

Dr. Alma Sodnikova / Vebrov estetski sistem v luči tradicijskih estetskih teorij

Temeljni problem Vebrove estetike je p r o b l e m l i k a. Za pravilno razumevanje njegove celotne estetske teorije se zahteva, da smo si na jasnem glede pomembnosti likovnega principa, kajti prav z njim reducira Veber celo kopico tradicijskih estetskih problemov (problem estetičnega objekta, estetskega videza, kontemplacije, enote v mnogoterosti, direktnega in asociativnega faktorja, forme in vsebine itd.) na en sam problem. To je tem bolj uvaževati, ker je s tem pokazal novo pot, ki omogoča motrenje različnih, za estetiko fundamentalnih vprašanj z enotnega vidika, kar je vsekakor za estetiko kot znanstveno disciplino velikega pomena.

Oglejmo si najprej princip lika, kakor ga je Veber v «Estetiki»¹ načrtal, nato pa omenjeno redukcijo.

I.

Estetičnost in neestetičnost, ta centralni pojav vse estetike, je v najtesnejši zvezi z izvestnim duševnim stanjem, namreč z estetskimi čustvi in stremljenji; vprašanje estetičnosti in neestetičnosti sovпада z vprašanjem strukture estetskega doživljanja. Vebrovu je zato izhodišče analiza estetskega čustva, na katerem ugotovi dvojno funkcijo: predočevalno in prilasčevalno. Predočevalna funkcija je izčrpana s tem, da nam tudi estetsko čustvo po svoji vsebini kaže poseben predmet, estetsko vrednoto — nevrednoto; s to je v razmerju predočevanja. Prilasčevalna funkcija pa je v tem, da je estetsko čustvo usmerjeno še na druge predmete, ki niso več njegovi lastni predmeti, temveč si jih čustvo le prisvaja kot temelje, na katerih se more še graditi omenjena estetska vrednota, oziroma nevrednota. To so prilasčeni predmeti ali sopredmeti estetskega čustva. Za primer naj nam služi estetsko ugodje spričo slike: direktno (predočevalno) meri estetsko ugodje le na lepoto slike, indirektno (prilasčevalno) pa na sliko samo, na kateri se še gradi lepota. Lepota je torej predočevanec in s tem lasten objekt estetskega čustva, dočim je slika le njegov prilasčeni ali prisvojeni objekt. Estetsko čustvo ima tako funkcijo, da kaže estetski ali neestetski značaj objektov, to pa le preko svoje prilasčevalne funkcije.

¹ Dr. France Veber: Estetika. Psihološki in normativni temelji estetske pameti. Zvezna tiskarna in knjigarna v Ljubljani, 1925.

V strukturnem pogledu je zato estetsko čuvstvo enostransko odvisno od svoje psihološke podlage, ki predločuje zase estetične ali neestetične o b j e k t e, ki so hkrati njegovi prilaščeni objekti.

Na tem temelju je idejno zasidrana Vebrova definicija estetskega čuvstva kot predstavno predmetnega; s prvim je namreč rečeno, da sloni na predstavi kot na svoji neobhodni psihološki podlagi, z drugim, da meri obenem na lasten objekt te predstave (na svoj prilaščeni objekt), torej na to, kar nam predstava po svoji vsebini kaže, na osnovo.

Tako smo prišli do točke, kjer je odločiti vprašanje, kakšen je sploh prilaščeni objekt estetskega čuvstva, ali z drugimi besedami, podati klasifikacijo osnov. To se zgodi z dvojnega vidika: vsebine in deja predstave. Po vsebini opredelja Veber osnove v primarne (neduševne) osnove in sekundarne (duševne), v nižje, najnižje in višjeredne ter v prvopotenčne, ki zahtevajo za svoje neobhodne predmetne podlage le osnove, in v drugopotenčne, ki imajo med svojimi predmetnimi podlagami tudi dejstva, vrednote itd.

Važnejše za naše vprašanje je razlikovanje potem deja. Veber porabi namreč dejno stran doživljanja (pristnost — nepristnost) za ločitev med realnimi in irealnimi osnovami.

Nepsihološka stran tega razlikovanja pove, da so realne osnove (barva, glas, realno premikanje, realen stik itd.) v slučaju svoje faktičnosti na drug način faktične, nego vse irealne osnove (sličnost, razlika, melodija itd.); faktičnost prvih je v najugodnejšem slučaju zgolj izkustvena, empirična, faktičnost drugih pa neizkustvena, analitična. Da to pojasni, uporablja pojav fundacije. Fundirani pojavi (sličnost, razlika, reč, dejstvo itd.) so vsi taki, za kojih golo predočevanje se zahteva predočevanje drugih pojavov; nefundirani (barva, glas itd.) pa so pojavi, za kojih predočevanje se ne zahteva tako sopredočevanje drugih pojavov. Fundirani pojavi so torej predmeti višjega reda, nefundirani pa predmeti najnižjega reda. Dasi se faktičnost nikakor ne krije s fundacijo, saj imamo fundirane pojave, ki niso faktični (n. pr. eksistenco Devete dežele!), in faktične pojave, ki niso fundirani, je vendar fundacija oni moment, na čigar temelju se vrši razlikovanje med empirično in analitično faktičnostjo. Vsi nefundirani predmeti so v najboljšem primeru načelno nefundirano faktični, to se pravi, da njih faktičnost ne izvira iz tega, kar mi že vsebina predstave na pojavu kaže, temveč jo moremo kvečjemu i z v a j a t i iz faktičnosti drugih realnih osnov, ki pa so prav tako nefundirano faktične. Če pa je faktičnost dana s faktičnostjo

temeljev (n. pr. realno premikanje), tedaj je to fundirana faktičnost, a ker je faktičnost temeljev záse nefundiranega značaja, zato moremo tudi v tem slučaju govoriti le o relativno fundirani faktičnosti, ki je torej koncem koncev tudi nefundirana, saj temelji na nefundiranih faktičnostih. Faktičnost realnih osnov je torej ali načelno nefundirana ali pa samo relativno fundirana. Drugače je z irealnimi osnovami. Njih faktičnost je dana s predmetnimi podlagami samimi, brez ozira na vprašanje, ali so ti temelji tudi sami faktični ali ne; tako izvira faktičnost razlike iz predmetnih temeljev, n. pr. iz rdeče in zelene barve. Tipičen primer za take slučaje je simfonija: njena faktičnost je fundirana v faktičnosti melodij, na katerih se gradi, faktičnost teh pa v posameznih glasovih, vendar brez ozira na njih lastno faktičnost ali nefaktičnost. Faktičnost simfonije je zato končno absolutno fundirana.

Ta predmetna razlika se veže z zgolj psihološko razliko na strani pristnega predstavljanja osnov prve in druge vrste. Realne osnove so one, kojih pristno predstavljanje je vsaj načelno brez psiholoških podlag (predstava barve, glasu itd.), ali kojih pristno predstavljanje je glede svoje pristnosti načelno zavisno od pristnosti svojih psiholoških podlag (n. pr. pristna predstava realnega premikanja od pristnih predstav posameznih prostornih točk). Irealne osnove pa so one, kojih pristno predstavljanje je glede svoje prisotnosti vsaj načelno nezavisno od pristnosti svojih psiholoških podlag ali kojih pristno predstavljanje sloni sicer na pristnem predstavljanju, a ne zahteva več enakega značaja nadaljnje psihološke podlage (n. pr. pristna predstava simfonije, ki sloni na pristnih predstavah melodij, a ne glede na vprašanje, ali so tudi predstave posameznih glasov pristne ali nepristne).

