

G. W. F.

H e g e l

PREDAVANJA **O**ESTETIKI

UVOD



G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE I.

Freud in Lacan
ŽENSKA SEKSUALNOST

Otto Weininger
SPOL IN ZNAČAJ

Zbornik
FILOZOFIJA SKOZ PSIHOANALIZO

Alenka Zupančič
ETIKA REALNEGA

Jacques Lacan
SPISI

G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE II.

Stojan Pelko
OČIVIDCI

Zdravko Kobe
AUTOMATON TRANSCENDENTALE I.

Jelica Šumič-Riha
AVTORITETA IN ARGUMENTACIJA

Zbornik
PRIMER SCHREBER

Jacqueline Rose
ŽENSKOST IN NJENO NELAGODJE

Zbornik
FILOZOFIJA V OPERI II.

Zbornik
CLAUDEL Z LACANOM

Jacques Lacan
SEMINAR XI - ŠTIRJE TEMELJNI
KONCEPTI PSIHOANALIZE

Spinoza
DVE RAZPRAVI

Alain Badiou
ETIKA

Zbornik
ARGUMENT ZA STRPNOST

Slavoj Žižek
KUGA FANTAZEM

Zbornik
PISAVA IN TRANSCENDENTALNO

Jacques Derrida
O GRAMATOLOGIJI

G. W. F. Hegel
FENOMENOLOGIJA DUHA

+ C 68 / 177275

G. W. F. Hegel

PREDAVANJA O ESTETIKI
Uvod

G. W. F. Hegel
PREDAVANJA O ESTETIKI
Uvod

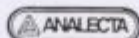


900302500

G. W. F. Hegel

PREDAVANJA O ESTETIKI

Uvod



Ljubljana 2003

G. W. F. Hegel
PREDAVANJA O ESTETIKI
Uvod

Prevedel: Robert Vouk

Zbirka ANALECTA, revija PROBLEMI
Izdajatelj: Društvo za teoretsko psihoanalizo
Uredniški odbor: Miran Božovič, Mladen Dolar, Rado Riha,
Alenka Zupančič (predsednica), Slavoj Žižek

Oblikovanje: AOOA
Stavek: Klemen Ulčakar
Tisk: Cicero

Prvi natis
Naklada 700 izvodov
Ljubljana 2003

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

111.852

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

Predavanja o estetiki : uvod / G. W. F. Hegel ; [prevedel Robert Vouk]. - 1. natis. - Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003. - (Zbirka Analecta) (Problemi, ISSN 0555-2419 ; letn. 41, 1)

ISBN 961-6376-14-4

121900288

VSEBINA

Uredniška opomba k nemški izdaji	7
--	---

UVOD

I. Razmejitev estetike in ovrženje nekaterih ugovorov proti filozofiji umetnosti	15
II. Znanstveni načini obravnave lepega in umetnosti	29
III. Pojem umetniško lepega	39
Običajne predstave o umetnosti	42
1. Umetniško delo kot produkt človeške dejavnosti	42
2. Umetniško delo kot vzeto iz čutnega za človekov čut ...	50
3. Smoter umetnosti	60
Zgodovinska dedukcija resničnega pojma umetnosti	76
1. Kantova filozofija	77
2. Schiller, Winckelmann, Schelling	82
3. Ironija	86
Razdelitev	93
Terminološki slovarček	117

Uredniška opomba k nemški izdaji*

Predavanja o »Estetiki ali filozofiji umetnosti«, kakor jih je Hegel običajno najavljal, segajo v heidelberško obdobje. V Berlinu je Hegel o estetiki predaval – vsakokrat v spremenjeni obliki – vsega skupaj štirikrat: v zimskem semestru 1820/21, v poletnih semestrih 1823 in 1826 ter končno v zimskem semestru 1828/29.

V okviru *Werke*** so ta predavanja izšla leta 1835 in sicer v treh zvezkih (X, 1–3), izdal pa jih je H. G. Hotho. Leta 1842 je sledila 2. popravljena izdaja. Medtem ko je Glockner v *Jubiläumsausgabe**** ponatisnil prvo izdajo, nam je – prav tako kot v izdaji Friedricha Bassengea – za osnovo rabila druga izdaja.

V nadaljevanju navajamo nekatere odlomke iz Hothovega Predgovora k prvi izdaji, ki zelo nazorno pojasnjujejo problematiko besedila.

»... ni šlo morda za to, da bi dali v tisk rokopis, ki bi ga bil Hegel sam dokončno razdelal, oziroma kakršenkoli izpričano zvesti zapis s Heglovih predavanj (kot recimo pri predavanjih o filozofiji religije),

* Uredniška opomba k 13, 14 in 15 zvezku: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke in 20. Bd. (urednika Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel), zv. 15, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1990; str. 575–578.

** G. W. F. Hegel, *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Philipp Marheineke, Johannes Schulze, Eduard Gans, Leopold von Henning, Heinrich Gustav Hotho, Karl Ludwig Michelet, Friedrich Förster. 18 knjig (21 zvezkov). Duncker und Humblot, Berlin 1832–1845 (knjige 1–15). Druga izdaja 1840–1847.

*** G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*. Faksimilirana 1. izdaja *Werke* z nekaterimi dodatki, Heglovo biografijo in leksikonom, 26 zvezkov; izdajatelj Herman Glockner; Fr. Frommans Verlag, Stuttgart 1927–1940. Tretja izdaja 1949–1959.

v katerega bi vnesli le nekatere stilske spremembe, temveč je bilo treba kar najraznovrstnejše, pogosto nasprotujoče si materialije, z največjo previdnostjo in zadržanostjo pri popravljanju, spojiti v neko kolikor se le da zaokroženo celoto.

Pri tem so bili najzanesljivejša podlaga Heglovi lastni papirji, ki jih je redno uporabljal pri ustnih predavanjih. Najstarejši zvezek je bil napisan že v Heidelbergu in nosi letnico 1818. Kakor *Enciklopedija* in kasnejša *Filozofija prava* je razdeljen v kratke zgoščene paragrafe in dopolnjen z izčrpnimi opombami. Hegel ga je verjetno uporabljal za diktiranje, glede na svoje glavne poteze pa bi morda utegnil biti zasnovan že v Nürnbergu za namen gimnazijskega pouka filozofije. Ko je bil Hegel leta 1818 poklican v Berlin, je ob svojih prvih predavanjih o estetiki bržkone ugotovil, da ti zapiski niso več primerni, zakaj že oktobra 1820 je začel z njihovo temeljito prenovo in predelavo, iz katere je nastal zvezek, ki je bil odslej podlaga vsem kasnejšim predavanjem o tej temi, tako da so vse bistvenejše spremembe iz poletnih semestrov 1823 in 1826 kot tudi tiste iz zimskega semestra 1828/29 napisane le na posamezne liste in pole ter vložene kot priloga. Podoba teh različnih rokopisov je sila raznovrstna; uvodi so domala povsem stilistično izoblikovani in tudi v nadaljnjem besedilu so posamezni odseki podobno dodelani; preostali pretežni del besedila pa je nakazan bodisi s čisto kratkimi nepovezanimi stavki ali pa večinoma le s posameznimi raztresenimi besedami, ki jih je bilo mogoče razumeti le primerjaje z najbolj skrbnimi zapisi Heglovih slušateljev. /.../

Glede na zgoraj nakazano stanje Heglovih rokopisov je bila torej pomoč zapiskov z njegovih predavanj naravnost nujna. Med obojimi je takšno razmerje kot med skico in njeno izvedbo. /.../ Heidelbergskih predavanj iz leta 1818 nisem upošteval, ker se Hegel v svojih poznejših rokopisih nanje navezuje le enkrat ali dvakrat zavoljo izčrpnije ponazoritve; prav tako sem mogel pogrešati prva berlinska predavanja iz zimskega semestra 1820/21. O naslednjih, bistveno

predelanih predavanjih iz leta 1823 pa sem se lahko seznanil iz svojih lastnih zapiskov. Tudi za predavanja iz leta 1826 so mi bili na voljo lastni zapiski, katerim pa sem za potrebno dopolnitev priključil še izčrpne zapiske gospoda Hauptmanna von Griesheima in podoben zvezek pripravnika gospoda M. Wolfa ter kratek povzetek gospoda D. Stieglitza. Enako obilico gradiva sem imel na razpolago tudi za zimski semester 1828/29 /.../.

Najtežavnejša naloga je bilo vstavljanje in združevanje teh raznoterih materialij. /.../ od samega začetka sem si prizadeval, da bi pričujoči zapiski s predavanj po obdelavi dobili notranjo sovisnost in knjižno podobo /.../. Zato sem si dovolil stavkom, frazam in periodam pogostoma spremeniti notranjo strukturo in njihovo sosledje. /.../ Ker je bilo treba dano gradivo izčrpati v celoti, posamezna mesta in fraze pa vzeti enkrat iz enega, drugič iz drugega letnika različnih predavanj, sem bil tu in tam prisiljen besedilo ne le jezikovno uskladiti, ampak tudi dodati in vplesti kratke vmesne člene. /.../

Poleg tega prav tako nisem pomišljal besedilo pregledneje in jasneje urediti, tudi na tistih mestih, kjer je bilo določeno zmedo v *zunanji* razporeditvi snovi in v njenem sosledju moč naprtiti le naključnostim ustnega podajanja. /.../«

V Predgovoru k drugi izdaji je Hotho zapisal, da se je »pri ponovnem pregledovanju trudil nekatera mesta nazorneje oblikovati, druga spet neznatno stilistično spremeniti«. Zato je »z namenom, da bi predavanjem dal razmeroma večjo živost, pogosto črtal ponavljajoče se 'npr., itn., zato, zatorej, zategadelj, namreč, kolikor', kot tudi skrajšal predolge periode in, nasploh, besedilo sežel, kjer je bilo mogoče, ne da bi s tem okrnil njegovo knjižno podobo.«

Druga izdaja dejansko nudi izboljšano in zanesljivejše besedilo. Tudi Lasson ga je uporabil, ko je poskušal izdelati tekstnokritično

izdajo *Predavanj o estetiki*.^{*} Heglovi lastnoročni zapiski mu seveda niso bili več na voljo. Medtem ko je Hotho lahko analiziral deset zapisov Heglovih slušateljev, jih je imel Lasson na razpolago le pet (med temi Hothove iz leta 1823 in Griesheimove iz leta 1826, vendar nobenih iz leta 1828/29). Lassonov poskus, ki ni segel preko polovice prvega zvezka in ki bržčas sme veljati za spodletel, pa je kljub vsemu pokazal, kako konsistentno in nenadomestljivo je besedilo, ki ga je predložil Hotho. Nedvomno ga bo predvidena historično-kritična izdaja preseгла (če je zgodovinski dokument, kot je Hothova izdaja, sploh mogoče preseči); do takrat pa bo Hothova redakcija Heglovih *Predavanj o estetiki* ostala obvezujoča.

Pričujoča izdaja je narejena na podlagi Hothove 2. izdaje iz leta 1842. V dragoceno pomoč je bila tudi izdaja Friedericha Bassengea (Aufbau Verlag, Berlin 1955), ki sledi podobnim edicijskim načelom. Lassonova izdaja pa je lahko ostala v veliki meri neupoštevana, saj si je zastavila povsem drugačen cilj.

* * *

Slovenski prevod je narejen po: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke in 20 Bd., zv. 13, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1990; str. 13–124.

* G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, zv. 10a, izdajatelj Georg Lasson; Philosophische Bibliothek, Felix Meiner, Leipzig 1931.

U KAZNENIH ESTETIKE IN OVRŽENIH NEKATERIH UGOVOROV PROTI FILOZOFIJI UMETNOSTI

Ta predavanja so posvečena *estetiki*; njen predmet je širno *kra-
ljestvo lepega*, поближе pa je njeno področje *umetnost*, in sicer *lepa
umetnost*.

Vendar pa ime *estetika* za ta predmet pravzaprav ni povsem pri-
kladno, zakaj v strogem smislu »estetika« označuje znanost o čutnem
[des Sinnes], o občutenju [Empfindens], v pomenu nove znanosti
oziroma celo kot nekaj, kar naj bi šele postalo filozofska disciplina,
pa izvira iz Wolffove šole, in sicer iz *tistega* časa, ko se je v Nemčiji
umetniška dela motrilo z vidika občutij, ki naj bi jih vzbujala, kot
npr. občutja prijetnega, občudovanja, strahu, sočutja itn. Zavoljo
neprimernosti ali, pravilneje, zavoljo površnosti tega imena se je
skušalo skovati še druga imena, npr. *kalistika*. Vendar se je tudi to
ime izkazalo za nezadostno, zakaj znanost, o kateri je govor, ne motri
lepega nasploh, temveč edinole *lepo v umetnosti*. Zato se bomo
zadovoljili z imenom *estetika*, saj je kot golo ime za nas irelevantno
in se je medtem v običajni govorici že tako ustalilo, da ga je moč
obdržati kot ime. Pravšnji izraz za našo znanost pa je vendarle
»*filozofija umetnosti*«, še določneje pa »*filozofija lepe umetnosti*«.

I. RAZMEJITEV ESTETIKE IN OVRŽENJE NEKATERIH UGOVOROV PROTI FILOZOFIJI UMETNOSTI

S tem izrazom smo torej takoj izključili *naravno lepo* [*Natur-schöne*]. Takšna zamejitev našega predmeta se po eni strani utegne zdeti samovoljna določitev, kot je sicer pristojnost vsake znanosti, namreč, da si sama poljubno odmeri svoj obseg. Vendar pa omejitve estetike na lepo v umetnosti ne smemo jemati v tem smislu. V vsakdanjem življenju smo sicer navajeni govoriti o *lepi* barvi, *lepem* nebu, *lepi* reki in kakopak o *lepih* rožah, *lepih* živalih, še pogosteje pa o *lepih* ljudeh, vendar je moč zoper to že vnaprej zatrditi, da umetniško lepo stoji *više* od narave, čeravno se tu ne želimo spuščati v spor, v kolikšni meri je takšnim predmetom upravičeno pripisati kvaliteto lepote in v kolikšni meri se torej naravno lepo sploh sme postaviti poleg umetniško lepega. Zakaj umetniška lepota [*Kunstschönheit*] je lepota, ki je *rojena in prerojena iz duha*, in, za toliko *više*, kot duh in njegove produkcije stoje nad naravo in njenimi pojavi, za toliko je tudi umetniško lepo *višje* od naravne lepote. Še več, s *formalne* plati je celo slaba domislica, ki zna človeka prešiniti, *višja* od kateregakoli produkta narave, saj sta v takšni domislici vselej navzoči duhovnost in svoboda. Po svoji *vsebini* se npr. Sonce resda zdi *absolutno nujni* moment, medtem ko se neka napačna domislica kot *naključna* in minljiva razblini. Toda sama zase je takšna naravna eksistenca, kot je Sonce, indiferentna, ni v sebi svobodna in samozavedna, če pa jo motrimo v sklopu njene nujnosti z drugimi, je ne motrimo za sebe in potemtakem niti kot lepo.

Če smo rekli nasploh, da duh in iz njega izvirajoča umetniška lepota stojita *višje* kot naravna lepota, potem je s tem bržkone ugotovljeno skoraj toliko kot nič, saj je 'višje' povsem nedoločen izraz, ki naravno in umetniško lepoto še označuje kot nekaj, kar je v območju predstave postavljeno drugo poleg drugega ter podaja le neko kvantitativno in s tem zunanjo razliko. Tisto *višje* duha in iz njega izvirajoče umetniške lepote v primerjavi z naravo pa ni nekaj zgolj relativnega, temveč je šele duh tisto *resnično* [*Wahrhaftige*] samo, vse v sebi zaobsegajoče [*Befassende*], tako da je vse, kar je lepo, resnično lepo samó, kolikor je deležno tega višjega in iz njega porojeno. V tem smislu se kaže naravno lepo le kot refleks tega duhu pripadajočega lepega, kot nek nepopoln, nedovršen način, način, ki je po svoji *substanci* vsebovan v duhu samem. – Sicer pa se nam bo pokazala omejitev na lepo umetnost zelo naravna, kajti naj se še toliko govori o naravnih lepotah – manj pri starih kot pri nas –, vendarle še nikomur ni prišlo na misel, da bi izpostavil vidik *lepote* naravnih reči in hotel iz tega narediti znanost, sistematični prikaz teh lepot. Resda je izpostavljen vidik *koristnosti* in zasnovana npr. znanost o naravnih rečeh, ki varujejo pred boleznijo, nekakšno *materia medica*, opis mineralov, kemičnih produktov, rastlin in živali, ki so koristne za zdravljenje, toda z vidika *lepote* se kraljestev narave ni spravilo v sestav in se jih presojalo. Pri naravni lepoti čutimo, da smo v preveč *nedoločljivem*, čutimo, da smo brez *kriterijev*, in zato bi takšen sestav ne nudil tolikšnega interesa.

Te predhodne opazke o lepoti v naravi in umetnosti, o razmerju med obema in izključitev prve iz območja našega pravega predmeta naj bi odstranile predstavo, češ da je omejitev naše znanosti le plod samovolje in poljubnosti. Tukaj tega razmerja še ni treba dokazati, saj sodi raziskovanje slednjega v okvir naše znanosti same in ga je zato moč pobjlžje pretresti in dokazati šele kasneje.

Če pa se že zdaj preliminarno omejimo na lepo v umetnosti, potem že pri tem prvem koraku prècej naletimo na nove težave.

Prvi pomislek namreč, ki se nam lahko utrne, je vprašanje, ali je tudi lepa umetnost vredna znanstvene obravnave. Lepo in umetnost resda kot ljubezniv genij spremljata vsa življenjska opravila in vedro krasita vse zunanje in notranje okoliščine, saj lajšata resnost razmer in zaplete dejanskosti, na zabaven način preganjata brezdelje, in kadar ni moč storiti nič dobrega, se je zmeraj bolje ukvarjati z njima, kot pa delati zlo. Toda četudi se umetnost s svojimi privlačnimi oblikami vsepovsod vmešava – začeni z grobim lišpom divjakov pa vse do sijaja razkošno okrašenega templja –, se vendar zdi, da te oblike same ne spadajo k resničnim končnim smotrom življenja, in čeprav te umetniške tvorbe niso v škodo tem resnim smotrom, temveč jih včasih same, vsaj z odvrčanjem hudega, celo vzpodbujajo, umetnost vendarle sodi bolj k *remisiji*, k *popuščanju* duha, medtem ko substancialni interesi, nasprotno, zahtevajo njegovo naprežanje. Zato bi se mogel ustvariti vtis, da bi bilo neprimerno in pedantično, če bi hoteli z znanstveno resnostjo obravnavati to, kar samo po svoji naravi ni resno. Vsekakor pa se umetnost takšnemu nazoru kaže kot nekakšno *preobilje*, pa četudi *omehčanje* duševnosti, ki ga lahko povzroči ukvarjanje z lepoto, nikakor ne pomeni *pomehkuženosti*. V tem oziru se je večkrat zdelo, da je lepe umetnosti – pripisujoč jim, da so nekakšen luksuz –, kar zadeva njihovo razmerje do *praktične* nujnosti nasploh, še posebej pa, kar zadeva njihovo razmerje do moralnosti in pobožnosti, potrebno vzeti v zaščito, in, ker njihove neškodljivosti ni mogoče dokazati, vsaj kolikor toliko prepričljivo nakazati, da ta duhovni luksuz recimo zagotavlja več *koristi* kot *škode*. V tem pogledu se je umetnosti sami pripisovalo resne smotre in se jo je pogosto priporočalo za posrednico med umom in čutnostjo, med nagnjenjem in dolžnostjo, za nekakšno spravljalnico teh v tako trdem boju in nasprotovanju soočajočih se elementov. Vendar smo lahko prepričani, da um in dolžnost pri takih, resda resnejših smotrih umetnosti, s tem poskusom posredovanja vendarle nista ničesar pridobila, saj se, glede na to, da se prav zaradi svoje narave ne moreta mešati, takšni transakciji nista prepustila in sta terjala taisto čistost,

katero sama nosita v sebi. Razen tega pa umetnost niti s tem ni postala nič vrednejša znanstvene obravnave, kljub temu da vselej služi dvema stranema in poleg višjih smotrov v enaki meri pospešuje tudi brezdelje in frivolnost, še več, v tem služenju se lahko, namesto da bi bila smoter sama zase, nasploh kaže le kot sredstvo. – In končno, kar zadeva formo tega sredstva, bo ta nemara vedno ostala malce pomanjkljiva; zakaj četudi bi se umetnost dejansko podredila resnejšim smotrom in bi proizvajala resnejše učinke, je sredstvo, ki ga sama v ta namen uporablja, *prevara*. Kajti lepo živi svoje življenje v *videzu* [*Scheine*]. Nek v sebi samem resničen končni smoter, tega ne bo težko priznati, ne sme biti učinek prevare, in, četudi ga lahko prevara tuintam pospešuje, se to vendar utegne zgoditi le na omejen način; in celo tedaj prevara ne bo mogla veljati za pravo sredstvo. Zakaj sredstvo mora ustrezati dostojanstvu smotra, tistega resničnostnega pa ne moreta porajati videz in prevara, temveč le to, kar je resničnostno. Tako kot mora tudi znanost resničnostne interese duha motriti na resničen način dejanskosti in resničen način svojih predstav.

Glede na vse to bi lahko dobili vtis, kot da je lepa umetnost *nevredna* znanstvenega motrenja, ker ostaja le všečna igra, ter da tudi tedaj, ko sledi resnim smotrom, vendarle nasprotuje njihovi naravi, nasploh pa služi le oni igri in tej resnosti ter more za element svojega bivanja kot tudi za sredstvo svojih učinkov uporabljati le prevaro in videz.

Še bolj pa se more zdeti, *drugič*, da lepa umetnost, četudi se nasploh pač ponuja filozofskim refleksijam, za *pravo* znanstveno motrenje pravzaprav sploh ni *primeren* predmet. Kajti umetniška lepota je namenjena *čutom*, občutju, zoru, domišljiji [*Einbildungskraft*], njeno področje ni področje misli, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov terja nek drug organ, kot je znanstveno mišljenje. Nadalje pa sta prav *svoboda* produkcije in svobodnost upodobitev [*Gestaltungen*] tisti, ki v njuni umetniški lepoti uživamo. Kaže, da se tako pri proizvajanju kot tudi pri zrenju tvorb umetniške lepote rešimo sleherne spone pravil in sleherne spone urejenega; pred strogostjo

zakonitega in pred temačno notrinskostjo misli iščemo pomiritev in poživitev v upodobah umetnosti, nasproti idejnemu kraljestvu senc iščemo v njih vedro, krepko dejanskost. Končno umetniška dela vendar izvirajo iz svobodne fantazijske dejavnosti, ki je sama v svojih umišljanjih [Einbildungen] svobodnejša od narave. Umetnost nima na razpolago le celotnega bogastva naravnih podob v njihovi raznoliki in pisani pojavnosti [Scheinen], temveč se zmore ustvarjalna domišljija v svojih *lastnih* produktih *neizčrpno* razmahniti celo preko te pisane pojavnosti. Spričo tega neizmerne obilja domišljije in njenih svobodnih produktov se zdi, da bi morala misel izgubiti pogum pred tem, da jo bo lahko sama *celoma* pregledala, jo presodila in jo uvrstila pod svoje obče formule.

Nasprotno pa se znanosti priznava, da ima *po* svoji *formi* opraviti z mišljenjem, ki abstrahira od množice posameznosti, s čimer je po eni strani iz znanosti izključena domišljija in njena naključnost ter samovoljnost, se pravi, organ umetniške dejavnosti in umetniškega uživanja. Po drugi strani pa, če umetnost vedro poživlja prav temačno in pusto suhoto pojma, spravi z dejanskostjo njegove abstrakcije in njegovo razdvojitve, pojem dopolni z dejanskostjo, potem pač neko *le* misleče motrenje to sredstvo dopolnitve *sámo* spet odpravi, ga uniči, pojem pa zvede nazaj na njegovo brezdejansko enostavnost in senčno abstrakcijo. Nadalje se znanost *po* svoji *vsebini* ukvarja s tem, kar je v sebi samem *nujno*. Če zdaj estetika naravno lepo pušča ob strani, potem v tem oziru, kot kaže, ne *le*, da nismo ničesar pridobili, temveč prav nasprotno, od tega, kar je *nujno*, smo se še bolj oddaljili. Zakaj že sam izraz *narava* vzbudi v nas predstavo o *nujnosti* in *zakonitosti*, torej o nekem obnašanju, ki pušča upanje, da je bližje znanstvenemu motrenju in da bo znanstvenemu motrenju lahko dostopno. Toda v primerjavi z naravo se zdi za *duha* značilno, da sta v njem nasploh, še najbolj pa v domišljiji, doma samovolja in brez-zakonje [Gesetzlose], to pa se samo po sebi odteguje vsakršni znanstveni utemeljitvi.

Po vseh teh plateh se zatorej zdi lepa umetnost nič kaj pripravna za znanstveno prizadevanje, nasprotno, zdi se, da se tako po svojem izvoru kot tudi po svojem učinkovanju in svojem obsegu, celo sama upira miselni regulaciji in da *ni primerna* za pravo znanstveno pretresanje.

Ti in podobni pomisleki, naperjeni proti resnično znanstvenem ukvarjanju z lepo umetnostjo, prihajajo iz običajnih predstav, gledišč in motrenj in o njihovih dolgoveznih izvajanjih se lahko do presitega načitamo v starejših, zlasti francoskih spisih o lepem in o lepih umetnostih. Deloma vsebujejo dejstva, ki so pravilna, deloma so iz teh dejstev izpeljana rezoniranja, ki se sprva prav tako zdijo plavzibilna. Tako npr. dejstvo, da je upodabljanje [Gestaltung] lepega tako mnogovrstno in pojavljanje lepega tako vsesplošno razširjeno, iz česar, če želimo, lahko potem tudi sklepamo, da obstaja v človeški naravi nek obči *gon po lepoti*, in napravimo še nadaljnji zaključek, da v njej, ker so predstave o lepem tako neskončno mnogotere in s tem sprva nekaj *partikularnega*, ne more biti nobenih *občih* zakonov lepega in okusa.

Preden pa bomo lahko obrnili hrbet takšnim razmišljanjem in se posvetili našemu pravemu predmetu, bo treba še opraviti kratek uvodni pretres nastalih pomislekov in dvomov.

Kar se najprej tiče vprašanja, ali je umetnost *vredna* [Würdigkeit] znanstvene obravnave, je vsekakor res, da je umetnost moč uporabiti kot bežno igro, ki naj služi zabavi in razvedrilu, krasí našo okolico, naredi zunanost življenjskih razmer prijaznejšo in z okrasjem poudari druge predmete. Na ta način umetnost dejansko ni neodvisna, svobodna, temveč služéča umetnost. *Naš* namen pa je premotriti tisto umetnost, ki je v svojih sredstvih kot tudi v svojem smotru *svobodna*. To, da lahko umetnost nasploh služi tudi drugim smotrom in je tedaj lahko nekaj, kar se zgolj nagodi [Beiheerspielen], to je razmerje, ki je sicer značilno tudi za mišljenje. Zakaj po eni strani je znanost resda mogoče uporabiti tako, da kot služéči razum služi končnim smotrom in naključnim sredstvom, a tedaj svojega določila ne prejme iz same

sebe, temveč preko siceršnjih predmetov in razmerij; po drugi strani pa se znanost iztrga tudi iz te službe, da bi se v svobodni samostojnosti povzdignila k resnici, v kateri se neodvisno napolni le s svojimi lastnimi smotri.

Šele zdaj, v tej svoji svobodi, je lepa umetnost resničnostna umetnost, svojo *najvišjo* nalogo pa izpolni šele tedaj, ko se postavi v skupni krog z religijo in filozofijo ter postane le eden od načinov za predočanje in izražanje *božanskega*, najglobljih človeških interesov in najbolj vseobsegajočih resnic duha. V umetniška dela so ljudstva položila svoje najbogatejše notranje zore in predstave, lepa umetnost pa je pogosto – pri prenekaterem ljudstvu celo edino ona – ključ za razumevanje modrosti in religije. To določilo je umetnosti skupno z religijo in filozofijo, vendar s to svojsko razliko, da umetnost tudi tisto najvišje predoča na čutni način in ga s tem približa načinu pojavljanja narave, čutom in občutku. *Misel* pa, nasprotno, sili v globino *načutnega sveta*, ki ga sprva kot neko *onstranstvo* postavi nasproti neposredni zavesti in vpričnemu občutenju; svoboda mislečega spoznanja pa je tista, ki se reši *tostranstva*, se pravi, čutne dejanskosti in končnosti. Ta *razlom*, h kateremu duh napreduje, pa zna sam prav tako zaceliti; iz samega sebe ustvarja dela lepe umetnosti kot prvi spravni [versöhnende] srednji člen med tem, kar je zgolj vnanje, čutno in minljivo, ter čisto mislijo, med naravo in končno dejanskostjo ter neskončno svobodo dojemajočega [begreifenden] mišljenja.

