

Umetnost in estetsko v postmoderni dobi



Janko
Kos

I

Namen pričujočega spisa je z besedami, postavljenimi v njegov naslov, najbrž zelo pomanjkljivo opisan, saj bi vsaka teh besed, zlasti pa njihova medsebojna povezava v enovito misel terjala posebno razlago. Zato je že na samem začetku – in ne šele proti koncu, kot je v navadi – potrebno vsaj na kratko povedati, v čem je poglobitveni problem in kakšna naj bo teza, do katere se bo spis v svojem koncu bolj ali manj določno moral prebiti.

Rdeča nit razprave bo spoznanje, da umetnost in estetsko nista eno in isto, področji umetniškega in estetskega se sicer dotikata, vendar nikakor ne prekrivata; umetnine torej niso tisto, čemur lahko rečemo estetski objekti, umetniškost kot bistvo umetnosti ni istovetna z estetskostjo kot bistvom estetske predmetnosti, filozofija umetnosti pa je nekaj drugega od estetike, ki raziskuje obsežno področje takšnih estetskih predmetov. Toda kakšno zvezo ima ločevanje umetnosti in estetskega, ki naj bi praviloma veljalo za vse čase in bilo torej nadčasno, prav s postmoderno dobo? Zdi se, da v postmodernem času, ki je čas po »modernej dobi«, tj. po evropskem novem veku, postaja različenost obojega ne samo vidna, ampak že kar nujna ne le za teoretično razmišljanje o umetnosti, ampak tudi za njen praktični položaj. Evropa je od razsvetljenstva in romantike naprej živela v prepričanju, da je bistvo umetnosti nekaj »estetskega« in da je torej temeljna umetnostna veda estetika. To prepričanje seveda ni nekaj samo po sebi umevnega, saj sta bila antika in srednji vek pa tudi še renesansa čisto drugačnega mnenja. Misel o istovetnosti umetnosti in estetskega je tipičen proizvod novoveškega mišljenja, kar seveda pomeni, da se bo s koncem novega veka ta misel morala spremeniti. To se očitno dogaja že od izteka novega veka naprej, tj. od začetka 20. stoletja, a se bo zares dovršilo šele s postmoderno dobo, v katero prehaja to stoletje proti svojemu koncu ali pa bo vanjo dokončno prešlo na prelomu v 21. stoletje.

Takšna je torej na kratko povedana poglobitvena teza ali namera tega spisa. Na nji je marsikaj že znano ali celo samoumevno, vendar ne tako zelo, kot se morda zdi na prvi pogled. Res je Max Dessoir že leta 1906 v svojem delu *Estetika in splošna umetnostna veda* (Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft) z nekoliko drugačnimi besedami ugotovil, da se področji umetnosti in estetskega med sabo razločujeta, s tem pa tudi vedi o enem ali drugem. Ob njem in za njim so to odločilno misel povzeli Emil Utitz in drugi. Kljub temu se vse do našega časa dogaja, da razmišljanje o umetnosti imenujejo kar po estetiki ali ga pa vsaj hkrati z »lepoto« narave postavljajo v okvir estetskega. Zadnja velika evropska »estetika«, ki jo je pod tem naslovom napisal Nicolai Hartmann (*Aesthetik*, 1953), zajema – tako kot Heglova – »lepoto« nasploh, tudi naravno in človekovo, ob tem pa še zlasti umetniško, tako da je njen osrednji predmet ravno umetnost. S tem nadaljuje romantično-klasično tradicijo 19. stoletja. Bolj nenavadno

je, da postavljajo umetnost v območje estetike tudi modernejša in celo najmodernejša dela s tem naslovom. Max Bense, čigar knjiga *Aesthetica* (1965) spada med najvidnejše primere t. i. informacijskoteoretične »estetike«, brez vsakršnih pridržkov izenačuje umetnine z estetskimi predmeti, zato je lahko poglavitni problem njegovega dela obstoj, sestava in funkcija umetnosti, ne pa estetsko samo po sebi, kot ga je najti sicer tudi znotraj umetnosti, še bolj pa zunaj nje. Vsekakor tudi po Benseju spada umetnost s svojim bistvom in v celoti v »estetiko«, kar je seveda še čisto tradicionalno stališče novega veka od romantike naprej, ko se je izkristaliziralo v poistovetenje estetike in filozofije umetnosti.

Na Slovenskem položaj ni kaj dosti drugačen. Ko je leta 1925 France Veber objavil svojo *Estetiko*, je sicer že v uvodnih poglavjih ugotovil, da sega »predmetni obseg estetike daleč prek onih meja, ki jih v tem pogledu vsaj po navadi postavlja tradicija«, s čimer je hotel reči, da predmet estetike ni samo umetnost, ampak so estetski tudi drugi pojavi, tako v naravi kot v vsakdanjem, praktičnem, uporabnem človeškem življenju. Temu primerno je v svoji knjigi razpravljaj predvsem o estetskem doživljanju, estetskih objektih in estetskem »duševnem stanju«, in to nasploh, medtem ko je sami umetnosti posvetil zelo malo prostora. Toda prav s tem je tudi umetnost postavil znotraj tako pojmovane estetike in za njeno bistvo priznal tisto, kar naj bi označeval pojem estetskega. Leta 1928 je Alma Sodnikova objavila svoje pomembno delo *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*. Sklenila ga je z opozorilom na »splošno umetnostno vedo«, kot jo je poleg Dessoirja razvijal zlasti Utitz, češ da ta veda terja strogo razločitev umetnostnega področja od estetike, ker pač bistvo umetnin ni v estetskem; kljub temu je pa avtorica tudi takšna pojmovanja uvrstila v zgodovino estetike, kot da ji v ničemer ne nasprotujejo ali pa jo celo presegajo. Nihanje med umetnostjo in estetskim, ki ga je zaznati vsaj na rahlo že pri Vebru, se torej ni razvilo v izrecno razlikovanje obojega in zato ni moglo prerasti v samostojno raziskovanje, kaj je umetnost, kaj so estetski objekti in kakšna je razlika med obojim. Ta položaj se ni bistveno spremenil tudi po zadnji vojni. Ko se je v petdesetih letih veliko govorilo o t. i. »marksistični estetiki«, se je s tem izrecno mislilo samo na umetnost, ne pa na kaj drugega, kar je prav tako ali še z večjo upravičenostjo predmet estetskega doživljanja. Odločilni odmik od takšnih stališč bi sicer lahko prinesla že prva objava Heideggerjevega spisa *Izvir umetniškega dela*, v prevodu natisnjena v Perspektivah leta 1962, kjer bistvo umetnosti ni bilo več mišljeno s stališča estetskega doživljanja, s tem pa tudi ne v mejah estetike; za Heideggerja je bistvo umetnosti »postavljanje resnice v delo«, ta resnica je sicer v posebni zvezi z »lepoto«, vendar pa to ni več lepota v smislu estetike, tako da Heideggerjevo razumevanje umetnosti ni več estetsko, ampak sega prek estetike v čisto drugačna območja bivanja in misli. Kljub temu Heideggerjev spis na Slovenskem v tem času še ni zamajal tradicionalnega pogleda na umetnost in estetsko. V šestdesetih letih je zlasti v krogu okoli Dušana Pirjevca začel prevladovati vpliv fenomenološke estetike, predvsem Romana Ingardna; v tej estetiki se je kot bistvena kategorija za bistvo umetnosti še zmeraj uveljavljalo »estetsko stališče«, kar je pomenilo, da ostaja umetnost slej ko prej znotraj estetskega območja in je prava veda o nji samo estetika. Okoli leta 1970 so v slovensko umetnostno misel začeli prodirati vplivi še drugih estetik najmodernejšega časa – poleg fenomenološke še strukturalne, informacijskoteoretične, numerične, psihoanalitične,

neomarksistične in še katere. O tem govori pomen, ki so ga na Slovenskem s svojimi pojmi in teorijami dobili Bense, Abraham Moles, Roman Jakobson, Roland Barthes, Umberto Eco, Jan Mukařovský, Louis Althusser, Pierre Macherey, Jurij Lotman, Siegfried Schmidt, Mikel Dufrenne in še mnogi drugi. Njihova pojmovanja so se v odtenkih močno razločevala, vsem pa je bilo skupno, da so bistvo umetnosti videli v estetskem – eni v »estetski funkciji«, drugi v »estetskem učinku«, tretji v »estetski zaznavi«, kar seveda pomeni, da jim je bila umetnost po svojem bistvu istovetna z območjem estetike. Temu pojmovanju se je v tem času pod vplivom Heideggerja polagoma izmikal Pirjevec, ki je za bistvo umetnosti leta 1968 uporabil besedo »umetniškost«; ni sicer razložil, kaj naj si pod tem mislimo, bilo pa je jasno vsaj to, da ne gre več za estetsko in tudi ne za estetiko, ki naj bi razmišljala o bistvu umetnosti. To stališče je pri Pirjevcu polagoma dozorelo v spoznanje, ki ga je leta 1975 zapisal na koncu svoje študije *Estetska misel Franceta Vebra* v obliki sklepanja, da je treba besedo »aisthesis« v zvezi z umetnostjo razumeti po njenem izvirnejšem pomenu; to dejstvo pa pomeni toliko kot »konec estetike«. S tem se Pirjevec sicer ni docela odrekel estetiki kot vedi, ki naj razpravlja o umetnosti, gotovo pa je bistvo umetniških del postavil nad estetsko, kot ga je razumela evropska estetika zadnjih dvesto let. Sklep Pirjevčevega razmišljanja v tej smeri je najti v njegovi zadnji veliki študiji o *Bratih Karamazovih* iz leta 1976, kjer je bistvo umetnosti označeno sicer tudi s pojmom »lepota«, vendar ne v estetskem smislu te besede, ampak v zvezi z besedami »bit«, »samopostavljanje biti«, »pesništvo«, »skrivnost« in prav nazadnje »bog«. To je pomenilo seveda toliko, kot da pravo mesto za razmišljanje o bistvu umetnosti ni več estetika, ampak kvečjemu ontologija, bitnozgodovinsko mišljenje po Heideggerju ali celo teologija.

Iz teh Pirjevčevih misli v sedemdesetih letih še ni sledil kak opaznejši prelom v splošnem razumevanju bistva in položaja umetnosti. Morda je razlog za to neodmevnost bil tudi v tem, da Pirjevec ni želel izrecno razmejiti področji umetnosti in estetskega, »lepoto« in »resnico biti«, kar pa je bilo nemara spet samo posledica njegove želje, zajeti tudi estetsko v vse-obsegajočo misel o »biti«, da se ne bi območje estetske čutnosti iz nje izgubilo ali se ji celo postavilo nasproti. Naj bo temu tako ali drugače – res je, da je Pirjevčevo misel o bistvu umetnosti nadaljeval v osemdesetih letih šele Tine Hribar, čeprav z nekoliko premaknjениm pomenom – tudi njemu je bistvo umetnosti »lepota«, ki je znamenje »biti« in s tem ne zgolj estetska, ta »lepota« je isto kot »sveto«, toda to ni več v skrivnostni zvezi z »bogom«, ampak je nekaj dosti bolj tostranskega, erotično-tosvetnega, morda v smislu Feuerbachovega vračanja človeka iz odtujitve v Boga k človeško panerotičnemu bivanju sredi življenjskega sveta kot nečesa samo po sebi svetega. Kljub takšnim znamenjem je na Slovenskem tudi po letu 1980 še zmeraj prevladovala tradicionalna usmeritev, ki ji umetnost velja za območje »lepote« in estetskega, estetika pa za vedo, kjer se govori predvsem o umetnosti. Bilo je sicer nekaj izjem – med njimi tudi v knjigi podpisanega *Očrt literarne teorije* (1983), kjer umetniško ni več izenačeno z estetskim – toda kot pravilo bi smeli navesti veliko več primerov nasprotnega stališča, potrjenega s tradicijo. Ko je leta 1981 Josip Vidmar objavil knjigo *Esej o lepoti*, je bil v nji govor o naravni lepoti, predvsem pa o umetnosti; iz celote ni moglo biti dvoma, da spada oboje skupaj v območje estetskega in da je torej »esej o lepoti« pravzaprav estetika. Leta

1983 se je zgodilo več stvari, ki so ponovno opozorile, da se v slovenski filozofiji pod estetiko še zmeraj razume predvsem ali skoraj izključno filozofija umetnosti. Vojan Rus je v knjigi *Možnost nove estetike* izrecno poudaril, da pod »splošno estetiko« razume »občo teorijo umetnosti«, in to tako zelo, da osrednja kategorija takšne estetike ni »lepota«, ampak res sama umetnost, kar je v očitnem nasprotju z Vidmarjem, se pa zato še bolj nagiblje v popolno poistovetenje filozofije umetnosti in estetike; toda o nekaterih Rusovih estetskih idejah bo v tem spisu govor še posebej. Prav tako v letu 1983 je izšla knjiga Franeta Jermana z naslovom *Sprehodi po estetiki*, po podobni knjigi Sodnikove spet novo, popularneje napisano delo o teoretskih vprašanjih lepote in umetnosti. Kot je videti iz uvodnega poglavja, postavlja Jerman predmet estetike širše od Rusa, poleg umetnosti šteje vanjo tudi splošno lepo, priznavajoč tako kot Veber ali Vidmar, da je »področje lepote pač širše od področja umetnosti«; rezultat teh opredelitev je ta, da je umetnina po svojem bistvu »estetski fenomen«, čemur ustreza na strani njenih sprejemnikov »estetski interes« oziroma »estetski odnos«. Končno je za leto 1983 potrebno omeniti še dogodek, ki je bil značilen, pa tudi pomemben za nadaljnji razvoj umetnostnega mišljenja na Slovenskem; tega leta se je ustanovilo posebno »društvo za estetiko«, prvo te vrste na Slovenskem, vendar na podmeni, da je estetika izključno filozofija umetnosti, kar se je pokazalo na simpozijih prireditvah tega društva, posvečenih teoretičnim in zgodovinskim problemom vseh mogočih umetnostnih panog, obdobjem in gibanj.

Podobno kot pri Rusu ali Jermanu, Vidmarju ali Vebru je bila estetika določena v knjigi *Estetika in epistemologija* Aleša Erjavca, ki je izšla leta 1984. Tu je na primer v poglavju »Estetika, njen pomen in vloga« rečeno, da estetiko »danes na splošno razumemo kot filozofsko disciplino, katere predmet je umetnost (in včasih še vedno tudi lepo)«; in nadalje, da estetika združuje »vrsto strok, področij in metod, ki imajo za predmet umetnost v najširšem pomenu te besede«; ali pa da je estetika »pri nas tako predvsem veđa o umetnosti ali o njenih učinkih«. Stališče, ki ga razodevajo te formulacije, je bližje Rusovim pogledom, ki estetiko zožujejo na samo umetnost, kot Vidmarjevim ali Jermanovim, ki jo postavljata ob širši pojem estetsko lepega; spada pa seveda hkrati z vsemi drugimi v isti okvir estetike, izenačene s filozofijo umetnosti, ker vidi bistvo umetnosti v estetskem in ne v čem drugem, kar presega estetsko raven, odnos ali funkcijo.

Ta stališča so se nazadnje potrdila tudi na kolokviju »Estetika na Slovenskem«, ki ga je slovensko društvo za estetiko priredilo v Ljubljani leta 1988; vsaj kar zadeva uvodni referat Aleša Erjavca, ki je razpravljalo o »razvoju estetike v zadnjih desetih letih«, je bilo v njem ponovno slišati zatrdila, da je »potreben drugačen temeljni pristop k estetiki in njenemu predmetu, ki smo ga tedaj in ga še danes razumemo kot umetnost«; ponovno je bilo izrečeno, da gre za estetiko, »razumljeno kot filozofija umetnosti«, iz česar je sledil sklep: »Estetika torej, kot jo razumemo v našem društvu, se mora vračati k svojemu predmetu, torej k umetnosti v vseh njenih preteklih, sedanjih in mejnih oblikah...« To rigorozno stališče, ki omejuje estetiko zgolj na teorijo umetnosti, se je vračalo pri drugih referentih v omiljeni obliki, češ da ne gre samo za umetnost, ampak za širše področje lepega in estetskega. Zato se je Jerman v referatu z naslovom *Pojem estetskega* rajši oprl na Mukařovskega, po katerem se estetska funkcija ne omejuje le na umetnost, ampak se lahko »polašča česarkoli, vsakega

predmeta«, kar bi seveda pomenilo, da v estetiki ne gre samo za umetnost, ampak za estetsko v splošnem pomenu besede; obenem se sklicuje na idejo Stefana Morawskega, da obstajajo umetnine z umetniško vrednostjo, a brez estetske, kar bi lahko pripeljalo do sklepa, da bistvo umetnosti ni v estetskem. Vendar pa Jerman tega sklepa ne izpelje, ker ostaja pač zvest svojemu prvotnemu načelu iz leta 1983, po katerem spada umetnost po svojem bistvu vendarle samó v območje estetike. Bolj naklonjen problematizaciji tega razmerja se je na tem kolokviju pokazal pravzaprav samo Janez Strehovec z izjavo, da »tisto, kar se pod imenom estetika uveljavlja v zadnjih sto petdesetih letih, je torej predvsem filozofija umetnosti«, da pa poleg tega že od Platona naprej obstaja teorija čutnosti, njenih različnih oblik in vlog, in da je prav za takšno teorijo termin estetika neprimerno bolj upravičen. Takšni vlogi čutnosti se mora posvečati zlasti sodobna estetika osemdesetih let, zato jo Strehovec definira takole: »Ni le nekakšna nova varianta filozofije umetnosti, temveč teorija o mestu in načinu področja čutnega v sedanjosti.« Vendar se tudi Strehovec v koncu svojega referata o estetiki na Slovenskem ne odloči za radikalno ločitev območij estetskega in umetniškega, estetike in filozofije umetnosti, ampak navsezadnje vrne umetnost nazaj v estetiko, češ da se mora ta še zmeraj ukvarjati tudi s svojim tradicionalnim vprašanjem, namreč z umetnostjo.

To so seveda samo posamezni primeri današnjega slovenskega mišljenja o zadevah umetnosti in estetike; obnje bi lahko uvrstili še številne druge. Splošni vtis bi se s tem bistveno ne spremenil, kajti prevladujoča poteza tega mišljenja je vendarle ta, da v skladu s tradicijo, ki v Evropi prevladuje od romantike naprej, pri nas pa od Čopovega časa, bistvo umetnosti izenačuje z estetskim, v estetiki pa vidi predvsem ali celo edino teorijo umetnosti. Toda prav to stališče ob koncu 20. stoletja ni več nekaj samoumevnega. Zakaj naj bi estetika, ki je po izvoru svojega imena res povezana s čutnostjo, s tem pa s tako imenovano lepoto v dobresedno čutnem pomenu, bila zadolžena tudi za bistvo umetnosti, ki je pač ni mogoče reducirati na čutnost in tudi ne na lepoto kot na popolnost takšne čutnosti? In če je temu tako – ali nista torej estetika in filozofija umetnosti dve različni vedi, ki govorita o dveh različnih stvareh?

Dejstvo, da so bila takšna vprašanja nemogoča za dobo romantike in tudi še za začetek 20. stoletja, ki je bil ves še v znamenju nove romantike, dekadence in simbolizma, da pa postajajo zmeraj bolj nujna proti koncu tega stoletja, kaže seveda na to, da jih na dnevni red postavlja usmeritev novega časa, ki ga napoveduje geslo o »postmoderni dobi«. To pomeni, da so ta vprašanja v nekakšni posebni zvezi z duhovnozagodovinsko podobo tega novega časa in da je nanje mogoče odgovarjati samo, če se postavimo na tisto točko, s katere bo postmoderna doba morala pogledati na zapletena razmerja med umetnostjo in estetsko čutnostjo ter odločiti, kako lahko o prvem razsoja filozofija umetnosti in kako ono drugo raziskuje estetika. Od tod seveda sledi, da bo moral pričujoči spis natančneje spregovoriti tudi o vseh tistih razsežnostih – zgodovinskih, političnih, metafizičnih, navsezadnje tudi teoloških – ki bodo najverjetneje določale bistvo časa, ki prihaja po sklepu t. i. novega veka.

Kaj takega bo mogoče storiti šele proti koncu razpravljanja, ko bo že bolj ali manj jasno, katera so tista konkretna vprašanja, ki terjajo natančnejšo razmejitev med umetniškim in estetskim, med umetnostjo in zunajumetniško čutnostjo, da bi jih lahko navsezadnje postavili v okvir postmo-

derne duhovnozgodovinske problematike in jim šele v tej navezavi našli pravi odgovor. Temu končnemu izhodišču pa se bo seveda mogoče približati šele polagoma, s pazljivim reševanjem čisto konkretnih umetnostnih ali estetskih problemov, vzeti iz evropskega pa tudi današnjega slovenskega sveta, da bi se od tod pokazalo, zakaj je potrebno razločevati med umetnostjo in estetskim, zlasti pa, zakaj nas k takšnemu razločevanju sili bližajoča se postmoderna doba.

Za razbiranje konkretnih umetnostnih in estetskih vprašanj bo v tem spisu uporabljena vrsta kritičnih zapisov, ki so se piscu nabrali v zadnjih desetih letih, ko je imel priložnost sodelovati ob javnih predstavitvah misli, ki lahko veljajo za reprezentativen primer slovenskega mišljenja po letu 1970 o umetnostnih oziroma estetskih rečeh. Najprej je tu že omenjena knjiga Vojana Rusa *Možnost nove estetike* iz leta 1983; ob nji so se odprla vprašanja o tem, ali je mogoče bistvo umetnosti res misliti s pomočjo pojma »ustvarjalnosti«, in pa, kakšna je pravzaprav razlika med umetniškostjo kot bistvom umetnostnih del in estetskostjo, ki je poglavitna značilnost estetskih objektov; in seveda o tem, da je estetsko stališče, ki ga lahko zavzamemo do sveta in mu lahko sledimo k začetkom evropske kulture, prav do homer-skih časov, nekaj drugega od stališča, ki ga za svoje dojetje terjajo umetnostna dela. Iz teh kritičnih pomislekov bo najbrž sledil sklep, da je razločevanje med umetnostnimi deli in estetskimi predmeti, med umetniškostjo in estetskim, s tem pa tudi med filozofijo umetnosti in estetiko ne samo mogoče, ampak popolnoma nujno. Drugi primer mišljenja, ob katerem so se piscu te razprave ohranili kritični pomisleki, je knjiga Aleša Erjavca *Ideologija in umetnost modernizma* iz leta 1988. Ta sicer v umetnostno ali estetsko teoretičnem pogledu ni zastavljena tako na splošno kot Rusovo delo, vendar je iz kritičnih pomislekov ob nji mogoče razviti vrsto vprašanj, ki zadevajo bistvo umetnosti in njenega razmerja do estetskega – predvsem vprašanje o ideologiji v umetnosti in o ideološkosti umetnostnih del, kar se seveda lahko podaljša v razpravljanje o upravičenosti neomarksističnih teorij, ki so umetnosti pripisale posebne »estetske učinke«, ki naj znotraj umetnosti hkrati nosijo pa tudi nevtralizirajo ideološko funkcijo umetnostnih del. Toda s tem se bo samo potrdila nujnost strožjega razločevanja med estetskim in umetniškim, med umetninami in tistim, kar se lahko imenuje estetski objekt.

In končno je tu posmrtna knjiga Dušana Pirjevca *Estetska misel Franceta Vebra* iz leta 1989, ki je seveda precej drugačen poskus, kako ob Vebrovi *Estetiki* znova premisliti, kaj je bistvo umetnosti in v kakšni zvezi je z estetiko. V tej knjigi, ki je v rokopisu nastala leta 1975, je že opazen avtorjev napor, kako preseči estetsko raven razmišljanja o umetnosti in jo dvigniti v območje, kjer se odpira vprašanje o transcendenci, morda celo vprašanje o Bogu. Temu se je Pirjavec leto ali dve zatem posvetil v študiji o *Bratih Karamazovih*. Kritični premislek Pirjevčevih pogledov na Vebrovo *Estetiko* mora torej upoštevati tudi poznejšo avtorjevo perspektivo, kar pomeni, da vprašanje o bistvu umetnosti in o njeni drugačnosti od estetskega lahko premakne v zvezo z vprašanjem metafizike, transcendence in nazadnje Boga. Ali je umetniškost zgolj nekaj znotrajčloveškega? Ali pa iz fenomenalnega sveta kaže morda kam drugam in ravno s tem presega raven zgolj estetskega in območje estetskih objektov?

Dognanja, h katerim se bo usmerjalo kritično razmišljanje ob knjigah Vojana Rusa, Aleša Erjavca, Dušana Pirjevca in morda še koga, bo

potrebno proti koncu strniti v ostrejši zaris temeljne problematike, ki jo odpira razmerje med umetnostjo in estetskim. Hkrati pa bo seveda spotoma postalo jasno, da mora temu zarisu slediti umestitev celotne problematike v okvir razmišljanja o postmoderni dobi. Očitno je, da na poglavitno vprašanje o tem, s čim umetnost presega estetsko raven in s čim se zavezuje transcendenci, ni mogoče odgovoriti v okvirih metafizičnega nihilizma, ki je vladajoča duhovnozgodovinska usmeritev zadnjih sto let v Evropi in zmeraj bolj tudi celotnega sveta. Odgovor je mogoč šele onstran nihilističnega horizonta. Od tod sledi, da je potrebno vedeti, ali je metafizičnemu nihilizmu usojen konec s prihodom postmoderne dobe. Kaj bo v času, ki sledi zaključku novoveškega sveta, z metafizičnim, pa tudi s socialnim, moralnim in vsakršnim drugim nihilizmom, ki iz nihilističnega temelja dobiva svoje opravičilo? Kaj bo v postmoderni dobi z Bogom, transcendo in s smislom ne le posameznikovega obstoja, ampak tudi človeške zgodovine? Vprašanje o razlikah med umetnostjo in estetskim je nedvomno povezano s temi temeljnimi problemi, prek tega pa z vprašanjem o postmoderni dobi, kjer se obeta ne le njihova zgostitev, ampak nemara tudi razrešitev.