Na orisani način razlikuje torej Veber realne osnove od irealnih; v okviru višjerednih realnih in irealnih osnov pa odkrije še posebno stran, po kateri mu razpadajo te osnove v like in relacije.

«Lik je vsaka taka realna ali irealna, prvopotenčna ali drugopotenčna osnova višjega reda, o kateri ne velja samo to, da se za nje predstavljanje zahteva obenem predstavljanje ali drugačno (n. pr. miselno) predočevanje njenih predmetnih podlag, temveč da nas vede do nje predstavljanja šele oblikovanje kot posebno, vmesno doživljanje, ki ga ne smemo zamenjati ne s predstavljanjem samim, ne z nobenim drugim, doslej znanim doživljanjem, n. pr. mišljenjem, čuvstvovanjem ali stremljenjem.» Oblikovanje, notranja aktivnost je torej tipično za pojmovanje lika. Dočim

zadošča za predstavljanje likov že predstavljanje pristojnih nižjih osnov in oblikovanje slednjih, se pa zahtevajo za osnove, ki so relacije, še sočasne misli, zadevajoče njih temelje; prehod se torej tu izvrši z mišljenjem. Razlika med likom in relacijo je tako zgrajena na različnem dohajanju do višjerednih predstav: do predstavljanja likov nas vede predstavno oblikovanje, do predstavljanja relacij pa mišljenje. Jasno je, da je to razlikovanje nezavisno od vprašanja realnih in irealnih osnov, kajti liki so lahko realni (n. pr. premikanje, stik) in irealni (n. pr. melodija), prav tako pa so tudi relacije lahko realne (n. pr. vzročnost) in irealne (n. pr. sličnost, razlika). Razlikovanje med likovnim in relacijskim tipom osnov kaže, da imamo pred seboj dvojce različnih strukturnih kompleksov, da gre za drugačen položaj v prvem in drugem slučaju.

To omogoča delitev celokupnosti osnov v tri dele: v osnove *s n o v n e g a z n a č a j a* (pri čemer pa snov ne pomenja »fizične materije«, temveč najnižje primarne in sekundarne osnove, ki se po svoji strukturi ločijo od likov in relacij), v osnove *l i k o v n e g a i n r e l a c i j s k e g a z n a č a j a*.

S tem je končana klasifikacija osnov kot prilaščenih objektov estetskega čuvstva in nastane znova vprašanje, ali morejo biti vse te osnove prilaščeni objekti prav estetskega čuvstva, ali pa velja morebiti to samo za nekatere izmed njih. Da odloči to vprašanje, poda pisatelj podrobnejšo analizo funkcije prilaščevanja: imamo neposredno in posredno prilaščene objekte. Vprašanje se torej glasi, katere osnove morejo biti *n e p o s r e d n i* prilaščeni objekti estetskega čuvstva.

Skušnja kaže, da moramo relacije iz okvira takih objektov estetskega čuvstva kratkomalo izločiti; napram pojavom, kot sličnost, razlika, kavzalno razmerje itd., izostaja vsaka direktna estetska čuvstvena reakcija. Relacije torej niso neposredni prilaščeni objekti estetskega čuvstva. In kako je z liki? Skušnja potrjuje, da so to pravi estetični objekti; vendar ne vsi liki, temveč le *i r e a l n i*. Le v slučajih, ko se za pristno predočevanje pojava ne zahteva tudi pristno sopredočevanje najnižjih psiholoških podlag, moremo reči, da smo v okviru estetičnih objektov. Veber je prenesel od Meinonga načeto razlikovanje med pristnostjo in nepristnostjo predstav na celokupno predstavljanje, torej tudi na predstave irealnih osnov; ta prenos mu omogoča izklesati »načelo estetske imanence«: estetični objekti so načelno imanentni, se pravi, da njih pristno predočevanje ne zahteva tudi pristnega predočevanja najnižjih psiholoških podlag, ali

predmetno, da je njih faktičnost načelno nezavisna od faktičnosti najnižjih predmetnih temeljev. Estetska imanenca se torej tiče le zadnjih predmetnih podlag, ne pa lastne faktičnosti objekta; načelo imanence pove le, da za estetičnost, oziroma neestetičnost višjerednih osnov načelno ni potrebna faktičnost njih nižjih in najnižjih predmetnih podlag.

Tako pojmovana imanenca postane center različnih estetskih problemov, zanimivo je zato tudi Vebrovo orisano stališče napram Witaseku. Witasek izvaja v svoji estetiki: «... es scheint mir, dass diese Unterscheidung (imanenten — transcendenten objekt) für die Ästhetik irrelevant ist... Die ästhetischen Urteile beziehen sich gerade so und unter denselben Kautelen wie alle anderen auf die transzendenten Gegenstände. Wenn man einen Menschen, ein Gemälde schön nennt, so meint man den wirklichen Menschen, das reale Ding und nicht den immanenten Gegenstand; und wenn man von den ästhetischen Qualitäten eines Gegenstandes spricht, dem keine Transzendenz zukommt, so begnügt man sich geradeso mit dem immanenten Gegenstande, wie in vielen anderen ausserästhetischen Urteilen, die keine Wirklichkeit betreffen.» Iz navedenega je razvidno, da gre Witaseku vseskozi le za imanenco n e p o s r e d n e g a objekta, ki pa tudi za vprašanje estetičnega objekta ni irrelevantna, saj se za faktičnost estetičnosti ali neestetičnosti zahteva faktičnost tega, čemur naj n e p o s r e d n o pripada. Veber je prišel do svojega pojmovanja imanence po poti razlikovanja med neposrednimi in posrednimi prilaščenimi objekti; ta imanenca zadene le najnižje temelje estetičnega objekta, le p o s r e d n o prilaščene o b j e k t e. Je to imanenca, ki je za estetiko tem manj irrelevantna, ker ima za seboj vso tozadevno dnevno skušnjo. Problem, ki ga torej imenuje Witasek za estetiko docela irrelevantnega, postane tu fundament vsemu nadaljnjemu delu.

Če velja za estetične objekte orisano načelo, potem sledi samo ob sebi, da odpadejo iz liste estetičnih objektov ne le najnižje primarne in vse sekundarne osnove, temveč tudi vse realne osnove višjega reda, torej tudi realni liki. L e i r e a l n i l i k i so neposredno prilaščeni objekti estetskega čuvstva, le ti so pravi estetični objekti. Tako je izločil iz okvira neposrednih estetičnih objektov najnižje osnove, ki jih moremo estetsko uživati le preko lika, dočim pripušča Witasek, popolnoma v soglasju s svojim stališčem, tudi to vrsto kot poseben tip estetičnega predmeta.

Irealne like, ki temelje kot višjeredne osnove neobhodno na nekih predmetnih podlagah, pa moremo opredeliti v različne

skupine, in sicer po vsakokratni kvaliteti predmetne podlage. Kvaliteta posrednih prilaščenih objektov nas vede tako kombinatorično do šesterne možnosti likovne strukture: irealni lik, ki ima za neobhodne predmetne podlage 1.) samo primarne osnove (akordi, melodije, simfonije, geometrične figure itd.); 2.) primarne in sekundarne osnove (melodije, simfonije, geometrične figure itd., kolikor izražajo neko duševnost); 3.) primarne osnove in dejstva (umetniški opis neduševnih pojavov); 4.) sekundarne osnove in dejstva (umetniški opis duševnih pojavov); 5.) samo sekundarne osnove (doživljajska harmonija) in 6.) samo dejstva (logična eleganca spisov itd.).

