

Estetsko občutenje

Občutenja se oblikujejo na ravni duševnosti, ko na nezavedni ravni odgovarjamo na vprašanja na dimenziji ugajajoče – odbijajoče. Gre za telesno stanje (ugodje ni nekaj, kar imam, ampak je telesno stanje samo), ki ga doživljam v sedanjosti (ugodje traja in je nedokončano, preteklega občutenja torej ni) in je povsem razvidno (za to, da ga doživljamo, ni potrebno nikakršno čustveno doživetje ali vedenjska razlaga), poleg tega pa je vsako občutenje tudi čisto specifično, svet zase (nemogoče si je predstavljati prehod od občutenja rdeče barve do občutenja slanosti ali od občutenja žgečkanja do občutenja a– mola itd.) (Humphrey, 1993: 25-26).

Občutenja, ki so vedno telesna, sprožajo endorfini, naši naravni opiati. Pri vseh kompleksnejših bitjih se sprožajo na dva različna načina: kot odzivanje na čutne dražljaje (na primer ugodje ob občutenju sonca na telesu) in na kulturno pogojene dražljaje (z ekstremnimi telesnimi stanji, z vnosom določenih kemičnih sredstev ali s psihičnimi bolezenskimi stanji). Kot pa bomo videli, se lahko občutenja ugodja sprožijo tudi z estetskim doživljanjem.

V pričujočem razmišljanju nas bo zanimalo estetsko občutenje, za katero Ingold na primeru glasbe ugotavlja, da “glasbeni zvoki nimajo pomena, oni so pomen, ne predstavljajo ničesar izven sebe” (Ingold, 1994: 451). Če za občutenja nasploh velja, da se oblikujejo na dimenziji ugajajoče – neugajajoče, potem velja za estetska občutenja, da se oblikujejo na poddimenziji lepo – grdo. Gre za kompleksen

multidimenzionalen prostor naše duševnosti, v katerem se neposredno telesno odzivamo na kontinuumu ugačajočega in neugačajočega na občutenja na subkontinuumu lepega in grdega. Kot estetska doživljamo tista občutenja, ki so na kontinuumu bližje občutenju ugodja, ne glede na to, ali je na substantivni ravni občutenje bližje lepemu ali grdemu. Odtod navidezen 'paradoks tragedije', ki ga je prvi opisal že Aristotel, da na primer ljudje uživamo tudi v opazovanju in poslušanju zgodb o ljudeh, ki so zelo nesrečni in ki grozljivo trpijo (Robinson, 1997: 18). Po našem mišljenju ne gre predvsem za to, da bi imela umetnost v takšnem primeru katarzičen učinek, ampak za to, da je doživljanje na ravni občutenja neposredovano s čustvom ali mišljenjem, da je preprosto ugačanje kot takšno. Estetsko občutenje lahko opišemo kot 'neposredno distanco' ali kot 'vpleteno nezainteresiranost'. Ta element igre nam omogoča, da uživamo tudi v stvareh, ki so v vsakdanjem življenju neprijetne (poleg že omenjenega paradoksa tragedije je drug značilen primer ritmičnega gibanja in petja ob delu). Vidni in slušni (predvsem, čeprav gre lahko tudi za druge čutne informacije) dotoki na subkontinuumu lepega in grdega generirajo estetska občutenja, pri čemer, kot rečeno, pojav doživljamo kot estetski, če je blizu občutenju ugodja, ne pa nujno tudi, če je blizu občutenju lepega. Katarzična funkcija estetskega, kot ena možnih psiholoških funkcij umetnosti, predstavlja skupaj z drugimi možnimi funkcijami (religijsko, ekonomsko, politično itd.) le kontaminacijo estetskega občutenja, do katere prihaja pri številnih posameznikih v mnogih človeških skupnostih, ki pa samemu estetskemu kot takšnemu v bistvu ničesar ne dodaja ali odvzema. Vse človeške skupnosti poznajo oblike estetskega občutenja, ne poznajo pa vse skupnosti oblike umetnosti, o katerih lahko govorimo šele tedaj, ko se estetsko oblikuje v avtonomno, prepoznavno obliko delovanja na ravni skupnosti, ki jo ustvarjajo za to poklicani posamezniki. Ko se enkrat oblikuje umetniška skupnost, se postopno v njej razvija tudi opisovanje lastnega početja. Delovanje, ki je bilo pred tem neposredno občutenjsko, z oblikovanjem ustvarjalcev, potrošnikov in prepoznavnih estetskih artefaktov, postopno vzpostavlja čustveno in mišljensko distanco do estetskega delovanja. Oblikuje se tretja, evalvativna estetska raven pojava, ki jo lahko pojmovno razločujemo, nanaša pa se na čustveno in vedenjsko izrekanje o estetskih pojavih. Gre za diskurz, ki se, kot smo videli, ne more dotakniti samega bista estetskega razpoloženja, saj neposrednih občutenj ne moremo adekvatno izraziti s čustvenim in/ali miselnim posredovanjem. Nekoliko paradoksalno bi lahko rekli, da je konsistentnost afektivnega in/ali racionalnega izrekanja o estetskem pojavu v obratnem sorazmerju z občutenji, ki naj bi jih opisovalo; in obratno, da neartikuliran, intuitiven diskurz bolj adekvatno odseva posameznikovo občutenje, a ga drugi težko čustveno ali miselno doživljamo.

Kako v jeziku znanja izraziti tisto, kar je nastalo v neposrednem občutenju prav zato, ker se v jeziku ne da adekvatno izraziti? Je največ, kar lahko o estetskem 'povemo' to, da o njem molčimo? Nam ne preostaja drugega, kot da se strinjamo s Schrodingerjem, ko pravi (1996: 97): "Znanost nam ne more povedati ene same besede o tem, zakaj nas glasba radosti, o tem, zakaj in kako nas stara pesem pripravi do solza." Podobno stališče izraža tudi Isidora Duncan (Tambiah, 1993: 95): "Če bi lahko povedal, kaj pomeni, ne bi imelo nikakršnega smisla to plesati."

Zelo preprosto povedano gre v danem primeru le za problem estetike, ne pa tudi za problem znanosti o estetskem pojavu. Problem estetike je pač v tem, da si zada nalogo, kako substituirati en diskurz z drugim, kako občutenja telesa izraziti v jeziku čustev in misli v duševnosti. Znanost o estetskem pa pusti ob strani samo estetsko sodbo, zanima jo le estetsko kot pojav, ki ga raziskuje z vidika geneze, strukture, funkcije, kognitivnih procesov oblikovanja ipd. Podobno kot na primer znanost o religiji ne ve ničesar o samem božanskem, se tudi znanost o estetskem ne spušča na raven ocenjevanja estetskega občutenja. Zato nam je bližje stališče Marthe Graham, ki izhajajoč iz razločevanja obeh ravni zapiše (Tambiah, 1993: 95): "Nočem biti razumljena, hočem biti občutena."

Kako se sploh oblikuje estetsko občutenje? Ali obstaja kak poseben estetski čut, ki generira estetsko občutenje? O tem razmišlja Susane Langer, ki govori o 'estetski emociji' in takšno možnost zavrže (1990: 360): "Menim, da se vseeno zdi, da to posebno vznburjenje, tako tesno povezano z izvirno predstavo in notranjo vizijo, ni izvor umetniškega dela, ampak njegov rezultat – osebno čustveno izkustvo odkritja, vpogleda, duhovne moči, izkustvo, navdihnjeno s pustolovščino na področju 'implicitnega razumevanja'."

Da bi zadovoljivo odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej vprašati o sami genezi estetskega občutenja. Za to pa moramo seči daleč nazaj v našo zgodovino. Najprej primerjajmo človeka z drugimi primati. Zanimalo nas bo vidno in slušno odzivanje, ki sta prevladujoča tudi v estetskih občutenjih.

Klici primatov so še najbolj podobni avtomatskim in stereotipnim človeškim zvokom, kot so krohot, ihtenje in vrišč, ne pa govoru. Te vokalizacije niso pod motoričnim nadzorom, ampak v večji meri limbične skorje in subkortičnega vzbujevalnega sistema, med drugim tudi amigdale, hipotalamusa in osrednjega sivega območja srednjih možganov (Deacon, 1994 a: 114). Vokalizacije so odvisne od možganskih predelov, ki generirajo emocionalna stanja. Ker pa gre za biološko avtomatično in kulturno nezavedno odzivanje, gre za oblike doživljanja, ki sodijo idealnotipsko v domeno občutenj.

Ta občutenja pa je pri človeku mogoče povezati tudi z zametki estetskega doživljanja.

Sestopajoče nevrnalne poti, ki nadzirajo vznburjenje, vplivajo tudi na človekove avtomatične, 'nagonske' vokalizacije in so povezane s petim govorom, barvo glasu in ritmom (Deacon, 1994 a: 118). Najbolj rudimentarne vokalizacije so torej občutenja in prav v njih po našem mišljenju gnezdijo oblike jezikovne estetike.

