JOŽEF MUHOVIČ

Lepota

[gr. κάλλος (kálos); lat. *pulchritudo*; ang. *beauty*; nem. –e *Schönheit*; fr. *la beauté*].

1. *splošno*: **a)** Lastnost stvari in pojavov, ki v subjektu povzročijo doživetje ugodja, navdušenja ali občudovanja; nasprotje grdega, ki izziva doživljaje neprijetnega, odbijajočega, odvratnega. Doživljanje lepote je pri ljudeh odvisno od razvitosti in kultiviranosti njihovega estetskega dojemanja. **b)** Lastnost, značilnost lepega: dekliška lepota, duševna lepota, klasična lepota; občudovati lepoto narave; lepota pomladi; zakoni lepote; imeti čut za lepoto. **c)** Lepa stvar: občudovati naravne lepote; star. "plesale lepote 'z Ljubljane so cele" [France Prešeren, *Povodni mož*].

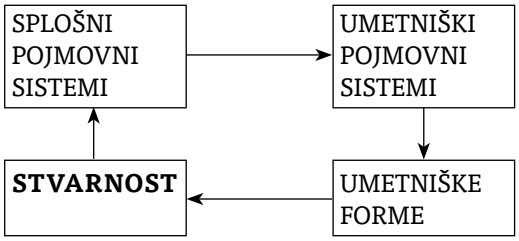
2. *v estetiki*: Lepota je osrednji terminus estetike. Gre za aksiološki pojem, ki presoja učinkovanje nekega naravnega ali umetnega objekta na opazovalca. V tej zvezi govori estetika o naravno in umetno lepem oz. o naravni in umetni(ški) lepoti. Posebej intenzivno pa se estetika ukvarja z refleksijo občih kriterijev lepote (še posebej v umetnosti).

3. *problem definicije*: Vsi, ki se teoretično ukvarjajo s pojavi, kot so umetnost, umetniško delo, lepota ipd., redno naletijo na težavo, da dejansko ne vedo, kaj pomenijo izrazi "umetnost", "umetniško delo", "lepota" ipd. vsem, ker jih vsakdo razume po svoje. Nobena od definicij, ki so se pojavile v zgodovini, danes ni več uporabna, ali pa je le delno uporabna (o razlogih za to cf. dalje § 4). Kljub temu je v zvezi z definicijo lepote še vedno smotrno navesti prepričanje renesančnih likovnih ustvarjalcev, da je lastnost lepega ujemanje različnih delov med seboj in s celoto. Za opis tega ujemanja so se in se še uporabljajo likovni pojmi: mera, proporc, harmonija in kompozicija. Čeprav je res, da je vsaka doba in vsaka kultura te prvine v "lepe" celote povezovala na drugačen način.

4. *logika pojma*: Albrecht Dürer (1471–1528) je v uvodu k svojim knjigam o proporcijah zapisal: "Kaj je lepota, ne vem, čeprav je del mnogih stvari. S težavo jo dosežemo v svojih delih. Nabrati jo moramo od blizu in od daleč, še posebej v primeru človeške figure, na vseh udih, od spredaj in od zadaj. (…) Kajti le iz mnogih lepih stvari lahko pridobimo nekaj dobrega, podobno kot pridobijo čebele med iz mnogih cvetov." [Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, zv. III (Die Lehre von menschlicher Proportion), Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1969, s. 7.] Enakega mnenja je bil baročni kipar Antonio Canova (1757–1822), ko je zapisal: "Iščete v naravi kak lep del telesa pa ga ne morete najti? Slecite več oseb, pa ga boste našli."

