

Beseda tujih avtorjev

Funkcije nefunkcionalnega

(Estetsko in njegovi družbeni aspekti)

Nemški literarni znanstvenik Hans Günther sodi med tiste predstavnike sodobne literarne vede, ki si prizadevajo obravnavati temeljna vprašanja literature v okviru materialističnih postavk in s tem prispevati k nastanku materialistične literarne teorije. Iz Güntherjeve knjige *Struktura kot proces* (*Struktur als Prozess*, 1973) objavljamo v prevodu študijo, ki se s tega stališča loteva predvsem osrednjega problema, tj. umetniškega bistva literature oziroma njene estetske funkcije. Téma obravnava tako, da opozarja na dosežke polpretekle in sodobne šole češkega strukturalizma, ki je po avtorjevem mnenju najuspešnejše združila dognanja sodobne znanosti z materialistično in dialektično tradicijo.

Hans Günther Estetski problemi stopajo danes pri nas spet v središče pozornosti, potem ko so prišli na že zelo slab glas. In to ne brez razloga, zakaj pojem estetskega, za katerim se ne skriva nič drugega kot reakcionarna obrnjenost navznoter in regredientno sublimiranje, metafizično dobro ali lépo ali malikovanje formalnega konstrukcijskega načela, dejansko ni sprejemljiv. Rehabilitacija estetskega je možna le tedaj, kadar jo imamo za del družbeno komunikativnega delovanja, ne da bi pri tem pustili vnemar njegove pojmovne značilnosti.

Posebno zanimiv je v zvezi s tem češki strukturalizem, ki skuša povezati in sintetizirati dve v zgodovini estetike večinoma spodbijajoči se ali brezbrizno drugo poleg drugega gibajoči se stališči: iz Kanta izhajajočo »formalno« smer, ki jo danes razvijajo naprej skupaj s spoznanji moderne lingvistične, semiotične, informacijske teorije in matematike, in »vsebinsko« hegeljansko smer, katere najpomembnejše sadove danes najdemo na področju marksistične estetike. Pri formalni analizi je lahko češki strukturalizem navezal na domačo tradicijo herbartizma (Durdík, Hostinský, Zich) in na rusko formalistično šolo. K družbeno usmerjenemu obravnavanju umetnosti je spodbujala Heglova in Leninova dialektika kakor tudi sodobna marksistična kritika (Teige, Václavek, Konrad) in umetniška praksa češke leve avantgarde (poetizem).

Jan Mukařovský je izšel iz »formalistične« smeri in je kakor ta upošteval posebne značilnosti estetskega. Čedalje bolj pa se je zavedal pomanjkljivosti tega izhodišča, nemožnosti, da bi na tej osnovi dojeli estetsko kot zgodovinsko-družben pojav. Tako se je, oprt na funkcionalno mišljenje, ki ga je uporabljal dialektično, lotil poskusa, da bi zgladil nasprotje med immanentno estetiko in družbeno analizo umetnosti.

Pojem funkcije, ki je imel že pri ruskem formalistu Juriju Tinjanovu odločilno vlogo pri preseganju statično-izolirajočega obravnavanja literarnih del, se pri Mukašovskem znatno modificira in razširi pod vplivom praške funkcionalne lingvistike in funkcionalizma v moderni umetnosti in arhitekturi. »Funkcija« postane eden od osrednjih pojmov češke strukturalistične estetike.

Pri Tinjanovu označuje ta termin po eni strani korelacijo kakega elementa do njegovega vsakokratnega sinhronskega sistema (konstruktivna funkcija ali sinfunkcija) in po drugi strani povezavo kake komponente s specialnim diahronskim evolucijskim zaporedjem, v katerem ima določeno mesto (avtofunkcija). Literarni pripovedni postopek je na primer mogoče raziskati glede na njegovo funkcijo v določenem literarnem delu, lahko pa ga brez zveze s tem uvrstimo v razvojno zgodovino pripovednih postopkov nasploh. S funkcionalnim vidikom se hoče Tinjanov dokopati do »ustanovke« (intencije, usmerjenosti) kake komponente v literarnem delu ali kakega literarnega dela v okviru literarnega sistema. Subjektivni namen, ki je tudi zajet v pojmu »ustanovke«, Tinjanov izključuje, da bi izluščil objektivno intencijo raziskovalnega elementa.

V nasprotju s tem odvzame Mukašovský pojmu funkcije, ki je prešel v lingvistiko in arhitekturo predvsem iz biološkega mišljenja, njegov objektivistični značaj, s tem da ga zasidra ne enostransko na objektu, temveč tudi na subjektu, ali bolje rečeno, na polarnosti med subjektom in objektom. Tradicionalni pojem funkcije, ki označuje funkcioniranje elementov v kaki strukturi, ki izraža dejstvo, da kaka stvar nečemu rabi, transcendirata Mukašovský v smeri k definiranju funkcije kot »načina uveljavljanja subjekta nasproti zunanjemu svetu«. Oba pola na območju delovanja funkcije sta: resničnost, ob kateri se funkcije uveljavljajo, in subjekt kot »izvir funkcij«. Funkcija torej zajema posameznikovo ravnanje (postoj) in prepričanje (nastrogeni). Pri tem pa ne gre samo za antropološko vprašanje, kajti stabilizacija funkcij ni stvar posameznika, temveč socialnega kolektiva. V socialnem kolektivu se razvijejo norme, ki vodijo funkcije, v njem se razporedijo tudi medsebojna razmerja med funkcijami in se funkcije hierarhizirajo. Če upoštevamo tri aspekte funkcije: resničnost, kolektivno zavest in posameznika, se pokaže funkcija kot »zgodovinsko spremenljiva struktura sil, ki uravnava vajo človekov celotni odnos do resničnosti«.

Mukašovský kritično sprejema funkcionalno mišljenje in mu dodaja antropološke in sociološke vidike. Na nujnost takšnega nadaljnega razvoja funkcionalizma opozarja Mukašovský v svoji pozitivni kritični oceni funkcionalistične arhitekture. Strinja se z arhitektom K. Honzík, da smotrnosti stanovanjske hiše ni mogoče ozko racionalistično izračunati. Ta smotrnost se mora ravnati po »človeški meri«, po »optimumu«, usmerjenem po mnogostranski in ne deformirani naravnosti. Če razvijemo idejo funkcionalizma do konca, moramo seveda pritegniti tudi vidik evolucije, premika dominant. Objektivistični funkcionalizem, ki deducira namene predvsem iz predmetov, dojema funkcijo le kot statično mero. V nasprotju s tem pa zajema Mukašovský v obravnavo tudi premik in spremenjeno hierarhizacijo funkcij, spremenjeno funkcioniranje stvari. »Funkcionalno obravnavanje omogoča dojemati stvari kot dogajanje in hkrati upoštevati njihovo materialno realnost. Svet kaže hkrati kot gibanje in kot zanesljivo podlago človeškega delovanja.«