Pri primatih te vokalizacije seveda še niso imele estetske funkcije, ampak so gnezdile v biološki ravni bitja, služile so privabljanju partnerja, kohezivnosti skupine, vzpostavljanju prostora med rivali itd. (Zimmermann, 1994: 124-125). V človeških skupnostih so se te funkcije sicer ohranile, z razvojem kulture in ustvarjalnosti pa se je prostor pretežno instrumentalnega odzivanja širil na področje delovanj, ki niso bila omejena na biološko preživetje in neposredno gratifikacijo. Prišlo je skratka do tega, da se je segment občutenjskih vokalizacij disociiral od kriterija biološke vsakdanosti in dobil kulturen estetski značaj. Pri človeku pa je prišlo še do enega pomembnega premika: od omejenega števila vokalizacij pri primatih je razvoj vodil v abstraktne občutenjske govorce, do petja, barve glasu in ritma, v katerih gnezdita glasba in poezija.

Nekateri biologi so prepričani, da prvi govor sploh ni bil govorjen, ampak pet. Darwin si ga zamišlja kot monotono, ritualno petje. Pomembno pa je k celoviti obliki izražanja občutenja prispevala še gestikulacija (Deacon, 1994 c: 133). Prevladujoča raba jezika je danes zelo verjetno kvalitativno drugačna od rabe, zaradi katere je govor prvotno sploh nastal. Mi bi rekli, da je jezik prvotno služil izražanju občutenj, tudi estetskega, kasneje pa je služil predvsem izražanju čustvenih in miselnih informacij. Z drugimi besedami, jezik se je z razvojem postopno eksternaliziral: od izražanja tega, kaj je svet-zamene do izražanja sveta-tam-zunaj.

Ingold podobno trdi, da sta se glasba in jezik oblikovala v procesu dekompozicije pesmi (Ingold, 1994: 452). Govor je po svojem izvoru vokalna glasba, način 'petja' sveta, kot je na nekem mestu zapisal Merleau-Ponty. V glasbi se je ohranilo prvotno občutenje znotrajtelesnega, jezik pa se je razvijal v smeri racionalnega mišljenja.

Iz te perspektive sploh niso videti več tako fantastične teorije o drugačnih možganih arhaičnega človeka. Pri tem sploh niso potrebne radikalne teorije o domnevni razliki v fizičnih možganih, kakršno na primer ponuja Jaynes s svojo predstavo o 'bikameralni duševnosti' arhaičnega človeka in posledično njegovem shizofrenem doživljanju sveta (1990). Zadostuje že teorija, po kateri s kulturnim razvojem

pogojena razlika v razmerju med občutenji, čustvovanji in mišljenji vpliva na oblike duševnosti, kar učinkuje na razvoj nevrnskih povezav v možganih. Če izhajamo iz predpostavke, da se je arhaični človek v večji meri zanašal na informacije neposrednih, intuitivnih, občutenjskih doživljanj, in če hkrati upoštevamo, da desna polobla možganov sodeluje pri jeziku, ki je pet in ritmičen ter pri gestikulaciji, potem lahko iz tega tentativno sklepamo na prevlado desne strani možganov pri arhaičnih ljudeh. Mi bi temu preprosto rekli, da so svet doživljali bolj občutenjsko, intuitivneje od nas.

Zaenkrat smo obravnavali le slušno, zdaj pa si na kratko oglejmo še vidno odzivanje. Ponovno začnimo s primerjavo človeka z drugimi kompleksnejšimi živalmi. Kompleksnejše živali so po pravilu nagnjene k pogumnejšim vzorcem barvno kodiranih geometričnih oblik, saj jih je lahko najti, slediti in pomniti. Tako so se v nadzorovanih eksperimentih živali navadile na takojšnje odzivanje na preproste geometrične oblike in močne barve. V naravnem okolju pa je takšno odzivanje močna selektivna sila v prid razvoju vpadljivejših barv in oblik na telesih živali. Vizualni signali so torej delno vkodirani v dovzetnost živalskih oči in možganov – signal je ‘dizajniran’ v očesu prejemnika (Kingdon, 1994: 165).

Tako kot pri vokalizacijah gre tudi pri vidnih znakih za izražanje občutenj, ki imajo pri živalih čisto biološko funkcijo. V sebi pa nosijo že zametek estetskega, saj se barva in oblika ‘oblikujeta’ v interakciji vsaj dveh pogledov. A če so pri živalih vizualne preference še pretežno biološko pogojene, se pri človeku v rastoči meri disociirajo od instrumentalnega kriterija preživetja. Vizualne geometrične oblike in močne barve se vse bolj zapirajo v sebi zadostno, estetsko občutenje sveta. Enostavno povedano gre za to, da se biološko občutenje oblik in barv s kulturnim razvojem človeka razširi na področje estetskega občutenja oblik in barv.

Prav iz dejstva, da gnezdijo estetska občutenja v primarnejših bioloških oblikah, lažje razumemo univerzalno prisotnost estetskih občutenj v vseh znanih človeških skupnostih. Seveda pa s tem še nismo povedali prav veliko o posebnostih človeške estetike. V tem pogledu se nam zastavljata dve vprašanji – prvo je, katere so biološke oblike, v katerih se estetsko manifestira; drugo pa, kakšne so specifične estetskega občutenja pri ljudeh.

Doživljanje sveta, pa naj bo estetsko, vrednotno ali vedenjsko, vedno nastaja v kontekstu nekega delovanja, ki je utelešeno v biologiji, ki ima svojo nezavedno kulturno obliko v vsakdanjem življenju in ki je navsezadnje prisotno tudi na ravni zavestnega delovanja. Tako tudi za estetsko doživljanje velja, da ne nastaja v nekakšnem abstraktnem sociokulturnem prostoru, ampak kot

rezultat čisto konkretnih človeških delovanj, denimo kot petje ob monotonem opraviilu, kot slikanje zaradi lova, v igri ali ritualu ali kot odraz spolnosti.

Vzemimo za zgled primer spolnosti. V človeških skupnostih se spolnost ne dogaja zgolj, pa tudi ne predvsem na ravni mešanja genov, temveč predstavlja biologija le raven, v kateri gnezdiijo emergentne kulturno nezavedne oblike spolnega obnašanja, v katerih gnezdiijo zavestne oblike odnosov med spoloma (v našem primeru oblike dvorjenja, oblačenja itd.). Sam spolni akt je torej prekrit z dvema ravnema kulture konkretne človeške skupnosti, v kateri poteka. Za naše razmišljanje je pomembno dejstvo, da obstajajo na ravni biologije med spoloma pomembne razlike v dejavnikih spolne privlačnosti – moški preferirajo mladost, ženske pa položaj v skupini. Na ravni nezavedne kulture se mladost prevede v nezavedno estetsko oceno lepote, ženska preferenca položaja pa v vrednotno oceno premožnosti in moči. Čeprav je estetsko občutenje v človeku univerzalno prisotno, pa je iz razlik med spoloma razvidno, da je pri moških bolj izraženo. Zato tudi ne preseneča, da so moški estetsko dejavnejši od žensk na ravni zavestnega estetskega delovanja, torej umetnosti.

Drugo vprašanje se nanaša na posebnosti estetskega občutenja, ki ga lahko razumemo kot gibalno zasledovanja tovrstnih stanj. Kako se lahko skratka na dimenziji lepo – grdo sprožijo v nas stanja ugodja? Ko skušata Lewis-Williams in Dowson dešifrirati, kaj je vodilo prve jamske slikarje, razlagata čudne hierogliffe na stenah takole (Rudgley, 1993: 17):

“V določenih pogojih generira vidni sistem niz svetelih zaznav, ki so neodvisne od luči zunanjega izvora ... ker izhajajo iz človeškega živčnega sistema, so vsi ljudje, ki vstopajo v določena spremenjena stanja zavesti (SSZ), ne glede na kulturno ozadje, dovzetni za takšne zaznave. Te geometrične vidne zaznave lahko povzročimo na več načinov. V laboratorijskih pogojih jih povzročajo električni dražljaji in utripajoča luč, a čeprav jih je lahko v preteklosti povzročila utripajoča svetloba ognja, moramo nedvomno izvor predzgodovinskega izkustva iskati drugje. Psihoaktivne droge generirajo te zaznave, nekateri drugi dejavniki pa so še utrujenost, senzorna deprivacija, intenzivna osredotočenost, auditory driving, migrena, shizofrenija, hiperventilacija in ritmično gibanje.”

Če ob tem upoštevamo še dve dejstvi, da je arhaični človek, kot je bilo že rečeno, svet doživljal v večji meri prek desne strani možganov z neposrednimi telesnimi občutenji in da so se ustvarjalci verjetno rekrutirali v pomembni meri iz vrst bioloških deviantov, nam postanejo čudne hieroglifske podobe na stenah še lažje razumljive.

Obstajajo neke univerzalne entopične podobe, ki izvirajo iz lastnosti delovanja našega živčnega sistema (Rudgley, 1993: 20-21). Te vizualne podobe so posledica določenih telesnih stanj človeka, ki jih lahko ločimo na:

- psihopatologije,
- ekstremna telesna stanja in
- drogiranja.