S to klasifikacijo pa smo že v sredini problema, ki ga je idejno načel Herbart, razlikujoč vprav s to potezo svojo estetiko od tedaj edino uvaževane vsebinske smeri. Kakor znano, je tipično za vsebinsko orientirano estetiko predvsem vprašanje o bistvu lepote (ki ga iščejo v skladnosti z idejo), o kozmičnem pomenu lepote itd. Herbart začne z novim problemom; vpraša namreč, kaj sploh more biti estetični objekt. To pot je pozneje Fechner imenoval »od spodaj navzgor« in jo tako hotel ločiti od spekulativne metode vsebinske estetike, ki da je »od zgoraj navzdol«.

Herbartovo mnenje, da morejo biti le razmerja nositelji lepote, oziroma grdote, je idejno zakoreninjeno v njegovi psihologiji, ki vidi v čuvstvu le razmerje med predstavami, a ne samoniklega doživljaja. Tudi objekt posamezne predstave mu je zato emocionalno indiferenten, saj gre šele na račun zveze pojavov njih emocionalno diferentni značaj. Le »zveza«, »razmerje« so objekti estetskega ugodja in neugodja. Že Herbartu pa je bilo znano, da so razmerja lahko estetske tvorbe ali pa tudi ne, torej tvorbe, ki so izven nasprotja, vzbujati ugodje in neugodje, kakor n. pr. matematična razmerja. Idejno mogoče najbolj zanimiva ugotovitev njegovega estetskega razglabljanja je poizkus, ločiti matematično razmerje od estetskega in priti tako do tipa elementarnega estetičnega objekta. Bistvo estetičnega objekta vidi namreč v relaciji, ki je po svojih členih konstitutivno določena, dočim izčrpa matematično razmerje konsektivna določenost njegovih temeljev. Na ta način sicer Herbart omenjene razlike nikjer izrecno ne določi, vendar moramo reči, da vodi njegov (pozneje od Vogta izpopolnjeni!) oris matematičnega in estetskega razmerja do poprej podanega rezultata.

To vprašanje ima, kakor nam je pokazal oris lika, idejni stik z Vebrovim pojmovanjem estetičnega objekta, ki loči tudi matematična razmerja (relacije) od estetičnih pojavov (likov), seveda

na drugačni podlagi: tudi konsektivne strani na pojavih so Vebrov lahko estetsko pomembne (n. pr. akord in po glasovih enaka melodija, ki se le konsektivno drug od drugega razlikujeta, pa sta vendar objekta različne estetske reakcije) in tudi konstitutivno določeni pojavi so lahko načelno izven estetskih reakcij (n. pr. realno premikanje). Ali je pojav estetičen ali ne, torej ni odvisno od konstitutivne ali konsektivne določenosti njegovih temeljev, temveč od drugih razlik, ki vedejo, kakor smo videli, vprav do orisanega razlikovanja med relacijami in liki.

Za Herbartom razvija isti problem Fechner; z novo metodo eksperimenta dohaja do ugotovitve estetičnega elementarnega objekta. Nadaljuje ga Witasek, ki določa, oprt na psihološko analizo, petorico takih objektov: osnove (einfache Empfindungsgegenstände), like (Gestalten), objekte kot reprezentante norme (normgemässe Gegenstände), izraz (das Ausdrucks- und Stimmungsvolle) in dejstva kot posredovalce osnov (Objektive). Ker Witasek ne loči med realnimi in irealnimi liki, tudi ne med liki in relacijami, zato obsega po njem druga vrsta estetičnih objektov tudi realne like in celo relacije. Teh petero skupin pa nima po Witaseku nikakega internega stika. Šele Vebrov princip lika prikazuje enoten, predmetno elementaren vidik za opredelitev estetičnih objektov: estetični objekt je le irealen lik, ki razpade po svojih neobhodnih temeljih v različne tipe, ohranjujoč pa tu kot tam strukturo lika; vsi drugi objekti ne morejo biti estetični. Problem lika sovпада tako s problemom estetičnega elementarnega objekta, je v zgodovini estetike idejni zaključek Herbart-Fechner-Witasekovega dela. (Konec prihodnjič.)

Srečko Kosovel / Ponižanje

Tvoje bele roke, plesalka, so kakor svetli plapolajoči trakovi belega ognja, gladke kot marmor. Toda mi iščemo njih mehkode in njih sladkode. — Svojo sveto umetnost nam razkazuješ, ki so jo ohranila ves čas v poltemnem hramu svoje duše, ritme duše najdaljnejših utripanj, izbrane trenutke, ko si molila Boga. Mi pa ne iščemo ritmov tvojih kolen in sozvočja kvinte na klavirju s svetlim plamenom luči na rdečo svilo, ampak iščemo tvoje golote.

Kadar ti ploskamo, ploskamo, da čutimo še mehkejšo vzpon tvojih belih prsi. Tvoja duša pa umira samotna v rdeči svili, ki je kot ugašajoč plamen. Tvoja duša umira ob naši nizkotnosti.

Dr. Alma Sodnikova / Vebrov estetski sistem v luči tradicijskih estetskih teorij

(Konec)

II.

Estetska imanenca in irealni lik imata tudi notranjo zvezo s tako zvanim «estetskim videzom». Tekom razvoja estetskih teorij imamo bolj ali manj jasno izražene misli, ki opozarjajo, da se dviga umetnost iz sveta realnih pojavov v svet lastnih tvorb, da je zato estetska sfera «višja», «prostejša» nego empirična, da omogoča le ona odmikanje od realnosti, kar imenuje n. pr. nemška literatura, že po antičnem vzorcu, «die ästhetische Weltentrückung». Taki in podobni nazori so rodili kreacijo estetskega videza. Že Kantov zahtevek: «Schöne Kunst muss als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewusst ist», spada idejno na to področje; pozneje je podrobneje razvijal to misel Schiller, ki vidi v videzu skupno točko umetnosti in igre (igralni značaj umetnosti!), Mendelssohnu je videz naravnost estetski princip, in Goethe pravi: «Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben» ali

«Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.»

V moderni estetiki sta najbolj markantna zastopnika te teorije Groos in Lange. Jedro te teorije je trditev, češ, bistvo umetnosti je estetski videz, zato vzbuja umetnost drugačne čustvene reakcije kot istinitost (ästhetische Scheingefühle!), učinkuje drugače kot istinito življenje. To da utemeljuje osobito dvojčiniteljev, izmed katerih gre eden na račun objekta, drugi na račun subjekta: glede prvega je reči, da smo v okviru lepote in umetnosti izven vprašanja faktičnih objektov (kdor se n. pr. žalosti spričo dogodkov na odru, ve, da ne gre «za res»); s psihološke strani pa je reči, da predstave, s katerimi dojemamo take pojave, niso prave, temveč fantazijskim potom pridobljene.

Z irealnim likom in estetsko imanenco je implicite povedano dvojje: prvič ne gre za to, da bi bili estetski pojavi izven faktičnosti (proti temu govori že skušnja), gre temveč za posebno vrsto faktičnosti, ki pripada irealnim osnovam, za tako faktičnost, ki je neodvisna od faktičnosti najnižjih temeljev. To stališče nam tudi razlaga ono domnevanje, da smo v estetski sferi «više», manj vezani, torej «prostejši», saj velja, da se vsaj za temelje

estetičnih objektov načelno faktičnost ne zahteva več. Tudi druga točka ima svoje pravilno jedro; stvarno je namreč s tem zasluteno, da gre za predstave, ki so po svojih psiholoških podlagah fantazijske, torej nepristne, seveda velja to le za podlage, nikakor pa ne za predstavo, predočujočo estetični objekt sam; ta je načelno pristna (n. pr. pristna predstava melodije — nepristne predstave posameznih glasov). S svojim zahtevkom, da se za pristnost estetskega ugodja zahteva sicer pristnost neposredne njegove podlage, a načelno ne več pristnost njenih temeljev — za faktičnost estetičnosti sicer faktičnost irealnega lika, a ne več faktičnost njegovih predmetnih podlag, je izklesal Veber ono svojevrstno stran estetske sfere, ki jo je slutila že tradicijska teorija estetskega videza, dasi je mogla nanjo opozarjati le v nejasni luči.