(Se nadaljuje.)

Deset pesmi

Milan
Kleč

ŠKRATI Seveda, da nikakor ni dovolj,
da bi samo posedal na tistih sodih.
Odpreti jih moram in še več.
Potem se naokrog mene naredi
in tudi širi takšen poseben zrak,
da se lahko škрати nemoteno pogovarjajo
iz vseh koncev sveta.

BELA REKA Ti nenehni prepiri
in ta obup
in kot da bi ostajala še zadnja možnost.
V najini sobi bom poskusil
zamenjati še reko.
Zato, dobrodošla, bela reka.
Do sedaj te še ni bilo v moji poeziji,
kar se je dogajalo predvsem zato,
ker sem mislil,
kako se boš dolgočasila,
in kar takoj se ti opravičujem,
ker te bom preprosto izrabil,

mično strukturo s središčem, ki ostaja trajno v vseh dobah življenja in okoliščinah zgodovine. Ko je Miklošič s petindvajsetimi leti odhajal iz Gradca, je imel za sabo dve temeljni odločitvi, ki sta bili negativni. Odločno je rekel *ne* tako ilirizmu kot lastni besednoumetnostni ustvarjalnosti. Na Dunaj je prišel kot zrel mož, ki se je, po običaju mnogih, želel zasidrati v pravo kot krušni službi, hkrati pa je v sebi že imel vse razsežnosti, ki so ga ob srečanju s Kopitarjem naredile za odličnega slavista. Slavistični interes pa je v Miklošiču pobudilo prav srečanje z ilirizmom; po interesu za filozofijo in pravo je prav ta tretji interes postal središče njegovega življenja.



Janko
Kos

Umetnost in estetsko v postmoderni dobi

VI

Iz stanja umetnostne misli na Slovenskem, kot se ga je dalo razbrati ob knjigah Vojana Rusa, Aleša Erjavca in Dušana Pirjevca, bi moral slediti sklep, da se ta misel še zmeraj oklepa domneve o bistveno estetski naravi umetnosti – da

spada umetnost s svojo »lepoto« v estetsko območje in da je torej umetniškost po svojem bistvu istovetna z estetskim; da pa se ta domneva – deloma že v Erjavčevi knjigi, čisto izrecno pa pri Pirjevcu – sama v sebi razklepa, postaja negotova ali dvomeča, s tem pa odprta za drugačno stališče. Ta odprtost seveda ne more biti kaj drugega kot pripravljenost za domnevo, da z estetskim ne obsežemo bistva umetnosti in je torej za njegovo dojetje potrebna drugačna pojmovnost.

Iz takšnega stanja stvari sledi marsikaj. Najprej seveda čisto splošna, sama na sebi abstraktna misel, da morda umetniško ni isto kot estetsko in da torej vprašanje o bistvu umetnosti ne spada v estetiko, ki je pač samo znanost o estetskih pojavih, ampak v filozofijo umetnosti, kjer se estetsko postavlja v podrejeno vlogo, v središču vsega je pa vprašanje umetniškosti. Vendar je takó zastavljeno vprašanje še zmeraj preveč akademsko, saj se zdi, kot da ne gre za kaj več kot za učenjaški spor o dveh različnih znanstvenih disciplinah, o meji med njima in o pravicah vsake od obeh, da se držita samo svojega predmeta. Tak spor bi bil seveda ničev, ko se ne bi za njim skrivalo bolj stvarno vprašanje o tem, kakšen je pravzaprav historičen pa tudi aktualen pomen različnosti, ki se v današnjem času odkriva med umetniškim in estetskim, med umetnostjo in predmeti estetske rabe. Zakaj se ta različnost začenja vsiljevati kot problem že od začetka 20. stoletja in zakaj postaja zmeraj bolj opazna proti koncu tega stoletja? Očitno gre za prelom, ki je zgodovinski, ker se dogaja znotraj epohalnega zgodovinskega procesa. Ta se že dá opisati kot konec moderne dobe novega veka in začetek postmodernega časa, ki prihaja po novoveški epohi. Če naj torej različnost umetnosti in estetskega dojamemo kot vprašanje, ki se odpira

prav s tem epohalnim prehodom, je bolj kot vse drugo pomembno dognati, v kakšni temeljni povezavi je estetsko z novim vekom in kaj se dogaja s tem temeljem ob prehodu v postmoderno dobo.

Iz premisleka nekaterih idej, ki jih vsebujejo dela slovenskih umetnostno-estetskih teoretikov zadnjega desetletja, je očitno vsaj to, da se jim s tradicionalnega stališča kot bistvo umetnosti kaže še zmeraj estetsko; to stališče je tradicionalno zato, ker sega ne le globoko v izročilo slovenskega mišljenja o umetnosti, ampak je del večstoletne evropske tradicije novega veka. Večstoletne seveda v tem smislu, da se je istovetenje bistva umetnosti z estetskim vse do konca 18. stoletja uveljavljalo v evropski filozofsko-znanstveni misli še prikrito, docela izrecno pa šele v 19. stoletju. To pomeni, da je estetsko v umetnostni teoriji dobilo veljavo bistva umetnosti prav v stoletju, ki je v zgodovino novega veka zapisano kot vrh in s tem kot dopolnitev njegovih bistvenih značilnosti. Od tod sledi, da je do poistovetenja umetniškega z estetskim prišlo prav iz nekakšne temeljne naravnosti novega veka, ne pa kot zgolj naključna posebnost te epohe. Toda hkrati ni mogoče spregledati, da se je v 19. stoletju do kraja razprl tudi metafizični temelj, h kateremu je bil novi vek na skrivaj naravnčan že od svojega začetka, to pa je seveda metafizični nihilizem. Za problematiko umetnosti in estetskega se od tod odpira ključno vprašanje, v kakšni povezavi sta obe dogajanji. V kakšni nujni zvezi je ustoličenje estetskega kot bistva umetnosti s prihodom metafizičnega nihilizma? Gre za preprosto naključje ali pa se v tej sočasnosti skriva globlji smisel?

Na prvi pogled se zdi verjetnejša druga možnost. S tega stališča se dá zvezo obojega opisati z domnevo, da je poistovetenje bistva umetnosti z estetskim in s tem popolna podreditev umetnosti estetski sferi za evropsko misel postala mogoča šele z metafizičnim nihilizmom; še več, da je prav takšno dojetje umetniškosti bilo edino ustrezno bistvu takšnega nihilizma. Ta domneva se dá podpreti še z druge strani. Če se nam v prehodu iz novega veka v postmoderno dobo kaže estetsko pojmovanje umetnosti kot nezadostno, je kaj takega očitno znamenje, da se s tem končuje novoveško istovetenje umetniškosti z estetskim; in ker je takšno istovetenje usodno povezano z metafizičnim nihilizmom, je možnost za drugačno dojetje umetniškosti bistveno določena s koncem takšnega nihilizma. S tem se potrjuje, da problem umetnosti in estetskega, filozofije umetnosti in estetike, ni samo akademsko vprašanje strok, ampak da gre v njegovem temelju za zgodovinsko dogajanje ob koncu novega veka in začetku postmoderne dobe. V tem dogajanju se odloča o usodi metafizičnega nihilizma in o možnosti, kako ga preseči; in ena od poti, po katerih se ta usodni obrat dogaja, je tudi opustitev vere v estetsko bistvo umetnosti in prenos umetniškosti v območje, ki je zunajestetsko in nadestetsko. O tem območju za zdaj še ni mogoče reči ničesar določnega, toda gotovo je vsaj to, da gre za območje, v katerem mora biti metafizični nihilizem presežen, vendar ne z vrnitvijo k tradicionalni metafiziki, ampak na ravni, kjer se njena pojmovnost obnavlja v bistveno novi, se pravi postmodernej zasnovi.

Zdi se, da celote tako zastavljenih vprašanj ni mogoče postaviti v primerno luč, ne da bi vsaj v poglavitnih obrisih postalo jasno zgodovinsko zaporedje stopenj, premikov pa tudi odstopov, skozi katere se je gibala novoveška misel o bistvu umetnosti in njeni umetniškosti. Ko je Descartes v svojem mladostnem spisu *Compendium musicae* poskušal opredeliti bistvo lepega v glasbeni umetnosti, ga je opisal kot ugajanje čutom, kar pomeni,

da je videl umetniškost v nečem, kar ni več niti spoznavno-resnično niti etično-moralno, ampak samo še estetsko v pravem pomenu besede. To je bilo v skladu z njegovim »cogitom« kot začetnim počelom novoveške subjektivitete. Za Descartesovim razumevanjem umetniškosti kot estetskega se seveda še ni izrecno odpiralo brezno metafizičnega nihilizma, saj je vhod vanj Descartes prekrival z večjo uporabo srednjeveških dokazov za božji obstoj in s tem s krščansko teologijo Boga kot najvišjega bivajočega, substance in subjekta. Toda prikrita zveza med obojem je vendarle že obstajala. Z razveljavitvijo teh dokazov, kar se je zgodilo s Kantom, se je torej morala odstreti zavesa pred ozadjem metafizičnega nihilizma in s tem se je pokazal pravi temelj prenosa bistva umetnosti zgolj v estetsko.

Kljub vsemu je treba priznati, da se je proces načelne estetizacije umetnosti, tj. poistovetenja umetniškosti z estetskim, pričel že z Descartesom, kar ustreza njegovemu pomenu za nastop novoveškega mišljenja. S polnim zagonom pa je ta proces stekel šele v drugi polovici 18. stoletja, se pravi v času, ko se je s poznim razsvetljenstvom, s Humom in Kantom, začela razgraditev evropske metafizike in se je odprl prostor nihilizma – ime zanj se je izrecno pojavilo okoli leta 1800. Toda vse do srede 19. stoletja je poistovetenje umetnosti z estetskim potekalo še zmeraj obotavljivo, kar je prepoznavno iz same »estetike«, v kateri je ta doba gradila svojo filozofijo umetnosti. A. Baumgarten je leta 1750 resda prvi izrecno razumel bistvo lepote kot estetsko, toda temu je pripisal spoznavno vsebino kot posebni, nižji obliki resnice, kar seveda pomeni, da mu še ni šlo za estetsko v pravem pomenu besede. To se je izoblikovalo šele s Kantovo *Kritiko presodne moči*, vendar spet tako, da je bila estetskost kot bistvo umetnosti še zmeraj vsaj posredno, simbolično, povezana z idejo nravnosti, tj. z etičnim. In končno je tu še Heglova *Estetika*, kjer je bila za specifično v umetnosti spoznana sicer čutnost v pravem pomenu besede, toda bistvo umetnosti Heglu vendarle še ni bila estetska čutnost kot taka, ampak edinole v zvezi z »idejo« – umetniška lepota je »čutno svetenje Ideje«. To sicer ne pomeni, da je estetsko podrejeno spoznavni resnici ali pa etični ideji, pač pa da se neposredno opira na metafizični temelj vsega. S to rešitvijo estetskega v neposrednost vseobsegajočega temelja je Hegel umetniškost kot estetsko bistvo umetnosti hotel odtegniti razsulu metafizike in njenemu razpustu v temeljni nihilizem. Toda to se je kajpak dogajalo že v času, ko so sami nosilci romantične in postromantične umetnosti – Keats, Hugo, Gautier – že veliko odločneje s pomočjo gesel »poezija zaradi poezije«, »lepota zaradi lepote«, »umetnost zaradi umetnosti« odtegnili bistvo umetnosti nadvladi resnice ali etično dobrega in umetniškost prevedli v čisto območje estetskega, in to že na jasno načrtanem ozadju metafizičnega nihilizma. S tem se je novoveško pojmovanje umetnosti dokončno dopolnilo v poistovetenje umetnosti z estetskim, h kateremu je bilo bolj ali manj očitno naravnano že od svojih začetkov pri Descartesu.

Pa vendar je dejstvo, da je do te izpolnitve prišlo šele po več stoletjih, potrebno posebne razlage. Splošnejši razlog za to je treba videti v počasnosti procesa, skozi katerega se je metafizični nihilizem razkril kot bistveni temelj novoveškega sveta in s tem moderne dobe. Da se je to lahko zgodilo, so morali razpasti metafizični okviri, ki so jih Descartes, Spinoza, Leibniz in Locke podedovali iz antike in srednjega veka, da so v njihovo mrežo vdelali novo zasnovo subjektivitete; ta razpad se je dokončno izvršil v koncu

razsvetljenstva, šele s tem je bil izpolnjen temeljni pogoj za prehod v mišljenje, ki je bistvo umetnosti izenačilo z estetskimi.

Druga okoliščina, ki je vplivala na razmeroma počasno uveljavitev takšnega mišljenja, je bila povezana z veljavnostjo starejših teorij o bistvu umetnosti, ki jih je novi vek podedoval iz antike in srednjega veka, nato se pa še dolgo zmeraj znova vračal k njihovi pojmovnosti, vse dokler jih metafizični nihilizem, ki se je razkril kot zrelo bistvo moderne dobe, ni od znotraj izvotlil in razveljavil njihovo tradicionalno pomembnost; pa še potem je njihova s tradicijo posvečena veljavnost ostajala tolikšna, da so se vse do 20. stoletja na prednovoveške obrazce opirale ne samo popularnejše razlage umetnosti, ampak so jih posamezne filozofske, ideološke in znanstvene smeri poskušale obuditi v zmeraj novih variantah, ne da bi zmogle oživiti njihovo nekdanjo legitimnost.

Prva in najpomembnejša teh teorij je bila o tem, da je bistvo umetnosti njena spoznavna razsežnost oziroma resnica, do katere seže s svojim spoznavnim upodabljanjem realnega sveta. Svojo najbolj klasično obliko je dosegla že v antiki pri Platonu in Aristotelu z nazorom o tem, da je umetnost mimesis ali posnemanje, pri tem pa se je že od vsega začetka izkazalo, da je mogoče o takšnem bistvu umetnosti misliti z dveh nasprotnih vrednostnih stališč. Po Platonu je umetnost manjvredna oblika spoznavanja, saj ne seže prek nezanesljivih posnetkov čutnega sveta, kar pomeni, da jo je treba zavreči ali vsaj omejiti, v najboljšem primeru pa podrediti drugačnim, zlasti moralčnim normam. Pri Aristotelu se je izoblikovala pozitivnejša varianta, da je mimesis, kakršno zmore umetnost, odličnejša oblika spoznavanja, segajoča onstran čutnega videza stvari k njihovim splošnim, bistvenim vzorcem. Toda ne glede na takšno razliko je v obeh primerih umetniškost izenačena s spoznavnostjo umetniških del in s tem seveda vnaprej položena v metafizičen zaris sveta, kjer je takšna spoznavnost oziroma iz nje zagotovljena resnica ne samo mogoča, ampak zares nujna naloga umetnosti.

Krščanstvo takšne teorije o bistvu umetnosti ni moglo sprejeti, saj je umetnost preveč vezala na posnemanje ustvarjene narave in premalo na njen resničnejši izvir, Boga. Zato je srednji vek razumel bistvo umetnosti drugače. Pač pa je renesansa – resda ne v celoti niti ne zares dosledno – obnovila gnoseološki nazor o umetnosti; iz renesanse je segel globoko v prva novoveška stoletja k teoretikom klasicizma in razsvetljenstva, vse tja do Diderota. Njegova metafizična podlaga je v tem času že razpadala, kljub temu se mu je navidezna veljava podaljšala v 19. in celo v 20. stoletje. Sredi pozitivistično-materialističnega stoletja, v času realizma in naturalizma, jo je z novo močjo poskušal obnoviti H. Taine, ko je za bistvo umetnosti znova razglasil »posnemanje«, češ da umetniškost v svojih tvorbah odkriva »pomembne značilnosti« stvarnih pojavov, torej čisto v Aristotelovem smislu, vendar brez antične metafizične legitimnosti. Taine je bil prepričan, da lahko teorijo o spoznavnem bistvu umetnosti izpelje iz senzualističnoagnostičnega pozitivizma, kar je bilo seveda samo po sebi napačno in razlog, da se v tej obliki teorija ni mogla več uveljaviti. Iz nje je svoje pojmovanje »eksperimentalnega« romana in literature sploh utemeljeval navsezadnje še Zola. Po letu 1900 jo je v umetnostno filozofijo našega stoletja poskušal prav nazadnje prenesti marksizem-leninizem prek svoje »teorije odraza«, iz katere je bilo umetniškost mogoče razumeti kot posebno obliko resnice in jo bolj ali manj poistovetiti s spoznavno dimenzijo umetniških del. V najuglednejši obliki je poskušal ta pogled utrditi G. Lu-

kács s svojim pojmom o »tipičnem« in s teorijo o specifičnem izoblikovanju »tipičnega« v mediju umetniških podob, likov in situacij.

Vsi ti poskusi so bili vsaj že od konca 18. stoletja obsojeni na neuspeh, kajti metafizični temelj, na katerega so se opirali, se je v dozorevanju novoveškega mišljenja sam v sebi razsul in se dokončno izničil v dopolnjem metafizičnem nihilizmu 19. in 20. stoletja. Znanost in filozofija moderne dobe sta se dokopali do prepričanja, da ne more biti niti trdne spoznavnosti niti zanesljive resnice; oboje je zgolj empirično, historično in relativno. Kolikor se torej spoznanje in resnica pojavljata v umetnosti, njuna narava ne more biti prav nič drugačna. Spoznanje realnega sveta in resnica, ki jo – in kolikor jo – o njem konstituirajo umetniška dela, nista nič stalnega, enotnega, zmeraj istega in edino veljavnega, ampak sta zmeraj zaznamovana z začasnostjo, minljivostjo, subjektivnostjo, delnostjo in historično relativnostjo vsakega spoznanja. Mimo tega dandanašnji torej ne more več nobeno, čeprav še tako uvidevno razumevanje umetniških del, med drugim in morda predvsem literarnih besedil. Po doktrini, ki je umetniškost takšnih besedil videla v njihovi resnici in s tem v skladnosti z nekakšnimi realnimi svetovi, bi morali v *Iliadi*, Shakespearovem *Hamletu*, Cervantesovem *Don Kihotu*, Balzacovih romanih ali pa v Proustovem romanesknem ciklu za bistvo umetniškosti priznati njihovo ustreznost vsakokratnemu historičnemu človeškemu svetu, iz katerega so ta dela jemala snov za svoje motive, teme in forme. Vendar je ta predstava po novoveških izkušnjah z resnico vse prej kot gotova. Nobenega dokaza ni, da si smemo svet arhaičnega grštva zanesljivo zamišljati, kar v podobah, ki jih je izoblikovala *Iliada*; celo za Balzacove in Proustove tekste bi samo naivni bralci lahko verjeli, da sta bili dobi francoske restavracije ali pa fin de siècla natančno to in samo to, kar nam o njima sporočata pisatelja *Tete Lize* in *Swannove ljubezni*. Ne da bi njuna dela bila v tem pogledu neresnična, pač pa, ker je njuna resnica samo ena od mogočih resnic, delna in subjektivna, relativna in omejena; čeprav sta Marx in Engels trdila, da sta se iz Balzacovih del o njegovem historičnem svetu naučila več kot iz ekonomske znanosti, so ta dela seveda bolj imaginarna kot zanesljiva zgodovinska resnica o tej konkretni stvarnosti. Sicer je pa to še bolj videti na kakem domačem, bližnjem delu, ki nas s svojo resničnostjo neposredno zadeva, na primer na Kovačičevih *Prišlekih*, njihovih nadaljevanjih in dopolnitvah. To delo, ki je nemara najbolj avtentična romaneskna »epopeja« o slovenskem življenjskem svetu zadnjih petdesetih let, ima sicer veliko dokumentarno vrednost, toda kot celota je samo ena od mogočih resnic tega časa, njena resničnost je vseskozi subjektivna, delna in relativna. To načelo velja seveda ne samo za pripovedna dela, ampak tudi za dramske tekste od Ajshila do Ibsena in Cankarja – zelo bi bili naivni, ko bi v *Kralju na Betajnovi*, kot so hoteli nekdanji marksisti, videli kar resnično sporočilo o času slovenske pavperizacije, proletarizacije in kapitalizacije s konca 19. stoletja; s strogo sociohistoričnega stališča je ta podoba v marsičem gotovo enostranska, napačna ali že čisto imaginarna, se pravi vse prej kot resnična. Končno bi pa z nekoliko spremenjenimi merili isto načelo smeli prenesti na lirsko poezijo, o kateri se je prav tako pogosto mislilo, da je resnična podoba nečesa realnega, v tem primeru samega avtorja, njegove subjektivnosti, notranjščine in s tem pravega bistva. Vendar je tudi zdaj – primer za to je lahko Prešeren s svojo ljubezensko, izpovedno in refleksivno poezijo – treba reči, da je lirika le v zelo omejenem obsegu resnična podoba samega pesnika, njegove realne

socialne, moralne, historične ali kar človeške subjektivnosti. Pač pa bi lahko videli v nji enega od mogočih in delnih, nikakor pa ne edino resničnih aspektov pesnikove subjektivitete; včasih tako zelo, da bi v marsikateri pomembni poeziji smeli zagledati samo pogojen, relativen, v marsičem celo neresničen samoprikaz avtorja kot empirične realitete.

Vse to je seveda v nasprotju s tradicionalno teorijo o tem, da je bistvo, s tem pa tudi vrednost umetnosti v njeni resničnosti in da je torej umetniškost potrebno razumeti kot posebno obliko spoznavanja, spoznanja in s tem tudi resnice. Takšna doktrina je nemogoča, brž ko sprevidimo, da resnica, ki jo kažejo umetniška dela različnih dob, kultur in avtorjev, ni ena sama, enovita in stalna, ampak čisto različna, to pa zato, ker je v razmerju do svoje realnosti zmeraj empirična, historična, subjektivna in s tem relativna. Takšne spoznavne relativnosti, omejene v času in prostoru, predvsem pa delne in pogojne v zajemanju resničnosti, seveda ni mogoče imeti za stalnico umetnosti, se pravi za umetniškost, ki mora biti zmeraj in povsod ena in ista, če naj bo pojem umetnosti za vsa njena različna dela sploh dopusten, logično upravičen in po smislu utemeljen. Spoznavna razsežnost, ki jo sleherni umetniško delo nedvomno vsebuje in je konstitutivni del njegove celotnosti, ne more biti bistvo umetnosti in tudi ne drugo ime za njeno umetniškost.

Takšna sodba o spoznanju in resnici v umetnostnih delih ni samovoljna misel, do katere bi prišli zgolj z logičnim mišljenjem, ampak je sama na sebi že rezultat procesa, ki je potekal v novem veku vse do svoje končne dopolnitve v metafizičnem nihilizmu 19. in 20. stoletja. V tem procesu se je spodmaknil temelj, iz katerega je bilo mogoče verjeti v eno samo, stalno in gotovo resničnost, ki spoznavanju omogoča videnje enovite, zanesljive, za vse enake resnice sveta. V obzoru metafizičnega nihilizma je resničnost lahko samo še empirična, subjektivna in historična, o čemer je svojo veljavno besedo izrekla zlasti moderna filozofska hermenevtika; to pa pomeni, da je resničnost množična, raznotera in pluralna, spoznave o nji pa zmeraj delne, pogojne in relativne. Prav s tega stališča je metafizični nihilizem že v 18. stoletju začel ukinjati staro teorijo o aдекватnosti umetniškosti in spoznanja, ki je nastajanje modernega novoveškega razumevanja umetnosti sicer lahko zavrla za nekaj stoletij, vendar ne tako zelo, da se ne bi v 19. stoletju njen temelj izkazal za nelegitimnega, njeni epigonski podaljški v 20. stoletje vse do Lukáčseve »estetike« pa za anahronizem.

Druga teorija, ki je v prvih novoveških stoletjih zavirala razmah tipično novoveškega pojmovanja umetnosti, je bila stara doktrina o njenem etičnem namenu in pomenu. Po svojem izvoru gotovo ni bila mlajša od teorije o spoznavno-mimetičnem bistvu umetniških del, saj se je bolj ali manj izrecno pojavljala že v predsokratski Grčiji, toda na čisti teoretski ravni je bila dosti manj artikulirana, bolj popularno kot filozofsko-znanstveno domišljena. Pri Platonu in Aristotelu se je pojavila kot podrejen element poezije ob bistveno določilnejši mimesis, ki da je bistvo umetnostnega sveta. Šele v helenizmu in rimskem mišljenju je zadobila zares samostojen pomen v obliki nauka, da je poglavitni namen umetniških del moralno poučevanje, oblikovanje in normiranje. V tem smislu je mogoče razumeti Horacovo geslo o dvojni vrednosti poezije – *prodesse et delectare* – pri čemer pomeni njena koristnost nedvomno predvsem etično vzgojo in dobrodejnost. Ta nauk je po naravi stvari moralo sprejeti zgodnje krščanstvo, samo da ga je zaostriilo v izrecno odvisnost umetnostnega etosa od krščanske teologije in

moralke. Bistvo umetnosti je širjenje etosa, kot ga terja Bog, vse drugo na nji je lepi okras tega temeljnega namena. Ali kot je v 13. stoletju za ves srednji vek odločilno besedo izrekel Viljem Durandus: »Slike in okrasje v cerkvi so nauki in svete besede za laike.« To pa ni veljalo samo za umetnost v najožji cerkveni službi, ampak za vso srednjeveško umetnost, saj bi Dantejev nauk o četvernem smislu poezije, tudi njegove lastne v *Božanski komediji*, morali razumeti kot poistovetenje umetniškosti z etično razsežnostjo umetniških del, ki jo smemo razlagati ne samo kot moralnost v ožjem smislu, ampak kot ves njihov etični, socialni, ideološki in sploh vrednostni potencial. V srednjem veku je bil etos kot bistvo umetnosti seveda postavljen v najtesnejšo zvezo z resnico in lepoto, vendar samo kot bistvenima atributoma Boga, ne v njunem empiričnem pomenu; zato se je na empirični ravni to bistvo kazalo predvsem kot etična dimenzija umetnosti. V tem smislu je takšno poistovetenje umetniškosti z etičnostjo prešlo v renesanso, od tod pa je s klasicizmom in razsvetljenstvom seglo globoko v novoveško epoho, saj sta obadva razumela umetnost predvsem kot vzgajanje človeka k idealni etični, socialni in ideološki normi. To prepričanje je nato preživelo v mnogih konservativnih »estetikah« 19. in 20. stoletja, med drugim v katoliški »estetiki«, kot sta jo konec 19. stoletja na Slovenskem formulirala A. Mahnič in F. Lampe. Tudi tu se je v umetnosti etično dobro družilo z resničnim in lepim, vendar šele prek njihove troedinosti v Bogu, tako da je bistvo umetnosti obstalo predvsem kot etos, razumljen v okvirih katoliške moralne doktrine.