Arhaični ljudje so torej še posebej dovzetni za doživljanje entopičnih vizualnih form, ki predstavljajo dobre kazalce disociacije od vsakdanjega življenja, občutenja ugodja, ki je v obravnavanem primeru povezano z estetskim pojavom. Seveda pa je estetsko ugodje le ena oblika ugodja, in sicer tista, ki se veže na čisto posebna vizualna in slušna občutenja, ki se disociirajo od instrumentalne biološke funkcije, v kateri sicer gnezdiijo.

Nekaj podobnega kot za vizualne forme velja tudi za slušna občutenja v obliki petega govora, žvižganja, igranja inštrumentov (piščal, bobni itd.) in plesa. Ritmično ponavljanje, v zadnji instanci pa tudi sama telesna utrujenost, generirata občutenje ugodja, ki se veže na glasbo.

Estetskega ugodja pa ne moremo obravnavati zgolj kot posledice določenih telesnih stanj, ki imajo za posledico estetski pojav, ampak tudi kot dejavnik, ki lahko to ugodje relativno neodvisno tudi sam generira. Oglejmo si to s primerjavo vpliva, ki ga ima na nas jezik na eni in glasba na drugi strani (Middleton, 1990: 214-215). Jakobson razlaga razliko med jezikom in glasbo z razmerjem med principom ekvivalence (podobnosti, analogije, identitete) in principom difference (sekvence, bližine, sosesčine). Jezik zaradi označevalne funkcije teži k diferenciaciji, medtem ko glasba privilegira ekvivalenco (v obliki repetitive, variacije, podobnosti, asociacije itd.). Podobno tudi Ruwet opazuje središčno vlogo repetitive v glasbi (Middleton, 1990: 183). Repetitive pa je tesno povezana z doživljanjem ugodja. Ritmično ponavljanje ima hipnotičen učinek, ki spravlja poslušalca v trans, v samopozabo (Middleton, 1990: 284). To, kar Adorno s pozicije modernizma v 'lahki' glasbi kritizira, da je namreč standardizirana, je prav bistvo glasbene estetske forme. Repetitive ni v službi družbenega nadzora, ampak ugodja. S tem, ko se modernistični glasbeni ustvarjalec odpove repetitivi, se odpove načelu estetskega ugodja, s čimer pa se odpove tudi glasbi kot estetski formi. Ne odpove pa se, značilno, vlogi glasbenega ustvarjalca.

Izvorna funkcija glasbe je, da nam s ponavljanjem ritmičnih in melodičnih vzorcev nudi občutenje estetskega ugodja, da nas seli iz vsakdanjega sveta jezika, čustvenega in miselnega doživljanja, diferenciacije itd. v svet neposrednih telesnih razpoloženj (raznolikih

občutkov, ki so v različnih človeških skupnostih dobili različne oblike, od igre, užitka, transa, energije, očiščenja itd.).

Glasba (in z njo vsaka oblika estetskega izražanja) je interakcijska: ljudje imamo v sebi dispozicijo za občutenje, glasba pa z ritmično in harmonsko repetitijo v nas vzbuja občutenja ugodja, ki jih imenujemo estetska. Stališče glasbenih formalistov, da moramo glasbo razumeti zgolj glede na njene znotrajglasbene lastnosti (tema, ritem, harmonija) (Robinson, 1997: 4), je težko razumeti, saj ostaja nepojasnjeno, zakaj bi človek ustvarjal nekaj, kar zanj nima nobene funkcije. Na drugi strani pa substantivisti preveč naivno iščejo v glasbenem delu psihološko zgodbo, na antropomorfičen način razložen pomen glasbene strukture (Robinson, 1997: 10), kot da bi lahko estetska občutenja, ki jih doživljamo ob poslušanju glasbe, tako jasno in nedvoumno zasidrali v neko čustveno ali miselno vsebino. Ob poslušanju glasbe sicer res lahko asociiramo na čustveni in/ali miselni ravni, vendar gre v tem primeru le za površinsko in zelo poljubno doživljanje estetskega občutenja, ki je v ozadju.

Ustvarjalec v glasbenem delu izrazi svoje občutenje, in kolikor pride do interakcije (kar pa nikakor ni nujno), se na glasbeno reprezentacijo odzovemo s svojim občutenjem, na ravni celovitega telesnega odzivanja. Lahko pa se odzovemo tudi na nižjih dveh ravneh: na ravni čustvenega odzivanja (na primer pri emocionalnem poslušalcu solze ob poslušanju glasbe, ki jo doživlja kot žalostno) ali na miselni ravni (na primer razmišljanje glasbenega 'strokovnjaka' o zgodbi, ki se 'skriva' v glasbeni strukturi komada). S tem v zvezi tudi razglabljanja o tem, zakaj poslušamo žalostno glasbo (Robinson, 1997: 17), opozarjajo le na navidezen paradoks estetskega pojava. Občutenja se namreč odvijajo na kontinuumu (ne)ugodja, ne pa morda žalosti in veselja. Ritem in harmonija vzbujata v nas potencialno ugodje (estetska raven), kakšne pa so druga, stranska, kognitivna odzivanja na glasbeno formo, pa je s tega vidika irelevantno. Če na ravni estetskega doživljanja ugodje, potem površinska (čustvena ali miselna raven) tega v ničemer ne spremeni.

Primer glasbe je za ilustracijo estetskega občutenja verjetno najprimernejši, saj predstavlja glasba – po mišljenju številnih razlagalcev – najbolj 'abstraktno' estetsko govorico. Pojem 'abstrakten' pa je v tem primeru zavajajoč, saj gre v resnici za najbolj prvinsko, najbolj neposredno, najmanj s čustvi in mišljenji kontaminirano človekovo doživljanje sveta in zato tudi najbolj izmuzljivo našemu razumevanju. V tem pogledu glasba ne le da ni najbolj abstraktna, ampak je najbolj konkretna estetska govorica, morda najbolj arhaičen ostanek doživljanja sveta v sodobnem človeku.

Skepsa o tem, ali so neandertalci poznali glasbo in druge estetske forme, je odveč, izhaja pa iz sodobnih modernističnih predsodkov

o tem, da je umetnost nekaj sila vzvišenega. Vendar pa to pove več o prevladujočih sodobnih predsodkih kot pa o temeljni funkciji estetskega doživljanja. Neandertalec je imel na voljo tako biološka občutenja za doživljanje ugodja kot znanja za izdelovanje vizualnih (barvni ornamenti po telesu, oblačila itd.) in slušnih artefaktov (piščali, tolkala itd.). V skrajno težavnih razmerah vsakdanjega življenja pa je bila na drugi strani jasna tudi funkcija estetskega delovanja. Estetsko ustvarjanje je bilo pomemben kanal disociacije iz vsakdanjosti. Estetska ustvarjalnost neandertalca ne kaže toliko na njegovo visoko kulturno razvitost, kolikor na primarnost estetskega občutenja. Na drugi strani pa nas opozarja še na nekaj drugega – da mora vsaka, še tako vzvišena sodobna umetnost gnezditi v tem primarnem estetskem telesnem občutenju ugodja.

Da gre za pomembno evolucijsko adaptacijo, pa nam kažejo tudi raziskave na ljudeh. Glasba vzburja desno, intuitivno stran možganov. Zenice se nam razširijo in raven endorfinov, naravnih opiatov v telesu, se nam dvigne, ko pojemo. Raziskave kažejo, pa tudi iz osebne izkušnje to dobro vemo, da ob poslušanju priljubljene glasbe čutimo mravljinca na vratu, ki se selijo preko obraza, ramen in rok na hrbet. Če dajo poskusni osebi v laboratoriju nalakson, snov, ki blokira endorfine, ob poslušanju iste glasbe ne občuti ničesar (Ackerman, 1990: 209-210).

Estetsko občutenje nastaja z odzivanjem na vidne in slušne forme, vendar pa je v vseh človeških skupnostih kontaminirano tudi z drugima dvema oblikama doživljanja, s čustvovanji in mišljenji. Prav zaradi takšnega prekrivanja pogosto spregledamo, da estetsko pravzaprav gnezdi v občutenjih. Estetsko delo je lahko kontaminirano z vsakdanjo realnostjo (na primer bluesovsko petje ob delu), z religijo (na primer Marija v Jezusom v naročju v službi krščanske ideologije), z obrtjo (na primer antična vaza kot uporabna umetnost), z ekonomijo (na primer komercialna popevka kot prevladujoča oblika glasbene umetnosti ob koncu drugega tisočletja), s politiko (na primer slika v državnem muzeju kot slavlina umetnost) itd., vendar ni zaradi tega nič manj estetsko. Ko opazujemo nek pojav kot (ne)estetski, nas zanima le to, ali ta artefakt, ki ga zaznavamo na kontinuumu lepo – grdo, v nas izziva občutenje ugodja. Vse ostalo je, vsaj z vidika estetske presoje, irelevantno.

V tem oziru je problematično tudi razločevanje, ki ga v kritiko Johna Deweyja, tega 'nestrpnega ujetnika demokracije', vpeljuje Langerjeva, namreč delitev na proizvodnjo (čevelj se denimo proizvaja) in umetnost (slika se ustvarja) (1990: 35-37). Za Langerjevo je avto izdelek iz pločvine, umetniška slika pa na drugi strani ni pigment na platnu, ampak privid, vizija, virtualno, iluzija.