Mukařovský kritizira arhitekturo, ki prenaivno in nepremišljeno sprejema funkcijske sheme, izdelane v smislu tehnične namenske racionalnosti, in človeka natika nanje, ne da bi vključevala svoje nadaljnje potrebe. Mukařovskega »transfunkcionalizem« je naravnán v smeri, v katero so se obrnili k funkcionalizmu v novjšem času tudi E. Bloch, Th. W. Adorno in drugi v svojih kritičnih pripombah. Njihov namen je, kakor pravi Klaus Horn, »najti za transcendirajoči izraz subjekta mesto v funkcionalnem, vendar pa najti ga tako, da ne bo šlo — z vidika funkcionalnega — za odvečen dodatek in da bo človeku še zmeraj mogoče ta moment odkriti.«

Prva stopnja funkcionalnega mišljenja pri Mukařovskem je potekala v prvi polovici 30-ih let in dosegla vrhunec v delu »Estetska funkcija, norma in estetska vrednota kot socialna dejstva« (1936). Drugo, »fenomenološko« stopnjo, v kateri Mukařovský šele zares kritično razvije funkcionalizem, lahko preložimo na začetek 40-ih let. Tema se pridružuje kot tretja stopnja preinterpretacija funkcionalnega izhodišča v luči dialektičnomaterialistične teorije (do okrog 1948). Mukařovský ni razvil dosledno do konca niti fenomenološke niti marksistične razlage funkcionalnega mišljenja, vendar vsebujeta obe toliko premisleka vrednih zastavitev, da se zdi razvijanje teh razlag — na primer v delih R. Kalivode — zelo koristno.

Tipologijo funkcij je izdelal Mukařovský, ki se je takrat nagibal posebno k fenomenologiji, v nekaterih sestavkih iz let 1942—43. V tipologiji se zrcali trenutno stanje v razlikovanju funkcij, odlikujoče se z maksimalno avtonomizacijo funkcij. Pri tem ni upoštevana geneza funkcij, vendar se Mukařovský zaveda dejstva, da je razlikovanje med funkcijami produkt dolgotrajnega zgodovinskega procesa delitve dela.

Praktične funkcije merijo na neposredno preoblikovanje resničnosti. Ustrezno mnogoterim zahtevam družbene prakse so zelo diferencirane med seboj. Na področju praktičnih funkcij postanejo reči instrumenti in sredstva za zadovoljevanje materialnih potreb.

Teoretična funkcija, katere najbolj pomembni pojavi obliki sta znanost in filozofija, daje na voljo racionalno, intersubjektivno sporočljivo spoznanje za obvladovanje resničnosti. Operira z znakovnimi modeli, ne da bi neposredno spreminjala materialno resničnost.

Simbolična funkcija, katere zgodovinsko najpomembnejša izraza sta magija in religija, spreminja reči v simbole iracionalnih predstav. Razmerje med simbolom in simboliziranim pri tem občutimo kot posebno živo in učinkovito.

Estetska funkcija, ki si jo bo treba ogledati natančneje, pa razodeva naslednje posebnosti:

1. Izolacija: Estetska funkcija izolira svoj predmet, ga iztrga iz njegovega običajnega okolja, iz vsakdanje prakse. (Gl. E. Utitz!)

2. Potujitev: Estetsko izločevanje kake reči iz običajnih povezav je spodbudno za dezavtomatizirajoč način gledanja, ki poudarja vse novo, tuje, nenavadno na predmetu.

3. Intenziviranje: Estetska funkcija spremeni svoj predmet v avtonomen znak, to je v znak, ki je sprva zanimiv sam po sebi. Medtem ko teoretični znak opozarja čez meje samega sebe na modelirani izsek resničnosti in merimo njegovo spoznavno vrednost po resničnosti, je estetski znak po naravi intenziven, intranzitiven. Pri estetskem znaku je poudarjena lastna vrednost in mnogoličnost predmeta.

4. Koncentracija: Estetska funkcija koncentrira pozornost na zgradbo znaka, na njegovo fakturo kot tudi na njegovo gradivo. Tako nastane nihanje med rečjo in znakom, med posrednim učinkom z znakom in neposrednim učinkom estetsko organiziranega predmeta.

5. Semantizacija: Estetska funkcija odkriva zaznavajočemu obilico pomenov, ki so potencialno zajeti v znaku. Pomeni pa se ne nanašajo le na modelirani sektor resničnosti kakor pri teoretični funkciji, temveč na celotno obzorje recipienta.

6. Poziv na vrednotenje: Estetska funkcija izzove ocenjujoč odnos recipienta do estetskega znaka. Vendar je estetsko ne samo čisto ugodje. Ugajanje v umetnosti vključuje močne momente neugajanja, ki celo prispevajo k stopnjevanju ugajanja. Zunajestetski je edinole povsem brezbrizen odnos.

Področje estetske funkcije je potemtakem veliko širše od področja umetnosti. Z razlikovanjem med estetskim im umetnostjo se Mukařovský uvršča v izročilo avtorjev, kot so J. M. Guyau, M. Dessoir in E. Uitz, ki so bili posebno pozorni na estetsko funkcijo na zunajumetnostnem področju.

Mukařovský izhaja iz tega, da so v vseh rečeh in dejanjih potencialno navzoče vse funkcije in da med seboj tekmujejo. Estetska funkcija torej ne zadeva samo določenega področja, ki ga je mogoče razmejiti, temveč prežema vsa področja življenja. Nanjo naletimo pri načinu oblačenja, ureditvi stanovanj, navadah prehranjevanja, pri seksualnosti, govorjenju in gibih, pri reklamih in potrošniškem vedenju, pri oblikovanju okolja in tehničnih proizvodov.

Četudi pa je lahko vsak predmet, vsako dejanje nosilec estetske funkcije, je vendarle zmeraj potrebna z družbenimi konvencijami utemeljena in z družbenimi normami stabilizirana miselnost, da se realizira latentno obstoječa estetska funkcija, »ki čaka na najmanjšo priložnost za oživitev« (J. Mukařovský). Meja med področjem estetskega vrednotenja in zunajestetskim področjem je torej neustaljena in jo začrta le vsakokratni družbeni kontekst. Tako doživljamo od 19. stoletja dalje prav posebno silovito ekspanzijo estetske dimenzije in ta ekspanzija je ne le premaknila meje med estetskim in zunajestetskim, temveč načela tudi tradicionalno ločevanje umetnosti in ne-umetnosti. Na zunajumetnostnem področju se je hkrati z graditvijo sekundarnega tehnično-umetnega okolja neznansko razširila estetska dimenzija (reklama, design, arhitektura, gradnja mest). Prav tako pa na umetnostnem področju, kjer so se tematizirali aspekti resničnosti, ki so doslej veljali za »prozaične« in tabuizirane (grdo, obsceno, banalno itd.)