Gornji ugovor bi bil po svoje upravičen v zvezi s tem, kar na splošno zadeva *nevrednost* elementa umetnosti, namreč *videz* in njegove *prevare*, če bi z videzom smeli označiti tisto, česar naj ne bi bilo [Nichtseinsollende]. Toda sam *videz* [*Schein*] je bistven za *bistvo*; resnice sploh ne bi bilo, če se ne bi kazala in prikazala, če ne bi bila *za* eno, tako *za* samo sebe kot tudi *za* duha nasploh. Zato predmet očitka ne more biti *videzovanje* [*Scheinen*] nasploh, temveč le tisti poseben način videza, v katerem umetnost daje dejanskost temu, kar je v samem sebi resnično. Če v tej zvezi kot *prevaro* določimo tisti

videz, v katerem umetnost svoje koncepcije ustvari za bivanje, potem dobi ta očitek sprva svoj smisel v primerjavi z *vnanjim svetom* pojavov in njihove neposredne materialnosti kot tudi v razmerju do našega lastnega čutečega, to je *notranjega [innerlich] čutnega sveta*, se pravi s svetovoma, ki smo jima v empiričnem življenju, v življenju naše pojavnosti same navajeni pripisovati vrednost in ime dejanskost, realnost in resničnost, v nasprotju z umetnostjo, ki da ji takšna realnost in resničnost manjkata. Toda ravno ta celotna sfera empiričnega notranjega in zunanjega sveta ni svet resničnostne dejanskosti, temveč jo je, nasprotno, v še strožjem smislu kot umetnost, treba označiti le za goli videz in še neko hujšo prevaro. Šele onkraj neposrednosti občutenja in vnanjega predmeta je moč najti pristno dejanskost. Zakaj resnično dejansko je le tisto, kar je na-sebi-in-za-sebe-bivajoče [Anundfürsichseiende], tisto substancialno narave in duha, ki si sicer daje vpričnost in obstoj, toda v tem obstoju ostaja tisto na-sebi-in-za-sebe-bivajoče [Anundfürsichseiende] in je šele tako resnično dejansko. Prav delovanje [Walten] teh občih moči pa je to, kar umetnost izpostavlja in pušča, da se prikaže. Seveda se bitnost [Wesenheit] prikazuje tudi v običajnem notranjem in vnanjem svetu, vendar v podobi nekega kaosa naključnosti, zakrnela zaradi neposrednosti čutnega in zaradi samovolje stanj, dogodkov, značajev ipd. Videz in prevaro tega slabega, minljivega sveta odzame umetnost od one resničnostne vsebine pojavnosti in jima podeli neko višjo, iz duha rojeno dejanskost. Umetniškimi prikazom, ki so daleč od tega, da bi bili zgolj videz, je torej v primeri z običajno dejanskostjo pripisati neko višjo realnost in bolj resničnosten obstoj.

Umetniških upodobitev pa prav tako ni moč imeti za varljiv videz v primeri z bolj resničnostnimi upodobitvami zgodovinopisja. Zakaj element, ki se ga opisuje, tudi v zgodovinopisju ni neposredni obstoj, temveč njegov duhovni videz, vsebina zgodovinopisja pa ostaja obremenjena z vso naključnostjo običajne dejanskosti in njenih danosti, zapletov in individualnosti, medtem ko nam umetniško delo

obstoj večnih moči, ki vladajo v zgodovini, predočuje brez soprisotnosti [Beiwesen] te neposredno čutne vpričnosti in njenega neobstojnega videza [haltlosen Scheines].

Če pa zdaj načinu pojavljanja umetniških upodob pravimo prevara v primerjavi s filozofskim mišljenjem, z religioznimi in nravnimi načeli, potem je forma prikazovanja, ki zadobi neko vsebino v območju mišljenja, kajpak najbolj resničnostna realnost; vendar ima videz umetnosti v primerjavi z videzom čutne neposredne eksistence in z videzom zgodovinopisja to prednost, da že sam skozi samega sebe nakazuje in iz samega sebe kaže na neko duhovno, ki naj bi bilo skozenj predstavljeno, nasprotno pa se neposredna pojavnost sama ne kaže kot prevara, temveč celo kot tisto dejansko in resnično, medtem ko je vendar tisto resničnostno skaljeno in zakrito z neposredno čutnim. Trda skorja narave in običajnega sveta bolj ovira duha, da bi mogel prodreti do ideje, kot umetniška dela.

Če pa po eni strani umetnost postavljamo na tako visoko mesto, potem je po drugi strani prav tako treba spomniti na to, da umetnost vendarle niti po vsebini niti po formi ni najvišji in absolutni način, da se duhu predoči njegove resnične interese. Zakaj ravno zaradi svoje forme je umetnost omejena na neko določeno vsebino. V elementu umetniškega dela je moč upodobiti le nek določen krog in stopnjo resnice; v njenem lastnem določilu še mora biti vsebovano to, da izstopi v čutno in da je v njem lahko adekvatna sama s seboj, da bi lahko postala za umetnost prava vsebina, kot so to npr. grški bogovi. Nasprotno pa obstaja globlje umevanje resnice, v katerem resnica ni več tako sorodna in tako prijazna do čutnosti, da bi jo ta čutni material mogel na primeren način sprejeti in izraziti. Takšno je krščansko pojmovanje resnice, predvsem pa se kaže duh našega današnjega sveta ali, natančneje, duh naše religije in naše umske omike [Vernunftbildung], za stopnjo višje od te, na kateri je bila umetnost najvišji način, da se zavemo absoluta. Svojski način umetniške produkcije in njena dela ne zadovoljujejo več naše najvišje

potrebe; mi smo nad tem, da bi lahko umetniška dela po božje častili in jih molili; vtis, ki ga napravijo, je treznejši, in, kar umetnost v nas vzbudi, potrebuje še višjo preveritev in nadaljnje potrditve. Misel in refleksija sta prekosili lepe umetnosti. Če je komu povšeči obtoževanje in grajanje, potem lahko ima ta pojav za pogubo in ga pripisuje prevladi strasti in sebičnih interesov, ki so prepodili takó resnost umetnosti kot tudi njeno vedrost; lahko pa tudi obtoži stisko sedanjosti, zapletene razmere vsakdanjega in političnega življenja, ki duševnosti, ujeti v malenkostne interese, ne privoščijo, da bi se osvobodila za višje interese umetnosti, vtem ko sama inteligenca služi tej stiski in njenim interesom v znanostih, ki so koristne le za takšne smotre, ter se pusti zapeljati in se da uročiti v tej suhoparnosti treznosti.

Naj si bo torej kakorkoli že, dejstvo je pač, da umetnost ne nudi več tiste zadovoljitve duhovnih potreb, ki so jo prejšnji časi in ljudstva v njej iskali in edinole v njej tudi našli – zadovoljitve, ki je bila vsaj preko religije kar najintimneje povezana z umetnostjo. Lepi dnevi grške umetnosti kot tudi zlati čas poznega srednjega veka so minili. Refleksijska omika [Reflexionsbildung] našega današnjega življenja je ustvarila potrebo, da se, tako v odnosu do volje kot tudi do sodbe, držimo občnih vidikov in po njih urejamo posebno, tako da obče forme, zakoni, dolžnosti, pravice, maksime veljajo kot določitveni temelji in so tisto, kar je v glavnem prevladujoče. Od umetniškega interesa kot tudi od umetniške produkcije pa na splošno zahtevamo bolj neko živost, v kateri obče ni navzoče kot zakon ali maksima, temveč v njej učinkuje identično z duševnostjo in občutkom, kakor je tudi v fantaziji obče in umno vsebovano tako, da je združeno z neko konkretno čutno pojavnostjo. Zato naša sedanost, glede na svoje splošno stanje ni naklonjena umetnosti. Celo ustvarjajočega umetnika v to, da v svoja dela vnaša več misli, ni zapeljala in ga s tem okužila recimo le vse glasnejša refleksija okolja, obče navade menjenja in sojenja, marveč je takšna celotna duhovna omika, in tako je on sam postavljen v sredo takšnega reflektirajočega sveta ter njegovih raz-

merij in ne bi zmožel morda z voljo in odločitvijo abstrahirati od njega ali si s posebno vzgojo ali z oddaljenostjo od življenjskih razmer namisliti ter poustvariti neke samote, ki bi nadomestila izgubljeno.

V vseh teh odnosih je in bo ostala umetnost glede na svoje najvišje določilo za nas nekaj minulega. S tem je za nas tudi izgubila pristno resnico in živost ter je preveč premeščena v našo *predstavo*, da bi mogla v dejanskosti ohraniti svojo prejšnjo nujnost in zavzemati svoje vzvišeno mesto. Umetniška dela pa danes poleg neposrednega užitka hkrati vzbudijo našo sodbo, kolikor vsebino, izrazna sredstva umetnine in primernost ali neprimernost obeh podredimo našemu miselnemu motrenju. Zato je v našem času *znanost* o umetnosti še veliko bolj potrebna kot v časih, v katerih je umetnost sama zase kot umetnost že jamčila za polno zadovoljitev. Umetnost nas vabi k miselnemu motrenju, in sicer ne zategadelj, da bi umetnost znova priklicali, temveč, da bi to, kar umetnost je, znanstveno spoznali.

Če pa naj zdaj to povabilo sprejmemo, potem se srečamo z že omenjenim pomislekom, da je umetnost nasploh sicer primeren predmet za filozofsko reflektirajoča motrenja, ni pa pravšnji predmet za znanstveno sistematična motrenja. Vendar pa ta pomislek najprej vsebuje napačno predstavo, češ da bi lahko bilo filozofsko motrenje tudi neznanstveno. O tej točki je tukaj treba le na kratko dodati, sam sodim, pa najsi se o filozofiji in filozofiranju utegne imeti kakršnokoli že predstavo, da je filozofiranje vsekakor neločljivo od znanstvenosti. Zakaj filozofija mora predmet motriti po njegovi nujnosti, in sicer ne le glede na subjektivno nujnost ali zunanjo ureditev, klasifikacijo itn., temveč mora predmet razgrniti in dokazati glede na nujnost njegove lastne notranje narave. Šele ta eksplikacija sploh tvori znanstvenost nekega motrenja. Kolikor pa je objektivna nujnost nekega predmeta bistveno vsebovana v njegovi logično-metafizični naravi, pa je sicer mogoče, še več, celo nujno je, celo pri izoliranem motrenju umetnosti – ki ima toliko predpostavk, deloma kar zadeva vsebino samo, deloma kar zadeva njen material in element, zaradi katerega

se umetnost hkrati vselej dotika naključnosti – znanstveno strogost omiliti, na upodobno [Gestaltung] nujnosti pa je treba opomniti samo tam, kjer se tiče bistvenega notranjega napredovanja njene vsebine in njenih izraznih sredstev.

Kar pa zadeva ugovor, da se dela lepe umetnosti odtegujejo znanstveno mislečemu motrenju, ker naj bi izšla iz neurejene fantazije in duševnosti, in da naj bi, nepregledna po številu in mnogovrstnosti, učinkovala le na občutje in domišljijo, pač kaže, da ima ta zadrega še zdaj svojo težo. Res je namreč, da se umetniško lepo pojavlja v takšni obliki, ki izrecno stoji nasproti misli, in jo je misel, da bi se udeleževala na svoj način, primorana uničiti. Ta predstava je povezana z mnenjem, da se realno nasploh, življenje narave in duha, z dožemanjem skazi in ubije, da nam ga pojmovno mišljenje, namesto da bi ga približalo, še le prav oddalji, tako da se človek z mišljenjem, kot *sredstvom*, ki naj pojmi tisto živo, prav nasprotno, prikrajša za sam ta *smoter*. O tem na tem mestu ni mogoče izčrpno spregovoriti, navedemo naj le gledišče, s katerim bi bilo mogoče odstraniti to težavo ali nemožnost ali nerodnost.

Najpoprej bomo priznali vsaj to, da je duh sposoben motriti samega sebe in da je sposoben imeti zavest, in sicer *mislečo* zavest o samem sebi in o vsem, kar izvira iz njega. Zakaj ravno *mišljenje* tvori najnotranjeyšo bistveno naravo duha. V tej misleči zavesti o sebi in o svojih produktih, pa naj slednji sicer vsebujejo še toliko svobode in poljubnosti [Willkür], se duh vede – da je le zares prisoten v njih – v skladu s svojo bistveno naravo. Umetnost in njena dela, ki izvirajo in so porojena iz duha, pa so sama duhovne narave, četudi njihova upodobitev sprejme vase videz čutnosti in to čutno prepoji z duhom. Po tej plati je umetnost pač bližja duhu in njegovemu mišljenju kot zgolj vnanja brezduhovna narava; duh ima v umetniških produktih opraviti le s svojim. In četudi umetniška dela niso misli in ne pojem, temveč so razvoj pojma iz samega sebe, četudi so neka odtujitev k čutnemu, je vendar moč mislečega duha v tem, da *ne*

pojmi *nemara le samega sebe* v svoji lastni formi kot mišljenje, ampak da prav v taki meri znova prepozna samega sebe v svoji *odsvojitvi* k občutju in čutnosti, da samega sebe dojame v svojem drugem, vtem ko to, kar je odtujeno, preobrazi v misel in tako privede nazaj k sebi. V tem svojem ukvarjanju z drugim samega sebe pa misleči duh nikakor ni nezvest samemu sebi, na ta način, da bi nemara pozabil nase in se samemu sebi odrekel, niti ni tako nemočen, da ne bi mogel dojeti tega, kar se razlikuje od njega, temveč pojmi sebe in svoje nasprotje. Zakaj pojem je tisto obče, ki se v svojih uposebitvah ohrani, ki sega čez sebe in svojega drugega in je tako moč kot dejavnost, da odtujitev, h kateri napreduje, prav tako znova odpravi. Tako sodi tudi umetniško delo, v katerem misel samo sebe odsvaja, v območje dojemajočega mišljenja, duh pa, vtem ko umetniško delo podvrže znanstvenemu motrenju, zadovolji le potrebo svoje najlastnejše narave. Zakaj ker je mišljenje njegovo bistvo in njegov pojem, je duh končno pomirjen le tedaj, ko je vse produkte svoje dejavnosti prežehl tudi z mislijo in jih šele tako resnično osvojil. Umetnost, kot bomo še videli, še zdaleč ni najvišja forma duha, pa prejme šele v znanosti svojo pristno potrditev.

Prav tako se umetnost ne odteguje filozofskemu motrenju zaradi neurejene poljubnosti [regellose Willkür]. Zakaj, kot je že bilo nakazano, njena resničnostna naloga je, da zavesti predoči najvišje interese duha. Iz tega neposredno sledi, da se lepa umetnost, kar se tiče *vsebine*, ne more vseprek bohotiti z nebrzdanostjo divje fantazije, saj ti duhovni interesi njeni vsebini postavljajo določene meje, pa naj bodo forme in upodobitve še tako raznotere in neizčrpne. Enako velja za same forme. Tudi te niso prepuščene golemu naključju. Ni vsaka upodoba sposobna biti izraz in prikaz višjih interesov duha, ni jih sposobna sprejeti vase in jih podati, temveč neka določena vsebina hkrati določa tudi sebi primerno formo.

Po tej plati smo naposled že sposobni, da se miselno orientiramo v navidez nepregledni množici umetniških del in oblik.

— Tako smo torej zdaj najprej podali vsebino naše znanosti, na katero se želimo omejiti, in videli, da lepa umetnost niti ni nevredna filozofskega motrenja niti ni filozofsko motrenje nesposobno, da bi spoznalo bistvo lepe umetnosti.

II. ZNANSTVENI NAČINI OBRAVNAVE LEPEGA IN UMETNOSTI

Če se zdaj vprašamo po *načinu znanstvenega motrenja*, potem se tudi pri tem zopet srečamo z dvema nasprotnima načinoma obravnave, ki, kot kaže, drug drugega izključujeta in nam ne dopuščata, da bi prišli do *kakršnegakoli resničnega* rezultata.

Po eni strani vidimo, kako si znanost dejanska umetniška dela na nek način prizadeva spoznati le od zunaj, kako jih razvršča drugo ob drugo v sestav umetnostne zgodovine, kako razglablja o obstoječih umetniških delih ali zasnavlja teorije, ki naj bi podale obče vidike za presojo kot tudi za produkcijo umetniških del.

Po drugi strani pa vidimo, kako se ta znanost povsem samostojno posveča misli o lepem in proizvaja le neko obče, neko abstraktno filozofijo lepega, ki umetniškega dela v njegovi svojskosti ne zadeva.

1. Kar zadeva prvi način obravnave, ki izhaja iz *empiričnega*, je ta način nujna pot za tistega, ki se namerava izobraziti za *strokovnjaka v umetnosti*. In tako, kot želi biti dandanes vsakdo podkovan v osnovnih fizikalnih znanjih, četudi se ne peča s fiziko, tako se tudi od omikanega človeka bolj ali manj pričakuje, da ima določena znanja o umetnosti, dokaj splošna pa je pretenzija izkazati se za ljubitelja in poznavalca umetnosti.

a) Če pa naj ta znanja dejansko veljajo za učenost, potem morajo biti raznovrstna in zelo obsežna. Zakaj prvo, kar se zahteva, je

podrobno poznavanje neizmernega področja individualnih umetniških del starega in novega časa, umetniških del, ki so dejansko deloma že propadla, deloma pa pripadajo daljnim deželam ali celinam in jih zaradi nenaklonjene usode ne moremo videti na lastne oči. Poleg tega sleherno umetniško delo pripada *svojemu času, svojemu ljudstvu, svojemu okolju* in je hkrati odvisno od posebnih zgodovinskih in drugih predstav in smotrov, zaradi česar učenost o umetnosti izrecno terja obširno in bogato poznavanje *zgodovinskih* in hkrati tudi zelo *specialnih* znanj, kolikor se namreč individualna narava umetniškega dela nanaša na posamezno in je za njeno razumevanje in razlago potrebno poznavanje specialnega. – In končno, za to učenost ni potreben, kot za vsako drugo, le spomin na znanja, temveč tudi izostrena domišljija, da bi si slike umetniških upodobitev mogli predočiti same zase z vsemi njihovimi različnimi potezami, predvsem pa, da bi nam bile prezentne za primerjavo z drugimi umetniškimi deli.

b) V okviru tega, sprva še zgodovinskega motrenja, pa se že kažejo različni vidiki, ki jih pri motrenju umetniških del ne smemo izgubiti izpred oči, da bi iz njih mogli izpeljati sodbe. Kot pri drugih znanostih, ki začenjajo z empiričnim, pa tvorijo ti vidiki, izpostavljeni sami zase in povezani, splošne kriterije in načela, kolikor pa se jih še nadalje posploši, *teorije* o umetnosti. Tukaj ni pravo mesto za navajanje tovrstne literature, zato bodi dovolj le na splošno opozoriti na nekatere spise. Na primer na Aristotelovo *Poetiko*^{*}, katere teorija tragedije še danes vzbuja interes; od starih pa nam lahko nudita še podrobnejšo splošno predstavo o načinu takšnega teoretiziranja Horacijeva *Ars poetica*^{**}

* Aristoteles, *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982; prevedel Kajetan Gantar.

** Horacij, *Ars poetica (Epistula de arte poetica): Pismo o pesništvu*, 1934; prev. Anton Sovrè. Skupaj z drugimi deli iz antične poetike izšlo tudi v zbirki Kondor: *O pesništvu*, 1963.

in Longinusov* spis o vzvišenem. Obča določila, ki so bila abstrahirana, naj bi predvsem služila za predpise in pravila, po katerih bi bilo treba, zlasti v časih poslabšanja poezije in umetnosti, proizvajati umetniška dela. Vendar so ti zdravilci predpisali umetnosti za njeno ozdravitev še manj zanesljive recepte kot jih predpisujejo zdravniki za ozdravitev svojim bolnikom.

O teorijah te vrste bi navedel le, da so bile njihove pripombe, čeprav v *posameznostih* vsebujejo mnogo poučnega, vendarle abstrahirane iz zelo omejenega kroga umetniških del, ki so resda veljala za pristno lepa, a so vselej tvorila le ozek obseg področja umetnosti. Po drugi strani pa so takšne opredelitve deloma zelo trivialne refleksije, ki se v svoji *občosti* niso dokopale do nikakršne spoznave *posebnega*, ki je vendarle tisto, za kar gre; polna takšnih refleksij je recimo omenjena Horacijeva epistola; zaradi tega je bržkone vsesplošno pomembna knjiga, vendar ravno zato vsebuje obilo takega, kar ne pove ničesar: »omne tulit punctum«** etc., podobno kot tolikeri parentetični nauki – »ostani v deželi in se preživljaj s poštenostjo«*** –, ki so v svoji občosti bržkone pravilni, a jim manjkajo konkretna določila, ki so za delovanje odločilna. – Nek drug interes pa ni imel izrecnega namena neposredno vplivati na proizvajanje pravih umetnin, temveč je v ospredje stopila namera, s takšnimi teorijami omikati sodbo o umetninah, *omikati okus* [*Geschmack zu bilden*] nasploh. Zato so bila Homeova**** *Elements of criticism* (1762) in Batteuxjev***** oziroma Ramlerjev *Uvod v lepe znanosti****** v svojem času zelo

* Longinos, tudi Dionysius Longinus ali Pseudo Longinus (1 st.), *O vzvišenem* (*Peri Hypsous*).

** Horacij, *De Arte poetica*, 343: omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci (Žebljico zadene v glavico, kdor veže prijetno s koristnim (Sovrè)).

*** Bleib im Lande und nähre dich redlich; glej Psalm 37, 3 »prebivaj v deželi in se pasi v zaupanju; prebivaj v deželi in goji zvestobo«.

**** Henry Home, 1696–1782, škotski filozof.

***** Charles Batteux, 1713–1780, francoski estetik.

***** Karl Wilhelm Ramler, 1725–1798; *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, 4 zvezki, 1756–1758; gre za Ramlerjev prevod Batteuxjevega dela *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, 5 zvezkov, Paris 1747–1750.

brana dela. Okus v tem smislu se nanaša na razporeditev in obravnavo, na primernost [Schickliche] in izoblikovanost tega, kar sodi k vnanji pojavnosti nekega umetniškega dela. Nadalje so bili k načelom okusa privzeti še nazori, ki so pripadali nekdanji psihologiji in ki so bili pridobljeni z empiričnimi opazovanji duševnih sposobnosti in dejavnosti, strasti in njihovega morebitnega stopnjevanja, nasledkov itn. Vendar bo vekomaj veljalo, da sleherni človek umetniška dela ali značaje, dejanja in dogodke presoja po meri svojih uvidov in svoje duševnosti, in, ker je ono omikanje okusa bilo usmerjeno le na tisto vnanje in bomo, poleg tega pa je svoje predpise hkrati jemalo le iz ozkega kroga umetniških del in iz omejene omike razuma in duševnosti, je bila ta sfera omikanja nezadostna in nesposobna, da bi zajela tisto notrinsko [Innere] in resnično ter izostrila pogled za njihovo pojmovanje.

Takšne teorije v splošnem postopajo na način drugih nefilozofskih znanosti. Vsebinsko, ki jo podvržejo svojemu motrenju, kot nekaj navzočega [Vorhandenes] prevzamejo iz svoje predstave, nakar se vprašajo po takšnosti [Beschaffenheit] te predstave – vtem ko se izkaže potreba po podrobnejših določilih, na katere prav tako naletijo v tej predstavi – ter jo fiksirajo v definicije. S tem pa se pri priči znajdemo na negotovih, sporu zapisanih tleh. Sprva bi se sicer utegnilo zdeti, kot da je lepo neka čisto preprosta predstava. Vendar se kmalu izkaže, da je v njej moč najti raznolike plati, in tako potem eden poudari to, drugi neko drugo plat, ali pa se, četudi upoštevajoč iste vidike, vname boj okrog vprašanja, katero plat bi bilo treba motriti kot bistveno.

V tem pogledu sodi k znanstveni izčrpnosti [Vollständigkeit], da se navede različne definicije o lepem in se jih kritizira. Mi tega ne bomo storili niti v zgodovinski *izčrpnosti*, da bi se seznanili z vsemi mnogoterimi odenki definiranja, niti zavoljo *zgodovinskega* interesa, temveč bomo le za zgled izpostavili nekatere od novejših zanimivejših načinov motrenja, ki pobliže merijo na to, kar je dejansko vsebovano v ideji lepega. Za ta namen je treba predvsem spomniti na Goethejevo

določitev lepega, ki jo je Mayer inkorporiral v svojo *Zgodovino upodabljaljivih umetnosti v Grčiji*^{*}, ob tej priliki pa navaja tudi Hirtov^{**} način motrenja, ne da bi ga posebej omenil.

Hirt, eden od največjih resničnih poznavalcev umetnosti našega časa, v svojem spisu o umetniško lepem (*Hore*, 1797; 7), zatem ko je spregovoril o lepem v različnih umetnostih, rezimira, da je osnova za pravilno presojo umetniško lepega in za omikanje okusa pojem *karakterističnega*. Lepo namreč opredeli kot »popolno, ki lahko postane ali je že predmet vida ali sluha ali domišljije«. Popolno nadalje definira kot »tisto, kar ustreza smotru, tisto, kar si je narava ali umetnost pri oblikovanju predmeta – po svojem rodu in vrsti – postavila za zgled«, zaradi česar moramo torej mi, da bi omikali svojo sodbo o lepoti, svojo pozornost, kolikor je le mogoče, usmeriti na individualne značilnosti, ki so za neko bitje [Wesen] konstitutivne. Zakaj tisto, kar je zanj karakteristično, tvorijo prav te značilnosti. Karakter kot zakon umetnosti pa razume kot »tisto določeno individualnost, po kateri se oblike, gibanje in gestikulacija, mimika in izraz, lokalna barva, svetloba in senca, svetlo-temno in drža razlikujejo, in sicer tako, kot to zamišljeni [vorgedachte] predmet zahteva«. Ta določitev je že izrazitejša kot siceršnje definicije. Če se namreč nadalje vprašamo, kaj je tisto karakteristično, potem sem sodi, *prvič*, neka *vsebina*, kot npr. določeno občutje, situacija, dogodek, dejanje, individuuum; in, *drugič*, način, na katerega je vsebina upodobljena. Na ta način upodabljanja se nanaša zakon karakterističnega v umetnosti, zahtevajoč, da naj vse posebno v načinu izraza služi določeni označitvi njegove vsebine in da je člen v njegovem izražanju [Ausdrückung]. Abstraktno določilo karakterističnega torej zadeva smotrnost, do katere tisto posebno v umetniški upodobitvi dejansko dvigne vsebino, ki jo naj predoči. Če bi to misel hoteli čisto

* Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (dokončal Fr. W. Riemer), 3 zvezki, Dresden 1824–1836.

** Aloys Hirt, 1759–1839, raziskovalec umetnosti.

popularno pojasniti, potem moramo opozoriti na njeno sledečo omejitve. Vsebino drame [Dramatischen] npr. tvori neko dejanje; drama naj predoči, kako to dejanje poteka. Ljudje pa počnejo marsikaj; se pogovarjajo, vmes jedo, spijo, se oblačijo, govorijo to ali ono itn. Vse to pa je treba izključiti, kolikor ni neposredno povezano z onim določenim dejanjem kot njegova prava vsebina, tako da ima vse v zvezi z vsebino nek pomen. Prav tako je mogoče v neko sliko, ki zajema le določen moment onega dejanja, vnesti obilico okoliščin, oseb, položajev in siceršnjih naključnosti [Vorkommenheiten] iz širne razvejenosti zunanjega sveta, ki v tem trenutku nimajo nikakršne zveze z določenim dejanjem in ničesar ne prispevajo k značilnemu karakterju tega dejanja. Glede na določilo karakterističnega pa naj bo v umetnino privzeto le tisto, kar spada k pojavnosti in je bistveno za izraz zgolj samo te vsebine; zakaj nič se ne sme pokazati kot nekoristno in odvečno.

To je zelo pomembna določitev, ki jo je v nekem smislu mogoče upravičiti, četudi Meyer v navedenem delu meni, da ta /Hirtov/ nazor ni zapustil sledi, in sicer, po njegovem mnenju, v dobro umetnosti. Zakaj ona predstava bi verjetno vodila v karikiranost [Karikaturmäßige]. Ta sodba pa je napačna – kot da bi šlo pri takšnih opredelitvah lepega za *usmerjanje*. Filozofija umetnosti se ne trudi s predpisi za umetnike, temveč mora dognati, kaj je lepo nasploh in kako se je to lepo v navzočem, se pravi, v umetninah, pokazalo, ne da bi hotela postavljati tovrstna pravila. Kar pa sicer zadeva ono kritiko, Hirtova definicija vsekakor v sebi zaobsega tudi karikiranost, zakaj tudi karikiranost je lahko karakteristično; vendar je zoper to treba takoj reči, da je določeni karakter v karikaturi stopnjevan do pretiravanja in je tako rekoč preobilje karakterističnega. Preobilje pa pravzaprav ni več tisto, kar se zahteva za karakteristično, temveč je nadležna ponovitev, zaradi katere lahko karakteristično samo postane denaturirano. Nadalje pa se karikiranost poleg tega kaže tudi kot karakteristika grdega, ki je kakopak neko popačenje. Grdo samo pa se tesneje nanaša na vsebino, tako da je mogoče reči, da je s principom karakterističnega

kot temeljno določilo privzeto tudi grdo in predočitev grdega. S tem, kaj naj bo v umetniško lepem karakterizirano in kaj ne, z vsebino lepega pa nas sicer Hirtova definicija pobližje ne seznanja, temveč nam nudi v tem pogledu le neko čisto formalno določilo, ki pa vsebuje tisto resničnostno [Wahrhaftes], četudi na abstraktni način.