Preko teorije estetskega videza storimo na istem temelju lahko še korak naprej. Vede nas do estetskega problema k o n t e m p l a c i j e. Medsebojna vez je poudarek «čistega predstavljanja». Kakor znano, je kontemplacijska teorija v estetiki mnogo uvaževana; že Platon opozarja na kontemplativni izvor estetskega ugodja, Kant, Schopenhauer, H. von Stein vidijo bistven znak estetskega doživetja vprav v kontemplaciji, čije jedro je, da gledamo objekt tako, da se nam razodeva njegova notranja narava sama, brez ozira na druga vprašanja, n. pr. koristi pojava, njegove posesti itd. Gre torej za «čisto» predstavljanje brez primesi drugih pristnih doživljajev. In zopet sovпада problem kontemplacije s problemom irealnega lika ali, bolje rečeno, predstavljanja irealnega lika; saj je tako predstavljanje načelno nezavisno od pristnosti psiholoških podlag, naj so potem to predstave ali misli, čuvstva ali stremljenja, vsled česar je jasno, da odpadejo misli na posest, korist itd. Razen tega poudarja kakor princip lika tako tudi kontemplacijska teorija pomembnost p r e d s t a v l j a n j a za estetsko doživetje; tu kot tam se gradi estetsko ugodje na predstavi, čeprav morda to marsikje ni povsem jasno povedano. Izrecno pa zastopajo to mnenje H. von Stein, Külpe, Lipps, Witasek i. dr. Problem kontemplacije, ki ga obravnava estetika záse, brez internega stika z drugimi estetskimi problemi, mnogokrat le z metafizično fundacijo, se prikaže tako v organski zvezi z ostalimi problemi, in sicer na temelju psihološke analize estetskega doživetja.

Takoj je videti, da ima tudi staro vprašanje e n o t e v m n o g o t e r o s t i v liku svojevrstno rešitev. Zgodovina kaže, da je posvetila estetika od vsega začetka vprav temu problemu

posebno pozornost. Reči smemo, da je to celo prva estetska teorija, ki nam je ohranjena v Heraklitovih fragmentih. Heraklitu je sicer trditev, da sloni enota na mnogoličnosti, harmonija na nasprotujočih si pojavih, naravnost svetovno naziranje, ne le estetska teorija, saj je temeljna poteza njegove celokupne filozofije princip teka in protiteka (*ὁδὸς ἄρω — ὁδὸς ἄνω*), ki vodi že po svoji strukturi v vsakem trenutku do harmonije, do enote; tem bolj značilno je za grško miselnost, da imamo takoj ob začetku filozofije motrenje vesoljstva z estetskega vidika, ki ga omogoča vprav princip enote v mnogoterosti. To je bila seveda povsem metafizična, kozmična interpretacija problema, sledi ji tudi idejni oče estetike s svojimi objektivnimi znaki lepote: umerjenost, simetrija in proporcija, ki tudi Platonu določajo vesoljstvo sploh, ne le estetičnih pojavov. Aristotel je prvi, ki premakne težišče problema na psihološko stran: zakonitost, simetrija in omejitev služi nam, ki kot empirični subjekti nismo v stanju dojemati česar koli, temveč smo navezani na gotovo kvantitativno določenost objekta. Če je predmet prevelik, tedaj se izgubi — dojemajočemu — enota v mnogoličnosti, če premajhen, pa mnogoličnost v enoti. S tem uveljavlja Aristotel tudi na polju estetike zahtevek »zlate sredine« (»ne preveč — ne premalo«). Preko različnih vmesnih členov, ki se opirajo na antično pojmovanje, nastopi idejno prva markantna izprememba s Kantom, ki prestavi poudarek s strani objekta docela na subjektovo stran; sile subjekta, ne objekt, so v imanentnem, strukturnem zmislu take, da odgovarjajo zahtevku enote v mnogoterosti. Kantov transcendentni vidik je psihološka smer privedla zopet na področje psihologije, značilni zastopnik tega pokreta je Fechner. Že poprej pa razlaga Home enoto v mnogoterosti povsem empirično-psihološko, spravlja jo namreč v stik s psihološkim problemom pozornosti; z rastočo mnogoličnostjo pada lepota, kvadrat da je lepši od šesterokotnika, to pa vsled tega, ker raste z mnogoličnostjo vzporedno tudi delitev pozornosti, ki onemogoča psihično stanje enotnosti, o katerem vprav velja, da vzbuja ugodje. Ta docela psihološka interpretacija, ki vidi v enotni pozornosti jedro zahtevka enote, je do moderne estetike najboljša rešitev našega problema. V Homejevem zmislu bi smeli reči: če naj je mnogoličnost estetičen pojav, mora vesti do enote, kar pa je možno le tedaj, če je pozornost sicer obrnjena na različne pojave, a le z vidika njih enote, z vidika končne nedeljene pozornosti.

Idejno smo tako že blizu likovnega principa. Njegova psihološka stran pove, da more biti neposredna podlaga estetskega čuvstva le predstava irealnega lika (zahtevek enotel!), ki pa sloni neobhodno na drugih psiholoških podlagah (zahtevek mnogoličnosti!); oblikovanje posreduje prehod med obema plastema. Pogled na predmetno stran pa kaže, da združuje lik enoto v mnogoterosti v predmetnem, torej apsihološkem zmislu; prav s te strani ga smemo smatrati za svojevrstno, predmetno interpretacijo tega skoroda univerzalnega estetskega problema.

Tako smo prišli do estetskega vprašanja *direktnega in asociativnega faktorja*. Da je estetsko ugodje odvisno od neposrednih in posrednih činiteljev, je bilo znano že tradiciji. Neposredni činitelj ji je vse to, kar je dano z objektom samim, posredni vse ostalo, kar je s prvim samo v taki ali drugačni zvezi. Problem asociativnega faktorja sega torej idejno daleč nazaj, ugotoviti ga moremo že pri Platonu, ki razlikuje med lepoto, pripadajočo objektu po njegovi lastni naravi, in lepoto, ki gre le na račun zveze pojava z drugimi pojavi. V jasnejši luči stopi ta delitev na dan z angleškimi esteti, ki jo fundirajo že empirično-psihološko: Hutcheson (absolutna-relativna lepota), Burke, Home (intrinsic-relative beauty), Alison, Gerard in drugi. Vsi ti vidijo v lepoti dvojno konstitutivno določenost, prva je objekt, kakor ga nam kaže zaznava, druga vse to, kar je z zaznavo asociativno zvezano, kar pa določa prav tako estetski vtis. Šele Fechner je orisani zahtevek izrecno formuliral, postavil ga je za izhodišče svoji estetski teoriji, poudarjajoč, da sta direktni in asociativni faktor ona dva momenta, ki morata biti v vsakem estetskem doživetju obligatorično realizirana. Njegovo delo so nadaljevali Meumann, Külpe, Gross, Landmann-Kalischer, Shawcroß itd., ki skušajo pokazati predvsem svojevrstni značaj «estetske asociacije» in pojasniti na ta način posebno pozicijo asociativnega faktorja.