Če je umetnost definirana s tem, da v njej prevladuje estetska funkcija, da je ta nadrejena zunajestetskim funkcijam, pa je na zunajumetnostnem področju estetska funkcija podrejena zunajestetskim. Tu spremlja zunajestetske funkcije in s svojo zmožnostjo, da reči izolira in jih podčrtuje, navadno prevzame nalogo olajševati in podpirati druge funkcije. Mukařovský opozarja na to, da lahko postane estetska funkcija učinkovita kot faktor socialne diferenciacije, na primer pri poprej veljavnih stanovanjskih pravilih o noši. Takšne norme danes sicer nimajo več imperativnega značaja kot svoj čas, a imajo v socialnem življenju še naprej pomembno vlogo. Pierre Bourdieu ugotavlja, da posamezniki določenega razreda »namenoma ali ne da bi opazili, stopajo v simbolične medsebojne odnose, ki izražajo v logični sistematiki razlike v položaju in življenjskih okoliščinah in s tem skušajo te

razlike spremeniti v *signifikantna razlikovalna znamenja*. Pri potrošnji na primer se ekonomske dobrine spreminjajo v komunikativne akte, ki funkciirajo s svojo mestno vrednostjo kot »znaki skupnosti in razlikovanja«. Tako nastaja »dialektika distinkcije in razširitve« (P. Bourdieu), zaradi katere razširjen slog izgubi svoj diferencirajoči pomen in se začne ponovno iskanje diferencirajočih izraznih sredstev. Te socialne zakonitosti se zavestno izkoriščajo v kapitalistični proizvodnji blaga, tako da se stalno estetsko predelujejo proizvodi — in še posebno tisti, ki veljajo za prestižne, ki so socialno signifikantni, kot na primer avto — zato da bi se reducirala njihova uporabna vrednost in da jih je treba hitreje prodati (P. Schneider).

Estetska funkcija je v prvi vrsti povezana z obliko kake reči ali dejanja, ne z njunim praktičnim namenom. To dejstvo zasluži pozornost v več pogledih. Estetska funkcija je namreč zato zmožna nadomeščati druge funkcije. Povsod, kjer je kaka druga funkcija trenutno oslabiljena in v ozadju, lahko dobi premoč estetska funkcija. Vsaka poljubna podrobnost našega okolja se lahko obarva estetsko, brž ko je dana naša subjektivna dispozicija in se za stro praktične funkcije.

Poleg tega more estetska funkcija kompenzirati zunajestetske funkcije, ki so se izgubile. Na poslopja, ki so izgubila svoj prvotni namen, knjige, ki niso več znanstveno zanimive, cerkve, ki so bile poprej verska zbirališča, gledamo danes z estetskih gledišč. Predmete, ki so začasno postali nefunkcionalni, lahko tako shranimo za toliko časa, da dobijo novo praktično funkcijo. Estetska funkcija je torej primerna za to, da »pri razvojnih premikih prevzame vlogo mostu, ki drži od neke pretekle k neki prihodnji razporeditvi funkcij,« in tako postane »evolucijski faktor in glasnica spremembe« (Mukafovský). Ta v primeri s praktičnimi funkcijami povečana nestabilnost in bežnost estetske funkcije ima povsem nasprotujoče si posledice. Po eni strani omogoča pojav, kakršen je na primer moda, ki jo usmerjajo interesi kapitala, ali pa funkcionalno spreminjanje reči in dejanj — pa tudi umetnin — v modno potrošno blago, po drugi strani pa lahko estetska funkcija prispeva k rahljanju okorelih funkcijskih sklopov in spodbuja funkcijske spremembe; o tem bo še govor pozneje.

Sociologija estetske funkcije na zunajestetskem področju je doslej ne dovolj upoštevana sestavina estetike. Pomen te sestavine se zdi Mukafovskemu aktualen. »Potem ko se je današnja estetika zavedela razsežnosti estetskega območja, ima za svojo nalogo odkriti estetsko v vseh njegovih oblikah in preoblikah in raziskati dinamiko njegovega razmerja do praktičnega in teoretičnega ravnanja. To pomeni veliko razširitev njenega interesnega področja in neposredno vključitev estetike v življenjski obtok. Pred estetikovimi očmi se menjavajo moda, telesna kultura, oblike družbenih stikov, industrijska in obrtniška proizvodnja kakor tudi znanost, filozofija in religija. Na vseh teh področjih in še na mnogih drugih se kaže estetsko kot ena zelo bistvenih, četudi večkrat skritih gibal.«

Če je bilo poprej rečeno, da se umetnost odlikuje s premočjo estetske funkcije, potem je ta ugotovitev potrebna razlage. Kakšna je ta premoč? Kakšno je razmerje estetske funkcije v umetnosti do zunajestetskih? S tem da estetska funkcija izolira svoj predmet, mu odvzame pragmatičnost in podari njegovo lastno vrednost, postane nasprotje vseh drugih funkcij, predvsem praktičnih, katerih antinomični protipol je. Izkáže se, da obstaja med »instrumenti« in »umetninami« polarno nasprotje: »Instrument navaja na

misel, da obstaja zato, da čemu rabi, umetnina pa sili k temu, da se človek nasproti njej postavi v položaj samo zaznavajočega.» (Mukařovský).

Estetska funkcija je potemtakem negacija usmerjenosti k cilju in smotrnosti, nasploh funkcionalnosti, smotrnosti brez namena (Kant). Je nefunkcionalna v tem smislu, da se ne pusti podrežati določenemu praktičnemu ali teoretičnemu cilju. Njena posebno izrazita značilnost v primerjavi z drugimi funkcijami je njena intranziteta, njena »introvertiranost«.

Vendar Mukařovský na tem mestu odločilno preobrne problem na drugo stran, s tem da dialektično zajame prednost estetske funkcije nasproti drugim funkcijam. »Kaj se zgodi pri estetski funkciji z drugimi, 'normalnimi' funkcijami kake reči? Mar kratko malo izginejo? Nikakor ne, zakaj estetska funkcija ni zunaj funkcionalnega območja, temveč v njem. Estetska funkcija obstoji, kakor smo rekli, le kot dialektično nasprotje drugih funkcij. Zato ni mogoče, da bi jih odpravljala, saj bi s tem sama prenehala obstajati. Druge funkcije ostanejo, a so obrnjene, v notranjost reči. So sestavine njene zgradbe, njene narave, ki pa je spet podlaga estetske funkcije: druge funkcije torej postanejo pravzaprav estetski faktorji. Estetski predmet je izoliran od zunanjih povezav, ne pa iztrgan iz njih; nasprotno, na sebi nosi njihove sledove, kot na primer pri drevesu, ki smo mu odsekali veje, zasekana mesta spominjajo nanje. Kantovo 'nesebično ugodje' je treba razumeti cum grano salis.« Estetska funkcija je transparentna in to ji omogoča, da drugih funkcij ne abstrahira ali izpodriva, pač pa jih dialektično negira, jih sprejema vase in transformira. »Prav s tem, da estetska funkcija nima nedvoumne 'vsebine', postane 'prozorna', ni sovražna do drugih funkcij, pač pa jih podpira.« Estetska funkcija v umetnosti potuji druge funkcije in stori, da postanejo njihove kvalitete občutne in zaznavne. »Organizira njihova medsebojna razmerja in napetosti, da postane razločna mnogoterost funkcij, ki so koncentrirane v eni stvari, v našem primeru v umetnini.« V umetnini obsežene funkcije se na estetski način preorganizirajo. Z Brechtovimi besedami: »Oblika umetnine ni nič drugega kot popolna organiziranost njene vsebine, zato je njena vrednost povsem odvisna od vsebine.«

