovolj natančno meriti v družbi obstoječa čustva (ki jih že lahko ugotovimo); ali so intenzivna ali površinska in katera od čustev so bolj intenzivna in katera manj (za čustvenost pa je odločilna prav intenzivnost, ki se pogosto ne pokaže niti za veliko populacijo).

V nasprotju s čustvenostjo in domišljijo pa je veliko lažje primerjalno raziskovanje različnih miselnih inovacij (ali na področju filozofije ali družbenih znanosti ali religije ali umetnosti), ker so te inovacije ohranjene v obliki preverljivega in zapisanega pojmovnega govora ali (zapisanih, materializiranih) simbolnih sporočil religij in umetnosti. V teh simbolih prisotne misli pa je možno pojmovno dešifrirati in primerjati z dosežki filozofije in znanosti.

Misli v umetninah niso samo spoznanja, ampak so tudi idejno- projektivne, kar pomeni, da se vedno nanašajo na bivanjske interese in probleme človeka ter da imajo v sebi naboj vrednotenja in najstva. Čeprav te ideje-projekcije niso pojmovno tako precizno razdelane in sistematizirane kot je to možno v znanosti, bi znanstvena estetika z zadostno filozofsko antropološko, psihološko in sociološko podlago zlahka pojmovno razvozla umetniške simbole in jih glede miselne inovativnosti primerjala z istočasno in predhodno filozofijo in znanostjo. Taka opremljenost estetike pa je precej redka, zato njeni inovatorji zaslužijo posebno omembo (npr. Gramsci).

Ker očitno ni mogoče niti v nekaj knjigah razčleniti mišljenjskih zakladnic, implicitiranih v vseh dosedanjih umetnosti, se bom moral omejiti na naslednjih nekaj ilustracij in krucialnih dokazov (ki jih podajam v točkah I, II, III in IV).

I. Samo en pisec je nakazal veliko obnoviteljsko vlogo, ki jo je imela evropska literatura 19. in 20. stoletja v *krščanski religiji* kot celoti in povsem neodvisno od vseh velikih in malih krščanskih konfesij, neodvisno od uradne filozofije in družbenih ved.

Še danes ni dovolj prodrla v javno zavest zgodovinska resnica, da (po raznih velikih religioznih reformah v 16. in delno 17. stoletju) v 19. in 20. stoletju šele literatura odkrije pravega izvirnega duha prvotnega krščanstva (ki je edini možni vir duhovne obnove vseh krščanskih religij in zelo važni vir vrednostno socialne revolucije vseh delov človeštva, v katerih prevladujejo krščanske religije).

To zgodovinsko resnico odkrije prvi (že sredi polovice 20. stoletja) italijanski napredni mislec Antonio Gramsci in s tem dokaže vso širino in znanstveno-inovativno ostrino dialektične filozofske antropologije ("filozofije prakse").

V svojih delih *Litteratura e vita nazionale* in *Lettere dal carcere* je Gramsci s prefinjeno analizo¹⁾ - ki je bil kot dialektični antropolog in kot izkušen umetnostni kritik edini v tem stoletju sposoben - dokazal, kako zelo nujne in kako zelo so plodne vsebinsko-idejne analize umetnin, če (te analize) umetninam ne vsiljuje svojih vnaprejšnjih stališč kot prokrustovskih postelj, ki odrežejo vsaki umetnini glavo, roke in noge, če le malo štrle prek ozkosti kakšne "edine" (ozke) filozofske resnice.

Gramsci v svoji analizi idejnih tančin, ki so različne v vsaki umetnini, izhaja zavestno iz te predpostavke (o posebnih idejnih odtenkih z možnimi velikimi razlikami), iz predpostavke, da se pod navideznimi ogromnimi in enotnimi idejnimi pokrovi, kot so ali "krščanstvo" ali "svobodomiselstvo" ali "socializem", skrivajo zelo različne idejne

1. Antonio Gramsci, *Litteratura e vita nazionale*, p. 72-76, 184- 193; *Lettere dal carcere*, p. 91, 92, 131.

vsebine - vse do skrajnih nasprotij. S tem pozitivnim in plodnim pristopom je Gramsci elegantno povozil vse dogmatične presojevalce idejnih vsebin umetnin in tudi vse tiste "nevtralne", "strogo znanstvene" in dejansko neznanstvene teoretike, ki so se zaradi dogmatikov ali zaradi lastne nestrokovnosti in komodnosti odrekli vsaki razčlenitvi idejnih sestavin in vsebin umetnosti.

Pod navidezno enotnim pokrovom "krščanske umetnosti" odkrije Gramsci s precizno analizo umetnin velike razlike:

1. Oče Bresciani je bil predstavnik uradne vladajoče literarne šole, ki je poskušala biti čimbolj versko pravoverna, dejansko pa je bila zaradi tega neplodna.

2. Manzoni, ki je pisec najbolj znanega italijanskega proznega teksta (Zaročenca), je katolik, tako kot Bresciani. Z Manzoniem imata skupne poteze, se pa le-ta od njega tudi jasno razlikuje dot katoliški liberalec in demokrat, osvobojen idejnega sektaštva. Pri Manzoni pa so tudi idejne sestavine, ki ga ločijo od pojmovanja krščanstva pri Tolstoj in Dostojevskem, saj je v Manzonijevem romanu prisotna nekakšna dobrodušna ironija in paternalistično vzvišeni, pokroviteljski odnos do oseb romana Zaročenca, ki so iz nižjih slojev (Lucija, Renzo, don Abbondio); tak odnos pa ni pristno krščanski, ker "male" ljudi obravnava samo kot objekte.

3. Posebni odtonek katoliške idejnosti najde Gramsci v liku očeta Browna, junaka v spisih angleškega katoliškega pisca Chestertona. V ozadju Chestertonove umetniške uspešnosti stoji nedogmatično, sproščeno katolištvo, ki je precej naravno v angleškem okolju in ki je tudi v umetnosti bolj uspešno od kakšnega brescianizma, ker v umetnost ne sili s kakšno ortodoksijo in ker se naslanja na drugi strani na pomembne antropološko-psihološke izkušnje, ki si jih je nabrala religija v dolgotrajnem delu z ljudmi in ki znajo porabiti tudi introspekcijo in dedukcijo. Tako večplastno pojmovanje človeka pozitivno vpliva tudi na vsebino Chestertonove literature in je zato na višji ravni kot precej povprečna literatura Conan Doylea, ki vnaša v svoj lik Sherlocka Holmesa samo siromašno, enoplastno induktivno metodo, torej enoplasten pogled na človeka. Vendar Gramsci kljub svoji pozitivni in objektivni oceni idejnih predpostavk Chestertonovih umetnin v njih ne najde tistega, kar najde pri Tolstoj in Dostojevskem: odkritje glavnega izvora pravega krščanstva in njegove obnovitvene moči.

4. Z natančno analizo idejnih vsebin literarnih umetnin in z njihovim preciznim primerjanjem Gramsci eksaktno dožene in dokaže, da je odločilni zgodovinski duhovni preobrat v pojmovanju krščanstva izvršen šele v literarnih delih Dostojevskega in Tolstoj. Do pravega izvirnega duha prvotnega krščanstva in do odločilnega preobrata, ki ga je ono vneslo v duha velikega dela človeštva s svojo revolucijo človeških vrednot, s temeljitim prevrednotenjem vrednot - ki je obenem vrednostno socialna revolucija - do tega najvažnejšega in najglobljega izvirnega potenciala krščanstva še nista prodrli niti tako napredna krščanska pisca, kot sta Manzoni in Chesterton, ampak šele Tolstoj in Dostojevski.

Tolstoj je v svojih literarnih delih izrazilo, plastično pokazal, kaj je po izvirnem krščanstvu najvišja tostranska vrednota, največje tostransko dobro vsega človeštva in vse verjetne brezkončnosti kozmosa (ne glede na to, ali to brezkončnost imenujemo bog ali narava - pripomba V. R.). Gramsci je s precizno opredeljitvijo idejne vsebine Tolstojevega romana Vojna in mir nesporno dokazal, da vrh romana ni Napoleonov pohod na Rusijo, niti odločilne faze tega pohoda (kot sta bitka pri Borodinu, čeprav gre tu za odločilno merjenje vojnih sil, ali umik in razpad Napoleonove armade), ampak da je vrh romana srečanje Pierra Bezuhova in Platona Karatajeva in merjenje etičnih vrednot v tem srečanju, ki poteka v najtežji človeški situaciji in v najtežji preizkušnji.

Ta preizkušnja osvetli presenetljivo in obnem preprosto resnico - ki jo odkrije Tolstoj in se tako (kar točno ugotavlja Gramsci) kot pravi kristjan sreča z najglobljim duhom krščanstva: najvrednejši, božanski element brezkončnega sveta in človeštva biva najpogostejše v človeških in naravnih "malih" rečeh, in ne v najbolj napihnjenih metas-tazah "visoke družbe"; to najvrednejše je izključno odvisno od osebne vrednosti posamičnega človeškega bitja, od njegovega notranjega življenja in njegove dejavnosti do soljudi, ne pa od bogastva, oblasti, izobrazbe in nacionalne pripadnosti.

Tu ugotavljam prvenstvo Gramscija v oceni bistvene vsebine Vojne in miru, kot tudi v primerjalni oceni glavne duhovne vsebine Tolstojevega romana z drugimi literarnimi produkti in sploh z vsemi duhovnimi produkti 19. in prve polovice 20. stoletja. Zato naj srečanje z Gramscijem zaključim z mestom iz njegove ocene:

"Za Tolstoja je značilno prav to, da prirojena in instinktivna modrost ljudstva, izražena s slučajno besedo (gre za odnos Platona Karatajeva do grofa Bezuhova - V. R.), prinese razsvetlitev in povzroči krizo v izobraženem človeku."²

Isti prvotni evangelski duh najde Gramsci v knjigi Cvetje sv. Frančiška ter pri Tomažu Kempčanu in ugotavlja, da je Frančišek postal pobudnik novega krščanstva in poskusa, realizirati v življenju evangelska načela.

Pozitivni preobrat v duhovnem življenju institucionaliziranega krščanstva predstavlja drugi vatikanski koncil v drugi polovici 20. stoletja. Do tega časa pa je (v vsem 19. stoletju in v prvi polovici 20. stoletja) umetnosti pripadlo nedvomno prvenstvo v slikovitem in pretresljivem odkrivanju resničnega evangelijskega duha: Tolstoj, Dostojevski, Prešeren, Aleksander Blok (poema Dvanajsterica), Cankar, Krleža, Kocbek, Miško Kranjec (Povest o dobrih ljudeh), Bunuel.

Kocbek se je utemeljeno zavedal, da je njegovo delo in delo slovenskih katoliških umetnikov pred drugo svetovno vojno predhodnik drugega vatikanskega koncila.

S podrobnejšo razčlenitvijo nekaterih idejnih vsebin Kocbekove Tovarišije in Listine sem dokazal,³ da je Kocbek v teh pomembnih umetninah prepričljivo, na umetniški način osvetlil: v ognju osvobodilnega boja so se jasneje izrazile vrednote krščanstva in pozitivne strani duha modernega socializma; v tem silovitem gibanju, ki je pretreslo okamenele stoletne duhovne predsodke, so začeli padati neutemeljeni stari zidovi med pravim krščanstvom, svobodomiselnostjo in modernim socializmom, odkrite so bile pomembne skupne humane vrednote.

II. Estetika, ki bi bila sposobna pretanjene razčlenitve idejnih vsebin umetnosti, bi zlahka odkrila, da dosedanja umetnost vsebuje več globokih idej o bistvu človeka - več *filozofske antropologije* - kot vsa dosedanja filozofija, kot vse humanistične in družbene vede. Večina filozofije ni opazila, da ji je v dosedanji umetnosti na dosegu roke neizčrpen in večno svež izvor za graditev ene od najbolj temeljnih - filozofske antropologije - če ne kar najtemeljnejše filozofske vede. Tega izvira bi morala biti filozofija tembolj vesela, saj je bila prav filozofska antropologija največja praznina v dosedanjem razvoju filozofije (o pozitivnih izjemah sem izčrpno govoril v moji Filozofski antropologiji: predsokratiki, Heraklit, Aristotel, Evangeliji, Kant, Marx, Scheler, Trstenjak in nekateri drugi).⁴

Za tragični nesporazum - za sprevid enega najbolj spodbudnih lastnih izvorov, ki ga je imela filozofija človeka v umetnosti - je bila kriva večina filozofije sama. Ta sprevid

2. Gramsci, *Litteratura e vita nazionale*, p. 76.

3. Nadaljevanje naše poti, Ljubljana, 1983, str. 124-131.

4. Filozofska antropologija, Ljubljana, 1991, str. 23-73.

je toliko večji, ker si je prav filozofija zadala nalogo, da misli, pa bi morala prva spoznati najbližjo sosedo (umetnost), s katero sta si najbližji dvojčici, saj se obe porajata skoraj istočasno pred tremi (ali štirimi) tisočletji kot izraziti obliki samozavedanja in samopostavljanja človeka!