Zdaj pa se zastavlja nadaljnje vprašanje, namreč, kaj Meyer zoperstavlja onemu Hirtovem umetnostnemu principu, čemu daje prednost? Sprva razpravlja zgolj o principu v umetniških delih starih, ki bi pač bržkone moral vsebovati določilo lepega nasploh. Ob tej priliki spregovori o Mengsovi* in Winckelmannovi** določitvi ideala, pri čemer pa se izreče v tej smeri, da tega zakona lepote noče niti zavreči niti v celoti sprejeti, se pa brez oklevanja pridružuje mnenju razsvetljenega presojevalca umetnosti (Goethejevemu), češ da je to mnenje dognano in očitno bolje rešuje uganko. Goethe pravi: »Najvišje načelo vseh starih je bila pomenskost [Bedeutende], najvišji rezultat posrečene *obdelave* pa *lepo*.« Če si pobližje ogledamo, kaj ta izrek vsebuje, potem v njem spet najdemo dvojce: vsebino, stvar, in način upodobitve. Pri umetniškem delu začnemo pri tem, kar se nam neposredno prezentira, in se šele potem vprašamo, kaj je tisto, kar tvori pomen ali vsebino. Ono vnanje za nas nima neposredne veljave, temveč za njim domnevamo še neko notranje, nek pomen, ki oduševlja [begeisten] vnanjo pojavnost. Na to svojo dušo kaže vnanjost. Zakaj pojavnost, ki ima nek pomen, ne predstavlja same sebe in tega, kar je kot vnanja, temveč nekaj drugega; kot npr. simbol ali, še nazorneje, fabula, katere pomen je v njeni morali in njenem nauku. Še več, že vsaka beseda kaže na nek pomen in ne velja sama zase. Prav tako skozi človeško oko, obraz, meso, kožo, skozi celo postavo presevata duh in duša in zmeraj je pri tem pomen še nekaj drugega kot to, kar se kaže v neposredni pojavnosti. Na ta način mora biti umetniško

* Anton Raphael Mengs, 1728–1779, slikar in umetnostni teoretik.

** Johann (Joachim) Winckelmann, 1717–1768, nemški umetnostni zgodovinar; *Zgodovina antične umetnosti*, 1764.

delo pomensko in svojega pomena ne sme izčrpati samo v nekih črtah, krivinah, ploskvah, vdolbinah, poglobitvah kamna, v teh barvah, tonih, zvenu besed ali siceršnjem uporabljenem materialu, temveč mora razgrinjati neko notranjo živost, občutenje, dušo, neko vsebino in duha, in prav temu pravimo pomen umetniškega dela.

Zategadelj s to zahtevo po pomenskosti [Bedeutsamkeit] nekega dela ni povedano nič kaj več ali drugega kot s Hirtovim principom karakterističnega.

V skladu s tem pojmovanjem smo torej kot elemente lepega okarakterizirali neko notrino, se pravi, neko vsebino, in neko vnanjost, ki je pomen te vsebine; notranje se kaže v vnanjem in se daje skozenj spoznati, vtem ko vnanje kaže proč od sebe proti notranjemu. V navajanje podrobnosti pa se ne moremo spuščati.

c) Prejšnjo maniro tega teoretiziranja kot tudi ona praktična pravila pa so naposled tudi že v Nemčiji nasilno potisnili ob stran – predvsem z nastopom resničnejše in bolj žive poezije –, proti pretenzijam [Anmaßungen] onih zakonitosti in veletokov teorij pa so prišla do veljave pravica genija, njegova dela in njihovi efekti. Iz podlage neke same v sebi pristne duhovne umetnosti, kot sta njeno soobčutenje in prežemanje, je pognala dovzetnost in svoboda za uživanje in pripoznanje tudi tistih velikih umetniških del modernega sveta, srednjega veka ali tudi čisto tujih ljudstev starega veka (npr. Indijcev), ki so že zdavnaj na razpolago – del, ki se nam zavoljo svoje starosti ali tuje nacionalnosti resda zdijo deloma nenavadna, a bi jih navzlic njihovi vsem ljudem skupni in vse nenavadnosti presegajoči vsebini mogli le zaradi teoretičnega predsodka ožigosati kot proizvode nekega barbarskega slabega okusa. Nasploh pa je pripoznanje umetniških del, ki izstopajo iz kroga in oblik tistih umetniških del, ki so bile vzete za osnovo predvsem zaradi teoretičnih abstrakcij, najprej vodilo do pripoznanja neke svojske vrste umetnosti – *romantične umetnosti* –, in nastala je nuja, da se pojem in narava lepega pojmi na nek

globlji način, kot so to zmogle prejšnje teorije. To je izzvalo, da se je pojem sam zase, da se je misleči um posej v filozofiji tudi sam globlje spoznal in s tem je bil neposredno spodbujen na temeljitejši način se lotiti bistva umetnosti.

Tako je potem celo glede na momente tega bolj občega razvoja oni način razmišljanja o umetnosti, ono teoretiziranje, tako v svojih principih kot tudi v njihovi izpeljavi, postalo zastarelo. Le *učenost* o zgodovini umetnosti je ohranila svojo trajno vrednost in jo mora tembolj zadržati, čimbolj se je zaradi onega napredovanja v duhovni doveznosti [Empfänglichkeit] njeno obzorje razmahnilo na vse smeri. Njen posel in poklic je estetsko presojanje individualnih umetniških del in poznavanje zgodovinskih okoliščin, ki umetniško delo vnanje pogojujejo; presojanje, ki, če je opravljeno s smislom in duhom, podkrepjeno z zgodovinskim poznavanjem, že samo omogoča pronicanje v celotno individualnost kake umetnine; tako kot je npr. Goethe veliko pisal o umetnosti in umetniških delih. Smoter tega načina motrenja ni pravo teoretiziranje, četudi si ta način često dá opravka z abstraktnimi principi in kategorijami in lahko nevede zaide vanje, vendar pa, če ne dovolimo, da nas to zaustavi, temveč pred očmi zadržimo le konkretne prikaze, vsekakor za filozofijo umetnosti prispeva nazorna dokazila in potrdila, v njihove posebne zgodovinske detajle pa se filozofija ne more spuščati.

To bi bil prvi način motrenja umetnosti, ki izhaja iz partikularnega in navzočega.

2. Od tega načina je treba bistveno razlikovati nasprotno stran, namreč čisto teoretična refleksija, ki si iz same sebe prizadeva spoznati lepo kot tako in *idejo* lepega doumeti.

Kot je znano, je Platon filozofskemu motrenju začel postavljati globljo zahtevo, namreč, da predmeti naj ne bi bili spoznani v svoji *posebnosti*, temveč v svoji *občosti*, v svojem rodu, v svojem nasebstvu-zasebstvu [Anundfürsichsein], saj je trdil, da tisto resnično niso

posamezna dobra dejanja, resnična mnenja, lepi ljudje ali lepa umetniška dela, temveč le tisto *dobro, lepo, resnično samo*. Če naj bo torej lepo po svojem bistvu in pojmu dejansko spoznano, je to mogoče le z mislečim pojmom, po katerem logično-metafizična narava *ideje nasploh*, kot tudi posebne *ideje lepega*, vstopi v mislečo zavest. Vendar pa lahko to motrenje lepega samega zase v njegovi ideji postane spet abstraktna metafizika, in četudi pri tem vzamemo Platona za izhodišče in vodnika, pa nam vendarle Platonova abstrakcija, celo za logično idejo lepega, ne more več zadoščati. Celo njo moramo pojmiti globlje in konkretnije, zakaj brezvsebinkost, ki se drži Platonove ideje, več ne zadovolji zahtevnejših filozofskih potreb našega današnjega duha. Vsekakor je bržkone dejstvo, da moramo tudi mi v filozofiji umetnosti izhajati iz ideje lepega, vendar se ne sme primeriti, da bi se oklenili le onega abstraktnega načina Platonove ideje, ki tvori šele začetek filozofiranja o lepem.

3. Filozofski pojem lepega, če naj predhodno vsaj nakažemo njegovo resnično naravo, mora oba navedena ekstrema vsebovati kot posredovana, združujoč metafizično občost z določenostjo realne posebnosti. Šele tako je v svoji resnici pojmovan na sebi in za sebe. Zakaj tedaj je po eni strani, v nasprotju s sterilnostjo enostranske refleksije, iz samega sebe ploden, saj se mora po svojem lastnem pojmu razviti v totaliteto določil, on sam, kot tudi njegova razčlenitev pa vsebujeta nujnost svojih posebnosti kot tudi nujnost napredovanja in prehajanja teh posebnosti ene v drugo; po drugi strani pa nosijo te posebnosti, h katerim se prehaja, v sebi občost in bistvenost pojma, glede na katerega se prikazujejo kot njegove lastne posebnosti. Oboje doslej nakazanim načinom motrenj manjka, zaradi česar do substancialnih, nujnih in totalnih principov vodi le oni polni pojem.

III. POJEM UMETNIŠKO LEPEGA

Po teh predhodnih opombah bomo zdaj stopili bližje k našemu pravemu predmetu, filozofiji umetniško lepega, in ker smo se ga namenili lotiti znanstveno, moramo začeti z njegovim *pojmom*. Šele ko bomo ta pojem opredelili, bomo lahko podali razdelitev in s tem celotni načrt te znanosti; zakaj razdelitev, če naj ne bo izpeljana le na nek vnanji način, kot se to dogaja pri nefilozofskem motrenju, mora najti svoj princip v samem pojmu predmeta.

Spričo takšne zahteve pa se prècej srečamo z vprašanjem: odkod vzeti ta pojem? Če začnemo s samim pojmom umetniško lepega, potem slednji s tem neposredno postane neka *predpostavka* in gola domneva; golih domnev pa filozofska metoda ne dopušča, temveč mora to, kar naj ji velja, dokazati, se pravi, njegovo resnico pokazati kot nujno.

O tej težavi, ki zadeva uvod v sleherno filozofsko disciplino, ki se jo samostojno motri samo zase, se je treba zdaj z nekaj besedami sporazumeti.

Pri predmetu katerekoli znanosti pride najprej v poštev dvoje: prvič, da takšen predmet *je*, in drugič, *kaj je*.

Prva točka navadnim znanostim običajno ne povzroča kaj dosti težav. Še več, sprva bi se celo utegnilo zdeti smešno, če bi prišli na dan z zahtevo, da je treba v astronomiji in fiziki dokazati, da obstajajo Sonce, nebesna telesa, magnetni pojavi itn. V teh znanostih, ki imajo opraviti s čutno navzočim, so predmeti vzeti iz vnanjega izkustva in, namesto da bi se jih *dokazalo*, se smatra, da zadošča, da se jih *pokaže*. Pa vendar se lahko že v okviru nefilozofskih disciplin pojavijo

dvomi o biti njihovih predmetov, kot se na primer v psihologiji, nauku o duhu, pojavlja dvom, ali duša, ali duh *obstaja*, se pravi, ali obstaja neko od materialnega različno, zase samostojno subjektivno, – ali kot se v teologiji zastavlja vprašanje, ali *Bog* je. Če so, torej, predmeti po svoji naravi subjektivni, se pravi, če so navzoči le v duhu, in ne kot vnanji čutni predmeti, tedaj vemo, da v duhu obstaja le to, kar je duh proizvedel s svojo dejavnostjo. S tem pa precej trčimo ob prigradnost [Zufälligkeit], ali so to notranjo predstavo ali zor v sebi proizvedli ljudje ali ne, in če je dejansko res prvo, ali niso hkrati povzročili, da je takšna predstava spet izginila oziroma so jo vsaj degradirali v zgolj *subjektivno predstavo*, se pravi, v predstavo, katere sami vsebini ne pritiče nikakršna bit na sebi in za sebe; kot se je npr. na lepo pogosto gledalo kot na nekaj, kar v predstavi ni na sebi in za sebe nujno, temveč je le neko zgolj subjektivno ugajanje [Gefallen], le nek naključni čut [Sinn]. Že naši vnanji zori, opazovanja in zaznave so pogosto varljivi in zmotni, a še veliko bolj varljive in zmotne so notranje predstave, pa četudi so v sebi kar najbolj žive in naj bi nas nepremagljivo gnale v strast.

Oni dvom pa, ali sploh obstaja kak predmet notranje predstave ali notranjega zora ali ne, kakor tudi ona prigradnost [Zufälligkeit], ali ta predmet v sebi ustvari subjektivna zavest in ali način, s katerim si ga predstavlja, tudi ustreza nasebstvu-zasebstvu tega predmeta, vse to je ravno tisto, kar vzbudi v človeku višjo znanstveno potrebo, ki terja, da je treba, četudi se nam sicer zdi, da nek predmet je ali da nek takšen predmet obstaja, ta predmet vendarle pokazati in dokazati po njegovi nujnosti.

S tem dokazom, če ga resnično znanstveno razvijemo, je tedaj hkrati zadoščeno tudi drugemu vprašanju, *kaj* da nek predmet je. Ta razlaga pa bi nas na tem mestu pripeljala predaleč, zato je o tem treba nakazati le naslednje.

Če naj bo pokazana nujnost našega predmeta, namreč umetniško lepega, potem bi bilo treba dokazati, da je umetnost ali lepo rezultat

nečesa predhodnega [Vorhergehendem], ki, če ga motrimo v skladu z njegovim resničnim pojmom, z znanstveno nujnostjo vodi do pojma lepe umetnosti. Ker pa začenjamo z *umetnostjo*, njenim pojmom in realnostjo tega pojma, in ne želimo v njegovem bistvu obravnavati tega, kar kot posledica njenega lastnega pojma umetnosti predhodi, ima za nas umetnost, kot posebni znanstveni predmet, neko predpostavko, ki je izven našega motrenja in ki, znanstveno obravnavana kot neka druga vsebina, sodi k neki drugi filozofski disciplini. Zato nam ne preostane drugega, kot da pojem umetnosti sprejmemo tako rekoč *lematično*, kot je to sicer značilno za vse *posebne* filozofske znanosti, kadar se jih motri vsako zase. Zakaj šele celokupna filozofija je spoznanje univerzuma kot v sebi *ene* organske totalitete, ki se razvija iz svojega lastnega pojma in v svoji nase nanašajoči se nujnosti, vračajoč se vase vzpostavlja celoto in sklene sama s seboj kot *en* svet resnice. V vencu te znanstvene nujnosti je po eni strani vsak posamezni del prav toliko nek vase vračajoči se krog, kot je po drugi strani hkrati v nekem nujnem sovisju z drugimi področji – je nek nazaj [Rückwärts], iz katerega izpeljuje samega sebe, in nek naprej [Vorwärts], h kateremu se sam v sebi žene, kolikor s svojo rodovitnostjo iz sebe znova proizvaja drugo, da bo na razpolago znanstvenemu spoznanju. Naš neposredni smoter torej ni dokazati idejo lepega, s katero začenjamo, se pravi, idejo lepega po nujnosti izpeljati iz predhodnih predpostavk naše znanosti, iz naročja katerih se ta znanost rojeva, temveč je to posel enciklopedičnega razvoja celokupne filozofije in njenih posebnih disciplin. Za nas je pojem lepega in umetnosti neka predpostavka, ki je vzeta iz sistema filozofije. Ker pa tega sistema in tega, v kakšnem sovisju z njim je umetnost, tukaj ne moremo obravnavati, pred seboj še nimamo *znanstvenega* pojma lepega, ampak so pred nami le elementi in plati tega pojma, na kakršne naletimo že v različnih predstavah o lepem v običajni zavesti ali kakršne smo prejle obravnavali. Izhajajoč iz tega bomo šele kasneje prešli na temeljitejše motrenje onih nazorov, ki nam bo

prineslo to korist, da bomo najprej spoznali neko splošno predstavo o našem predmetu, kot se bomo tudi s kratko kritiko začasno seznanili z višjimi določili, s katerimi se bomo ukvarjali v nadaljnji izpeljavi. Tako bo naše zadnje uvajalno motrenje obenem zvonjenje k predavanju o stvari sami, njen namen pa bo doseči neko splošno zbranost in naravnost k našemu pravemu predmetu.

Običajne predstave o umetnosti

Kar nam je spočetka v običajni predstavi lahko znano o umetniškem delu, zadeva naslednja tri določila:

1. Da umetniško delo ni naravni proizvod, temveč je sad človeške dejavnosti;
2. da je bistveno narejeno *za* človeka, in sicer je za njegov *čut* več ali manj vzeto iz čutnega;
3. ima v samem sebi nek *smoter*.

1. Umetniško delo kot produkt človeške dejavnosti

Kar se tiče prve točke, namreč, da je umetniško delo produkt človeške dejavnosti, je iz tega nazora

- a) vzniklo razmišljanje, da je to dejavnost, kot *zavestno* produciranje nečesa vnanjega, tudi moč *vedeti* in jo *podati* in da se je lahko

tudi drugi naučijo in jo posnemajo. Zakaj, kar zmore narediti eden, bi se utegnilo zdeti, bo zmožgal narediti ali posnemati tudi drugi, ko bi se seveda enkrat seznanil s takšnim postopkom, in tako bi lahko vsakdo s splošnim poznavanjem pravil umetniške produkcije, če bi se mu le zahotelo [Beliebens], na enak način izvršil isto in ustvarjal umetnine. Na ta način so nastale zgoraj obravnavane teorije in njihovi predpisi, ki so bili postavljeni z namenom, da bi se v praksi ravnali po njih. Po takšnih navodilih pa je moč izvesti le nekaj formalno pravilnega in mehničnega. Zakaj le to, kar je mehanično, je po svoji naravi tako vnanje, da bi bila za to, da bi se ga sprejelo v predstavo in postavilo v delo, dovolj že neka prazna hotena dejavnost in spretnost, ki ji s seboj ne bi bilo treba prinesiti nič konkretnega, ničesar, kar ne bi predpisovala splošna pravila. To se najbolj živo izkaže takrat, kadar takšni predpisi niso omejeni le na to, kar je čisto vnanje in mehanično, temveč se razširijo na duhovno, umetniško dejavnost, ki je vsebinsko bogata. Na tem področju pravila vsebujejo le nedoločene občosti, npr., da naj bo tema zanimiva, da naj vsakdo govori primerno svojemu stanu, starosti, spolu, položaju. Če bi ta pravila zadoščala, potem bi morali biti njihovi predpisi hkrati tako določni, da bi se jih dalo brez dodatne duhovne dejavnosti in natanko tako, kot so izraženi, tudi izvesti. A ker so takšna pravila po svoji vsebini abstraktna, se zato v svoji pretenziji, da bi bila prikladna za izpolnitev umetnikove zavesti, pokažejo kot vseskozi neprikladna, saj umetniška produkcija ni formalna dejavnost po danih določilih, temveč mora, kot duhovna dejavnost, delati iz sebe same in pred duhovni zor prinašati čisto drugo, bogatejšo vsebino in izčrpnjše individualne tvorbe. Za silo bi ona pravila, kolikor dejansko vsebujejo kaj določnega in zategadelj praktično uporabnega, utegnila služiti, recimo, le za določitev čisto vnanjih okoliščin.

b) Tako se je torej povsem oddaljilo od te naznačene smeri, a zato prav toliko spet zašlo v nasprotje. Zakaj na umetniško delo se

sicer ni več gledalo kot na proizvod neke *obče človeške* dejavnosti, temveč kot na delo [Werk] nekega čisto *svojsko nadarjenega* duha, ki mora zdaj svoji posebnosti, kot neki specifični naravni moči, pač kratkomalo le pustiti prosto pot in se povsem znebiti naravnosti na splošno veljavne zakone, kot tudi vmešavanja zavestne refleksije v njegovo instinktivno produciranje, še več, celo varovati se je mora, ker bi utegnila takšna zavest njegove proizvode le okužiti in skvariti. Zato se je po tej plati umetniško delo označevalo kot produkt *talenta* in *genija* ter se je predvsem poudarjalo naravno plat, ki jo talent in genij nosita v sebi. Deloma upravičeno. Zakaj talent je specifična, genij obča usposobljenost, ki si ju človek ne more pridobiti *le* z lastno samozavedno dejavnostjo; o čemer bo treba pozneje še izčrpnije spregovoriti.

Tukaj je treba omeniti le napačno plat tega pogleda, namreč mnenje, da je pri umetniških produkcijah vsakršna zavest o lastni dejavnosti ne le odveč, ampak tudi škodljiva. S tem se proizvajanje talenta in genija kaže le kot neko splošno *stanje* in поблиžje kot stanje *navdihnjenosti* [Begeisterung]. Takšno stanje, pravijo, vzbudi v geniju deloma nek predmet, deloma se lahko vanj prestavi po svoji volji, pri čemer pa se tudi ni pozabilo omeniti dobre usluge, ki jo nudi steklenica šampanjca. V Nemčiji se je to mnenje pojavilo v času tako imenovane *dobe genijev*, ki se je rodila z Goethejevimi prvimi poetičnimi produkti, pozneje pa so jo podprli še Schillerjevi. Ti pesniki so v svojih prvih delih, zanemarjajoč vsa takrat sfabricirana pravila, začeli nanovo in namenoma ravnali proti tem pravilom, v čemer pa so jih kasneje drugi daleč presegli. Vendar se ne bom podrobneje spuščal v zmešnjave, ki so takrat vladale o pojmu navdihnjenosti [Begeisterung] in genija, niti v te, ki še dandanes prevladujejo o tem, kaj vse navdihnjenost [Begeisterung] že sama kot taka zmore. Kot bistven vidik je treba poudariti le, da četudi umetnikov talent in genij vsebujeta naravni moment, ta vendarle bistveno potrebuje miselno omikanje, refleksijo o načinu njegovega izvajanja kot tudi vajo in izurjenost

v produciranju. Zakaj že tako in tako je ena od glavnih plati te produkcije vnanje delo, saj ima umetniško delo neko čisto tehnično plat, ki sega vse tja do rokodelstva [Handwerksmäßige]; ponajveč v arhitekturi in kiparstvu, manj v slikarstvu in glasbi in še najmanj v poeziji. K izurjenosti v teh rečeh ne pripomore nobena navdihnjenost [Begeisterung], temveč le refleksija, marljivost in vaja. Takšna izurjenost pa je umetniku potrebna, da bi lahko obvladal vnanji material in da ga ne bi ovirala njegova togost.

Čim više pa, dalje, umetnik stoji, tem korenitejše mora predočati globočine duševnosti in duha, ki niso neposredno poznane, temveč se je do njih mogoče dokopati le z naravnostjo lastnega duha na notranji in vnanji svet. Tako se spet izkaže, da je *študij* ta, s katerim umetnik to vsebino spravi v svojo zavest in iz katerega črpa snov in vsebino za svoje koncepcije.

V tej zvezi sicer nekatere umetnosti zahtevajo več zavesti in spoznanja o takšni vsebini kot druge. Glasba npr., ki si da opraviti le s čisto nedoločenim gibanjem duhovne notrine, z zvenenjem [Tönen] takorekoč brezmiselnega občutja, potrebuje v zavesti le malo ali nobene duhovne snovi. Zato se glasbeni talent tudi pokaže večinoma v zelo zgodnji mladosti, ko je glava še prazna in duševnost še ni kaj prida razgibana, in lahko že zgodaj, še preden je utegnil izkusiti duha in življenje, doseže zelo zavirljivo višino; kaj pogosto namreč opazimo zelo visoko virtuoznost glasbenega komponiranja in podajanja poleg znatne bornosti duha in značaja. – V poeziji pa je drugače. V njej je bistvena vsebinsko in miselno bogata predočitev človeka, njegovi globlji interesi in globlje moči, ki ga ženejo, in tako se morata duh in duševnost sama bogato in globoko omikati skozi življenje, z izkustvom in premišljevanjem, preden zmore genij ustvariti kaj zrelega, vsebinsko bogatega in v sebi dovršenega. Prvi Goethejevi in Schillerjevi produkti so tako nezreli, da, celo tako grobi in barbarški, da se lahko spričo tega zgrozimo. Zlasti pojav, da je v večini teh poskusov moč najti pretežno vseskozi prozaične, deloma hladne in

plitve elemente, nasprotuje običajnemu mnenju, češ da je navdihnjenost [Begeisterung] povezana z mladostnim žarom in mladostjo. Šele zrela moška doba teh dveh genijev, ki sta, to je moč reči, naši naciji prva umela dati poetična dela in sta naša nacionalna pesnika, nam je podarila globoka, klena in hkrati formalno dovršena dela, ki so nastala iz resnične navdihnjenosti [Begeisterung], tako kot se je Homer šele na starost prepustil navdihu in ustvaril svoje večno nesmrtno speve.

c) *Tretji* nazor, ki se tiče predstave o umetniškem delu kot produktu človeške dejavnosti, se nanaša na položaj umetniškega dela do vnanjih pojavov narave. Tu je bilo običajni zavesti blizu mnenje, da človekov umetniški produkt *zaostaja* za naravnim produktom. Češ da umetniško delo samo ničesar ne občuti in ni nekaj, kar je skozinskož oživljeno, temveč je, če ga motrimo kot vnanji objekt, mrtvo. Živo pa smo navajeni ceniti višje kot mrtvo. Seveda je treba priznati, da umetniško delo v sebi samem ni aktivno [bewegt] in živo. Vse naravno živo je navznoter in navzven do najmanjše podrobnosti smotrno dovršena organizacija, medtem ko umetniško delo lahko daje videz živosti le na svojem površju, navznoter pa je navaden kamen ali les in slikarsko platno ali, kot v poeziji, predstava, ki se izraža skozi govor in črke. Toda ta plat vnanje eksistence še ne napravi nekega dela [Werk] za produkt lepe umetnosti; umetniško delo postane le, če, izvirajoč iz duha, odslej tudi pripada duhovnim tlem, če je prejelo duhovni krst in predočuje le tisto, kar je upodobljeno po zgledu duha. V umetniškem delu je dojet človeški interes, se pravi, duhovna vrednost nekega dogodka, individualnega značaja ali nekega dejanja v njegovem zapletu in izidu, in v njem čisteje in bolj prosojno izstopa, kot je to mogoče na tleh siceršnje, neumetniške dejanskosti. Zategadelj umetniško delo stoji višje od kateregakoli naravnega produkta, ki ni opravil tega prehoda skozi duha; tako, na primer, naslikana pokrajina, ker je bila upodobljena na podlagi občutenja in uvida, kot

delo duha prekaša zgolj naravno pokrajino. Zakaj vse, kar je duhovno, je boljše od kateregakoli naravnega proizvoda [Naturerzeugnis]. Sicer pa nobeno naravno bitje ne predočuje božanskih idealov, kakor to zmore umetnost.

Kar duh v umetniških delih zajema iz svoje lastne notrine, temu pač zna tudi po plati vnanje eksistence dati neko *trajanje*; nasprotno pa je posamična naravna živost [Naturlebendigkeit] minljiva, izginjajoča in v svojem izgledu spremenljiva, medtem ko se umetniško delo ohrani, četudi njegove resnične odlike nasproti naravni dejanskosti ne tvori zgolj trajanje, temveč tudi poudarjenost duhovne oduševljenosti [Beseelung].

Temu višjemu položaju umetniškega dela pa vendarle spet oporeka neka druga predstava običajne zavesti. Zakaj narava in njeni proizvodi, tako je rečeno, so Božje delo, ustvarjeno po njegovi dobroti in modrosti, umetniški predmeti pa da so *le* človeško delo, narejeno po človeškem uvidu in s človeškimi rokami. To zoperstavljanje naravne produkcije, kot neke božanske ustvarjalnosti, in človeške dejavnosti, kot neke *le* človeške dejavnosti, pa temelji na napačnem razumevanju; kot da Bog v človeku in po človeku *ne* deluje, temveč je krog njegove delujočnosti [Wirksamkeit] omejen samo na naravo. Če se hočemo prebiti do resničnega pojma umetnosti, se moramo tega napačnega mnenja v celoti znebiti, še več, proti temu nazoru se moramo oprijeti nasprotnega, da je Bogu v večjo čast to, kar naredi duh, kot proizvodi in tvorbe narave. Zakaj božansko v človeku ni zgolj prisotno, ampak je v njem dejavno v takšni formi, ki na čisto drug, višji način ustreza božjemu bistvu [Wesen Gottes], kot v naravi. Bog je duh in edinole v človeku ima medij, skozi katerega gre božansko [Göttliche], formo zavestnega, dejavno samega sebe proizvajajočega duha; v naravi pa je ta medij tisto brezzavestno [Bewußtlose], čutno in vnanje, ki po svoji vrednosti zelo daleč zaostaja za zavestjo. Bog je torej v umetniški produkciji prav tako delujoč kot v pojavih narave, le da je božansko [Göttliche], kakor se kaže v umetniškem

delu, dobilo, kot iz duha ustvarjeno, neko ustrezno iztočnico za svojo eksistenco, medtem ko bivanje v brezzavestni čutnosti narave ni božanskemu primeren način pojavnosti.

d) Če je torej umetnina, kot stvaritev duha, človekovo delo, potem je naposled, da bi iz dosedanjega lahko izpeljali globlji rezultat, treba odgovoriti na vprašanje, katera *potreba* sili človeka, da proizvaja umetniška dela. Po eni strani se lahko ima to proizvajanje za neko golo igro naključja in domislic, ki jo je mogoče tako opustiti kot izvršiti; saj obstajajo še druga in celo boljša sredstva, da se to, kar je namen umetnosti, postavi v delo, poleg tega pa človek nosi v sebi še višje in pomembnejše interese, kot so ti, ki jih zmore zadovoljiti umetnost. Na drugi strani pa se zdi, da umetnost, kolikor je povezana z najsplošnejšimi svetovnimi nazori in religioznimi interesi celih epoch in ljudstev, izhaja iz nekega višjega gona in da zadovoljuje višje, občasno celo najvišje in absolutne potrebe. – Na to vprašanje, ne po naključni, temveč po absolutni potrebi umetnosti, še ne moremo zadovoljivo odgovoriti, saj je konkretnjše od odgovora, ki bi ga že tu mogli dobiti. Zategadelj se moramo zadovoljiti s tem, da za zdaj ugotovimo le naslednje.