Estetska funkcija veže zunajestetske funkcije v protislovno, dinamično ravnotežje umetnine. »Teorija funkcionalizma je izrazila mnenje, da je estetska funkcija posledica nemotenega učinkovanja in popolne koordinacije drugih funkcij. Pionirska plat te teze je bila, da ima umetnino za združitev zunajestetskih funkcij in njim pripadajočih vrednot.« Transparentna estetska funkcija je skupno ime za celoto medsebojnih razmerij med zunajestetskimi funkcijami. Podobno dialektiko smotrnega in nesmotrnega v umetnini je formuliral tudi Adorno: »Smotrnost brez cilja je sublimacija namenov. Ni estetskega po sebi, temveč le kot napetostno območje takšne sublimacije.«

Miroslav Červenka ugovarja tezi Mukařovskega in pravi, da na osnovi izrazite koncentracije in stopnjevanja vseh momentov komunikacijskega procesa v literarnem delu ni mogoče razumeti estetsko le kot transparentno organizacijsko načelo. Po njegovem vključuje vsako literarno delo določeno odločitev za navezavo kontakta. K temu pa je treba pripomniti, da je komunikacija sama na sebi, brez določenih vsebin, natanko tako vsebinsko nedoločna in transparentna kakor estetska funkcija, kakor jo razume Mukařovský.

Premoči estetske funkcije torej ne smemo razumeti kot kvantitativno prevladovanje. Je poetičen postulat, ne empirična ugotovitev. Z empiričnega vidika se namreč v umetnosti zelo pogosto dogaja, da stopijo v ospredje

zunajestetske funkcije. Pa tudi v teh primerih je navzoča estetska funkcija kot temeljna funkcija, kot »neznačilen‘ pol antinomije«. Mukafovský govori o tem, da estetska funkcija v umetnosti de jure prevladuje, medtem ko ima de facto večkrat premoč kaka zunajestetska funkcija. Tudi angažirano in agitatorsko ali religiozno umetnost še zaznavamo kot umetnost. Estetska funkcija tam ni pogašena, in »končna sinteza funkcij je tako zelo obarvana z estetsko funkcijo, da se tudi prevladujoča zunajestetska funkcija kaže kot estetski fakt, kot faktor umetniške zgradbe dela«.

Status zunajestetskih funkcij v delu — in to mora upoštevati vsaka sociološka analiza — je drugačen od statusa realnih funkcij zunaj dela. V delo vključenih drugih funkcij ne verificira več neposredno realnost. Le usmerjene so k svojemu predmetu, »označujejo« ustrezne zunajestetske funkcije (O. Sus). Izločitev iz konteksta življenjske situacije zrahlja nedvoumnost, ki sicer ustreza zunajestetskimi funkcijam. To pomeni, da dobijo zunajestetske funkcije dela paradigmatičen pomenski obseg, kakršnega v vsakdanji praksi nimajo. Zato jih tudi ni mogoče izolirano konfrontirati z resničnostjo in jim z njo določati mere, temveč jih lahko le skozi celotno strukturo dela spravljamo v zvezo z resničnostjo. Končno mora sociološka raziskava računati tudi z možnostjo deformacije zunajestetskih funkcij z estetsko funkcijo.

Dialektika estetske funkcije in zunajestetskih funkcij velja tudi za pesniški jezik. Nasproti trem komunikativnim funkcijam Bühlerjevega organskega modela (prikazujoča, ekspresivna in apelativna funkcija) postavlja Mukafovský estetsko funkcijo kot dialektično negacijo. V svojem referatu »O sodobni poetiki« (1929) še poudarja nasprotje med poetičnim in komunikativnim jezikom, docela v smislu ruske formalistične šole, ki je poetični jezik — posebno v podobi transmentalnega jezika futuristov — razglasila za neposredno nasprotje praktičnega jezika. V nasprotju s tem razvije pozneje dialektični način obravnave tudi v zvezi z jezikovnimi funkcijami. Pesniški jezik označuje tu s »premikom težišča« s povezave med besedami in resničnostjo na uvrščanje besed v kompozicijo pesniškega jezikovnega znaka, a ne da bi bile izključene komunikativne funkcije.

Pojem umetnosti, ki ga označuje prevladujoča vloga estetske funkcije, seveda ni pojem, ki bi kvalitativno vrednotil, pač pa funkcionalno klasificira. Samo tradicionalni sistem norm v kaki družbi konec koncev odloča o tem, ali je kak proizvod treba prištevati k umetnosti ali ne. Meja med umetnostjo in neumetnostjo je torej zgodovinsko spremenljiva, podobno kot meja med estetskim in zunajestetskim področjem. Funkcionalna terminologija češkega strukturalizma bi lahko ravno zaradi svojega deskriptivno-analitičnega značaja postala koristna pri raziskovanju modernih tendenc, ki se večkrat sploh ne dajo več uvrstiti v tradicionalni pojem umetnosti. Kljub temu pa sodijo ti estetski proizvodi in procesi na področje estetskega izkustva, tudi če sami nočejo več veljati za »umetnine«. V pojmu »umetnine« je namreč zaobsežena predstava o nečem v sebi zaključenem, trajnem in posrečenem, za to pa sodobnim umetniškim proizvajavcem sploh ne gre več, saj so usmerjeni pretežno eksperimentalno. Dandanes nastajajo estetski komunikacijski procesi in stanja, ki se ne oblikujejo več v »umetnine«. Vsa ta estetska dejanja na meji med umetnostjo in neumetnostjo se izmikajo tradicionalnemu razumevanju umetnosti, bi pa morala biti pristopna teoriji estetskega izkustva, kakršno je v zarodku razvil Mukafovský.

Misel Mukařovskega o transparentni estetski funkciji je »destrukcija tradicionalne estetike« (K. Chvatík). Ta misel razbija »vsebinsko« predstavo o lepem kot metafizični »realiji«, kakor pravi R. Kalivoda v svoji študiji »Dialektika strukturalizma in dialektika estetike«. Mukařovský razsubstancializira estetsko funkcijo, sklicujoč se na formalistično metodo, a po drugi strani premaguje formalistično absolutizacijo estetskega, s tem da definira estetsko kot prozorno organizacijsko načelo zunajestetskih funkcij.