Aristotel je prav to najtesnejše sorodstvo med filozofijo človeka in umetnostjo sijajno nakazal v Poetiki, kar mu je omogočala njegova dialektičnost. Tega najbližjega sorodstva pa ni mogel sprevideti tisti večinski del filozofije, ki je imel v svoji teoriji katerokoli enoplastnost in ki je to enoplastnost (ali največ dvoplastnost) porabljal kot edini metodološki prijem v soočanju z vsebino umetnine. Take izhodiščne ozkosti so najbolj ovirale analizo duhovne vsebine umetnin.

Vsem takim pogledom skozi ozko špranjo enoplastnosti se je lahko zdelo samo to, da je Hamlet nezreli dvomljivec. Nasproti temu pa je očiten ključni pomen Hamleta za razvoj filozofske antropologije.

Vsebinsko spoznavno in idejno-projektivno bogastvo umetnosti, prisotno v skoraj neizmernih cvetnih poljanah dosedanje umetnosti, vsebuje neizmerno število izvirnih misli o človeku in človeštvu. Vse te misli pripadajo tudi (ne samo) filozofski antropologiji, ali pa so vsaj na njenem pragu.

Teh izvirnih, samostojnih misli o bistvu človeka pa nima samo kasnejša umetnost, ampak prav vsa umetnost od najstarejših začetkov do danes, saj je vsa umetnost začela kot človekovo doživetje samega sebe (enako kot filozofija, in še pred filozofijo). Pri tem pa se starodavna umetnost jasno loči od mitov in religij, ki so tudi izreden vir filozofske antropologije, v marsičem podobni davni umetnosti (simbolno-figurativni izraz idej o človeku), v mnogočem pa od nje različni (zlasti glede stopnje človeškega samozavedanja).

Neštete izvirne misli o človeškem bistvu vzklijejo že v prvih začetkih takoimenovane anonimne ljudske umetnosti, v številnih ljudskih pravljicah vseh "ljudstev" sveta, ki jih še danes deloma poznamo kot nemške, indijanske, kitajske, indijske, črnske, ruske, slovenske itd. pravljice (seveda z dodatkom, da ti nazivi ne označujejo narodov, ki v času pravlje še niso obstajali, ampak le neke enotne etnične prostore). Nadalje so številne izvirne misli o človeku v davnih ljudskih (indijskih, zahodnoevropskih, skandinavskih, mezopotamskih, egiptovskih in drugih) epih, v raznih "junaških" in lirskih "ljudskih" pesmih širom sveta. Najlepši primer razumevanja pravih humanistov za duhovno bogastvo ljudskih pesmi (ki jih je gledala zviška samo duhovno prazna gospoda) je Herderjevo in Goethejevo ocenjevanje srbskih ljudskih pesmi.

Izvirno dojemanje človeka pa ni prisotno samo v starinski govorni umetnosti, ampak tudi v stari likovni in glasbeni umetnosti. Vendar izvirne ideje o človeku niso prisotne samo v oblikah, ki jih cenijo skoraj vsi poznavalci, v vseh izvirnih religioznih zgradbah na vseh koncih sveta - le-te so zlasti s svojo arhitekturo in s svojo sintezo raznih umetnosti (arhitekture, slikarstva, kiparstva, glasbe, obredov, plesa) velike sinteze duha svojega časa - niti samo v starodavnih melodijah.

Pretrsljive ideje o burni človekovi notranjosti so prisotne tudi v umetnostnih maskah in raznih telesnih okrasih, ki so jih izdelovala razna črnska, eskimska in indijanska ljudstva. Zavestna misel človeka o samem sebi pa je tudi prisotna v vseh različnih arhitekturah prostora, v različnih načinih gradenj naseljih in urejanja prostora.

Izrazite in samostojne filozofsko-antropološke ideje pa vznikajo seveda prav v vsaki umetnini časov, ki so nam že bližji. To sem drugje ilustriral in nakazal (v glavnih potezah) z analizo antimita o Prometeju, z analizo Odiseja in likov don Kihota in Sanča Panse,

Ofelije in Hamleta, dobrih ljudi, ki pojejo Prešernovo Zdravljico, Karatajeva in Bezuhova, Švejka in Šarla. Poudarjam, da je analiza izvirnih misli o človeku v teh umetninah izvršena samo v glavnih potezah, kot to zahteva obča filozofija umetnosti, in da zato še zdaleč niso osvetljene vse izvirne misli, implicirane v teh likih. Zato se naslednji raziskovalci ne bodo mogli pritoževati, da sem jim polaščevalno odvzel vse možnosti. Toda v te poljane jih lahko spustimo samo, če obljubijo, da bodo samostojno razvijali predpostavke estetske vsebinske analize - filozofsko antropologijo (sicer se tudi nove analize lahko sprevržejo v znane površine, neplodne črno-bele dogmatske pretepe).

III. Čeprav so bile doslej že omenjene, pa nikakor še niso dovolj poudarjene in razčlenjene številne izvirne *sociološke misli* in spoznanja mnogih umetnin. Vnaprejšnja ovira razčlenitvi in črpanju socioloških idej iz teh umetnin in materialov v korist bogatitve socioloških znanosti pa je prisotnost podobnih dogmatizmov v sociologiji, kakršne sem že večkrat omenil v filozofiji. Še danes se nekaterim zdi, da je zadnji in edini teoretični dosežek sociologije iznašanje splošnih in izolirani (makro) družbenih zakonitosti, ki veljajo za celo človeštvo, ali pa da imajo strokovno vrednost samo mikrosociološke raziskave (razne ankete in podobno).

Pri tem pa se pozablja na velik pomen, ki bi jih imele izvirne sociološke ideje na "srednji ravni" - neke med makro in mikro sociologijo. Le-te bi morale zajeti povsem specifične družbene oblike in specifične procese v posameznih narodih in regijah v krajših zgodovinskih razdobjih. Take "srednje" sociološke analize in sinteze pa so izredno pomembne za najsplošnejšo sociološko teorijo (saj jo prisilijo na višjo, večplastno raven, kot je vsiljevanje enoplastnih družbenih modelov) in za druge družbene vede in prakse, saj uspešne ekonomske in politološke analize in prakse ni mogoče graditi brez interdisciplinarne integracije teh posebnih ved-praks s srednes-topenjskimi sociološkimi teorijami. (Odsotnost takih povezav je imela skoraj katastrofalne posledice pri nedavnem nujnem temeljitem odstranjevanju birokratizma in prestrukturiranju družbenih sistemov v Vzhodni Evropi!)

Namen tega navideznega izleta vstran ni zapeljati umetnost in estetiko v sužnjstvo politike, ampak nasprotno, dokazati strogo zakonitost: izvirne poglede na družbo so prinesle samo umetnine, ki so bile osvobojene zahtev dnevnice politike in ki so v glavnem zajemale srednjo raven družbe - družbo svojega časa in prostora. Tolstojeve čisto filozofske in sociološke razprave o zakonitostih zgodovine in družbe v Epilogu romana *Vojna in mir* niso nezanimive, vendar je bolj impresivna in sociološko pomembnejša njegova podoba ruske družbe 19. stoletja.

Čeprav sociološke ideje v umetninah ne morejo zamenjati družbenih ved, pa daje likovno-figurativno oblikovanje družbenih slojev in procesov močni umetnini določene prednosti. (Druge nezamenljive prednosti ima znanstvena družboslovna analiza: možnost večje preciznosti in kvantitativnega merjenja moči slojev in skupin; zato se znanstveno sociološka in umetnostna podoba družbe lahko dopolnjujeta.) Močna umetnina lahko v svojih figurah in njihovih spopadih prikaže na izjemno zgoščen in slikovit način spopade konkretnih družbenih skupin, njihovo konkretno družbeno akcijo in njihovo konkretno socialno psihologijo v akciji.

Konkrete družbe posamičnih narodov ali držav in njihove konkretne socialne skupine v konkretni akciji ("srednja raven") so bile v močnih umetninah 19. in 20. stoletja po pravilu bolj celovito in bolj uspelo prikazane, kot v družboslovju (pod uspešnostjo tega prikaza ne razumem kvantitativnih merjenj, ampak sposobnost zadeti *specifičnost* posamičnih slojev v posamičnem narodu in dobi). Teh socialnih posebnosti in konkret-

nosti "svojih" družb družbene vede (četudi so dale pozitivne prispevke) niso uspele (po pravilu) tako izredno plastično pokazati, kot: je uspel Dante vodeče sloje svojega časa; Balzac in Stendhal francosko družbo prve polovice 19. stoletja; Gogolj, Tolstoj, Dostojevski in Čehov rusko družbo 19. stoletja; Dickens angleško družbo 18. in začetka 19. stoletja; Galsworthy isto meščanstvo na vrhuncu moči; Thomas Mann zahodnoevropske in nemške zgornje sloje na prelomu stoletja in na začetku 20. stoletja; Prešeren slovensko družbo v prvi polovici 19. stoletja in Janko Kersnik slovensko jaro gospodo v drugi polovici tega stoletja; Cankar pa poda neverjetno točno podobo specifičnosti prav vseh slovenskih slojev ne začetku 20. stoletja; Krleži uspe isto za hrvaško družbo pred in po prvi svetovni vojni.

In še enkrat: ta spoznanja o družbi svojega časa so v vseh teh umetninah povsem integrirana v močne umetniške podobe. Vendar ima ta spoznavno-družbena plast vsebine teh del tudi samostojno vrednost globokega družbenega spoznanja in je očitno nastala tudi kot močan izvirni spoznavni proces. Ta pa je bil tako prodoren zato, ker so bili umetniški tvorci tudi izraziti samostojni misleci, ki se niso dali podrediti političnim, filozofskim ali družboslovnim ozkostim. Ne da bi našteval manj uspele umetnine ali polumetnine, moram ugotoviti, da omenjena zakonitost velja tudi v negativnem smislu: še tako stilno in formalno bleščeča evropska dela, ki so se preveč podrejela vnaprejšnji ozki politični ali ideološki potrebi in tezi, so bila vedno miselno in spoznavno bolj tanka kot omenjene umetnine.

Izvirnost družboslovnih spoznanj teh umetnin bi zlahka dokazal v podrobnostih, vendar to ni naloga obče estetike, ampak sociologije umetnosti.

IV. Izbral sem en sam primer značilne umetnine, da bi na njem (kot ne ključnem) pokazal in dokazal tezo: *v močni umetnini in njeni vsebini je vedno klica brezmejnosti duha*. Ta brezmejnost seveda ni mišljena, da bi katera od umetnin sploh kdaj dosegla absolutno spoznanje o katerem koli drobci človeka ali sveta ali pa o njuni celoti.

Pod brezmejnostjo vsebine in duha umetnine razumem samo dejstva: da so v močni umetnini vedno neke človeku dovolj pomembne ideje; da se te ideje prav zaradi svoje nezaključenosti in nestriktnosti lahko (potencialno) brezmejno širijo v doživljanje raznih dimenzij človeka in sveta na ta način, da asociativno porajajo nove ideje; pri tem pa se porajajo vsa nova čustva in vse nove domišljjske kombinacije.

Pod vsebinsko-duhovno brezmejnostjo umetnine ne razumem torej nič več in nič manj kot tako njeno duhovno večdimenzionalno in večplastno odprtost, ki se je po pravilu umetnik v celoti niti ne zaveda. Ne zato, ker bi bil miselno omejen, ampak gre za objektivno odprtost v tem smislu, da predhodne ideje lahko brezkončno porajajo nove ideje, nove kombinacije in asociacije idej, čustev in domišljjskih podob, naloga umetnine pa ni, da to sistematično izvede. Ko bom v naslednjem primeru odkril začetke takih idejnih verig, ki jih avtor (avtorji) še niso videli, niti oddaleč ne bom tega pripisal kakšni izjemnosti sodobnega človeškega duha, ampak opravljenem duhovnem delu v zadnjih treh tisočletjih. Ključni primer je znana antična pravljica o Ikaru in Dedalu, ki ima dve prednosti za estetsko-vsebinsko razčlenitev:

1. Gre za izrazito umetnino, ki zato zmore pokazati, kakšne brezmejne vsebinske potenciale ima prav "čista" umetnina (saj nam ob tem primeru ne bo mogoče očitati, da smo vzeli kot primer kakšno mešano religiozno-umetniško ali mitično-umetniško podobo in da smo izvedli "intelektualno prevaro" s tem, da smo idejo o neskončnosti, vsebovano v mitu ali religiji, udobno prenesli še na umetnino).