Vendar pa je ta delitev relativno moderna, Ingold jo na primer postavlja v 17. stoletje v Evropi (1994: 485-489). Znano je, da je bila

za stare Grke umetnost tehne, veščina, in da se je šele v moderni evropski zgodovini uveljavilo ločevanje tehnoloških veščin delavca, ki deluje skladno z racionalnimi postopki (tehnologija kot združitev tehne in logos), s tem pa je nastal prazen prostor, v katerega je bilo odrinjeno 'umetniško' delovanje kot nasprotje tehnični veščini. Vendar pa ta delitev nikakor ni nujna. Še manj je seveda estetskemu ustvarjanju imanentna. Predstavljajmo si na primer žanjca, ki dela v konstantnem, ritmičnem, plesu podobnem gibanju in si ob tem poje. Delovna rutina in estetske forme si niso v nasprotju, ampak so celota (1994: 463-464).

Ali smo s tem odgovorili tudi na dilemo, ki jo Langerjeva izrazi kot nasprotje med proizvodnjo izdelka in ustvarjanjem iluzije, ki je središčno v njenem razumevanju estetskega pojava? Oglejmo si to distinkcijo na primeru plesa (1990: 12):

“Plesalci ustvarjajo prav ples, ples pa je privid dejavnih moči, neka dinamična slika. Vse, kar neki plesalec dejansko počne, služi ustvarjanju tistega, kar dejansko vidimo; vendar pa je to, kar dejansko vidimo, virtualna entiteta. Fizične realnosti so dane: kraj, gravitacija, telo, moč mišic, nadzor nad njimi, kot tudi sekundarne koristne stvari, kot so razsvetljava, zvok ali predmeti (uporabne stvari, tako imenovani 'rekviziti'). Vse to je resnično. Vendar pa v plesu vse to izgine; boljši kot je ples, manj vidimo tisto, kar resnično obstaja.”

V pojavu ali dogodku obstaja estetski potencial, ki je proizvod interakcije sposobnosti samega pojava oz. dogodka, da v nas vzbudi občutenje ugodja, kot od naše pripravljenosti, da se pustimo estetsko zapeljati. Langerjeva ima prav, ko opozarja, da je bistvo estetskega skrito za vsakdanjo empirično realnostjo, moti pa se po našem mišljenju, ko estetsko locira samo v tistih praksah, ki so v moderni zgodovini prepoznane kot lepe umetnosti. Avto lahko doživljamo zgolj kot kup pločevine, vendar pa je na drugi strani tudi slika lahko za nas le pigment na platnu. Za zbiralca starih avtomobilov je na primer avto lahko umetniški izdelek. Vsi pojavi in dogodki, ki v nas sprožijo estetska občutenja, so estetski pojavi in dogodki. Povsem drugo vprašanje pa je, ali v skupnosti uživajo tudi status umetniškega dela oz. ali pripadniki skupnosti umetnost sploh prepoznavajo.

V drugem delu našega razmišljanja bomo skušali estetsko občutenje umestiti v zgodovinski kontekst. Zanimal nas bo predvsem 'veliki razkol' v razumevanju estetskega, do katerega je prišlo v stari Grčiji.

Forma, ki v nas vzbuja estetsko občutenje, je lahko bolj ali manj abstraktna. P. Chase razlikuje na področju vizualnih simbolov ikone, ki kažejo tisto, kar upodabljajo (na primer jamske slike živali pri ljudeh kamene dobe); indeksi, ki kažejo na nekaj z asociacijo

(na primer žival na pripadnike klana); in simboli, pri katerih je odnos med znakom in označenim popolnoma arbitraren (na primer številka, ki nam pove, koliko strani ima knjiga) (Mithen, 1996). Čeprav ne poznamo dovolj dobro sociokulturnega ozadja, v katerem so nastajale estetske forme arhaičnih ljudi, lahko po analogiji s sodobnimi plemenskimi ljudmi sklepamo, da je bila njihova zmožnost abstrahiranja manj razvita. To ilustrira Boas (1982, 239-240) s primerom Indijanca, ki bi imel velike težave, če bi hotel reči 'oko je organ vida'. Ker v okolju, v katerem živi, ni prave potrebe po takšnem izrekanju, bo prisiljen na primer reči 'oko neke nedoločene osebe je njeno sredstvo za gledanje'.

Tako nas ne preseneča, da lahko pri jamskih slikarjih ali večino vizualnih form umestimo v kategorijo ikonske simbolike, zelo naturalističnega upodabljanja. Natančno poznavanje anatomije živali ne preseneča, saj so slikarji hkrati lovci in je estetsko upodabljanje hkrati neločljivo povezano z znanjem v vsakdanjem življenju. Pri preostalem, manjšem delu podob bi težko merodajno trdili, da gre bodisi za indeksne ali simbolne forme, ker vemo premalo o kontekstu, v katerem so nastale. Vendar pa nam v tistem delu, ko gre za entopične forme, kažejo na to, da so nastajale v halucinatornih stanjih zavesti. Obe ravni, ikonska na eni in indeksna in simbolna na drugi strani, sta med seboj povezani, če upoštevamo, da je estetsko na vsakdanji ravni najprej in predvsem v službi občutenja ugodja.

Verjetno velja nekaj podobnega tudi za slušne forme – ritem, petje in ples so bili v prevladujočem delu povezani z vsakdanjim življenjem. Hkrati pa so ta delovanja v vsakdanjosti generirala stanja zamaknenosti, enklave drugačnega, estetskega občutenja. Estetskemu je skratka imanentno, da osebo disociira od vsakdanjega življenja.

Je bilo estetsko ustvarjanje prvih ljudi manj razvito, je skratka mogoče zagovarjati tezo o postopni kulturni evoluciji 'umetnosti'? Mithen navaja staro Haecklovo idejo, ki mu je sicer blizu, da ontogeneza odraža filogenezo, vendar pa prav za področje 'umetnosti' ugotavlja, da analogija iz razvoja otroka na razvoj vrste ne vzdrži (Mithen, 1996). Zmožnost za 'umetnost' je po njegovem namreč že od samega začetka vrhunska: "Prav ničesar postopnega ni v evoluciji zmožnosti za umetnost: prvi primerki, ki smo jih našli, se lahko po kakovosti primerjajo s tistimi, ki so jih naredili veliki umetniki renesanse."

Težava je v tem, ker ni nikjer opredeljen začetek. Tako lahko od Mithna izvemo, da so bili najprej zgodnji ljudje, potem zgodnji moderni ljudje in na koncu še moderni ljudje. Vendar pa v teh opredelitvah ne gre toliko za resnične meje zgodovinskega razvoja

kot za pomagala našega mišljenja. Različne oblike izražanja estetskega občutenja so prav gotovo obstajale tudi prej, le da se niso ohranile ali da jih nismo odkrili. Jamske slikarije torej ne predstavljajo nikakršnega začetka.

Zagata je še večja, ker Mithen umetnosti natančno sploh ne opredeli (1996): "Umetnost je še ena od tistih besed, ki prežemajo to knjigo in se izmikajo enostavni opredelitvi besed, kot so duševnost, jezik in inteligenca. Kot pri teh besedah je tudi opredelitev umetnosti kulturno specifična. Številne družbe, ki so ustvarile sijajne jamske slikarije, v svojem jeziku celo sploh nimajo besede za umetnost."

Če oblike estetskega občutenja univerzalno obstojajo v vseh znanih človeških skupnostih, pa česa podobnega za umetnost ne moremo trditi. Umetnost je možna, nikakor pa ne nujna kulturna elaboracija oblik estetskega občutenja, ki nastane, ko se – če se estetsko avtonomizira od moralnega in vedenjskega doživljanja sveta v avtonomno obliko delovanja. Številne skupnosti umetnosti ne poznajo. To je prav gotovo veljalo tudi za skupnosti prvih ljudi. Zato je primerjava njihove 'umetnosti' z renesančno na načelni ravni sporna.

Prav nič nam ne pomaga tudi ocenjevanje te 'umetnosti' 'za nazaj', njeno uvrščanje v elitno kategorijo neprecenljivih umetnin (Mithen, 1996): "Vendar pa so ti predzgodovinski lovci-nabiralci proizvajali artefakte, ki jih imamo mi danes za neprecenljive in ki jih radi postavljamo na piedestale v naših galerijah in muzejih."

To, kaj si o teh artefaktih mislimo mi, ni tako sporno. Bolj pomembno je, kako so jih razumeli ljudje, ki so jih tudi ustvarjali. Arhaična zavest je bila veliko bolj enotna od naše. Zato je bilo tudi njihovo estetsko izražanje hkrati estetsko občutenje (ugodje, ki izvira iz forme), magijsko (estetsko je bilo tudi v službi nadnaravnih obredov) in vedenjsko (estetske vizualne podobe so bile verjetno v službi priprav na lov). Šlo je skratka za neločljivo prepletanje vseh treh ravni, za obliko doživljanja sveta, ki si jo moderni človek težko predstavlja, občutiti pa je v njeni celovitosti sploh ne more. Zavedati se namreč moramo, da naša občutenja, kot je bilo že rečeno, niso zgolj odzivanja na čutne dotoke informacij, ampak tudi na endogene dotoke naše duševnosti. V konkretnem primeru estetskih občutenj pomeni kulturno v duševnosti predstave o pojavih in dogodkih na kontinuumu lepo – grdo, ki so pogojene tako s prevladujočimi vrednotami skupnosti kot odstopanji posameznikov. Samo ugibamo lahko o tem, kako zelo drugačne so bile te predstave pri prvih ljudeh in kako drugačna so bila posledično njihova estetska občutenja. Zato je razlaganje teh artefaktov kot umetniških del verjetno preti-

rana simplifikacija. To, kaj si misli o teh delih sodobni moderni človek, je lahko zanimivo samo z vidika našega pojmovanja estetskih občutenj. (Iz tega je mogoče izpeljati tudi kratko aktualno digresijo: če je človeku imanentno le estetsko občutenje, potem se mit o večni umetnosti ne perpetuira predvsem zato, ker je dober za mišljenje, ampak ker koristi modernemu umetniškemu establishmentu.)