[Robert Goldwater, Marco Treves, *Artists on Art*, New York: Pantheon Books, 1972, s. 198.] Iz obeh navedkov je razviden prvi vir težav pri definiciji, še posebej pa pri uporabi pojma "lepo": odnos med konkretnim in občim. **a)** *lepo in Lepota*: O lepem lahko govorimo na dva načina. Pravimo, da je lepo večerno nebo na ta ali oni dan, da je lepa ta ali ona roža, slika, dejanje itn., torej posamične stvari. Beseda "lepo" pa lahko označuje tudi to, kar je lepo na mnogih posamičnih stvareh, se pravi neko njihovo skupno značilnost. Lepo je torej enkrat oznaka za množico konkretnih posamičnih lepot, drugič pa oznaka za *skupni imenovalec* vseh lepih stvari. Posamično lepo je vedno nekaj konkretnega (*ta* roža, *ta* slika, *to* dejanje), lepo v drugem pomenu pa ni nekaj konkretnega, ampak – kot pravi Platon (429–347 pr. Kr.) – *Lepota* sama. Lepota sama je vsem posamičnim lepim stvarem in pojavom skupna trajna identiteta, skupna bít. Če torej vprašamo, kaj je lepo, se najbližji odgovor glasi: nebo, roža, dejanje itn. Toda vse to je zgolj *nekaj, kar je lepo*, ni pa *Lepota*. Zato ta odgovor neposredno prehaja v novo vprašanje: Kaj je Lepota? In prvi odgovor na to vprašanje je: to, kar je skupno množici posamičnih lepot, to, kar je njihov določujoči temeljni značaj, tisto eno v mnogoterem, tisto invariantno v variabilnem. To pa spet pomeni *nekaj*, kar v konkretni obliki ne obstaja, saj konkretno obstajajo samo posamične lepe stvari oziroma pojavi [Karl--Heinz Volkmann-Schluck, *Einführung in das philosophische Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1975, s. 18]. Na tem mestu pa se med estetiki (filozofi) in umetniki razpira prepad. Filozof-estetik išče *Lepoto*, bít *Lepote*, ki se dejansko pojavlja samo kot ena od lastnosti oziroma kvalitet posamičnih lepih stvari; išče Umetnost in bít Umetnosti, ki se dejansko pokaže samo v posamičnih umetninah. Te sicer kažejo na občost (Umetnost), h kateri konvergirajo, niso pa nikoli ta Občost sama. Z umetnikovega stališča to pomeni, da lahko ustvarja samo posamično lepoto in posamično umetnino, ki pa sta tudi v najboljšem primeru zgolj *odblesk* (G. W. F. Hegel) tiste obče Lepote in Umetnosti, ki jo je filozof našel – ali vsaj misli tako – v abstraktni obliki njene bíti. Umetnik je torej po logiki filozofije obsojen na to, da nikoli ne ustvari Lepote same in Umetnosti same. Kvečjemu jo lahko zasluti. Zato je, piše Milan Butina (1923–1999), *a priori* izključen iz odločanja o tem, kaj je Umetnost sama in Lepota sama. O tem lahko odločata samo filozofija oz. estetika. Na tej pred-postavki temelji tudi trditev filozofov, da je naloga estetike vrednotenje umetnosti in lepega [Milan Butina, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997, s. 95]. Ta naloga pa postane zelo vprašljiva, pravi *Butina*, ko se zavemo, da ustvarjajo umetniki nove možnosti eksistiranja svoje umetnosti in lepote, torej tisto, česar še ni, tisto, kar še nima ne svoje bíti ne svojega bistva, dokler ga umetnik ne artikulira. Umetnik je obsojen na to, da lahko ugleda in ustvari samo posamično varianto lepega in umetniškega, ne pa Lepote in Umetnosti. Enako je estetik obsojen na to, da šele iz tako nastalih novih konkretnih lepot in umetniškosti ustvari obči pojem Lepega in Umetnosti. Iz tega je razvidno, da so estetiki vedno prepozni v tem, da bi umetnikom povedali, kaj naj iščejo in ustvarijo, saj takrat, ko filozofi na temelju abstrahiranja in generaliziranja to izvedo, ustvarjalcem njihovo spoznanje ni več potrebno. Vprašanje vrednotenja v estetiki se torej nanaša le na tisto, kar je že ustvarjeno, ne pa tudi na to, kar je še v ustvarjanju. V tem pogledu se je treba jasno zavedeti, pravi *Butina*, da estetika vedno hodi *za* umetnostjo in da je tako tudi prav. Tisti trenutek, ko bi se namreč umetnost odrekla svoji pravici, da hodi spredaj, ne bi bila več umetnost, t. j. ustvarjanje novega, in bi se povrnila nazaj v obrt, iz katere je v renesansi izšla. Natančno v tem dejstvu pa se nazorno kaže tudi druga glavna težava pri definiciji in uporabi pojma "lepo": časovni značaj ustvarjanja, eksistiranja in vrednotenja lepega. **b)** *ontološka matrica lepote:* Ustvarjanje, eksistiranje in vrednotenje