Trditev, da gre pri Ikaru in Dedalu za čisto umetnino, opiram na strogo aplikacijo merila umetniškega in njegove razmejitve od religioznih in mitičnih podob: umetnina je podoba, ki vsebuje samo izrazito samozavedanje človeka. In prav v naši pravljici gre samo za smrtne ljudi, za junake samo s tistimi lastnostmi, močmi in problemi, ki so značilni samo za smrtne ljudi. Nobenemu udeležencu te zgodbe se ne pripisuje niti trohice božanskosti, kot še delno Ahilu in Agamenonu. Dedala in Ikara ne preganjajo nobeni nebeški olimpijski bogovi, kot so še Odiseja in Prometeja, ampak ju zapre običajni zemeljski oblastnik. Tako se vse dogaja v notranjosti ljudi in samo med smrtniki (nezadovoljstvo s sužnostjo, človeški upor, človeški načrt proti nasprotnim človeškim silam). Prav zaradi te čiste človeške vsebine lahko tukaj govorimo samo o duhu in vsebini umetnine (in ne o vsebini religije ali mita).

2. Gre za umetnino, ki je po kvantiteti porabljenih izraznih sredstev - besed - prav majcena. Zato je ta pravljica Ikar-Dedal še bolj v korist trditvi o potencialni brezmejnosti vsebine umetnine, saj se s takim primerom že vnaprej znebimo negotovosti, ali morda bogastvo vsebine umetnine ni pogojeno z veliko kvantiteto izraznih sredstev.

Ta pravljica je lahko izražena v nekaj stavkih in ko v njej najdemo začetke (potencialno) brezmejnih duhovnih tkanj, lahko rečemo z gotovostjo; tu je rešena kvadratura kroga (kot v vsaki dobri umetnini): v njej je besedam (znakom)tesno in mislim (duhu) prostrano.

Poglejmo, kakšne implicitne, skrite filozofske ideje so v teh nekaj stavkih in besedah:

Vladar je zaprl Dedala in Ikara na Kreti; da bi se osvobodil vsaj Ikarus, mu oče iz ptičjega perja izdelal krila, zlepljena z voskom, in mu svetuje, naj ne leti previsoko, ker bi sonce razmehčalo vosek, niti prenizko, da valovi ne bi zmočili kril; Ikar uspešno poleti, toda zanesen, se dvigne previsoko, sonce stopi vosek in Ikar konča v morju.

V teh šestdesetih "tesnih" besedah so implicirane naslednje globoke spoznavno in idejno-projektivne vsebine:

A. Na prvi pogled so v pravljici samo tele misli o človeku, družbi in naravi, ki bi jih sam avtor in nekdanji poslušalec nedvomno našel v njen: človek se hoče osvoboditi zasužnevanja od drugega človeka; oče ima rad sina in mu zato pomaga, sin pa ga v zaletelosti ne uboga in zato propade; vzroki in posledice so v naravi v nujnem medsebojnem odnosu (sonce, vročina vedno stopita vosek).

B. Če logično razmislimo in dosledno izhajamo iz začetne transparentne vsebine teh pravljčno-domišljijjskih likov, ki so po obsegu znakov zelo skromni, najdemo v njih klice številnih novih filozofskih idej, ki pripadajo različnim verigam filozofskih in socioloških pojmov: filozofska antropologija (B1), filozofska ontologija-kozmozologija (B2), filozofska aksiologija (teorija vrednot) (B3), etika (B4) in socialna filozofija (B5).

Še bolj zapletene verige pa nastajajo tako, da se omenjene verige idej med sabo prepletajo v nove sintetične verige: B1 - B2; B1 - B5 itd.

Naj navedem samo nekaj možnih idej, ki se lahko začnejo logični nizati iz začetne, splošno razumljive transparentne vsebine pravljice o Ikaru in Dedalu:

- da bi človek dosegel svobodo (B1 - B3), mora prekoračiti, prerasti ovire človeškega suženjstva (B5) in naravnega suženjstva (B1 - B2); torej mora uresničiti dvojno transcendenco (B1 - B2): transcendenco nižjevrstnih medljudskih odnosov in transcendenco nasprotnojučih naravnih sil (zemeljska teža, nevarnost morja);

- v boju za svobodo in dvojno transcendenco so ljudje močnejši, če sodelujejo (Dedal in Ikar - B4);

- človeška prava svoboda in transcendenca se uresničujeta samo z višjimi kvalitetami; ta transcendenca je vertikalna transcendenca, je polet Ikaru od zemlje navzgor (B1);

- svojo pravo svobodo, transcendenco navzgor in višjo kvaliteto, človek uresničuje z zamišljajsko-ustvarjalnim delom (zamisel in iznajdba Dedala - B1), ki pa je možna tudi zato, ker so ontološko-kozmične sile različne, ker jih je možno kombinirati proti njim samim, proti njihovem naravnemu toku (privlačnost zemlje, stihija morja) (B2) in der je možno iz naravnih sil graditi svet človeške svobode in vrednot (B1 - B2 - B3);

- to pa je izkustveni dokaz, da sta naravni in človeški svet in v sebi in v medsebojnih križanjih zakonito-kontinuirana in posamično-diskontinuirana (B1 - B2);

- v človeškem bistvu je tudi težnja k smotrom, ciljem in najstvom, saj se od nižjih ciljev človeška težnja vzdiguje k vedno višjim ciljem (let Ikarusa); zato si človek, izhajajoč iz svoje biti, nujno zastavi tudi vprašanje o mestu in smislu svoje biti v (morda) brezkončnem kozmosu (simbol te brezkončnosti je Ikarusu nebo) (B1 - B2);

- človek si vprašanje svojega odnosa s kozmosom iz z brezkončnostjo zastavlja tudi kot oseba in odgovarja sam za ta vrednostno-smiselni odnos (B1 - B2 - B3);

- v medsebojnem odnosu Ikaru in Dedala je očitno, da je boj za družbeno svobodo tudi skupni družbeni problem, da se človeštvo s težkimi nehumanimi odnosi nikoli ne more sprijazniti in da je važen del človeške zgodovine boj s temi nehumanostmi, se pravi postavljanje ciljev, ki so njej nasprotni in višji od nje in sodelovanje ljudi v tem družbenem gibanju (B1 - B3 - B4 - B5);

- temeljite spremembe nehumanih odnosov (in revolucij v smislu prevrednotenja vrednot) se ne morejo zastavljati in uresničevati iluzionistično, na osnovi gole fantazije, naivnega optimizma in poceni triumfalizma (vse to je prisotno pri Ikaru), ampak samo realistično, kar pa ne izključuje smelih in novih tveganih ciljev, vendar grajenih z realnim materialom, se pravi na temelju enotnosti dejstev in ciljev, fantazije in realne zamisli, enotnosti indikativnega in normativnega, ontološkega in deontološkega, tradicije, izkustva in inovacije (vse to simbolizira Dedal) (B1 - B3 - B4 - B5) itd.

Naj končam to nizanje pojmovnih verig, ki logično potekajo iz na videz skromne in splošno razumljive pravljice o Ikaru in Dedalu, saj sem dokazal, da se tudi v tej davni in miniaturni ljudski umetnini skriva brezmejnost duha; ne kot absolutno znanje, ampak kot naravno-asociativno porajanje vse novih idej in vse novih duhovnih kvalit (čustev, domišljije) in na koncu kot postavljanje, dotikanje vprašanja in smisla kozmične brezkončnosti in človeka kot edinega (znanega) bitja, ki se zavestno dotika te brezkončnosti (razumljene kot narave, kot boga ali obojega).

Seveda bi se logično-asociativno nizanje novih pojmov, čustev in domišljijских podob iz umetnostno-pradstavnih likov Ikaru in Dedala lahko še nadaljevalo in na vse mogoče načine kombiniralo: vprašanje vzročnosti, časa in prostora, človeške skupnosti in osebnosti, evolucije in revolucije, progressa in regresa itd., itd.

Bralec, ki je pozorno sledil razvijanju idejnoprojektivnih verig in tkanin iz likov Ikaru in Dedala in prejšnjim delom te študije, si zlahka zamisli, kakšne možnosti neomejene duhovne rasti in spodbude so skrite v vsebini umetniških likov Prometeja, Odiseja, Hamleta in Ofelije, don Kihota in Sanča Panse, Karatajeva in Bezuhova, Črtomira in Ljudmile, Švejka in Charla in vsakega drugega pomembnega lika ljudske povesti, epa, pesmi, melodije, umetniško oblikovane zgradbe, kipa in slike do današnjega dne.

2. IZVIRNOST UMETNIŠKIH LIKOV IN KOMPOZICIJ

Izrazita izvirnost, izrazita individualnost, izrazita enkratnost-neponovljivost umetniškega lika in kompozicije so tudi bistvene sestavine konkretnosti umetniškega lika. S svojo izvirnostjo je konkretnost umetniškega lika še bolj ostro profilirana in še bolj so zaostrene navedene lastnosti lika: kvalitetni duhovni naboj, duhovna živost ter prebojnost forme in izraza umetnine.

Izvirnost pogloblja vsako od teh bistvenih sestavin konkretnosti lika in njihov skupni, sintetični duhovni spoj in medčloveški duhovni učinek.

Izvirnost je veliko bolj značilna prav za vsako umetnino, za vse umetnine in za vse umetnosti kot za proizvode kateregakoli drugega človeškega področja. *Umetnosti vseh vrst tvorijo samo in izključno izvirna dela* (v izvirna umetniška dela štejem seveda tudi mnoge izvirne reprodukcije). Vsa navidez umetniška dela, ki so čista posnemanja (čisto epigonstvo), odločno izpadajo iz sveta umetnosti: v njemu ostajajo samo izvirna dela. To pa očitno še bolj povzdigne vso umetnost kot najizrazitejšo živost duha: z izvirnostjo živega duha v vsaki umetnini, gori v umetnosti živi duh neprestano in neprimerljivo višje kot na vseh drugih področjih. Prav s tem, da je v vsaki umetnini živi duh vedno izrazito nov, svež in neponovljiv - je živost duha v vsej umetnosti še bolj bliščeča in igriva, je res neprestano spreminjajoči se plamen. Glede tega umetnosti ne dosega nobeno drugo visoko duhovno področje: za znanost je npr. povsem normalno, da vanjo spadajo - poleg redkih res izvirnih del - številna povprečna strokovna dela (priročniki, pregledi, zgodovina umetnosti). *V vsaki umetnini so izvirni njena vsebina in njena forma ter njun odnos.*

Začetek izvirnosti vsake umetnine je že njen bistveni izvirni predhodni material (doživetja) - njena izvirna vsebina. Umetnine na videz v brezkončnost gonijo vedno iste redke splošne teme - ljubezen, sovraštvo, veselje, žalost, medčloveški spopadi, človek in narava (kozmos). Dejansko pa vsebuje vsaka umetnina na temo veselja, ljubezni, itd. prav svojo in neponovljivo različico ljubezni in veselja; v tem je izvirnost in dragocenost njene vsebine. In če hočemo to izvirno vsebino umetniško oblikovati in izraziti, bo tudi njena forma izrazito izvirna (četudi bo npr. uporabila tako znano in strogo splošno formo, kot je sonet). V izvirnem sonetu njegovo formo gradi vsaka njegova izvirna beseda in izvirna metafora, saj izvirnost forme določajo prav izvirnosti njenih znakov in kombinacij. Izvirnost forme umetnine je torej predvsem pogojena z izvirnostjo njene vsebine; obe izvirnosti pa sta komplementarni.

Čeprav mi je živa duhovna izvirnost umetnosti ljuba kot mnogim drugim, vendar poskušam najti njene zakonite estetske vzroke v izjemni naravi umetnosti, v naravi umetnine in njene likovnosti. Odgovoriti poskušam na vprašanje: kako, da je po svoji izvirnosti umetnost tako izrazito nad moralo, znanostjo ali novinarstvom, saj je za te tri dejavnosti tudi značilna izvirnost. Nikakor ne moremo reči, da se samo z umetnostjo ukvarjajo ljudje z nadčloveškimi sposobnostmi, ali pa s tako izjemnimi vrojenimi, naravnimi lastnostmi, ki bi jih prepadno (kot meni Kant) ločevale od znanstvenikov, filozofov in novinarjev.

Mislím, da imam preverljiv odgovor: izredno izvirnost umetnosti zahteva in omogoča izjemna svoboda ustvarjanja, ki jo diktira samo bistvo umetniške likovnosti, bistvo umetnine: *kako največjo živost duha stalno obnavljati* v vsaki umetnini s tako *vedno prenovljeno formo*, s takim *vedno novim likom*, za katerega bodo porabljeni najbolj ekonomična in najbolj prebojna sredstva. Ker vsi kulturni ljudje dogovorno priznamo

tako izjemno vlogo umetnine v stalnem prižiganju znova in znova svežega duha in ker se umetnost te svoje pravice in vloge zaveda - je tudi od vseh področij najbolj svobodna v iskanju izraznih, oblikovalnih sredstev in poti!

Zaradi te narave umetnosti je prav v odnosu do nje najbolj uničujoč vsak tematski dogmatizem, vsak stilistični dogmatizem, vsako ideološko in politično vsiljevanje ozkih tez. *Izjemna umetniška svoboda je diktat bistva umetnosti*, njene duhovne živosti - zlasti njene likovnosti - in ne plod samovolje umetnikov ali milosti oblastnikov.