Ne glede na takšne zgodovinske premene pa je vendarle že od začetka novega veka potekal proces, ki je polagoma tudi nauku o etičnem bistvu umetnosti odvzemal legitimno podlago, podobno kot se je sočasno izgubljala legitimnost teorije o njenem spoznavno-resničnostnem bistvu. Metafizični nihilizem je od srede 18. stoletja in nato z vso silo v 19. stoletju razkril breztemeljnost vere v en sam, zmeraj enak in za vse veljaven etos. Podobno kot resnica je tudi položaj moralno dobrega prešel v območje pluralnega, historičnega, subjektivnega in s tem relativnega. S tega stališča se je tudi etos umetnosti, zlasti literarne, pokazal kot neenovit, zmeraj drugačen, pogosto divergenten in protisloven, za poznejše čase največkrat nesprejemljiv. Etos homerskih pesnitev, Vergilove *Eneide* ali pa *Pesmi o Rolandu* je ne le zmeraj drugačen, ampak je bistveno nasproten etosu Tolstojevih romanov, Ibsenovih dram ali pa Proustovega cikla, pri tem pa je etična razsežnost teh skoraj sočasnih modernih avtorjev spet bolj v medsebojnem nasprotju kot soglasju. In še je treba upoštevati dejstvo, da je etos večine preteklih umetnostnih dob za bralca današnje, začetne postmoderne dobe ne le odmaknjen, ampak za koga že docela nesprejemljiv ali vsaj neuporaben. Kako naj bo torej bistvo umetnosti nekaj, kar je s časom tako spremenljivo, zmeraj drugačno, odvisno od zmeraj nove historičnosti družbe, kulture in človeka kot subjekta? Etos ne more biti stalnica umetnosti, ne moremo ga poistovetiti z njegovo umetniškostjo kot nečim, kar ravno s svojo nespremenljivo istostjo zagotavlja obstojnost umetnosti v pojmu pa tudi v sprejemu in družbenem položaju umetniških del. Ker pa je do tega uvida prišlo prav z novoveškim metafizičnim nihilizmom, ne gre za naključno spoznanje o neusklajenosti umetniškosti z etosom v umetnosti, ampak za nujen rezultat procesa, ki je potekal skozi novoveška obdobja in se izteka z nastopom postmoderne dobe.

Zdaj je že tudi videti, zakaj je moralo novoveško mišljenje v svojem

zrelem razmahu in poznem razcvetu od 18. do 20. stoletja pristati v misli, da je bistvo umetnosti in s tem njena umetniškost samo v estetskem. Potem ko je metafizični nihilizem odvzel legitimno podlago teorijam o spoznavnem ali pa etičnem temelju umetniških del kot tistem zadostnem razlogu, iz katerega je mogoče izvajati njihovo umetniškost, je kot edina možnost za poistovetenje takšnega bistva z nečim na sami umetnosti razpoznavnim preostalo estetsko. To je bilo seveda kot sestavina umetniških del znano že v antiki Platonu in Aristotelu, nato v srednjem veku in renesansi, vendar nikoli ne kot zares osrednje in odločilno. V središče umetnosti se je premaknilo šele z novim vekom, ko je po razlomu »resnice« in moralno »dobrega« kot bistva umetnosti ostalo mesto za določitev umetniškosti prazno. Kolikor bolj sta namreč na ozadju metafizičnega nihilizma spoznavnost in etičnost umetniških del postajali negotovi, nezanesljivi in relativni, toliko bolj se je kot empirično določljivo bistvo umetniških del razkrila njihova estetska struktura, funkcija, odnos do realnega, to pa zato, ker se je prav to v razmerju do resnice in etosa zazdela neodvisna, sama sebi zadostna, »vsebinsko« svobodna, prazna in zgolj formalna količina. Ustoličenje estetskega kot bistva umetnosti in njegovo poistovetenje z umetniškostjo sta bila torej določena s temeljnim potekom novoveškega mišljenja, ne pa porojena po naključju ali iz samovoljne domiselnosti akademskih teoretikov.

Ta obrat se je odločilno zastavil že s Kantom in po letu 1800 prek programov literarnih in splošno umetnostnih »šol« romantike, dekadence, simbolizma, modernizma postal samoumevna podlaga vsakršnega umetnostnega mišljenja. Vrh je dosegel pri Nietzscheju, kar nikakor ni naključje, saj se je moralo poistovetenje umetniškosti z estetskim do kraja dopolniti ravno z mislecom, ki je izrekel ne le »smrt« Boga, ampak tudi resnice in morale. Toda vsesplošna prevlada estetskega mišljenja o umetnosti je neogibno navzoča tudi pri manj radikalnih mislecih 20. stoletja, vse do R. Ingardna, N. Hartmanna ali R. Jakobsona; vse do novejših teorij fenomenologije, eksistencializma in strukturalizma s poststrukturalizmom vred se uveljavlja temeljna ideja o istosti umetnosti in estetskega, to pa je seveda utemeljeno z dejstvom, da se te in druge filozofske, znanstvene ali duhovne smeri bolj ali manj dosledno zadržujejo znotraj kroga, ki ga je zarisal v izteku moderne dobe metafizični nihilizem. Kar velja za evropsko »estetiko« zadnjih sto let, je veljavno tudi za njeno usodo na Slovenskem. Teorija o edino veljavnem estetskem bistvu umetnosti je posegla tudi v slovensko katoliško »estetiko« z začetka stoletja, ko je Iz. Cankar odrekel poslušnost tradicionalnemu nauku o troedinosti resničnega, dobrega in lepega v umetnosti, ki je v empirično zasnovo umetniškosti postavljaj teološko določen etos, in je za bistvo umetnosti sprejel samo še estetsko, razumljeno kot slog in formo – stališče, ki je kot povsod drugje po Evropi bilo legitimno edinole iz skrivnega razmaha metafizičnega nihilizma.

Tako nikakor ni mogoče dvomiti o tem, da je izenačenje umetniškosti z estetskim in umestitev umetnosti v njegovo sfero ne le bistveno znamenje novoveške epohe, ampak že kar neposredno zvezano z metafizičnim nihilizmom moderne dobe. Toda v osrčju tega nihilizma se skriva že tudi negacija, ki spodjeda teorijo o estetskem bistvu umetnosti. Estetsko grškega kiparstva je drugačno od estetskega v romaniki in gotiki, estetsko v Shakespearu nasprotuje estetskemu v Racinovih dramah, oboje pa estetskemu v Strindbergu. Estetski elementi Bachove glasbe so inkompatibilni z estetiko R. Straussa ali Stravinskega, ta pa s postmoderno Glassa ali Zappe. Estetsko,

kakršno se uveljavlja v realizmu 19. stoletja, je bistveno nekaj drugega od estetskih struktur, ki jih je iznašla avantgarda od kubizma do lettrizma; in zelo verjetno je, da tisti, ki sprejema eno, zavrača drugo. Skratka, v umetnosti ne obstaja eno sólo estetsko, ki bi utemeljevalo eno sólo, zmeraj isto in za vso umetnost razpoznavno umetniškost. To pa seveda pomeni, da je estetsko v umetnosti prav tako empirično, historično in relativno kot njena spoznavnost in etos; in da se iz estetskega samega na sebi nikoli ne more konstituirati umetnost s svojo bistveno strukturo, ki se ji pravi umetniškost oziroma po stari terminologiji klasično-romantične filozofije umetnosti »lepota«.

S tega stališča se končno odkriva tudi tisto, kar je s povedanim v najtesnejši zvezi in kar dodatno govori zoper poistovetenje umetniškega z estetskim. Estetsko v umetnosti je prav tako mimetično kot njena resničnost ali etičnost. Vsakršno spoznanje in etos, ki ju lahko vsebuje umetnost, sta – naj se zdita na prvi pogled še tako izvirna – vendarle zmeraj posnetek resnic in moral, ki dejansko obstajajo ali lahko obstajajo tudi kot del historičnega sveta, iz katerega nastaja umetnost, ne pa da bi ju sama proizvedla tako rekoč iz nič in sólo za lastno rabo. Prav to velja tudi za njene estetske razsežnosti in sestavine – estetskost črt, barv, zvokov, besed in gibov obstaja že zunaj umetnosti, poetična funkcija, ki je po Jakobsonu bistvo umetniške literarnosti, po lastnem Jakobsonovem priznanju ne pripada samo umetniškim besedilom; estetsko razmerje, ki naj bi po Ingardnu pripadalo umetnini, lahko v resnici zavzemamo do katerihkoli stvari zunajumetnostnega sveta. Estetsko zatorej spada v območje tistega, kar je v umetnosti mimetično, predumetnostno in predumetniško.

Iz logike samega pojma umetnosti je sklepati, da bistvo, ki je zanjo res specifično, ne more biti posnetek ničesar že obstoječega, ampak mora nastajati zgolj iz nje same in v nji sami. Toda to pomeni, da mora biti v zvezi z nečim, kar transcendirata vse empirično, historično in relativno; nekaj, kar je onstran spoznavnega in etičnega, pa tudi estetskega, čeprav vse to vendarle na poseben način vključuje vase; in kar je torej v pravem pomenu besede transcendenca sveta. Morda je na kaj takega mislil Heidegger, ko je umetnost kot pesništvo spravljal v zvezo z »resnico biti«, ali pa Pirjevec, ko je to resnico spravil v zvezo z »bogom«, ki da je samo drugačna, pesniška beseda za »bit«. Mogoče pa je seveda pojem boga misliti tudi drugače, s tem pa tudi umetniškost, kot jo je treba dojeti na prehodu v postmoderno dobo, prevesti v drugačno razmerje do transcendence.

(Se nadaljuje.)

Umetnost in estetsko v postmoderni dobi

II



Janko
Kos

Potem ko je v letu 1983 izšla knjiga Vojana Rusa z naslovom *Možnost nove estetike*, je na začetku leta 1984 priredil takratni osrednji Marksistični center – pred nedavnim se je preimenoval v »Znanstveno in publicistično središče« – v sodelovanju s Slovenskim filozofskim društvom pogovor o knjigi. Po uvodnih referatih, med katerimi je bil tudi moj, se je ob delu razmahnila debata, ki je bila pozneje avtorizirana in pripravljena za tisk, a žal ne objavljena. Ko znova pregledujem svoj prispevek, spoznavam v njem seveda številna znamenja časa, a tudi nastavke za tisto, kar se zdi danes povezano s problematiko umetnosti in estetskega v postmoderni dobi. Zato ga na tem mestu obnavljam, predvsem tisto, kar se zdi še zmeraj sprejemljivo za odprtje poglobitnega vprašanja, kakšno je razmerje med umetniškostjo umetnostnih del in tako imenovano estetskostjo; in kakšno je pravzaprav razmerje med filozofijo umetnosti in estetiko.

Na začetku svojega prispevka sem na kratko izrekel nekaj besed o tem, da vsebuje Rusova knjiga med drugim gotovo tudi zamisli, s katerimi se je mogoče strinjati, nato pa sem spregovoril več o temah, ob katerih strinjanja ni. Naštel sem jih pet ali šest. Prva med njimi je bila takšna, da na prvi pogled ni čisto v zvezi z razmerjem med filozofijo umetnosti in estetiko, a jo vseeno obnavljam, ker dobro ponazarja ozračje, ki je na začetku osemdesetih let obstajalo okoli teh vprašanj in ki tu in tam še zmeraj obstaja. Če prav razumem Rusovo knjigo – tako sem odprl prvi problem – se mi zdi, da vidi avtor poglobitni razlog za možnost in tudi nujnost »nove estetike« v tem, da je bila stara, tradicionalna, klasična »estetika« nezadostna (izraz »estetika« pišem v teh zvezah dosledno v narekovajih, ker je Rus z njim mislil ves čas na filozofijo umetnosti in ne na estetiko v pravem pomenu besede). Zdelo se mi je, da to idejo na več mestih zelo poudarja, argumentira pa jo s trditvijo, da je bila stara »estetika« metafizična, s tem pa nekako usodna za samo umetnost, dušila jo je in omejevala v njenem razvoju, jo vklepala v pretesne spone – pa ne le umetnost samo, ampak ustvarjalnost nasploh. Zato je nujna potreba našega časa prav »nova estetika«, ki mora biti seveda nemetafizična – po avtorjevi terminologiji torej dialektična – in taka ne bo več omejevala umetniške ustvarjalnosti, ampak jo bo sproščala, po svojih močeh torej osvobajala. Prav s tem ji bo postala zares ustrezna, to pa je že tudi glavni argument za nujnost »nove estetike«.

Z današnjega stališča seveda uvidevam, da je bilo bistvo opisane zamisli ideja o nujnem osvobajanju umetnosti, ustvarjalnosti in s tem človeka kot takega, in da je tudi to ena od možnih izpeljav znanega levičarskega kompleksa o človekovi metafizični in zgodovinski emancipaciji. Vendar me v začetku osemdesetih let ta stran problema še ni zanimala, pač pa me je pritegnilo izrazito konkretno, historično in strokovno vprašanje o tem, ali je

res, da je tradicionalna evropska »estetika«, se pravi filozofija umetnosti z ustreznimi umetnostnimi teorijami ali poetikami, kakorkoli škodovala razvoju umetnosti od antike naprej. Na pamet mi je prišla vrsta primerov, ki so Rusovo stališče nujno diferencirali ali spodbijali. Zdelo se mi je, da bi o vrsti najpomembnejših preteklih »estetik« lahko upravičeno trdili, da so s svojimi učinki – za te je namreč šlo – bile pozitivne, plodne za umetnostni razvoj in da bi na tej ravni najbrž težko govorili o tem, da je klasična umetnostna teorija omejevala umetnosti, jim delala silo, preprečevala njihov svobodni razmah. Za to misel sem takoj lahko našel nekaj primerov. O Kantovi »estetiki« ne bo nihče dvomil, da je imela odločilno, aktivno in tudi konstruktivno vlogo v nastajanju t. i. weimarske klasike, pa ne samo z vplivom na Schillerjeve »estetske« teorije, ampak je ta vpliv šel prav v notranjost Schillerjeve poezije in dramatike, deloma pa tudi v Goethejeva literarna in teoretična dela. Verjetno bi takšne ustvarjalnosti v tej obliki brez Kantove »estetike« ne bilo. Primer govori torej o tem, kako je neka klasična filozofska »estetika« dajala sočasni umetnosti zelo močne, pa tudi v globljem smislu prave impulze, da se je lahko razmahnila v skladu z duhovnozgodovinsko usmeritvijo svojega časa, pravzaprav je to usmeritev ravno kot umetnost dokončno izoblikovala. Kantovo »estetiko« bi smeli iskati v osrčju še drugih osrednjih umetnostnih manifestacij tega časa. Beethovnova glasba bi bila najbrž nemogoča brez Kanta, kolikor je ta glasba »izraz« etično avtonomnega subjekta, ki v boju s čutnostjo uveljavlja kategorični imperativ. S tega stališča bi takšni »estetiki« morali priznati zelo velike zasluge za umetnostni razvoj; vsekakor ga ni omejevala ali celo zavirala.

Enako razmerje med »estetiko« in umetnostjo nekega časa se pokaže še ob drugih vodilnih filozofskoumetnostnih mislecih romantične dobe, ko je bila v »estetikah« res zbrana najvišja vednost časa o »lepoti« in umetnosti, tako na primer v Schellingovi *Filozofiji umetnosti* iz leta 1803, ki je bila objavljena sicer precej pozneje, a je bila v najlepšem skladu z ustvarjalnimi težnjami romantične poezije, slikarstva in glasbe oziroma jim je dajala močne spodbude, da so se lahko uveljavile. Poseben problem je seveda Hegel s svojim povzetjem umetniške »lepote« v panlogistično strukturo »absolutne ideje« in s svojo napovedjo »konca umetnosti«. Na splošno se dá trditi, da ta izrazito metafizična »estetika« ob svojem času ni imela kakega večjega učinka v okrožju sprotne umetnostne ustvarjalnosti, sicer pa to tudi ni bil namen njene izrazito aposteriorne, zaključevalne in sintetizirajoče refleksije o umetnosti. Toda kolikor je tega vpliva bilo, je bil v skladu z reprezentativnimi težnjami umetnosti na Nemškem sredi 19. stoletja – zlasti če upoštevamo ob Heglu še Vischerja kot njegovega nadaljevalca. Dejstvo, da je Hegel odločilno učinkoval na Hebblovo pojmovanje tragičnosti, Vischer pa na celotno »estetiko« nemškega poetičnega realizma, je zadosten dokaz, da so bili učinki umetnostne filozofije na samo umetnost tudi v tem primeru prej spodbudni kot škodljivi, prej pospešek njenim imanentnim težnjam kot ovira za njihov ustrezen razmah; pravzaprav so v umetnosti sproščali ravno tiste impulze, ki so bili zanjo samo najbolj aktualni, najbolj v skladu s časom, družbenim položajem umetnosti, njenim »duhom« itd. Sicer je pa najbolj šolski zgled takšnega učinkovanja Schopenhauerjeva filozofija glasbe, o kateri je znano, da je imela hkrati s svojimi etično-spoznavnimi sestavinami močan vpliv na razvoj glasbe po letu 1850, predvsem Wagnerjeve, prek tega pa je učinkovala na obsežen spekter celotne

evropske umetnosti v dekadenci in simbolizmu, vse do začetkov 20. stoletja. Zoper tezo o omejujoči vlogi tradicionalne »estetike« na umetnost se je moč sklicevati na primer Nietzschejeve filozofije umetnosti, zlasti na pojme dionizičnih in apoloničnih izvirov umetniške ustvarjalnosti; s tem in z drugim je postala odločilna gonilna sila za literaturo, glasbo in še druge umetnosti na prelomu stoletij, v času moderne in pozneje v ekspresionizmu, o čemer govorijo ne le imena Gide, T. Mann, R. Strauss in druga, ampak na Slovenskem Cankarjevo ali Župančičevo ime. O novejših »estetikah« po letu 1900 bi bilo potrebno razmišljati posebej, vendar ni dvoma, da bi tudi tu našli dovolj opore za misel, da umetnostnemu razvoju niso bile nasprotne, ampak prav narobe, pogosto odločilna opora za razvitje njegovih imanentnih razvojnih teženj; to velja tako za Crocejevo teorijo o umetnosti kot ekspresiji in intuiciji kot za Bergsonovo pojmovanje intuicije v zvezi z življenjskim vzgonom, saj je oboje bistveno pripomoglo k ustvarjanju ozračja, primerne za nastanek moderne umetnosti, tudi tiste najskrajnejšega modernizma in avantgard.

Za najnovejše »estetike«, nastale proti sredi 20. stoletja, je seveda težko za trdno vedeti, kako so sploh prihajale v stik z umetnostnim razvojem in ali so nanj učinkovale – bodisi pozitivno bodisi negativno. Tudi te »estetike« so še zmeraj sledile tradicionalnemu modelu umetnostne filozofije, ki je bistvo umetnosti razumela kot estetsko; vendar pa jim je že zmanjkalo trden metafizičen temelj, saj so nastajale v ozračju metafizičnega nihilizma, oprte večidel na raznovrstne tokove fenomenalizma, agnosticisma in empirizma, kar je najbrž razlog, da so postajale zmeraj bolj formalne, kabinetske in akademsko univerzitetne, to pa je povzročilo, da niso mogle več priti v neposreden kontakt z živim umetnostnim razvojem. Na Slovenskem se kaj takega močno pozna Vebrovi *Estetiki* iz leta 1925, saj bi težko karkoli rekli o tem, ali je zapustila sledove v premikih slovenske literature, glasbe ali likovnosti med obema vojnama; kaj takega je seveda čisto naravno, saj ni našla večjega odmeva niti v posameznih umetnostnih vedah. Toda podobno bi lahko ugotavljali za vse druge »estetike« po prvi in drugi svetovni vojni, tudi za zadnjo med njimi, Hartmannovo, iz leta 1953. Tu je seveda še R. Ingarden s svojimi številnimi deli, začeni z *Literarno umetnino* (Das literarische Kunstwerk, 1931), ki so gotovo močno vplivala na raziskave v literarni vedi, na teorijo literarnih in drugih umetnostnih tvorb. Vendar je vprašanje, ali se dá reči karkoli otipljivega o pozitivnem ali negativnem pomenu Ingardnove »estetike« za umetnostni razvoj sam. O abstraktni umetnosti je sodil bolj ali manj podcenjevalno, ker ni ustrezala njegovi temeljni umetnostni zamisli, vendar je njegovo stališče do abstrakcije v slikarstvu ali literaturi komajda kaj škodovalo prizadevanjem teh umetnosti ali jih odvrčalo od ustvarjalnih možnosti, ki so jih nosile s sabo. Kdor bi hotel dokazovati, da novejša »estetika« ni zavirala umetnostnega razvoja ali pa da pravzaprav z njim sploh ni bila v nobenem pravem stiku, bi za to našel številne druge dokaze. Tak je Adornov primer. O njegovi *Filozofiji nove glasbe* (Philosophie der neuen Musik, 1949) vemo, da kaže bralcu dva različna obraza: prvi je pozitiven, ko afirmira Schönbergovo glasbo, drugi je negativen, ko odkloni Stravinskega, češ da gre za glasbeno umetnost, ki je zapadla odtujenemu svetu. Seveda se bo marsikdo strinjal z očitkom Adornu, da je do glasbe Stravinskega vse prej kot uvideven, saj gre za enega osrednjih glasbenih opusov ne le 20. stoletja, ampak od Bacha naprej; poleg tega pa, da gre očitno za tip glasbe, ki s filozofskoumetnost-

nega stališča zasluži prej pohvalo kot grajo ali celo obsodbo. Toda ne glede na takšne ali drugačne sodbe o Schönbergu in Stravinskem bi bilo seveda pretirano trditi, da je Adornovo pojmovanje moderne glasbe kakorkoli preprečevalo, da bi bil zgled Stravinskega v glasbenem razvoju 20. stoletja učinkoval tako, kot bi bilo v skladu z njegovo razvojno močjo; sicer pa je bila Adornova sodba domišljena in teoretično formulirana, ko je Stravinski s svojim zgledom prodril že v vse pore modernega glasbenega življenja, enako kot Schönberg ali vsaj nič manj od njega.

Seveda bi ob takšne zglede, ki oporekajo trditvam o škodljivem vplivu filozofskih »estetik« na umetnostno ustvarjalnost njihovega lastnega ali poznejšega časa, lahko postavili nasproti »estetike« tistih filozofov, ideologov in teologov, ki so izrecno kritizirali umetnost, jo s svojimi strogimi normami utesnjevali ali celo zahtevali poostren moralen, teološki ali državni nadzor. Tu je misliti seveda na Platona v svetovnem merilu in na Mahniča v manjših slovenskih razmerah. Vendar je v obojem primeru potrebna previdnost. Iz znanih postulatov Platonove umetnostne teorije še ne sledi, da je ta teorija dejansko ogrožala umetnostno ustvarjalnost ali jo celo omejevala. Za Platonov lastni čas je očitno vsaj to, da sta bila ep in tragedija, ki ju je v *Državi* najostreje kritiziral, že v zatonu, toda razlogi zanj so bili najrazličnejši; med njimi je bil učinek Platonove kritike morda najmanj pomemben. Sicer se je pa v helenizmu razcvetela literatura ravno v tistih zvrsteh, ki bi jih Platon najostreje obsodil; to opozarja na majhen učinek njegove »estetike«. Nekoliko drugačna so dejstva o Mahniču, čigar teorijam so pripisovali vsakršne pogubne učinke, zlasti na slabitev Gregorčičeve in Aškercve pesniške žilice. Vendar bo resnica nekoliko drugačna. Pesništvo obeh je usihalo iz bolj notranjih razlogov, Mahničevi napadi na svobodomiselnost literaturo so pa imeli navsezadnje čisto drugačen učinek, kot ga je nameraval doseči, saj je z deli slovenskega naturalizma, dekadence in neoromantike v dobi moderne prišlo še do vse drugače drznih svobodomiselnih zamisli, kot jih je poskušal evidentirati s svojo teološko-moralno »estetiko«.