Zaradi premoči estetske funkcije v umetnosti zaznavamo določen proizvod kot umetniški proizvod. Ta premoč onemogoča, da bi se za trajno ustalila kaka zunajestetska funkcija. Ne pozabimo pa, da označuje estetska funkcija le specifične lastnosti umetnosti, njeno imanentno zakonitost, ne pove pa nič o dejanskih družbenih funkcijah, ki jih je imela umetnost v svoji zgodovini. Dolgo časa je bila umetnost tesno povezana z magijo, pozneje z religijo, služila je reprezentaciji kakor tudi kritiki oblasti in prosvetljevanju. Vsrkala je vase nacionalne in socialne težnje. Že iz »življenja« posameznih umetnin v njihovih različnih konkretizacijah je razvidno zgodovinsko funkcionalno preobražanje umetnosti. O dejanskih funkcijah umetnosti zato ne moremo sklepati iz njenega »bistva«, pač pa lahko na to vprašanje odgovorimo le glede na vsakokratni položaj umetnosti v zgodovinsko-družbenih okoliščinah. Zgodovina umetnosti razodeva stalno tekmovanje med estetsko funkcijo in zunajestetskimi funkcijami. »Zgodovinski razvoj vsake umetnosti spremlja stalna menjava pritekanja in otekanja zunajestetskih funkcij in niti v estetsko najčistejši umetniški tvorbi te funkcije niso eliminirane, temveč le spremenjene v tem smislu, da nimajo več svojega individualnega praktičnega dosega in da prihajajo v stik z življenjsko prakso šele z umetniško strukturo kot celoto.«

Analiza funkcij omogoča raziskovati estetske in družbene aspekte umetnosti v njihovem medsebojnem prežemanju, ne da bi redukcionalistično izvajali en vidik iz drugega. Estetska funkcija je avtonomna, se pravi, nima sociološkega ekvivalenta, ni nedvoumno prevedljiva v zunajestetske kategorije. To pa ne pomeni, da estetske in zunajestetske funkcije stojijo brezbrizno druga poleg druge. Med njimi obstoji spreminjevalno razmerje, ki je mnogopomensko odprto in zgodovinsko spremenljivo. Ravno s tem, da se estetske in zunajestetske funkcije stalno na nov način spreminjajo druge v druge, umetnine sploh šele dobivajo pomen, ki presega docela sintaktično-formalna razmerja.

Avtonomije estetske funkcije ne smemo glede na opisano razmerje med estetsko in drugimi funkcijami razumeti narobe kot absolutno imanenco. Mesto estetske funkcije ni nad drugimi funkcijami, pač pa je nenehno zapletena v polemiko z njimi. Tako je zagozdena v prerazporejajoči se sklop funkcij, da ima vsak premik celotne strukture funkcij neogibno posledice tudi v estetski funkciji. »S tem da je umetnost, na videz v nasprotju s svojo naravo, stalno prisiljena praktično posegati v življenjski proces, obnavlja svojo estetsko zgradbo. Odnos umetnosti do materialne resničnosti in do družbenega dogajanja se torej šele v luči funkcij pokaže v vsej svoji mnogoličnosti in intimnosti. Znanost o funkcijah lahko skupaj z znanostjo o semantiki umetnosti ustvari organsko zvezo med tako imenovano sociologijo umetnosti in raziskovanjem umetniške zgradbe, med področjema, ki sta se doslej — na škodo stvari — očitno bolj nagibala k medsebojni izolaciji.«

Funkcionalno mišljenje zatorej odpira pot k jedru umetnosti, ker je v zamisli o delu kot kompleksu zunajestetskih funkcij, ki ga organizira estetska funkcija, že zaobseženo posredovanje med estetsko in družbeno problematiko. »Funkcija prav tako učinkuje na oblikovanje umetnine in se tako objektivira v njeni zgradbi, kakor vključuje umetnost v življenje družbe.« Z vidika produkcije preidejo določene funkcije kot konstrukcijski faktorji v delo, med sprejemanjem in učinkovanjem pa recipienti, determinirani s svojim funkcionalnim obzorjem, realizirajo v delu pripravljene funkcije. Ravno primeri, v katerih se nameravane funkcije kakega dela ne realizirajo in se delu pripišejo druge funkcije, kažejo na dejstvo, da funkcija ni objektivna in za vselej s predmetom, z delom vnaprej dana, temveč da nastane kot razmerje subjekt-objekt v zgodovinskih okoliščinah.

Funkcionalna analiza zajema »odnos umetnine do zaznavajočega in do družbe« in raziskuje »mnogoterost ciljev, katerim rabi umetnost v družbi«. V nasprotju s sociogenetskim preučevanjem literature, ki dojema delo kot pasivni odsev zunajestetskih funkcij, dopušča sociofunkcionalen pristop obravnavo dela v njegovi umetniški specifičnosti in njegovem družbenem učinku. Funkcionalna analiza pa ni istovetna s čisto empiričnim raziskovanjem učinka, ki reducira umetnino na doživljanje. Zmeraj tudi postavlja vprašanje o aдекватnosti doživljanja glede na zgradbo dela. »Sociološko preučevanje pesništva mora vprašanje o konvergenци ali divergenци funkcij, ki jo določen kolektiv pripisuje literaturi v določeni razvojni etapi, zmeraj postaviti glede na pesniško strukturo; posebno občutna postane napetost med funkcijami in strukturo, kadar gre za dela, ki s časovnimi ali krajevnimi premiki preidejo h kakemu drugemu kolektivu namesto tistega, za katerega so bila ustvarjena.« (Vsi citati: Mukašovský.)

Estetike češkega strukturalizma z njenim funkcionalnim pristopom do umetnosti si ni mogoče zamisliti brez nastanka in razvoja moderne umetnosti. Mukašovský se ima za marsikaj zahvaliti posebno avantgardistični smeri poetizma, pri kateri je dobil odločilne pobude za svojo teorijo. V moderni umetnosti se v stopnjevanju obliki razkrije nasprotje med estetsko funkcijo in zunajestetskimi funkcijami. »Nekateri že kar programatično razglašajo in umetniško uresničujejo premoči estetske funkcije (prim. npr. larpurlartizem simbolističnega in dekadentnega pesništva), drugi spet pa prisegajo na izključitev te premoči (primerjajmo npr. teorijo funkcionalne arhitekture).« (Mukašovský.)

Posebno skrajno omahovanje med »čisto« in utilitarno umetnostjo, ki se večkrat vleče skozi ustvarjanje istega umetnika, je značilno za rusko umetnost 20. stoletja. Oktobrska revolucija pomeni pri tem nekakšno prelomnico. V predrevolucionarnih avantgardističnih tokovih je bila zelo izrazita tendenca k avtonomizaciji estetske funkcije. Svoj vrhunec je dosegla v zgodnjem futurizmu Hlebnikova, Kručoniha in Majakovskega, v kubističnem in konstruktivističnem slikarstvu, v Malevičevem suprematizmu. Barve in črte na slikah, jezikovni glasovi transentalnega pesništva (Zaum) so postali vrednote sami na sebi. Umetnine ne izražajo več vsebin, temveč dobijo značaj samozadostnih konstrukcij, reči višjega reda. Njihova nova semantika je težko razumljiva, ker pomeni ne nastajajo iz motivov, ki so posneti po življenju, temveč iz vzajemnega delovanja njihovih kompozicijskih elementov. O osvoboditvi estetske funkcije pri ruskih avantgardističnih slikarjih piše umetnostni kritik Carl Einstein leta 1921: »Ne določa več predmet gle-

danja, temveč postavljajo gledanje brezobzirno, diktatorsko nasproti objektom. Prisilili so objekt, da je istoveten z vizualnim doživetjem, in kadar so to občutili kot nujno, so izumljali predmete, ki niso nič drugega več kot prikaz subjektivnega gledanja, oblikovanja prostora... Predmet so razbili v prid dinamičnega vizualnega akta. S to ugotovitvijo čistega, v sebi zaključenega vizualnega akta, ki mu lahko ustrezajo skoraj svobodno izumljeni predmeti, nastajajoči iz okoliščin diktature gledanja, smo si pridobili za nas predvsem važen vpogled. To slikarstvo v absolutnem, to dojetje gole funkcije gledanja je pokazalo, da ni absolutnost nič nekako ideološko splošnega, temveč zmeraj povsem konkretno posamezno doživetje in da nima nič opraviti z nekakšnim metafizičnim ali postumno retrospektivnim teoretičnim izdelkom. Absolutno kot funkcija je povsem nemetafizično in netrascendentno.«