Obča in absolutna potreba, iz katere umetnost (po svoji formalni plati) izvira, temelji v tem, da je človek *misleča* zavest, se pravi, da to, kar on je, in to, kar nasploh je, ustvari iz sebe in *za sebe*. Naravne reči so le *neposredno* in le *enkrat*, človek kot duh pa se *podvoji*, tako da sprva *je*, kot so naravne reči, za tem pa je prav tako tudi *za sebe*, zre sebe, si predstavlja samega sebe, misli in je duh le skozi to dejavno zasebstvo. Do te zavesti o sebi pride človek na dva načina: *prvič*, *teoretično*, kolikor se mora v notrini uzavestiti samemu sebi, tega, kar utripa v človekovih prsah, kar se v njih preriva in žene, in nasploh mora zreti, si predstavljati, kaj ima misel za bistvo, samega sebe mora fiksirati in tako v tem, kar je nastalo iz njega samega, kot v

tem, kar je sprejel od zunaj, spoznati le samega sebe. – *Drugič* pa postane človek za sebe skozi *praktično dejavnost*, ker ga žene, da v tem, kar mu je neposredno dano, kar je zanj zunanje navzoče, proizvede samega sebe in da tudi v tem spozna samega sebe. Ta smoter spremeni vnanje reči, katerim vtisne pečat svoje notrine in v njih tedaj najde svoja lastna določila. Človek to počne, da bi kot svobodni subjekt tudi vnanjemu svetu odvzel njegovo nedostopno tujost in v podobah reči užil zgolj vnanjo realnost samega sebe. Že prvi otrokov gon nosi v sebi to praktično spreminjanje vnanjih reči; deček meče kamne v reko in potem kolobarje, ki se širijo po vodi, občuduje kot delo, v katerem dobi zor nečesa svojega. Ta potreba zaobsega najraznoterejše pojave vse do načina produkcije samega sebe v vnanjih rečeh, ki je navzoča v umetniškem delu. Na ta način pa človek ne ravna le z vnanjimi rečmi, temveč ravna tako tudi s samim seboj, s svojo lastno naravno podobo [Naturgestalt], ki je ne pusti takšne, kakršno je zateel, temveč jo namenoma spremeni. To je vzrok vsakršnega okraševanja in lišpanja, pa naj bo še tako barbarsko, neokusno, popolnoma znakaženo ali celo škodljivo, kot na primer obvezovanje nog pri kitajskih ženskah ali vrezi v ušesa in ustnice. Zakaj le pri omikanem človeku izvira sprememba lika, obnašanja in vsakršnega načina izražanja iz duhovne omike.

Obča potreba po umetnosti je torej umna, ker človek zaradi nje notranji in vnanji svet povzdigne v duhovno zavest kot predmet, v katerem prepozna svoje lastno sestvo. Potrebo po tej duhovni svobodi zadovolji, vtem ko po eni strani, to, kar je, ponotranji za sebe, to zasebstvo pa hkrati realizira navzven, in torej to, kar je v njem, s to podvojitvijo samega sebe, zase in za druge, spravi do zora in spoznanja. V tem je človekova svobodna umnost, v kateri, kot vse delovanje [Handeln] in védenje, ima svoj temelj in nujni izvor tudi umetnost. Specifično potrebo, iz katere izvira umetnost, pa si bomo v primeri s siceršnjim političnim in moraličnim ravnanjem, religiozno predstavo in znanstvenim spoznanjem ogledali pozneje.

2. Umetniško delo kot vzeto iz čutnega za človekov čut

Če smo torej doslej na umetniškem delu motrili to njegovo plat, da je človekov proizvod, moramo zdaj preiti k drugemu določilu, ki pravi, da se umetniško delo producira za človekov čut in da se ga zato tudi bolj ali manj jemlje iz čutnega.

a) Ta refleksija je bila povod za razmišljanje, ki vidi namen lepe umetnosti v tem, da v nas vzbudi občutje, in sicer določeneje, občutje, ki se nam zdi primerno, se pravi, prijetno. V tem oziru se je iz raziskovanja lepe umetnosti naredilo raziskovanje občutij in se vpraševalo, katera občutja bi potemtakem umetnost morala vzbujati: npr. strah in sočutje – ker pa so ta občutja prijetna, se je naprej vpraševalo, kako more motrenje neke nesreče prinašati zadovoljitev. Ta usmeritev refleksije še posebej izvira iz časov Mosesa Mendelssohna, saj je v njegovih spisih moč najti mnoga takšna razmišljanja. Vendar patakšno raziskovanje ni pripeljalo daleč, zakaj občutek je nedoločena, topa regija duha; kar je občuteno, ostane zavito v formo najabstraktnejše posamezne subjektivnosti, in zategadelj so tudi razlike med občutji čisto abstraktne, niso razlike stvari same. Naprimer strah, bojazen [Angst], zaskrbljenost, groza [Schreck] so seveda nadaljnje modifikacije enega in istega načina občutenja, pri čemer so deloma le kvantitativna stopnjevanja, deloma forme, ki se same vsebine občutenja ne tičejo, temveč so do nje ravnodušne. Pri strahu, naprimer, je navzoča neka eksistenca, za katero se subjekt zanima, hkrati pa vidi, kako se bliža negativno, ki preti to eksistenco uničiti, zdaj pa oboje, ta interes in ono negativno, neposredno najdeva v sebi kot protislovno afekcijo svoje subjektivnosti. Takšen strah sam po sebi pa še ne pogojuje nobene vsebine, temveč lahko vase sprejme kar najrazličnejše in kar najbolj protislovne vsebine. Občutje kot tako je neka popolnoma prazna forma subjektivne afekcije. Sicer je lahko ta forma v sebi

deloma raznolika, kot, recimo, upanje, bolečina, radost, zadovoljstvo, deloma pa lahko ima v tej raznolikosti različno vsebino, kot, na primer, čut za pravičnost [Rechtsgefühl], nravni čut, vzvišeno religiozno čustvo itn.; vendar pa se zaradi tega, ker je ta vsebina navzoča v različnih formah občutenja [Gefühl], še ne pokaže njegova bistvena in določena narava, temveč ostane neka zgolj moja subjektivna afekcija, v kateri konkretna stvar, kot skrčena v najabstraktnejši krog, izgine. Zato raziskovanje občutkov, ki jih vzbuja ali naj bi jih vzbujala umetnost, obtiči v povsem nedoločenem in je torej način motrenja, ki ravno abstrahira od svoje prave vsebine in njenega konkretnega bistva in pojma. Zakaj namesto da bi se zatopila in poglobila v stvar, v umetniško delo in pri tem opustila golo subjektivnost in njena stanja, se refleksija občutja zadovolji z opazovanjem subjektivne afekcije in njene posebnosti. V občutju namreč prav ta brezvsebinska subjektivnost ni le ohranjena, temveč je glavna stvar, in zaradi tega se ljudje tako radi prepuščajo čustvom. Takšno motrenje pa potlej, zaradi svoje nedoločenosti in praznosti postane povrh še dolgočasno in zoprno, ker svojo pozornost posveča malenkostnim subjektivnim posebnostim.

b) Ker pa torej umetniško delo naj ne bi vzbujalo morda le občutij nasploh – zakaj tedaj bi bil njegov namen brez specifične razlike enak namenu zgovornosti, zgodovinopisja, religiozne povzdige [Erbauung] itn. –, temveč naj bi vzbujalo občutja le, kolikor je lepo, si je refleksija zadala, da zdaj za lepo poišče tudi *svojski občutek lepega* in odkrije *specifični čut [Sinn] za lepo*. Pri tem se je kmalu pokazalo, da takšen čut ni trdno določen in ni slep naravni instinkt, ki že sam po sebi razločuje lepo. Zato se je potem zahtevalo *omikanje* tega čuta, omikani čut za lepo pa so poimenovali *okus*, in, čeravno je okus omikano naziranje [Auffassen] in odkrivanje [Ausfinden] lepega, naj bi vendarle ohranil način neposrednega občutenja. Že prej pa smo nakazali, kako so se abstraktne teorije lotile omikanja takšnega čuta za okus in kako je slednji ostal vnanji in enostranski. Po eni

strani so bila pomanjkljiva njihova *obča* načela, po drugi strani pa za časa onih stališč tudi *posebna* kritika *posameznih* umetniških del ni bila v tolikšni meri usmerjena k temu, da bi utemeljila *bolj določeno sodbo* – saj za kaj takega še ni imela orodja – ampak, prav nasprotno, usmerjena je bila k temu, da bi vzpodbudila omikanje okusa nasploh. To omikanje je zategadelj prav tako obtičalo v bolj ali manj nedoločnem, prizadevajoč si zgolj za to, da bi občutek kot čut za lepoto oskrbelo s takšno refleksijo, da bi bilo zdaj lepo mogoče najti neposredno, kjerkoli in kakorkoli že bi obstajalo. Vendar pa je globina stvari okusu ostala nedostopna, zakaj takšna globina zahteva ne le čut in abstraktno refleksijo, temveč kompleten um in klenega duha, medtem ko je bila okusu odkazana le vnanja površina, okoli katere se pletejo občutki in na kateri je moč uveljaviti enostranska načela. Zato pa se tako imenovani dober okus boji vseh globljih učinkov in obmolkne, kjer spregovori stvar in kjer vnanjskosti in postranske stvari izginejo. Kajti, kjer se sprostijo velike strasti in veliki vzgibi kake globoke duše, ne gre več za finejše razlike v okusu in za njegovo drobtinčarstvo s posamičnostmi; okus občuti, da je po teh tleh mimo prikorakal genij, in, umikajoč se moči tega genija, se ne znajde več in ne ve, kaj mu je storiti.

c) Zato se je opustilo motrenje umetniških del, pri katerem se je imelo pred očmi le omikanost okusa in pri katerem se je hotelo pokazati le okus; na mesto človeka z okusom ali umetnostnega razsodnika v okusu je stopil *poznavalec*. Že prej smo omenili, da je pozitivna plat poznavalstva umetnosti, kolikor se tiče temeljite seznanjenosti s celotnim področjem tega, kar je na nekem umetniškem delu individualno, za motrenje umetnosti nujna. Zakaj umetniško delo, zaradi svoje hkrati materialne in individualne narave, bistveno izhaja iz najraznovrstnejših posebnih pogojev, h katerim sodijo predvsem čas in kraj nastanka, določena individualnost umetnika in zlasti tehnična izoblikovanost [Ausbildung] umetnosti. Za določno,

temeljito dojetanje [Anschauung] in poznavanje, še več, celo za uživanje nekega umetniškega produkta je upoštevanje vseh teh plati, ki se jim pretežno posveča poznavalstvo, neobhodno potrebno, in tisto, kar na svoj način prispeva, je treba s hvaležnostjo sprejeti. Vtem ko takšna učenost sicer upravičeno velja kot nekaj bistvenega, pa je vendarle ne smemo imeti za tisto edino in najvišje v odnosu, ki ga duh vzpostavlja do umetniškega dela in umetnosti nasploh. Zakaj poznavalstvo, in to je torej njegova nezadostna plat, se lahko zaustavi na poznavanju zgolj vnanjih plati, tehničnih, historičnih itn., o resnični naravi umetniškega dela pa nemara nič kaj dosti ne sluti ali sploh ničesar ne ve; še več, vrednost globljih motrenj v primerjavi s čisto pozitivnimi tehničnimi in zgodovinskimi znanji utegne celo podcenjevati; vendar se poznavalstvo, da je le pristno, celo tedaj nanaša vsaj na določene razloge in znanja in razumsko presojo, s čimer je potem tudi povezano podrobnejše razlikovanje različnih, četudi deloma vnanjih plati na nekem umetniškem delu in njegovo vrednotenje.

d) Po teh pripombah o načinih motrenja, za katere je dala povod tista plat umetniškega dela, da je samo, kot čutni objekt, v bistvenem odnosu do človeka kot čutnega bitja, bomo zdaj to plat premostrili v njenem bistvenem odnosu do umetnosti same, in sicer α) deloma glede na umetniško delo kot objekt, β) deloma glede na subjektivnost umetnika, na njegov genij, talent itn., vendar ne da bi se spuščali v tisto, kar lahko v tem odnosu izhaja le iz spoznanja umetnosti v njenem občem pojmu. Zakaj tukaj se še ne nahajamo na resnično znanstvenem temelju in znanstvenih tleh, temveč stojimo šele na področju vnanjih refleksij.

α) Umetniško delo je torej vsekakor namenjeno čutnemu dojetanju. Pred nas je postavljeno kot predmet čutnega občutenja – vnanjega ali notranjega –, čutnega zora in čutne predstave, podobno kot vnanja narava, ki nas obdaja, ali kot naša lastna notranja čuteča narava.

Zakaj tudi govor npr. je lahko predmet čutne predstave in občutenja. Kljub temu pa umetniško delo, kot čutni predmet, ni namenjeno le čutnemu dojetanju, temveč je njegov položaj takšen, da je kot čutno [Sinnliches] hkrati bistveno za duha, da bi ga aficiralo in da bi duh v njem našel kakršnokoli zadovoljitev.

To določilo umetniškega dela nam prècej jasno pokaže, da umetniško delo nikakor ni produkt narave in da ni treba, da bi po svoji naravni plati imelo naravno živost, pa naj se produkt narave ceni nižje ali višje kot neko zgolj umetniško delo, kakor se pač rado, bržkone podcenjuje, izraža.

Zakaj čutno umetniškega dela je upravičeno do obstoja le kolikor eksistira za človekov duh, ne pa kolikor ono samo kot čutno eksistira zaradi samega sebe.

Če podrobneje pogledamo, na kakšen način čutno obstaja za človeka, potem bomo videli, da se lahko čutno do duha obnaša na različne načine.

αα) Najslabši, za duha najmanj primeren način je zgolj čutno dojetanje. To je sprva golo gledanje, poslušanje, tipanje itn., tako kot lahko marsikoga, nekatere celo izključno, v urah duhovne napetosti razvedri, da raztreseno postopa naokoli in zgolj semkaj prisluhne, se tjakaj ozre ipd. Duh pa se ne ustavi pri golem vidnem in slušnem dojetanju vnanjih reči, ampak jih napravi za svojo notrino, ki ima sprva tudi sama še formo čutnosti in ki jo žene, da bi se realizirala v rečeh, do katerih se obnaša kot *poželenje*. V tem poželjivem odnosu do vnanjega sveta stoji človek kot čutno posamezni nasproti rečem, ki so prav tako posamezne; ven k njim se ne obrača z občimi določili kot misleč, temveč se do objektov, ki so sámi posamezni, obnaša v skladu s posameznimi nagoni in interesi, v njih pa se ohrani s tem, da jih uporabi, použije in z njihovim žrtvovanjem udejstvi zadovoljitev samega sebe. V tem negativnem odnosu poželenje zase ne terja le površinskega videza vnanjih reči, temveč reči same v njihovi čutno-

konkretni eksistenci. Z golo sliko lesa, ki bi ga rado uporabilo, ali živali, ki bi jih rado použilo, poželenju še ne bi bilo ustrezno. Prav tako pa poželenje ne utegne dopustiti, da bi objekt obstajal v svoji svobodi, saj ga njegov gon žene prav v to, da bi to samostojnost in svobodo vnanjih reči odpravilo in pokazalo, da slednje obstajajo le zato, da bi bile razdejane in porabljene. Istočasno pa tudi subjekt, kot ta, ki je ujet v posamezne omejene in nične interese svojih poželenj, ni svoboden niti v samem sebi, saj samega sebe ne določa iz bistvene občosti in nujnosti svoje volje, niti glede na vnanji svet, saj njegovo poželenje ostaja bistveno določeno z rečmi in se nanje nanaša.

Do umetniškega dela pa človek ni v takšnem razmerju poželenja. Pusti ga, da kot predmet eksistira svobodno zase in se nanj nanaša brez poželenja, kot do nekega objekta, ki obstaja le za teoretično plat duha. Zato umetniško delo, čeprav ima čutno eksistenco, v tem oziru vendarle ne potrebuje nekega čutno-konkretnega bivanja in naravne živosti, še več, kolikor naj zadovoljuje le duhovne interese in iz sebe izključuje vsakršno poželenje, celo ne sme obstati na teh tleh. Zaradi česar pa seveda praktično poželenje posamezne organske in neorganske naravne reči, ki mu morejo služiti, ceni više kot umetniška dela, ki so v tem oziru zanj neuporabna in so užitna le za druge forme duha.

ββ) Drugi način, na katerega lahko vnanje navzoče obstaja za duha, je nasproti posameznim čutnim zorom in praktičnemu poželenju čisto teoretično razmerje do *intelligence*. Teoretično motrenje reči nima interesa, da bi slednje použilo v njihovi posamičnosti in se z njimi čutno zadovoljilo in ohranilo, temveč jih hoče spoznati v njihovi *občosti*, najti njihovo notranje bistvo in notranji zakon ter jih dojeti v skladu z njihovim pojmom. Zato teoretični interes posamezne reči pušča na miru in se zanje, kot čutno posamezne, ne meni, saj ta čutna posameznost ni tisto, kar išče intelektualno motrenje. Zakaj umna inteligenca ne pripada, tako kot poželenje, posameznemu subjektu kot takemu, temveč pripada temu posameznemu kot hkrati

v sebi občem. Vtem ko se človek do reči obnaša glede na to občost, pa njegov občí um stremi, da bi v naravi našel samega sebe in s tem ponovno vzpostavil notranje bistvo reči, ki ga čutna eksistenca, čeprav slednja tvori njihov temelj, ni zmožna neposredno pokazati. Zadovoljiti ta teoretični interes je delo *znanosti*, umetnost pa ima z njim v tej znanstveni formi prav tako malo skupnega, kot z goni zgolj praktičnega poželenja. Zakaj znanost sicer lahko izhaja iz čutnega v njegovi posameznosti in lahko ima predstavo o tem, kako je to posamezno neposredno navzoče v svoji posamični barvi, obliki, velikosti itn. To uposamljeno čutno kot tako pa tedaj ni v nikakršnem nadaljnjem odnosu do duha, kolikor je inteligenca usmerjena na občé, na zakonitost, na misel in pojem predmeta in ga zategadelj ne zapusti le glede na njegovo neposredno posamičnost, temveč ga notranje preobrazi, iz nečesa čutno konkretnega naredi abstraktum, neko mišljeno in s tem nekaj bistveno drugega, kot je ta isti objekt bil v svoji čutni pojavnosti. V primeri z znanostjo pa umetniški interes ravna drugače. Takšno, kot se umetniško delo kaže kot vnanji objekt v neposredni določenosti in čutni posamičnosti glede na svojo barvo, obliko, zven ali posamezni zor itn., prav takšno je potem tudi za umetniško motrenje, ne da bi slednje neposredno predmetnost, ki se mu ponuja, preseglo do te mere, da bi hotelo dojeti pojem te objektivnosti kot občí pojem, kot to počne znanost.

Umetniški interes se od praktičnega interesa poželenja razlikuje po tem, da svojemu predmetu pusti, da svobodno obstaja sam zase, medtem ko ga poželenje, uničujoč ga, porabi za svojo korist; od teoretičnega motrenja znanstvene inteligence pa se umetniško motrenje ločuje ravno na nasproten način, in sicer tako, da goji interes za predmet v njegovi posamični eksistenci in si ga ne prizadeva preobraziti v svojo občó misel in pojem.

γγ) Iz tega pa sledi, da mora biti čutno resda navzoče v umetniškem delu, toda pojavljati se sme le kot površina in *videz* čutnega. Zakaj v tem, kar je na umetniškem delu čutno, duh ne išče niti konkretne

materiature, empirične notranje kompletnosti [Vollständigkeit] in razsežnosti organizma, ki jo zahteva poželenje, niti obče, le idealne misli, temveč hoče čutno vpričnost, ki sicer naj ostane čutna, a hkrati osvobodjena ogrođa svoje gole materialnosti. Zategadelj je čutno v umetniškem delu, v primeri z neposrednim bivanjem naravnih reči, povzdignjeno v goli *videz*, umetniško delo pa se nahaja na *sredi* med neposredno čutnostjo in idealno mislijo. *Ni še* čista misel, toda navkljub svoji čutnosti tudi *ne več* zgolj materialni obstoj, kot so kamni, rastline in organsko življenje, temveč je to, kar je v umetniškem delu čutno, samo neko idealno, ki pa je, ker ni tisto idealno misli, hkrati še vnanje navzoče kot reč. Če duh predmete pusti svobodne, ne da bi se vendarle spustil v njihovo bistveno notrino (s čimer bi zanj povsem prenehali vnanje eksistirati kot posamezni), pa zanj ta videz čutnega nastopi navzven kot oblika [Gestalt], izgled [Aussehen] ali zven reči. Zategadelj se čutno umetnosti nanaša le na oba *teoretična* čuta, *vid* in *sluh*, medtem ko so vonj, okus in tip izključeni iz umetniškega uživanja. Kajti vonj, okus in tip imajo opraviti z materialnim kot takim in z njegovimi neposredno čutnimi kvalitetami; vonj z materialno hlapljivostjo v zraku, okus z materialnim razkrojem predmetov in tip s toploto, mrazom, gladkostjo ipd. Zaradi tega ti čuti ne morejo imeti opravka s predmeti umetnosti, ki se morajo ohraniti v svoji realni predmetnosti in ne dopuščajo nikakršnega zgolj čutnega razmerja. Lepo umetnosti ni tisto, kar je za te čute prijetno. Po čutni plati zatorej umetnost namerno proizvaja le nek svet senc, podob, tonov in zorov, in ni moč reči, da bi človek, vtem ko priklicuje umetniška dela v bivanje, znal prikazati le površino čutnega, le sheme iz gole nemoči in zavoljo svoje omejenosti. Zakaj te čutne podobe in toni v umetnosti ne nastopajo le zaradi samih sebe in svoje neposredne podobe, temveč z namenom, da bi v tej podobi zagotovili zadovoljitev višjih duhovnih interesov, saj imajo moč, da iz vseh globin zavesti sprožijo odmev in odzven v duhu. V tem smislu je čutno v umetnosti *poduhovljeno*, saj se *duhovno* v umetnosti pojavlja skozi čutno podobo [versinnlicht].

β) Prav zaradi tega pa je umetniški produkt navzoč le, kolikor je izšel in prešel skozi duha in kolikor je pognal iz duhovne proizvajajoče dejavnosti. To nas vodi k drugemu vprašanju, na katerega moramo odgovoriti, in sicer, kako je ta, za umetnost nujna čutna plat, dejavna v umetniku kot proizvajajoči subjektivnosti. – Ta način proizvajanja vsebuje kot subjektivna dejavnost v sebi ista določila, ki jih objektivno najdemo v umetniškem delu; biti mora duhovna dejavnost, ki pa hkrati vsebuje moment čutnosti in neposrednosti. Vendar pa ta dejavnost ni, po eni strani, niti zgolj mehansko delo, kot gola brezzavestna spretnost v čutnem rokovanju* ali formalna dejavnost po fiksnih priučljivih pravilih, niti ni, po drugi strani, znanstvena produkcija, ki od čutnega prehaja k abstraktnim predstavam in mislim ali se vsa udejstvuje v elementu čistega mišljenja, temveč morata biti duhovna in čutna stran v umetniškem proizvajanju usklajeni [eins sein]. Poetičnih proizvajanj npr., se ni mogoče lotiti tako, da bi tisto, kar naj bo upodobljeno [Darzustellende], najprej dojeli kot prozaično misel in jo potem prenesli v slike, rime itn., tako da bi bilo zdaj slikovno [Bildliche] zgolj kot okras in nakit navešeno na abstraktne refleksije. S takšnim postopkom bi namreč mogla nastati le slaba poezija, saj bi tukaj to, kar ima pri umetniški produktivnosti veljavo le v svoji neločeni enotnosti, delovalo kot *ločena* dejavnost. To pristno proizvajanje tvori dejavnost umetniške *fantazije*. Ta fantazija je tisto umno, ki obstaja kot duh le, kolikor se dejavno prižene do zavesti, a to, kar nosi v sebi, postavi predse šele v čutni formi. Ta dejavnost ima torej duhovno vsebino, ki pa jo upodablja čutno, saj se je sposobna ozavestiti le na ta čutni način. To je mogoče primerjati z načinom že izkušenega in tudi duhovno bogatega ter duhovitega moža, ki, čeprav sicer do malega ve, za kaj gre v življenju, kaj kot substanca drži skupaj ljudi, kaj jih vzgibava in kaj tvori njihovo moč, pa vendar ni te vsebine niti sam zase zajel v obča pravila niti je

* Fertigkeits in sinnlichen Handgriffen

ne zna drugim eksplicirati v občih refleksijah, temveč to, kar napolnjuje njegovo zavest, sebi in drugim zmeraj pojasni s posebnimi primeri, dejanskimi ali izmišljenimi, z ustreznimi zgledi itn.; zakaj za njegovo predstavo se vse in vsak izoblikuje v konkretne, časovno in krajevno določene slike, pri čemer seveda ne smejo manjkati imena in najrazličnejše ostale vnanje okoliščine. Vendar pa tovrstna domišljija temelji bolj na spominu doživetih stanj, pridobljenih izkušenj, kot da bi bila sama tvorna. Spomin ohrani in obnovi posameznost in vnanji način dogajanja takšnih doživetij [Ergebnisse] z vsemi okoliščinami in ne pusti, da bi v njih izstopilo to, kar je obče. Umetniška produktivna fantazija pa je fantazija nekega velikega duha in velike duševnosti, ki dojema in poraja predstave in podobe, in sicer najglobljih in najboljčejših človeških interesov, v slikovnem, popolnoma določenem čutnem prikazu. Iz tega pa neposredno sledi, da fantazija z ene strani kajpak temelji na naravni nadarjenosti, nasploh na talentu, ker njeno produciranje potrebuje čutnost. Sicer se prav tako govori tudi o znanstvenih talentih, toda znanosti predpostavljajo le občo usposobljenost za mišljenje, ki, namesto da bi se hkrati obnašala na naravni način kot fantazija, ravno abstrahira od vsakršne naravne dejavnosti, in zato je lahko pravilneje rečemo, da ne obstaja noben specifični znanstveni talent v smislu neke *gole* naravne nadarjenosti. Nasprotno pa fantazija proizvaja hkrati na neke vrste instinktiven način, kolikor mora biti bistvena slikovnost [Bildlichkeit] in čutnost umetniškega dela subjektivno navzoča v umetniku kot naravna dispozicija in naravni nagon in mora kot brezzavestno delovanje zatorej pripadati tudi človekovi naravni plati. Ker pa je umetniška produkcija prav tako duhovna, samozavedna, naravna sposobnost ne izpolnjuje celotnega talenta in genija, ampak mora duhovnost le nasploh vsebovati nek moment naravnega oblikovanja [Bildens] in upodabljanja. Zato je lahko sicer do neke mere skoraj vsakdo uspešen v kateri od umetnosti, a da bi se prekoračilo to točko, kjer se umetnost pravzaprav šele začne, je nujen prirojen višji talent.

Kot naravna nadarjenost se zato takšen talent naznanja večinoma že od rane mladosti in se izraža v nemiru, ki takšnega talenta žene, da živahno in vneto hkrati oblikuje v nekem določenem čutnem materialu in da si ta način izražanja ali sporočanja izbere kot edini ali najvažnejši in najprimernejši. In tako je potem tudi zgodnja tehnična spretnost, ki se jo do določene stopnje doseže brez truda, znamenje prirojenega talenta. Kiparju se vse preobrazi v oblike in že v rani mladosti poprime za glino, da bi jo oblikoval; in sploh vse, kar takšni talenti nosijo v svoji predstavi, kar jih notranje vzburja in vzgibava, nemudoma postane figura, risba, melodija ali pesem.

γ) Tretjič, naposled, umetnost v določenem oziru tudi *vsebino* jemlje iz čutnega, iz narave; vsekakor je pač res, da, četudi je vsebina duhovna, je vseeno zajeta zgolj tako, da duhovne kot tudi človeške odnose upodablja v obliki vnanjih realnih pojavov.

3. Smoter umetnosti

Tu pa se zdaj zastavi vprašanje, kateri je tisti interes, tisti *smoter*, ki si ga človek postavi pri proizvajanju takšne vsebine v formi umetniških del. To je bil tretji vidik, ki smo ga postavili glede na umetniško delo, in katerega podrobnejše pretresanje nas bo nazadnje pripeljalo do resničnega pojma umetnosti same.

Če se v zvezi s tem ozremo na navadno zavest, potem je njena najobičajnejša predstava, na katero naletimo,

a) princip *posnemanja narave*. Po tem naziranju naj bi bistveni smoter umetnosti tvorilo posnemanje kot spretnost, ki naravne podobe, takšne, kakršne so navzoče, posnema na popolnoma adekvaten

način, uspeh tega naravi ustrežajočega upodabljanja pa naj bi nudil popolno zadovoljitev.