Izjemna svoboda in izjemna izvirnost umetnosti ima zlasti tele sestavine:

- nobeno drugo področje ni tako svobodno v izbiri tematike in motivov kot umetnost
- nobeno drugo področje ni tako svobodno v izbiri izraznih sredstev kot umetnost
- nobeno drugo področje ni tako svobodno v kombinacijah izraznih sredstev kot umetnost

- vse omenjene izjemne ustvarjalne svobode umetnosti - svoboda tematike-motivike, svoboda v izbiri sredstev, svoboda v kombinaciji sredstev in motivov - rezultirajo združene v multiplicirano svobodo v ustvarjanju dosti bolj izvirnih proizvodov umetnosti, kot jih pozna kakršna koli druga človeška proizvodnja in dejavnost

- iz vseh prejšnjih ustvarjalnih svobod umetnosti sledi tudi njena največja svoboda v kompoziciji likov v celote, v ustvarjanju kombinacije umetnine

- sestavni in izvedeni del vseh teh umetnostnih svobod je tudi največja svoboda umetnika (vsaj večine umetnikov) v načinu ustvarjanja umetnine.

Vse te delne in sintetične svobode umetnosti in njihov kompleksni in vendar enotni plod - najvišja živost duha v umetnosti, ki ima tudi obliko najvišje izvirnosti prav v umetnosti - izvirajo imanentno iz bistva umetnosti in zlasti iz bistva umetniškega lika. Zato lahko racionalno in brez patetike sklenemo: *umetniška svoboda in izvirnost sta splošni estetski zakonitosti*, ki pa imata povsem konkretno vsebino.

S tem in tako utemeljenim izhodiščem pa lahko (brez vsake želje po kompromisih in popularnosti) z veliko gotovostjo zavrnamo kakršnokoli vsiljevanje enega umetniškega sloga in izključevanje drugega, pa naj gre za stališča filozofske estetike, umetnostne kritike ali umetniško-kulturne politike ali splošne politike ali umetnostne vzgoje.

Povsem zgrešeno in umetnosti močno škodljivo je tako govorjenje, ki pravilnost in zakonitost umetnosti, umetnine in pravilnost likov umetnine in njihove graditve uteleša v samo enem privilegiranem slogu, npr. samo v klasicizmu ali samo v abstraktni umetnosti ali v realizmu itd.

Stalno iskanje novih slogov, novih tem, novih umetniških sredstev in postopkov je prav v umetnosti v največjem skladu - še več: je prav v umetnosti njena najbolj imanentna, zakonita sestavina njene duhovne živosti in diktirane izvirnosti - z njenim bistvom. Zato vse ideološke, filozofske in politične omejitve teženj po vseh teh novostih in izvirnostih dušijo razvoj umetnosti, njeno bistvo, njen živi in stalno iščoč duh.

Zato so zgrešena vsa kategorična opredeljevanja samo za en slog in proti drugemu, samo za eno umetniško šolo in proti drugi: samo za klasiko in proti romantiki ali obrnjeno, samo za realizem in proti simbolizmu in nadrealizmu in obrnjeno, samo za impresionizem in proti ekspresionizmu in obrnjeno, samo za figuraliko in proti nefigurativnim umetniškim likom in obrnjeno, samo za klasiko in proti modernizmu in obrnjeno, itd.

Ne bi želel biti pedagoški in moralističen. Vendar moram izraziti začudenje glede vseh zagrznenih pristašev enega samega zveličavnega sloga in preganjavcev drugih slogov in izraziti šum: ali so taki fanatiki sploh umetnostni strokovnjaki ali/in ljubitelji umet-

nosti, ali pa na njenem področju izživljajo isto težnjo po oblasti in monopolu, ki se pač lahko pojavi na vseh ljudskih področjih.

Ta malce ostra sodba pa se mi ne zdi več ostra, če se odpremo umetniškemu zgodovinskemu izkustvu: ali niso resnične, vznemirljive in lepe umetnine nastale prav znotraj vseh slogov: klasične, romantike, renesanse, baroka, realizma, naturalizma, simbolizma, futurizma, impresionizma, neoromantike, nadrealizma, kubizma, fovizma, ekspresionizma, postmoderne itd. Ali ni smešno vnaprej zanikati, da bi lahko umetniška dela nastala tudi s pomočjo oblik ali tehnik, ki jih imenujejo *happening*, konceptualna umetnost, multimedialna umetnost, sredstva elektronike? Edino merilo za dela s tako ali drugačno umetniško tehniko ali sredstvi je enako kot za vse druge sloge, sredstva ali/in tehnike: ali je v njih živi sveži duh, ali je umetnik temeljito delal na izvirni obliki/liku tega duha.

To pa ni nikakršna previdna rezerva do novih tehnik in sredstev, saj ista rezerva velja tudi za vse starejše umetniške metode, tehnike, oblike, motive, sloge in sredstva. In stare in nove tehnike, motivi sredstva, metode in slogi se lahko uporabijo za resnični umetniški izraz resničnega umetniškega duha ali pa samo za pozerstvo, epigonstvo ter površno lastno zabavo in zabavo okolice: strogost, "popolnost", formalna "zakonitost" in "pravilnost" soneta niso same na sebi prav nič preprečevale, da se ne bi ob tej strogi formi pojavljali številni stihoklepci za lastno zabavo, ali za ekshibicionistično demonstriranje svoje "kulturnosti" in za poziranje (verjetno je na temo soneta izdelan v zadnjih petih stoletjih veliko večji kup praznih, čeprav "pravih" škratov, kot jih je bilo v okviru katerekoli moderne umetnostne tehnike dovolj in bo v bodoče: toda celo proizvodnja takega vsakovrstnega izpada je veliko plodnejša in lepša kot praznота potrošništva, njegova dugovna izgubljenost in mamila).

Najmočnejši dokaz proti tezi, da je dovršenost umetniškega lika in kompozicije samo v strogem podrejanju formalnim pravilom samo enega sloga, je razvoj novoveške in sodobne svetovne, zlasti pa evropske umetnosti. "Kršitve" slogovne "pravilnosti", ki so se vse znova in znova uveljavljale, izrazite izvirnosti v umetniški graditvi likov in kompozicij pa tudi v uspelem izvirnem "mešanju" različnih slogov (dejansko v njihovi višji sintezi in kvaliteti), se niso začele šele z t.i. moderno umetnostjo v zadnjih sto petdesetih letih (ali vsaj z romantiko proti klasicizmu), ampak zelo krepko že z Leonardom da Vincijem, Michelangelom in Shakespearom, se pravi pred kakšnimi petsto leti.

V naslednjem navajam nekaj takih gigantskih izvirnih vzponov evropske umetnosti.

A. Slikarstvo

Leonardo da Vinci - Ana Samotretja "...Pred nami je eno izmed tistih del, ki je zapustilo največji vpliv na razvoj likovne umetnosti 16. stoletja. Nenavadna kompozicija, kjer so liki povezani v strnjeno skupino, a so vseeno ohranili samosvoje osebnostne poteze, ter omejen prostor, ki vseeno daje vtis prostranosti, je odprla pot novemu tipu kompozicije... postala je temeljna kompozicijska zasnova in je imela kar največji vpliv in odmev v slikarstvu 16. stoletja.. Rodil se je tako imenovani klasicizem, ki je v nasprotju z oznako v bistvu prav revolucionarno dejanje v raziskovanju odnosov med človekom in predmetom; to nikakor ni okostenela usmeritev, pač pa sili k razmišljanju in dvomu, bogata je v brezštevilnih izraznih oblikah, ki niso dale plodove le likovni umetnosti v enem izmed najbolj napetih obdobj njene zgodovine, ampak tudi širokemu kulturnemu krogu."⁵

5. Narodna galerija, London, str. 48.

Michelangelo - Boj med Kentavri in Lapiti - Dan in Mrak - Pietà in Santa Maria del Fiore "...Z neustavljivim pozivom k popolnosti in malone božanskosti čutnega je Michelangelo širil okrog sebe skoraj nadčloveški zanos, ki je zahteval, da se opusti vsak predpis, vsako vnaprej določeno pravilo.

Senzibilnost kasnega quattrocenta se je seveda lahko zadovoljila edinole s popolnoma dovršenim. Toda ko se je pokazalo, kaj je mladi Michelangelo izvalil iz motiva Boja med Kentavri in Lapiti in kako se klobčič borilcev giblje z orgiastično sproščenostjo ter nadomešča nasprotje z neko vrsto čutne opojenosti, je postalo očitno, da se je začela nova doba in se je pričela nezadržno uveljavljati nova senzibilnost. Zato je bilo tedaj bolje, da je pustil delo toliko nedokončano, da nudi mnogoter pomen, kot pa da bi mu določil enega samega... Ko je hotel v starosti videti v reliefu Boja Kentavrov in Lapitov najboljši dokaz za svojo naravno nadarjenost za kiparstvo, je hotel opozoriti na svobodo v obravnavanju površin, povezano z uporabo non finita, ki je postal njegovo izrazno sredstvo... Non finito se kaže edino v obrazih obeh moških figur (Dan in Mrak v Sagrestii Nuovi - V. R.)... zastrti obraz Dneva, ki se počasi dviga nad mogočno ramo... in nemirno premetavanje Mraka... tu gotovo kot izraz svobode, po Vasarijevi razlagi celo izrazne drznosti, ki so jo dovoljevali samo njemu in ki daje gledalčevemu očesu tisto, kar določen šum zlahka sporoča ušesu: občutek nedoločnega in stik med nedoločenim in neskončnim, ki se psihološko uresničuje v najbolj napetih čustvenih stanjih (Delacroix)... Pietà v Santa Maria del Fiore... je v nekem smislu najbolj prepričevalno, čeprav tudi najmanj umerjeno Michelangelovo delo. Še nikoli ni kipar vtisnil v martmor bolj ganljivega čustva od tistega, ki prekipeva iz telesa matere mučenice, ki se skoraj izgublja pod težo Kristusovega trupa, in tistega, ki ga kaže Nikodemov obraz, ki ga zakriva non finito... Njegova brezmejna ustvarjalna svoboda in pomanjkanje zavor in pomislekov v izrazu so naleteli v njegovem dolgem življenju na nasprotovanja... Patos Michelangelovega dela ponovno močno vpliva v romantiki...⁶

Prikaz in oceno Michelangelovega dela - in še zlasti njegovo izvirnost v izrazu in formi - sem navedel dobesedno, ker se mi zdita utemeljena, ko pokažeta tudi na njegovo izvirnost v spajanju dveh izrazito nasprotnih izraznih sredstev - izrazito zglajene, zaobljene površine kipov in obenem grobo obdelane, zastrte površine zlasti lic, ki pa pogosto napravijo še silovitejši vtis kot obdelane površine. Zato se ne bi mogel strinjati, da non finito ("neobdelanost", "nedokončanost") "zastira" Nikodemov obraz, saj gre za očitno namerno "nedokončanost", ki še stopnjuje pretresljivost Nikodemovega čustva ob Kristusovi smrti. Najstrašnejša žalost matere tudi ni izražena samo z njenim telesom, ampak že bolj z vrhunsko in premišljeno "nedodelanostjo" obraza.

Nujno bi bilo tudi opozoriti, da so te vrhunsko ekspresivne "nedodelanosti" Michelangelovih kipov prve lastovke znanilke tiste izredno svobodne in živahne izraznosti in likovnosti, ki se bo v evropskem slikarstvu dobro razmahnila šele v 19. in 20. stoletju z impresionizmom, nadrealizmom, simbolizmom, kubizmom in ekspresionizmom.

Rembrandt van Rijn - Žena, ki brodi po vodi "...To je ena od tistih mojstrov, ki jih je Rembrandt naslikal na vrhuncu svojega dela... Prizor se je povsem izmaknil tistemu svetu zgodovinskih in kulturnih izročil, odkoder je Rembrandt znal črpati zamisli, ker je pred nami upodobitev, ki je predvsem izsek iz intimnosti človeškega življenja in valovanja čustev. To je resnična ženska, ki je v toplem, sončnem dnevu zabredla v vodo

6. Alessandro Parronchi, Michelangelo kipar, Ljubljana, 1969, str. 7, 11, 24, 25, 26.

v tolmu. Slika je iz tistih let, ko je Rembrandt začenjal razgovor s samim seboj, ko je slikal predvsem osebna dela..."⁷

Diego Velasquez - Venera "...Ozračje v Španiji, napeto in razburjeno zaradi protireformacije, ni bilo ravno naklonjeno tej sliki... To je izvirna izpoved slikarja, ki se odreka vsem ustaljenim dogovorom. Vitko Venerino telo, ki se kot lok mladosti napenja prek površine, izžareva mladostno vznemirjenost; prostor se odpira do zrcala, v katerem vidimo odblesk skrivnostnega obraza - to je intimni razgovor Venere s samo seboj."⁸

Edgar Degas - Razčesavanje las "...Skoraj deset let je Degasa privlačevala ta tema in tako so se ohranili številni pasteli, risbe in slike. V njih je iskal pogoje in rešitve strukturalne skladnje, trenutnega videnja ter spreminjanja slehernega objekta v utripanje barve in svetlobe. Zato je občutek tega prostora neobičajen, daje vtis, da je ukrivljen, da se z mizne ploskve uvije navzgor. V vmesnem prostoru med mizo in steno sta obe ženi in obred razčesavanja las se odvija z usklajenim ritmom plesnih gibov. Kot številne druge slike, je tudi ta upodobitev dobila oznako "nedokončana"; mogoče bi bilo bolj prav reči, da je Degas hote prekinil delo v tistem trenutku, ko bi dokončne poteze pomenile tudi konec neposrednega izraza in zlomile pristnost prve zaznave."⁹

Te ilustracije nenehne izvirnosti evropskega slikarstva od petnajstega stoletja dalje niso niti od daleč zajele vsega širokega in naglega utripa novih in novih svežih del. Morda pa je treba omeniti, da koncem 19. in v 20. stoletju doseže intenzivnost slikarske izvirnosti nekakšno geometrijsko progresijo, saj se odpre prizor, ki ga zgodovina še ni videla: istočasno v istem velikem evropskem in svetovnem prostoru živijo številne umetniške slikarske smeri in v vsaki na stotine izvirnih del.