Prepletenost estetske in religiozne ravni doživljanja sveta je bila za arhaičnega človeka še povsem samoumevna. Tako je bila tudi glasba sestavni del mističnega obredja. Eliade na primer navaja uporabo bobnov pri iniciaciji v šamanstvo (1974: 38), inštrumentov, s pomočjo katerih se vzpostavlja stik s 'svetom duhov' (1974: 179), povezava pa je očitna tudi v nekaterih mitih, na primer o Orfeju (1974: 391). Prehod med estetskim in religioznim še ni jasno definiran (1974: 180):

“Vendar pa raba bobnov in drugih inštrumentov magične glasbe ni omejena na seanse. Številni šamani bobnajo in pojejo tudi za lastno zabavo; vendar pa implikacije ostajajo iste: torej vnebovzetje ali sestop v podzemlje, da bi obiskali mrtve. Ta ‘avtonomija’, ki jo magično-religiozna glasba na koncu doseže, je privedla do konstituiranja glasbe, ki je, če že ni ‘profana’, prav gotovo bolj svobodna in živahnejša od povsem religiozne glasbe. Isti pojav lahko opazujemo tudi v zvezi s šamanskimi pesmimi, ki opisujejo eskotična potovanja na nebo in nevarne sestope v podzemlje. Čez nekaj časa tovrstne dogodivščine preidejo v folkloro pripadajočih ljudstev in obogatijo popularno oralno literaturo z novimi temami in značaji.”

Eliade predpostavlja, da je mistično izkustvo šamanizma izvor profane umetnosti, kar ilustrira še s primeri epske literature in lirične poezije (1974: 510). Vendar pa gre po našem mišljenju za drugačno zaporedje: prvi hominidi so svet razlagali predvsem z občutenji, iz česar lahko sklepamo, da jim niso bila tuja tudi profana estetska občutenja. Šele v naslednji fazi prevlade čustvenega vrednotenja so se estetska občutenja sakralizirala. Do ponovne profanacije estetskega občutenja pride, v drugačnih pogojih seveda, s prevlado vedenja v mišljenju.

Prehod iz arhaičnega v moderno doživljanje estetskega občutenja se je verjetno prvič tako celovito izrazil v antični Grčiji. Kot bomo videli kasneje, je ta prehod sovpadal tudi z radikalno redefinicijo morale in znanja, kar pa ni presenetljivo, saj je šlo za razpad do tedaj enotne mitološke zavesti.

V zavesti arhaičnega človeka je bilo estetsko neločljivo povezano tako z resnico kot z moralo. Kot ugotavlja Detienne (1996: 23):

“V Iliadi so muze vsevedne in po njihovi zalugi lahko pesnik vidi brez težav tako v pevčev kot hčerin tabor. Kot služabnik muz lahko

pevec pripoveduje tisto, kar se je zgodilo, ko je trojanski konj vstopil v mesto Apolona in Hektorja. Ker ga poučujejo muze, poje enkrat za Odiseja, drugič za druge, o tem, kar se je odvijalo pred njegovim slepim pogledom, kot da bi bil sam prisoten na dan trojanske vojne.”

Med poezijo (kot slavnim, petim govorjenjem) in muzami obstaja tesna povezava. Muza pomeni v starogrškem jeziku tako božanstvo kot ritmični govor. Philo iz Aleksandrije takole opisuje njen nastanek (Detienne, 1996: 40):

“Ko je stvarnik ustvaril ves svet, je vprašal enega od prerokov, ali je kaj, kar si želi, pa ne obstaja med vsemi stvarmi, ki so bile rojene na zemlji. Prerok mu je odvrnil, da so vse stvari karseda popolne, da pa manjka ena sama stvar, slavljen govor. (...) Oče Vsega je poslušal, kar je imel povedati, odobral njegove besede in nemudoma naredil pokolenje pevcev, polnih harmonij, rojenih iz ene od moči, ki so ga obdajale, z Deviškim Spominom ...”.

Med muzami (hčerkami spomina) in petim (slavnim, ritmičnim govorom) je obstajala po arhaičnem grškem doživljanju neposredna povezava.

Poet je imel dve nalogi: s petjem (‘krainon’ pomeni v dobesednem prevodu ‘s slavljenjem narediti resnično’) opevati nesmrtnike in dejanja junakov (Detienne, 1996: 43), pa tudi slaviti podvige vojščakov (Detienne, 1996: 46-47). Ko so bogovi navadnim smrtnikom naklonili milost, so se ti izenačili s kralji.

Podobno kot za poezijo velja tudi za glasbo (mousike). Z mousike je arhaični Grk razumel intrinzično povezavo logosa, melodije in gibanja (de Santillana, 1961: 85-86). Vse poetsko govorjenje je bilo v bistvu pesem – poezija Homerja, zbori v tragedijah so se peli ob plesu, še celo v času Cicera so se stari zakoni peli. Glasba je bila skratka tesno povezana s poezijo in z moralo, neposredno je vplivala na človekovo dušo. Sprememba melodije bi iz strahopetca naredila junaka (primer Tystaeusa iz Sparte), po potrebi uročila človeka ali naravo (primer Orfeja).

Moč estetskega občutenja je bila v religijsko-filozofskih kultih očitna tudi še v klasičnem obdobju. Tako ni bilo na primer prav nič nenavadno, če se je obsedenost z demoni preganjala s pomočjo glasbe, petja, plesa in ritualnega očiščevanja (Vernant, 1982: 87).

Po arhaičnem prepričanju je skratka estetsko občutenje hkrati tudi izrekanje božanske resnice in pravičnosti. V klasičnem obdobju pa se stvari zelo spremenijo. Način doživljanja sveta, ki je privilegiral peto govorjenje kot obliko magijske moči, je postal anahronističen (Detienne, 1996: 51). Naloga pesnika je postala, da hvali plemstvo

in bogataše. Pesnik Simonides je bil verjetno eden prvih, ki je imel svoje delo za poklic, ki se opravlja za denar (Detienne, 1996: 107-111). V pesmih je opisoval zgolj neko umetno resničnost, v celoti pa se je odrekel tako božanskemu navdihu kot višji resnici.

Tudi Homerjeva epika je spremenila svoj status – iz poezije, ki se je pela na dvoru, se je spremenila v poezijo, namenjeno ljudskim festivalom (Vernant, 1982: 51). Šlo je skratka za sočasno sekularizacijo in demokratizacijo pesništva. Poezija je seveda še vedno lahko izrekala moralne in vedenjske trditve, vendar pa so izgubile nekdanji vzvišen status. Tako so se na primer nova pravila obnašanja v polisu (moralne norme) zapisovala v pesmih ali maksimah (Vernant, 1982: 91). Nekaj podobnega pa velja tudi za območje resnice. Revolucionarni iskalki resnice, filozofi miletske šole, kot je bil na primer Anaksimander, so svoja raziskovanja narave zapisovali v prozi (Vernant, 1982: 119).

Nekateri so se temu tudi upirali. To velja na primer za Platona v Republiki ali Zakonih, ko piše o 'brezsramnem mešanju stilov in roganju zakonom' in zagovarja sistem izobraževanja, temelječ na 'prvotnih poteh, pravilni telovadbi in pravilni glasbi'. Šlo mu je za to, da bi harmonija in ritem sledila logosu petega in da bi bilo petje resnično tako, kot to od logosa pričakuje filozof (de Santillana, 1961: 86).

Na podoben način kot poezija in glasba se je profaniralo tudi gledališče. Na oder se sicer še vedno postavljajo iste mitske zgodbe, vendar pa gledalce sedaj nagovarjajo ljudje in ne več nadnaravna božanstva (Vernant, 1996: 213-214). Igralci namreč govorijo na običajen, skoraj prozaičen način in se tako publiki približajo. Junaki tragedij niso več zgledi, ki jim je treba slediti, ampak odpirajo probleme, o katerih se javno razpravlja.

V relativno kratkem obdobju je prišlo do kvalitativnega preobrata v občutenju estetskega pojava – če je bilo v arhaičnem obdobju še neločljivo povezano z moralo in resnico, se v klasičnem obdobju od njiju vse bolj ločuje. S tem pa se oblikuje tudi pomemben temeljni pogoj za razvoj avtonomnega estetskega doživljanja oz. umetnosti zahodne modernosti.