lepega poteka v času. To pa pomeni, da nujno v okoliščinah, ki se v mnogih pogledih spreminjajo. Nazoren dokaz za to so spremembe življenjskih okoliščin, nazorov, okusa ipd. Ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja, ko se spremenijo pojmovanja, se morajo spremeniti ideologije, ko se spremenijo ideologije, se spremenijo cilji, ko se spremenijo cilji, se morajo spremeniti dejanja, ko se spremenijo dejanja, se morajo spremeniti oblike, ko se spremenijo oblike … se spremenijo življenjske okoliščine, ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja itn. itn. Ta serija sprememb s svojo cirkularno zgradbo kaže dve stvari. Prvič, kako dinamično je okolje, v katerem se dogaja ustvarjanje, eksistiranje in vrednotenje lepega. In drugič, kako notranje soodvisno je v svojem vzročno-posledičnem kontrapunktiranju, v katerem je brez težav mogoče opaziti takó ponavljanje elementov kot ponavljanje odnosov. Ti dve observaciji skupaj pa ponujata naslednje izhodišče: če zaradi ugreznjenosti v spreminjanje in zaradi posledične nedokončnosti ne moremo natančno in enkrat za vselej definirati *vsebine* lepote, pa – izhajajoč iz cirkularne logike opisanih razmerij – lahko orišemo splošno strukturo pogojev, v katerih nastaja, se spreminja in razvija. Osnovo tvorijo: (1) obstoječa – naravna in družbena – stvarnost, (2) spoznanja te stvarnosti, vsebovana v pojmovnih sistemih (religije, filozofije, znanosti in umetnosti), (3) umetniška izrazna sredstva (formalna in konceptualna), s katerimi ta spoznanja prevedemo v umetniške forme, in (4) umetniške forme kot simbolične artikulacije spoznanj o naravni in družbeni stvarnosti. Razvidno je, da zahteva stabilnost celote skladnost med komponentami, medtem ko ima neskladnost za posledico potrebo po postopni ali nenadni reorganizaciji celote [prim. Milan Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984, s. 349–353]. Kadar uspejo umetniška dela s svojim ustrojem artikulirati skladnost opisanih razmerij, govorimo o lepoti in jih imenujemo lepa oziroma umetniška. Še posebej takrat, ko dela umetnosti to skladnost dosežejo na nivoju, ki ga imenujemo arhetipičen, in na način, ki ga historično nujne spremembe vsebin na opisanih nivojih ne morejo razvrednotiti; se pravi na način, ki s svojo konsistentnostjo "zbuja občutek, da je na svetu vendarle nekaj pravilnega, kar vedno velja, kar se ravna po svojih zakonih, čemur lahko zaupamo in kar nas nikoli ne izda", kakor take vrste skladnost ob analizi prvega stavka Beethovnove 5. simfonije opiše Leonard Bernstein [*The Joy of Music*, New Jersey: Amadeus Press, 2004, s. 76]. Če omrežje interakcij med komponentami, ki tvorijo infrastrukturo sprememb v kulturi in umetnosti, predstavimo s prostorskim modelom, dobimo naslednjo matrično shemo:



Prostorska logika matrice je kljub grafični okrajšavi zgovorna. *Najprej* je iz nje razvidna "avtopoetska" organizacija celote, kar pomeni, da so v stvarnosti, ki jo shema reprezentira, komponente povezane na način cirkularne soodvisnosti v "samoprocesirajoči" sistem. Spremembe na enem nivoju prej ali slej privedejo do sprememb tudi na vseh drugih, skozi tako nastale spremembe pa sistem "gradi samega sebe". Iz strukture prostorskega modela je *nadalje* razvidno, zakaj ni mogoče enkrat za vselej definirati pojmov lepote, umetnosti ipd. Mogoče je govoriti o njihovi infrastrukturni matrici, ni pa jih mogoče ne vsebinsko ne oblikovno fiksirati, ker se sestavni deli stukture spreminjajo s časom in v skladu z razvojem človeka in njegove družbe. Shema tudi pokaže, da je sistem, ki ga oblikujejo komponente, tak, da se lahko in se mora odzivati na spremembe, ki nastajajo

bodisi v njegovi zunanjosti (naravna in družbena stvarnost) bodisi v njegovi notranjosti (okus, načini mišljenja, oblikotvorne invencije ipd.). Neodzivanje sistema na spremembe ali neustrezno odzivanje nanje povzroča destabilizacijo sistema, ker blokira njegov informacijski pretok in s tem aktualnost. Primer: umetniško neprepričljivost del socialističnega realizma razloži dejstvo, da so po eni strani recidiv meščanskega realizma 19. stoletja (neodzivanje na spremembe), po drugi pa artikulacija zlaganih (heroičnih) predstav o tedanji družbeni stvarnosti (neustrezno odzivanje na spremembe). Iz tega izhaja, da v okolju človeške kulture vsako umetno fiksiranje vsebin in form artikulacije smisla prej ali slej vodi v neživljenjskost in okostenelost. Edino, česar shema zaradi ploskovitosti ne more dovolj prepričljivo pokazati, je dejstvo, da človeška kultura ni plosko dogajanje na isti ravnini, ampak ima obliko razvojne vijačnice, pri čemer ta vijačnica ni usmerjena navzgor (od slabšega k boljšemu, od konzervativnega k avantgardnemu), ampak navznoter, v globino (od pozunanjenosti k interiorizaciji; od plitvega h globokemu). To pomeni, da razlike med kulturami, lepotami in umetnostmi različnih dob niso merljive v enotah "avantgardnosti", naprednosti, ampak v enotah vsebinske in formalne *koncentracije*. Dve kulturi, dve umetnosti, dve umetniški deli se lahko v vsebinskem in formalnem pogledu razlikujeta skorajda v vsem, pa sta si vendarle blizu, če uspeta v svojem ustroju artikulirati enako ali podobno stopnjo "duhovne koncentracije". V tem tiči tudi razlog, da se lahko kljub dejstvu, da so okoliščine, ki so neko umetniško delo proizvedle, že zdavnaj minile, s tem delom še vedno doživljajsko identificiramo, se ob njem bogatimo in v njem uživamo. [Na tej osnovi bi veljalo iskati tudi Arhimedovo točko za relevanten odgovor na znamenito vprašanje Karla Marxa (1818–1883) iz *Pariških rokopisov* (cf. npr. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, v: Karl Marx, Die Frühschriften, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, [7]2004, s. 292–378), v katerem sprašuje, zakaj nas grški epi, čeprav so družbeno–historične okoliščine, v katerih so nastali, že zdavnaj minile, danes sploh še zanimajo in so nam celo v estetski užitek. Gre za vprašanje, ki je ostalo neodgovorjeno, je pa jasneje, kot bi si njegov avtor morda želel, pokazalo na nevralgične točke v njegovi filozofiji, se pravi na to, kar "uhaja" determinizmu družbeno-ekonomskih sredstev, sil in odnosov.]