α) V tem določilu je sprva vsebovan le čisto formalni smoter, da to, kar že sicer obstaja v vnanjem svetu in tako kot obstaja, zdaj tudi človek s svojimi sredstvi, kolikor mogoče zvesto, naredi vdručič. To ponavljanje pa je moč precej imeti za neko

αα) *odvečno* prizadevanje, saj imamo to, kar slike, gledališke uprizoritve itn. posnemajoče prikazujejo, npr. živali, prizore iz narave, človeške dogodke, že sicer pred seboj na naših vrtovih ali v lastni hiši ali v dogodkih iz ožjega ali širšega kroga znancev. In če si ga ogledamo pobližje, lahko imamo to odvečno prizadevanje za objestno igro, ki

ββ) zaostaja za naravo. Zakaj umetnost je omejena v svojih izraznih sredstvih in lahko proizvede le enostranske prevare, videz dejanskosti npr., lahko ustvari le za *en* čut, in če se zaustavi le pri formalnem smotru *golega posnemanja*, nam pravzaprav namesto dejanske živosti nasploh nudi le hlinjenje življenja [Heuchelei des Lebens]. Znano je, da Turki kot mohamedanci ne trpijo nikakršnih slik, nobenega posnemanja ljudi ipd., in ko je James Bruce* na svojem potovanju v Abesinijo nekemu Turku pokazal naslikane ribe, ga je sicer sprva osupnil, a je kaj hitro prejel odgovor: »Če se bo ta riba na sodni dan dvignila zoper tebe in rekla, češ napravil si mi sicer telo, a ne tudi žive duše, kako se boš potem zagovarjal spričo te obtožbe?« Že Prerok, kot je zapisano v *sunah*** , je rekel obema ženama, Ommi Habibi in Ommi Selmi, ki sta mu pripovedovali o slikah v etiopskih cerkvah: »Te slike bodo na sodni dan obtožile svoje tvorce.« – Sicer pa obstajajo tudi slike, ki so popolnoma varljivi posnetki. Zevksisovo naslikano grozdje je že od nekdaj veljalo za triumf umetnosti in hkrati

* James Bruce, 1730–1794, angleški potujoči raziskovalec.

** Religiozni predpisi sunitov.

za triumf principa posnemanja narave, saj naj bi ga prišli kljuvat živi golobi. K temu staremu primeru bi lahko dodali še novejši primer o Büttnerjevi* opici, ki je obglodala naslikanega majskega hrošča iz Röselove** knjige *Insektenbelustigungen* (1741), a ji je njen gospodar, ki mu je s tem vsekakor uničila najlepši primerek dragocene knjige, oprostil, saj je bila s tem hkrati dokazana izvirnost ilustracij. Toda pri takšnih in podobnih primerih se je treba prècej ovedeti vsaj tega: namesto da bi hvalili umetniška dela, ker so prevarala *celo* golobe in opice, moramo, nasprotno, grajati tiste, ki tako nizek učinek umetnine čislajo kot tisto poslednje in najvišje in so jo zaradi njega pripravljene povzdigniti. Vendar pa je nasploh treba reči, da umetnost v tekmi z naravo z golim posnemanjem nikoli ne bo mogla zmagati, prej bo videti kot črv, ki se je namenil s svojim lezenjem dohiteti slona. –

γγ) Pri takšnem posnemanju, ki mora primerjajoč se z naravo zmeraj relativno spodleteti, kot smoter umetniškega dela ne preostane nič drugega kot zadovoljstvo ob umetniji, da proizvaja nekaj, kar je podobno naravi. In gotovo lahko človeka veseli, da to, kar je že sicer navzoče, zdaj proizvaja tudi s svojim lastnim delom, s svojo spretnostjo in marljivostjo. A tudi to zadovoljstvo in občudovanje sámo, tem bolj je posnetek podoben naravni predlogi, še toliko prej postane ledeno in mrzlo ali se sprevrže v naveličanost in odpor. Obstajajo portreti, ki so, kot se je nekdo duhovito izrazil, do gnusnosti podobni portretirancu, in Kant v zvezi s tem ugajanjem, ki ga izzove posnemanje kot tako, dodaja nek drug primer, da smo namreč človeka, ki zna do popolnosti posnemati slavčkovo petje – in takšni ljudje obstajajo – kmalu siti in da se, brž ko se razkrije, kdo je njegov tvorec, takšnega žvrgolenja takoj naveličamo. V tem tedaj ne prepoznamo svobodnega proizvodjanja narave niti umetniškega dela, ampak zgolj neko umetnijo; zakaj od človekove svobodne ustvarjalne moči pričakujemo še vse

* Christian Wilhelm Büttner, 1716–1801, nemški naravoslovec.

** August Johann Rösel von Rosenhof, 1705–1759, nemški zoolog in slikar.

kaj drugega kot takšno glasbo, ki nas zanima le, če kot pri slavčevem petju, netendenciozno plane na dan svojska živost, podobna tonu človeškega občutenja. Nasploh je lahko to zadovoljstvo ob spretnosti oponašanja [Nachahmen] vedno le omejeno in človeku se bolje poda, da se veseli tega, kar proizvaja iz samega sebe. V tem smislu ima iznajdba kakršnekoli tehnične naprave višjo vrednost in človek je lahko bolj ponosen na to, da je izumil kladivo, žebelj itn., kot na izvajanje oponašalskih umetnij. Zakaj to abstraktno tekmovalno vne-mo v posnemanju je ceniti enako kot umetnijo moža, ki se je priučil lečo vreči skozi majhno odprtino, ne da bi jo zgrešil. S to spretnostjo se je postavil pred Aleksandra, Aleksander pa ga je za plačilo za to umetnost brez koristi in vsebine obdaroval z mernikom leče.

β) Ker pa je, dalje, princip posnemanja čisto formalen, v njem, če se ga naredi za smoter, izgine *objektivno lepo* samo. Zakaj potem ne gre več za to, kakšno je to, kar je treba posnemati, temveč zgolj za to, da se ga *pravilno* posnema. Na predmet in vsebino lepega se torej gleda kot na nekaj povsem ravnodušnega. Čeprav se seveda tudi pri živalih, ljudeh, pokrajinah, dejanjih, značajih govori o razliki med lepim in grdim, pa ostane ta razlika spričo onega principa vendarle neka razlika, ki ni svojska umetnosti, ki se ji je pustilo edinole abstraktno posnemanje. Zaradi omenjenega pomanjkanja določnega kriterija za neskončno raznolike forme narave, kar se tiče izbora predmetov in njihovega razlikovanja na lepe in grde, je namreč lahko zgolj *subjektivni okus* tisto poslednje, ki si ne pusti predpisovati nobenih pravil in ne dopušča nobene razprave o sebi. In zares, če se pri izbiri objektov, ki naj bodo upodobljeni, izhaja iz tega, kar je *ljudem* lepo oziroma grdo in zategadelj vredno umetniškega posnemanja, če se torej izhaja iz njihovega okusa, potem so vsa področja naravnih predmetov odprta, med temi predmeti pa bo vsakdo le stežka pogrešal svojega ljubljenega. Zakaj med ljudmi, na primer, je vendar tako, da če že ni vsakemu soprogu všeč njegova žena, pa je vsaj vsakemu ženinu všeč njegova nevesta – in sicer nemara izključno

ona – temu pa, da subjektivni okus za to lepoto nima nobenih trdnih pravil, se lahko reče srečna okoliščina za obe strani. Če povsem dvignemo pogled ter se preko posameznih individuuumov in njihovega naključnega okusa ozremo na okus *narodov*, bomo videli, da je tudi ta okus nadvse različen in nasprotujoč si. Kako pogosto slišimo, da bi evropska lepota ne ugajala Kitajcu ali celo kakšnemu hotentotu, ker je Kitajcu lasten čisto drug pojem lepote kot črncu in temu spet drug kot Evropejcu itn. Še več, če motrimo umetniška dela teh izvenevropskih ljudstev, se nam lahko npr. njihove podobe bogov, ki so se iz njihove fantazije porodile kot čaščenja vredne in vzvišene, zdijo kot najodvratnejši maliki, njihova glasba pa nam lahko odzvanja v ušesih kot nekaj najgnusnejšega, medtem ko se bodo njim zdele nepomembne ali grde naše skulpture, naša slikarska in glasbena dela.

γ) Če pa zdaj abstrahiramo tudi od objektivnega principa za umetnost, če naj bo torej lepo odvisno od subjektivnega in partikularnega okusa, bomo vendarle z vidika umetnosti same kaj hitro opazili, da principa posnemanja naravnega, za katerega se je vendar zdelo, da tvori obči princip, in sicer princip, ki se je obnesel z veliko avtoriteto, vsaj v tej obči, čisto abstraktni formi ni mogoče sprejeti. Zakaj če si ogledamo različne umetnosti, bomo takoj priznali, da četudi nam *slikarstvo* in *kiparstvo* prikazujeta predmete, ki se zdijo podobni naravnemu ali je njihov bistveni tip vzet iz narave, pa vendar delom *arhitekture*, ki tudi sodi k *lepim* umetnostim, prav tako malo kot delom *poezije*, kolikor se ta nemara ne omejuje na golo opisovanje, ni mogoče pripisati nobenega posnemanja narave. Če bi hoteli, da za arhitekturo in poezijo še velja to stališče posnemanja, bi bili vsekakor prisiljeni delati vsaj velike ovinke, saj bi morali načelo na mnogotere načine pogojevati ter takoimenovano resnico reducirati vsaj na verjetnost. Pri verjetnosti pa bi spet nastopila velika težava pri določanju tega, kaj je verjetno in kaj ni, in poleg tega bržkone ne bi hoteli niti ne bi mogli iz poezije izključiti vseh čisto poljubnih, popolnoma fantastičnih izmišljij [*Erdichtungen*].

Smoter umetnosti mora zatorej biti še v čem drugem kot v zgolj formalnem posnemanju navzočega, ki lahko vselej rodi le tehnične *umetniže*, nikakor pa ne more poroditi umetniških *del*. Seveda je eden od bistvenih momentov umetniškega dela to, da ima za podlago naravno podobo [Naturgestaltung], saj umetniško delo prikazuje v formi vnanje in potemtakem hkrati tudi v formi naravne pojavnosti. Za slikarstvo npr. je pomembno, da se preučuje barve v njihovem medsebojnem odnosu, svetlobne učinke, odseve itn., prav tako je pomembno, da se natančno, do najmanjših nians pozna in posnema oblike in podobe predmetov, in v tej zvezi je potem zlasti v novejšem času ponovno vzniknil princip narave in naravnosti nasploh, da bi se v šibko, v nebuloznost pogreznjeno umetnost vrnilo krepkost in določenost narave ali da bi se, po drugi strani, nasproti zgolj poljubno narejenemu in konvencionalnemu, pravzaprav nasproti temu, kar je neumetniško [Kunstlose] kot tudi nenaravno [Naturlose], v kar je umetnost zašla, uveljavilo zakonito, neposredno in v sebi čvrsto konsekvenco narave. Toda, naj je v tem prizadevanju, po eni strani, še toliko pravilnega, pa zahtevana naravnost kot taka vendarle ni tisto substancialno in prvo, kar tvori podlago umetnosti, in četudi je vnanje pojavljanje v svoji naravnosti bistveno določilo, pa vendar navzoča naravnost ni *pravilo* umetnosti niti ni njen *smoter* golo posnemanje vnanjih pojavnosti kot vnanjih.

b) Zato se zastavlja nadaljnje vprašanje, kaj je tedaj *vsebina* umetnosti in zakaj je treba to vsebino upodobiti. V tej zvezi v naši zavesti naletimo na običajno mnenje, da je naloga in smoter umetnosti v tem, da vse, kar se nahaja v človekovem duhu, spravi pred naš čut, naše občutenje in naše navdušenje [Begeisterung]. Umetnost naj v nas udejanji oni znani izrek: »Nihil humani a me alienum puto«^{*}. –

* Terencij, *Heautontimorumenos* (*Samomučitelj*): Homo sum, humani nihil a me alienum puto, I,1,77. (Človek sem, zato mi ni nič, kar se tiče človeka, tuje.)

Njen smoter naj bo potemtakem v tem, da prebudi in oživi dremajoča čustva, nagnjenja in strasti *vseh sort*, da *napolnjuje srce* in človeku, razvitemu ali še nerazvitemu, omogoči, da občuti, kaj vse lahko nosi, izkusi in proizvede človeška duševnost v svoji najgloblji in najskrivnejši notrini, da ponudi v uživanje občutenju in zoru vse, kar utegne človekovo srce v njegovih globočinah in raznoterih možnostih ter po raznoterih plateh vzgibavati ali razburjati, in to, kar je še sicer v duhu, v njegovem mišljenju in njegovi ideji, bistvenega in vzvišenega, kot je npr. veličastvo plemenitega, večnega in resničnega; prav tako, da naredi razumljivo nesrečo in bedo, potem, da se do notrin seznanj z zlom in z zločinskim, z vsem strašnim in groznim kot tudi z vsemi užitki [Lust] in z vso blaženostjo in napolnjenostjo, da pusti fantaziji, da se preda nekoristnim igram domišljije, kot tudi da se razbrzda v zapeljivem čaru čutno mikavnih zorov in občutij. Po eni strani naj bi umetnost to vsestransko bogastvo vsebine zajela zato, da bi dopolnila naravno izkustvo našega vnanjega bivanja, po drugi strani pa zato, da bi sploh vzbudila one strasti, da nas izkustva življenja ne bi pustila neprizadete in da bi torej mogli doseči dovtetnost za vse pojavnosti. Vendar pa do takšnega vzbujenja na tem področju ne pride z dejanskim izkustvom samim, ampak le z videzom tega izkustva, saj umetnost na mesto dejanskosti postavi svoje varljive proizvode. Možnost te prevare z videzom, ki ga uporablja umetnost, temelji na tem, da mora pri človeku vsa dejanskost iti skozi medij zora in predstave in šele skozi ta medij prodre v duševnost in voljo. Pri tem pa je vseeno, ali na človeka vpliva neposredna vnanja dejanskost ali pa se to zgodi po drugi poti, namreč s slikami, znaki in predstavami, ki imajo v sebi vsebino dejanskosti in jo prikazujejo. Človek si lahko reči, ki niso dejanske, predstavlja, kakor da bi bile dejanske. Ali nam torej nek položaj, neko razmerje, kakršnokoli življenjsko vsebino nasploh prikazuje vnanja dejanskost ali le njen videz: to je naši duševnosti eno in isto, vselej nas lahko neka taka vsebina v skladu s svojim bistvom razžalosti ali vzradosti, gani ali

pretrese in nam omogoči podoživeti čustva in strasti srda, sovraštva, sočutja, bojazni, strahu, ljubezni, spoštovanja in občudovanja, časti in slave.

To vzbujanje vseh občutij v nas, prehajanje naše duševnosti skozi sleherno življenjsko vsebino, udejanjenje vseh teh notranjih vzgibov na podlagi neke zgolj varljive vnanje vpričnosti, predvsem to je tisto, kar se ima v tej zvezi za svojsko, odlično moč umetnosti.

Kolikor pa naj bi bil namen umetnosti, da na ta način vtisne v duševnost in predstavo dobro in slabo in ju karseda poplemeniti, kot tudi, da ju onesposobi za najbolj čutna in najsebičnejša občutja ugodja [Lust], ji je s tem dodeljena še neka čisto formalna naloga, in brez za sebe čvrstega smotra bi bila tedaj le prazna forma za vsako možno vrsto vsebine in pomena.

c) Resda ima umetnost tudi to formalno plat, da lahko vse mogoče snovi spravi pred zor in občutenje in jih olepša, prav tako kot lahko rezonirajoča misel vse mogoče predmete in načine ravnanja obdela in jih opremi z razlogi in utemeljitvami. Spričo takšne raznoterosti vsebine pa se brž vsili opazka, da se različna občutja in različne predstave, ki naj bi jih umetnost vzbujala ali utrjevala, križajo, si oporekajo in vzajemno odpravljajo. In zares, po tej plati je umetnost, tem bolj navdušuje za ravno nasprotno, le povečanje protislovja čustev in strasti in povzroči, da se bakhantsko opotekamo semtertja, ali pa, tako kot rezoniranje, vodi v sofistovščino in skepso. Zato nas sama ta raznoterost snovi sili, da se ne zaustavimo pri nekem tako formalnem določilu, saj umnost, ki vdira v to pisano raznolikost, terja, da znamo videti, kako iz tako protislovnih elementov vendarle izhaja nek višji, v sebi bolj obči smoter in da je ta smoter dosežen. Tako se pač tudi za skupno življenje ljudi in za državo določi končni smoter: da se naj razvijajo in izražajo vse človekove zmožnosti in vse individualne moči po *vseh* plateh in v *vseh* smereh. Toda proti

nekemu tako formalnemu nazoru se kaj hitro zastavi vprašanje: v katero *enotnost* se morajo združiti te vsakovrstne /družbene/ tvorbe, kateri *skupni cilj* morajo imeti za svoj osnovni pojem in končni smoter. Tako kot pri pojmu države, nastane tudi pri pojmu umetnosti potreba deloma po nekem *skupnem* smotru posebnih plati, deloma pa po nekem višjem *substancialnem* smotru.

Refleksija o nekem takem substancialnem smotru pa najprej naleti na motrenje, da je umetnost sposobna in poklicana ublažiti divjost poželenj.

α) Kar se tega prvega nazora tiče, je treba dognati zgolj to, katera svojska plat umetnosti neki vsebuje možnost, da odpravi in ukroti to, kar je surovo, ter omika nagone, nagnjenja in strasti. Surovost nasploh temelji v neki neposredni sebičnosti nagonov, ki so naravnost in izključno usmerjeni k zadovoljivosti svoje poželjivosti [Begierlichkeit]. Poželenje pa je tem surovejše in gospodovalnejše, čim bolj kot posamezno in omejeno osvoji *celega človeka*, tako da se človek kot obče ne more odtrgati od tega določila in nima več moči, da bi postal za sebe kot obče. In tudi če človek tedaj na primer reče: »Strast je močnejša od mene«, je sicer za zavest abstraktni jaz ločen od posebne strasti, toda le čisto formalno, saj s to ločitvijo izjavlja le to, da nasproti nasilnosti strasti jaz kot obči sploh ne pride v poštev. Divjost strasti sestoji torej iz enotnosti jaza kot občega z omejeno vsebino njegovega poželenja, tako da človek izven te posamezne strasti nima nobene volje več. Takšno surovost in neukročeno silo strastnosti pa umetnost najprej ublaži že s tem, da človeku daje predstavo o tem, kar človek v takem stanju čuti in izvršuje. In četudi se umetnost omejuje le na to, da pred zor postavlja slike strasti, še več, četudi bi utegnila tem strastem celo laskati, pa je v tem vsebovana tudi že neka moč ublažitve, vtem ko se človek vsaj zave tega, kar sicer le neposredno je. Zakaj zdaj človek *motri* svoje nagone in svoja nagnjenja, in medtem ko ga sicer potegnejo za seboj brez refleksije, jih zdaj vidi izven samega sebe in se jim že začenja svobodno zoper-

stavljati, ker mu stojijo nasproti kot nekaj objektivnega. Zato se kaj pogosto primeri, da umetnik, prizadet od bolečine, intenzivnost svojih lastnih občutij samemu sebi ublaži in omili z njihovo upodobitvijo. Da, že celo v solzah je uteha; človek, sprva ves zatopljen in osredotočen v bolečino, potem vsaj utegne to, kar je zgolj notranje, na neposreden način izraziti. Še večje olajšanje pa prinaša izpovedovanje notrine v besedah, slikah, tonih in figurah [Gestalten]. Zato je bila dobra stara šega, da se je ob smrti in na pogrebih najemalo objokovalke, da bi se s tem predočilo izražanje bolečine. Tudi izrazi sožalja človeku predočujejo vsebino njegove nesreče, spričo mnogih razgovorov je prisiljen o njej reflektirati in tako mu je lažje. In zato se je na to, da se izjokamo, da se izpovemo, že od nekdaj gledalo kot na sredstvo, s katerim se osvobodimo težkega bremena žalosti ali pa si vsaj olajšamo srce. Omiljevanje nasilnosti strasti ima svoj obči razlog v tem, da se človek iztrga iz neposredne ujetosti v neko občutje in da se ga zave kot nečesa njemu vnanjega, do katerega se mora poslej vesti na idealen način. Tudi umetnost s svojimi upodobitvami osvobaja znotraj čutne sfere od moči čutnosti. Sicer je velikokrat moč slišati popularno reklo, da mora človek ostati v neposredni enotnosti z naravo; toda v svoji abstrakciji je takšna enotnost ravno zgolj surovost in divjost, prav umetnost pa človeka, kolikor umetnost zanj to enotnost razpušča, z nežnimi rokami dviga in oddaljuje od te ujetosti v naravo. Ukvarjanje z njenimi predmeti ostaja čisto teoretično, s tem pa se izomika pozornost*, čeravno sprva le pozornost na upodobitve nasploh, kasneje pa vendarle nič manj tudi pozornost na pomen teh upodobitev, na primerjanje z drugimi vsebinami in odprtost za občost motrenja in njegove vidike.

β) Na to se zdaj povsem konsekventno navezuje drug namen, ki se ga je umetnosti kot njen bistveni smoter postavilo za podlago,

* bildet dadurch ... die Aufmerksamkeit auf ...

namreč *očiščevanje* strasti, podučevanje in *moralno* izpopolnitev. Zakaj namen umetnosti, da naj brzda surovost, omikuje strasti, ostaja čisto formalen in obči, tako da je spet šlo za nek *določen* način omikanja in za njegov bistveni *cilj*.

αα) Sicer nazor o očiščevanju strasti še boleha za isto pomanjkljivostjo kot prejšnji o ublažitvi poželenj, vendar pa vsaj že podrobneje izpostavlja, da umetnostne upodobitve potrebujejo neko merilo, s katerim bi bilo treba meriti njihovo vrednost ali nevrednost. To merilo pa je ravno učinkovitost, s katero umetnost v strasteh ločuje čisto od nečistega. Zato umetnost potrebuje neko takšno vsebino, ki lahko izrazi to očiščevalno moč, in kolikor naj proizvajanje takega učinka tvori substancialni smoter umetnosti, bo morala očiščujočo vsebino spraviti v zavest glede na njeno *občnost* in *bistvenost*.

ββ) Na podlagi tega slednjega nazora je bilo rečeno, da je smoter umetnosti v tem, da naj *bo poučna*. Po eni strani torej obstoji svojskost umetnosti v tem, da vzdigava čustva in nudi zadovoljstvo, ki ga občutimo celo v strahu, sočutju, boleči ganjenosti in pretresenosti – torej v zadovoljujoči zainteresiranosti čustev in strasti in potemtakem v nekem ugajanju [Wohlgefallen], zadovoljstvu in veselju nad umetniškimi predmeti, njihovim prikazovanjem in učinkovanjem; po drugi strani pa naj ima ta smoter svoje višje merilo le v tem, kar je poučno, v *fabula docet* in potemtakem v tisti koristi, ki jo umetniško delo s svojim izražanjem lahko ima za subjekt. V tem pogledu Horacijev rek

*Et prodesse volunt et delectare poetae**

v nekaj besedah zgosti to, kar se je kasneje neskončnokrat uporabljalo, se razvedenilo ter postalo najplitkejši nazor o umetnosti v

* Horacij, *De arte poetica*, v. 333: »aut prodesse volunt aut delectare poetae«. (»Pesniki nam hočejo bodisi koristiti bodisi nas zabavati.«)

njenem skrajnem ekstremu. – Kar se takšnega podučevanja tiče, pa se takoj zastavi vprašanje, ali naj bo v umetniškem delu vsebovano direktno ali indirektno, eksplicitno ali implicitno. – Če nasploh gre za obči in ne za naključni smoter, potem je lahko spričo bistvene duhovnosti umetnosti ta končni smoter sam edino duhoven, in sicer, spet, ne nek naključen smoter, temveč na sebi in za sebe bivajoč. Glede na poučevanje pa bi ta smoter lahko bil le v tem, da se z umetniškim delom spravi v zavest na sebi in za sebe bivajočo bistveno duhovno vsebino. Po tej plati je treba trditi, da mora umetnost sprejeti vase toliko več takšne vsebine, kolikor višje postavlja samo sebe, in da šele v svojem bistvu najde merilo za to, ali je tisto, kar je izraženo, primerno ali ni primerno. Umetnost je dejansko postala prva učiteljica ljudstev.

Če pa se smoter poučnosti do te mere obravnava kot smoter, da obča narava prikazane vsebine sama zase izstopa neposredno in se eksplicira kot abstraktni izrek, prozaična refleksija, obči nauk, namesto da bi bila v konkretni umetniški podobi implicate vsebovana le posredno, potem je s takšno ločitvijo čutna, slikovna podoba, ki umetniško delo šele napravi za *umetniško* delo, le neka nekoristna pritika [Beiwesen], neka lupina, ki je kot *gola lupina*, izrecno postavljena kot lupina, nek videz, ki je kot goli videz, izrecno postavljen kot videz. S tem pa je narava samega umetniškega dela iznakažena. Zakaj umetniško delo neke vsebine pred zor ne sme postaviti v njeni občosti kot taki, temveč mora to občost vseskozi individualizirati in čutno uposamiti. Če umetniško delo ne izhaja iz tega principa, temveč z namenom, da bi podalo abstraktni nauk, izpostavlja občost, potem postane to, kar je slikovno in čutno, le vnanji in odvečen okras, umetniško delo pa samo v sebi zlomljeno, saj se v njem forma in vsebina ne pojavljata več kot zraščeni druga z drugo. Čutno posamezno in duhovno obče sta si potemtakem postala drug drugemu vnanja. – Če se torej, dalje, smoter umetnosti omejuje na to korist, ki jo daje njen *nauk*, potem bo druga plat, namreč tista ugajanja, zabave, veselja,

sama zase veljala za *nebistveno*, svojo substanco pa naj bi imela le v koristnosti nauka, katerega spremljevalka je. S tem pa je hkrati tudi izrečeno, da umetnost potemtakem svojega namena in končnega smotra nima v sebi sami, temveč da se njen pojem nahaja v nečem drugem, čemur umetnost služi kot *sredstvo*. Umetnost je tedaj le eno od mnogih sredstev, ki so se izkazala za primerna in se jih uporablja za namen podučevanja. S tem pa smo prišli do tiste meje, na kateri naj umetnost preneha biti sama svoj smoter, ker je bodisi degradirana zgolj v zabavno igro, bodisi v golo sredstvo za podučevanje.

γγ) Ta mejna črta najostreje izstopi, če se zdaj spet vprašamo po najvišjem cilju in smotru, zaradi katerega je treba strasti očiščevati in ljudi podučevati. Kot ta cilj se je v novejšem času pogosto navajalo *moralno* poboljšanje, smoter umetnosti pa se je videlo v tem, da mora nagnjenja in nagone pripraviti za moralno popolnost in jih privedi k temu končnemu cilju. V tej predstavi sta podučevanje in očiščevanje združena, saj umetnost z uvidom v resnično moralno dobro in torej s podučevanjem hkrati poziva k očiščenju in šele tako naj doseže poboljšanje človeka kot svojo korist in svoj najvišji smoter.

Kar se tiče odnosa umetnosti do moralnega poboljšanja, je moč o tem sprva reči isto, kot smo rekli o smotru podučevanja. Da umetnost v svojem principu ni usmerjena k imoralnemu in da njen namen ni njegovo širjenje, to zlahka priznamo. Toda eno je, vzeti za izrecni smoter upodobitve imoralnost, spet nekaj drugega pa, ne vzeti za izrecni smoter moralno. Iz vsakega pristnega umetniškega dela se da izluščiti dobro moralno, vendar pa je pri tem seveda vse odvisno od razlage in zatorej od *tistega*, ki moralno izluščuje. Tako lahko slišimo, da nekateri zagovorjajo najbolj nenravne zgodbe, češ da je zlo, greh treba poznati, da bi mogli moralno ravnati; spet v nasprotju s tem pa je slišati, da je zgodba o Mariji Magdaleni, lepi grešnici, ki se je kasneje spokorila, že mnoge zapeljala v greh, ker je umetnost spokoritev prikazala tako lepo, da je zanjo pač vredno poprej grešiti. –

Nauk o moralnem poboljšanju pa se, če je dosledno izpeljan, ne bo zadovoljil s tem, da je iz umetniškega dela mogoče izvleči tudi neko moralo, temveč bo, nasprotno, hotel, da moralni nauk jasno izžareva kot substancialni smoter umetniškega dela, še več, izrecno bo dopustil, da se prikazuje le moralne predmete, moralne značaje, moralna dejanja in moralne dogodke. Zakaj umetnost lahko v nasprotju z zgodovinopisjem ali znanostmi, katerim je snov zadana, svoje predmete izbira.

Da bi mogli po tej plati nazor o moralničnem smotru umetnosti temeljito presoditi, si je treba predvsem zastaviti vprašanje o določenem stališču moralnega, na katerega ta nazor pretendira. Če si поблиžje ogledamo stališče morale, kakršna nam je dandanes v najboljšem pomenu besede na razpolago, kaj hitro opazimo, da njen pojem ne sovпада neposredno s tem, čemur sicer že nasploh pravimo krepost, nravnost, poštenost itn. Nraavno kreposten človek s samim tem ni že tudi *moralen*. Zakaj k morali sodijo *refleksija* in določena zavest o tem, kar je v skladu z dolžnostjo, ter ravnanje na podlagi te predhodne zavesti. Dolžnost sama je zakon volje, ki pa ga človek dožene svobodno iz samega sebe in se mora zdaj odločiti za to dolžnost zaradi dolžnosti in njene izpolnitve, vtem ko dela dobro le iz dobljenega prepričanja, da je dobro. Toda ta zakon, ta dolžnost, ki je zavoljo dolžnosti izbrana za vodilo in se jo izvršuje iz svobodnega prepričanja in notranje vesti, je za sebe tisto abstraktno obče v volji, ki ima svoje neposredno nasprotje v naravi, čutnih nagonih, sebičnih interesih, strasteh in v vsem tem, čemur strnjeno pravimo duša in srce. V tem nasprotju se eno plat motri tako, da *odpravlja* drugo, in ker sta obe kot nasprotni navzoči v subjektu, ima subjekt, kot ta, ki se odloča iz samega sebe, izbiro slediti enemu ali drugemu. Glede na to stališče pa postane takšna odločitev in v skladu z njo izvršeno dejanje, po eni strani, moralno le na podlagi svobodnega prepričanja o dolžnosti in, po drugi strani, z zmago nad ne le posebno voljo, naravnimi gonilnimi vzmetmi, nagnjenji, strastmi itn., temveč tudi z

zmago nad plemenitimi čustvi in višjimi nagoni. Zakaj moderni moralni nazor izhaja iz trdnega nasprotja med voljo v njeni duhovni občosti in njeno čutno naravno posebnostjo in ne obstaja v popolnem posredovanju teh zoperstavljenih strani, temveč v njunem vzajemnem boju druge proti drugi, ki s seboj prinaša zahtevo, da morajo nagoni, v svojem sporu z dolžnostjo, pred dolžnostjo popustiti.