Ta razvoj je bil v evropskem srednjem veku za nekaj časa prekinjen. Katoliška cerkev je imela sicer razvito etično doktrino (in v njenem imenu preganjala raznovrstno herezijo in 'poganstvo') ter doktrino vedenja (in v njenem imenu preganjala drugače misleče vseh vrst), ni pa imela, zanimivo, svoje estetske doktrine. Kot ugotavlja Chastel (1997: 199):

“ ... v zahodni Evropi ni bilo natančne doktrine umetnosti niti v

cerkvenih predpisih. Ni bilo teologije podobe, kot v Bizancu, in nikakršne splošne kodifikacije. Obstajala je le raba ali tradicija (*consuetudo*). Namesto teorije so skozi celoten srednji vek dobival veljavo določene elementarne opredelitve, kot slavna '*quod legendibus scriptura, hoc idiotis cernentibus praebeat pictura*' Gregorja Velikega."

Vendar pa to ne pomeni, da je bila cerkev do estetske ustvarjalnosti strpna. Dokler je bila hegemonika duhovna sila, in to je za srednji vek vsekakor veljalo, je bilo estetsko 'v službi klientele bratovščin, patricijev in darovalcev', skromna cehovska obrt brez vsakega dostojanstva (Chastel, 1997: 183). Še v renesansi je največkrat veljalo, da se je od slikarja pričakovalo, da sledi zgledu; naročnik pa je imel pogosto pravico, da delo odkloni (Chastel, 1997: 183). Kaj se je potemtakem v primerjavi s srednjim vekom v renesansi sploh spremenilo? Ali z besedami Chastela (1997: 198): "Kako lahko potem razumemo neverjetno neodvisnost, ki so jo slikarji in kiparji uživali?"

Odgovor moramo po našem mišljenju iskati na dveh ravneh. Kot prvo gre za postopno prevlado racionalne resnice in svobodne skupnosti ljudi, kar je spodjedalo položaj zagovornikov cerkve. Pojmi, s katerimi so njeni veljaki opisovali svet, so v očeh rastočega števila renesančnih ljudi izgubljali pri veljavi. Cerkev je skratka izgubljala položaj kulturnega hegemonika. (Njen položaj je presenetljivo spominjal na položaj partije v socialističnih državah ob koncu 20. stoletja, ki je prav tako izgubljala položaj hegemonika. Ko je izgubljala svoj duhovni vpliv, so ljudje začeli svoj položaj razlagati s pomanjkanjem demokracije, tržnega gospodarstva ali svoboščin posameznika, ne pa več na primer – v jugoslovanskem primeru v osemdesetih letih – kot nazadovanje samoupravnih odnosov, slabega planiranja ali težav pri uveljavljanju delegatskega sistema.) Cerkev v poznem srednjem veku je še vedno ostajala ključna socialna sila, izgubljala pa je svoj dominanten kulturni vpliv.

Drugi dejavnik pa je rastoča avtonomija osebe v renesansi. V situaciji, ko se je oseba vse bolj vzpostavljala nasproti skupnosti, je bilo vse manj verjetno, da bi se ta lahko z novo reinterpretacijo cerkvenih voditeljev ponovno konsolidirala kot krščanska skupnost (neuspešen, zgolj začasen in delen poskus tega je bila protireformacija na jugu Evrope). Bolj verjeten je postal razvoj v smeri nadaljnje afirmacije posameznika (ki se je začel z reformacijo na severu Evrope).

V renesansi se je ohranjela stara socialna mreža v veliki meri še vedno pod nadzorom cerkve, od katere je bila odvisna tudi večina estetskih ustvarjalcev, vendar pa so kulturne vsebine prihajale vse bolj iz krogov zunaj cerkve. Oblikovala se je duhovna klima, v kateri so izjemni, izstopajoči posamezniki lahko oblikovali svojo predstavo o sebi v javnosti ne oziraje se na cerkvene norme. Značilen je primer

Giovannija Bellinija, ki je sebe doživljal na način, na katerega danes sebe zaznavajo umetniki (Chastel, 1997: 199): "Domišljija, za katero praviš, da bi jo moral pri njegovi upodobitvi uporabiti, mora biti prilagojena fantaziji slikarja. Ta ne mara številnih zapisanih podrobnosti, ki omejujejo njegov slog; njegov način dela, tako pravi, je, da se v svojih slikah čudi, kot ga je volja, tako da zadovoljijo tako njega kot tudi opazovalca."

Oblikuje se nov tip estetskega ustvarjalca, ki je samovoljen do naročnika (Chastel, 1997: 191); ki se nagiba k nenavadnemu – danes bi temu rekli bohemskemu – obnašanju (Chastel, 1997: 203); ki je nagnjen k samopoveličevanju (Cellini je na primer zase trdil, da je obsijan s svetniškim sijajem, dobesedno, ne v prenesenem pomenu besede; Romanu so na epitaf napisali, da so mu življenje vzela ljubosumna božanstva, ker niso prenesla sebi enakega ali celo boljšega na Zemlji itd.) (Chastel, 1997: 203-204); slikarji so se pod-pisovali pod svoja dela, in to celo v 'božjih hramih') (Chastel, 1997: 201) itd.

V tem kulturnem kontekstu je treba razumeti postopen razvoj novih socialnih odnosov na estetskem področju v obdobju renesanse. Papež in vladarji so osvobajali ustvarjalce cehovskih vezi (Chastel, 1997: 205), nastajati pa so začele tudi posebne akademije, v katerih so se ti ustvarjalci združevali (Chastel, 1997: 191).

Renesansa je na področju estetskega ustvarjanja pomenila pomembno tranzicijsko obdobje (Chastel, 193): "Skozi celotno obdobje renesanse je obstajalo nekaj, kar lahko poimenujemo brezobziren spopad med tistimi, ki so iz religioznih razlogov sumničavo gledali na rastočo emancipacijo umetnikov in naklonjenosti, ki so jo uživali, ter tistimi, ki so instinktivno zaupali novi organizaciji intelektualnih ved in nagibali k naklonjenosti do manifestacij umetnosti."

Od renesanse dalje se je torej estetska ustvarjalnost postopno ločevala od morale (v našem primeru religiozne) in od skupnosti (v našem primeru cehovsko organizirane obrti). Težišče estetskega je prehajalo na posameznika kot ustvarjalca umetniškega dela.

Vendar pa obstaja bistvena razlika v usodi, ki jo doživlja na eni strani elitno umetniško ustvarjanje (patricijski, dvorni, aristokratski, meščanski tok) in na drugi strani popularno ustvarjanje (plebejski, ljudski, delavski, mladinski tok). Oba estetska tokova postajata avtonomnejša, vendar na različna načina. Elitni ustvarjalci se odrekajo sodbi anonimnega trga (sodba neukih ne more biti merodajna pri presoji umetniškega dela), na njegovo mesto pa stopi kritik (ekspert, ki je tako rekoč po poklicu poklican, da razsoja o tem, kaj je umetnost in kaj ne). Elitna umetnost se v tem smislu racionalizira (zahteva poznavanje), kar se kaže tudi v ritualu sprejemanja

umetniškega dela (disciplinirano, uniformirano doživljanje, na primer v filharmoniji ali muzeju, kar je v diametralnem nasprotju s prvobitnim ekstatičnim odzivanjem na estetsko). Ker ta umetnost spremeni svoj kulturni pomen (se približuje področju vedenja o svetu) in socialni kontekst (odklanja javnost, postaja vse bolj samozadostna), si ustvarjalci iščejo nove potencialne podpornike. Na mesto cerkve in mecena stopi največkrat država.

Popularna umetnost ohranja stik z javnostjo (ustvarjanje estetskega blaga za anonimen trg kupcev), bliže pa je tudi izvorni kulturni funkciji (ustvarjane za druženje, zabavo, esktažo). V večji meri ohranja kaotičen ritual doživljanja estetskega (karnevalsko, kabarejsko itd., bolj dionizično sprejemanje, od hipijevskega 'odštekavanja' do rave partyjev sodobnega 'techno plemena'). Popularna umetnost se skratka uspešneje zoperstavlja moderni racionalizaciji estetskega.

Vendar pa se nobena estetska forma ni v celoti ubranila hegemoniji mišljenja v kognitivnem doživljanju sveta sodobnega človeka. Sodobna popularna glasba je, na primer, pod vplivom afro-ameriške tradicije bluesa sicer inkorporirala kratke ritmične vzorce arhaične glasbe kot pomemben dejavnik ponovne reafirmacije estetskega užitka v glasbi. Ta trend je, kot smo videli, v popolnem nasprotju s sočasnim dogajanjem v elitni glasbi, ki teži k rastoči diferenciaciji. Verjetno je prav poudarek na estetskem užitku element, ki nam pojasnjuje ekspanzijo jazzovske in v še večji meri rockovske glasbe po drugi svetovni vojni. Vendar pa so, kot rečeno, tudi v popularni glasbi trendi k rastoči diferenciaciji. V jazzu privedejo celo do njegove 'modernizacije' z be bopom, podobni, čeprav ne tako celoviti procesi pa so na delu tudi v rock glasbi (prvič že z ritmično kompleksnostjo progresivnega rocka), predvsem pa je ta proces viden v marginalnosti čiste instrumentalne glasbe. Raven čistega estetskega doživljanja se namreč v sodobni popularni glasbi dopolnjuje z vokalno spremljavo besedila ali s sliko (na primer videospotom), kar olajšuje čustveno in miselno kontaminacijo estetskega doživljanja glasbe.