S takšnimi argumenti sem torej poskušal zavrniti nekatere od tez, ki so se mi zdele značilne za Rusovo knjigo o »možnosti nove estetike«, čeprav morda za celoto niso bile najbolj odločilne. Vsekakor sem poskušal opozoriti na dejstvo, da se v tej knjigi poskuša naprtiti filozofiji umetnosti, zlasti v obliki tradicionalne »estetike«, nekakšna krivda, ki ni dokazljiva. Morda tem bolj po krivem, ker se mi je zdelo, da bi bolj upravičeno govorili o omejevanju, zaviranju in nesvobodnosti, ki si jo je nalagala umetnost sama, saj so bili nosilci takšnih omejitev prav umetniki s svojimi pravili, poetikami, zlasti pa z etičnimi, političnimi ali religioznimi zahtevami. Ali čisto konkretno – tisti, ki so največkrat postavljali ovire svobodnemu razmahu literature, so bili pogosto sami pesniki in pisatelji. Navsezadnje je najznamenitejši novejši primer te vrste L. Tolstoj s knjigo *Kaj je umetnost?*, kjer je zanikal bistvo umetnosti, smisel njene posebne ustvarjalnosti, spoznanja in etosa. Ali pa že v 18. stoletju Rousseau s svojimi nastopi zoper gledališče. Manj skrajn, zato pa toliko bolj ilustrativen primer, ki kaže na zapletenost problema, je primer klasicističnih teoretikov 17. in 18. stoletja, ki so bili sami večidel pesniki, pisatelji ali dramatik. Klasicistični pogledi na umetnost, poezijo, zvrsti in oblikovna vprašanja so gotovo v imenu najvišjih metafizičnih, moralnih in logičnih načel močno omejevali svobodno umetnostno ustvarjalnost, kar se je izkazalo proti koncu 18. stoletja za škodljivo, sterilno, retrogradno. Vendar je z druge strani prav tako res, da je ravno

takšna omejevalnost, togost, enostranost – če naj uporabim izraz, ki se v Rusovi knjigi pogosto ponovi – da je ravno takšna enostranost klasicizma bila za razvoj evropske umetnosti nenavadno plodna. Navsezadnje je klasicizem ustvaril vrsto vrhunskih del, brez njega ne bi bilo Racina, Molièra in Lafontaine, pa tudi v slikarstvu, arhitekturi in glasbi bi ne nastalo vse tisto, kar velja za vrhunske dosežke evropskih umetnosti.

Ko po več letih obnavljam argumente, ki sem jih v improvizirani debati o Rusovi knjigi *Možnost nove estetike* izrekel na račun ene njenih idej, se mi seveda ne zdijo posebno relevantni za premislek tistega, kar mora stati v središču pričujočega spisa, se pravi za vprašanje o umetnosti in estetskem v postmoderni dobi. Zapisujem jih torej samo kot uvod v tisto bolj bistveno, ki se je v debati iz leta 1984 pokazalo ob drugih idejah obravnavanega dela. Takšen se mi je zazdel že pojem »nove estetike«, postavljen v naslov Rusove knjige. Pripomnil sem, da govor o »novi estetiki« očitno ni last samo te knjige, češ da o nji govorijo še mnogi drugi teoretiki, ki se imajo za predstavnike takšne »nove estetike« v primerjavi s tradicionalno, klasično ali metafizično; pravzaprav se o tem govori že nekaj desetletij. Od tod se mi je ponudilo vprašanje, v kakšni zvezi je Rusova »nova estetika« s tistim, kar se pod tem imenom pojavlja drugod, po Evropi ali Ameriki; v tej zvezi sem sklepal, da se v svetovni rabi pod »novo estetiko« razume predvsem tista, ki se utemeljuje v najmodernejših znanostih, kot so informacijska teorija, semiotika in kibernetika, se pravi, da bi nam za takšno morale veljati numerične, matematične, informacijskoteoretične ali semiotične »estetike« H. Frankeja, A. Molesa in podobnih. To bi bila »nova estetika« v tem smislu, da izrecno prelamlja s tradicionalno filozofijo umetnosti; da načelno odreka veljavo ne samo stari umetnostni filozofiji, zgrajeni na metafizičnih izhodiščih, ampak sploh vsaki filozofski misli te vrste, češ da bistvo umetnosti, lepote in estetskega, kot ga pač razume ta »nova estetika«, ne more biti dostopno filozofski spekulaciji, ampak naj bo preverljivo s postopki matematične, logične, informacijskoteoretične, semiotične analize. Takšna preverljivost naj bi bila poglobljena značilnost »nove estetike«, kar seveda pomeni, da bi šele takšna »estetika« bila zares znanstvena. Obenem jo pa njeni zagovorniki utemeljujejo precej drugače kot Vojan Rus svojo. Ne iz nezadostnosti tradicionalne filozofije umetnosti, zaradi njene ustvarjalnosti omejujoče normativnosti, ampak pretežno zaradi potreb novih umetnostnih form modernega sveta, ki naj jih »nova estetika« ne samo razlaga, ampak tudi afirmira. Recimo elektronsko in konkretno glasbo, češ da o takšni novi vrsti glasbene umetnosti tradicionalna »estetika« ne more povedati ničesar ustreznega; se pravi, da je za novo umetnost potrebna tudi »nova estetika«.

Ta izraz se torej lahko ponuja tudi z drugačnim pomenom, kot ga predvideva Rusova knjiga. Zato bi moral njen avtor najbrž natančneje formulirati razmerje svoje »nove estetike« do tiste, ki se v svetu tako imenuje. S tem bi se pokazalo, kaj je pravzaprav v Rusovem predlogu zares »novo« in v čem se morda njegova »nova estetika« ne ujema z »novo estetiko« v smislu znanstveno empiričnih in eksaktnih »estetik«, zasnovanih v sodobnih matematičnih in naravoslovnih vedah. Ali je oboje sploh v kakšni zvezi ali pa je podobnost po imenu naključna? Navsezadnje se bo le potrebno odločiti, kateri »estetiki« priznati ime, ki jo razglasa za »novo«. Kljub temu da morda ne bomo soglašali z utemeljitvijo kibernetično usmerjenih »estetikov«, da je razlog za njihovo »novo estetiko« nastanek novih umetnostnih oblik, modelov in praks, pa je vendarle na prvi pogled videti,

da je njihova »estetika« bistveno nova že po svoji metodologiji, ki obsega vseh vrst formalizacije, modeliranje, matematizacijo in podobno.

Iz takšnega stanja stvari bi ob Rusovi knjigi moralo slediti vprašanje, ali je »nova estetika«, ki naj nadomesti tradicionalno filozofijo umetnosti, sploh lahko ali celo nujno marksistična, kot misli njen avtor, ali pa je »nova estetika« mogoča samo tako, da bo postala čisto znanstvena, strogo empirično-eksaktna, eksperimentalna in kibernetična, kar pomeni, da bo v filozofskem pogledu docela nevtralna, indiferentna in nezainteresirana. Na možnost takšne »nove estetike« merijo argumenti njenih kibernetičnih zagovornikov, argumenti, ki niso zgolj teoretični, ampak imajo tudi praktično veljavo.

Vendar pa tudi ta stran problematike, ki se odpira ob Rusovi knjigi, ni najpomembnejša. Osrednje vprašanje, ki se mi je ob nji odprlo, je bilo tole: zakaj sploh še uporabljati izraz »estetika« za filozofijo umetnosti, ki je v tradicionalnem ali pa v sodobnejšem pomenu besede še zmeraj filozofija, ali pa za občo teorijo umetnosti, ki hoče biti znanstvena, obenem pa »nova«? Na Slovenskem na splošno prevladuje prepričanje, da je filozofija umetnosti isto kot estetika – to prepričanje je bilo leta 1984, ko je tekla debata o Rusovem predlogu za »novo estetiko«, še zmeraj zelo živo in je v glavnem takšno ostalo vse do najnovejšega časa. Prav zato je lahko Rusova knjiga govorila o »novi estetiki« kot o novi filozofiji umetnosti; avtor v opombi izrecno pove, da se je za takšno poistovetenje odločil zavestno. Na to opombo sem se v debati skliceval, ko sem odprl tole vprašanje: ali ni morda dejstvo, da se je filozofija umetnosti od začetka 19. stoletja naprej, tj. od romantičnega obdobja, imenovala »estetika«, nekaj historično določenega in omejenega. Z drugimi besedami povedano – obstaja obdobje, v katerem se je filozofija umetnosti zaradi posebnosti duhovnozgodovinskega ustroja tega časa razumela kot estetika, ni pa seveda nujno, da mora tako ostati, saj so prejšnje dobe razumele umetnost drugače. Od tod se ponuja misel, da prihaja morda že konec tega obdobja, s tem pa začetek epohe, ko estetika ne bo več istovetna s filozofijo umetnosti in bo to dvojje ločeno. Načelna možnost za takšno ločitev obstaja vsaj že od začetka 20. stoletja, ko je Dessoir objavil svoj spis o estetiki in obči umetnostni vedi. Vendar ne gre samo za načelno razdelitev dveh različnih področij in imen zanje, ampak za to, da se takšna načelna razločitev lahko opre na dejansko razločevanje obojega v našem razumevanju življenjskega sveta, značilnega za epoho, v kateri živimo. Ta domneva meri na to, da se pač že v svojem vsakdanjem, konkretnem, ne zgolj teoretičnem ravnanju odločamo za ločitev med estetskim in umetniškim, med umetnostjo in nečim, kar je samó estetsko in torej terja to posebno ime.

Iz obojega se za miselni obzor današnjega časa dá dokazati, da nam estetika ne more biti več isto kot filozofija umetnosti; oboje je nujno razločevati, nekako v tistem smislu, kot je nakazal že Dessoir v uvodu svoje knjige iz leta 1906 in kot je za njim mimogrede ponovil Veber v svoji *Estetiki* iz leta 1925. Področje estetskega je dosti širše od področja umetnosti; tako imenovano estetsko – estetski doživljaji, odnosi, objekti, izkušnje – pokriva praktično skoraj celotno območje našega življenjskega sveta, medtem ko so umetnostni pojavi v njem precej redkejši, morda celo izjemni. Za presojo razmerja med estetskim in umetniškim je najbrž odločilno dejstvo, da estetsko v umetniških delih seveda obstaja kot pomemben

člen njihove celote, da pa jih nikakor ne pokriva do kraja, kaj šele da bi predstavljalo njihovo bistvo.

S tega stališča sem v debati o Rusovi knjigi zagovarjal mnenje, da je estetsko samo ena od »dimenzij« umetnosti in v tem da je posebnost umetniških del. Kdor zvaža umetnost zgolj na estetsko in jo prestavlja zgolj v estetiko, jo s tem estetizira, kar pomeni, da preveličuje vlogo enega njenih delnih momentov. To je v glavnem počela filozofija umetnosti kot »estetika« od romantike naprej. Zakaj je to počela in čemu se je usmerjala pretežno k estetskemu, je seveda posebno vprašanje, ki sodi v zgodovino takšne »estetike« oziroma v duhovnozgodovinsko razlago njenega nastanka, razvoja in konca. Vendar se tudi brez takšnih historičnih razgledov, zgolj po zdravi pameti, dá argumentirati takole: umetnost ni zgolj estetsko, umetnine niso estetski objekti v dobesednem pomenu besede, ampak so od teh presežne. Estetski predmet je lahko karkoli in kjerkoli, kar pomeni, da objekti estetskega doživljanja ne morejo biti samo umetniška dela; pravzaprav ravno ta dela ne, ker je narobe, če jih napravljamo samo za predmet estetskega odnosa, doživljaja ali izkustva, saj s tem zgrešimo njihovo bistvo, ki je več od estetskega in ga ni mogoče reducirati na estetsko raven. Nasprotno pa lahko predmet estetskih doživljajev s pridom postanejo vsakršni drugi pojavi – anorganske tvorbe, rastline, živali, krajine, človeška telesa, dogodki in prizori, oblačila, okrasje, uporabni predmeti – vse to je lahko in mora biti estetski objekt. Prav zato se zdi nujno, da se obseg takšnih predmetov v moderni civilizaciji kot neutrudni proizvajalki nove predmetnosti neprestano širi. Verjetno gre za proces, ki je značilen za našo dobo in se bo v prihajajoči epohi še naprej razširjal. Naše vsakdanje življenje se s pomočjo industrijske, še bolj pa postindustrijske proizvodnje estetizira, zato je zmeraj bolj polno estetskih predmetov, morda že kar do skrajne meje človeške vzdržljivosti za estetsko in znosnosti. Prav zato je toliko bolj zanimivo videti, da estetskega v današnji umetnosti ni kaj bistveno več. Pravzaprav natančneje rečeno – v moderni umetnosti je na delu dvojen proces: z ene strani vdira vanj estetsko in poskuša spremeniti umetnine v zgolj estetske objekte, kar pomeni med drugim konec umetnosti; z druge strani umetnost poskuša iz sebe izločiti preveč estetske sestavine, kar je morda eden od načinov, kako se brani pred estetizacijo svojega območja, s tem pa ostaja zvesta svojemu bistvu.

Toda ne glede na estetizacijo življenja v moderni družbi se zdi, da je že od homerskih časov v evropski civilizaciji jasno, kaj ji pomeni estetsko – da ni istovetno z umetniškim, da estetska dejavnost ni enaka umetnostni, da umetniški doživljaj ni isto kot estetski odnos. Od homerskih časov zato, ker Homer na mnogih mestih v *Iliadi* izrecno pove, da so bogovi, zlasti pa Zeus, nagnjeni k izrazito estetskemu doživljanju življenja, sveta in najraje človeških prizorov. Na primer v enajstem spevu, ko se Zeus umakne iz prepira bogov in se preda doživljanju, ki ga Sovretov prevod opisuje takole:

Oče ne meni se zanje: umaknil je v stran se na sólo,
ločen od drugih tam zase sedi v ponosni kreposti,
gleda na mesto Trojancev, na ladje ahajske pod sabo,
miče ga bronla lesket in klavci enako kot klani.

Zeusu se zdi medsebojno klanje Grkov in Trojancev lépo v svoji zgolj čutni podobi, kontemplativno uživa v tej lepoti, kar seveda pomeni, da ima

do teh prizorov zgolj estetski odnos. Življenje je zanj postalo estetski predmet, njegov smisel se je reducirjal na estetski doživljaj ali izkušnjo; iz teh in drugih mest v *Iliadi* je očitno, da Zeus kot vrhovni bog ta odnos zelo dobro pozna, ga pogosto obnavlja in popolnoma obvladuje. Zdi se celo, da po homerski predstavi estetski odnos pritiče predvsem bogovom. Pesnik sam kot pripovedovalec epskega dogajanja se ne postavlja na estetsko stališče, saj večkrat s poudarkom pove, da je nečloveško gledati bojno klanje samo z očmi lepotnega užitka. Se pravi, da pesnikovo stališče do tega, kar se dogaja v *Iliadi*, nikakor ni zgolj estetsko, saj boj ne predstavlja samo kot estetski predmet svojega kontemplativnega pogleda, ampak povezuje čutno lepoto pojavov, sloga in jezika z vsebinsko tematizacijo, ki je kognitivna in pogosto izrecno etična. Umetniško torej že Homerju ni isto z estetskim; že pri njem se izkaže, da je umetnost po svoji bistveni sestavi večdimenzionalna in s tem nadestetska. Vse to pa je potrebno upoštevati zlasti v našem času, ko se po skoraj dveh stoletjih evropske umetnostne filozofije, ki se je imela za »estetiko«, znova odpira prastari problem estetskega in umetniškega.

Ko sem se ob Rusovi knjigi skliceval na Homerja, sem seveda moral opozoriti na dejstvo, da W. Tatarkiewicz v svoji znani knjigi *Zgodovina šestih pojmov* (1975), kjer med drugim obravnava tudi zgodovino pojma »estetski doživljaj«, trdi, da je prvi zapis o takšnem doživljaju najti pri Pitagori. Jaz sem rajši navedel Homerja, ker je precej starejši, predvsem pa ustrenejši. Za Pitagoro citira Tatarkiewicz tale izrek: »Življenje je podobno igram: nekateri prihajajo nanje kot tekmovalci, drugi trgovat, najboljši prihajajo kot gledalci.« Po Tatarkiewiczu naj bi gledalci bili v tem primeru nosilci estetskega doživljanja. Mislim, da to ni docela verjetno, kajti gledalci, o katerih govori Pitagora, so bili seveda včasih tudi esteti, večidel pa navijači in morda vsaj nekateri tudi filozofi, ki abstraktno razmišljajo o športu in športnikih, kar pa ni isto kot estetski doživljaj. Zato bi dejal, da Pitagorovega izreka ni mogoče imeti za prvo evropsko formulacijo estetskega doživljanja, ampak veliko prej verze iz Homerja. To pa bi pomenilo, da je bila pojmovna različnost med estetskim in umetniškim v grški in s tem v evropski zavesti navzoča že od vsega začetka. Kako je bilo s tem v Indiji ali na Kitajskem, je seveda drugo vprašanje, o katerem bi bilo potrebno govoriti posebej.

Na podlagi povedanega sem se v debati o Rusovi knjigi lahko postavil na stališče, da je v nasprotju z njegovo temeljno idejo »estetike« potrebno razločevati med estetiko in filozofijo umetnosti, med estetskim in umetniškim, se pravi med estetskim in umetnostnim doživljanjem, stališčem, odnosom. Estetski predmet je lahko uhan, čevlji, hladilnik, medtem ko so *Ana Samotretja*, *Hamlet* ali *Simfonija psalmov* umetnine, s tem pa bistveno nekaj drugega.

Ob razpravljanju o knjigi *Možnost nove estetike* sem ob tem osrednjem vprašanju trčil še na problem, ki ni tako poglavitni, vendar je za obravnavano delo prav gotovo značilen. Avtor je utemeljil pojem umetnosti – kot ga je pač razumel v okviru »estetike« – s pojmom ustvarjalnosti. Vprašanje je, kakšna je v tej zvezi veljavnost ustvarjalnosti in kam spada te vrste »estetika«. Za izhodišče premisleka o tem vprašanju sem si izbral znano resnico, da se umetnostni pojavi konstituirajo vsaj iz treh členov: prvi je avtor s svojim ustvarjanjem, drugi je umetniško delo kot samoobstoječi predmet, tretji je sprejem tega dela, njegovo učinkovanje na sprejemnika, po termi-

nologiji moderne literarne vede torej njegova recepcija. Če zvedemo bistvo umetnosti predvsem na ustvarjalnost, smo v glavnem upoštevali samo avtorja in njegovo ustvarjalno dejanje. Ob strani je ostalo umetniško delo kot tako. Tretji člen je morda s tega stališča vsebovan že v prvem, kolikor je avtorjeva ustvarjalnost tisti medij, ki se prenese na sprejemnika in v njem obudi lastne ustvarjalne zmožnosti. Takšno razumevanje je seveda možno, vendar pa ostaja v njem za samo umetniško delo premalo prostora, kar je posledica prevelikega poudarka na ustvarjalnosti v njegovem nastajanju ali recepciji. Ustvarjalnost se namreč dogaja predvsem v avtorju kot nosilcu ustvarjalnega dejanja, oziroma v manjši meri tudi v sprejemniku njegovega dela. Na tej točki nastaja za »estetiko«, pojmovano kot filozofija umetnosti, nekaj usodnejših vprašanj. Zdi se, da bi moralo v središču umetnostne filozofije vendarle stati predvsem umetniško delo, kajti če problem umetniškega prenesemo v ustvarjalnost kot tako, se s filozofske ravni neogibno preselimo v območje psihologije. Avtor sicer v svoji knjigi na nekem mestu posebej poudarja, da psihologija ni popolnoma zadostna za pojasnitev ustvarjalnosti in da mora zato ob tem vprašanju priti do veljave filozofija s svojimi pojmi in idejami. To je morda po svoje res, vendar pa je očitno, da psihologija s svoje strani dovolj uspešno razlaga ustvarjalnost ravno s tistih plati, ki zanimajo avtorja knjige *Možnost nove estetike*, tj. kot produktivno delo, ne kot izjemna genialnost. Na Slovenskem obstaja obsežno delo A. Trstenjaka *Psihologija ustvarjalnosti* (1981), ki pojasnjuje ustvarjalnost prav s te plati. Zato se zdi upravičeno vprašanje, v čem naj bi torej bila novost »estetike«, ki vidi problem umetnosti predvsem kot vprašanje ustvarjalnosti. Ali se s tem njeno območje ne zoži preveč na problematiko, ki sama na sebi ni niti filozofska, ampak pretežno psihološka ali vsaj antropološka?

Ob dvomu o tem, ali ne vodi problem ustvarjalnosti iz filozofije umetnosti v splošno psihologijo ustvarjanja, pa je potrebno upoštevati še pomislek, da bistva umetnosti sploh ni mogoče utemeljevati s pojmom ustvarjalnosti, ker ta ni tako splošen, kot se zdi na prvi pogled. Iz Tatarkiewiczzeve *Zgodovine šestih pojmov* je znano, da je ravno pojem ustvarjanja zgodovinsko zelo omejen in torej izrazito historičen. Antika ga ni poznala, zares izoblikoval se je šele z nastopom krščanskega sveta, ki mu je dal izhodišče s teološko mislijo o stvarjenju sveta »ex nihilo«. Na takšni podlagi je pojem ustvarjalnosti lahko dobil današnjo vsebino šele z nastopom novoveške metafizike, se pravi po Descartesu, kar bi se skladalo tudi z njegovim prenosom na umetnostno mišljenje, saj Tatarkiewicz z argumenti dokazuje, da je postal za razlaganje umetnosti in literature aktualen z baročnimi avtorji sredi 17. stoletja. Njegov pomen se je stopnjeval skozi obdobja razsvetljenstva, predromantike in romantike, dokler ni v 20. stoletju dobil univerzalno veljavo. To pomeni, da je po svojem izvoru, razmahu in pomenu povezan s čisto določeno epoko v razvoju »zahodne« civilizacije. Če je res, da ideja ustvarjalnosti poteka iz duhovnozgodovinskega obzora Evrope in da je svojo bistveno vsebino pridobila iz novoveške metafizike v času njenega prehajanja v metafizični nihilizem – šele ta je ustvarjalnost iz območja Boga, kamor jo je lociralo krščanstvo, prenesel v popolno človekovo last – potem je seveda veljavo tega pojma historično omejena, s tem pa ne zares univerzalna. Če ga niti antika ni spoznala v njegovem obče veljavnem pomenu, ga je toliko manj poznala Kitajska ali Indija.

Seveda ne gre za to, da bi v celoti zavrnilo pojem ustvarjalnosti kot

enega od ključev za bistvo umetnostnega sveta ali ga sploh izločili iz vsakršne debate o umetnosti. Pač pa gre za priznanje, da so ti pojmi historični v tem smislu, da jih moramo misliti znotraj historičnega sveta, v katerega smo postavljeni; ta svet nas določa ravno s svojo pojmovnostjo, ki prihaja vanj iz tradicije. Prav to velja tudi za pojem izvirnosti, ki ga knjiga *Možnost nove estetike* povezuje z ustvarjalnostjo. Verjetno v tem smislu, da je izvirnost poglavitno merilo za umetniško vrednost del in sploh za ustvarjalnost. Tudi takšna povezava se zdi z zgodovinskega stališča vprašljiva, ker je pojem izvirnosti kot večina podobnih pojmov razmeroma pozen plod 17. in 18. stoletja. Znano je, da ga je v literarno kritiko vpeljal E. Young, kar se je zgodilo okoli leta 1750. Ker ga v takšni veljavnosti nista poznala ne antika ne srednji vek, je tudi to zgodovinsko omejen pojem; in tako nam ostaja vprašanje, ali mu lahko pripišemo temeljno univerzalno veljavo, da bi lahko postal eden od temeljev za »novo estetiko« v smislu umetnostne filozofije.

Morda je s tem povezano vprašanje o možni aplikaciji »nove estetike«, zato sem se v svojem prispevku k Rusovi knjigi na koncu dotaknil tudi tega vprašanja, ki je – kot se mi je navsezadnje pokazalo – povezano s temeljnim vprašanjem o nujnosti razločevanja med umetnostno filozofijo in estetiko. Pri tem sem se lahko skliceval na avtorjevo uvodno misel, da bi bila »nova estetika« pomembna tudi zaradi svojih možnosti aplikacije – če ne drugače, vsaj v tem smislu, da bo ustvarjala ugodno duhovno in družbeno ozračje z vplivi na umetnostno kritiko, splošno vzgojo in kulturno politiko. To pomeni, da bo »nova estetika« praktično uporabna, koristna, v nekaterih pogledih morda tudi normativna. Seveda ne čisto neposredno, gotovo pa posredno. Toda ob tako zastavljenem programu »nove estetike« ostaja odprto, kako naj bi jo aplicirali in s kakšnimi rezultati. Primer za to, kako bi v praksi učinkovala takšna aplikacija, je v Rusovi knjigi posebna razprava *O izhodiščih za oceno literature NOB*. Verjetno je bila postavljena v knjigo prav zato, da bi demonstrirala konkretne možnosti za uporabo temeljnih načel. Zato sem se prav ob nji spraševal, kakšne učinke prinaša s sabo umetnostna filozofija, ki jo avtor imenuje »nova estetika«. S tega stališča se mi je pokazalo, da omenjena razprava v prvo literarno vrsto postavlja Svetinov roman *Ukana*, ki sicer pri literarnih kritikah pa tudi v literarni zgodovini ni naletel na posebno zanimanje ali na priznanje, ki ga je sicer doživel v širokem bralskem krogu; in da ponovno formulira nekaj izrazitih pridržkov do zbirke Kocbekovih novel *Strah in pogum*. Ta primer vsiljuje misel, da bi v smeri »nove estetike« pričakovali vendarle bolj odločilna in tudi nova spoznanja, sodbe in ocene o čisto konkretnih umetnostnih stvarih. Ob dejstvu, da so se ponovila kritična mnenja, ki so bila izrečena ob *Strahu in pogumu* že leta 1951 ali 1952, seveda nisem mislil na to, da bi bilo knjigo potrebno zdaj ocenjevati nekritično, brez vsakih pridržkov in slavlilno. Gotovo pa bi bilo v razpravljanje o nji potrebno uvesti nove odločilne kategorije, če naj bi to bila zares ustrezna aplikacija nove teoretske misli o umetnosti.