Verjetno je najizrazitejši simbol tega izvirnega časa Picasso, ki ustvarja sijajna izvirna dela, pripadajoča skoraj vsem smerem.

B. Književnost

Še težje kot v slikarstvu, je iz nepreglednih razcvetenih poljan evropske književnosti zadnjih štiristo, petsto let izbrati nekaj ilustracij, ki pričajo: že zdavnaj se je začela majati tista predstava o "obveznih" formalnih zakonitostih "pravičnega" knjižnega dela, ki je dušila nepresušno izvirnost.

Bratko Kreft je o Shakespearovem Hamletu utemeljeno zapisal:

"Ker je v klasični in klasicistični tragediji vse združeno okrog glavne osebe, tudi ni in ne sme biti dosti postranskih oseb. Shakespearov 'Hamlet' pa je širje zajet in zgrajen, a zaradi tega nič manj enoten in enovit, marveč le pestrejši, hkrati pa s prikazovanjem okolja in vzrokov glavnega dejanja utemeljuje značaje in tragični razplet z več strani... V tem je pravi mojster: dejanja ni obtežil, marveč ga je celo poglobil, ker skuša ustvariti podobo življenja in ljudi z raznih vidikov in raznih zornih kotov. Drama se sproži sicer iz enega, osrednjega vzmetišča, toda z več silnicami, ki se na koncu spet stečejo v enoten tragičen konec. V tem je skrivnost njegove četrte in zanj glavne enotnosti - enotnosti kompozicije... Zastopniki dogmatične in shematične klasicistične dramaturgije so mu tudi očitali, da so zgradbe njegovih del slabe ali vsaj ohlapne in brez vsakega reda. Res je, da niso zgrajene, vsaj nazunaj ne, po strogem klasicističnem kalupu, ki zahteva, lahko bi rekli, neko natančno geometrično dramsko pravilno zgrajeno stavbo, ki si jo

7. Narodna galerija London, str. 103, 104.

8. Isto, str. 145.

9. Isto, str. 139, 140.

moremo odkriti tako pri Sofoklejevem 'Edipu', kakor pri 'Antigoni', prav tako pri Corneillu, Racinu in Molièru, in ki je v takšnih primerih ni načelno zametavati... Shakespeare pa je bil dramatik drugačnega kova. Njegov čopič slika v širokih potezih in v barvah je razkošen: zato tudi z njimi razsipava v stihih in zapletih dejanja. Premalo mu je zgolj glavno in edino dejanje, kakor pri grških klasikih, okrog osrednjega dejanja mora zaplesti še nekaj stranskih, ki pa so z njimi nedeljivo povezana... Če nima Shakespeare dosledno izvednih treh klasičnih enotnosti, pa ima ravno na osnovi te tehnike četrto, najvažnejšo enotnost - enotnost kompozicije, izredno dinamiko dejanja in z njim dramatičen ritem v dialogu in poteku... Med dramatično nasprotujoče si elemente spada še vpletanje komičnih prizorov med resne in tragične... Klasicistična dramaturgija tega tragediji ni dovoljevala, ker mora biti po njenih načelnih tragedija strogo resnoba 'visoka igra'... Še danes bi zaradi tega nekateri radi komedijo z njenim smeh zbujajočim in s satiričnostjo bičajočim dejanjem umetniško zapostavljali tragediji. Shakespeare je z vsem svojim delom dokazal, da sta komedija in komična tragedija in tragičnemu umetniško enakovredna zvrst in sredstvo. Njegove tragedije imajo zaradi mešanja obeh elementov celo neko širšo življenjsko in umetniško polnost, pestrost in razkošje. K tej pestrosti, ki ni zgolj oblikovna, marveč izhaja iz bistva, sodi prav tako menjavanje stiha in proze..."¹⁰

Ta nedogmatična ocena, ki izhaja iz samosvoje, izvirne vsebine in iz izvirnega duha Shakespearovega Hamleta, utemeljeno pokaže: neka vsiljena stroga, klasična dramaturška pravilnost in zakonitost, ki je bila še v skladu s samosvojim bistvom klasičnih tragedij, bi zadušila drugačno in svojevrstno duhovno živost, inkarnirano v Shakespearovem Hamletu.

Vrhunski sijaj in lepota Shakespearovega Hamleta nista samo v tem, da prvi v sebi sintetizira najvišji evropski humanistični duh - kot sem pokazal že v drugih delih - ampak da je Shakespeare izklesal tej vsebini ustrezno formo in likovnost, ki je to vsebini razvila do vrha. Ta forma je bila, kot utemeljeno pokaže Kreft, povsem izvirna in je na vsej črti prerasla formalna pravila klasičnih in klasicističnih tragedij, s tem da je zajela več oseb, silnic in dogajanj, da je klasične formalne enotnosti tragedije povezala z višjo enotnostjo večplastne kompozicije, ta pa je omogočila še višjo, dotlej neznano dinamiko dejanja. S tem so zakonitosti dramskih likov in dramske kompozicije, ki jih je odkril že Aristotel - narava oseb zgoščena v dejanju in kompoziciji - izvirno uresničene na višji ravni.

Izvirna nova forma Shakespearove drame - večplastna kompozicij likov, ki v dinamično enotnost spoji veliko bogatejšo pahljačo oseb, značajev, dogajanj, motivov kot klasična-klasicistična drama - ustreza tudi veliko bolj večplastni duhovni vsebini tragedije Hamlet, ki izraža še veliko bolj razčlenjeno družbo in duhovnost Shakespearovega časa, kot je bila antična družba. Temu ustrezajo tudi druge oblikovno izrazne inovacije v tej tragediji: sinteza tragičnega in komičnega, stiha in proze.

Shakespearova tragedija pa je tudi ključna razjasnitev, kaj je najvišja izvirnost forme in vsebine umetnine: to ni pozaba in zametavanje prejšnjih oblikovnih dosežkov in dognanj (npr. klasičnih enotnosti tragedije), ampak pogosto njihovo preraščanje v novo kvaliteto.

Podobno kot v slikarstvu, se izvirnost evropske književnosti v tematiki, vsebini in formi v zadnjih dveh stoletjih vzpenja skoraj z geometrijsko progresijo.

10. Dr. Bratko Kreft, Shakespeare in njegov Hamlet, Ljubljana, 1977, str. 157-169.

Stroga metrična pesniška pravila klasične in klasicistične poetike so doživela poraz pred skoraj dvesto leti; klasične pesniške forme so prevladovala malo dlje, že dolgo pa je v pesništvu pogost svobodni verz, ki daje neomejene možnosti oblikovalne izvirnosti.

Kot dominantna in skoraj povsem nova oblika se pojavi v zadnjih stoletjih pripovedna proza, zlasti roman, ki omogoča dotlej neslutene izvirnosti tehnike in sredstev, načina komponiranja in pripovedi, tematike, časa in prostora.

Zato bi romanu zapirale izvirna iskanja vse druge ožje "zakovitosti" in "pravila", razen tistih treh, štirih najširših lastnosti, ki jih je doslehl vseboval ves razvoj samega romana: da je večslojni prozni (neverzificirani) tekst, ki izraža človeške teme, predvsem v konkretnih likih (in ne v pojmi).

Višje stopnje izvirnosti nastajajo zlasti v zadnjih stoletjih evropske umetnosti v tistih delih, ki uspešno sintetizirajo različne umetniške sloje, različne umetnostne zvrsti, različne temeljne umetnosti. Na ta način se ustvari izredno intenzivno pomensko, čustveno in domišljjsko ter oblikovno stopnjevanje in kumuliranje.

Morda niso bili visoki duhovni vzleti teh sintez dovolj dojeti, priznani ter posredovani niti ožjim in še manj širšim krogom ljudi (recipientov), ker zaradi filozofskih enostranskosti in ozkosti, s katerimi so filozofi in kritiki ocenjevali posamične smeri (kot so "realizem", "simbolizem" in "nadrealizem" in podobno), le-ti niso uvideli pogostega prepletanja vrednot teh različnih smeri.

Če npr. opredelimo "realizem" samo kot področje čutnosti in morda še čutnih človeških odnosov ter "simbolizem" samo kot področje nadčutnosti, kot nadčutne vrednote in bistva - tedaj se zdi, kot da je med dejansko umetniško smerjo realizma in smerjo simbolizma neprehten visok zid.

V resnici pa ta na videz visoki vsebinski zid v močnih izvirnih delih obe smeri izgine: dejansko ostanejo razlike v izraznih sredstvih, tehnikah in oblikah, kar še opravičuje govorjenje o različnih smereh. Toda med njimi nikakor ni bistvenih razlik v smislu, da bi npr. dober realizem opisoval samo pritlehno čutnost in čutne odnose in da bi vsak simbolizem povsem zapustil človeško realnost in izgubil vsako zvezo z njo.

France Zadavec je utemeljeno pokazal, da je bila izrazita specifičnost Cankarjevega simbolizma v tem, da se je združil z izvirnim doživetjem in spoznanjem slovenskih družbenih in nacionalnih vprašanj.

Daleč od resnice bi bili, če ne bi uvideli, da se liki ruskega realizma 19. stoletja dvigajo visoko nad čutne plasti in družbene odnose v najvišje človeške in kozmične duhovne pomene, vrednote, bistva in čustva, torej v sfere, ki naj bi bile "po definiciji" prilaščene samo simbolizmu in nadrealizmu; te duhovne razsežnosti niso prav nič pridušene v dobrih delih zaradi nekaterih tistih tehnik, ki opravičujejo, da ta dela imenujejo realistična. Osebe v Vojni in miru - Karatajev, Bezuhov, Kutuzov, Napoleon, Nataša, Marja, Nikolaj - so res prikazane "realistično", tudi čutno predstavljivo in v verjetnih, možnih dogajanjih in v časovnem zaporedju, vendar je veliko pomembnejše, da so vse te osebe tudi večplastni simboli različnih vsečloveških smislov/nesmislov (vrednot, bistev) in simboli raznih smislov (pomenov) človeškega bivanja v svetu. Isto velja tudi za vsakega od bratov Karamazov, za njihovega očeta in njegovo ljubimko, ne manj za don Kihota, Sančo Pansa, Švejka in Šarla.

Siloviti vzpon izvirnih umetnin je prinesla tudi sinteza raznih temeljnih umetnosti, saj se je tradicionalnim sintezam (zlasti v religioznih svetiščih - slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, glasba, ples - in v ljudski umetnosti) priključila vrsta novih sintez umetnostnih zvrsti (v filmu, televiziji, radiu, itd.).

V nobeni drugi človeški dejavnosti-proizvodnji niso *individualni zakoni tako izrazito prisotni kot v umetnosti, in to prav v vsaki umetnini*. Vsaka umetnina istega umetnika ali sloga ali žanra ima lasten, *individualni notranji zakon*. Individualnost notranjega zakona vsake umetnine je v tem, da prav umetnik najbolj svobodno izbira temo vsake umetnine ter njeno konkretno vsebino in formo; individualni notranji zakon vsake umetnine je dalje v tem, da so gibljive sestavine vsake umetnine v nujnih, toda izrazito svojiskih odnosih.

Zato so prav v umetnosti splošni estetski in posebni estetski (literarni, slikarski, kiparski itd.) zakoni manj določujoči za posamično umetnino, kot so pač posebne zakonitosti drugih področij za svoje proizvode. To seveda ne pomeni, da ni pri vsaki umetnini tudi tehnika eno mnogih bistvenih določil, toda bolj podrejena individualnem, konkretnem duhu vsake umetnine, kot so tehnike drugih človeških dejavnosti svojim proizvodom. Zato prav za umetnost velja, da so taka sicer nujna določila, kot so umetniški slog, umetniška tehnika, umetniški žanr in umetniška tematika (ter vsa tradicija določene umetnosti) manj določujoča za posamične umetnine, kot podobne plasti v drugih področjih.