Ta, recimo ji marginalizacija estetskega občutenja glasbe pri modernem človeku, je še toliko bolj evidentna, kot je bilo že rečeno, ko gre za klasično glasbo. Tu se je umetniško ustvarjanje vse bolj približevalo znanstvenemu ustvarjanju.

Porenesančna zahodna glasba temelji na generativnem sistemu tonalne harmonije (Boden, 1995: 50):

"Vsaka skladba tonalne glasbe ima svoj 'tonovski način', iz katerega izhaja, iz katerega (sprva) ni skrenila in v katerem se mora končati. Z leti je postajal domet možnih tonovskih načinov vse bolj opredeljen. Skladba Oseminštirideset J. S. Bacha je bila narejena

prav zaradi raziskovanja in pojasnjevanja tonalnega dometa ter temeljnih dimenzij tega konceptualnega prostora. Potovanje vzdolž poti tonovskega načina samo po sebi je kmalu postalu premalo izzivalno.”

Glasbena forma, ki se vzpostavi v porenasničnem obdobju, je racionalna. Nove generacije ustvarjalcev jo raziskujejo in vse bolj natančno razjasnjujejo. Za generacije po Bachu pa sploh ne pomeni več zadostnega izziva. Pojavi se novi glasbeni raziskovalec, Schoenberg, ki problematizira sam pojem tonovskega načina, češ da je utesnjujoč, in izumi atonalno glasbo.

Kaj je narobe s tem opisom, v katerem ustvarjalci izumljajo nove glasbene oblike? Čisto nič, če imamo glasbo za konceptualni prostor mišljenja. Če pa upoštevamo, da je glasba oblika izražanja estetskega občutenja, nam postane tuje, da se povezuje z odkrivanjem, inoviranjem, pojasnjevanjem in podobnimi pojmi kognitivnih procesov mišljenja. Če sklenemo: v klasični moderni glasbi je potekal postopen proces izrivanja estetskih dimenzij ustvarjanja na račun miselnih, pa tudi čustvenih.

Idealnotipski zagovornik glasbe, ki je domena znanosti, je T. W. Adorno, sicer radikalen kritik kapitalistične modernosti, ki pa je v svoji estetski teoriji zagovarjal znanstveno estetiko, značilen proizvod te iste modernosti. Je s tem, ko je afirmiral to, za kar je menil, da na drugi strani negira, doživiljal ironijo zgodovine, o kateri na drugem mestu govori neki drug revolucionar, F. Engels? Kakor koli že, oglejmo si njegovo tipologijo glasbenega vedenja, ki nam daje že z naslovom vedeti, da Adorno razločuje oblike doživljanja glasbe glede na stopnjo njenega razumevanja.

Na vrhu glasbenih potrošnikov je ekspert, ki glasbo povsem adekvatno, strukturno posluša (Adorno, 1986: 18):

“Njegovo obzorje je konkretna glasbena logika: razume, kar je zaznal z nujnostjo obzorja, ki seveda nikoli ni dobesedno – kavzalno. Kraj te logike je tehnika: tistemu, katerega uho misli, medtem ko spremlja, so posamezni elementi slišane večinoma nemudoma jasni kot tehnični elementi, in predvsem v tehničnih kategorijah se razodene smiselna povezanost.”

Najboljši poslušalec je torej strokovnjak za glasbo, saj glasba vsebuje logiko in tehniko, do katerih se je treba dokopati z razumevanjem in mišljenjem, če hočemo, da se nam razodene njen smisel. Ob takšnem, recimo mu scientističnem razumevanju glasbene estetske forme nas ne preseneča, da se lahko do ‘popolnega razumevanja’ dokoplje le peščica za to posebej izobraženih izbrancev.

Vsi drugi tipi so rangirani glede na glasbenega eksperta. Tip dobrega poslušalca se slabo zaveda tehničnih in strukturnih implikacij glasbe (Adorno, 1986: 19). Glasbo razume nekako tako, kakor razumemo materin jezik – malo ali nič ne vemo o gramatiki in sintaksi, uporabljati pa ga vseeno znamo. Verjetno ni naključje, da išče Adorno vzporednice med glasbo (ki temelji na ponavljanju) in jezikom (ki temelji na diferenciaciji). Dobremu poslušalcu, ki razume, ne da bi vedel zakaj, sledi izobraženi konzument. Ta je o glasbi dobro informiran, jo veliko posluša in zbira plošče (Adorno, 1986: 20). Veliko ve o stvareh ob glasbi (pozna na primer biografije ustvarjalcev), medtem ko so bistvene reči (na primer razvoj kompozicije) zanj nepomembne. Še nižje uvršča Adorno emocionalnega poslušalca. Ta ob glasbi sprošča potlačene ali kratene vzgibe gonov; išče kompenzacija za to, čemur se mora v življenju sicer odpovedovati; glasba vzbuja v njem slikovite asociacije in slikovite predstave; v glasbi okuša izolirane zvočne dražljaje; iz glasbe vleče čustva, ki jih v sebi pogreša itd. (Adorno, 1986: 21). Adorno sicer doda, da se tudi adekvaten poslušalec na glasbeno delo afektivno odziva, vendar pa zanj glasba ni sredstvo ekonomije gonov. Če ga prav razumemo, so čustva po njegovem sprejemljiva le, kolikor so usmerjena na glasbeno delo samo. Še bliže dnu je resentmentni poslušalec, ki zaničuje uradno glasbeno življenje. Kot ljubitelj Bacha na primer zaničuje klasično–romantični preobrat v glasbi (Adorno, 1986: 24). Soroden mu je ekspert za jazz in jazz fan, ki se prav tako doživljata kot heretika, usmerjena proti uradni kulturi (Adorno, 1986: 27). Adorno opaža med temi glasbenimi potrošniki nedoslednost (sramotijo na primer Elvisa Presleyja, priznavajo pa komercialne band leaders), poleg tega pa so še diletantsko nezmožni, da bi glasbo razlagali z natančnimi glasbenimi pojmi, kar racionalizirajo s skrivnostjo neregularnosti jaza. Zato na koncu o njih uničujoče sklene (Adorno, 1986: 28): “Odtujitev sankcionirani glasbeni kulturi potisne ta tip nazaj v predumetnostno barbarstvo, ki se zaman afašira za izbruh pračustev.”

Ekspert za jazz je torej za Adorna zgolj navidezen strokovnjak. Sledi mu statistično pravladujoč glasbeni potrošnik, ki posluša glasbo za zabavo in nič več (Adorno, 1986: 28). Veže se na kulturno industrijo, ki gleda na glasbo kot na nekaj za drugega, glede na njeno socialno funkcijo. Glasba za zabavo je vir dražljajev, emocionalnega in športnega poslušanja, razvedrila, podobna zasvojenosti z mamili. Psihološko je za te poslušalce značilna šibkost jaza. Ni naključje, da se tip poslušalca, ki je pravzaprav še najbližje izvorni funkciji glasbene estetike, pri Adornu uvrsti skoraj na dno. Za njim je v odnosu do glasbenega eksperta le še glasbeni ravnodušnež. Do popolnega pomanjkanja odnosa do glasbe naj bi po Adornu prišlo zaradi brutalne vzgoje v otroštvu. Značilno pa je, da tudi ravnodušnost Adorno opredeljuje s pomanjkanjem znanja (Adorno, 1986: 32): “Otroci posebno strogih očetov se zdijo pogosto nesposobni, da bi se

naučili vsaj note brati – kar je sicer predpostavka glasbene izobrazbe, ki je danes vredna človeka.”

Težava Adornove klasifikacije glasbenih poslušalcev je po našem mišljenju v tem (če na eni strani odmislimo njegovo nagnjenje k pretiranemu posploševanju, kot je na primer tisto, da ima tip glasbenega poslušalca za zabavo tudi določene osebne poteze, konkretno šibek jaz; in mu na drugi strani oprostimo pretiran angažma, ko na primer od njega drugače estetsko usmerjene glasbene potrošnike označi za barbare), da jih razvršča glede na obliki kognitivnega doživljanja, ki sta z vidika estetske ustvarjalnosti sekundarni. Njegova klasifikacija namreč temelji na relativni distanci do mišljenja in čustvovanja, ne upošteva pa občutenj. Na vrhu hierarhije so tisti, ki so ustrezno glasbeno izobraženi, na dnu pa tisti, ki se prepuščajo čustvom. Adorno na ta način zgolj odslikava moderno marginalizacijo estetskega doživljanja glasbe. Zaradi mišljenjske pristranosti nas tudi ne preseneča njegovo celovito odklanjanje popularne glasbe, ki v sebi ohranja še največ izvirnega (po Adornu lahko le barbarskega, predumetniškega in pračustvenega) estetskega doživljanja.