Tu sem navrgel pripombo, ki se je tikala zelo preprostih, morda banalnih stvari, a je sodila v kontekst razmišljanja o tem, kako uporabiti dognanja »nove estetike«, če bi ta bila res mogoča. Domneval sem, da bi takšna aplikacija bila lahko zelo koristna v stvareh, ob katerih se mnogi ne znajdejo, na primer ob podeljevanju teh ali onih nagrad – Prešernovih in drugih – ob nagrajevanju in nagrajevalnih merilih. Bilo bi lepo, ko bi nam v tej zvezi kak veljaven teoretik umetnostne filozofije ali »nove estetike«

razložil, kakšna je pravzaprav razlika med stolpnico ljubljanske Metalke, ki je verjetno vsaj estetski objekt, in pa Plečnikovimi stavbnimi zamislimi, za katere na splošno verjamemo, da so umetnine. Očitno je, da bi šlo v takšnih primerih za problem, ki ga mora pojasnjevati filozofija umetnosti, naj jo imenujemo »nova estetika« ali pa kako drugače. Pred podobnim vprašanjem bi stali, ko bi hoteli vedeti, zakaj je estetski predmet dragocena ali umetelna obleka in čemu je ni mogoče imeti za umetnino v posebnem pomenu besede, primernem za kako pesem, sliko ali skladbo.

V takšnih primerih bi bilo vsekakor zaželeno in celo družbeno koristno, ko bi nam teoretska misel umetnostne filozofije pomagala reševati težave, ki se redoma pojavljajo okoli umetnosti, njene družbene distribucije, afirmacije in celo subvencioniranja. Seveda osrednja naloga filozofije umetnosti ne bi mogla biti prav to, toda če bi že morala poseči tudi na takšna področja, bi bil za to prvi pogoj, da se izvede natančnejša ločitev estetike in filozofije umetnosti, kajti samo takšna razločitev obojega bi šele dala trdnejšo podlago za premislek o tem, zakaj je čevelj lahko estetski objekt in zakaj je *Krst pri Savici* nekaj drugega; in seveda tudi o tem, ali je obojemu mogoče podeliti enako nagrado.

(Se nadaljuje.)



Janko
Kos

Umetnost in estetsko v postmoderni dobi

III

Iz zapisa razpravljaj, ki so se leta 1984 razmahnili ob Rusovi knjigi *Možnost nove estetike*, sem obnovil tisto, kar je bilo sicer improvizirano, hkrati pa vendar zamišljeno kot strnjen prispevek k problematiki tega dela. Takšnim prispevkom je nato sledila debata, v katero so posegali avtor knjige in drugi razpravljavci. V debati so se zvrstila še druga vprašanja, ki pa so se večinoma sukala okoli pojma

estetskega, lepote in umetnosti. Pri tem je postalo očitno, da se udeleženci razprave sicer v marsičem strinjajo ali so vsaj pripravljeni o marsikaterem vprašanju uskladiti svoja mnenja, da pa seveda nekaterih temeljnih pojmov nikakor ne razumejo enako. Posledica je bila ta, da se niso mogli poenotiti prav v najbolj bistvenih stvareh. Iz ohranjenega zapisa mi sicer ni mogoče rekonstruirati vprašanj in replik drugih, pač pa lahko obnovim tisto, kar sem sam prispeval k debati in v čemer je mogoče videti dopolnilo, razširitev pa tudi poglobitev že izrečenih stališč.

Kot vidim, je šlo predvsem za dejstvo, da iz različnih mnenj o estetskem in lepoti ni sledilo kaj drugega, kot da sta oba pojma večznačna in bi zato bilo nujno šele priti do soglasja o tem, kaj naj pomenita, če naj se izkaže bistvena razlika med estetskim in umetniškim, med estetiko in filozofijo umetnosti. V tej zvezi sem opozoril, da bi tisti, ki nam govorijo predvsem o estetskem, morali pojasniti, ali s tem mislijo na nekakšno lastnost samega predmeta, o katerem sodimo, da je estetski in mu ta oznaka pritiče prav zato, ker ima takšno lastnost; ali pa vidijo v estetskosti nekakšen odnos, razmerje, stališče ali kar doživljaj, ki torej ni lastnost samega predmeta, ampak je bolj dejavna lastnost subjekta, takó da šele iz nje dobi estetski značaj tudi sam predmet. Seveda je zelo verjetno, da se estetskost konstituira iz obojega – iz ustrezne čutnosti samega predmeta in iz stališča, ki ga do te čutnosti zavzame subjekt. Toda tudi takšna rešitev bi bila samo potrditev domneve, da umetnine niso in ne morejo biti zgolj estetski objekti, kajti poseben estetski odnos lahko vzpostavimo do marsikaterere predmetnosti – od psa, vrtnice in meseca do uhana, žlice in hladilnika.

Podobno nezanesljiva se je v debati pokazala uporaba pojma »lepota«. Pripravljen sem bil seveda priznati, da se dá ta pojem uporabiti tako za estetskost predmetov, ki jim priznamo to posebno odliko, kot za umetnine, če bi z »lepoto« označili prav tisto, kar je zanje bistveno in ni zgolj estetsko; v tem primeru bi se »lepota« ujemala z umetniškostjo. Kljub temu, sem pripomnil, bi se bilo pojmu »lepota« v zvezi z umetnostjo bolje izogniti, ker je pač večznačen, pogosto nejasen, bolj primeren za estetskost čutnega sveta kot za umetniškost umetnosti. V to smer kažejo številne analize »lepega«, zlasti Tatarkiewiczve v knjigi *Zgodovina šestih pojmov* ali pa Ernesta Grassija v delu *Teorija lepega v antiki* (Die Theorie des Schönen in der Antike, 1962). Iz teh analiz vemo, da je bil pojem lepote od vsega

začetka zmožen najrazličnejših pomenov, meril je lahko na primernost neke stvari, njeno uporabnost ali koristnost, pravzaprav na popolnost stvari v kateremkoli pogledu. Prav zato se je s časom začelo govoriti o najbolj raznovrstnih vrstah lepote, od čutne, biološke, naravne do moralne, duhovne in ne vem še katere, med drugim tudi umetniške. Vendar pomen vseh teh »lepot« nikakor ne more biti isti, in ker jih označujemo z istim izrazom, prihaja do zmešnjave. Mislim pa, da nobenemu teh različnih pomenov ne moremo odreči upravičenosti, kar seveda pomeni, da ga ne moremo razglasiti samo za last umetnosti ali zgolj za lastnost narave. Seveda se dá govoriti tudi o moralni »lepoti«, prav tako kot govorimo o estetsko »lepem«, ampak oboje je popolnoma različno, hkrati pa spet čisto drugačno od tistega, kar mislimo, kadar govorimo o »lepoti« kake pesmi, slike ali zgradbe, se pravi umetniških del. Zato celo pri najpreprostejših stvareh prihaja do različnega razumevanja »lepega«. Če kmet reče, da je vreme »lepo«, pri tem ne bo mislil na estetske odlike vremena, ampak bolj na njegovo praktično prikladnost za delo, kdo drug pa ravno narobe. Toda to se ne dogaja samo v vsakdanjem življenju, ampak še bolj v filozofiji. Če Tomaž Akvinski imenuje lepo tisto, kar »ugaja vidu«, je to čisto druga lepota od te, ki jo je Hegel opredelil kot »čutno svetenje Ideje«; ta lepota je pa spet bistveno nekaj drugega od »lepote«, ki jo Heidegger enači z resnico »biti« ali pa Pirjevec postavlja v zvezo z »bogom«. Še bi lahko naštevali primere za pomensko raznovrstnost »lepote«, vsi pa bi dokazovali, da gre za zelo raztegljiv, prilagodljiv in že kar neulovljiv pojem. S tem ne zanikam njegove uporabnosti, toda če ga uporabimo, moramo vedeti, s kakšnim pomenom in v kakšni funkciji. Vsekakor pa mislim, da se v teoretsko zasnovanih razlagah filozofije umetnosti in estetike ne bi smelo dogajati, da bi se pojavljal brez natančne razlage, za kakšen tip »lepote« pravzaprav gre. Ali natančneje povedano – da gre za estetsko, kadar govorimo o »lepoti« v okrožju estetike oziroma predmetov, ki veljajo za estetske, in da je v območju umetnosti »lepota« sinonim za tisto, kar bi natančneje morali imenovati umetniško in kar v nobenem primeru ni istovetno z estetsko lepim.

Ob besedovanju o takšnih problemih je Vojan Rus, avtor dela o možnosti »nove estetike«, opozoril na to, da je raba besede estetika stvar dogovora. V tej stvari sem mu pritrdil, hkrati pa spet izrekel mnenje, da v tem primeru vendarle ne more iti le za stvar čisto arbitrarnega dogovarjanja. Verjetno morajo za tak dogovor obstajati zadostni razlogi, nato pa sem pristavil, da vidim več zadostnih razlogov za to, da se pojem estetike pomensko loči od filozofije umetnosti, estetsko pa od umetniškega v pravem pomenu besede. Enega od teh razlogov sem videl v dejstvu, da že dolgo obstaja posebno območje estetskih pojavov, ločenih ali različnih od umetnosti, in da je treba upoštevati zlasti dejstvo, da se ravno takšno področje v naši dobi veča, s svojim posebnim pomenom izstopa in se tako konstituira v samostojno, razmeroma obsežno in za celotno življenjsko sfero posebej pomembno območje. Zdi se celo, da postaja v naši moderni civilizaciji – ne da bi vedeli, koliko časa bo razvoj v to smer še trajal – estetska sfera življenjskega sveta dosti obsežnejša in po posledicah vse drugače pomembna v primerjavi s podobnimi pojavi prejšnjih epoh. To je najbrž tisto, na kar mislimo, ko govorimo o estetizaciji sveta in življenja nasploh. Toda pri teh stvareh je seveda potrebna previdnost, ki se tiče ravno nujnega razlikovanja med estetskim in umetniškim. Če si kdo pod estetizacijo življe-

nja predstavlja to, da s takšno estetizacijo stopa umetnost v samo življenje in s tem postaja življenje kot tako umetniško, je ta predstava skozinskoz napačna, ker gre za posledico napačnega istovetenja estetskega z umetniškim. Pri estetizaciji sodobnega sveta gre pač za to, da se estetski odnosi, funkcije in izkustva osamosvajajo iz sklopa drugih odnosov, večajo svoj obseg in težo, s tem pa postajajo opazen del vsakdanjosti. Ali je ta proces treba imeti za pozitivno novost človeškega sveta, ne vemo; verjetno gre za enostransko deformacijo življenjskega sveta, ki lahko s preobiljem estetskega pripelje do njegove, zasičenosti, izsušitve ali že kar sprevrženosti. Toda ne glede na mogoče posledice tako obsežnih civilizacijskih dogajanj je treba reči vsaj to, da iz estetizacije, ki nima nič skupnega z umetnostjo, sledi nujno priznanje, da je treba tudi pojmovno razločiti tisto, kar se v praksi že samo zmeraj bolj ločuje – estetsko od umetniškega, estetiko od filozofije umetnosti.

Na tej točki debate sem se poskušal ponovno vrniti k pojmu »nove estetike«, ki ga je Vojan Rus postavil v naslov svoje knjige. Poudaril sem, da je ta pojem dvoumen, morda celo v več smereh. Najprej bi se dalo reči, da pod »novo estetiko« lahko razumemo marsikatero nove načine oblačenja, pohištva, zabave in še vsega drugega, kar je del modernega sveta, se pravi neko prakso in ne samo teorijo. Z druge strani se izraz »nova estetika« sklada s tistim, kar hoče kibernetična estetska teorija, ki se sicer sama razume predvsem kot teorija umetnosti, in čemur sama pogosto reče »nova estetika«, to pot v čisto teoretičnem pomenu besede. To poimenovanje se sicer zdi smiselno, ker gre za teorijo, ki se dejansko sklada z novo estetsko prakso modernega sveta, ta pa se ujema s teorijo kibernetikov. Mislim, da kibernetična estetika ustreza novi življenjski praksi, ki prihaja na dan zlasti z estetizacijo sveta, množenjem estetskih objektov v vsakdanji rabi, z njihovim širjenjem in že kar prodiranjem v vse pore vsakodnevnega življenjskega izkustva. Zato se mi zdi, da bi bil za takšno informacijskoteoretično, numerično, kibernetično – ali kakorkoli jo že imenujemo – estetiko izraz »nova estetika« kar primeren, čeprav je seveda treba upoštevati, da večina njenih avtorjev misli, da s svojo teorijo razlagajo predvsem umetniška dela, ne pa estetske objekte. Ko bi natančneje preiskovali njihove primere, bi najbrž ugotovili, da se ukvarjajo s tistimi lastnostmi umetniških ali neumetniških pojavov, ki so zgolj estetske, ne pa umetniške v pomenu, ki meri na bistvo umetnosti. Ne glede na to, kako misli kibernetična »estetika« o sami sebi, je pa jasno, da hoče biti zgolj in samo znanost, ne pa filozofija umetnosti; da hoče biti zgolj empirično-eksaktna, eksperimentalna, ne pa abstraktno-filozofska in spekulativna. Toda prav to jo odmika od filozofije umetnosti in jo premika v območje estetskega, tako da gre za estetiko ne več v tradicionalnem pomenu umetnostnofilozofske teorije, ampak za teorijo estetskega v pravem pomenu besede. Kibernetični teoretiki hočejo objekte, ki jih še zmeraj imenujejo umetniške, a so v resnici estetski, razlagati s pomočjo biologije, psihologije, sociologije, tehnologije, informacijske teorije in semiotike, se pravi s pomočjo matematičnih in naravoslovnih ved. Verjetno se to da, seveda s pogojem, da za predmet takšne »nove estetike« priznamo samo še estetske objekte, iz njenega območja pa izločimo umetnost z njeno umetniškostjo, ki ne more biti dostopna empirično-eksaktni metodologiji in sodi zato v legitimno sfero umetnostne filozofije. To bi moral biti dokaz, da je estetika ne samo ločljiva od filozofije umetnosti, ampak je takšna estetika nujno prava znanstvena disciplina, se pravi znanost z vsemi relativnimi

omejitvami svojega področja, resnice in kriterijev zanj. V tem smislu je takšno vedo v primerjavi s tradicionalno estetiko, ki je hotela biti predvsem filozofija umetnosti, zares treba imenovati »nova estetika« v pravem pomenu besede.

Z druge strani – tako se je nadaljevala debata – se mi je zdelo ločitev estetike in filozofije umetnosti nujna tudi zato, ker dejansko zmeraj bolj prihajamo v zadrego spričo velike različnosti predmetov, ki se nam včasih kažejo kot estetski, drugič spet hočejo veljati za umetnine; zaradi različnosti, ki je tradicionalna »estetika« ne zmore pojasniti. Za primer sem debati ponudil podobo uličnih kioskov za prodajo časopisov in še marsičesa drugega. Včasih so bili kioski vsak po svoje drugačni, večinoma zelo preprosti, povprečni, tudi nič posebnega, čeprav tu in tam ne brez estetskih odlik, vendar večidel ne v takšni meri, da bi jih lahko imeli za estetske objekte v kolikor toliko razvidni podobi; glavno je, da so bili uporabni. Sicer pa kak tak star kiosk ponekod še stoji in lahko na njem nazorno razbiramo, koliko je imel na sebi estetskega, funkcionalnega in podobno. Novi kioski, ki so menda dobili Prešernovo nagrado, so izrazito estetski objekti. Očitno je v njihovi zunanji podobi estetsko stopilo v ospredje, da bi postalo čimbolj vidno, pri tem pa naj bi bili tudi čimbolj funkcionalni, kar pomeni, da je bila njihova praktična funkcija ne samo ohranjena, ampak tudi poudarjena v smislu čim večje racionalnosti. Kljub takšni estetskosti pa ti kioski seveda niso umetnine, umetniško nagrado so dobili kvečjemu kot estetski objekti, kar pomeni, da se je v tem primeru brez sledu zabrisala razlika med estetsko in umetniško dejavnostjo. Prav zato bi nam morali estetika in filozofija umetnosti šele pojasniti, kaj je eno in kaj drugo. Ali je tak kiosk res lahko samo estetski objekt in kdaj bi utegnil postati umetnina? Mislim, da so ta vprašanja bistvena za filozofijo umetnosti, z druge strani pa tudi za kibernetično teorijo estetskega.

Vendar so mi s tem v zvezi prihajali na pamet še vse drugačni primeri, ob katerih se je dalo pokazati, kako zapleteno je lahko razmerje med estetskimi objekti in umetnostnimi tvorbami. Marcel Duchamp je leta 1914 začel razstavljati svoje ready-mades, med drugimi znano stojalo za steklenice, in navsezadnje svoj znameniti eksponat *Izvir*, ki je bil sicer čisto navaden pisoar. Umetnostni pojav je postal preprosto tako, da je bil prenesen v razstavno, galerijsko okolje in s tem izločen iz običajne uporabe. Ta stvar stoji danes v umetnostni galeriji in s tem kot da velja za umetnino. Duchamp je v nekem pismu Hansu Richterju precej pozneje protestiral proti temu, da gledalci gledajo v *Izviru* umetnino ali vsaj estetski predmet, češ da je bila ta »postavitev« zanj samega zgolj protest zoper umetnost. Ne glede na takšne misli samega avtorja pa se seveda vsiljuje vprašanje, kaj se je pravzaprav zgodilo s preprostim uporabnim predmetom, da je kar nenadoma – vsaj tako mislijo nekateri umetnostni zgodovinarji – dobil veljavo umetnine. Kaj se dogaja, ko objekt, ki je stvar praktične rabe, ima pa na sebi gotovo tudi precej estetskih kvalitete – tak pisoar jih gotovo ima – predstavimo v galerijo, kjer postane umetnina ali vsaj zbuja vtis, da je postal umetniški? Kako je kaj takega mogoče, ko pa je jasno, da je tudi v tej vlogi ohranil svojo prvotno snovnost in oblikovno strukturo? Zdi se, da se prav na tej točki odpira odločilno vprašanje o razliki med nečim, kar je funkcionalen in hkrati estetski predmet, ter posebno tvorbo, ki ji pravimo umetnina. Treba bo reči, da je tako imenovani Duchampov *Izvir* v okolju, kjer ga hočejo imeti za umetnino in ne več za estetski, kaj šele za uporaben

objekt, seveda samo kvaziumetniina, ker mu umetnostne kvalitete umetniškega prihajajo iz čisto zunanjih razmerij in so zato samo navidezne. Recimo to, da je postavljen v galerijo, kar se je zgodilo zato, da bi do predmeta imeli samo estetski odnos in ne uporabnega, in kar naj bi imelo posledico, da bi ga čutili kot umetnost; kar seveda pomeni, da so bili spodbudniki tega prenosa mnenja, da je bistvo umetnosti v estetskem in da se neka stvar spremeni v umetnino kar s tem, da jo postavimo v estetski odnos. V primeru Duchampovega eksponata gre seveda za imitacijo umetnosti ali za satirično simuliranje umetniškega. Ob teh in drugih primerih bi lahko govorili o posebnem procesu, ki poskuša estetske objekte prevesti na raven umetniških del s tem, da vanje od zunaj vsaja funkcije, ki jih ti objekti sami na sebi nimajo. Zato je njihova umetniškost videz. Toda prav ta videz opozarja na neizbrisno različnost estetske in umetniške sfere. Sicer pa se dá najti še vse drugačne primere, ob katerih bi se morala razvneti debata o tem, kaj je eno in drugo. Roman *Enajst tisoč batin* Guillaumea Apollinaira je sprožal na Slovenskem zaplete spricho dejstva, da gre morda za čisto pornografijo. Besedilo je seveda pornografsko, toda hkrati se dá zagovarjati mnenje, da vsebuje vrsto estetskih potez, tako da bi ga lahko razglasili za uporaben in hkrati estetski objekt. Vendar pa je čisto mogoče, da ni ne eno in ne drugo, ampak nekaj tretjega – to pa je umetniina. In spet bi bila naloga ne le literarnega kritika ali teoretika, ampak pravega umetnostnega filozofa, da bi razložil ta zapleteni položaj. Kje so meje in funkcije, ki jih vsebuje umetnost celo v tako nenavadnih okoliščinah, ko na primer v nji odkrivamo izrazito pornografske ali drugače sporne sestavine? Ta in podobna vprašanja so seveda takšna, da nam estetika kot specialna znanstvena veda, ki naj raziskuje estetske objekte oziroma pogoje, pod katerimi nam njihova čutnost ugaja ali ne ugaja, s tem pa primernost takšnih objektov, pač ne more povedati kaj bistvenega; sicer pa to ne more biti njena naloga. Tu mora stopiti na plan filozofska teorija umetnosti, katere poglavitni problem ni samo estetsko, ampak celotna struktura umetnosti, estetsko pa samo toliko, kolikor stopa vanjo kot eden od elementov njene konstitucije. Prav to je tisto, kar presega področje estetskega. S tem sem v debati o knjigi Vojana Rusa ponovno prišel do argumenta, zakaj je potrebno ločevati estetiko od filozofije umetnosti.

Zato sem še enkrat zatrdil, naj estetika raziskuje samo estetske kvalitete nekega predmeta, na primer čevlja. To me je takoj pripeljalo do ugotovitve, da se ne strinjam z avtorjem knjige *Možnost nove estetike*, ki je predvideval, da je tudi na čevlju lahko nekaj umetniškega. Zame je bil problem v tem, da čevljev sam na sebi ne more v nobenem primeru postati umetniina, lahko pa je seveda estetski, celo tako zelo, da postane pravi estetski objekt. Toda to nam je mogoče videti samo, če strogo razločujemo estetsko od umetniškosti, umetnost od estetske predmetnosti. Če si zamislimo kak »lep« čevljev, na primer zlat čevljev, v katerem je plesala Pepelka, sprevidimo, da ima tak čevljev na sebi velike estetske kvalitete, morda tako zelo, da bi ga smeli imeti za pravi estetski objekt, česar seveda ne bomo mogli trditi za vsak čevljev. Toda celo v tem primeru bo treba priznati, da pritičejo Pepelkinemu čevlju poleg »čutnih« lastnosti, ki so nosilke njegove estetskosti, še druge posebnosti. Tak čevljev je uporaben in praktično funkcionalen, saj brez tega Pepelka v njem ne bi mogla plesati in ne bi dobila svojega princa. Hkrati pa ima ta čevljev še tisto funkcijo, ki jo lahko imenujemo socialno statusno. To je čevljev, ki bo iz preprostega dekleta napravil

kraljično in bo za zmeraj simbol njenega socialno-moralnega dviga. Mislim, da čevlji, ki nam ugaja tudi kot estetski predmet, ne ugaja samo zaradi čisto »čutnih« estetskih lastnosti, ampak tudi zaradi bolj ali manj nezavedne simbolike socialnega statusa, ki ga nosi s seboj. Vse to velja seveda ne le za čevlje, ampak tudi za obleke, avtomobile, pohištvo in tako naprej, se pravi, da takšni objekti med svojimi bistvenimi atributi poleg funkcionalnosti in estetskosti premorejo običajno še socialno-statusno funkcijo. Toda kljub temu, da tak objekt lahko stopnjuje svojo estetsko lepoto in jo še tako povzdigne nad druge funkcije, ne more že s tem postati umetnina. Teh funkcij v takšni povezavi in zaokroženosti umetniško delo nima; in če jih ima, ni umetnina. Umetniške tvorbe imajo druge in drugače povezane funkcije, dimenzije ali konstituense. Med njimi je seveda tudi estetska; ta je bolj ali manj nujen strukturni element vsake umetniškosti. Včasih – zlasti v arhitekturni umetnosti – se pojavljata ob nji tudi uporabna in socialno-statusna funkcija, toda ne kot bistven notranji delež umetniškosti. Bistvene za umetnost so poleg estetske čisto drugačne razsežnosti, za umetniškost pa je odločilna predvsem njihova sestava v enoto, ki je strukturalna, ne le zunanja in mehanična. Zdi se mi, da je prav v tem drugačnost umetniških del, se pravi tisto, kar jih docela ločuje od estetskih objektov. Naloga filozofije umetnosti bi bila torej v tem, da se ta razlika razkrije, in da ji z druge strani postavi nasproti estetika svoje spoznanje o tem, kaj je pravzaprav estetsko in kako se manifestira v estetskih objektih, kot delen element pa stopa tudi v umetnost.