Dasi Veber nikjer izrecno ne govori o direktnem in asociativnem faktorju, rešuje vendar implicitno tudi ta problem z likom. Ogledati si je le relacije, ki jih ugotavlja med estetskim čuvstvom in ostalim čuvstvom ter stremljenjem. Te relacije so lahko trojne: čuvstvo je lahko neobhodna sopodlaga estetskemu čuvstvu, ali posredno prilaščeni objekt, ali pa je med njim in ostalimi čuvstvi le izkustvena zveza. Ker mu je oris vsega človeškega čuvstvanja in stremljenja pokazal šest elementarnih tipov čuvstev in stremlenj (hedonska, estetska, logična, aksiološka, elevterična, hagiološka), nastanejo najrazličnejše mož-

nosti glede kombinatorike estetskega čuvstva z ostalimi. O vseh takih primerih pa velja, da smo pri pojavih strogo estetskega značaja le tam, kjer sta upostavljeni prvi dve relaciji, kjer je torej katerokoli čuvstvo, ne izvzemši estetskega, neobhodna sopolnolaga estetskega čuvstva, ali pa njegov posredno prilagčeni objekt; v prvem primeru imajo čuvstva funkcijo, kazati vrednote, v drugem pa so sama predočevanci. Le tam, kjer nam čuvstvo predočuje predmetne sopolnolage lika (hedonske, estetske, logične, aksiološke, elevterične, hagiološke vrednote in najstva) in tam, kjer so čuvstva in stremljenja sama predmetne sopolnolage lika, smo na estetskem področju. Kjer pa se z estetskim čuvstvom zveže še drugačno, n. pr. hedonsko, logično, aksiološko itd., čuvstvovanje in stremljenje, ki pa ne kaže takih vrednot na irealnem liku samem, temveč na drugih pojavih, povsod tam smo pri tretji relaciji »vzporednega« čuvstvovanja, ki ne zadene več interne strukture estetskega ugodja in neugodja.

Kdor si ogleda to trojno možnost zveze estetskega čuvstva z ostalim čuvstvovanjem, vidi, da izčrpata direkten faktor prvi in drugi primer. Direktni faktor zadene vse neobhodne psihološke podlage estetskega čuvstva, torej likovno predstavo z vsemi njenimi psihološkimi podlagami; kar izpopolnjuje vsebinsko likovno predstavo, spada k direktnemu faktorju. Asociativni faktor pa je podan z zakonom »vzporednega čuvstvovanja« (psihološko ozadje »tendence«!). Le direktnemu faktorju gre tako funkcija izpopolnjevanja vsebine estetičnih objektov, dočim gre asociativnemu faktorju funkcija »lastnega« doživljanja (»lastnih« čuvstev in stremljenj). Prvo je fundativno razmerje, drugo empirična zveza med doživljaji (asociacija).

S tem, da je torej Veber na estetskem čuvstvu ločil analitične relacije od empiričnih, je začrtal ostro mejo tudi med področjem direktnega in asociativnega faktorja. Da dopušča ta ločitev v istini točno opredelitev obeh področij, kaže mogoče najjasneje njegova »estetska udobnost«. Tu je namreč realiziran primer, da nastopi empirična zveza kot fundament za analitično. Vsakdanja skušnja pove, da »doživljamo nebroj posameznih pozitivnih ali negativnih estetskih čustev, ki so zgolj empirično drugo z drugim spojena ter nas vprav v tej svoji spojenosti vedejo do tako zvanega trenutnega estetskega »razpoloženja«, do tako zvané trenutne estetske »udobnosti ali neudobnosti« vsega našega stanja, vse trenutne »situacije«. Posebno izrazito pa postaja vse to prav tedaj, ko postajajo vsa ta posamezna ter samo empirično drugo z drugim spojena estetska čustva na orisani način posredne psihološke

sopodlage še posebnega estetskega čustva. Trenutno estetsko ‚razpoloženje‘, doživetje trenutne estetske ‚udobnosti‘ ali ‚neudobnosti‘ v strogem pomenu besede sploh ni nič drugega nego tako večje ali manjše, pozitivno ali negativno estetsko čustvo. ki ima za svoje neobhodne psihološke sopodlage tudi vsa naša trenutna ter samo empirično drugo z drugim spojena čustva ...» Ta, z vidika analize vsekakor kompliciran slučaj pa potrjuje prejšnje naše razlikovanje; tudi tu se namreč krije direkten faktor z analitičnimi relacijami estetskega čustva, čeprav je eden izmed temeljev teh relacij — empirična zveza doživljanja, torej asociativen faktor. Je to le poseben slučaj, kjer se uveljavlja asociativen faktor kot fundament direktnega.

Omeniti je še, da dobimo že pri Witaseku v stvarnem pogledu podoben poskus razlikovati obe področji, vendar je poudariti, da je ločil Witasek le med estetskim doživetjem samim in med drugotnimi činitelji, ki jih obravnava pod naslovom »Pseudo-ästhetische Genußfaktoren» in »das Zusammenwirken der Gefühlsfaktoren», da pa ne razlikuje med analitičnimi in empiričnimi relacijami estetskega čustva, ki šele omogočajo, kakor smo videli, potegniti ostro črto tudi med poljem direktnega in asociativnega faktorja. Ta okoliščina tudi razlaga nekonsekvenco Witasekove teorije, ki postavlja »das Normschöne» med estetične elementarne objekte, torej v okvir direktnega faktorja, dasi spada ta skupina po svojem zmislu med izvenestetske činitelje, torej v okvir asociativnega faktorja.

Kako je nadalje z estetsko vsebino in formo? Ali je za vprašanje estetičnosti, oziroma neestetičnosti pojava odločilno vprašanje, kako se nam pojav prikazuje, ali pa gre le za to, kaj se nam sploh prikazuje. Zgodovina estetike daje različne odgovore. Platonu je s prve strani lepota v meri, skladnosti, proporciji, z druge strani pa odsvit ideje; Aristotel smatra zakonitost, simetrijo in omejitve za edine znake lepote, Plotin kreira pojem pralepote (*πρώτως καλόν, νοητόν καλόν*), lepota mu je le deležnost na oblikujoči ideji (*μετοχῇ εἰδους*). Plotin vidi torej lepoto zgolj v vsebini, Aristotel v formi, Platon v obeh činiteljih. To trojno naziranje, ki ima tako svoje idejne reprezentante v antiki, se nadaljuje skozi sledeče dobe in naraste s Heglom in Herbartom naravnost do perečega vprašanja. Prvemu je vsebina vse, forma nič — drugi zastopa vprav obratno stališče.

Če si ogledamo ta itak dovolj znani estetski problem z vidika Vebrove estetike, tedaj se na prvi pogled zdi, da bi jo bilo prišteti k formalni estetiki, celo več, k formalistični, saj je likovni

princip kot edini kriterij estetičnosti in neestetičnosti povsem — formalni princip. Da pa temu ni tako, pokažejo sledeči premisleki: lik, kot višjeredna osnova, je zgrajen že po svoji predmetni naravi na nekih temeljih, je po svoji predmetni vsebini v obligatorični zvezi s temi temelji. Dasi se nikakor ne krije z vsoto temeljev, določa vendar kvaliteta temeljev lik sam, z izpremenjenimi temelji se izpremeni lik. Lepota pripada torej neposredno liku (principu forme), posredno pa hkrati njegovim temeljem, in sicer po lastni naravi lika. Lik premosti tako tudi formo in vsebino: vprašanje, kako se nam kaže pojav, je vprašanje lika, do katerega nas je vedlo oblikovanje; kaj se kaže, pa je odvisno od kvalitete temeljev (ali so le primarne osnove ali tudi sekundarne, dejstva, vrednote, katera vrsta vrednot, čustev, stremljenj itd.).