Ruska formalistična šola je te tendence k avtonomizaciji estetske funkcije izrazila teoretično koherentno, s tem da je analizirala literarna dela z vidika njihove literaricitete (R. Jakobson). Veliki dosežek formalistov je bil v tem, da so predočili estetsko funkcijo kot temeljno funkcijo umetnosti. S tem so umetnost odčarali, spet obrnili pozornost na ustvarjanje, na umetniške postopke, na tehniko in s tem odprli področje umetnosti znanstveni analizi.

Uveljavitev čiste estetske funkcije in zavest o njeni avtonomiji sta ireverzibilna momenta v procesu razvijanja umetnosti. Tega procesa ni mogoče prezreti niti ni mogoče z njim opraviti kot z dekadentnim pojavom. Prav tako pa ni mogoče drugače, kot da si kritično ogledamo njegove negativne strani: silno zožitev umetnosti z izključno koncentracijo na estetsko funkcijo, ki je prenehala biti kristalizacijsko mesto zunajestetskih, z življenjem povezanih funkcij. Absolutizacija estetske funkcije je značilna za izhodišče večine avantgardističnih umetnikov kakor tudi za teoretično stališče ruske formalistične šole in zgodnjega češkega strukturalizma. Še v članku Mukašovskega »Pesniško delo kot celota vrednot« (1932) zbuja pozornost, negotovost, s katero povezuje estetsko funkcijo z drugimi.

Pod vtisom spremenjenega položaja umetnosti po oktobrski revoluciji ter novih nalog in možnosti, ki so se ponujale umetnikom v okviru socialističnega gibanja, pa so začeli mnogi umetniki in teoretiki doživljati redukcijo umetnosti na estetsko funkcijo kot slepo ulico. Spoznali so, da je tendenco k izolirani prevladi estetske funkcije spremljalo velikansko pojemanje učinka umetnosti, da je postala umetnost opravilo ezoteričnih specialistov in da je izgubila stik z družbeno resničnostjo. »Umetnost je zgodaj občutila izključno premoč estetske funkcije kot vzrok za svojo izolacijo,« tako opisuje Mukašovský ta proces, »in se že nekaj let v različnih smereh prizadeva premagati to izolacijo, ne da bi se pri tem odločila, da se bo spet odrekla pridobitvam novejšega časa.«

»Pridobitve novejšega časa« so izkušnje obdobja, v katerem se je avtonomizirala estetska funkcija in je s tem postala leva avantgarda plodna za svoje angažirano ustvarjanje. V nasprotju z restavratorji preživelega meščanskega realizma ni mislila leva avantgarda v Sovjetski zvezi in drugje na to, da bi se vrnila nazaj za že osvojeno stopnjo umetniškega spoznanja in tehnike. Spregledala je le instrumentalni značaj tehnike kot načelo »prostega razpolaganja s sredstvi skozi zavest« (Th. W. Adorno) in odvezla tehniki njeno absolutno samolastno vrednost, s tem da jo je postavila v službo

emancipatorskih učinkovalnih namenov. Pojem tehnike, v katerem se ujemata napredna umetniška in družbena tendenca, formulira na primer Walter Benjamin: »S pojmom tehnike sem poimenoval tisti pojem, ki omogoča literarne proizvode neposredno družbeno, s tem pa materialistično analizirati. Obenem pomeni pojem tehnike dialektično izhodišče, iz katerega je treba premagati brezplodno nasprotje med obliko in vsebino. Poleg tega pa vsebuje ta pojem tehnike navodilo za pravilno določitev tendence in kvalitete; po tem navodilu smo spraševali na začetku. Če smo torej poprej smeli formulirati, da pravilna politična tendenca katerega dela vključuje njegovo literarno kvaliteto, ker vključuje njegovo literarno tendenco, ugotovimo zdaj natančneje, da lahko ta literarna tendenca obstaja v napredku ali nazadovanju literarne tehnike.«

V ustvarjanju levoavangardističnih umetnikov je bil estetski funkciji odvzet značaj fetiša in vključili so jo v organiziranje družbenih potreb. Karel Teige, pozoren opazovavec in poznavavec zgodnje sovjetske umetnosti, označuje ta razvoj kot obrat k funkcionalnosti, kot »negacijo formalizma s funkcionalizmom«; treba pa je pripomniti, da gre za dialektično negacijo, ki integrira dosežke formalizma.

Ustvariti družbeno koristno, estetsko napredno umetnost je bil cilj sovjetskega umetniškega delovnega programa LEF (Leva fronta umetnosti), ki se je zavzemala za socialno-utilitarno produkcijo, ki ne polepšuje vsakdanjega življenja ob robu, temveč ga oblikuje lepše in smotrnejše. Čista umetnost je veljala privržencem LEF le kot eksperimentalno predpodročje za smotrno-lepo preoblikovanje vseh območij življenja. Vendar se je izkazala stroga zahteva po funkcionalni umetnosti problematično, ker je zašla v nepremostljivo nasprotje z estetsko funkcijo, ki je za umetnost konstitutivna. Totalni funkcionalizaciji umetnosti je nasprotovala estetska funkcija. Kakšna naj bi bila videti utilitarna umetnina? Ali lahko umetnost ob zahtevi po funkcionalnosti sploh še obstaja naprej kot umetnost? Dosleden odgovor na to antinomijo med estetsko nesmotrnostjo in zunajestetsko funkcionalnostjo je bila likvidacija umetnosti v tradicionalnem smislu: umetnost bi morala izginiti v programu graditve nove družbe. Vsekakor privrženci produkcijske umetnosti takrat niso mogli izpeljati svojega eksperimenta do konca.

Produkcija LEF in drugih avantgardističnih skupin je težila k umetnosti brez umetnosti, ki je ni bilo mogoče nikamor nedvoumno funkcionalno uvrstiti. Iskali so nove sinteze med dotlej strogo ločenimi funkcijami: med umetnostjo in agitacijo, med umetnostjo in produkcijo (LEF), med umetnostjo in oblikovanjem okolja (De Stijl, Bauhaus), med umetnostjo in znanostjo (Eisenstein, Brecht idr.), med umetnostjo in novinarstvom (literatura fakta), med umetnostjo in igrivim spodbujanjem domišljije (poetizem, surrealizem). To poudarjanje sociopsihičnih funkcij je pripeljalo konec koncev do raztapljanja umetnosti v zunajestetskih funkcijah.