Do sem se je debata gibala v okvirih splošnih misli o umetnosti in njenih karakteristikah. Nato se je najbrž v debati pojavila misel, ali ne igra v umetniškosti bistveno vlogo tudi spoznavna, in nato seveda še moralna komponenta. Verjetno sem s tem v zvezi pristal na formulo, ki zvaja bistvo umetnosti na troedinost spoznavno-estetsko-moralno, vendar s pripombo, da te povezave ne smemo razumeti kot navadno vsoto. Umetniško je ravno tisto, kar vseh troje razsežnosti povzema vase, jih presega in hkrati spreminja v nekaj, kar same na sebi niso. To pomeni, da se estetsko v umetnosti spreminja v nekaj drugega, kot je estetsko na estetskih objektih, kjer se ohranja v svoji čisti, drugim funkcijam od zunaj pridruženi podobi. Kljub temu bi smeli predvidevati, da se dá s filozofsko-znanstvenimi postopki estetsko komponento umetniških del izolirati iz njihove celote in jo nato preučevati samo na sebi ali v razmerju do spoznavnih ali moralnih razsežnosti umetnine. Hkrati se dá opazovati, kako se to razmerje znotraj umetniških del spreminja in kaj se prek spreminjanja estetskega deleža dogaja z umetniško celoto. Tu sem za primer navedel Bachovo *Umetnost fuge*, to pa iz več razlogov. V glavnem nam je znano, da to delo ni bilo napisano za kak posebej določen instrument, lahko ga slišimo v orgelski izvedbi, precej običajna je orkestralna izvedba za godalni orkester. Razlika med obema je med drugim v tem, da je količina estetskega – če naj temu rečemo s to preprosto besedo – v orkestralni izvedbi bogatejša kot za orgle. Godala s svojimi zvočnimi in drugimi kvalitetai lahko dajo skladbi večjo čutno raznovrstnost, mikavnost in voluminoznost. Vendar se mi zdi, da je *Umetnost fuge* to prej v škodo kot v korist. *Umetnost fuge* je na orglah primernejša svoji umetniškosti preprosto zato, ker so orgle estetsko manj izrazite, manj bogate in diferencirane, to pa ustreza bistvu Bachove glasbe. Če poslušamo obe izvedbi in ju primerjamo med sabo, bomo skoraj gotovo prisiljeni ugotoviti, da gre za različnost, ki se umešča znotraj obravnavane

problematike. Ob Bachovem primeru se kaŕ sama odpirajo vprašanja o tem, koliko je estetskost posebna, vendar ne edina razseŕznost umetniškega dela; o tem, kdaj in kako je estetska plast v umetniškem delu večja ali manjša; in seveda o tem, kaj se zgodi z manjšanjem njenega deleŕa v strukturi celotne umetnine. Se njena umetniškost zmanjšuje ali pa se v posebnih okoliščinah celo stopnjuje?

S tako zastavljenimi vprašanji se je debata polagoma pribliŕevala svojemu koncu. Vendar se je prav z njimi – vsaj zame – ponovno potrdilo, da umetniškost nikakor ne more biti istovetna z estetskim in da seveda tudi estetika kot znanost o estetskem v pravem pomenu besede ne more biti isto kot filozofija umetnosti. In kolikor z »lepoto« mislimo predvsem na estetsko, seveda tudi pojem lepote ne more biti istoveten z umetniškostjo kot bistvom umetnosti.

(Se nadaljuje)

Smehljaja se čudodelec



Anica
Perpar

Odbrušen kralj, obrušena kraljica,
oddata zapečateni zaklad in norček,
v joku si mehča odrta lica:
nekoč je bil, a več ne bo kot svat

povabljen na prestopni dan v letu
smehljaja grenko ost topiti v bradi,
od daleč laskati grabljivemu zmenetu,
z norostjo ravnoteŕiti sprevrŕeni navadi,



Janko
Kos

Umetnost in estetsko v postmoderni dobi

IV

Ob Rusovi knjigi *Možnost nove estetike* se je dalo leta 1984 razpravljati o tem, ali je estetika res isto kot filozofija umetnosti ali pa je oboje različno, ker je pač bistvo umetnosti vse kaj drugega kot lepota, ki jo pripisujemo estetskemu pojavom, naravnim ali umetnim. Kljub zapletenosti, ki jo takšna problematika skriva v sebi, se je lahko debata o nji gibala znotraj razumnih meja. Avtor knjige je pojme »umetnost«, »lepota«, »ustvarjalnost« in »estetsko« povezoval med sabo sicer na način, ki se morda komu ni zdel sprejemljiv, vendar jim je dajal praviloma pomen, ki se ni pretirano oddaljeval od splošno veljavne rabe, kaj šele, da bi bil sofisticiran ali ekscentričen. Razlog za to je najbrž ta, da jih je razumel s stališča klasičnega humanističnega marksizma, ki ostaja pripet na tradicionalno evropsko kulturo, ne pa, da bi jo radikalno postavil pod vprašaj; kar seveda pomeni, da to mišljenje še ni prestopilo v območje novodobnega metafizičnega nihilizma.

Z drugačnim pojmovnim instrumentarijem je imela opravljen debata, ki se je leta 1987 v strogi univerzitetni obliki morala posvetiti spisu Aleša Erjavca, naslovljenemu *Ideologija in moderna umetnost*; pod tem naslovom je delo kmalu nato izšlo. Tudi zdaj je šlo za umetnot in estetsko v nji, vendar ne več v okviru klasičnega humanističnega marksizma, ampak na ozadju tistega, čemur je na splošno mogoče reči neomarksistično razumevanje umetnosti. To se večidel ne razume več kot »estetika«, ki je po svojem bistvu filozofija umetnosti, toda o »estetskem« še zmeraj govori, čeprav mnogokrat v narekovajih, kar seveda pomeni, da mu daje samo še pogojen ali začasen smisel. Sicer pa na takó spremenjeno perspektivo opozarja že naslov Erjavčevega dela, kjer je v zvezo z umetnostjo namesto »estetskega« kot dominanten pojem stopila ideologija. To je bil seveda razlog, da se je razpravljanje o idejah tega spisa moralo ukvarjati z vlogo ideologije v umetniških delih, prek tega pa z vprašanjem, kaj je torej bistvo umetnosti – je to ideologija, estetsko ali umetniškost? Se to troje stika, morda celo pokriva, ali pa je različno, nemara celo nasprotno?

O vsem tem so mi ostali samo skromni zapiski, po katerih debate iz leta 1987 ni mogoče rekonstruirati v celoti. Pač pa njene poglavitne argumente na tem mestu obnavljam po njihovem splošnem pomenu, vendar obenem tako, da jih poskušam dopolniti s tistim, kar spada zraven, a v takratni debati še ni bilo dovolj upoštevano ali pa ne zadosti poudarjeno.

To velja zlasti za povezanost Erjavčevega razpravljanja o »ideologiji in moderni umetnosti« z neomarksističnimi miselnimi vzorci, pojmi in idejami. Nanje se je v spisu izrecno naslanjal, se skliceval na posamezne avtorje in dela, pa tudi kritično odmikal od njihovih izhodišč ali rezultatov. Tu je misliti predvsem na zvezo z L. Althusserjem ali althusserjansko »šolo«. Že

dvodelnost naslova *Ideologija in moderna umetnost* spominja na naslov zbornika *Ideologija in estetski učinek*, ki je v slovenščini izšel leta 1980. V njem je Zoja Skušek-Močnik zbrala in uredila nekaj temeljnih spisov samega Althusserja, pa tudi njegovih sodelavcev in učencev M. Pêcheuxa, P. Machereya, E. Balibara. Ker se Erjavčev pojmovni instrumentarij za analizo umetnosti nasploh, moderne pa še posebej, v veliki meri opira na Althusserjevo tradicijo, je potrebno najprej citirati nekaj mest iz Althusserja, ki lahko že na prvi pogled pokažejo, kako se v strukturalističnem neomarksizmu razume umetnost, njeno razmerje do ideologije, pa tudi do estetskega in umetniškosti, kolikor je seveda to dvojje v teh teorijah sploh tematizirano. O ideologiji govori Althusser natančneje v znanem spisu *Ideologija in ideološki aparati države*, ki je tudi v slovenskem zborniku kot uvod v problematiko ideologije v umetnosti postavljen na čelno mesto. Ker bo o ideologiji potrebno spregovoriti posebej s kritičnim ozirom tako na Althusserjevo kot na Erjavčevo rabo pojma, naj citiram iz Althusserjevega spisa samo nekaj značilnih mest, ki ilustrirajo način njegovega pristopa k ideologiji, literaturi in umetnosti nasploh.

V posebnem poglavju o »ideoloških aparatih države« le-te našteje, med njimi najdemo tudi »kulturni ideološki aparat države«, vanj naj bi spadali književnost, lepe umetnosti, šport in še kaj. Tu so seveda mišljene institucije, znotraj katerih se te kulturne »panoge« organizirajo za ideološki namen, kar seveda še ne pomeni, da so tudi same na sebi ideologije; gotovo pa so z ideologijo v najtesnejši zvezi, verjetno že kar ideološke po svoji »vsebini« in funkciji. V tem duhu pove Althusser nekaj strani naprej, da se v francoskih šolah vtepajo otrokom v glavo različne »spretnosti«, ki da so »ovite v vladajočo ideologijo«, mednje pa prišteje tudi književnost. To bi seveda potrjevalo domnevo, da umetnost sama po sebi ni ideologija, je pa tako ali drugače ideološka. Toda natančneje vsega tega Althusser ne razloži, pač pa v nadaljevanju po kritičnih opombah na račun Marx-Engelsovega pojmovanja ideologije razvije o nji svojo teorijo. Iz tega obsežnega razpravljanja si je potrebno zapomniti vsaj dve tezi, potrebni za poznejšo presojo uporabnosti Althusserjevih pojmovanj za vprašanje umetnosti, estetskega in umetniškosti. Prva teza pravi, da »ideologija predstavlja imaginarno razmerje med individui in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji«; druga, ki prvo dopolnjuje, pa trdi, da ima ideologija »materialno eksistenco«.

Kaj naj to dvojje pomeni za umetnost, ki da je v najtesnejši zvezi z ideologijo in verjetno tako ali drugače »ideološka«? O tem Althusser v svojem osrednjem spisu ne pove ničesar, zlasti pa ne govori o kakem posebnem »estetskem učinku«, ki naj bi se dogajal z umetnostjo, v nji ali z njeno pomočjo. O vsem tem zvemo nekaj več v kratkem sestavku *O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije*, postavljenem na konec slovenskega zbornika. Tu zapiše odločilni stavek: »Resnične umetnosti ne uvrščam med ideologije, četudi je umetnost do ideologije v čisto posebnem in specifičnem razmerju.« Ta specifičnost je očitno tisto, kar se lahko imenuje »estetski učinek«, vendar tega pojma še ne uporabi, ampak natančneje razloži, v čem naj bi bila vsebina tega učinka. Po Althusserju znanost spoznava realnost, umetnost pa nam jo »daje videti, zaznavati, čutiti«. Vendar ne same realnosti, ampak tisto, kar na realnost »aludira«, to pa je ideologija. To dogajanje opiše nazorno s temle stavkom: »To, kar nam umetnost daje videti, kar nam torej daje v obliki ‚videnja‘, ‚zaznavanja‘ in

„čutenja“ (ki ni oblika spoznavanja), je ideologija, iz katere se rojeva, v kateri plava, od katere se loči kot umetnost in na katero aludira. Ideologija je torej izvir, medij in predmet umetnosti. Za umetnost je specifično prav takšno odkrivanje ideologije, ki je nekakšen »odmik, to, da zavzamemo notranjo distanco do same ideologije«. Ali povedano konkretno z Balzacovim primerom – »prav zato, ker je vztrajal pri svoji politični ideologiji, je lahko v nji proizvedel to notranjo ‚distanco‘, ki nam daje kritični ‚pogled‘ nanjo.« Šele zdaj uporabi Althusser formulo o »estetskem učinku«. Umetnost sama po sebi sicer ni ideologija, vendar je ta njena poglobitvena vsebina; prav to, da jo pokaže – iz kritične distance – pa je »estetski učinek«. Bistvo umetnosti je torej nekaj »estetskega«, toda to »estetsko« ni nič drugega kot samorazkritje ideologije v distanci, iz katere jo gledalčevo oko lahko opazi, razume in presodi.

Na prvi pogled bi se lahko zdelo, da Althusser postavlja umetnost še zmeraj v območje »estetskega« in da torej stoji znotraj filozofije umetnosti, ki hoče biti po tradiciji »estetika«. Vendar se kaj takega ob pozornejši presoji izkaže za zmotno. Umetniška dela res še zmeraj povezuje s »čutnostjo«, saj naj bi v nasprotju z umetnostjo, ki spoznava realnost abstraktno, umetnost »kazala« ideologijo prek čutnega medija. Ker je čutnost po grško »aisthesis«, bi torej v Althusserjevem primeru šlo samo za novo različico Baumgartnovega pojmovanja, da je umetnost »čutno spoznavanje«. Vendar pa le ni tako, kajti Althusser sami čutnosti v umetnosti ne prisoja nobenega posebnega pomena, zlasti pa ne govori o njenih kvalitetah, o t. i. »popolnosti«, ki je nujna, da postanejo stvari »lepe« in s tem pravi predmet umetnosti. Althusser ne pozna estetskega v pravem pomenu besede, ne v umetnosti ne zunaj nje. Svet je zanj v estetskem pogledu prazen – ali skoraj čisto prazen, kar je seveda preprosto ime za estetski nihilizem.

Z druge strani pa estetskega v Althusserjevem pojmovanju umetnosti ne najdemo tudi v tistem pomenu, ki bi ga lahko izvedli iz Kantove estetike. Althusserjeva misel o tem, da umetnost kaže ideologijo iz distance, spominja na prvi pogled na znano Kantovo formulo, da je lepo tisto, kar ugaja brez interesa, kar se daje našemu pogledu kot predmet čistega zrenja. Vendar pa nam natančnejši premislek razkrije, da pri Althusserju o kantovskem pojmu lepega ni mogoče govoriti. Pogoj, da se nam kaka stvar pokaže kot predmet brezinteresa ugajanja, je seveda ta, da nam ugaja s svojo notranjo smotrnostjo. Prav o tem določilu estetskega pa pri Althusserju prav tako ni več nobenega sledu. Estetski učinek, ki ga pripisuje umetnosti, ni povezan niti z estetsko čutnostjo samega predmeta niti z estetsko kontemplacijo, ki jo lahko subjekt realizira ob takšni predmetnosti.

Smisel Althusserjevega pojmovanja, kaj je »estetski učinek« umetnosti, je torej negacija estetskega. Bistva umetnosti, t. j. njene umetniškosti, v nobenem primeru ne pojasnjuje z nečim estetskim, ker takšnega estetskega ne pozna ne v samih umetniških delih in tudi ne zunaj umetnosti. Toda to pomeni, da estetskega ne priznava niti kot delno dimenzijo umetniških del, ki je sicer podrejena umetniškosti njihove celote, a v tej enakopravni s spoznavno in etično razsežnostjo, kamor sodijo tudi vrednostni sistemi in seveda ideologije. Umetniškost umetnosti se Althusserju pokriva kar z ideologijo umetniških del oziroma z njenim samorazkrivanjem v teh delih. Od tod logično sledi, da je poglobitveni pojem za določitev umetniškosti pojem ideologije. Filozofija umetnosti, ki naj o tej umetniškosti govori, zato

ne more biti tradicionalna »estetika«, ampak kvečjemu teorija ideologije, kot jo lahko razvije strukturalistični neomarksizem.

Odločilno za presojo, ali lahko takšna teorija razume in razloži bistvo umetnosti, je torej vprašanje, kako je s pojmom ideologije, njegovo filozofsko utemeljenostjo in uporabnostjo v razlagi umetniških del. V zvezi s tem gre še za nič manj pomembno vprašanje, kaj je torej tisto, v čemer se znotraj umetnosti ideologija kot v ogledalu prikaže. Ker ne gre za čutnost v estetskem pomenu besede, ki bi imela vrednost sama zase in ne le kot sredstvo samozrcaljenja, je točka, na kateri se »proizvede« Althusserjev »estetski učinek«, najbrž prazen prostor, ki ni kaj drugega kot »nič« ideologije. Ali pa gre nemara tudi za »nič« v bolj filozofskem pomenu te besede in stojimo torej pred vprašanjem, ali ni Althusserjev estetski nihilizem samo posledica veliko bolj temeljnega metafizičnega nihilizma?

Na splošno se seveda zdi, da Althusser tisto, kar se dogaja v umetnosti, imenuje »estetski učinek« bolj po inerciji kot po jasnem premisleku; verjetno zato, ker se po romantično-klasični tradiciji razume umetnost kot nekaj »estetskega« in ker naj bi spoznavanje njenega bistva spadalo v »estetiko«. Pa tudi z upoštevanjem takšnih olajševalnih okoliščin ne moremo mimo težav, ki nastanejo, brž ko poskušamo njegovo pojmovanje ideološkega v umetnosti preskusiti na samih umetniških delih. Čeprav ga je Althusser uporabil izjemoma tudi za slikarstvo, je najbrž zelo težavno zvěsti različne umetnosti na »estetski učinek«, ki ni kaj drugega kot samorazkritje neke ideologije, se pravi, da se ta v umetnosti sočasno zakriva in razkriva. Že v slikarstvu bi s tem imeli težave, še bolj v glasbi in arhitekturi. Kako bi nas pogledali ljubitelji Mozartovih klavirskih sonat ali Chopinovih nokturnov, ko bi jih poskušali prepričati, da je ves »estetski učinek« enih in drugih v tem, da se v sonatah ali nokturnih prikriva in zakriva neka ideologija? Več sreče bi s tem imeli pri literaturi, pa še tu bi se pokazalo, da nas Althusserjeva razlaga »estetskega učinka« iz ideologije pripravi ob vse estetsko, obenem nas pa tudi z ideologijo pusti na cedilu. Tako bi se nam zgodilo že ob razmeroma preprostem besedilu, na primer ob Prešernovi *Turjaški Rozamundi*, kjer bi morali po Althusserju že ob prvi kitici:

Hrast stoji v turjaškem dvori,
vrh vzdiguje svoj v oblake,
v senci pri kamnitni mizi
zbor sedi gospode žlahtne,
ker Turjačan spet gostuje
Rozamundine snubače ...

ugotoviti, da je v njeni verzni formi, gradnji osmercev, zaporedju asonanc, v posameznih pomenskih enotah, kot jih evocirajo besede »hrast«, »dvor«, »oblaki«, »gospoda žlahtna«, in v njihovih povezavah ni prav nič takšnega, kar bi lahko imenovali estetsko in da je vse to brez vsakršnega pomena za »estetski učinek« pesmi. Ta naj bi se proizvedel zgolj iz ideologije, ki da jo *Turjaška Rozamunda* postavlja pred bralca tako, da mu jo prikrito ponudi in hkrati razkrije, da lahko stopi do nje v kritično distanco. To bi bilo seveda samo na sebi čisto mogoče, vprašanje je le, ali Prešernova romanca res vsebuje nekakšno ideologijo in katera bi to bila. Tu bi morali izbirati med različnimi možnostmi. Da so vanjo bolj ali manj očitno vložene posebne spoznavne in vrednostne sestavine, je nedvomno. Ker gre za ljube-

zensko romanco, bi lahko sklepali, da se te sestavine znotraj besedila spajajo v nekakšne »ideje«, obrazce in miselno-čustvene vzorce, ki se nanašajo na razmerja med spoloma, na vlogo moškega in ženske, morda na njuno različnost in hierarhično neenakost. Ali pa je vse to že ideologija v pravem pomenu besede? In zakaj bi njeno razkritje bilo za današnjega bralca tako zelo pomembno ali vsaj zanimivo, da bi zgolj v tem iskal »estetski učinek« *Turjaške Rozamunde*?

Na takšna vprašanja lahko odgovori šele natančnejši premislek o pojmu ideologija, o njegovi filozofsko-znanstveni legitimnosti in uporabnosti za razumevanje umetnosti. Še prej pa je potrebno določiti, v kakšnem razmerju je do Althusserjevega pojma umetnosti, ideologije in »estetskega učinka« umetniških del Erjavčev spis *Ideologija in moderna umetnost*, kot se je leta 1987 umestil v domače debate o umetnosti in estetskem. Naslov dela seveda kaže vnaprej, da se tudi pri Erjavcu pojavlja ideologija kot temeljni pojem za določitev bistva umetnosti in njene umetniškosti.

Po avtorjevem lastnem priznanju je za izhodišče v to problematiko povzel pojem ideologije, kot sta ga oblikovala C. Lefort in L. Althusser s svojo šolo. Vendar se v poglavju o umetnosti in ideologiji, kjer poskuša določiti njuno temeljno razmerje, sklicuje skoraj samo na Althusserja, na njegovo tezo, da »umetnost ideologijo hkrati kaže in je njen sestavni del«, nato pa jo podkrepi z obsežnim citatom iz ene od Althusserjevih v slovenščino prevedenih razprav. To pomeni, da jo v glavnem tudi sprejema, vendar ne v celoti, kajti ob Althusserjevi tezi naniza nekaj kritičnih pripomb. Med njimi se zdi najbolj zanimiv očitek, da se pri Althusserju »estetski učinek javlja kot ločen kontemplativni odnos ali odnos zrenja, ki v tem pogledu neuspešno nadomešča poetsko ali estetsko funkcijo, ki jo je uveljavljal češki strukturalizem z Romanom Jakobsonom in Janom Mukařovskym«. Nekateri od ugovorov Althusserju niso preveč jasni, na primer misel, da je »tisto, kar predstavlja estetski učinek, ravno tisto, kar ni ideološko, tj. da imajo najmanj lastnosti ideološkega diskurza ravno umetniška dela, ki imajo »trajno« (torej ne »večno«) umetniško vrednost...« Tu že ni več jasno, kaj naj bi bilo v umetniških delih »neideološko« – je to »estetski učinek« ali kaj tretjega; še manj je jasno, kaj naj bi bila »umetniška vrednost« – je ta istovetna z vrednostjo, ki nastaja po Althusserju iz presežka ideologije z »estetskim učinkom«, ali pa je nekaj čisto tretjega, morda celo samostojnega? Erjavčevi ugovori Althusserju se končno tičejo tudi samega pojma ideologije, zlasti njenega zgodovinskega mesta in vloge. Kljub temu pa se zdi, da ostaja temeljni pogled na ideologijo, umetnost in »estetski učinek« enak. Temeljni pojem za določanje umetnosti ostaja ideologija. O tej sodi Erjavec po Althusserju, da »ni le odsev, prazen nič, marveč materialna sila«. Na podlagi obojega ne preseneča tale opredelitev, ki bi jo lahko podpisal tudi Althusser: »Iz zgornjega izvajanja sledi, da diskurz umetnosti ni ideološki diskurz, čeprav umetnost ideologijo kaže ter tudi je lahko njen sestavni del, saj opravlja umetnost, ki ta status pridobi, integrativno ideološko družbeno vlogo.« Da kljub kritičnim pomislekom tudi slovenski avtor sledi glavnim smerem Althusserjevih razlag ideologije in umetnosti, se ponovno izkaže iz zaključka spisa *Ideologija in moderna umetnost*, kjer se avtor še enkrat samokritično ozre na svoje analize, ugotovi pa tole: »Če bi hoteli biti v tem pristopu znanstveno strožji, bi morali preiti v neposredno analizo ideološkega diskurza. Tega nismo storili, saj smo menili, da je umetnost – naj se to nekaterim sliši še tako idealistično – ravno nasprotje

ideologije. Povedano drugače, umetnost ali ideološki diskurz je praviloma (...) sicer lahko izraz določene ideologije in v tem pogledu njen sestavni del, vendar pa vsebuje hkrati nek presežek (Althusser bi temu rekel 'to, kar naredi ideologijo vidno'), ki razkriva in s tem spodbija prvotni hoteni ali nehoteni ideološki zastavek.«

Čeprav se v teh formulacijah Althusserjevo pojmovanje umetnosti pojavlja v bolj odprti, manj določni in torej »mehki« varianti, ni mogoče prezreti, da je tudi v Erjavčevem pojmu umetnosti kot pglavitno določilo njenega »estetskega učinka« in po njem same umetniškosti ostala ideologija. To pa pomeni, da je pglavitno vprašanje, ki se s te točke odpira, tole: ali je ideologija zadosten pojem, da bi se pojasnil ne le t.i. »estetski učinek« in s tem estetsko, ampak predvsem sama umetniškost in s tem bistvo umetnosti. Odgovor, ki ga je mogoče na takšno vprašanje izreči, bo seveda negativen. Ker pa je sam pojem ideologije večpomenski, ga je potrebno razčleniti po različnih pomenih, nato pa ugotoviti, zakaj so neprimerni za določitev bistva umetnosti.

Za potrebe razpravljanja o umetnosti in estetskem bo dovolj pretresti dvojje takih pomenov, ki sta najpogostejša in za umetnostno problematiko edina upoštevanja vredna. Prvi je splošni pojem ideologije, kot se pojavlja v običajni, vsakdanji, pogovorni, pa tudi v publicistični ali znanstveni rabi. Njegova uporabnost je v tem, da je empiričen in zdravorazumski, saj zajema tisto, kar si vsakdo pod ideologijo lahko zamisli – vrsto pojmov in idej, sestavljenih v vrednosten sistem, ki ga priznavamo, se po njem ravnamo, ga uporabljamo za presojo stvari v tej ali oni plasti življenjskega sveta, od politike, gospodarstva, kulture do šolstva, religije, kulture in umetnosti. Ideologija v tem smislu je mentalna tvorba, obstoječa zgolj v pojmi in povezavah med njimi. Gre torej za razmeroma preprost pomen, ki ga je pa vendarle potrebno jemati natančno in previdno. Predvsem se je nujno varovati razvade, da bi vsako vrednostno občutje, sodbo ali misel imeli za ideologijo v pravem pomenu besede. Ideologija ne more biti sinonim za vsakršno vrednotenje, pač pa za tisto, ki dobi obliko sistema. Ideologija kot vrednostni sistem nastane, če je zadoščeno vsaj trem pogojem – da je enovita; da je racionalna in v svojih pojmovnih formulacijah razvidna, ne pa nejasna, dvoumna ali celo nedoumljiva; da je splošna in s tem prenosljiva na posamezne primere, ne pa enkratna in singularna. S temi lastnostmi je pojem ideologije zares splošno uporaben ne le v vsakdanjem mišljenju, ampak tudi v znanostih od psihologije, sociologije in zgodovine do lingvisti, ekonomije in literarne teorije. Politično je nevtralen, zato ga lahko priznajo liberalci, socialisti, demokristjani ali komunisti. Marksizem-leninizem s svojim podaljškom v stalinizem je z ideologijo mislil prav na tak koncept ideologije, kar seveda pomeni, da ga ni uporabljal v funkciji, ki bi bila tipično marksistična.