Da Vebrova estetika, kljub poudarku forme, ni formalistično usmerjena, kaže tudi dejstvo, da izhaja Veber iz svoje vrstnosti pojava estetičnosti in neestetičnosti, da mu je estetičen vidik svojevrsten vidik, ki ga je ločiti od drugih. Razlikovanje med estetičnostjo in neestetičnostjo ter ostalimi pojavi kot n. pr. etičnostjo, koristjo, resnico itd., se izvrši na temelju orisa celokupnega čustvovanja in stremljenja ter pristojnih vrednot in najstev. Vse to pa ne gre na račun forme, temveč vsebine. Kdor je na stališču strogega formalizma, temu je vzet vsak kriterij, ločiti še med seboj take in podobne pojave.

Da Vebrova estetika v tradicijskem zmislu ne more biti «formalna» ali «formalistična», sledi tudi iz tega, ker pomenja «forma» tradiciji nekaj povsem drugega kot Vebru, namreč *r e l a c i j o*. Začenši s Polikletovim «Kanonom», ki vidi v pravilnih *p r o p o r c i j a h* značaj estetičnega objekta, smatra vsa nadaljnja doba — kolikor pač sledi formalni smeri — objektivne znake lepote v izvestnih relacijah. Vebrova «forma» pa ravno ni relacija, temveč *l i k*, torej drugačna predmetna tvorba in zato tudi njegova estetika, kljub formalnemu principu lika, v tradicijskem zmislu ni formalistična.

Zato smemo reči, da je to estetika, ki sklaplja potem likovnega principa obe ekstremni stališči.

III.

Že antika začenja tudi ono panogo estetike, ki hoče ugotoviti različne vrste estetičnosti in neestetičnosti (n. pr. razlikovanje pojmov lepote, grdote, tragičnega, komičnega, vzvišenega itd.); tekom svojega razvoja je posvetila estetika temu vprašanju

vedno mnogo zanimanja in zastopniki moderne estetike (Cohen, Dessoir, Stumpf, Warstrat, Lipps [z vidika čuvstvovanja!], Heymans, Bergson, Ribot, Lange, Müller-Freienfels, Freud, Martin in dr.) začenjajo vedno znova ta problem. Klasifikacija estetskih kategorij, izvedena na temelju lika, tvori tudi integralen del Vebrove estetike.

Veber statuirá med likom in njegovimi predmetnimi podlagami šestero posebnih relacij, ki ga vedejo do elementarnih estetskih kategorij. 1.) Irealni liki slone na svojih temeljih z večjo ali manjšo močjo. Estetični objekti se zato razlikujejo drug od drugega po «stopnji likovnega slonenja». Tej predmetni razliki odgovarja na psihični strani «stopnja objektivne možnosti predstavnega oblikovanja»; «objektivna možnost» pomenja, da mora stopnja možnosti izvirati le iz predmetnih podlag irealnih likov samih, ne pa iz večje ali manjše subjektive sposobnosti za oblikovanje.

2.) Irealni liki slone na različnih podlagah z različno močjo. Na neobhodnih predmetnih podlagah irealnega lika moremo torej razlikovati posebno količino, od katere edine je odvisno, da sloni lik pretežno na tej ali na oni svoji predmetni podlagi ali pa enakomerno na vseh. Kot primeri pojasnujejo to n. pr. Böcklinov «Otok mrtvih», kjer je težišče predvsem na «skrivnostnem» doživljanju, ne na vnanjih pojavih in gre torej za prevladujočo jakost enega temelja, na drugi strani «totalna harmonija med telesno in duševno platjo», kjer gre za enakomerno slonenje lika. Ne le v slikarstvu, kiparstvu itd., temveč tudi v glasbi in pripovedni umetnosti imamo mnogo markantnih zgledov za take slučaje; tako so n. pr. tudi «prolog», «ekspozicija», «peripetija», «epilog» itd. po svojem bistvu slučaji neenakomernega likovega slonenja. Vsaka «dispozicija» je, s te strani motrena, istovetna z načrtom težišč irealnih likov, estetičnih objektov. Psihološko odgovarjajo tej zakonitosti pozornostni odnošaji: čim jačje slonenje na izvestnih temeljih, tem večja pozornost nanje. Tako moremo govoriti o «temeljski jakosti in o objektivni smeri estetske pozornosti, objektivni zopet zato, ker gre le za take razlike v pozornosti, ki so odvisne samo od njenega objekta».

3.) Irealni liki slone samo na določenih ali pa tudi na drugačnih predmetnih podlagah, torej tako, da ostanejo sami neizpremenjeni, če zamenjamo nekatere danih predmetnih podlag z drugimi. Sem spadajo kot primer one slike, pri katerih je pustil umetnik odprto vprašanje, ali naj iz njih odseva taka ali drugačna duševnost. Kolikor je taka neodločenost utemeljena v

slikah samih, smo pred irealnimi liki, ki slone sicer neobhodno na določenih primarnih osnovah, ki pa lahko sicer tudi slone na takih ali drugačnih sekundarnih osnovah. Tem razlikam odgovarjajo tudi razlike na psihološki strani: za predstavljanje irealnega lika se zahteva samo sodoživljanje gotovih psiholoških podlag, ali pa še druga doživljanja, seveda tudi v vlogi neobhodnih psiholoških podlag. Tudi te difference morajo biti objektivnega značaja, morajo izvirati iz predmetne strani takega doživljanja.

4.) Irealni liki slone na že nakazanih predmetnih podlagah; možni so pa tudi slučaji, da je predmetnih podlag premalo, da so premalo določene, tako da si jih moramo sami primerno izpopolniti, ali pa jih je preveč in so bolj določene, kot bi bilo neobhodno potrebno. Primeri za prvi slučaj so »skice«, »studije«, »načrti«, »fragmenti« itd. Tudi simbolizem sloni koncem koncev na tej nakazilni metodi podajanja neobhodnih predmetnih podlag takih likov. V tej zvezi poda Veber tudi analizo psihološkega ozadja najmlajših pokretov v umetnosti.

5.) Irealni liki slone v polni meri na izvestnih predmetnih podlagah, vendar pa ne izključujejo še nebroj drugih predmetnih podlag. Sem spadajo slučaji, ko si ne predočujemo samo po umetniku podane podlage irealnega lika, temveč mnogo več, še druge činitelje, ki so tudi predmetne sopodlage istega irealnega lika. Taka predmetna struktura omogoča, da odkrivamo na posameznih estetičnih objektih vedno nove, še nepoznane stvari. Sem spadajo umotvori, ki so vedno novi, ki »nikdar ne zastare«. Omenjene razlike pa mora utemeljevati umetnikovo delo samo, ne subjektova sposobnost ali nesposobnost, najti take sopodlage.

6.) Neodvisno od podanih razlik slone irealni liki na večjem ali manjšem *n o r m a t i v n e m* soglasju ali nasprotju med predmetnimi podlagami samimi, torej na soglasju in nasprotju, ki je záse že izvenestetskega značaja.