Ta funkcionalna despecializacija je bila odgovor avantgarde na samozadostno estetsko specializovstvo. Celo v tendenci k čistemu specifikumu posameznih umetnosti, k »poésie pure« (Valéry), k »čistemu« slikarstvu in glasbi so spoznali posledico vdora funkcionalizma v umetnost. Namesto da bi bila »čista« umetnost, ki je sama le navidezno nasprotje funkcionalističnemu svetu, ustvarila protiutež proti naraščajoči funkcionalni razcepljenosti človeka, se je v resnici prilagodila shemi napredujoče specializacije. Med-

tem ko je evforično oznanjala odkritje avtonomne estetske funkcije, se ji je specifikum umetnosti mimogrede izpridil v specialistično zoženost.

Despecializacija estetske produkcije, zmaga nad nenehoma formalno novatorsko umetnostjo v ustvarjanju leve avantgarde je prinesla s seboj pomembne spremembe, ki jih lahko tu le na kratko naznačimo. Novih estetsko-utilitarnih proizvodov ne gre več sprejemati le estetsko, to pa pomeni v bistvu kontemplativno. Kontemplativno »nesebično ugodje« prežemajo operativni aspekti, politični in socialno-psihični nameni. Programi avantgarde so zato usmerjeni zoper zgolj kontemplativno predstavo o estetskem, zoper estetsko doživetje kot »prekinitev«, »premor« (R. Hamann) življenja. Namen nove operativne estetike, funkcionalne despecializacije naj bi bil ustvariti mnogostranskega »novega« človeka, ki bi premagal funkcionalno razkosanost.

Manj utilitaristično kot LEF in bolj skeptično do rigoroznega funkcionalizma, pa zato nič manj družbeno angažirano je poskušala češka skupina umetnikov Devětsil povrniti umetnosti njene socialnopsihične funkcije. Proces osamosvojitve estetske funkcije in njegove posledice je analiziral marksistični kritik Bedřich Václavek, ki je bil v prijateljskem odnosu do poetistične avantgarde. V dualizmu »čiste poezije« in »smotrne produkcije« vidi le-ta značilno dilemo sodobne umetnosti. Po njegovem so z ekspanzijo smotrne dokumentarne in reportažne literature spravili poezijo v »zadrego«.

Misel o ukinitvi izolacije poezije od družbenega življenja in konec koncev o uresničitvi poezije kot življenjskega programa v brezrazredni družbi je razvil najpomembnejši teoretik češke avantgarde Karel Teige. Teige, ki je pritrjeval konstruktivizmu sovjetskih umetnikov, a ga je hkrati v nekaterih točkah korigiral, je zahteval »poezijo za vse čute«, ki naj bi delovala proti razkosanosti človekove celotnosti v družbi delitve dela. »Gre za to, da damo novi družbi nov tip človeka: nove nagone, nove čute, novo telo, novo dušo. S kapitalistično racionalizacijo zmehanizirano človeštvo si mora znova pridobiti harmonično biološko podlago; nova družba potrebuje harmoničnega, totalnega človeka, ki si pridobiva iz svojega biološkega okolja trdno stališče nagnoske gotovosti nasproti vsemu.« Umetnost ima po Teigeju nalogo »s sistematično kulturo čutov in presvetljevanjem senzibilnosti vitalnih človeških potenc kultivirati, harmonizirati in socializirati«.

Teigejevo zamisel, ki temelji na nepogrešljivi vlogi umetnosti pri obnavljanju psihofizične celotnosti človeka, je prevzel in jo razvil naprej Mukařovský. Saj je že Mukařovskega nazor o razmerju med estetsko funkcijo in drugimi funkcijami vseboval misel, da estetska funkcija kot dialektična negacija funkcionalnosti sploh prevzema vlogo izravnavajočega faktorja.

Druge funkcije, predvsem praktične, težijo k temu, da bi specialistično zožile in avtomatizirale človekov odnos do resničnosti. Skrajni model monofunkcionalizma je stroj, ki je tako konstruiran, da rabi le enemu samemu namenu. Umetnost deluje proti monofunkcionalnemu zoževanju, s tem da zmeraj znova »razkriva temeljno polifunkcionalnost odnosa med človekom in resničnostjo« (Mukařovský). Njena naloga je »osvobajati človekovo odkriteljsko zmožnost izpod shematizirajočega vpliva, ki pritiska nanj v življenjski praksi, človeka zmeraj spet pripraviti do spoznanja, da je mnogoterost dejavnih odnosov, v katere lahko stopi nasproti resničnosti, prav tako neizčrpna kakor mnogoterost resničnosti, ki se prav tako lahko človeku prikriva s togo hierarhijo nedvoumno usmerjenih funkcij... Umetnost je v bi-

stvu polifunkcionalna in usmerja svojega recipienta s sistema funkcij, ki ga je vaje, na drug sistem funkcij; vodi ga k drugemu, dotlej še neznanemu občevarju z njo — odtod anticipatorična zmožnost umetnosti glede na življenjsko prakso in znanost.

Drugače kot pri praktičnih in teoretičnih funkcijah poteka pri umetnosti prodiranje v resničnost in proces tolmačenja. Umetnost omogoča človeku, da »v estetski zaznavi in v njenem prvotnem območju, v umetniškem ustvarjanju, spreminja običajno razmerje funkcij, v katerem je oblika posledica določenih objektivnih procesov ali (prav tako enotirno) ustreza posameznim ciljem človeške prakse ali spoznavanja, v produktivnejše razmerje, v katerem oblika sama (seveda v konkretnih zgodovinskih, družbenih in kulturnih okoliščinah) išče, otipava in oblikuje svojo zmeraj nedokončano, neskončno, prihodnjo vsebino: človeški 'smisel' resničnosti, ki ga umetnost po svoje preizkuša in soustvarja«. Kakor tu izpeljuje Milan Jankovič, navezujoč na Kanta, je umetnost nenadomestljiv faktor v nepretrganem procesu konstituiranja smisla, prehitevanja novih razlag v polemiki z zastarelimi.

Polifunkcionalnost transparentne estetske funkcije dopušča Mukařovskemu, da načelo potujitve, ki so ga ruski formalisti v bistvu definirali formalno, obravnava tudi v njegovi pomenski daljnosežnosti. Potujitev prinaša tu prvi pogoj za odkriteljsko človekovo občevarje z resničnostjo. »Le estetska funkcija omogoča človeku, da se postavlja nasproti vesoljnemu svetu v odnos tujca, ki zmeraj znova prodira z neizrabljeno in napeto pozornostjo na neznana področja, ki se zmeraj znova zave sam sebe s tem, da se prociira v obdajajočo ga resničnost, in ki se zave obdajajočo ga resničnosti, s tem da jo izmeri po samem sebi« (Mukařovský).