Ko bi hoteli splošni pojem ideologije prenesti v območje umetnosti, bi to bilo čisto mogoče, vendar bi morali hkrati priznati, da z njim bistva umetnosti ne moremo določati. Ideologija se gotovo pojavlja tudi znotraj umetnostnih tvorb, a ne kot njihova pglavitna, kaj šele edina dimenzija. Ideološko v umetnini seveda ni niti estetsko niti spoznavno, pač pa spada v območje tistega, kar sem v *Očrtu literarne teorije* (1983) imenoval etična razsežnost umetniškega dela, ki ji gre za vrednostno razmerje do sveta. To razmerje seveda ni bistvo umetnosti, je pa ena od temeljnih dimenzij njene strukture. Toda treba je vedeti, da takšna etična dimenzija ni nujno ideolo-

ška. Ideologija se v njeni vrednostni usmeritvi pojavi, kadar pač lahko v vrednostni mreži umetniškega dela prepoznamo obrise dovolj sklenjenega, enotnega in jasnega vrednostnega sistema, ki je splošno aplikabilen. Kadar tega ni, etične dimenzije v umetnosti ni mogoče zvesti na ideologijo, ampak ima drugačno obliko, sestavo in smer. Zdi se, da prav na tej ravni obstajajo velike razlike med posameznimi umetnostmi, pa tudi med umetnostmi različnih dob, avtorji in navsezadnje med deli enega samega avtorja. Zelo verjetno je, da bomo v glasbi in arhitekturi težko odkrivali ideologije v pravem pomenu besede. V slikarstvu je ideologija prav gotovo lažje prepoznavna iz figuralnih upodobitev kot v čistih krajinah ali tihožitjih, da ne govorimo o abstraktnem slikarstvu. Najprimernejše mesto za uveljavljanje ideoloških sistemov je seveda literatura, ki je že po definiciji umetnost besed, pojmov in idej, tako da najlažje sprejema vase ideološke sestave in v njih utemeljuje svojo etično-vrednostno perspektivo. Pa tudi tu so razlike skoraj nepregledne. Že v Prešernovi poeziji odkrijemo nasprotni si možnosti za postavljanje ideologije v pesniško delo. *Zdravljica* je povsem jasno izpolnjena z vrednostnimi pojmi, ki se povezujejo v ideološki sistem. Toda že v *Krstu pri Savici* se odkriva ob ideologiji, ki je bolj ali manj očitna, še druga, ki je manj na očeh, prikrita ali morda nezavedna, poleg tega pa je dvomljivo, ali ta ideološka mreža pokriva celotno motivno-tematsko vsebino pesnitve. Pri *Turjaški Rozamundi*, v pesmi *Pod oknam* in podobno bi bilo morda mogoče rekonstruirati obris čisto določene socialno-erotične ideologije, vendar ne brez težav ali prisilnih pretiranosti. Mnoge druge Prešernove pesmi – ljubezenske, pa tudi sonetne refleksije iz *Sonetov nesreče*, kot so soneti o hrastu, smrti ali usodi – so s svojimi vrednostnimi pojmi preveč zvezane z enkratno, posamezno, racionalno ne docela določljivo situacijo, da bi jih lahko razumeli iz sistema kake ideologije. Še bolj velja vse to za novejšo poezijo od moderne do danes, saj je za večino Murnovih pesmi, tudi za najbolj šolske *Ko dobrane se mrače*, *Vlahi*, *Pesem o ajdi*, več kot dvomljivo, ali je njihov razpoloženski, fluidni, nejasni in samotarsko doživljajski vrednostni aspekt sploh mogoče racionalizirati na ravni splošnega, s tem pa ideološkega. O tem, da se moderna poezija od Mallarméjevih sonetov do konkretne poezije po drugi svetovni vojni hote izmika vsakršni ideologiji, pa skoraj ni mogoča debata. Še in še bi lahko naštevati primere, pa ne le iz poezije, ampak prav toliko iz pripovedne proze ali dramatike, in povsod bi se pokazalo, da celo v tej, na splošno najbolj racionalni umetnosti obstajajo za obstoj ideologij najrazličnejše možnosti. Na primer, da se v umetniškem delu pojavlja kakšna ideologija čisto odkrito, manifestno in izzivalno; da se znotraj istega dela uveljavlja dvoja različnih, celo nasprotnih ideologij, pri čemer bo ena lahko zelo vidna, druga pa prikrita ali celo nezavedna; da se v mnogih umetninah ideologija sicer pojavlja, vendar zelo prikrito, tako da jo običajen bralec komajda opazi, dešifrira pa šele izkušen interpret; in končno, da v umetniškem delu ni nobene ideologije, ne prikrite in ne odkrite.

Iz povedanega sledi, da je Althusserjev teorem o »estetskem učinku«, ki da obstaja ob hkratnem odkrivanju in zakrivanju ideologije v umetnosti, nesmiseln, kajti kolikor je ideologija v nji manifestna, je ni potrebno odkrivati, in kolikor je zakrita, jo mora odkriti šele interpret, ne pa da bi jo odkrivala sama umetnina; kjer pa ideologije sploh ni, ni mogoče niti njeno odkrivanje, kaj šele zakrivanje. Od tod je mogoče sklepati, da bistvo umet-

nosti ne more tičati v takšnem »estetskem učinku«. Še več, da je za razumevanje tega bistva nezadosten tudi sam pojem ideologije, saj velja kvečjemu za enega delnih primerov etično-vrednostne naravnosti umetnin, kar pomeni, da sam na sebi še ne odloča o naravi strukture, ki jo lahko imenujemo umetniškost umetnosti.

Vse to velja seveda samo, če prenesemo na umetnost splošni, običajni, znanstveno-empirični pojem ideologije. Čisto mogoče je, da Althusserjevim pogledom ta pomen ne ustreza, ker izhajajo morda iz drugačnega, manj splošnega in zdravorazumskega, zato pa globinskega, pravzaprav že kar filozofskega vpogleda v bistvo ideologij. Tak globinski pomen seveda obstaja, najti ga je v teoriji, ki jo je o ideologiji izdelal mladi Marx z Engelsom; pomen torej, ki na splošno velja za mladomarksovskega. V 20. stoletju so ga obudile in znova uveljavile različne veje neomarksizma. O tem pojmu ideologije je dovolj znano, da ne meri samo na nekakšne mentalne tvorbe, na sisteme pojmov in idej, ki obstajajo zgolj v človeških »glavah«, da bi jih ljudje po svobodni presoji uporabljali tako ali drugače. Po mladem Marxu je ideologija »napačna«, sprevržena zavest ljudi v njihovem realnem življenjskem procesu, zato seveda zaobjema tudi realnost, ki jo ljudje s svojo »napačno« zavestjo konstituira. Zato taka ideologija ne more biti odpravljena kar z odpravo »napačnih« predstav o svetu, ki ga ljudje v »napačni« zavesti živijo, ampak s samo spremembo življenjske realnosti. S tem bo ideologija odpravljena, prava zavest bo v sorazmerju s pravim svetom, da se bo ravnal po razumnih zakonih, ki so mu imanentni.

Vprašanje o primernosti takšnega pojma ideologije za razlago umetnosti ni samo vprašanje o njegovi logičnosti, ampak predvsem o njegovem filozofskem smislu, metafizičnem pomenu in legitimnosti. Tu je seveda premisleka vredna predvsem sorodnost, ki pojem ideologije kot »napačne« zavesti povezuje s platonizmom. Predpostavka mladomarksovskega pojmovanja je soobstoj dveh realnosti, od katerih je ena napačna, sprevržena, navidezna in nepristna, druga pa prava, resnična in adekvatna. Prvi metafizični model za takšno dvojnost je ustvaril že Parmenid, vendar je šele Platon s teorijo o svetu idej in svetu njihovih čutnih posnetkov dal temu dualizmu metafizično konsistentno podobo. Marxova teorija o svetu ideologije in pravem, neideološkem svetu je novoveška varianta istega dualizma; novoveška v tem, da je vanjo vpeljan novoveški pojem zavesti. Ker je podprta z materialistično idejo biti kot materialnega življenjskega procesa, bi ta nauk smeli imeti za materialistično predelan platonizem. Tudi v tej obliki temelji še zmeraj na metafizični podmeni pravega in nepravega, bitnega in navideznega sveta.

Ker je evropska metafizika s svojimi temeljnimi pojmi, kategorijami in premisami že več kot dve stoletji v razsulu, je seveda metafizični status filozofsko utemeljenega pojma ideologije nelegitimen. Zato nanj ni mogoče opreti nobene veljavne teorije o bistvu umetnosti, umetniškosti in še manj estetskega. Sicer je pa vprašljivo, ali se da to pojmovanje ideologije v razlagi umetnosti sploh še uporabiti kolikor toliko koherentno, ustrezno njegovi notranji logiki in namenu, ne da bi zapadli v eklektično nedoslednost.

Na to kaže uporaba pojma ideologija v Althusserjevi teoriji umetnosti in pri vseh, ki ji v svojih razlagah »estetskega učinka« bolj ali manj sledijo.

Althusserjev pojem ideologije ni enovit, v sebi eklektično združuje tako splošni pojem ideologije kot filozofsko globinski pomen, ki ga je dobila v mladomarksovstvu. Ta eklektičnost je sama na sebi znamenje njegove notranje nekoherentnosti, nelegitimnosti in historične preseženosti. Po Althusserju je ideologija »sistem množičnih predstav«, kar ustreza splošnemu, empiričnemu in zdravorazumskemu mnenju o tem, kaj so ideologije in kako obstajajo. Althusser je prepričan, da je ideologija neogiben element vsake družbe, tudi komunistične, kar je v skladu s splošnim pomenom pojma, je pa v nasprotju z mladomarksovskim pojmovanjem ideologije kot »napačne« zavesti, ki mora v zares »človeški« družbi komunizma izginiti, da bo napravila prostor prozornemu svetu, v katerem je bistvo človeka zares v skladu s svojo bitjo. Razlog za Althusserjevo eklektično nedoslednost smemo iskati v dejstvu, da je francoski neomarksizem iz socialnopolitičnih razlogov moral v sebi združiti klasični marksizem 19. stoletja z marksizmom-leninizmom; o tem pa je znano, da mu je bolj ustrezal splošni pojem ideologije kot neogibnega vrednostnega sistema vsake politike, kulture, razredne zavesti in organizacije družbe, torej tudi socialistične in komunistične. Vendar se v odločitvi za splošni pojem ideologije ni uveljavljala samo praktična politična potreba, ampak je v nji mogoče videti tudi že posledico metafizične nelegitimnosti prvotnega marksističnega pojmovanja oziroma razsulo njegovih temeljev.

S splošnim pojmom se v Althusserjevi razlagi ideologije kot predmeta in temelja umetnosti družbi tudi še mladomarksovska razlaga ideologije kot nepristne oblike življenjskega sveta. O tem pričuje citirana Althusserjeva opredelitev ideologije, češ da gre za »imaginarno razmerje med individui in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji«, in pa da ima ideologija »materialno eksistenco«. Prek takšnih opredelitev se ideologija izkazuje kot posebna oblika življenjskega sveta, z ontološkim statusom »napačne« realnosti, in s tem kot primer metafizičnega sveta »videza«, nečesa zgolj prividnega in vendar realnega.

V tem, da je Althusser v svojem pojmovanju »estetskega učinka« združil dvoje tako disparatnih pomenov ideologije, se otipljivo kažejo nemožnosti vztrajati v 20. stoletju pri tistem pomenu ideološkega, ki je utemeljen v metafiziki. S tem, da ga je pripel na splošno veljavni pojem ideologije kot mentalnega sistema vrednot, idej, meril in imperativov, mu Althusser ni mogel vrniti prvotne utemeljenosti, ampak je nasprotno še bolj razkril njegovo metafizično načetost, neobstojnost in nelegitimnost. Hkrati je vanj nehote vpeljal tudi tisto, kar je končni cilj tega metafizičnega razsula. To pa je seveda metafizični nihilizem, ki neogibno prerašča v socialni, estetski, politični, moralni in tudi umetnostni nihilizem. Njegov vstop v mišljenje o bistvu umetnosti je močno viden ravno v Althusserjevem razumevanju »estetskega učinka«, ki da je bistvo umetnosti in s tem isto kot njena umetniškost. Če je edino, iz česar nastaja umetnost in kar v nji obstaja prikrito ali se iz nje eksplicitno kaže, ideologija, potem od tod logično sledi, da bistvo takšnega »estetskega učinka« ni nekaj bitnega, polnega in obstojnega ob ideologiji, ampak je to lahko zgolj prazno mesto v nji sami, torej nekakšna praznina, v kateri se ideologija lahko pokaže. V metafizičnem jeziku je to prazno mesto seveda »nič« kot bistvena kategorija metafizičnega nihilizma. Na mesto »ideje«, ki je bila od Platona do

Hegla edina transcendenca in s tem nasprotna navideznemu svetu nepristnega, prividnega, ideološkega, je stopil »nič« kot edina prava transcendenca. Zato v Althusserjevi teoriji ne obstaja več estetsko niti kot sinonim za umetniškost niti kot samostojna sfera lepe čutnosti. Prav zato tudi ni več umetnosti kot umetnosti, je samo še ideologija, zgrajena na niču in iz niča. To pa ni več odgovor na vprašanje o umetnosti in estetskem, ampak samo še nerazvidna sled nečesa, kar se je dokončno izgubilo v »črni luknji« metafizičnega nihilizma in se s tem vrnilo v prvotni kaos.

(Se nadaljuje.)

v dimu z vonjem po večnosti
 pod stropovi telesa
 ki vanj saje ohruplih besed
 rišejo smisel sveta
 skozi vežo polj gozdov in pokrajin
 v preddverjih mórja in izginulih oblakov
 škriplje vetrnica iz željá
 sestavljena v mislih
 obrazov nešteti
 zazrtih iz brezna
 kjer časi donijo
 kjer trpljenje
 stisnjeno v skladih zemlje
 pod težo zenita neskončnega
 kliče iz širjav vero
 v dihanje žil in v ozvezdja srca
 išče v popku možganov
 korenine smeri
 za razpoke v jasnem niču vsega
 za zvoke iz področij
 kjer ni
 ne teme ne svetlobe
 ne podob iz ploskev in črt
 kjer sta rojstvo in smrt
 celica
 valujoča iz zamisli o točki
 v občutje Boga
 kjer polzi tišina
 po bisernih notah
 luči

Umetnost in estetsko v postmoderni dobi

V

Ko sem na začetku tega spisa pregledoval razmerje med estetiko in filozofijo umetnosti, kot se je na Slovenskem oblikovalo v zadnjih desetletjih, sem med znamenja, da se v tem razmerju nekaj bistvenega spreminja, lahko prištel predvsem delo D. Pirjevca. Zdi se, da se mu je v razpravah, nastalih po letu 1970, polagoma začel odpirati drugačen pogled na bistvo umetnosti, kot ga je priznavala tradici-

Janko
Kos



onalna »estetika«, in da bi po tej poti moral priti do ločitve estetskega in umetnosti, estetike kot znanosti o čutno lepem oziroma grdem in umetnostne filozofije kot teorije umetnosti in njene umetniškosti; da pa njegov korak v to smer vendarle še ni bil popolnoma gotov, njegov cilj pa ne do kraja jasen.

Seveda je bila vse to šele začetna domneva. Za kaj je Pirjevcu pravzaprav šlo in koliko se je približal ločitvi umetnosti in estetske sfere, bo morala pojasniti natančnejša presoja pojmov, ki se pri Pirjevcu nanašajo na opisano problematiko. Tu je misliti seveda zlasti na njegov obširni spis *Estetska misel Franceta Vebra*, ki je nastal že leta 1975, knjižno pa bil objavljen šele v letu 1989. Temu je treba dodati vsaj še dvoje besedil, nastalih v zadnjem, predsmrtnem času – predavanje *Bog ateistov*, ki ga je pripravil za tečaj na ljubljanski teološki fakulteti, objavljen pa je bil leta 1977 v zborniku *Bog v človeški zavesti in življenju*; in ob tem še zadnjo Pirjevčevo študijo o evropskih romanih, *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu* oziroma *Vprašanje o bogu*, kot se je njen naslov glasil v izvirnem rokopisu.

O Pirjevčevi knjigi *Estetska misel Franceta Vebra* je po izidu, v decembru leta 1989, stekla debata pri Društvu za primerjalno književnost. Referenta o nji sta bila I. Urbančič in T. Hribar, v razpravljanju o njenih problemih smo bolj ali manj intenzivno razpravljali še drugi navzoči. Z njimi vred sem tudi sam poskusil opozoriti na nekaj odprtih mest v Pirjevčevem mišljenju, kot jih je izkazala njegova interpretacija Vebrove »estetike.« Pri tem me je zanimalo predvsem njegovo razmerje do »vprašanja o bogu«, ne pa razmerje med estetiko in umetnostno filozofijo, kot ga je mogoče razbrati iz Pirjevčevih razlag Vebra, pa tudi od drugod. Zato pričujoči poskus, kako uvrstiti Pirjevca v premišljanje o umetnosti in estetskem v postmoderni dobi, ne more biti obnova tedanje debate, ampak se mora stvari lotiti znova pri tistem koncu, ki se zdi za ta namen najprimernejši. Prej pa je potrebno opozoriti, da je nekaj teh problemov okoli Pirjevčevega pojmovanja umetnosti in estetike načel že Urbančič v spremni besedi k Pirjevčevi knjigi o Vebri, in to pod naslovom *Vprašanje estetike*. To je storil seveda s svojega posebnega stališča, ki naj bi predvsem presodilo Pirjevčevo pretenzijo preseči tradicionalno »estetiko«, pa ne le njo, ampak celoto metafizičnega mišljenja, v katerem ta »estetika« stoji, nato se pa s pomočjo Heideggerjevega mišljenja o biti dvigniti nad takšno tradicijo, kar naj bi bilo toliko kot »konec estetike«. Urbančič v svojem pripisu k Pirjevčevemu besedilu sodi, da se ta Pirjevčeva namera ni posrečila, češ da je ostal znotraj meja, ki si jih je zastavila Vebrova *Estetika*, s tem pa da ni prekoračil metafizičnega horizonta estetsko-umetnostnih vprašanj. Treba bi bilo pač izvesti odločnejšo destrukcijo njegovih podlag; šele s tem korakom, ki bi bil zares v skladu s možnostmi bitnozgodovinskega mišljenja, bi prišlo tudi do pravega »konca estetike«.

S tem stališčem se je mogoče strinjati ali pa tudi ne. Vsekakor odkriva problem, ki za presojo Pirjevčevega razumevanja umetnosti in estetskega ni zanemarljiv. Zato se bo k vprašanju, kako Pirjevec doumeva bit in v kakšno smer razvija heideggerjanske nastavke, potrebno ponovno vrniti. Toda poglobitveno vprašanje, ki naj stoji ves čas v središču in mu naj služijo tudi takšne zastranitve, je vendarle vprašanje o tem, ali je Pirjevec ob Vebri prišel do razločevanja med estetiko in filozofijo umetnosti, med estetskim in umetniškim. Ali je bila umetniškost zanj še zmeraj istovetna z estetskim in

temu nekako pripojena? Ali pa je umetniškost domislil na ravni, kjer estetsko ni več odločilno, vsaj ne v takšni podobi, da bi jo bistveno določalo?

Na to osrednje vprašanje je mogoče odgovoriti z da in ne. Pravzaprav je še bolje reči, da Pirjevca takšno vprašanje samo na sebi ni zanimalo, da pa je v sklopu drugačnih vprašanj nanj vendarle zadeval. Poglavitna smer njegovega spraševanja ob Vebru je bila namenjena problemu, kako preseči tradicionalno »estetiko« kot filozofijo umetnosti in jo predstaviti na raven, kjer mišljenje o umetnosti ne bo več taka »estetika«. Temu je dejal »konec estetike«, kar je seveda samo na sebi pomenilo, da po ukinitvi »estetike« kot filozofije umetnosti ni možnosti za estetiko kot posebno znanstveno raziskovanje estetskih predmetov, razmerij in doživljajev ne glede na umetnost, zunaj nje in tudi mimo nje. Kljub takšnemu stališču pa je znotraj Pirjevčevega napora, kako preseči tradicionalno, v metafiziki zasidrano »estetiko«, prihajalo vendarle tudi do razločevanja med estetskim in umetniškim, samo da to razločevanje ni bilo čisto izrecno, dosledno in jasno. To je razlog, da na vprašanje, kako je bilo z estetskim in umetniškim v Pirjevčevem komentarju k Vebru, ni mogoče odgovoriti pritrdilno, pa tudi ne čisto nikalno. Na tej točki je njegovo mišljenje o umetnosti ostajalo dvoumno.

Da bi se ta dvoumnost, pa tudi razlogi zanj, zares pojasnila, je potrebno pregledati Vebrovo *Estetiko* s tistih strani, ki so bile odločilne za Pirjevčevo razmerje do njenih idej, s tem pa tudi za njegovo stališče v zadevah estetsko-umetnostnega mišljenja. Seveda je mogoče brati Vebrovo obsežno knjigo različno. A. Sodnik jo je v knjigi *Zgodovinski razvoj estetskih problemov* (1928) razlagala drugače od F. Jermana, ki ji je v novi izdaji leta 1985 napisal spremno besedo. Pirjevčeva obravnava je spet čisto samo-svoja, zlasti kolikor poskuša Vebrove teoreme prevesti v jezik umetnostne ontologije, kakršno je na podlagah Husserlove fenomenologije razvil R. Ingarden. Vendar te posebnosti na tem mestu ne bodo preveč pomembne, ker bo šlo za določitev samo najsplošnejših potez Vebrove »estetike«, ki so uravnale tudi Pirjevčevo razumevanje umetnosti in estetskega.

S tega stališča se zdi upoštevanja vredno zlasti dejstvo, da je Vebrovo delo »estetika« v tradicionalnem smislu, se pravi teorija estetskega, lepote in umetnosti v enem, kot jih je v okviru ene same filozofske discipline povezala doba poznega 18. in začetnega 19. stoletja, od Baumgartna do Hegla. Veber ne razločuje med estetskimi objekti in umetniškimi deli. Oboje mu je enako predmet estetskega doživljanja, čustvovanja in odnosa, to pa zato, ker se v obojem kot nosilci lepote uveljavljajo »irealni liki«. Ne glede na zapletenost Vebrove teorije o irealnih likih in njihovih podlagah je očitno, da moramo izvir njegovega razumevanja estetskega in umetnosti iskati v zgodovinski tradiciji, ki sega vsaj do Kantovih estetskih sodb, njegovih idej o »brezinteresnem ugajanju« in »smotrnosti brez smotra«. V okviru takšne tradicije se seveda »lepota« v naravi in umetnosti nujno izenačita na ravni istega estetskega doživljanja, naj ga razumemo bolj »čutno« ali bolj »duhovno«, lahko pa tudi kot sintezo obojega, kot se je to posrečilo Heglu. Zato je Vebrova *Estetika* v rodu tudi s Heglovo, vendar s to razliko, da se pri Heglu naravno in umetniško »lepo« členi in stopnjuje kot dvoje različnih stopenj v razvoju »lepote«, pri Vebru pa do tega ne more priti, vsaj ne izrecno in teoretično utemeljeno. Toda ta razlika je najbrž že v zvezi z njegovim pojmovanjem transcendence, ki mu ne

dopušča, da bi »lepoto« narave razumel kot nižjo stopnjo njenega samorazvoja.

S svojo temeljno naravnostjo k estetskemu doživljaju se torej Vebrova »estetika« kaže kot tipičen primer novoveške »estetike« po Kantu. Na to opozarja že njena metodološka usmeritev na zavest in njene psihične vsebine, in v zvezi s tem njena predmetnoteoretična usmeritev, ki je v bližnjem sorodstvu s fenomenologijo. Vendar pa v tej splošni tipičnosti, ki je gotovo bistvena, obstaja v tej »estetiki« še drug element, ki je drugačnega izvora in pomena. Nanj je mimogrede opozorila že primerjava s Heglom. Med določili, ki tako ali drugače prispevajo k doživljaju »lepote«, spada po Vebru tudi t.i. hagiološko čustvovanje, se pravi čustvo svetega, in to čustvovanje je naperjeno k transcendenci. To pojmovanje je v Vebrovi razlagi sicer precej nejasno, vendar je gotovo vsaj to, da v njegovi »estetiki« obstaja zveza lepote, estetskega in zlasti umetnosti s transcendenco. To razume Veber kot stvar po sebi, kot absolutni »onstran«, kot »večno« neznanko in skrivnost. Pred sabo imamo transcendenco, pojmovano sicer po novoveško, kolikor s svojo nedostopno nespoznatnostjo kaže nazaj na Kanta, sicer pa pred-novoveško, kolikor se prek Kanta in še bolj Descartesa vendarle navezuje na srednjeveško metafiziko nadčutne realnosti Boga in njegovih nadsvetnih atributov. S te strani Vebrova »estetika« ni tipično novoveška. Ob njenih tezah o tem, da se prek lepote človeško srečuje s svetostnim občutjem vesolja, bi lahko pomislili celo na temeljno tezo srednjeveške estetike, da je lepota naravnih ustvarjenih stvari odsev najvišje božje lepote.