Ko pridemo do takšnega sklepa, postanejo dogmatske licitacije za ta ali oni slog še bolj nepotrebne, ker odvrčajo pozornost od glavnega: od individualnega, neponovljivega duha vsake umetnine, individualnosti njene vsebine in forme. Tudi ta individualni duh vsake umetnine je izrazita sestavina živosti duha v umetnosti, saj jo uresničuje tudi stalno drugačno iskenje in plamtenje duha v vsaki posamični umetnini. Zato malo v šali razglašam, da je nujni individualni odnos notranjih sestavin umetnine najvažnejši notranji "diktat" v umetnosti.

Zato ni samo svoboda, ampak celo notranja nujnost umetnosti, da neprestano išče nove teme, nova sredstva in da poskuša izkoristiti tehnični napredek človeštva za iskanje novih izraznih sredstev. Zato je stalno iskanje novih umetniških metod, prijemov, slogov notranja nujnost umetnosti, ki je ne sme ovirati nobena dogma.

3. SAMOSVOJE ZNAČILNOSTI UMETNIŠKEGA LIKA

Upam, da je dosedanje razčlenjevanje že delno razjasnilo, zakaj je prav umetniški lik nosilec najvišje živosti človeškega duha: ta lik je najbolj poln živega duhovnega potenciala, ker s svojo nepojmovno konkretnostjo implicira *vklučenost občih človeških problemov in vrednot v najbolj dinamično posamičnost*. Visoka izvirnost vsebine in forme vsakega lika ter kompozicije uspeva v sebi združiti najintenzivnejšo igro najvišjih duševnih moči. Zaradi tega je umetniški lik tudi *najbolj prodorna duhovna komunikacija med ljudmi in najtrajnejše izžarevanje živosti duha med ljudmi*.

Poleg teh in drugih doslej omenjenih odlik pa ima umetniški lik še nekatere bistvene odlike in zlasti pretanjenosti, ki še bolj konkretizirajo in dovršujejo že razčlenjene značilnosti lika.

S tem pogledom na umetniški lik in njegove samosvoje poteze pa se nujno soočamo tudi z nekaterimi značilnimi tradicionalnimi pogledi na umetnino, ki so bili megleni, nejasni ali enostranski (ali oboje), kot so: umetnina in njen lik sta celota, dovršenost, harmonija, simetričnost, skladnost, popolnost, nadčasovnost in pravilnost.

S temi enostranskimi pogledi smo se v prejšnjih študijah srečali in bi lahko sedaj v duhu frazerske, dogmatične dialektike udobno zaključili z abstraktno resnico: v vseh

omenjenih enostranskih določbah umetnine in njenega lika (celota, dovršenost, harmonija itd.) so kakšna zrna resnična; in kakšna zrna so tudi v nasprotnih določbah (fragmentarnost, nedovršenost, disharmonija). Takšni oguljeni dialektiki, ki izreka abstraktne resnice, veljavne za vse znane pojave sveta, ki zato pove "vse in nič" (de omni et de nullo), sem se vedno na daleč ogibal (enako kot vedno) tudi v tej študiji s tem, da sem neposredno razčlenjeval lastno in samosvoje bistvo umetnine.

Umetnina (in njen lik) je na svoj poseben način *zelo celovita* v enem pogledu in *zelo fragmentarna* v drugem.

Celovita je v tem, da s silno delujočimi in učinkovitimi prijemi, členi in znaki-izrazi zajame in sproži največ človeškega duha, največjo možno celoto duha v najmanjši možni človeški izrazni celosti, največ duha v najmanjšem proizvodu po njegovi kvantiteti.

Toda jasno moramo razlikovati primarno predmetnost, tematiko ali motiviko umetnine (npr. tisto celotno zgodovino, tisto celotno človeško družbo ali osebo, ki je umetnini primarni - ne glavni - predmet) in duha umetnine. Povsem zgrešene teze, kadar se misli na ta primarni predmet in tematiko, so, da je umetnost kar "ogledalo življenja" ali pa da kar same "odrske deske pomenijo življenje". V svojem silovitem, sunkovitem in "kratkem" prijemu in izrazu lahko umetnina zgrabi največ smisla in bistva svoje tematike, toda na način, da zajame manjši del, manjši izsek, fragment te tematike.

Namenoma, malce ironično in metaforično sem uporabil izraza "prijem" in "zgrabiti", kar pa je nemška metafora za besedo "pojem" (begreifen, zgrabiti). To sijajno potrjuje tezo Šklovskega, da je po izvoru vsak jezik v veliki meri tropičen, metaforičen in zato potencialno tudi pesniški. Ironija pa je seveda v tem, da je v najmogočnejšem pojmovnem jeziku tista beseda, ki naj bi izražala najčistejšo pojmovnost - beseda "pojem", Begriff - kar se da figurativna, tropična, metaforična in da prav na ta način najbolj na kratko zajame bistvo vseh preštevilnih pojmov: da namreč vsi "zgrabijo" z mislijo bistvo predmetov. Pri tem pa so bili pojmi v svojem vreletu - v pojmu o vseh pojmi - zgoščeno zgrabljeni s pesniško figuro "begreifen". S tem je kar v centru spopada med pojmom in umetniško figuro-likom neizpodbitno potrjena teza, da lahko umetnost z mnogo man sredstvi kot pojmovna znanost, strokovnost in vsakdanjost "zgrabi" v svojem liku več duha in tako predstavlja bolj napolnjeno duhovno celoto (seveda je beseda "likovnost", "lik" uporabljena v splošni estetiki drugače kot v specialni teoriji likovnih umetnosti, čeprav pojma nista ločena s prepadom).

Da pa je ta izrazita duhovna celota umetnine v odnosu do svoje tematike izrazita fragmentarnost - in ne celovitost, kot menijo omenjene zgrešene teze - je nesporno dokazal že Aristotel.

Aristotel je videl veliko utemeljeno umetniško-estetsko prednost Homerja pred drugimi tedanjimi polpesniki v tem, da je Homer iz celotne zgodovine trojanskih vojn odločno iztrgal le en sam izsek (fragment!) - ki ga je bilo samo v tej fragmentarnosti možno likovno in zato močno zajeti - medtem ko so drugi tedanji pesniki ustvarjali neuspešno mešanico poezije in zgodovine, ker so na način zgodovine poskušali zajeti vso tematiko trojanskih vojn.

Eden najboljšežnejših romanov vseh časov - Tolstojeva Vojna in mir - je prav tako le izsek iz celotne zgodovine napoleonskih vojn. Dejansko je še veliko ožji izsek (fragment), je le izsek izseka, glede na svojo dejansko in najširšo tematiko, ki jo nosi v naslovu: kakšen je odnos vojne in miru v vsej človeški zgodovini, kaj so človeško-vrednostno pomenila vsa tista družbena vodstva, ki že 10.000 let "vodijo" vse vojne v človeštvu in kakšno vrednost ima za normalne ljudi tako vodenje (opozarjam, da v naslovu romana

ni posebne teme, kot npr. "Napoleonske vojne", "Napoleon in Rusija" in podobno, ampak najsplošnejša tematika: vojna in mir; da gre Tolstoju zavestno tudi za to splošno tematiko, je očitno iz epiloga romana). Očitno so taki ali še ožji fragmenti tragedije Hamlet, Chaplinovi filmi, dobri vojak Švejk, roman o don Kihotu in vse druge umetnine.

Tudi *dovršenost* in *nedovršenost* umetnine (in njenega lika) sta v edinstvenem samosvojem odnosu, zlasti, če sta sinonima z izrazoma *popolnost* in *nepopolnost*. Tu gre seveda najprej za preprosto vprašanje: ali vrhunsko lepoto in vrhunsko umetniško bit - resnično umetniškost - doseže samo umetnina, ki je dovršena, popolna, ali pa vrhunsko lepoto in umetniško bit lahko doseže tudi nepopolna, nedovršena umetnina. Obe vprašanji pa sta seveda povezani predvsem z umetniškim likom: ali je lik vrhunski samo, če je popoln (dovršen), ali pa je vrhunsko umetniški lahko tudi nepopolni (nedovršeni) lik.

Ključ nadaljnjega razčlenjevanja pa je razumevanje pojma estetske popolnosti: kaj nam le-ta pomeni? Odgovor na to vprašanje je seveda v pojmovanju bistva umetnine/umetnosti.

Ozke filozofske določitve bistva umetnosti nas pripeljejo lahko do smešnih sklepov: če bi bila umetnost samo spoznanje primarne tematike, bi bila najpopolnejša in najlepša umetnost tista, ki bi zbrala najmanj toliko (ali še več) drobnih in velikih dejstev o neki zgodovinski temi, kolikor jih je vsa strokovna zgodovina, ali pa še več dejstev o sodobnosti, kot vse sodobno novinarstvo in vse policije, ki bi v svoj umetniški izdelek natrpala prav vsa dejstva in tako postala "popolno spoznanje". Če bi bilo bistvo umetnosti še ožje spoznanje, namreč spoznanje samo čutne površine primarne predmetnosti (tematike), bi morala umetniška slika ali roman prikazati in našteti ne samo tiste čutne podatke, ki jih vidi zdravo oko in barvni film (fotografija), ampak tudi podatke, do katerih lahko pridemo z mikroskopom, in jih vse strpati na platno ali na papir - pa bi dobili "popolno", "dovršeno", "najlepšo" umetnino po tej ozki definiciji.

Če bi pristaši takih in podobnih ozkih gnozeologističnih itd. pogledov na umetnost dejali, da nihče ne misli na te skrajnosti in da tako ne ravna noben umetnik, jim lahko samo odgovorimo, da prav taki skrajni, nesmiselni pogledi na "popolnost umetnine" slede iz njihovih definicij, če jih jemljejo resno in dosledno; če pa lastnih definicij oni sami ne jemljejo resno, nismo več v območju strokovnosti.

S tem smo dali potrebno čast takim in podobnim ozkim definicijam. Sedaj pa lahko skušamo ugotoviti, kaj sledi iz dovršenosti/nedovršenosti (popolnosti/nepopolnosti) umetnine po definiciji, da je umetnost/umetnina najvišja živost duha?

Iz tega pogleda na umetnost - ki po mojem najbolj neovirano gleda njeno bistvo - sledi, da sta *najbolj dovršeni tista umetnina in njena likovnost, ki dosežeta najvišjo živost svojega posamičnega duha*.

Iz tega sledi na videz paradoksalna, vendar v bistvu umetnine/like utemeljena teza; *najvišja dovršenost umetnine vsebuje tudi posebno in izrazito nedovršenost*.

V tej tezi ne gre za abstrakcionistično-sofistično igrakanje, ampak za resnično samosvojo igro med dovršenostjo (popolnostjo) in nedovršenostjo (nepopolnostjo) v samem bistvu umetnine/like. Ta igra je sestavina biti in bistva umetnosti/umetnine in za njeno opredelitev je nekaj snovi že v dosedanjih analizah.

Gre za težko, zamotano nalogo umetnika, umetnine in lika: kako čim večjo živost duha in vseh njegovih sestavin ohranjati in še spodbujati prav z dovršenostjo umetnine/like; kako doseči, da posebna, samosvoja dovršenost umetnine s svojo popolnostjo ne bo mormorna plošča, ki stisne živega duha kot ga (vsaj na videz) obsežna znanstvena,

strokovna ali filozofska knjiga, saj (s svojo strogo pojmovnostjo, ostro enostransko pozornostjo in obsežnostjo) tako utruja celo strokovnjaka, da ga zapusti vsa živost duha.

Sijajna komplementarnost, skupno stičišče in skupna sinteza umetniške dovršenosti in živosti duha je prav samosvoja narava umetniškega lika in kompozicije, ki sta dovršena s posebno nedovršenostjo.

Ker je najbistvenejša bit, vsebina in forma umetnine umetniški lik, je umetnina obenem: najbolj dovršeni umetnostni produkt in največja (potencialna) živost duha.

S svojo (nepojmovno) konkretnostjo (figurativni in nefigurativni) *lik umetnine vse glavne sestavine svojega duha* - ideje, čustva, domišljijo in predstavljanje - *samo implicira, jih samo "podrazumeva", jih samo nakazuje* in jih ne eksplicira, jih ne definira strogo in dokončno. Ker pa je prav najuspešnejša implikacija in najuspešnejše nakazovanje duha obenem tudi najvišja umetniška dovršenost (pšopolnost), je ta popolnost obenem lahko tudi najbolj živi (možni, potencialni) duh izražen s posebno nedovršenostjo lika.

Gre za naslednje zveze dovršenosti in živosti lika. S tem, da umetniški lik/kompozicija svoje ideje, vrednote, čustva in predstave ne definira strogo in trdo, ampak jih samo implicira, samo blago nakazuje - vendar v obliki predstavno-domišljijske živosti -, spodbuja zanimanje recipienta za samostojno iskanje v širno nakazanih, širokih, raznosmernih in prepletenih perspektivah; obenem pa recipientu umetniški lik s svojo odprtostjo (pojmovno nezaključenostjo = nedovršenostjo) omogoča zelo različne variante igre med mišljenjem, čustvovanjem, domišljijo in vrednotenjem (tako ne deluje noben drug človeški produkt).