V nekaterih delih Mukařovskega iz leta 1938 je poudarjena predvsem sondirajoča in orientirajoča funkcija sodobne umetnosti. Tu je umetnost prikazana kot »tipalnica, s katero človek zaznava spremembe v resničnosti«, in njena naloga naj bi bila »človeka orientirati v tem navideznem kaosu nenavadno pospešenega razvoja, s tankim čutom ugibati pripravljajoče se spremembe in prilagajati strukturo človekovega duševnega življenja prvim zasluženim obrisom nanovo nastajajočih gotovosti«. To nalogo opravlja moderna umetnost najbolj tedaj, ko se loteva »iskati pot k resničnosti, kazati človeku usklajajoče gledišče, s katerega je mogoče resničnost pregledati in doumeti povezave, ki se prepletajo v njej«.

Tudi tu je ohranjena misel, da umetnost nagovarja človeka glede na njegovo polifunkcionalno celotnost. Znotraj dinamično strukturirane, zgodovinsko spremenljive človekove »antropološke konstante« ima estetska funkcija in njeno pravo območje, umetnost, po mnenju češkega strukturalizma nenadomestljiv položaj. Tako lahko Kalivoda označuje estetsko kot »instrument humanizacije«. Funkcionalnost estetskih programov se da po Kalivodi v zadnji instanci meriti le po tem, koliko spodbuja v antropološko-sociološkem pogledu človekovo samouresničenje v družbi.

Predstava o humanizirajoči polifunkcionalnosti estetske funkcije pa ima nekaj odločilnih omejitev, o katerih je češki strukturalizem doslej vse premalo premišljal. Najprej je treba ugotoviti, da nikoli ni mogoče niti le približno izčrpati celotnega spektra polifunkcionalnosti kakega umetniškega dela, ker posamezno delo ali tudi umetnost kake dobe ne razodeva »celotnega bogastva funkcionalnih odnosov med človekom kot subjektom in resničnostjo kot objektom«, kakor priznava Mukařovský. Pa tudi realizacija

polifunkcionalnosti po recipientu ima prej značaj postulata, ki mu nasprotuje zgodovinsko izkustvo. Zato je na primer nazor, »da ima vsa umetnost ... zaradi samozakoničnosti esteticiteta strukturalno-emancipatorski značaj« (S. J. Schmidt), ideološki, kolikor skuša obiti dejstvo, da je vsaka braveva perspektiva zgodovinsko-družbeno determinirana. Na vse strani odprt bravec je slaba fikcija, ki v bistvu temelji na stališču odpovedi vsem stališčem.

Kako pa je z zamisljivo o »odprtem delu« (R. Barthes, M. Červenka), ki jo zastopajo tudi nekateri češki strukturalisti, s predstavo, da lahko umetnostna analiza razkrije delovanje del v njihovi potencialni odprtosti in mnogoterosti? Pravilno je mnenje, da je znanstvena analiza — v nasprotju z umetnostno kritiko — kritična instanca nasproti posameznim konkretizacijam kakega dela ali avtorja, s tem da raziskuje zgodovino konkretizacij in relativira utrjene načine sprejemanja. Ideološka pa je pri tej zamisli samoprevara, češ da je opazovavec nevtralen in vseveden. Kot da ne tiči sam zmeraj že v določenih miselnih in umetnostnih izročilih, ki ga determinirajo. Kot da njegova raziskava ni sama člen v verigi »življenja« določenega dela v njegovih konkretizacijah. Niti ruski formalisti niti Mukařovský niso trdili, da je mogoče govoriti o brezpogojnosti svobodno visečega opazovavca. Zanje sta »oblika« in »struktura« zgodovinsko-evolucijska pojma, ki sta neločljivo povezana z izročilom in zaznavo, determinirano z izročilom.

Humanizirajoči učinek estetskega in še posebno umetnosti kot pobudnice polifunkcionalnega človeškega razcveta pa so češki strukturalisti precejnevali tudi v drugem pogledu. Socio-estetska analiza mora računati z možnostjo, da se umetnost posveti restavracijskim ciljem. Znano je, da je imel Freud umetnost med drugim tudi za nadomestno zadovoljevanje, za blažilo, ki nas spravi v rahlo omamljenost. Sovjetski teoretik produkcijske umetnosti Boris Arvatov je videl v meščanski umetnosti iluzorno dopolnilo slabe družbene resničnosti, Brecht pa je napadal umetnost reakcionarnega življenja, da navedemo le nekaj primerov. To ambivalenco v družbenem učinku umetnosti je treba že upoštevati v dobi kapitalistične industrije kulture in birokratskega varuštva nad umetnostjo. Umetnost lahko fungira kot sredstvo prosvetljevanja in kot sredstvo množične manipulacije ali samoogledovanja elite. Če teh vidikov skorajda ni najti v češkem strukturalizmu, vzrok očitno ni toliko v tem, da v njem še živijo naprej ostanki idealistične estetike, kolikor v tem, da češki strukturalisti navsezadnje tu vendarle predpostavljajo neko čisto določeno kvaliteto umetnosti, družbeno in umetniško progresivno umetnost.

Umetnost se lahko začasno udinja političnim in socialnim tendencam, lahko pa se tudi, kadar ji grozi nevarnost uradno določene službe v kulturni industriji ali pri birokratskih instancah, spet umakne v estetsko funkcijo. Tako razume Teige na primer geslo *l'art pour l'art*, ki ga je skoval Théophile Gautier, »zgodovinsko in sociološko kot odpor proti takratnemu vezanju umetnosti na cerkev in proti oblastvenim naročilom ter kot odpor proti degradaciji umetniških odnosov v blagovne«. Vendar lahko načelo *l'art pour l'art* v drugih družbenih okoliščinah izgubi svoje prvotne progresivne funkcije in postane afirmativno, natanko tako kot lahko tudi umetnost avantgarde v kakem drugem družbenem kontekstu privzame apologetične funkcije in jo absorbira umetnostno tržišče.

Funkcije umetnosti veljajo vsakokrat le za določene družbene razmere. Umetnost je torej vse drugo kot gola vsota proizvedenih del. Njena zgodovina je zgodovina njenih funkcijskih premikov. Funkcionalni analizi se kaže umetnost kot produkcijska in recepcijska situacija, katere kristalizacijske točke so umetniška dela.

Mukafovskega antropološko-sociološko usmerjeni funkcionalizem to upošteva, s tem da obdrži pristop k umetnosti pod zornim kotom estetske funkcije, spoznava pa estetska problemska razmerja kot družbena s svojo idejo transparentne estetske funkcije, ki organizira zunajestetske funkcije. Če pa se da umetnost v zadnji instanci meriti le po tem, koliko je funkcionalna glede na razvijanje človekovih zmožnosti v družbi, potem sodi kritičen pretes umetniških nazorov skupaj z njihovo družbeno funkcijo k posebno nujnim nalogam estetike v prihodnje.

Prevedel Vital Klabus