To nasprotje pa zdaj za zavest ne nastopa le na omejenem področju moralnega ravnanja, temveč se izpostavi kot korenita ločitev in zoperstavljenost tega, kar je *na sebi in za sebe*, in tega, kar je vnanja realnost in obstoj [Dasein]. Če se čisto abstraktno izrazimo, je to nasprotje nasprotje občega, ki je za sebe na isti način fiksirano nasproti posebnemu, kot je to posebno, po svoji strani, fiksirano nasproti občemu; konkretnje se to nasprotje v naravi kaže kot nasprotje med abstraktnim zakonom in obiljem posameznih, zase tudi svojskih pojavnosti; v duhu pa kot nasprotje med čutnim in duhovnim v človeku, kot boj duha zoper meso, kot boj dolžnosti zavljo dolžnosti, kot boj hladne zapovedi s posebnim interesom, toplo duševnostjo, čutnimi nagnjenji in vzgibi, se pravi, z individualnim nasploh; kot ostro nasprotje med notranjo svobodo in vnanjo naravno nujnostjo; dalje, kot protislovje med mrtvim, v sebi praznim pojmom in polno konkretno živostjo, kot protislovje med teorijo, subjektivnim mišljenjem in objektivnim bivanjem in izkustvom.

To so nasprotja, ki si jih nista morda izmislila bistroumnost refleksije ali šolsko naziranje filozofije, temveč so to nasprotja, ki so že od nekdaj v raznovrstnih oblikah zaposlovala in vznemirjala človekovo zavest, pa četudi jih je najostreje izpeljala in vse do najhujšega protislovja zaostriła šele novejša omika. Duhovna omika, moderni razum porajata v človeku to nasprotje, ki iz njega dela amfibijo, vtem ko mora poslej živeti v dveh nasprotujočih si svetovih, tako da zdaj v tem protislovju tudi zavest tava naokrog in ni, ko jo tako premetava sem ter tja, sposobna najti zase zadovoljitve ne v enem ne v drugem. Zakaj po eni strani vidimo, da je človek ujet v navadno

dejanskost in pozemeljsko časovnost, da ga tareta potreba in stiska, da ga ogroža narava in da je ujet v materijo, čutne smotre in njihove užitke [Genuß], da ga potegnejo za seboj in imajo v oblasti naravni nagoni in strasti; po drugi strani pa se človek dviga k večnim idejam, h kraljestvu misli in svobode, si kot volja postavlja obče zakone in določila, odvzema svetu njegovo živo, cvetočo dejanskost in jo razpusti v abstrakcije, tako da duh zdaj sam uveljavlja svoj prav in svoje dostojanstvo zoper brezpravje in surovost [Mißhandlung] narave, ki ji milo za drago vrne za stisko in nasilje, ki ju je skusil od nje. S to razklanostjo življenja in zavesti pa je zdaj pred moderno omiko in njen razum postavljena zahteva, da takšno protislovje razrešita. Vendar pa se razum trdnosti nasprotij ni zmožen odreči; rešitev zato ostaja za zavest zgolj neko *najstvo*, gibanje vpričnosti in dejanskosti pa je le nemir, ki bega sem ter tja [Unruhe des Herüber und Hinüber], iščoč neko spravo, ne da bi jo našel. Ob tem pa se zastavi vprašanje, ali takšno vsestransko in korenito nasprotje, ki ostaja pri golem najstvu in postulirani razrešitvi, sploh je tisto na sebi in za sebe resnično in najvišji končni smoter. Če je obča omika zašla v takšno protislovje, potem bo naloga filozofije, da nasprotji odpravi, se pravi, da pokaže: da naj ne bi niti eno v svoji abstrakciji niti drugo v enaki enostranosti bilo resnično, temveč da sta samorazpuščajoči se [Sichselbstauf lösende]; resnica je šele v spravi in posredovanju obeh, to posredovanje pa ni nikakršna gola zahteva, temveč tisto na sebi in za sebe izvršeno in vselej izvršujoče se [Vollbringende]. Ta uvid se neposredno ujema s prostodušno vero in hotenjem, ki imata ravno to razrešeno nasprotje vselej v predstavi in si ga v delovanju postavljata za smoter ter izpeljujeta. Filozofija nudi misleči uvid v bistvo nasprotja samó, kolikor pokaže, kako je to, kar je resnica, le razrešitev tega nasprotja, in sicer ne morda na način, da nasprotja in njegovih plati *sploh ni*, temveč tako, da pokaže, da sta ti dve plati spravljeni [in Versöhnung sind].

Ker pa poslednji končni smoter, namreč moralno poboljšanje, nakazuje na neko višje stališče, si bomo to višje stališče morali vindi-

cirati tudi za umetnost. S tem prècej odpade že omenjeno napačno stališče, da mora umetnost s podučevanjem in poboljševanjem služiti kot sredstvo moraličnim smotrom in moraličnemu končnemu smotru sveta nasploh in da potemtakem svojega substancialnega smotra nima v sebi, temveč v nečem drugem. Če je torej naš namen še naprej govoriti o nekem končnem smotru, pa je treba poprej odstraniti tisto napačno predstavo, ki v vprašanju po nekem smotru kot sopomen ohranja vprašanje po neki koristi. Napačno je pri tem to, da bi se tedaj umetniško delo moralo nanašati na nekaj drugega, kar se za zavest postavlja kot tisto bistveno, najstvujoče [Seinsollende], tako bi zdaj umetniško delo veljalo le kot neko koristno orodje za realizacijo tega samostojno zase veljavnega smotra, ki je izven področja umetnosti. Proti temu je treba trditi, da mora umetnost razkriti *resnico* v formi čutnega umetniškega upodabljanja [Kunstgestaltung] in da je poklicana upodobiti ono spravljenost nasprotje ter ima potemtakem svoj končni smoter v sebi, v samem tem prikazu in razkritju. Kajti drugi smotri, kot so podučevanje, očiščevanje, poboljšanje, zaslužek, stremljenje za slavo in čast se umetniškega dela kot takega ne tičejo in ne določajo njegovega pojma.

Zgodovinska dedukcija resničnega pojma umetnosti

S tega stališča, v katerega se je izteklo refleksijsko motrenje, pa moramo zdaj pojem umetnosti dojeti glede na njegovo notranjo nujnost, tako kot je s tega stališča tudi zgodovinsko izšlo resnično spoštovanje in spoznanje umetnosti. Zakaj ono nasprotje, ki smo se ga dotaknili, se ni uveljavilo le v okviru splošne refleksijske omike, temveč prav tako v filozofiji kot taki, in šele zatem, ko je filozofija

to nasprotje umela v temelju premagati, je dojela svoj lastni pojem, z njim pa tudi pojem umetnosti in narave.

To stališče torej pomeni tako ponovno prebujo filozofije v splošnem kot tudi ponovno prebujo znanosti o umetnosti, še več, pravzaprav se je šele zaradi te ponovne prebuje estetika lahko resnično vzpostavila kot znanost, umetnost pa dobila svoje višje priznanje.

Zato bi se rad na kratko dotaknil zgodovinske plati tega prehoda, ki ga imam v mislih, deloma zaradi zgodovinskosti same, deloma zato, ker je na ta način moč поблиžje označiti tista stališča, ki so bistvena in na katerih temelju bomo gradili. Glede na svoja najbolj obča določila ta temelj sestoji v tem, da je umetniško lepo bilo spoznano kot eno tistih središč, ki ono nasprotje in protislovje v sebi abstraktno temelječega duha in narave – tako vnanje pojavljajoče se kot tudi notranje narave subjektivnega občutka in duševnosti – razrešijo in znova poenotijo.

1. Kantova filozofija

Že *Kantova* filozofija po tej zedinjujoči točki ni začutila le potrebe, temveč jo je tudi določno spoznala in predstavila. Nasploh je Kant takó inteligenco kot tudi voljo utemeljil v samonanašajoči se umnosti, v svobodi, v samem sebi neskončno nahajajočem se in vedočem samozavedanju; to spoznanje, da je um v samem sebi absoluten, ki pomeni prelomnico filozofije v novejšem času, to absolutno izhodiščno točko, je treba pripoznati ter je kot take ni moč ovreči, četudi se utegne Kantovo filozofijo proglasiti za nezadostno. Ker pa je Kant znova zapadel v trdno protislovje med subjektivnim mišljenjem in objektivnimi predmeti, med abstraktno občostjo in čutno posamičnostjo volje, je bil predvsem on sam tisti, ki je prej omenjeno nasprotje

moralnosti izpostavil kot tisto najvišje, saj je, poleg tega, praktično plat duha povzdignil nad teoretično. Spričo te trdnosti nasprotja, spoznane z razumskim mišljenjem, mu ni preostalo nič drugega kot to, da je enotnost izrazil le v formi subjektivnih idej uma, za katere pa ni mogoče dokazati, da jim pripada neka adekvatna dejanskost, kot tudi v formi postulatov, ki jih je sicer moč deducirati iz praktičnega uma, vendar pa po Kantu njihovo bistveno nasebje z razumom ni spoznatno, njihova praktična izpolnitev pa ostane zgolj neko nenehno v neskončnost prelagano najstvo. Tako je Kant spravljen [versöhnten] protislovje sicer prenesel v predstavo, vendar pa njegovega resničnega bistva ni mogel niti znanstveno razviti niti ga izkazati kot tisto edino in resnično dejansko. Kant je seveda prodiral še naprej, kolikor je zahtevano enotnost znova našel v tem, kar je imenoval *intuitivni razum*; vendar se tudi tukaj spet zaustavi pred nasprotjem med subjektivnim in objektivnim, tako da sicer nakaže abstraktno razrešitev nasprotja med pojmom in realnostjo, občostjo in posebnostjo, razumom in čutnostjo in potemtakem idejo, vendar pa same te razrešitve in sprave ne napravi za nekaj, kar je na sebi in za sebe resnično in dejansko, ampak za nekaj zgolj *subjektivnega*. V tej zvezi je njegova *Kritika razsodne moči*, v kateri motri estetsko in teleološko moč razsodnosti [Urteilkraft], poučna in impresivna. Lepe predmete narave in umetnosti, smotrnostne proizvode narave, na podlagi katerih se Kant približa pojmom organskega in živega, motri le po plati tiste refleksije, ki o njih razsoja subjektivno. In sicer definira Kant razsodno moč nasploh kot »zmožnost misliti posebno kot vsebovano pod občim«, moč razsodnosti pa imenuje *reflektirajoča* »če ji je dano le posebno, čemur mora poiskati obče«. * Za to potrebuje nek zakon, nek princip, ki si ga mora dati sama, kot ta zakon pa Kant postavi *smotrnost*. Pri pojmu svobode praktičnega uma se izpolnitev smotra zaustavi zgolj v najstvu; v teleološki sodbi o živem pa zdaj pride Kant do tega, da živ organizem motri tako, da naj bi pojem, obče,

* Uvod, IV.

tukaj še vseboval posebno, kot smoter pa posebnega in vnanjega, takšnost [Beschaffenheit] členov, ne določa vnanje, ampak iz notrine navzven in to na tak način, da bi posebno že samo od sebe ustrezalo smotru. Vendar pa s takšno sodbo spet naj ne bi bila spoznana objektivna narava predmeta, temveč bi se z njo izražal le subjektivni način reflektiranja. Na podoben način Kant razume *estetsko* sodbo, namreč tako, da ta ne izhaja niti iz razuma kot takega, kot zmožnost pojmov, niti iz čutnega zora in njegove pisane raznoterosti kot take, temveč iz svobodne igre razuma in domišljije. V tej enotnosti [Einhelligkeit] spoznavne zmožnosti je objekt odvisen od subjekta in njegovega občutja ugodja in ugajanja.

a) To ugajanje pa naj bo, prvič, brez vsakršnega interesa, se pravi, *brez odnosa z našo zmožnostjo želenja* [Begehrungsvermögen]. Če imamo nek interes, če smo npr. radovedni ali če ima naša čutna potreba nek čutni interes, neko poželenje po posesti predmeta in njegovi uporabi, potem nam predmeti niso pomembni zaradi njih samih, temveč zavoljo naše potrebe. Potem ima obstoječe določeno vrednost le glede na neko tako potrebnost [Bedürftigkeit], razmerje med njima pa je takšno, da je na eni strani predmet, na drugi pa določilo, ki se razlikuje od predmeta, a nanj predmet navezujemo. Če, na primer, predmet použijem, da bi se z njim nahranil, potem je ta interes le v meni, samemu objektu pa ostane tuj. Odnos do lepega, trdi Kant, pa ni te vrste. Estetska sodba pusti, da vnanje navzoče obstaja prosto zase, in izhaja iz nekega ugodja, ki mu objekt ugaja zavoljo njega samega, vtem ko predmetu privošči, da ima svoj smoter v samem sebi. To je, kot smo videli že zgoraj, zelo pomembna ugotovitev.

b) Nadalje pravi Kant, drugič, lepo naj bi bilo tisto, kar si kot objekt *občega* ugajanja predstavljamo brez pojma, se pravi, brez kategorije razuma. Da bi mogli to, kar je lepo, ceniti, je treba, da je

duh omikan; človek, takšen, kakršen se rodi, ne more dati nobene sodbe o lepem, saj takšna sodba pretendira na občo veljavnost. Obče kot tako je sicer sprva abstraktum; vendar pa to, kar je na sebi in za sebe resnično, nosi v sebi določilo in zahtevo, da velja tudi obče. V tem smislu naj bi bilo tudi lepo pripoznano kot obče, četudi golim razumskim pojmom ne gre nobena sodba o tem. Kar je v posameznih dejanjih npr. dobro, pravično, se subsumira pod obče pojme, dejanje pa velja kot dobro, kadar more ustrezati tem pojmom. V nasprotju s tem, pa naj bi lepo brez takšnih odnosov neposredno vzbudilo obče ugajanje [Wohlgefallen]. To pa ne pomeni nič drugega kot to, da se, ko motrimo lepo, pojma in subsumcije pod ta pojem ne zavemo in da ne izvršimo ločitve med posameznim predmetom in občim pojmom, ki je sicer v sodbi navzoča.

c) Kot tretje naj bi lepo imelo formo *smotrnosti*, kolikor se smotrnost na predmetu zaznava brez predstave nekega smotra. V bistvu je to le ponovitev tega, kar smo pravkar obravnavali. Nek produkt narave, npr. neka rastlina, žival, je smotrno organiziran, v tej smotrnosti pa za nas neposredno obstaja tako, da pri tem nimamo nobene predstave smotra, ki je zase ločen in različen od njegove vprične realnosti. Tudi lepo naj bi se nam na ta način kazalo kot smotrnost. V končni smotrnosti ostaneta smoter in sredstvo drug drugemu vnanja, kolikor namreč smoter do materiala, ki ta smoter izpeljuje, nima nobenega bistvenega notranjega odnosa. V tem primeru se predstava smotra za sebe razlikuje od predmeta, v katerem se smoter kaže kot realiziran. Lepo pa, nasprotno, eksistira kot smotrno v samem sebi, ne da bi se sredstvo in smoter kazala kot različni, ločeni strani. Smoter členov [Glieder], npr. nekega organizma, je živost, ki v samih členih eksistira kot dejanska, ti členi, ločeni od organizma, prenehajo biti členi. Zakaj v živem [Lebendigen] sta smoter in materiatura [Materiatur] smotra tako neposredno združena, da je eksistenca dana le, kolikor se v njej nahaja njen smoter. Če stvar motrimo s te plati,

potem naj lepo smotrnosti ne bi nosilo na sebi kot neke vnanje forme, temveč naj bi imanentno naravo lepega predmeta tvorilo smotrno ustrežanje notranjega in vnanjega.

d) Četrtič, naposled, Kant v svojem razmišljanju opredeli lepo kot nekaj, kar se brez pojma pripoznava kot predmet nekega *nujnega* ugajanja [Wohlgefallens]. Nujnost je abstraktna kategorija in označuje neko notranje bistveno razmerje dveh strani; če obstaja eno, in ker eno obstaja, zato obstaja tudi drugo. Eno v svojem določilu hkrati vsebuje drugo, kot npr. vzrok nima nobenega smisla brez učinka. Lepo takšno nujnost ugajanja [Wohlgefallens] nosi v sebi brez vsakršnega odnosa do pojmov, se pravi, do kategorij razuma. Tako nam npr. nekaj pravičnega [Regelmässige], kar je narejeno po nekem razumskem pojmu, vsekakor ugaja, čeravno Kant od ugajanja zahteva več kot le enotnost in enakost takšnega razumskega pojma.

V vseh teh Kantovih stavkih gre torej za neko neločenost tega, kar je sicer v naši zavesti predpostavljeno kot ločeno. Ta ločenost je v lepem odpravljena, kolikor se obče in posebno, smoter in sredstvo, pojem in predmet, popolnoma prežemata. Tako torej Kant tudi *umetniško* lepo vidi kot neko skladnost [Zusammenstimmung], v kateri posebno *sámo* ustreza pojmu. Posebno kot tako je *takó* drugo do drugega kot tudi do občega najpoprej naključno; prav to naključno, čut, čustvo, duševnost, nagnjenje, pa se zdaj v umetniško lepem ne samo *subsumira* pod obče kategorije razuma in s pojmom svobode *obvladuje* v njegovi abstraktni občosti, temveč se z občim spoji tako, da se mu notranje in na sebi in za sebe kaže kot adekvatno. S tem je v umetniško lepem misel utelešena, materije pa misel ne določa vnanje, temveč sama eksistira svobodno, saj ima to, kar je naravno, čutno, duševnost itn., v samem sebi mero, smoter in skladnost, in tako kot sta zor in občutenje povzdignjena v duhovno občost, se tudi misel svoji sovražnosti do narave ne le odpove, temveč se v njej

razvedri, občutenje, ugodje in užitek pa postanejo upravičeni in posvečeni; tako da narava in svoboda, čutnost in pojem svojo pravico in zadovoljitev najdejo v *enem*. Toda tudi ta, navidez dovršena sprava [Aussöhnung], naj bi bila tako, kar se presoje kot tudi proizvodjanja tiče, navsezadnje vendar le subjektivna, ne pa tisto na sebi in za sebe resnično in dejansko samo.

To bi bili glavni rezultati Kantove kritike, kolikor nas more tukaj zanimati. Ta kritika tvori izhodišče za resnično dojetje umetniško lepega, vendar pa se lahko to dojetje le s preseganjem Kantovih pomanjkljivosti uveljavi kot višje pojmovanje resnične enotnosti nujnosti in svobode, posebnega in občega, čutnega in umnega.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Tukaj pa je treba priznati, da se je umetniška čud nekega globokega, hkrati filozofskega duha prva postavila proti oni abstraktni neskončnosti misli, oni dolžnosti zavoljo dolžnosti, proti onemu brezličnemu razumu – ki naravo in dejanskost, čut in občutenje v sebi dojema le kot neko *mejo*, kot nekaj kratkomalo sovražnega in njemu nasprotujočega –, in da je zahtevala in izrazila totaliteto in spravo, še preden ju je spoznala filozofija kot taka. *Schillerju* je treba priznati veliko zaslugo, da je prebil Kantovo subjektivnost in abstraktnost mišljenja in da se je spustil v tvegan poskus, da enotnost in spravo miselno dojame kot tisto resnično in ju umetniško udejanji. Zakaj Schiller se v svojih estetskih motrenjih ni omejil le na umetnost in njene interese, nemeč se za njeno razmerje do prave filozofije, temveč je svoj interes za umetniško lepo primerjal s filozofskimi principi in šele izhajajoč iz njih in z njimi prodril v globljo naravo in globlji pojem lepega. Prav tako je iz njegovih del v določeni periodi čutiti –

celo bolj kot bi utegnilo ustrezati nevezani lepoti umetniškega dela –, da se je ukvarjal z mišljenjem. V marsikateri njegovi pesmi je opaziti tendenco k abstraktnim refleksijam in celo interes za filozofski pojem, v nasprotju z Goethejevo sebi zvesto in prostodušno objektivnostjo, ki je pojem ni skalil. To so mu očitali zlasti zato, da bi zmanjšali njegov pomen in ga prikrajšali za prvenstvo. Toda Schiller je v tem pogledu le plačal davek svojemu času, to, da se je zapletel v krivdo, pa je bilo tej vzvišeni duši in globoki čudi le v čast, znanosti in spoznanju pa le v prid. – Sočasno je isti znanstveni vzgib tudi Goetheja odtegnil njegovi lastni sferi, pesništvu; toda tako kot se je Schiller zatopil v motrenje notranjih globin *duha*, tako se je Goethe s samosvojostjo usmeril k *naravni* plati umetnosti, k vnANJI naravi, k rastlinskim in živalskim organizmom, h kristalom, k razvoju oblakov in k barvam. V ta znanstvena raziskovanja je Goethe vnesel svoj veliki um [Sinn], ki je na teh področjih z golim razumskim motrenjem in njegovo zmoto prav tako pometel, kot je, po drugi strani, Schiller proti razumskemu motrenju hotenja in mišljenja znal uveljaviti idejo svobodne totalitete lepote. Cela vrsta Schillerjevih produktov je posvečenih temu uvidu v naravo umetnosti, še zlasti *Pisma o estetski vzgoji**. Schillerjevo izhodišče je namreč, da sleherni individualni človek nosi v sebi zasnovo za idealnega človeka. Tega resničnega človeka reprezentira država, ki da je objektivna, občA, takorekoč kanonična forma, v kateri mnogoterost posameznih subjektov stremi k enotnosti in k povezavi. Môč pa si je predstavljati dva načina, kako človek v času sovpadе s človekom v ideji; po eni strani namreč na ta način, da država, kot rod npravnega, zakonitega, inteligentnega, odpravi individualnost, po drugi strani pa tako, da se individuum povzdigne v rod in človeka časa poplemeniti v človeka ideje. Um zahteva enotnost kot tako, tisto, kar je v skladu z rodом, narava pa mnogoterost in individualnost, od človeka pa v enaki meri terjata

* Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.

svojo pravico obe legislaturi. Pri konfliktu teh nasprotnih si strani pa naj prav človekova estetska vzgoja udejanji zahtevo po njenem posredovanju in njuni spravi, zakaj estetska vzgoja je naravnana na to, da nagnjenje, čutnost, nagon in duševnost izoblikuje tako, da postanejo v samih sebi umni, s tem pa tudi um, svoboda in duhovnost zapustijo svojo abstraktnost in, združujoč se z v sebi umno naravno stranjo, v njej prejmejo svoje meso in kri. Lepo je torej uenotenje [*Ineinsbildung*] umnega in čutnega in je to uenotenje, izraženo kot tisto resnično dejansko. Na splošno je to Schillerjevo naziranje že v *Milini in dostojanstvu*^{*}, kot tudi v njegovih pesmih, prepoznavno v tem, da za svoj predmet vzame hvalo ženskam, ker je prav v njihovem značaju spoznal in poudaril že samo po sebi navzočo združitev duhovnega in naravnega.

Ta *enotnost* občega in posebnega, svobode in nujnosti, duhovnosti in naravnosti, ki jo je Schiller znanstveno dojel kot princip in bistvo umetnosti, neprenehoma se trudeč, da bi jo skozi umetnost in estetsko vzgojo priklical v dejansko življenje, pa je pozneje *kot sama ideja* postala princip spoznanja in bivanja, ideja pa je bila spoznana kot edina resnična in dejanska. Tako se je s *Schellingom* znanost povzpela do svojega absolutnega izhodišča; in če je umetnost že začela uveljavljati svojo lastno naravo in dostojanstvo glede na najvišje človeške interese, je bil zdaj /s *Schellingom*/ najden tudi *pojem* umetnosti in njeno znanstveno mesto, umetnost pa se je, čeprav po eni plati še na napačen način (česar na tem mestu ne moremo obravnavati), vendarle dojelo v njenem visokem in resničnem namenu. Sicer pa je bil predtem že *Winckelmann*, zroč ideale starih, nad njimi navdušen na način, s katerim je motrenju umetnosti razprl novi smisel, ga iztrgal iz osredotočenosti v navadne smotre in v golo posnemanje narave ter z veliko vnemo pozval, da se v umetniških delih in umetnostni zgodovini poišče idejo umetnosti. V *Winckelmannu* je namreč treba videti

* Schiller, *Anmut und Würde*.

enega tistih ljudi, ki so na področju umetnosti znali odkriti nek nov organ in povsem nove načine motrenja. Vendar pa je na teorijo in znanstveno spoznanje umetnosti njegov nazor bolj malo vplival.

V sosedstvu vnovičnega odkritja filozofske ideje (če se na kratko dotaknemo nadaljnjega razvoja) pa sta si *August Wilhelm* in *Friedrich von Schlegel*, prežeta s slo po novem in željna vsega, kar se odlikuje in je vpadljivo, od filozofske ideje prisvojila toliko, kolikor sta bili njuni, sicer ne ravno filozofski, temveč bistveno *kritični* naravi, sposobni sprejeti. S slovesom spekulativnega mišljenja se namreč ne more ponašati nobeden od njiju. Pa vendar sta se s svojim kritičnim talentom približala stališču ideje in se z veliko iskrenostjo [Parrhesie] in inovativno smelostjo – čeravno z bornimi filozofskimi ingrediencami – v duhoviti polemiki postavila proti dosedanjim nazorom in tako v različne veje umetnosti vsekakor uvedla novo merilo presojanja in nove vidike, ki so bili višji od tistih, ki sta jih napadala. Ker pa njune kritike ni spremljalo temeljito filozofsko spoznanje njunega merila, je to merilo ostalo nekaj nedoločenega in omahujočega, tako da sta enkrat šla predaleč, spet drugič pa storila premalo. Kako zelo jima je zato tudi škodilo v zaslugo, da sta to, kar je bilo zaprašeno in v njunem času omalovaževano, na primer, starejše italijansko in nizozemsko slikarstvo, Nibelunge itn., z ljubeznijo znova potegnili na dan in povzdignili, ter da sta to, kar je bilo malo poznano, na primer indijsko poezijo in mitologijo, z vnemo spoznavala in učila, pa sta vendar te epohe previsoko cenila; kmalu sta zašla in tudi sama začela občudovati povprečno, npr. Holbergove* veseloigre, ter pripisovati občo vrednost le relativno dragocenemu, ali pa sta celo z drznim entuziazmom hvalila neko napačno smer in neka podrejena stališča kot tisto najvišje.

* Ludwig Holberg, 1684–1754, norveško-danski dramatik.

3. Ironija

Iz te usmeritve, še posebej pa iz prepričanj in doktrin Friedricha von Schlegla se je potem v raznovrstnih oblikah razvila tako imenovana *ironija*. Po eni od svojih plati je svoj globlji temelj našla v *Fichtejevi* filozofiji, kolikor so bili principi te filozofije aplicirani na umetnost. Tako Friedrich von Schlegel kot tudi Schelling sta izhajala iz Fichtejevega stališča: Schelling, da bi ga docela presegel, Friedrich von Schlegel, da bi ga samosvoje izoblikoval in se mu iztrgal. Kar pa se tiče tesnejše sovisnosti Fichtejevih načel z usmeritvijo ironije, moramo v tem pogledu izpostaviti le naslednjo točko: da Fichte za absolutni princip vsega védenja, vsakega uma in spoznanja postavlja jaz, in sicer jaz, ki ostaja skozinskoz abstrakten in formalen. Ta jaz pa je zaradi tega, drugič, v sebi popolnoma enostaven ter je po eni strani v njem negirana vsaka posebnost, določenost in vsaka vsebina – zakaj sleherna stvar potone v tej abstraktni svobodi in enotnosti –, po drugi strani pa naj vsaka vsebina jazu velja le, kolikor jo pripoznava in postavlja ta jaz. Kar je, je le po jazu, kar pa je po meni, to lahko ravno tako spet uničim.

Če se torej ostane pri teh čisto praznih formah, ki izvirajo iz absolutnosti abstraktnega jaza, potem se ničesar ne motri *na sebi in za sebe* in kot v sebi vredno, ampak se vse motri le kot nekaj, kar je proizvedeno skozi subjektivnost jaza. Tedaj pač lahko jaz ostane gospodar in mojster nad vsem, in v nobeni sferi nravnosti, zakonitosti [Rechtlichkeit], v nobeni sferi človeškega in božjega, profanega in svetega ni ničesar več, česar ne bi bilo treba postaviti šele po jazu in česar potemtakem jaz ne bi mogel uničiti. S tem je vse, kar je na sebi in za sebe bivajoče, le *videz* ter ni resnično in dejansko zaradi sebe samega in po samem sebi, ampak je le goli videz, ki izvira iz jaza*,

* bloßes Scheinen durch das Ich

prepuščeno v svobodno upravljanje njegovi oblasti in samovolji. Tako dajanje veljave kot odprava sta po mili volji prepuščena jazu, ki je kot jaz v sebi samem že absolutni jaz.