Navedene relacije med prilaščenimi objekti estetskega čuvstva pokažejo šestorico *e l e m e n t a r n i h e s t e t s k i h k a t e g o r i j*: »estetsko resnico ali neresnico«, ki sovpada s poprej podano prvo razliko, »estetski realizem ali idealizem«, ki odgovarja drugi, »estetska značilnost ali neznačilnost«, »estetska splošnost ali individualnost«, »estetska širina ali ožina« in »estetska resnoba ali komika«, ki odgovarjajo tretji, četrti, peti in šesti navedenih razlik.

Ta analiza omogoča Vebru za estetiko pomembne ugotovitve. Predvsem pokaže, da naravno nasprotje *e s t e t s k e k o m i k e* ni *e s t e t s k a t r a g i k a*, kot se je mislilo, saj gre v prvem in

v drugem slučaju za svojevrsten strukturen kompleks: dočim imamo pri tragiki med predmetnimi podlagami irealnega lika vedno take činitelje, ki tvorijo naš pojem »nesreče«, torej izvestne nagonske sekundarne osnove, pa temelji komika na normativnem nasprotju med posameznimi predmetnimi podlagami, ne glede na njih ostalo kvaliteto.

Kreacija estetskega idealizma in realizma odpre pot novemu pojmovanju teh pojavov. Tradicijska estetika govori mnogo o idealizmu in realizmu, pripomniti pa je, da to po svojem zamisleku niso estetske, temveč etične, socialne, pedagoške tvorbe. Ta idealizem zahteva v svojem jedru, da podajaj umetnost pojav tako, kakor naj bi bil presojan z vidika etične-socialno pedagoške normativnosti, realizem pa, da podajaj umetnost pojav tako, kakor v istini je, ne glede na katerokoli drugačno pravilnost, razen pravilnosti notranje narave predmeta samega. Likovni estetski realizem in idealizem nimata stika s temi vprašanji, temveč merita le na okoliščino, da ima irealni lik lahko svoje težišče v tih ali onih predmetnih podlagah; če v primarnih, tedaj smo pred realističnim estetskim pojavom, če v sekundarnih, pa pred idealističnim.

Na temelju lika izvedene kategorije so pokazale tudi značilnost kot posebno estetsko kategorijo. Problem značilnosti začenja Aristotel, ki opozarja na slučaje, ko uživamo pojav, ki bi sam po sebi izzval odpor (n. pr. mrtvo truplo). Misli, da gre užitek našemu spoznanju, kolika sličnost je med kopijo in originalom. Hutcheson in za njim Zimmermann (tudi Burke, Alison, Spitzer, André) sta poudarjala, da pripada v takem slučaju lepota le soglasju, le relaciji sličnosti sami, torej ne ugotovitvi kritja kopije z originalom. Naj se pojmuje značilnost po prvem ali po drugem vzorcu, skupno je to, da gre tu kot tam za sličnostne relacije med dvema pojavoma. Poleg te vrste značilnosti pa je Veber orisanim potom ugotovil še drugačno, ki je utemeljena v pojavu samem; pojav je značilen, če sloni kot irealni lik tako na svojih predmetnih temeljih, da jih ne smemo prav nič izpremeniti, če naj ostane pojav sam neizpremenjen. Dočim gre torej tam za logična razmerja, imamo tu doslej neznano in v istini svojevrstno estetsko določenost pojava.

Irealni liki utegnejo imeti med svojimi neobhodnimi predmetnimi sopodlagami še vrednote ali nevrednote in v danem slučaju pripada lahko vprav tem vrednotam, oziroma nevrednotam večja temeljska jakost nego ostalim predmetnim podlagam irealnega lika. Težišče lika je torej v vrednotah. Tako se

odpre možnost za posebne estetske kategorije, ki izvirajo iz analitične zveze med estetskim in ostalim čuvstvovanjem. Od značaja zastopanih vrednot je odvisen značaj teh estetskih kategorij. Ker je oris čuvstvovanja pokazal, da imamo šest vrst elementarnih čuvstev, ki jim odgovarja toliko kvalitativno med seboj se razlikujočih vrednot, smo pred šestorico novih estetskih kategorij. Irealni liki pa morejo imeti med svojimi sopodlagami tudi pozitivna in negativna čuvstva sama, ne le vrednote; to dejstvo omogoča še razlikovanje psihološkega in nepsihološkega tipa teh estetskih kategorij.

Smo torej pred dvanajstorico estetskih elementarnih kategorij. Težišču irealnega lika na hedonskih, estetskih, logičnih, aksioloških, elevteričnih in hagioloških vrednotah ter čuvstvih odgovarjajo kategorije «estetske ljubkosti, ogabnosti», «estetske čarobnosti, odurnosti», «estetske umnosti, brezumnosti», «estetske veselosti, turobnosti», «estetske svežosti, trudnosti», «estetske misterioznosti, profanosti». Podrobnejša analiza aksiološkega čuvstva je pokazala še pavrste tega čuvstvovanja: veselje — žalost, spoštovanje — zaničevanje, admirativno vrednočenje — nevrednočenje, upanje — bojazen, nado — sum, «logično» in konfesijsko čuvstvo. Tem psihološkim razlikam odgovarja tudi na strani predočevancev kvalitativna razlika posameznih vrednot, tako da imamo tudi pavrste aksiološke vrednote. Vse to pa vede še do posebnih estetskih kategorij, kakor n. pr. do «estetske miline — strahote», «estetske dostojnosti — nedostojnosti», «estetske vzvišenosti — banalnosti» itd. Pripomnimo le, da se bo čitatelj lažje vživel v Vebrovo klasifikacijo teh kategorij, če si bo predvsem predočil predmetni in psihološki oris posameznega slučaja in se bo manj zanašal na vsakokratni jezikovni izraz.

Izrecno pa je poudariti, da razvija Veber vse estetske elementarne kategorije na *a n a l i t i č n i* p o d l a g i, torej ne glede na vprašanje, ali je n. pr. umetnostna zgodovina vse te kategorije v umetniškem delu tudi mogla ugotoviti ali pa ne. Vebrova pot je pot analitičnih možnosti; slučaj, ki in kakor jih obravnavata umetnost in umetnostna zgodovina, pa so že kompleksi takih analitičnih, poleg tega pa tudi že čisto empiričnih momentov. Niso torej izključene analitične možnosti, ki jim v empirični sferi — morda le trenutno — manjka odgovarjajočih korelatov; pač pa je načelno izključen vsak obratni slučaj, vsaj kolikor bi bila ta analiza popolna.

Z vidika lika opredeli Veber končno še posamezne *u m e t - n i š k e* p a n o g e. Umetnost ima namen, da nudi irealne like;

razlika med umetniškimi panogami pa je v tem, kako realizira umetnik umotvor, torej realne predmetne podlage izvestnih irealnih likov, saj irealnega lika samega itak ne more realizirati. Razlike med umetniškimi panogami gredo torej na račun kvalitete vnanih podlag irealnih likov.

IV.