Da se ta plat Vebrove »estetike« odmika od novoveške metafizike in obrača nazaj k srednjeveški tradiciji, ni popolnoma presenetljivo, če pomislimo, da se je mladi Veber šolal v teološko-filozofski šoli neotomizma pri F. Kovačiču. Sicer se pa posebnost njegovega naslona »lepote« na transcendenco pokaže tudi iz primerjave s tistimi modernimi estetikami, ki prav tako usmerjajo estetski doživljaj k transcendenci, a to počno tipično novoveško. R. Ingarden je v svojem kapitalnem delu *Literarna umetnina* (Das literarische Kunstwerk, 1931) prisodil vrhunskim umetninam t.i. »metafizične kvalitete«; z njimi se estetski doživljaj lahko odpre globlinski podlagam eksistence in s tem tistemu, kar se v tradicionalnem jeziku metafizike imenuje transcendenca; podobno prisoja E. Souriau v knjigi *Sorodnost umetnosti* (La correspondance des arts, 1947) umetninam posebno plast, ki se izrecno imenuje transcendentna; podobna je torej Ingardnovim »metafizičnim kvaliteta«. Toda v obeh primerih gre za novoveško pojmovanje transcendence, ki je predvsem in samo izkušnja znotraj človeške zavesti, s tem pa bolj imanentna kot v pravem pomenu besede »onstran«; bolj doživljaj kot pa »stvar po sebi« onstran doživljajskosti. Ta pogled je seveda že tipično novoveški, čeprav se opira na pojem transcendence, povzet še iz srednjeveške metafizične tradicije, ki je prek Descartesa segla globoko v »moderno« dobo in se izpraznjena v formalni pojem »stvari po sebi« ohranila še pri Kantu. S tega stališča je mogoče reči, da je Vebrova ideja o transcendenci pred-novoveška celo v primerjavi z vlogo, ki jo transcendenca igra v Heglovi *Estetiki*. Tu je lepota umetnosti razumljena kot »čutno svetenje Ideje«, pri tem pa pripada Ideji vloga, ki je v antični in srednjeveški metafiziki pripadala transcendenci, predvsem seveda božanskemu in Bogu. Dejansko pa Heglova Ideja ni »onstran« in ni v pravem pomenu besede transcendentna, ampak je v resnici tosvetna, tostranska in ima

nentna. Prav to pa Vebru ni, saj njegov pojem transcendence jasno kaže na nekaj nadsvetnega. V *Estetiki* iz leta 1925 je ta transcendenca v Kantovem smislu razumljena še kot »večna neznanka«, toda že čez nekaj let jo je Veber identificiral kot krščanskega Boga, kar pomeni, da se je izrecno vrnil k temelju pred-novoveške metafizike. To mu ni bilo pretežko, ker se zdi, da je tudi v njegovi predmetnoteoretični fazi, ki je bila v glavnem svobodomiselnost, v podtalju njegove filozofije obstajala še zmeraj tudi povezava s sholastičnim tomizmom.

Iz opisane dvojnosti Vebrove »estetike« je mogoče razumeti Pirjevčovo navezavo nanjo, pa tudi možnosti oziroma nemožnosti, da bi z njeno pomočjo presegel tradicionalno pojmovanje lepote, estetskega in umetnosti. Na prvi pogled je videti, da Pirjevec sprejema Vebrovo izhodišče, saj ostaja v okrožju izenačenja estetskega z umetniškim, ne pa da bi njuno bistveno različnost tematiziral in problematiziral. Tudi takrat, kadar poskuša »estetsko« razumeti drugače od Vebra, vztraja pri tem, da mora biti »estetsko« podlaga umetniškosti; oboje mu je istovetno, kolikor gre v obojem za »lepoto« in je ta bistvo umetnosti. Zato ne priznava potrebe po razločitvi med estetiko kot znanstvenim raziskovanjem tistega, čemur pravimo na kateremkoli pojavu lepo ali grdo, in pa filozofijo umetnosti, ki mora govoriti o umetniškosti neodvisno od takšne estetike. S tem sledi tistemu, kar je v Vebrovi *Estetiki* tipično novoveško, čeprav z željo, da bi prav to novoveškost presegel in pustil njena metafizična izhodišča za sabo.

Da bi to dosegel, sprejme v toku svojega razlaganja Vebrove *Estetike* predvsem tisto, kar v nji ni novoveško. To je seveda Vebrova usmeritev k transcendenci. Prav v tej usmeritvi je Pirjevec ugledal možnost za preseganje tradicionalne »estetike«, tj. novoveške filozofije umetnosti, zlasti Heglove, in njenih metafizičnih izhodišč. Vendar ne zato, da bi estetiko kot estetiko ločil od filozofije umetnosti in to osvobodil njenih estetskih podlag, ampak ravno narobe, da bi znotraj »estetike« povzročil njen preobrat, ki bi bil hkrati že tudi njen »konec«. To izpelje tako, da uveljavi svoj pojem transcendence, ki je bistveno drugačen od Vebrovega. Veber očitno ni hotel pristati na novoveški tip transcendence, ki je čista imanenca, ampak je v *Estetiki* vztrajal pri kantovskem konceptu »stvari po sebi«, v katerem sta se stikali metafizična tradicija srednjega veka in novoveška izpraznjenost takšne tradicije. Veber je po letu 1930 ta koncept opustil in se vrnil h krščanskemu Bogu kot edini pravi transcendenci. Tudi Pirjevec hoče zapustiti območje novoveške metafizike, vendar ne s sestopom »nazaj« k srednjeveški transcendenci, ampak s skokom »naprej«, da bi presegel novoveški okvir, s tem pa tudi novoveško »estetiko« prestavil onkraj nje same.

V knjigi *Estetska misel Franceta Vebra* je ta obrat izvedel tako, da si je Vebrov pojem transcendence raztolmačil s pomočjo Heideggerjevega mišljenja biti. To seveda pomeni, da transcendence nikakor ni hotel premakniti v smer, ki se je v tridesetih letih pokazala Vebro za najprimernejšo – k pojmu krščanskega Boga in s tem h katoliški teologiji. Medtem ko je Veber izšel iz krščanskega okolja, vzgoje in zgodnje katoliške usmeritve, je Pirjevec prihajal iz ravno nasprotnega sveta – svobodomiselnega, liberalnega in pozneje komunističnega, v vsakem primeru torej ateističnega. Ta izvor se mu je poznal tudi še po obratu k heideggerjanstvu. V knjigi o Vebrovi *Estetiki* kažejo nanj priložnostne Pirjevčeve zamere katoliškim teologom ali pa pozitivna ugotovitve, da je umetnost subverzivna do religije in filozofije, tega pa ni mogoče razumeti drugače, kot da je takšna subver-

zivnost dobrodejna. Od tod je razumljivo, da se je Pirjevcu kot edina možnost, da preseže novoveško pojmovanje transcendence in njen pomen za umetnost, pokazala ta, da jo poistoveti s Heideggerjevim pojmom biti. Transcendenca, h kateri je naravnana umetnost, je bit. Lepota je razodetje biti v umetniškem delu, estetska čutnost, ki je bila v novoveški »estetiki« specifična posebnost umetnosti, je po Pirjevčevi razlagi prvotnega pomena »aisthesis« postala zdaj sinonim za takšno razodetje biti. Na mesto Heglove formule za lepoto – »čutno svetenje Ideje« – je s tem stopila nekoliko drugačna formula lepote kot estetskega svetenja resnice biti, in takšna lepota je bistvo umetniškega.

Po Pirjevčevih besedah naj bi ravno takšen premik pomenil »konec estetike«, kar je seveda treba razumeti kot konec »estetike«, ki je od 18. stoletja naprej hotela biti predvsem filozofija umetnosti, veliko manj ali skoraj nič pa znanost o estetskem kot posebni karakteristiki čutno danega sveta. Vendar je na prvi pogled očitno, da tudi po tako zamišljenem »koncu estetike« ostajajo v mišljenju, ki naj bi po Pirjevčevi nameri stopilo na mesto takšne »estetike«, temeljna razmerja med pojmi, ki določajo umetniškost, ista. Lepota je tudi po Pirjevcu še zmeraj bistveni konstituent umetnosti, lepota sama se še zmeraj določa iz »aisthesis«, čeprav je ta pojmovana drugače kot v novoveških formulah, ki so jo po tradiciji razumele iz čutnosti. Od tod sledi, da ostaja umetnost tako ali drugače v območju estetskega in da pripada temu v njeni umetniškosti še zmeraj osrednja vloga. Z ločitvijo estetike in filozofije umetnosti torej ni nič, pač pa naj se znotraj »estetike« kot filozofije umetnosti izvrši dopolnitev njenega novoveškega metafizičnega horizonta, da bi nato iz njenega konca s pomočjo novega pomena »aisthesis« lahko prešla v novo razumevanje lepote v umetnosti oziroma umetnosti kot lepote. To pa je mogoče samo z novim razumevanjem transcendence v luči Heideggerjevega pojma biti.

Na tej ravni se odpira vprašanje, ali je kaj takega mogoče. Ali je Vebrov pojem transcendence enakovreden po Heideggerju razumljeni biti? Ali je ta bit sploh lahko transcendence v pomenu absolutno presežnega, tistega, kar je popolnoma »onstran« sveta? Tu je mogoča vrsta pomislekov. Za Heideggerjev pojem biti je mogoče sklepati, da se v razmerju do sveta situira bodisi kot njegova transcendence ali pa da mu ni transcendenten – v tem primeru je bit svetu imanentna in je torej imanenca sveta. Tretje možnosti pa najbrž ni, če gledamo na problem s filozofsko logičnega stališča. Iz Heideggerjevega lastnega mišljenja za bit ni mogoče reči, da je svetu transcendentna, kajti če bi bila prav to, bi jo morali razumeti kot univerzalijo, nadsvetno entiteto v smislu platonizma – kot »bit«, ki je bistvo vsakega bivajočega, toda ločena od njega, tako kot miza na sebi biva onstran vsake posamezne mize. Toda Heidegger je takšno možnost, ki bi bit spremenila v nadsvetno najvišje bivajoče, izrecno zavrnil, kar seveda pomeni, da bit ni transcendence. Ostane torej mogočnost, da je bit svetu imanentna, da ni onstran, ampak tostran vsega bivajočega. Najti jo je torej na bivajočem, čeprav sama ni nič bivajočega, kar seveda pomeni, da je svetu imanentna.

Težava je v tem, da bi v tem primeru z bitjo kot imanenco tosvetnega sveta ostajali v obzoru novoveške metafizike, saj je takó razumljena imanentna »transcendenca« specifična posebnost prav novoveškega metafizičnega horizonta od Spinoze naprej in torej tisto, s čimer se je moderna doba razločila od srednjeveškega duhovnozgodovinskega sveta. Uvedba tako raz-

umljene »transcendence« v filozofijo umetnosti bi zato ne pomenila »konca estetike«, ampak bi ta korak »estetiko« pravzaprav šele dokončno potrdil kot pravo novoveško »estetiko« v smislu filozofije umetnosti. Rezultat Vebrovega zasnutka »estetike« v Pirjevčevi obdelavi je mogoče zato razumeti tako, kot da je Veber s svojim pojmom transcendence stal še na pol poti med srednjeveško in novoveško metafiziko, da pa se je pozneje ravno tej odpovedal, medtem ko je Pirjevec s Heideggerjevim pojmom biti transcendenco spremenil v čisto imanenco, s tem pa potrdil novoveškost »estetike« kot filozofijo umetnosti, ki hoče biti »estetika«. To pomeni, da je šla njegova pot ravno v narobno stran od Vebrove – ta se je iz mejne pozicije po kantovski razumljene transcendence vrnil k njeni srednjeveški metafizični utemeljitvi, tj. k Bogu v pomenu najvišjega onstranskega bivajočega; Pirjevec je transcendenco spremenil v tostransko imanenco sveta, čeprav je bil morda njegov pravi namen ravno to, da bi novoveški obzor presegel.

Od tod se ponuja sklep, da Pirjevec s svojo obdelavo Vebrove *Estetike* ni dosegel svojega namena, tj. preseči tradicionalno »estetiko«. S te strani se ta sklep gotovo ujema s sklepom, ki ga je v svoji spremni besedi k Pirjevčevi knjigi zapisal Urbančič. Samo da je njegova argumentacija ravno nasprotna – po Urbančiču je Pirjevec obstal znotraj novoveško zarisanega prostora za »estetiko« zato, ker ni izpeljal vseh obratov, ki jih terjata Heideggerjevo pojmovanje biti; po tu razloženi argumentaciji pa se mu je to zgodilo ravno zato, ker je hotel Vebrovo transcendenco izenačiti s Heideggerjevim pojmom biti, ki je po svoji naravi dvoumen – čeprav se komu utegne zdeti enak klasični transcendenci, ga je njegovi naravi primerno mogoče razumeti predvsem kot čisto imanenco. Zelo verjetno ga je hotel Heidegger sam razumeti kot presežek obojega, toda ta volja ni mogla odpraviti temeljnih težav njegove dvoumnosti.

Pirjevčev poskus, kako na podlagi Vebrovega mišljenja priti v »konec estetike«, je bil v svojem rezultatu bolj ali manj žrtev tega temeljnega nesporazuma. Zdi se, da ga je čutil tudi sam, ko je po dovršitvi spisa *Estetska misel Franceta Vebra* v letu 1975 iskal naprej, v času, ki mu je še preostal. Misli, do katerih se je dokopal, kažejo, da ga je vznemirjalo ravno vprašanje transcendence. V tej smeri se mu je hote ali ne hote pritaknilo vprašanje boga kot tisto, mimo katerega spraševanje po transcendenci in njenem pomenu za umetniškost ne bi moglo, kot mu je nazorno kazal že Vebrov primer. Toda s tem se je Pirjevčovo prizadevanje preseči »estetiko« iz »mišljenja biti« po Heideggerjevem zgledu nagnilo k mislim o religioznem, religiji in celo teologiji, ki s samim heideggerjanstvom niso bile nujno zvezane, pa tudi ne usklajene.

Pot v to smer je Pirjevec prehodil v letih 1976 in 1977, tj. tik do smrti. Iz zadnjih spisov tega časa je videti, da mu ni bila lahka, pa tudi ne čisto ravna, ker ga je na nji ovirala miselna dediščina lastnega duhovnega izvora in razvoja. Še iz *Estetske misli Franceta Vebra* je čutiti, da mu je tuja ne le konfesionalnost, ampak religija in morda religioznost nasploh, saj pozdravlja subverzivno moč, ki da jo ima umetnost ne le zoper filozofijo, ampak tudi religijo. Toda verjetno je že na teh mestih mislil bolj na zunanjo organiziranost religij in cerkvenih ustanov kot na njihovo religiozno vsebino, pomen in vlogo. Od leta 1975 naprej je začutil nujnost preseči to stališče, iz te potrebe se mu je odprlo »vprašanje o bogu«, pa ne le v zvezi z etiko, ampak tudi z mišljenjem o umetnosti. Pokazalo se mu je, da mora v svoj novi pogled na umetnost, ki naj preseže »estetiko«, tako ali drugače

inkorporirati pojem boga. To je hkrati pomenilo, da ga mora spraviti v zvezo s pojmom biti, za katerega se mu je zdelo, da ga lahko priliči Vebrovi transcendenci. O tem, ali se mu je to dvoje posrečilo na način, ki bi omogočal prelom z »estetiko« kot filozofijo umetnosti in bi umetniškost osvobodil iz podrejenosti estetskemu, pa je komajda mogoče reči kaj dokončnega. Pač pa se dá nekaj malega o tej problematiki naslutiti iz spisov, v katerih je po letu 1975 preskušal svoj zadnji korak h »koncu estetike«; v njih se pojavi tudi »vprašanje o bogu«.

Tu je misliti na predavanje *Bog ateistov* in na študijo o *Bratih Karamazovih*. Zelo verjetno sta nastala sočasno, samó naključje je nanoslo, da je bila študija objavljena prej. V *Bogu ateistov* je Pirjevčeva misel zelo jasna. Izhaja iz teze, da je krščansko teistični pojem Boga nastal iz križanja judovsko-krščanske tradicije z grško metafiziko, to pa je imelo za posledico, da je bil Bog odtlej mišljen kot najvišje bivajoče; ateizem je zanikanje prav takšnega Boga, se pravi veže se na temeljni okvir metafizične ontologije, njenega posebnega pojmovanja biti in transcendence. »Iz tega smemo sklepati, da ateizem zunaj metafizike sploh ni možen, in če je tako, je pri priči jasno, da ateizem ne more imeti nobene pristojnosti več v trenutku, ko se vprašanje o bogu odpre na 'nov' način, se pravi tako, kakor se edino lahko odpre v dovršitvi, udejanjenju in v koncu metafizike.« To najbrž pomeni, da se je ne samo mogoče, ampak tudi potrebno v današnjem času odpovedati tako teizmu kot ateizmu, nobeden od njiju ne pride za človeka, ki mu gre v življenju in mišljenju zares, v poštev. Ali pa je s tem rečeno, da odslej odpade tudi vsakršna možnost govorjenja o bogu? Pirjevec na koncu svojega predavanja očitno ni tega mnenja. Prav narobe, vprašanje o bogu preživi »smrt« teizma in ateizma in se celo znova pojavi: »Gre za domnevo, da se v času dovršene metafizike in udejanjene metafizične transcendence utegne pojaviti takšno vprašanje o bogu, ki že načeloma ni več dostopno tistemu zanikajočemu uresničevanju, kakršno se dogaja prav v metafizičnem ateizmu.«

Na tako postavljeno »vprašanje o bogu« je poskušal odgovoriti s svojo interpretacijo *Bratov Karamazovih*. Pri tem je treba imeti pred očmi dejstvo, da v spisu o *Estetiki* Franceta Vebra iz leta 1975 še ni postavljal tega vprašanja in da ga je pri Vebri motila možnost, da bi ta pojem transcendence spremenil v pojem boga in bi ji nadel to ime; zato je Pirjevec transcendenco izenačil zgolj z bitjo; in pa še dejstvo, da je to vprašanje zase aktualiziral ravno v območju razmišljanja o literaturi, romanu in »koncu estetike«, o lepoti in umetniškosti, to pa seveda pomeni, da je dobil tudi pojem boga v Pirjevčevem mišljenju prostor znotraj literarno-umetniške problematike, ne pa sam po sebi – ali bolje rečeno, sam po sebi se mu je ta pojem odprl šele prek takšne problematike. Vse to je treba upoštevati, če naj razumemo, kako je poskušal v svojem zadnjem večjem besedilu misliti »vprašanje o bogu«.

Pirjevčeva rešitev tega vprašanja je na prvi pogled razmeroma preprosta, dejansko pa vendarle zelo zamotana. Kot je v knjigi *Estetska misel Franceta Vebra* brez večjih težav izenačil Vebrovo transcendenco z bitjo, mišljeno po Heideggerju, je v koncu spisa o *Bratih Karamazovih* izenačil z bitjo tudi pojem boga, hkrati pa med oboje postavil razliko. To je storil tako, da je razglasil boga za besedo, s katero pesniki imenujejo bit, bog je torej pesniška beseda namesto biti, ki je beseda filozofov. Seveda bi se zdaj moglo reči tudi narobe – da je bit filozofska beseda za boga; vendar pa

Pirjevec te izpeljave ni nakazal. Pomembnejša mu je bila druga izpeljava, s katero je poskušal dovršiti »konec estetike«, o katerem je govoril v spisu o Vebru in ki je terjal zdaj dokončni odgovor o tem, kakšno je razmerje med lepoto, »aisthesis« in umetniškostjo umetnosti. Zdaj je prišel do končnega odgovora, da se v poeziji, tj. umetnosti, umetniškost kaže kot lepota, ki je »svétenje« biti; ker pa se to dogaja v okrožju poezije, kjer je prava beseda za bit seveda bog, je lepota in s tem umetniškost umetniških del pravzaprav estetsko svétenje boga. Na koncu svoje interpretacije postavlja Pirjevec tezo, da se v *Bratih Karamazovih* dogaja destrukcija romana, s čimer se razkriva njegov temelj. O tem temelju pravi: »Ta temelj je pesništvo, ki ni posnemanje, se ne nanaša na nič, kar bi bilo zunaj njega, marveč se dogaja kot samopostavljanje biti v pesniško delo, da zasije v svojem skrivnostnem sijaju in se imenuje bog.«

Pred nami je torej načrt, ki poskuša dosledno preseči zgolj estetsko-čutno pojmovanje umetnosti v tradicionalni evropski »estetiki« in ga premakniti na raven, ki se odpre onstran njenih metafizičnih temeljev. Umetniškost je zdaj postala »lepota«, ki ni nekaj čutnega, ampak je odsev same biti v bivajočem, imenovati jo je mogoče tudi bog, ker je pač to tradicionalna pesniška beseda za bit kot tako. Ali pa je s tem dejansko presežena ne samo tradicionalna »estetika«, ampak tudi ustrezno rešeno vprašanje o bogu po zatonu teizma in ateizma?

Tu je opaziti več težav, ki nas spravljajo v negotovost spričo tako pojmovane umetniškosti in boga. Najprej gre za vprašanje o transcendenci, s katero je Pirjevec že v *Estetski misli Franceta Vebra* povezal vprašanje o biti in se mu zdaj vrača tudi z vprašanjem o bogu. Če bit ni transcendentna, ampak imanentna, potem velja to tudi za boga, ki je samo druga beseda za bit. Toda to bi pomenilo, da ga je treba misliti kot panteistično entiteto. Ker pa bi Pirjevec kaj takega najbrž odklonil, je torej res treba pristati pri njegovi formulaciji, da je bog pač samo pesniško ime za bit. Toda ali naj to pomeni, da je samo ime, beseda, podoba, ne pa realnost sama? Morda bi nam iz zadrege pomagala domneva, da gre Pirjevcu za realnost, kakršna nastaja v literarnih delih in ki jo je Ingarden poimenoval s pojmom »kvazirealnost«. Bog bi bil torej takšna kvazirealnost, imanentna literarni umetnini in s tem dana našemu estetskemu doživljaju. Toda s tem bi pristali na možnost, da bog ni nič zaresnega, ampak zgolj poetično-estetska realnost, do katere imamo lahko zgolj estetsko razmerje v smislu kantovske kontemplacije, prek katere se nam stvari ponujajo v brezinteresno ugajanje, ne pa v spoznavno ali kakšno drugo koristno rabo. Ker je Pirjevec prav to imel za bistvo zrenja lepote, bi torej tudi boga, kot ga je postuliral v temelj umetniškosti, morali imeti za podlago takšnemu estetskemu doživljaju in nič več. Toda to bi pomenilo, da se je iz prave transcendence, za kar sta ga imela teizem in ateizem, reduciriral v imanentno kategorijo estetskega doživljanja sveta. Namesto da bi se dokončno premaknil v absolutno transcendenco, se je potopil v čisto imanenco človekove estetske zavesti in se v nji spremenil v zadostni razlog estetskih doživlajev. Ker pa je ta bog samo druga beseda za bit, je s tem rečeno toliko, kot da je tudi bit sama postala zgolj zadostni razlog in temelj takšnega doživljanja.

Končna beseda za Pirjevčev poskus, kako preseči tradicionalno »estetiko« kot novoveško filozofijo umetnosti, bi torej morala biti ta, da se mu ni posrečilo izmakniti bistvenim izhodiščem takšne »estetike«, zlasti ne estetskemu doživetju, odnosu in strukturi, iz katere je ta »estetika« utemeljevala

umetniškost. Zato je za Pirjevca bistvo umetnosti ostalo še zmeraj v območju estetskega, čeprav je poskušal to estetsko premakniti v ontološko misel o biti ali celo v novo teološko misel o bogu. Pri tem se mu je zgodilo, da je v tem poskusu bit in z njo vred boga estetiziral, saj mu je oboje predvsem nosilec, garant in razlog estetskega doživetja, ki se konstituira v kontemplativnem čudenju lepoti sveta in umetnosti. Ta estetizacija gre celo tako daleč, da zajame tudi etično razsežnost Pirjevčevega pojmovanja biti in boga. Načelo, ki si ga Pirjec najde za etiko, se glasi »pustiti biti« in je po svojem smislu enako čudenju, da stvari »so«; enako je torej kontemplativnemu zrenju njihove lepote, ki se razodene iz njihove zgolj-biti. V estetskem ostaja ne samo umetnost, ampak prehaja vanj celo etika.

Ena od mogočih razlag Pirjevčevega poskusa, kako spraviti umetnost in umetniškost v zvezo s transcendenco, religioznostjo in bogom, je torej ta, da je vse to storil na ravni poetično-estetske religioznosti. Kantov postulat brezinteresnega ugajanja in čiste kontemplacije predmetnega sveta je spremenil v etično načelo in v podlago religioznega doživetja boga na literarno-estetski ravni, kar pomeni, da je ta bog literarnoestetska kategorija. S tem ostaja filozofija umetnosti še zmeraj istovetna z estetiko, umetniškost z estetskim. Razlog za takšno enačenje obojega pa je verjetno globlji. S tem da je boga izenačil z bitjo, pa čeprav samo znotraj literarne kvazirealnosti, ne pa da bi ga dvignil nad bit v območje absolutne transcendence, tako da bog ne bi bil več bit, pa tudi ne nekaj ali nič, je ohranil boga nehote v območju tradicionalne teološke misli, ki mu je za bistveni atribut pripisala bit in ga s tem podredila bivanju kot vsako drugo bivajoče. Če naj bog ne zapade vsemogočni razdiralnosti metafizičnega nihilizma, ga je torej treba misliti onstran biti in nebiti, kar seveda izključuje tudi možnost, da bi ga izenačili z bitjo ali celo z ničem. Ali bi morala postmoderna doba vprašanje o bogu premisliti prav v tej smeri? In kaj naj to pomeni za razločitev umetnosti in estetskega, o kateri bo morala postmoderna misel po slovesu od novoveškega mišljenja, končujočega se z metafizičnim nihilizmom, gotovo izreči svojo besedo? Če nam o tem Pirjevčevo mišljenje ne ponuja res zadovoljivih odgovorov, pa s svojimi nastavki gotovo ponuja iztočnice za premislek o tem, kako misliti različnost umetniškosti in estetske sfere v času, ki prihaja po novoveškem istovetenju obojega.

(Se nadaljuje.)