Tako sta prav in samo v umetniškem liku prepleteni dovršenost (popolnost) in nedovršenost (nepopolnost).

Ta zakonita zveza in *komplementarnost dovršenosti in nedovršenosti lika* (likov), ki je najbolj značilna za največja umetniška dela, je *estetska zakonitost, veljavna za vse umetnine, ki so gotovi produkti*.

Seveda pa je treba ta odnos dovršenost-nedovršenost na ravni izdelanih umetnin ostro razlikovati od odnosa dovršenost-nedovršenost na ravni napol izdelanih umetnin; le-te so napol izdelane (nedovršene) prav z gledišča vsebine, tehnike, sloga in sredstev, ki jih je sam umetnik izbral (in ne s stališča kakšnih skonstruiranih filozofskih ali ideoloških predpostavk o dovršenosti/popolnosti, ki se od zunaj vsiljujejo umetnini). Dovršenost pomeni tudi skrbno izdelavo manjših ali "manj važnih" delov slike in postranskih oseb romana ali tragedije v tisti vsebinski in formalni smeri, ki jo je izbral sam umetnik: s tem bo v umetnini več implicitnega, živega in svobodnega duhovnega potenciala, več bo plodne nedovršenosti in igre duha kot ob površni obdelavi.

V prejšnjih delih sem navedel že več ilustracij-dokazov, da je kvalitetna nedokončanost (nedovršenost) močno oblikovno in izrazno sredstvo umetnine in lika.

V na videz preprostih, skrajno zgoščenih podobah Ikara in Dedala je razčlenjevanje odkrilo veliko bogastvo različnih in stopnjevanih pomenov ter vrednot.

V Michelangelovih skulpturah so stare in nove razčlenitve pokazale, kako so zavestne in kvalitetno koncipirane nedokončanosti, "nedovršenosti" (non finito) večkrat pomenile najbolj ustrezno obliko izražanja najmočnejših duhovnih vsebin. Dialog in refleksi med dokončanostjo in nedokončanostjo v istih Michelangelovih skulpturah (med štirimi deli dneva v Sagrestii Nuovi in Marija ter Nikodem v Sta Maria del Fiore) visoko stopnjujejo žive duhovne potenciale teh umetnin, v katerih je igra med oblikovno dovršenostjo in nedovršenostjo zavestno oblikovana (morda je ta igra v mladostni skulpturi Boj med Kentavri in Lapiti nastala slučajno in je kipar opazil šele kasneje, da

je "nedovršenost" lahko močan izraz). Omenil sem tudi utemeljeno strokovno oceno, da je prav nedokončanost najmočnejši estetski prijem v Degasovi sliki Razčesavanje las.

Enako pomembni ali pa še bolj pomembni dokazi in ilustracije, da je namerno oblikovanje nedokončanosti in implicitnosti lahko silovita zgostitev duha, kot so navedeni doslej, pa so tisti *ključni fragmenti* (detajli) posameznih umetnin, ki nedvomno tvorijo njihovo vsebinsko duhovno žarišče.

Znana je živahna razprava med nemškimi esteti v 18. stoletju (Winckelmann, Lessing), zakaj (pravljica) skrajna duševna in telesna bolečina in obupni napor Lakoon v istoimenski skulpturi nista prikazana v obliki razmahnjene krika (in ustreznega lika-izraza obraza), ampak v obliki zadržanega vzdihla Lakoon. Vseeno, kaj je davni antični umetnik imel zavestno v svoji glavi: morda je res menil, kot pravi Lessing, da je bila dosežena največja kiparska plastična lepota s tem, da je upodobljen samo Lakoonov vzdih, ne pa kričanje. Toda objektivni učinek tega centralnega fragmenta antične upodobitve Lakoon - zadržani siloviti vzdih Lakoon - je še mnogo višji in večplastnejši, kot je samo gola formalna lepota. Ta Lakoonov bolešni, obupni in nedokončani vzdih je namreč v liku zajeta skrajno napeta večplastna impliciranost in zgoščenost najvišjega in večpomenskega duhovnega potenciala, ki bi takoj padel na nižjo in siromašnejšo raven, če bi se na Lakoonovem licu videlo samo "dovršeno" kričanje, ki izraža telesni bol. Le nakazana, zadržana, le implicirana in nedokončana bolečina v Lakoonovem obrazu vsebuje za recipiente različne ideje in čustva, ki so povezana s telesnim bolom in z duševno bolečino zaradi strašne usode Lakoonovih otrok ter z obupom zaradi zgubljene sedanjosti in prihodnosti (saj so otroci simbol prihodnosti) in skrajno razočaranje zaradi nepravilne usode.

Če iz previdnosti govorimo, da je večplastna duhovna implicitnost v tej antični skulpturi morda le objektivna in nehotena, pa zagotovo lahko trdimo, da je taka implicitnost in "nedokončanost" v Michelangelovem Mojzesu in Davidu smotrna, namerna. Kot utemeljeno pravi Parronchi: Michelangelov prerok "skriva v zadržani kretnji tako izredno silo, da daje s tem neprekosljivi primer tiste *terribilita*, nove razsežnosti, ki jo je odkril Michelangelo".¹¹

Isto velja za implicitno, zadržano in do vrhunca napeto duhovno moč, ki je prisotna prav v napeti zadržanosti in nedokončanosti tistega fragmenta Davida, ki bi se po banalni predstavi njegovega boja moral najbolj razmahniti: roka z orožjem.

Prav do konca literarnega dela - in še daleč pred njegovega konca - ohrani avtor njegovo duhovno živost, vprašljivost in večplastnost, če svoj tekst zaključi z vznemirljivo nedokončanostjo.

Zelo idilična družinska sreča vseh glavnih oseb iz višjih slojev, s katero se navidez končuje roman Vojna in mir, je etično vznemirjena (ne samo glede sedanjosti te družbe, ampak tudi glede njene prihodnosti), ko Pierre na vprašanje Nataše zamišljeno podvomi, ali bi pokojni Karatajev, ki pomeni Pierru merilo etičnosti, pozitivno ovrednotil vso Pierrovo sedanje ravnanje, vključno z njegovo dobronamerno politično akcijo: s "srečnim" koncem romana etična in vrednostna vprašanja torej ne zamro, ampak ponovno oživijo. Ko se Prešernov Krst pri Savici konča z Črtomirovim odhodom čez zeleno goro, se morda najprej zazdi, da je konec vse vznemirjenosti in da je prišel dokončni mir in zgodovinski družbeni konformizem; kmalu pa se zavemo (Črtomir se

11. Op. cit., str. 23.

zopet vrača in zopet odhaja), da ta namerna Prešernova nedokončanost odpira skrajno vprašljivost: kakšna bo tisočletna pot slovenskega ljudstva v prihodnje?

Ko s tem zaokrožimo razmišljanje o dovršenosti (popolnosti, dokončanosti) in nedovršenosti (nedokončanosti, nepopolnosti), lahko preidemo na razčlenjevanje odnosa med *harmonijo* in *disharmonijo* v umetnini in njenem liku.

Čeprav je to zadnje vprašanje samostojno, bo prispevalo tudi k nadaljnjemu razčlenjevanju vprašanja o estetski celovitosti in dovršenosti: ali je/ni najbolj celovita, najbolj dovršena in najlepša umetnina/lik, ki vsebuje v sebi največ harmoničnosti in v čem je ta harmoničnost? Ali je razmerje med notranjo harmoničnostjo in disharmoničnostjo resnične umetnine/like prav tako ali pa je drugačno kot meni znana teza; vrhunska lepota umetnine je v harmoničnosti njene likovnosti, le-ta pa naj bi bila v notranji simetričnosti, skladnosti in v identiteti. Seveda se k taki razlagi harmoničnosti in lepote umetnine/like nagibajo vse nasprotujoče si filozofije, ki jim je skupno, da v temelj umetnine projicirajo en sam princip. Če bi v umetnosti/umetnini vladal en sam princip bi bila njena lepota res samo v simetrični enoznačni harmoniji: povsod, v vseh delih umetnine bi vladal dosledno samo ta princip.

Ker pa je umetnina s svojo likovnostjo *izrazito večplastna*, so tudi *odnosi med harmoničnostjo in neharmoničnostjo v njej zelo različni* in ne tako preprosti, kot se zdi enostranskim filozofijam. Tistemu, kar je bilo že rečeno, bi dodal le nekaj vidikov, ki so najaktualnejši. Le-ti lahko nakažejo preraščanje enostranskosti, ki je utemeljeno v naravi lika kot nosilca duhovne živosti.

Primer Shakespearovega Hamleta odkriva, da je harmonija likovnosti (figurativnosti) umetnine združitev zelo izrazitih nasprotnih dinamik in da ni preprosta identiteta. Ta izrazita nasprotja netijo živo gibanje idej, čustev, vrednot, protivrednot, likov in protilikov, iger in protiiger - vse to pa je vsklajeno v harmoničnosti kompozicije: le-ta je višja harmonija mnogih različnih disharmonij.

V tej *prepletenosti harmonije in disharmonije* v notranji strukturi umetnine/like pa obstajajo različni preseki, ki jih ne morem zajeti sistematično, ampak le aktualno in ilustrativno.

Najširša harmonija, ki konstituira umetnino, je *duhovna enotnost med ustvarjalcem umetnine, duhovnim potencialom umetnine in recipienti umetnine*, ki je utemeljena v skupnem bistvu vseh ljudi in zlasti v duhovni komponenti tega bistva. Da pa je ta duhovna skupnost in harmoničnost ustvarjanje-umetnina-recipient enotnost žive duhovne različnosti (in ne duhovne identitete), bom pokazal zlasti v naslednjih poglavjih.

Če pa se sedaj vrnemo v notranjo strukturo umetniškega lika, se pokaže: da v vsaki umetnini in njeni likovnosti delujejo različne zveze harmonije in disharmonije; da so v vsaki umetnini te zveze zelo različne, saj je živost duha umetnosti tudi v tem, da je duhovna usebina vsake umetnine izrazito svojska, izrazito individualna. Ta vsebinska individualnost diktira tudi individualne povezave harmonije in disharmonije, dovršenosti in nedokončanosti, celovitosti in fragmentarnosti v vsaki posamični umetnini in njeni likovnosti.

Iz ogromnega števila različnih umetnin lahko zajamemo samo nekaj ilustracij in tipičnih dokazov.

Pomembno vprašanje je, kje je *vsebinsko-duhovni* in kje *fabulativno-konstruktivski* vrh umetnine, saj je najtesneje povezano z vprašanjem višje in nižje zveze med harmonijo in disharmonijo umetnine. Dosedanja estetika ni vedno dovolj razlikovala ta dva vrha, saj je pogosto vprašanje vrha umetniške likovnosti in kompozicije zoževala samo na

vprašanje fabulativno-konstrukcijskega vrha, npr. kaj je v dejanju (dogajanju) tragedije zaplet, kaj vrh in kaj razplet.

Ta vidik umetnine in njene likovnosti-kompozicije ji seveda pomemben del forme umetnine in zasluži raziskovanje. Toda vsebinsko-duhovni vrh je še pomembnejši, ker je središče in žarišče *duhovne kompozicije* in duhovne harmonije umetnine, ki je višja od fabulativno tematske kompozicije in harmonije. Oba vrha sta lahko blizu, vedno sta v kompoziciji umetnine povezana in vendar ju je mogoče točno razlikovati in ju točno locirati v dinamični strukturi likov umetnine.

Naj razčlenim nekaj primerov, ilustracij in dokazov.

Vračam se k že omenjeni sliki Rembrandta Kristus in prešuštnica. Sedaj seveda z namero, precizneje določiti njen vrh, saj tudi strokovni komentator govori o "vrhu dogodka" na tej sliki. To pa ni dovolj jasno, saj obenem ugotavlja, da je na tej sliki najbolj osvetljena prešuštnica, iz katere "žarči več luči, kot jo sprejema", "dogodkovno" pa bi moral biti v središču Kristus.

Zdi se mi, da komentar ne vidi, da so na tej sliki trije vrhovi, seveda povezani, vendar tudi različni. Če bi namreč iskali vrh "dogajanja" na tej sliki (se pravi, vrh tematike, vrh primarne predmetnosti), potem je to nedvomno Kristus. Tematika, primarni predmet, motivika te slike je znani dogodek iz evangelija: ženo, ki je "zagrešila" na tisti povprečni ravni kot greši tako ali drugače večina ljudi, je množica hotela kamenjati, Jezus pa jo obrani z besedo, naj prvi vrže kamen tisti, ki je brez greha.

Tematsko, fabulativno, "dogodkovno" je tu nedvomni vrh (1) Kristus, saj s prepričljivo mislijo o enaki nihajoči naravi vseh ljudi, o enakih merilih za vse in o odpuščanju za vse vnese silovit vrednostni prevrat v gnilo tradicijo, uboga grešnica nima prav nobene zasluge za ta prevrat.