Glasbena govorica je najbolj prvinska in zato človekovemu mišljenju in čustvovanju še najbolj izmuzljiva oblika estetskega občutenja. Zato je šel proces kontaminacije pri drugih oblikah estetskega občutenja še neprimerno dlje. V estetskih formah, ki temeljijo na jeziku, se je opuščal ritmični govor. Po mišljenju modernista tiranija ritma in rime omejuje njegovo spontanost izražanja. Funkcija umetniškega pisanja ni morda v sodelovanju v kolektivnem ritualu, ampak v izrekanju osebne resnice piščega. Vizualne estetske forme so prav tako v službi odkrivanja resnice. Cezanna na primer zanima struktura resničnega sveta in po temeljitem študiju je domnevno spoznal, da je skrita v treh bazičnih geometričnih oblikah, v valju, stožcu in krogli. Tudi manj scientistično usmerjenega Mondriana zanima resnica sveta. Išče nič manj kot dejansko realnost, ki je zastrta za vsakdanjim videzom realnosti. Podobna obsedenost z iskanjem resnice pa velja tudi za kombinirane, avdio-vizualne estetske forme (gledališče, ples, film itd.). Tako normalna je za sodobnega človeka postala umetnost v službi resnice, da se nam zdi čisto samoumevno tudi kritiško ocenjevanje umetniškega dela s pozicije resnice. Estetska vrednost nekega dela (na primer filma) je večja, če to kritik ugotovi v miselno utemeljeni kritiki (da je na primer fabula sociološko utemeljena ali da so liki psihološko prepričljivi itd.).

Kratek prikaz estetskega občutenja lahko sklenemo z ugotovitvijo, da gre za značilno obliko interakcije organizma in duševnosti pri človeku. Sam proces estetskega občutenja si na ravni nezavedne kulture lahko razložimo v Churchlandovem kategorialnem aparatu,

kot vektorsko kodiranje specifične populacije nevronov, katerih naloga je prepoznavanje, kategorizacija in modifikacija vizualnih struktur in slušnih repetacij v občutenja zame. V visokokompleksnem, multidimenzionalnem prostoru duševnosti v možganih sprožajo določene forme čutnih dražljajev endorfinski vzburljenja, kar sproža občutenja ugodja, ki jih prepoznavamo kot estetska. Na najbolj prvinski ravni gre za kemijski proces, v katerem gnezdi biološki proces, v njem pa nezaveden kulturni proces. Ta nezavedno kulturna raven pa se pri človeku prepleta še z ravni zavesti, kar omogoča še nadzorovano odzivanje na estetsko, ki doseže svoj vrh v umetniškem delovanju. Nezavedno kulturna in nadzorovano zavestna raven estetskega doživljanja imata za posledico pomembne razlike v estetskih občutenjih med različnimi skupnostmi ljudi. Sodobni človek lahko le še ugiba o jamskih slikarjih prvih ljudi in zelo nepopolno doživlja ustvarjalnost antičnih Grkov, enako pa bi veljalo seveda tudi obratno. Vprašanje, ki se nam s tem v zvezi postavlja, je, ali duševna intervencija človeka, tako estetska kot tudi moralna in vedenjska, prek vpliva na nevronske procese v možganih, spreminja tudi samo fiziološko podobo organizma. Kulturni antropolog Geertz meni, da ne (Ingold, 1994: 469): "Na koncu se lahko izkaže, da je eno najpomembnejših dejstev o nas to, da vsi začnemo z naravno opremo za življenje tisočev različnih življenj, da pa na koncu pristanemo na tem, da smo živeli le eno."

Po tej prevladujoči predstavi je naša biologija konstanta, kultura pa je variabilna. Vendar pa se Ingold, kot smo videli, s tem ne strinja. Kulturne veščine se utelesijo v organizmu, zaradi česar se pripadniki različnih kultur ali različnih kulturnih praks med seboj tudi biološko razlikujejo (1994: 470). Z Ingoldom se lahko strinjamo. Upoštevati je treba tri ravni interakcije: biološko, nezavedno kulturno in zavestno. Na ravni avtomatizmov ni pomembnih razlik med ljudmi. To pa že ne velja več, ko gre za raven nezavedne kulture. Razlike v angleškem in japonskem jeziku na primer generirajo razlike v oblikah nezavednega učenja in s tem v nevronske povezave v možganih. Zaradi razlik v duševnih procesih si pripadniki različnih sodobnih skupnosti, pa tudi različnih kategorij znotraj njih, na različne načine prisvajajo možgane. Še večje razlike si lahko zamišljamo v primerjavi arhaičnega in sodobnega človeka, razlike, ki se ponavadi izrazijo v prevladi desne oz. leve strani možganov. Razlike na tretji, zavestni ravni kažejo na nadzorovane oblike človekovega komuniciranja s seboj in z drugimi. Na tej ravni se manifestirajo zavestno generirane razlike med pripadniki različnih skupin posameznikov (Ingoldov primer razlik med igralci čela in sitarja).

Drugo vprašanje, ki se nam zastavlja, se nanaša na čutne dotoke, ki generirajo estetsko občutenje. Estetsko občutenje je odvisno predvsem od vidnih in slušnih informacij, ki sta za človeka kulturno hegemonski. Drugi čutni dotoki se v zgodovini človeka enostavno

niso estetsko oblikovali. Pri čutu okusa sicer včasih govorimo o kulinarični umetnosti, vendar kulinarikov ne štejemo čisto zares med estetske forme. Nekaj podobnega velja tudi za vonj (v zvezi s katerim se je prav tako razvila 'umetnost' izdelovanja dišav) in tipa ('umetnost' zapeljevanja temelji v veliki meri prav na otipavanju najbolj občutljivih delov človekove kože). Vendar pa, kot rečeno, o estetskem občutenju v pravem pomenu besede govorimo le, ko gre za estetizacijo vidnih in slušnih dotokov. Še natančneje bi lahko rekli, da gre za oblike nezavednega občutenja vizualnih entopičnih oblik in slušne repetitivnosti, ki v nas generirata ugodje s sprožanjem endorfinov v telesu. V takšnem estetskem občutenju na biološki ravni gnezdi vse človekovo estetsko delovanje od prvih arhaičnih skupnostih dalje, ki pripisujejo temu delovanju poseben pomen, bodisi magijskega, bodisi religioznega. Šele z antiko in renesanso pa, kot smo videli, človek vzpostavi zavesten odnos do estetskega delovanja kot avtonomnega umetniškega ustvarjanja.

LITERATURA

- ACKERMAN, Diane (1990): *A Natural History of the Senses*. Vintage, New York.
- ADORNO, Theodore W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- BOAS, Franz (1982): *Um primitivnog čoveka*. Prosveta, Beograd.
- BODEN, Margaret A. (1995): 'Creative Creatures'. V: Herbert L. Roitblatt in Jean-Arady Meyer (ur.): *Comparative Approaches to Cognitive Science*. The MIT Press, Cambridge in London.
- CHASTEL, Andre (1997): 'The Artist'. V: Eugenio Garin (ur.): *Renaissance Characters*. University of Chicago Press, Chicago in London.
- DEACON, Terrence W. (1994 a): 'The Human Brain'. V: Steve Jones in drugi (ur.): *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.
- DEACON, Terrence W. (1994 b): 'Brain Maturation and Language Acquisition'. V: Steve Jones in drugi (ur.): *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.
- DE SANTILLANA, Giorgio (1961): *The Origins of Scientific Thought*. New American Library, New York.
- DETIENNE, Marcel (1996): *The Masters of Truth in Archaic Greece*. Zone Books, New York.
- ELLIADÉ, Mircea (1974): *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton University Press, Princeton.
- HUMPHREY, Nicholas (1993): *The Inner Eye*. Vintage, London.
- INGOLD, Tim (1994): 'Technology, Language, Intelligence: A Reconsideration of Basic Concepts'. V: Kathleen Gibson in Tim Ingold (ur.): *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.
- JAYNES, Julian (1990): *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Company, Boston.
- KINGDON, Jonathan (1994): 'Facial Patterns as Signals and Masks'. V: Steve Jones in drugi (ur.): *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.

- LANGER, Susane K. (1990): **Problemi umetnosti**. Gradina, Niš.
- MIDDLETON, Richard (1990): **Studying Popular Music**. Open University Press, Milton Keynes.
- MITHEN, S. (1991): **The Prehistory of the Mind**. Thames in Hudson, London.
- ROBINSON, Jenefer (1997): **'Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning'**. V: Jenefer Robinson (ur.): **Music and Meaning**. Cornell University Press, Ithaca and London.
- RUDGLEY, Richard (1993): **The Alchemy of Culture**. British Museum Press, London.
- SCHRODINGER, Erwin (1996): **Nature and the Greeks and Science and Humanism**. Cambridge University Press, Cambridge.
- TAMBLAH, Stanley Jeyraja (1993): **Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality**. Cambridge University Press, Cambridge.
- VERNANT, Jean-Pierre (1982): **The Origins of Greek Thought**. Cornell University Press, Ithaca.
- VERNANT, Jean-Pierre (1996): **Myth and Society in Ancient Greece**. Zone Books, New York.
- ZIMMERMANN, Elke (1994): **Vocal Communication by Non-Human Primates'**. V: Steve Jones in drugi (ur.): **The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution**. Cambridge in New York.