Druga markantna točka Vebrova estetskega sistema je *problem norme*. Naj sprva le na kratko začrtam par tipičnih pojmovanj norme! Antična estetika (smer Platon-Plotin) in vsebinsko orientirane estetske teorije nemške romantike, ki so ji po svoji miselnosti zelo slične, fundirajo večinoma estetsko normo metafizično. V duhu te estetike je pravilno, kar je prikladno tako ali drugače pojmovani »prapodobi«, kot vzorcu estetičnih objektov. Drugače Kant. On zahteva »estetsko smotrenost«. Ta ni utemeljena v lepem predmetu, temveč v svojevrstnem (harmoničnem) dojemanju predmeta; v dojemanju, ki je za opazovanje »brez zanimanja« (torej brez smotra) najbolj smotreno. To je Kantova »smotrenost brez smotra«. Poleg metafizične imamo torej še »teleološko normo«. V njenem zmislu pripada pravilnost temu, kar je estetsko smotreno.² Najbolj razširjeno je psihološko pojmovanje norme. Zastopniki te smeri (n. pr. Home, Fechner, deloma Volkelt, Lipps, Witasek i. dr.) določajo normo kot funkcijo števila uživajočih subjektov. Pri tem zastopa Home mnenje, da je pravilen — doživljaj manjšine, ta da je nositeljica estetske norme; zakonov estetskega okusa da ne bomo iskali pri divjakih, temveč pri narodih z boljšo vzgojo, višjo izobrazbo, in še tu, da se je obrniti le na posameznika. Ostali esteti pa se opirajo na večinski vidik. Objektivnost estetskega uživanja in objektivnost umotvora jim je funkcija čim večjega števila subjektov, ki objekt uživajo. Ker se po tej teoriji manjšina (estetsko naobraženi) ne loči od večine kvalitativno, temveč le toliko, kolikor ima bolj razvite dispozicije za estetsko doživljanje, dispozicije, ki pa so do neke meje vsem dane, zato so mnjenja, da »manjšina« estetskih naobražencev ne nasprotuje zahtevku »čim večjega števila uživajočih«; ta manjšina da je hkrati idealni zastopnik estetske večine.

² Teleološko pojmovanje norme se pri Kantu stopnuje s tako zvano »vezano lepoto« (pulchritudo adhaerens), ki zahteva po svojem bistvu še teleološki moment, kajti vprav v okviru te lepote je edino iskati — ideal lepote.

Vprašanje, ali je nekaj v istini lepo ali ne, umotvor ali ne, ki ga torej rešuje psihološka smer estetike le z vprašanjem, ali doživlja estetsko čustvo večina ljudi ali ne, reducira Veber na drugo vprašanje, namreč, ali je estetsko čustvo, estetska sodba pravilna ali ne. Ne gre mu več za zgolj psihološke, temveč za apsihološke difference na doživljanju, za njega pravilnost, oziroma nepravilnost, resničnost, oziroma neresničnost. Psihološko pojmovanje zamenja tako z logičnim in postavi estetski pravilnosti nov vidik — logično normo.

Da pa je tudi problem norme v tesnem stiku s problemom lika, kažejo sledeči Vebrovi izsledki: doživljajska pravilnost, nepravilnost (resnica, neresnica) ni komponenta doživljanja samega, temveč ima svoj izvor v razmerju doživljanja do njegovega objekta. Vprašanje pravilnosti je vprašanje, kaj ima doživljanje za svoj objekt, torej kaj so, v našem primeru, vsakokratni objekti estetskega čustva. «Estetsko čustvo odgovarja estetski normi ali ji nasprotuje... pomenja..., da ima čustvo za svoje prisvojene objekte irealne like, ki so nositelji objektivne estetske vrednote in da pri tem čustvo po svojem predznaku, po svoji pozitivnosti ali negativnosti tudi s predznakom pristojne objektivne estetske vrednote, z njeno pozitivnostjo ali negativnostjo soglaša ali ne.» S tem je formuliral princip pravilnosti, odprto pa je ostalo še vprašanje, kateri irealni liki so v istini lepi, kateri grdi, katerim estetskim čustvom gre torej značaj pravilnosti, oziroma nepravilnosti. Da odloči to vprašanje, prenese Veber svojo teorijo o avtonomnosti in heteronomnosti predstavljanja in mišljenja na polje estetike. Predstava irealnega lika je pravilna, avtonomna, spoznavna, če izvira nje pristnost vsaj končno iz faktičnosti njenega objekta, torej iz faktičnosti irealnega lika. Če pa ima pristnost svoj izvor v drugotnih, zgolj psiholoških činiteljih, tedaj je nepravilna, heteronomna, zmotna. Primeri heteronomnosti so: pristno predstavljanje irealnega lika, izvirajoče iz čustev in stremljenj, iz avtoritativno- sugestivnih odnošajev, iz ponavljanja (estetski konzervativizem!), iz biološkega soglasja s trenutnimi ali trajnimi tendencami psihofizične organizacije subjekta, iz subjektive «likovne potrebe» («likovni fanatizem»). Razen tega vplivajo heteronomno tudi enostranska pozornost, trenutno razpoloženje, trenutna duševna lenoba itd. Vsi ti činitelji tvoré «likovno nekritičnost», ki vede v nepravilnost, dočim smo v primerih, ko odpadejo, v okviru avtonomnih predstav, kojih pristnost izvira končno le iz faktičnosti irealnega lika.

Vprašanje avtonomnosti in heteronomnosti pa je treba ponoviti spricho pristnosti estetskega čuvstva. Tudi estetsko čuvstvo ima lahko svoj izvor v faktičnosti lastnega objekta (p r e d m e t n o pojmovanje »vrednote« to omogoča!), ali pa v psiholoških činiteljih. Veber pokaže, da veljajo tudi za sfero estetskega čuvstva prej navedeni primeri heteronomnosti. Kjer izvira pristnost estetskega čuvstva iz takih činiteljev, tam smo zopet pred nepravilnim, heteronomnim čuvstvom (»estetska nekritičnost«!), kjer pa iz faktičnosti lepote, tam pred pravilnim, avtonomnim. Ker pa je faktičnost lepote zavisna od f a k t i č n o s t i i r e a l n e g a l i k a, ki je záse dana z avtonomno pristno predstavo irealnega lika, sledi, da je pristnost estetskega čuvstva le tedaj avtonomna, pravilna, spoznavna, če sloni na avtonomni pristni predstavi irealnega lika in izvira glede svoje pristnosti le iz nje (torej preko nje iz faktičnosti lastnega objekta [lepote]). Tako vidimo, da pride do pojma estetske pravilnosti, nepravilnosti, estetske norme preko avtonomije in heteronomije predstavljanja irealnega lika.

Kakor pokazano, tvori princip lika center Vebrovega estetskega sistema in združuje v rezultanto enotnega estetskega problema množico različnih, od tradicije ločeno obravnavanih estetskih vprašanj. Videli smo tudi, da dopušča princip lika dvojno motrenje, psihološko in predmetno. S te strani pa vede ta princip končno do estetike, ki vpoštevá ne le zgolj psihološko, temveč tudi predmetno izhodišče, ki ni enostransko psihološko, ne enostransko zgolj objektivno usmerjena.

Dr. N. Preobraženski / Nova Rusija

6. I. Babelj.

Tudi I. Babelj spada med tiste, ki so sprejeli revolucijo kot elementaren vihar. Pisati je začel že pred vojno, sedaj pa je pesnik neumljivo groznih rdečih vojakov. Vrednost kratkih Babeljevih črtic je v krepki besedi, dialogu. Naše literarno-zgodovinsko merilo nima nič skupnega z ono »revolucijsko zavednostjo«, po kateri presojuje pisatelje sovjetski kritiki. Pripomnim torej, da prehajajo včasih Babeljeve žive barve v nedostopno sirovost. »Linija in barva« je najboljši vzgled njegove satire.

7. A. Révizov.

Odlomek iz Remizova je satira na »prigovarjanje« Kerenskega in na sovjetski teror. Aleksej Mihajlovič Remizov živi kot emigrant v Berlinu. To je starejši pisatelj, ki je močno vplival v formalnem oziru na vse mlajše pokolenje od A. N. Tolstega in E. Zamjatina do »sopotnikov revolucije«. Remizov je lepopisec in pravljicar, zaljubljen v bogastvo starega ruskega jezika, ne-