In vendar je globoko razumevanje in izvirnost Rembrandta v tem, da ta tematski vrh ni glavni vrh njegove slike, ampak da je na tej sliki vsebinski-duhovni vrh (2) in formalni vrh (3) "prešuštnica", ta je centralni lik slike. S to suvereno, vzvišeno in vrhunsko izvirno rešitvijo pa se Rembrandt ni oddaljil od evangelijskega motiva, ampak ga je poglobil. Rembrandt je pokazal: božja svetloba, se pravi etična vrednota in človeški moralni zakon, lahko živita v vseh ljudeh, tudi v povprečnih, ki nihajo med dobrim in zlim; Kristusova beseda je pa Rembrandtu največ prispevala k temu prelomu in zato njegova svetloba prehaja na vse ljudi, tudi na ponižane, preganjane in "grešne"; zato svetloba na Rembrandtovi sliki zažari najbolj okrog "grešnice" in prek nje na vse ljudi.

Dogodkovni, tematski, fabulativni vrh Vojne in miru je verjetno bitka pri Borodinu. Duhovno-vsebinski vrh pa je drugje, kasneje in točno ga je opredelil že Gramsci: to je trenutek, ko se pokaže, da je lahko duhovno moralna moč Karatajeva, se pravi preprostih ljudi, višja kot etičnost najboljših med gospodo.

Dogodkovni, fabulativni, konstrukcijski vrh tragedije Hamlet je nedvomno tam, kjer ga locirajo vse strokovnjaki: trenutek, ko Hamletu uspe zvabiti v past očima in ga razkrinkati, ta napetost pa traja vse do odhoda Hamleta v Anglijo. Duhovno-vsebinski vrhi pa so verjetno trije in označujejo jih besede:

I. - Hamlet: *"Svet je iz tečajeve (iz tira)."*

(konec ekspozicije in prvega dejanja)

II. - Laert: *"Potrtost, bol in gnev, še sam pekel presnavlja ona v dražesno lepoto."*

(četrti dejanje, peti prizor)

III. - Hamlet: "*Pripravljen bodi, to je vse*
... in dihaj mučno na tem krutem svetu,
da mojo zgodbo razložiš."
 (peto dejanje, drugi prizor, razplet)

Ti trije duhovni vrhovi so še veliko bolj originalni, kot je fabulativna konstrukcija tragedije, čeprav je tudi le-ta velik tehnično formalni napredek v primerjavi s klasiko. Približno tako zapleteno kompozicijo dejanja, kot je v Shakespearjevem Hamletu, in podobni temo bi se dalo oblikovati, četudi v Hamletu (ali kakšni drugi tragediji na isto temo) ne bi bilo tako globokega, aktualnega in splošnega humanističnega sporočila, kot ga je vлил v svojo tragedijo Shakespeare. S podobno kompozicijo in na isto "hamletovsko" temo bi lahko kdo napisal tragedijo, omejeno na družinski ali samo dinastični spopad, ali na spopad starejše in mlajše generacije, ki se borita za golo oblast. Toda v takih tragedijah gotovo ne bi bilo omenjenih treh vsebinskih vrhov (I, II, III), ki organsko rastejo iz duhovne celote, iz vseh duhovnih pretanjenosti doslej najbolj humanistične drame; obenem pa ti vrhovi vso duhovno (idejno, čustveno) živost tragedije povezujejo v harmonično duhovno celoto.

Podrobno vsebinsko razčlenitev antropološke filozofije in aksiologije tragedije sem podal že prej. Tu pa so pomembna dodatna dognanja o likovnosti, kompoziciji, harmoniji in vrhu umetnine. Tista harmonija Shakespearove tragedije, ki je povezana z njeno fabulativno konstrukcijo, je tudi inovativna, vendar ne tako vzvišeno in edinstveno, kot je duhovna zgradba drame, njeni enkratni vrhovi in enkratne duhovne plasti. Fabulativna konstrukcija je tu samo kvalitativno stopnjevanje klasične konstrukcije, duhovni organizem tragedije pa je v primerjavi z vsemi prejšnjimi tragedijami povsem nov (in nov tudi glede vseh kasnejših filozofij). Tudi ta izkušnja pokaže, da se umetnostna kritika, teorija in vzgoja ne morejo omejiti samo na razčlenitev kakšnih splošnih rutinskih formalnih ali idejnih elementov umetnine, ampak da je nujna zlasti razčlenitev prav tiste *individualne* duhovne živosti, ki je značilna prav za to in samo za to umetnino.

Ta individualna duhovna živost posamične umetnine namreč določa tako individualno formo, kot individualno likovnost - kot so že pokazali primeri Rembrandtove slike, romana Vojna in mir in Shakespearov Hamlet. Ti primeri so jasno dokazali, da forma umetnine niso samo splošna pravila o enotnosti prostora, časa, dejanja, kompozicije, zapleta, razpleta itd. in da vsebina umetnine ni samo tematika in motivika. Najznačilnejšo, izvirno formo in izvirno vsebino, združeni v izvirnem liku, določa predvsem tista *izvirna čustvenost* in *izvirna idejnost* umetnine, ki sta združeni v izvirni lik. Živi duh omenjenih umetnin ne določa - kot bi se lahko zdelo - samo njihove vsebine, ampak tudi njihovo najvišjo formo, saj so duhovni vrhi umetnin tudi oblikovalci njihove duhovne forme, ker strukturirajo duhovno vsebino umetnine.

Še dva primera sonetov. Ne iz precejevanja klasične in podcenjevanja sodobne umetnosti, ampak zato, ker se tu najostreje pokaže razlika med *nižjevrstno* harmonijo in *višjo* harmonijo umetnine. Klasični sonet ima strogo določeno splošno obliko, ki se zdi blizu predstavi o harmoniji kot popolni skladnosti, popolni splošni pravilnosti, popolni identičnosti. Metrum klasičnega soneta je npr. strogo določen, zato so lahko verzji soneta metrično povsem enaki: ali je ta metrična identičnost, metrična enakost vseh verzov obenem najvišja harmonija in lepota soneta, kar trdi tista definicija harmonije, ki jo enači z identičnostjo, simetričnostjo, popolno pravilnostjo in popolno podrejenostjo delov celoti? Verjetno bi bili vsi poznavalci soglasni, da metrična pravil-

nost nikakor ni glavna sestavina višje duhovne harmonije, izvirne oblike in izvirne vsebine in resnične lepote tistih sonetov, ki imajo umetniško vrednost.

Kako individualni duh določa individualno vsebino in obliko sonetov, ki imajo isto splošno klasično obliko in celo istega avtorja in isto splošno (tragično) tematiko, pokaže primerjava Prešernovih sonetov *Memento mori* in Viharjev jeznih mrzle domačije. V prvem sonetu je duhovni vrh v treh zadnjih verzih, v drugem sonetu pa v prvih treh verzih. V sonetu *Memento mori* se k duhovnemu vrhu prihaja zelo postopoma v prvih enajstih verzih iz delnih in blažjih setenc o kratkosti življenja in o raznih minljivih vrednotah, da bi se vse te delnosti zgostile v oster in paradoksalni vrh šele v zadnjih treh verzih:

*Znabiti, de kdor zdej vesel prepeva,
v mrtvaškem prti nam pred koncem dneva
molče trobental bo: "Memento mori!"*

Drugi sonet pa ime vrh kar na začetku; v prvih treh verzih je zgoščena tisočletna tragična zgodovina Slovencev:

*Viharjev jeznih mrzle domačije
bile pokrajne naše so, kar, Samo!
tvoj duh je zginil...*

Verzi, ki sledijo, pa so samo delne razlage in samo delne sestavine mračne celovite zgodovinske sodbe, izrečene že v prvih verzih.

Ta razmišljanja o individualnih duhovnih vrhovih, o individualnih formah ter likih posamičnih umetnin pa nam lahko ilustrirajo tudi vsa prejšnja dognanja o ključnih fragmentih umetnin, kot so Lakoonov težki vzkihi v antični skulpturi in zelo različni zadržani gesti rok Michelangelovega Mojzesa in Davida, napolnjeni z različno dinamično duhovno in psihofizično energijo ter izvirni lik Bakhusa. Ti ključni fragmenti imajo seveda zelo različno vsebino, imajo pa vsi funkcijo duhovnega vrha in duhovnega žarišča teh umetnin.

Iz razčlenitve vrste umetnin (Rembrandtova slika Kristus in prešuštnica, Michelangelov David in Mojzes, Tolstojeva Vojna in mir, Shakespearov Hamlet in dva Prešernova soneta) lahko zajamemo novo estetsko zakonitost: duhovni vrh umetnine ni isto kot njen fabulativno-tematski vrh ali njen formalno konstrukcijski (delni) vrh; *vsi ti trije vrhovi so povezani deli likovne celote umetnine*; duhovni vrh umetnine, ki je združen (celoviti) formalni in vsebinski vrh umetnine, ni tako jasno lociran, kot je npr. začetek ali konec ali sredina fabule umetnine, ampak se locira lahko v različnih delih umetnine različno, ali je celo večkratno lociran (Hamlet), kar je izključno odvisno od žive individualne duhovne vsebinske umetnine. Zato ne more biti o tem nobenega splošnega pravila; zopet se je potrdilo, da je najvažnejši estetski zakon - *vsaka umetnina ima sama svoj lastni glavni estetski zakon*.

In še ena nova estetska zakonitost izhaja iz prajšnjih razčlenitev posamičnih umetnin: nižjevrstne harmonije umetnine (metrum, rime, fabula, melodija, ritem, zgradba dejanja v drami) imajo lahko veliko bolj naravno skladnosti, identitete, simetrije, enakosti delov in podrejenosti delov celoti ter podrejenosti določenim estetskim zakonitostim; temu nasprotno pa je v najvišjih plasteh (vsebine in forme) odnos harmonije in disharmonije veliko bolj variabilen od umetnine do umetnine in veliko bolj

dinamičen; harmonija je v višjih plasteh vsebine - forme v ostrejšem odnosu do disharmonije, ker ima ta harmonija izrazito dvignjene vrhove in žarišča, ki imajo v sebi izrazita nasprotja in ki se ostro ločijo od drugih delov, čeprav tvorijo z njimi celoto (npr. ospredje in ozadje slike); zato je v višjih plasteh Umetnine dialog med harmonijo in disharmonijo ostrejši kot v omenjenih nižjih plasteh (metrum, ritem, zgradba dejanja itd.) in zato višja in zelo dinamična harmonija umetnine nima tako poudarjenega karakterja skladnosti, identitete, simetrije, enakosti delov in njihove podrejenosti celoti, kot to lahko najdemo v nižjih plasteh umetnine. (Naj omenim, namenoma sem večkrat govoril, da so nižje plasti umetnine *lahko* - ne pa da morajo biti - bolj identično, simetrično, pravilnostno harmonične, kot so višje plasti. Višje plasti nikakor ne morejo biti tako simetrične, pravilnostne, saj npr. individualna živost duha ne dovoljuje, da bi bil(i) duhovni center/centri umetnine razporejen(i) v vsaki umetnini enako, da bi bili enako poudarjeni in da bi bili v enakih odnosih z drugimi duhovnimi deli umetnine, tudi kadar ima le-ta precej rigidno splošno zgradbo kot sonet, drama; nikakor pa nisem hotel reči, da nižje plasti umetnine morajo biti skladno, simetrično, pravilnostno itd. harmonične, saj lahko tudi prerastejo to nižjevrstno harmonijo, kot sta jo veličastni moderni tvorbi: svobodni verz in roman).

Predstavo o vladavini preproste harmonije v umetnini (kot identitete ali simetrije ali pravilnosti) rušijo tudi dejstva: da prav in samo v umetnosti kot močna izrazna sredstva delujejo uresničitve "nemogočih" domišljjskih in likovnih oblik; da niti v eni znanosti in profesiji ni tako neusmiljeno razkrita notranja človekova nasprotnost in medčloveška konfliktnost, kot prav v drami; da so tista protislovja, ki jih vsa znanost in skoraj vsa filozofija preganja - npr. "leseno železo" - kot največje grehe proti harmoniji (skladnosti) mišljenja in življenja, v umetnosti učinkoviti, skrajno vznemirljivi izrazi notranjih nasprotij človeške biti - oksimoron, sinestezija -, ki zahtevajo naporno iskanje višje človeške identitete in harmonije (le-ta pa je zopet samo moment v gibanju večplastne človeške biti).¹²

Eliot:

*Mi smo votli ljudje
mi smo nagačeni ljudje
naslanjamo se skupaj
glava polna slame. Gorje!*

...

*lik brez oblike, senca brez barve
ohromljena moč, kretnja brez giba
misli suhih možganov v sušnem času
roteče prošnje mrtvečeve roke
pod migljanjem gasnoče zvezde*

Votli ljudje I, III
Gerontion

12 Odlomki iz izvirnega dela *Estetika in kalistika*, ki ga izdaja filozofska fakulteta v Ljubljani.