Tretjič pa je jaz živ, dejaven individuuum, čigar življenje sestoji v tem, da svojo individualnost izgradi tako zase kot za druge ter da se izrazi in prikaže. Zakaj sleherni človek se že s tem, da živi, skuša realizirati in se realizira. Glede na lepo in na umetnost pa to pomeni *tole*: da mora človek živeti kot umetnik in svoje življenje *umetniško* oblikovati. V skladu s tem principom pa živim kot umetnik, če sploh vse moje ravnanje in izražanje, pa naj se nanaša na katerokoli vsebino, ostaja zame le *videz* in zadobi neko obliko, nad katero imam popolno oblast. Tedaj resnično *zares* ne jemljem niti te vsebine niti njenega izražanja in udejanjanja nasploh. Zakaj resnična resnost izvira le iz substancialnega interesa, iz neke stvari s pomembno vsebino [gehaltvolle Sache], iz resnice, npravnosti itn., iz vsebine, ki mi že kot taka velja za bistveno, tako da samemu sebi za samega sebe postanem bistven le, kolikor sem se v takšno vsebino potopil in z njo uskladil vse svoje védenje in ravnanje. Na stališču, na katerem je ta, vse to iz samega sebe postavlja in razpuščajoči jaz, umetnik, ki se mu nobena vsebina zavesti ne kaže kot absolutna in kot na sebi in za sebe, temveč kot samoustvarjen in uničljiv videz, do takšne resnosti ne more priti, saj se veljavnost pripisuje le formalizmu jaza. – Drugi lahko sicer mojo pojavnost, v katero se odevam, jemljejo resno, kolikor me namreč sprejemajo tako, kot da mi dejansko gre za stvar, – toda s tem so le prevarani, ubogi bornirani subjekti, brez organa in sposobnosti, ki bi mogla dojeti in doseči višino mojega stališča. Tako se mi pokaže, da ni vsakdo tako svoboden (tj. formalno svoboden), da bi v vsem, kar ljudem še sicer velja za vredno, dostojanstveno in sveto, videl le proizvod svoje lastne poljubne moči [Macht des Beliebens], s katero lahko te stvari priznava, jim dopusti, da ga določajo in izpolnjujejo ali pa tudi ne. Sedaj pa ta virtuoznost ironično-umetniškega življenja samo sebe dojema kot *božansko genialnost*,

za katero je vse in vsakdo le brezbitvena kreatura [Geschöpf], ki ji svobodni ustvarjalec ni zavezan, saj se čuti prost vsega in ga nič ne zaobvezuje, ter lahko slednjo tako uniči kot ustvari. Kdor stoji na takšnem stališču božanske genialnosti, ta torej zre zviška na vse druge ljudi, ki so proglašeni za omejene in plitve, kolikor jim pravičnost, nравnost itn. še veljajo za trdne, obvezujoče in bistvene. Tako se pač individuum, ko tako živi kot umetnik, sicer podaja v razmerja z drugimi, živi s prijatelji, ljubiciami itn., toda kot geniju mu je to razmerje do njegove določene dejanskosti, njegovih določenih ravnanj kot tudi do na sebi in za sebe občega hkrati nekaj ničnega in se do tega obnaša ironično.

To je obči pomen genialne božanske ironije kot te osredotočenosti jaza v sebi, za katerega so vse vezi pretrgane in ki mu je živeti le v blaženosti uživanja samega sebe [Selbstgenusses]. To ironijo je iznašel gospod Friedrich von Schlegel in mnogi drugi so jo čivkali za njim ali jo še zdaj vedno znova čivkajo.

Naslednja forma te negativnosti ironije pa je, po eni strani, *ničemnost* [Eitelkeit] vsega stvarnega, nравnega in v sebi vsebinskega, ničnost vsega objektivnega in tega, kar velja na sebi in za sebe. Če se jaz zaustavi na tem stališču, se mu vse zdi nično in ničemno – vse razen lastne subjektivnosti, ki zategadelj postane votla in prazna in tudi sama *ničemna*. Nasprotno pa po drugi strani jazu v tem samoužitku ni moč najti zadovoljitve, temveč mora sam sebi postati pomanjkljiv, tako da ga zdaj žeja po čvrstem in substancialnem, po določenih in bistvenih interesih. Iz tega se potem porajata nesreča in protislovje, saj subjekt po eni strani resda hoče priti v resnico in v sebi nosi hlepenje [Verlangen] po objektivnosti, vendar se po drugi strani v sebi ne zmore odreči tej samotnosti in odmaknjenosti ter se izviti iz te nezadovoljene abstraktne notrine, tako ga zdaj zategadelj prevzame hrepenenjskost [Sehnsüchtigkeit], katera pa tudi, kot smo videli, izhaja iz Fichtejeve filozofije. Nezadovoljnost tega spokoja in te nemočnosti – ki ne mara delovati in se česarkoli dotakniti, da se

ji ne bi bilo treba odpovedati notranji harmoniji, in ki kljub hrepenenju po realnosti in absolutu ostane nedejanska in prazna, pa četudi v sebi čista – porodi bolešno lepodušniškost in hrepenenjskost. Kajti resnično lepa duša je dejavna in dejanska. Ono hrepenenje pa je le občutje ničnosti praznega ničemnega subjekta, ki mu primanjkuje moči, da bi se iztrgal iz te ničemnosti in se mogel napolniti s substancialno vsebino.

Kolikor pa se je bilo ironijo napravilo za umetniško formo, se ta ni ustavila pri tem, da umetniško izoblikuje le lastno življenje in posebno individualnost ironičnega subjekta, temveč naj bi umetnik poleg umetnine svojih lastnih ravnanj itn. kot produkte fantazije ustvaril tudi zunanja umetniška dela. Princip teh produktov, ki lahko vzklijejo predvsem v poeziji, je zdaj spet upodobitev božanskega kot ironičnega. Ker pa gre pri ironičnem, kot genialni individualnosti, za samouničenje vsega veličastnega, velikega in odličnega, bodo potlej tudi objektivne umetnine upodabljale le princip v sebi absolutne subjektivnosti, kolikor vse, kar ima za človeka vrednost in dostojanstvo, v procesu samouničenja [Sichvernichten] prikazujejo kot nično. Pri tem tedaj ne le, da ne gre zares s pravom, z nrvnostjo, z resničnim, temveč tudi na tistem najvišjem in najboljšem [Beste] ni ničesar, kar se, vtem ko se pojavlja v individuih, v karakterjih, dejanjih, ne bi samo ovrгло in uničilo ter tako postalo ironija o samem sebi. Abstraktno vzeto se ta forma približuje principu komičnega, vendar je treba komično kljub tej sorodnosti bistveno razlikovati od ironičnega. Zakaj komično se mora omejiti na to, da je vse, kar se uniči, neko samo na sebi nično, neka napačna in protislovna pojavnost, npr. muhavost, svojeglavost, kaka posebna kaprica do neke silne strasti ali tudi kako domnevno trajno načelo in trdna maksima. Čisto nekaj drugega pa je, če se zdaj v nekem individuumu in skozenj izkazuje kot nična kaka v sebi substancialna vsebina nasploh, ki je dejansko nrvna in resnična. Tedaj je takšen individuum v svojem karakterju ničen in vreden prezira, hkrati pa sta upodobljeni tudi šibkost in neznačajnost.

Pri tej razliki med ironičnim in komičnim je zatorej odločilna vsebina tega, kar je uničeno. To pa so slabi, nesposobni subjekti, ki ne zmorejo vztrajati pri svojem trdnem in tehtnem smotru, ampak se mu spet odpovejo in dopustijo, da v samem sebi propade. Ironija ljubi takšno ironijo neznačajnosti. Zakaj k resničnemu karakterju sodi po eni strani bistvena vsebina smotrov, po drugi strani pa vztrajanje pri takšnem smotru, tako da bi individualnost izgubila vse svoje bivanje, če bi morala ta smoter opustiti ali se mu odpovedati. Ta odločnost in substancialnost tvori osnovni ton karakterja. *Kato* je mogel živeti le kot Rimljan in republikanec. Če pa se zdaj za osnovni ton upodobitve vzame ironijo, potem se je za resnični princip umetniškega dela vzelo nekaj, kar je od vsega najbolj neumetniško. Kajti deloma v njem sedaj nastopijo plitve figure, deloma figure, ki so nestanovitne in brez vsebine, kolikor se v njih tisto substancialno izkaže kot nično; končno se k temu deloma pridružijo še one hrepenenjskosti in nerazrešena protislovja čudi. Takšne upodobitve ne morejo vzbuditi nobenega resničnega interesa. To je razlog, zakaj predstavniki ironije nenehno tožijo o pomanjkanju globljega smisla, umetniškega uvida in genialnosti pri publikii, češ da ne razume te višine ironije; se pravi, publikii ne ugaja ta nizkotnost in deloma abotno, deloma brezkarakterno. In dobro je, da te brez vsebinske, hrepeneče narave ne ugajajo; uteha je, da ta nepoštenost in hinavščina ne ugajata in se ljudem, nasprotno, toži po bogatih in resničnih interesih kot tudi po karakterjih, ki ostanejo zvesti svoji tehtni vsebini.

Kot zgodovinsko opombo je treba dodati, da sta predvsem *Solger** in *Ludwig Tieck*** ironijo sprejela kot najvišji princip umetnosti.

Tukaj ni mesto, da bi izčrpno, kot si zasluži, spregovorili o *Solgerju*, tako da se moram zadovoljiti z nekaj namigi. *Solger* se ni, kot ostali, zadovoljil s površno filozofsko izobrazbo, temveč ga je njegova

* Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780–1819; *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin 1815.

** Ludwig Tieck, 1773–1853, nemški dramatik.

pristno spekulativna, najbolj notranja potreba gnala, da se je spustil v globino filozofske ideje. Tukaj je naletel na dialektični moment ideje, na tisto točko, ki ji jaz pravim »neskončna absolutna negativnost«, na dejavnost ideje, da se kot neskončna in obča negira v končnost in v posebnost in to negacijo prav toliko zopet odpravi in s tem v končnem in posebnem ponovno vzpostavi obče in neskončno. Te negativnosti se je Solger oklenil, in čeprav je ta negativnost *moment* v spekulativni ideji, je vendar, dojeta kot ta goli dialektični nemir in razpustitev neskončnega kakor tudi končnega, *le en moment*, in ne, kot želi Solger, *celotna ideja*. Solgerjevo življenje se je na žalost pre zgodaj pretrgalo, da bi mogel priti do konkretne izpeljave filozofske ideje. Tako je obstal pri tej plati negativnosti, ki je sorodna ironični razpustitvi določenega in v sebi substancialnega, in v kateri je tudi uzrl princip umetniške dejavnosti. Vendar pa v dejanskosti svojega življenja, spričo trdnosti, resnosti in vrlosti svojega karakterja, Solger ni bil ironični umetnik, kakršne smo zgoraj opisali, niti ni bil njegov globoki čut za resnične umetnine, ki si ga je privzgojil s stalnim študijem umetnosti, ironičen v tem smislu. Toliko v zagovor Solgerju, ki si glede na življenje, filozofijo in umetnost zasluži, da ga razlikujemo od doslej omenjenih apostolov ironije.

Kar se tiče *Ludwiga Tiecka*, pa je treba reči, da njegova izobrazba prav tako izvira iz onega obdobja, katerega središče je bila nekaj časa Jena. Tieck in ostali teh žlahtnih ljudi sicer čisto familiarno uporabljajo takšne izraze, vendar pri tem ne povedo, kaj pomenijo. Tako Tieck sicer nenehno zahteva ironijo; ko pa se sam nameni pre-sojati velike umetnine, sta priznanje, ki jim ga daje, in opis njihove veličine zares odlična; če pa si obetamo, da se bo tu našla najboljša priložnost pokazati, kaj da je ironija, na primer v takšnem delu kot je *Romeo in Julija*, potem bomo opeharjeni – o ironiji ni niti sledu.

RAZDELITEV

Po dosedanjih predhodnih izvajanjih je zdaj čas, da se lotimo motrenja našega predmeta samega. Toda uvod, v katerem se še nahajamo, v tem pogledu ne more prispevati nič drugega kot to, da za predstavo nariše pregled celotnega poteka naših nadaljnjih znanstvenih motrenj. A ker smo o umetnosti govorili kot o nečem, kar izhaja iz absolutne ideje same, še več, ker smo kot njen smoter navedli čutno prikazovanje samega absoluta, bomo morali že pri tem pregledu postopati tako, da bo vsaj v splošnem vidno, kako, prikazujoč absolut, posebni deli nasploh izvirajo iz pojma umetniško lepega. Zato moramo tudi o tem pojmu poskušati vzbuditi najsplošnejšo predstavo.

Dejali smo že, da je vsebina umetnosti ideja, njena forma pa čutno slikovna upodoba. Obe plati pa mora umetnost posredovati /in spraviti/ v svobodno spravljeno [versöhnter] totaliteto. *Prvo* določilo tega posredovanja je zahteva, da se vsebina, ki naj bo umetniško prikazana, sama v sebi pokaže sposobna za to upodobitev. Zakaj sicer bi dobili le neko slabo povezavo, ko naj bi namreč to formo sprejela neka vsebina, ki sama po sebi ni primerna za slikovnost in za vnanjo pojavnost, neka sama po sebi prozaična snov, ki naj bi sebi primeren način pojavnosti našla v formi, ki je ravno nasprotna njeni naravi.

Druga zahteva, ki je izpeljana iz te prve, terja od vsebine umetnosti, da ni v sami sebi nikakršen *abstraktum*; in sicer ne le v smislu čutnega kot konkretnega, v nasprotju z vsem duhovnim in mišljenim kot v sebi enostavnem in abstraktnem. Zakaj vse resničnostno, tako duha kot narave, je v sebi konkretno in ima ne glede na /svojo/ občost vendarle v sebi subjektivnost in posebnost. Če npr. o Bogu rečemo, da je enostavno en, najvišje bitje kot tako, smo s tem izrekli le neko

mrtvo abstrakcijo ne-umnega razuma. Takšen Bog, ki sam ni dojet v svoji konkretni resnici, tudi umetnosti, še zlasti likovni, ne bo mogel nuditi nobene vsebine. Zato Judje in Turki svojega Boga, ki še celo ni zgolj takšna razumska abstrakcija, niso mogli, tako kot kristjani, na pozitiven način predočiti skozi umetnost. Zakaj v krščanstvu je Bog predstavljen v svoji resnici in zatorej kot v sebi skozinskoz konkreten, kot oseba, kot subjekt in, še določneje, kot duh. To, kar je Bog kot duh, se religioznemu pojmovanju eksplicira kot trojstvo oseb, trojstvo, ki je zase hkrati kot eno. Tukaj imamo bitnost [Wesenheit], občost in uposebitev kot tudi njihovo spravljeno enotnost, šele takšna enotnost pa je tisto konkretno. Ker pa mora biti sleherni vsebina, da bi sploh bila resnična, konkretna na ta način, tudi umetnost terja enako konkretnost, ker tisto, kar je zgolj abstraktno obče, v samem sebi nima določila, da bi napredovalo do uposebitve in pojavnosti in do enotnosti s samim seboj.

Če pa naj torej določeni resnični in zategadelj konkretni vsebini ustrezata določena čutna forma in upodoba, mora biti ta vsebina, *tretjič*, prav tako neko individualno v sebi popolnoma konkretno in posamezno. To, da konkretno pritiče obema platema umetnosti, tako vsebini kot prikazovanju, je ravno tista točka, v kateri obe strani sovpadeta in lahko druga drugi ustrezata, kakor je npr. naravna podoba človeškega telesa takšno čutno konkretno, ki zmore prikazati v sebi konkretnega duha in ga sebi primerno pokazati. Zato se je tudi treba znebiti predstave, češ da je le golo naključje, da je za takšno resnično podobo vzeta neka dejanska pojavnost vnanjega sveta. Zakaj umetnost te forme ne sprejme zato, ker jo pač zatne takšno, kakršna je, niti zato, ker pač ni nobene druge, temveč zato, ker ima sama konkretna vsebina v sebi moment tudi vnanje in dejanske, še več, celo čutne pojavnosti. Zato pa je torej to čutno konkretno, v katerem prihaja do izraza neka, po svojem bistvu, duhovna vsebina, bistveno tudi za notrino; smoter vnanjosti podobe, s čimer postane vsebina vidna in predstavljljiva, je v tem, da obstaja le za našo duševnost in našega duha. Samo iz tega razloga sta vsebina in umetniška podoba

utvorjeni druga v drugo. To, kar je *zgolj* čutno konkretno, vnanja narava kot taka, pa ne izvira edino iz tega smotra. Pisano, bujnobarvno ptičje perje se blešči, tudi ko ga ne vidimo, ptičje petje izzveni, ne da bi ga slišali; goreči osat, ki cveti le eno noč, oveni v divjinah južnih gozdov, ne da bi ga kdo občudoval, in ti gozdovi sami, v katerih se bohota najlepša in najbujnejša vegetacija z najprijetnejšimi in najslajšimi vonjavami, prav tako zgnijejo in propadejo, ne da bi se jih kdo naužil. Umetniško delo pa ne obstaja tako prostodušno zase, temveč je bistveno neko vprašanje, nek nagovor odzvanjajočim prsim, klic dušam in duhovom.

Čeprav čutno upodabljanje umetnosti [Kunstversinnlichung] v tem oziru ni naključno, pa vendar, po drugi strani, tudi ni najvišji način dojemanja duhovno konkretnega. Višja forma, nasproti čutno konkretnemu prikazovanju, je mišljenje, ki je sicer v relativnem smislu abstraktno, a, da bi bilo resničnostno in umno, ne sme biti enostransko, temveč konkretno. V kolikšni meri je za neko določeno vsebino primerna forma čutno umetniško prikazovanje ali pa po svoji naravi terjaja neko višjo, duhovnejšo formo, ta razlika se brž pokaže recimo v primerjavi med grškimi bogovi in Bogom, kakor je dojet v krščanski predstavi. Grški bog ni abstrakten, ampak individualen in je zelo blizu naravni podobi; krščanski Bog je sicer tudi konkretna osebnost, toda kot *čista* duhovnost, zato ga je treba vedeti kot *duha* in v duhu. Bistveni element njegovega bivanja je zategadelj notranje vedenje, ne pa vnanja naravna podoba, s katero ga je moč prikazati le nepopolno, ne pa v vsej globini njegovega pojma.

Ker pa je naloga umetnosti, da idejo za neposredni zor prikaže v čutni podobi in ne v formi mišljenja in čiste duhovnosti nasploh, in ker ima to prikazovanje svojo vrednost in dostojanstvo v ustrezanju in v enotnosti obeh plati, ideje in njene podobe, bo višina in odličnost umetnosti v realnosti, ki ustreza njenemu pojmu, odvisna od stopnje notrinskosti in enotnosti, v kateri se ideja in oblika kažeta vdeleni druga v drugo.

V tej višji resnici kot duhovnosti, ki si je priborila pojmu duha primerno upodobo, temelji razdelitev znanosti o umetnosti. Zakaj duh, preden uspe priti do resničnega pojma svojega absolutnega bistva, mora preiti niz stopenj, ki so utemeljene v tem pojmu samem, temu poteku vsebine, ki si ga daje, pa ustreza nek neposredno sovisen potek upodob umetnosti, v katerega formah si duh kot umetniški daje zavest o samem sebi.

Ta potek znotraj umetniškega duha pa ima po svoji lastni naravi sam spet dve plati. *Prvič*, je ta razvoj, namreč, sam *duhoven* in *obči*, vtem ko se zaporedje stopenj določenih *svetovnih nazorov* umetniško upodobi kot določena, vendar splošna [umfassenden] zavest o naravnem, človeškem in božjem; *drugič* pa si mora ta notranji razvoj umetnosti dati neposredno eksistenco in čutni obstoj, določeni načini čutnega obstoja umetnosti pa so sami totaliteta nujnih razlik umetnosti – *posebne umetnosti*. Umetniško upodabljanje in njegove razlike so kot duhovne sicer po eni strani bolj obče in niso vezane na *en* material, sam čutni obstoj se na mnogotere načine razlikuje; ker pa ima na sebi, tako kot duh, za svojo notranjo dušo pojem, s tem, po drugi strani, zadobi določen čutni material tesnejše razmerje in skrivno ujemanje z duhovnimi razlikami in formami umetniškega upodabljanja.

V celoti pa se naša znanost deli na tri glavne člene.

Prvič dobimo nek *obči* del. Njegov predmet in vsebina je obča ideja umetniško lepega kot *ideala*, kot tudi pobližje razmerje umetniško lepega do narave, na eni strani, in subjektivna umetniška produkcija na drugi.

Drugič se iz pojma umetniško lepega razvije nek *posebni* del, kolikor se bistvene razlike, ki jih ta pojem vsebuje v sebi, razgrnejo v stopnjevito napredovanje posebnih upodobitvenih form.

Tretjič, iz tega sledi še *zadnji* del, katerega naloga je motrenje uposamitve umetniško lepega, kolikor umetnost napreduje k čutni realizaciji svojih tvorb in se zaokroži v sistem posameznih umetnosti in njenih zvrsti ter vrst.

I. Kar se prvega in drugega dela tiče, je treba najprej, da bi nadaljnje izvajanje postalo razumljivo, takoj spet spomniti na to, da ideja kot umetniško lepo ni ideja kot taka, ni ideja, kakršno mora metafizična logika dojeti kot absolut, temveč ideja, kot se je upodobila v dejanskost in s to dejanskostjo stopila v neposredno prikladno enotnost. Zakaj *ideja kot taka* je sicer tisto na sebi in za sebe resnično samo, a to resnično šele v svoji še neobjektivirani občosti; *ideja kot umetniško lepo* pa ima поблиžje ta namen, da je bistveno individualna dejanskost kakor tudi individualna upodobitev dejanskosti z namenom, da je v njej bistveno prikazana ideja. S tem pa je že izrečena zahteva, da naj bosta ideja in njena upodoba kot konkretna dejanskost druga drugi popolnoma adekvatni. Tako dojeta ideja, se pravi, ideja kot svojemu pojmu ustrezno upodobljena dejanskost, je *ideal*. Nalogo takšnega ustrežanja pa bi bilo najprej mogoče razumeti čisto formalno, namreč, v tem smislu, da je ideja lahko *ta* ali *ona* ideja, da le katerakoli dejanska podoba prikazuje prav to določeno idejo. Zahtevano *resnico* ideala pa je tedaj moč zamenjati z *golo točnostjo*, ki je v tem, da je nek pomen izražen na primeren način in je zategadelj njegov smisel moč najti neposredno v podobi. V tem smislu ideala ne smemo razumeti. Zakaj katerakoli vsebina je lahko glede na merilo svojega bistva povsem adekvatno prikazana, ne da bi zato smela pretendirati na umetniško lepoto ideala. Še več, v primeri z idealno lepoto bo ta prikaz videti celo pomanjkljiv. V tej zvezi je že zdaj treba opomniti na nekaj, kar bo moč dokazati šele pozneje, namreč, da pomanjkljivosti umetniškega dela najbrž ni treba vselej imeti le za subjektivno nespretnost, temveč da *pomanjkljivost forme* lahko izvira iz *pomanjkljivosti vsebine*. Tako so npr. umetniške podobe Kitajcev, Indijcev, Egipčanov, njihove podobe bogov in malikov, ostale neizoblikovane, oziroma je bila določenost njihove forme slaba in neresnična; ti narodi se niso domogli do resnične lepote, ker so bile njihove mitološke predstave, ker je bila vsebina in misel njihovih umetniških del v sebi še nedoločena ali slabo določena, ne pa tista, v

sebi sami absolutna vsebina. Torej, čim odličnejša postajajo v tem smislu umetniška dela, tem globljo notranjo resnico imata tudi njihova vsebina in misel. Pri tem pa ne smemo imeti v mislih le večje ali manjše spretnosti, s katero so dojete in posnete naravne podobe, kakršne so navzoče v zunanji dejanskosti. Zakaj na določenih stopnjah umetniške zavesti in umetniškega prikazovanja oddaljitev od naravnih tvorb in njihovo popačenje ni nehotena tehnična nezurjenost in nespretnost, temveč namerno preoblikovanje, ki izhaja iz vsebine, ki je v zavesti, in ga ta vsebina zahteva. Glede na to torej obstaja nepopolna umetnost, ki je lahko v tehničnem in siceršnjem pogledu v *svoji določeni sferi* povsem dovršena, pa vendar se zdi v primerjavi s samim pojmom umetnosti in idealom pomanjkljiva. Samo v najvišji umetnosti si ideja in prikaz resnično ustrezata v tem smislu, da je podoba ideje v sebi sami na sebi in za sebe resnična, ker je resnična sama vsebina ideje, ki jo /ta podoba/ izraža. Kot smo že nakazali, je za to potrebno, da je ideja v sebi sami in po sebi sami določena kot konkretna totaliteta in ima zategadelj na sebi sami princip in mero svoje uposebitve in določenost svoje pojavnosti. Krščanska fantazija npr. bo mogla Boga prikazati le v človeški podobi in v njegovem *duhovnem* izrazu, ker je v njej Bog sam véden kot *duh*, ki je popolnoma v sebi. Določenost je takorekoč most do pojavnosti. Kjer ta določenost ni totaliteta, ki izvira iz ideje same, kjer ideja ni predstavljena kot ideja, ki samo sebe določa in uposeblja, tam ostane abstraktna, določenosti in s tem principa za poseben, edinole njej primeren način pojavljanja pa nima v sebi sami, temveč izven sebe. Zaradi tega pa ima ta še abstraktna ideja podobo, ki še ni postavljena po njej, podobo, ki je vnanja. Nasprotno pa v sebi konkretna ideja nosi princip svojega načina pojavljanja v sebi sami in je s tem svoje lastno svobodno upodabljanje. Tako šele resnično konkretna ideja proizvede resnično podobo, to ustrezanje obeh pa je ideal.

II. Ker pa je ideja na ta način konkretna enotnost, more ta enotnost stopiti v umetniško zavest šele z razgrnitvijo in ponovnim posredovanjem posebnosti ideje, s tem razvojem pa zadobi umetniška lepota neko *totaliteto posebnih stopenj in form*. Zdaj, ko smo torej umetniško lepo premostrili na sebi in za sebe, moramo pogledati, kako se celotno lepo razveže v svoja posebna določila. To bo, kot *drugi del*, dalo *nauk o formah umetnosti*. Te forme izvirajo iz različnih načinov, s katerimi je moč idejo dojeti kot vsebino, od česar je odvisna različnost upodob, v katerih se le-ta pojavlja. Forme umetnosti zato niso nič drugega kot različna razmerja med vsebino in podobo, razmerja, ki izhajajo iz ideje same, in zato tvorijo resnično osnovo za razdelitev te sfere. Zakaj razdelitev mora biti zmeraj vsebovana v *tistem* pojmu, katerega uposebitev in razdelitev je.

V ta namen moramo premostriti *tri* razmerja ideje do svoje upodobе.

1. Namreč, *prvič*, *začetek* tvori ideja, kolikor je sama še v svoji nedoločenosti in nejasnosti ali v slabi, neresnični določenosti narejena za vsebino umetniških podob. Kot nedoločena, na sebi sami še nima tiste individualnosti, ki jo terja ideal; njena abstraktnost in enostranost pustita podobo vnanje pomanjkljivo in naključno. Zato je prva forma umetnosti bolj neko *golo iskanje* ponazoritve [Verbildlichung], kot pa zmožnost resnične predočitve. Ideja v sebi sami še ni našla forme in ostaja torej le borba in stremljenje po njej. Na splošno lahko to formo imenujemo *simbolična* forma umetnosti. Abstraktna ideja ima v tej formi umetnosti svojo podobo izven sebe, v naravni čutni snovi, iz katere zdaj izhaja in na katero je vezano upodabljanje. V naravi uzrti predmeti so, po eni strani, sprva še puščeni takšni, kakršni so, a hkrati se vanje, kot njihov pomen, položi substancialno idejo, tako da jim je zdaj naložena naloga, da jo izražajo, interpretirati pa jih je treba tako, kot da bi bila v njih pričujoča ideja sama. Zato pa je potrebno, da predmeti dejanskosti vsebujejo neko plat, po kateri so

sposobni prikazati nek obči pomen. Ker pa popolno ustrežanje med predmetom in občim pomenom še ni možno, se njuno nanašanje tiče le neke *abstraktne določenosti*, tako kot npr. lev pomeni moč.

Po drugi strani pa se spričo tega abstraktnega odnosa zavest prav tako ove *tujosti* med idejo in naravnimi pojavnostmi, in četudi se zdaj ta ideja, ki za svoje izražanje nima na voljo nobene druge dejanskosti, v vseh teh podobah razmahne, četudi se v svojem nemiru in svoji brezmemnosti išče v njih, pa vendar odkrije, da ji niso adekvatne, zato zdaj naravne podobe same ter pojave dejanskosti stopnjuje do nedoločenosti in brezmemnosti; v njih se opoteka, se v njih vari in v njih vre, jim dela silo, jih pači in nenaravno razteza ter skuša z razpršenostjo, brezmemnostjo in razkošnostjo tvorb pojavnost povzdigniti do ideje. Zakaj ideja je tukaj še bolj ali manj tisto nedoločeno, neupodobljivo [Ungestaltbare], naravni predmeti pa so v svoji podobi vseskozi določeni.

Zaradi njune medsebojne neprimerjenosti [Unangemessenheit] postane zatorej razmerje ideje do predmetnosti *negativno*, zakaj ideja je kot notrina sama nezadovoljna s takšno vnanjskostjo in gre, kot njihova notranja obča substanca, *vzvišeno* preko tega njej neustrežajočega obilja podob [Gestaltenfülle]. V tej vzvišenosti se potem naravno pojavnost in človeško podobo ter danost seveda jemlje in pušča takšne, kakršne so, ob hkratnem spoznanju, da ne ustrezajo svojemu pomenu, ki se dviga visoko nad vsakršno svetno vsebino.

Te plati v splošnem tvorijo karakter prvega orientalnega panteizma umetnosti, ki, po eni strani, tudi v najslabše predmete polaga absolutni pomen, po drugi strani pa pojavnosti grobo prisiljuje, da izražajo njegov svetovni nazor, zaradi česar postane bizaren, grotesken in neokusen; ali pa vsem pojavnostim, kot ničnim in izginjajočim, zaničujoče zoperstavi neskončno, toda abstraktno svobodo substance. Zaradi tega pomen ne more biti popolnoma vgrajen v izraz in pri vsem stremljenju in poskušanju ostane neprimerjenost ideje in podobe vendarle nepresežena. – To bi bila prva, simbolična forma umetnosti, s svojim iskanjem, vrenjem, s svojo zagonetnostjo in vzvišenostjo.

2. V *drugi* formi umetnosti, ki jo bomo označili kot *klasično*, pa je dvojna pomanjkljivost simbolične forme izbrisana. Simbolična podoba je nepopolna, ker, po eni strani, v njej ideja stopa v zavest le v *abstraktni* določenosti ali nedoločenosti in, po drugi strani, ker mora ujemanje pomena in podobe vselej ostati pomanjkljivo in *sámo* zgolj abstraktno. Kot razrešitev te dvojne pomanjkljivosti je klasična forma umetnosti, svobodna adekvatna vgrajenost ideje v podobo, ki po svojem lastnem pojmu pripada tej ideji, zaradi česar lahko z njo doseže svobodno in dovršeno soglasje. Potemtakem šele klasična forma omogoča proizvajanje in zor dovršenega ideala ter ga postavlja kot udejanjenega.

Vendar pa primerjenosti med pojmom in realnostjo v klasičnem ne smemo – nič bolj, kot prej pri idealu – vzeti zgolj v *formalnem* smislu ujemanja neke vsebine z njeno vnanjo upodobitvijo. Sicer bi bil zaradi takšne kongruence vsebine in forme klasičen že vsak portret narave, vsaka upodobitev obraza, vsaka pokrajina, cvetlica, prizor itn., ki tvori smoter in vsebino prikaza. Nasprotno, svojskost vsebine v klasičnem je v tem, da je vsebina sama konkretna ideja in kot taka tisto konkretno duhovno; zakaj le to, kar je duhovno, je tisto resnično notranje. Za takšno vsebino pa je med naravnim treba poiskati tisto, kar samo zase na sebi in za sebe pripada duhovnemu. Sam *izvorni* pojem mora biti tisti, ki je *iznašel* podobo za konkretno duhovnost, tako da jo je zdaj *subjektivni* pojem – tukaj duh umetnosti – le *našel* in jo kot naravno oblikovani obstoj primeril svobodni individualni duhovnosti. Ta podoba, ki jo ima ideja kot duhovna – in sicer kot individualno določena duhovnost – na sami sebi, če se naj povnanji v časovno pojavnost, je *človeška podoba*. Personificiranje in počlovečevanje je bilo sicer pogosto blateno, kot nekakšna degradacija duhovnega; toda umetnost, kolikor mora duhovno predočevati na čutni način, mora napredovati k temu počlovečenju, saj se duh na zadovoljiv način čutno prikazuje le v svojem telesu. Preseljevanje duš je v tem oziru abstraktna predstava, fiziologija pa bi morala za eno svojih glavnih načel vzeti nauk, da mora to, kar je živo, v svojem

razvoju nujno napredovati k človeški podobi kot edini duhu primerjeni čutni pojavnosti.

Človeškega telesa v njegovih formah pa se zdaj v klasični formi umetnosti ne jemlje več zgolj kot čutni obstoj, temveč le kot obstoj in kot naravno podobo duha in zato mora z njega odpasti vsa bornost zgolj čutnega ter naključne končnosti prikazovanja. Če je podoba na ta način izčiščena, da bi v sebi izrazila sebi primerjeno vsebino, potem mora biti po drugi strani, če naj bo ujemanje med pomenom in podobo dovršeno, prav tako tudi duhovnost, ki tvori vsebino, *takšne* vrste, da se je sposobna popolnoma izraziti v človeški naravni podobi, ne da bi štrlela iz tega izražanja v čutnem in telesnem. S tem je duh tukaj hkrati določen kot partikularen, kot človeški, ne kot kratkomalo absoluten in večni, saj se je duh sposoben manifestirati in izražati le kot duhovnost sama.

Ta zadnja točka pa spet postane pomanjkljivost, zaradi katere se klasična forma umetnosti razpusti in terja prehod v neko višjo *tretjo* formo, namreč v *romantično*.

3. *Romantična* forma umetnosti spet odpravi dovršeno zedinjenje ideje in njene realnosti in postavi samo sebe, čeravno na višji način, nazaj v razliko in nasprotje obeh plati, ki sta v simbolični umetnosti ostali še nepreseženi. Klasična forma umetnosti je namreč dosegla tisto najvišje, kar zmore podati čutno upodabljanje [Versinnlichung] umetnosti, in če je na njej kaj pomanjkljivega, potem je to le umetnost sama in omejenost umetnostne sfere. To omejenost je treba iskati v tem, da umetnost nasploh v *čutno* konkretni formi naredi za predmet po svojem pojmu neskončno konkretno obče, duha, in v klasičnem dovršeno uenotenje duhovnega in čutnega obstoja prikaže kot *ustrezanje* obeh. V tej zlitosti pa se duh dejansko ni predočil v *skladu* s svojim *resničnim* pojmom. Zakaj duh je neskončna subjektivnost ideje, ki se kot neskončna notrinskost, če naj ostane izlita v telesnem, kot sebi primerjenem obstoju, ne zmore izoblikovati svobodno zase.

Na podlagi tega principa romantična forma umetnosti spet odpravi ono neločeno enotnost klasične forme, saj je pridobila neko vsebino, ki presega klasično formo umetnosti in njen način izražanja. Ta vsebina – da spomnimo na znane predstave – sovпада s tem, kar krščanstvo izpoveduje o Bogu kot duhu, v nasprotju z grško vero v bogove, ki tvori bistveno in najprimernejšo vsebino za klasično umetnost. V njej je konkretna vsebina *na sebi* enotnost človeške in božje narave, enotnost, ki se lahko, ravno zato, ker je le *neposredna* in *na sebi*, tudi adekvatno manifestira na neposreden in *čutni* način. Grški bog je namenjen prostodušnemu zoru in čutni predstavi in zato je njegova podoba telesna podoba človeka, krog njegovih moči in njegovega bistva je individualno poseben, v primeri s subjektom pa je substanca in moč, s katero je subjektivno notranje enotno le na sebi, nima pa te enotnosti kot samega notranjega subjektivnega védenja. Višja stopnja pa je *védenje* o tej *na sebi* bivajoči enotnosti, kakršno ima klasična forma umetnosti za svojo v telesnem popolnoma predočljivo vsebino. To povzdignjenje nasebja v samozavedno védenje pa proizvede neznansko razliko. To je neskončna razlika, ki npr. človeka sploh loči od živali. Človek je žival, vendar se celo v svojih živalskih funkcijah ne zaustavi kot v nekem nasebju, kakor žival, temveč se jih zave, jih spozna in povzdigne v samozavedno znanost, kot npr. proces prebavljanja. S tem človek ukine mejo svoje na sebi bivajoče neposrednosti, tako, da ravno zato, ker *ve*, da je žival, preneha biti žival, ter si dá védenje o sebi kot duhu. – Če se torej na ta način nasebje prejšnje stopnje, enotnost človeške in božanske narave, iz *neposredne* enotnosti povzdigne v *zavestno* enotnost, potem *resnični* element za realnost te vsebine ni več čutno neposredni obstoj duhovnega, telesna človeška podoba, temveč *samozavedna notrinskost*. Zato pa se krščanstvo, ker Boga v *duhu* in resnici predstavlja *kot duha*, in to ne kot individualnega, posebnega duha, temveč kot *absolutnega*, od čutnosti predstavljanja vrne v duhovno notrinskost ter za material in obstoj svoje vsebine napravi notrinskost, ne pa tega, kar je telesno. Prav tako je enotnost človeške in božanske narave védena enotnost

in se lahko realizira le skozi *duhovno* védenje in v *duhu*. Nova, na ta način dosežena vsebina zato ni vezana na, kot njej ustrezno, čutno predočitev, temveč je osvobodjena tega neposrednega obstoja, ki ga je treba postaviti negativno, ga preseči in reflektirati v duhovno enotnost. Na ta način je romantična umetnost samopreseganje umetnosti, toda znotraj svojega lastnega področja in v formi umetnosti same.

Zato lahko le na kratko povzamemo, da je na tej tretji stopnji predmet umetnosti *svobodna konkretna duhovnost*, ki se mora kot *duhovnost* kazati *duhovno notranjemu*. Zato umetnost, primerjena temu predmetu, po eni strani, ne more delati za čutni zor, temveč za notrinskost, ki s svojim predmetom enostavno sovpada kot sama s seboj, delati mora za subjektivno notrino, za *duševnost*, občutenje, ki kot duhovno stremi k svobodi v samem sebi in svojo spravo išče in najde le v notranjem duhu. Ta *notranji* svet tvori vsebino romantičnega in zato ga je tudi treba predočiti kot to notranje in v videzu te notrine. Notrinskost slavi svojo zmagoslavje nad vnanjim in prikazuje v vnanjem samem in na njem to zmago, s katero čutno pojavljajoče se potone v brezvrednosti.

Po drugi strani pa, kakor vsa umetnost, tudi ta forma potrebuje vnanjost, da bi se izrazila. Vtem ko se je zdaj duhovnost iz vnanjega in neposredne enotnosti z vnanjostjo potegnila nazaj vase, pa se ravno zategadelj – kot v simboličnem – čutno vnanjskost upodabljanja dojema in predoča kot nebistveno, prehodno, na enak način pa sta skozi partikularnost in samovoljo individualnosti, značaja, početja itn., skozi partikularnost in poljubnost dogodkov, zapletov itn. dojeta in predočena subjektivni končni duh in končna volja. Plat vnanjega obstoja je izročena naključnosti in prepuščena pustolovščinam fantazije, katere samovoljja lahko navzoče zrcali tako, *kot* je navzoče, ali pa podobe vnanjega sveta zveriži in groteskno popači. – Zakaj to vnanje svojega pojma in pomena nima več – kot v klasičnem – v sebi in na samem sebi, temveč v duševnosti, ki svojo pojavnost, namesto v vnanjem in njegovi formi realnosti, najde v sebi sami in zmore

to spravljenost [Versöhntsein] s samo seboj ohraniti ali znova doseči v vsakršnem naključju, v vsakršni samo zase oblikujoči se akcidentalnosti, v vsakršni nesreči in bolečini, še več, celo v samem zločinu.

S tem ponovno pride – kot v simboličnem – do ravnodušnosti med idejo in podobo, do njune neprimerjenosti in ločitve, toda s to bistveno *razliko*, da se mora ideja, katere pomanjkljivost je bila v simbolu povod za pomanjkljivo upodabljanje, zdaj v romantičnem prikazati v sebi *dovršena* kot duh in duševnost, zaradi te višje dovršenosti pa se ideja odtegne ustreznim združitvi z vnanjim, vtem ko svojo resnično realnost in pojavnost lahko išče in izvrši le v sebi sami.

Takšen bi bil na splošno značaj simbolične, klasične in romantične forme umetnosti kot treh razmerij ideje do svoje podobe na področju umetnosti. Ta razmerja sestojijo v stremljenju po idealu, dosegi in prekoračitvi ideala kot resnične ideje lepote.

III. Kar se tiče *tretjega* dela, nasproti prvemu in drugemu delu, slednji predpostavlja pojem ideala in obče forme umetnosti, vtem ko je le realizacija teh form v določenem čutnem materialu. Zato zdaj nimamo več opraviti z notranjim razvojem umetniške lepote glede na njena temeljna določila, temveč moramo premotriti, kako ta določila vstopajo v bivanje, kako se navzven razlikujejo in kako vsak moment v pojmu lepote samostojno zase udejanjijo kot *umetniško delo*, ne pa kot zgolj *občo formo*. Ker pa umetnost zdaj v vnanji obstoj prestavlja lastne, ideji lepote imanentne razlike, se morajo v tem tretjem delu za razčlenitev in opredelitev *posameznih umetnosti* obče forme umetnosti hkrati pokazati kot temeljno določilo – oziroma, zvrsti umetnosti imajo v sebi taiste bistvene razlike, ki smo jih spoznali kot obče forme umetnosti. *Vnanja* objektivnost, v katero te forme vstopajo skozi čutni in zategadelj posebni material, pa pusti, da se te forme samostojno *razvejijo* na določene načine svoje realizacije, na posebne umetnosti, kolikor namreč vsaka forma svoj določen

značaj najde v določenem vnanjem materialu in se adekvatno udejanji v načinu njegovega predočevanja. Po drugi strani pa one forme umetnosti, ki so kot forme v svoji določenosti *obče*, preko *posebne* realizacije učinkujejo tudi v *določeni* umetnostni zvrsti, prav tako pa zadobijo svoj obstoj skozi druge umetnosti, četudi na podrejen način. Zato sodijo posebne umetnosti, po eni strani, specifično k *eni* od občih form umetnosti ter tvorijo njej *primerno* vnanjo umetniško dejanskost, po drugi strani pa na svoj način predočujejo vnanjo upodobno totalitete umetnostnih form.

Na splošno imamo torej v tretjem glavnem razdelku opraviti z umetniško lepim, kakor se razvija v nek *svet* udejanjene lepote v umetnostih in njenih umetniških delih. Vsebina tega sveta je lepo, in tisto resnično lepo, ki je, kot smo videli, upodobljena duhovnost, ideal, in določneje, absolutni duh, resnica sama. Ta regija božanske resnice, ki je umetniško predočena za zor in občutenje, tvori središče celotnega sveta umetnosti kot tista samostojna, svobodna, božanska podoba, ki si je popolnoma prisvojila vnanjskost forme in materiala in jo zdaj nosi na sebi zgolj kot manifestacijo same sebe. A ker se lepo tukaj razvija kot *objektivna* dejanskost in se potemtakem deli na samostojne posebnosti posameznih strani in momentov, si zdaj to središče svoje ekstreme postavi nasproti kot realizirane v svojski dejanskosti. *Eden* od teh ekstremov zategadelj tvori *objektivnost*, ki je še *brezduhovna*, se pravi, zgolj naravno okolje boga. Tu se upodablja vnanje kot tako, ki svojega duhovnega smotra in vsebine nima v samem sebi, temveč v nekem drugem.

Drugi ekstrem pa je, nasprotno, božansko kot notranje, kot vedeno, kot raznoliko uposebljeno *subjektivno* bivanje božanstva [Gottheit]: resnica, kakor je učinkujoča in živa v čutu, duševnosti in duhu posameznih subjektov in ki ne ostane izlita v svoji vnanji obliki, temveč se vrne v subjektivno posamezno notranje. Zaradi tega se božansko kot tako hkrati razlikuje od svojega čistega manifestiranja kot *božanstvo* ter s tem samo vstopi v partikularnost, ki spada k

slehernemu subjektivnemu vedenju, čutenju, zrenju in občutenju. Na analognem področju religije, s katero je umetnost na najvišji stopnji neposredno povezana, omenjeno razliko pojmuje na *ta* način, da za nas na eni strani stoji pozemeljsko, naravno življenje v svoji končnosti, nakar si, drugič, zavest naredi za predmet *boga*, pri katerem odpade razlika med objektivnostjo in subjektivnim, dokler naposled, tretjič, ne napredujemo od boga kot takega k pobožnosti *občestva* [*Gemeinde*], kot k Bogu, kakor živi in je prezenten v subjektivni zavesti. Te tri glavne razlike se samostojno pojavljajo tudi v svetu umetnosti.

1. *Prva* od posebnih umetnosti, s katero je glede na to temeljno določilo treba začeti, je lepa *arhitektura*. Njena naloga sestoji v tem, da vnanjo neorgansko naravo predela tako, da ta narava, kot umetniško predelan vnanji svet, postane sorodna duhu. Njen material je sama materialnost v svoji neposredni vnanjskosti kot mehanska težka masa, njene forme pa ostanejo forme neorganske narave, urejene po abstraktnih razumskih razmerjih simetrije. Ker v tem materialu in v teh formah ideala ni mogoče realizirati kot konkretne duhovnosti in torej upodobljena realnost ostane nasproti ideji vnanja, z njo neprežeta, ali je z njo le v abstraktnem odnosu, je osnovni tip stavbarstva [*Baukunst*] *simbolična* forma umetnosti. Zakaj arhitektura šele utira pot adekvatni dejanskosti boga in se trudi v njegovi službi z objektivno naravo, da bi jo izkopala iz goščave končnosti in naključnih deformacij. S tem pripravlja prostor za boga, oblikuje njegovo vnanje okolje in mu postavi njegov tempelj kot prostor za notranjo zbranost in naravnost na absolutne predmete duha. Tem, ki se tu zbirajo, za shode postavlja zavetje [*Umschließung*], kot zaščito pred pretečim viharjem, pred dežjem, neurjem in pred divjimi živalmi ter razodeva ono hotenje po shajanju, čeravno sicer na vnanji, pa vendar na umetniški način. Ta pomen lahko arhitektura v svoj material in v njegove forme upodobi v večji ali manjši meri, pač odvisno od tega, ali je

določenost vsebine, od katere prevzema svoje delo, pomembnejša ali manj pomembna, konkretnjša ali abstraktnjša, od tega, ali je globoko sestopila sama vase ali pa je kalnejša in površnejša. Še več, v tem pogledu lahko gre arhitektura celo tako daleč, da more hoteti v svojih formah in svojem materialu oni vsebini priskrbeti adekvatni umetniški obstoj; a tedaj je že prekoračila svoje lastno področje in se nagiba k svoji višji stopnji, h kiparstvu. Zakaj njena meja je ravno v tem, da nasproti svojim vnanjim formam ohranja duhovno kot notranje in potemtakem na to, kar je napolnjeno z dušo, kaže le kot na neko drugo.

2. In tako je torej arhitektura očistila neorganski vnanji svet, ga simetrično uredila in napravila sorodnega duhu: božji tempelj, hiša njegovega občestva, je zdaj dograjena. V ta tempelj, *drugič*, pa potem vstopi bog sam, vtem ko strela individualnosti udari v inertno maso, jo prešine, in se sama neskončna forma duha, ki ni več zgolj simetrična, skoncentrira v telesnost in jo oblikuje. To je naloga *kiparstva*. Kolikor se v skulpturi v čutno podobo in njen vnanji material naseli duhovno notranje, ki ga je arhitektura zmožna le nakazati, in kolikor se obe strani druga v drugo upodobita *tako*, da nobena stran ne prevladuje, zadobi skulptura za svoj osnovni tip *klasično umetnostno formo*. Zato v čutnem kot takem ni nobenega izraza več, ki ne bi bil tudi sam duhoven, tako kot, obratno, tudi skulptura ne more popolnoma upodobiti nobene duhovne vsebine, ki je ni moč docela in njej primerno ponazoriti v telesni podobi. Zakaj v skulpturi naj bi duh v svoji telesni obliki stal pred nami tiho in blaženo v neposredni enotnosti, formo pa naj bi oživiljala vsebina duhovne individualnosti. Zato se vnanjega čutnega materiala ne obdeluje več samo glede na njegovo mehansko kvaliteto, kot težko maso, niti v formah neorganškega, ne obdeluje se ga več kot ravnodušnega do obarvanosti itn., temveč v idealnih formah človeške podobe, in sicer v totaliteti prostorskih dimenzij. Glede na ta zadnji vidik pa moramo poudariti,

da se notranje in duhovno v skulpturi pojavlja predvsem v svojem večnem spokoju in bistveni samostojnosti. Temu spokoju in enotnosti s seboj ustreza le tista vnanjost, ki tudi sama še vztraja v tej enotnosti in spokoju. To je lik glede na svojo *abstraktno prostorskost*. Duh, ki ga predočuje skulptura, je duh, ki je v samem sebi uravnotežen in ga ni raznoliko razdrobila igra naključij in strasti; zato pa skulptura vnanjosti ne pusti, da se pojavlja v takšni raznolikosti, temveč na njej dojema le to eno stran, abstraktno prostorskost v njeni totaliteti dimenzij.

3. Zdaj ko je arhitektura izgradila tempelj in roka kiparstva vanj postavila kip boga, pa se, *tretjič*, v prostranih dvoranah njegove hiše pred tega čutno vpričnega boga postavi *občestvo*. Občestvo je notranja duhovna refleksija tega čutnega obstoja, oduševljajoča subjektivnost in notrinskost, s katerima zategadelj postane, tako za vsebino umetnosti kot za vnanje upodablajoči material, določujoči princip partikularizacija, uposamitev in njena subjektivnost. Uravnotežena notranja enotnost boga v skulpturi se razbije v množstvo uposamljenih notrinskosti, katerih enotnost ni čutna, temveč povsem idealna [ideel]. In šele s tem bog sam, kot to menjavanje [Herüber und Hinüber], kot ta premena njegove notranje enotnosti v udejanjenje v subjektivnem védenju in njegovi uposebitvi, kot tudi premena občesti v združenje mnogih, resnično postane duh – duh v svojem občestvu. V tem občestvu je bogu odvzeta takó abstraktnost v sebi zaključene identitete kot tudi neposredna pogreznjenost v telesnost, kakor jo predočuje skulptura; v njem je povzdignjen v duhovnost in védenje, v ta protividez [Gegenschein], ki se bistveno pojavlja notranje in kot subjektivnost. S tem je višja vsebina zdaj tisto duhovno, in sicer kot absolutno; toda zaradi one razdrobljenosti se duhovnost hkrati prikazuje kot *posebna* duhovnost, kot partikularna duševnost; in ker se kot glavna stvar ne pojavlja samozadostni spokoj boga v sebi, temveč videzovanje [Scheinen] nasploh, bit za neko drugo, manifestiranje,

postane zdaj samostojni predmet umetniške predočitve kar najrazno-
likejša subjektivnost v svojem živem gibanju in živi dejavnosti kot
človeška strast, človeško delovanje in dogajanje, nasploh širo
področje človeškega občutenja, hotenja in opustitve. – V skladu s to
vsebino pa se mora tudi čutni element umetnosti pokazati kot na
samem sebi partikulariziran in primerjen subjektivni notrinskosti.
Material za to nudijo barve, toni [Ton] in končno zvok [Ton] kot
gola oznaka za notranje zore in predstave, kot načine realiziranja te
vsebine skozi ta material pa dobimo slikarstvo, glasbo in poezijo.
Ker se takšna čutna snov kaže na sami sebi uposebljena in vselej
postavljena idealno [ideel], ta snov najbolj ustreza vsebini umetnosti,
ki je nasploh duhovna, sovisje med duhovnim pomenom in čutnim
materialom pa dozori v višjo intimnost [Innigkeit], kakršna v arhi-
tekturi in kiparstvu ni bila mogoča. Ta tesnejša enotnost pa je vendarle
enotnost, ki stopi docela na subjektivno stran in, kolikor se morata
forma in vsebina partikularizirati in postaviti idealno [ideel], nastane
le na račun objektivne občosti vsebine kot tudi na račun stopitve z
neposredno čutnim.

Vtem ko sta se forma in vsebina povzdignili do idealnosti, zapu-
ščajoč simbolično arhitekturo in klasični ideal kiparstva, pa jemljejo
te umetnosti svoj tip iz *romantične* forme umetnosti, saj so najprimer-
nejše za izražanje njenega načina upodabljanja. Totaliteto umetnosti
pa tvorijo, ker je samo romantično v sebi konkretna forma.

Notranjo razčlenitev te *tretje sfere* posameznih umetnosti je treba
določiti na naslednji način.

a) *Prva*, kiparstvu najbližja umetnost, je *slikarstvo*. Kot material
za svojo vsebino in njeno upodabljanje uporablja vidnost [Sichtbar-
keit] kot tako, kolikor se ta hkrati na sami sami partikularizira, se
pravi, kolikor se nadalje določi v barvo. Material arhitekture in
kiparstva je sicer prav tako viden in obarvan, vendar to ni material,

ki, kot v slikarstvu, kot tak omogoča vidnost [Sichtbarmachen], kakor npr. v sebi enostavna svetloba, ki se na svojem nasprotju, temi, specificira in skupaj z njo postane barva. Ta vidnost, ki je v sebi tako subjektivirana in idealno postavljena, ne potrebuje, tako kot v arhitekturi, niti abstraktno-mehanične razlike v masi težke materialnosti niti totalitete čutne prostorsosti, kakor jo – četudi koncentrirano in v organskih formah – še ohranja kiparstvo, temveč imata vidnost in omogočanje vidnosti v slikarstvu bolj idealne razlike, kot je posebnost barv, in osvobajata umetnost čutno-prostorske kompletnosti materialnega, omejujoč se na dimenzijo ploskve.

Po drugi strani pa se tudi vsebina kar najširše partikularizira. Vse, kar se utegne v človeških prsih razmahniti kot občutenje, predstava, smoter, vse, kar se more iz njih upodobiti v dejanje, vsa ta mnogoterost lahko tvori pisano vsebino slikarstva. V njem dobi svoje mesto celotno kraljestvo posebnosti, od najvišje vsebine duha vse navzdol do najbolj uposamljenih predmetov narave. Zakaj v njem lahko nastopi tudi končna narava, v svojih posebnih prizorih in pojavnostih, da jo le kakršenkoli namig na kak element duha tesneje poveže z mislijo in občutenjem.

b) *Druga* umetnost, skozi katero se udejanja romantično, je, nasproti slikarstvu, *glasba*. Njen material, čeravno še čuten, napreduje do še globlje subjektivnosti in uposebitve. Idealno postavljanje čutnega skozi glasbo je namreč iskati v tem, da glasba ravnodušno vsaksebje [Auseinander] prostora, katerega totalni videz slikarstvo še ohranja in namenoma hlini, zdaj prav tako odpravi in ga idealizira v individualno eno točko. Kot ta negativnost pa je točka v sebi konkretna in je dejavno odpravljanje znotraj materialnosti, kot gibanje in vzdrhtavanje materialnega telesa v samem sebi v svojem razmerju do samega sebe. Takšna začenjajoča se idealnost materije, ki se ne pojavlja več kot prostorska, temveč kot časovna idealnost, je ton,

negativno postavljeno čutno, katerega abstraktna vidnost se je preobrazila v slišnost [Hörbarkeit], vtem ko ton, to, kar je idealno, tako rekoč osvobodi iz njegove ujetosti v materialnem. – Ta prva notrinskost in oduševljenost materije tvori material za notrino in dušo duha, ki sta sama še nedoločena, in stori, da v njenem zvenenju duševnost zveni in izzveni v celotni lestvici svojih občutij in strasti. Tako kot stoji kiparstvo na sredi med arhitekturo in umetnostmi romantične subjektivnosti, tako spet glasba tvori središče romantičnih umetnosti in je prehodna točka med abstraktno prostorsko čutnostjo slikarstva in abstraktno duhovnostjo poezije. Kot nasprotje občutenju in notrinskosti vsebuje glasba v sami sebi, enako kot arhitektura, razumsko razmerje kvantitete, prav tako pa je utemeljena na trdnih zakonitostih tonov in njihovega sestavljanja.

c) Kar naposled zadeva *tretje*, najduhovnejše predočevanje romantične forme umetnosti, ga je treba poiskati v *poeziji*. Njena karakteristična svojskost je v moči, s katero čutni element, od katerega sta že glasba in slikarstvo začela osvobajati umetnost, podreja duhu in njegovim predstavam. Zakaj ton, kot njen zadnji vnanji material, v njej ni več zveneče občutenje samo, temveč nek *znak*, ki je sam zase brez pomena, in sicer znak neke predstave, ki je postala v sebi konkretna, ne pa le znak nedoločenega občutenja in njegovih nians in gradacij. *Ton* s tem postane *beseda* kot v sebi artikuliran glas, katerega smisel je v tem, da označuje predstave in misli, vtem ko v sebi negativna točka, do katere je prišla glasba, zdaj nastopi kot dovršeno konkretna točka, kot točka duha, kot samozavedni individuum, ki iz samega sebe povezuje neskončni prostor predstave s časom tona [Zeit des Tons]. Vendar pa je ta čutni element, ki je bil v glasbi neposredno enoten z notrinskostjo, tukaj ločen od vsebine zavesti, medtem ko si duh to vsebino zase in v sebi samem nameni za predstavo, za katere izraz sicer uporablja ton, vendar le kot nek znak brez vrednosti in brez vsebine. Potemtakem je lahko ton prav tako gola črka, zakaj

slišno se je tako kot vidno znižalo v golo nakazovanje [Andeutung] duha. Zategadelj je pravi element poetičnega predočevanja poetična *predstava* in duhovno ponazarjanje sámo, in ker je ta element skupen vsem formam umetnosti, se tudi poezija vleče skozi vse forme in se v njih samostojno razvija. Pesništvo je obča umetnost v sebi osvojenega duha, ki, da bi se realiziral, ni več vezan na vnanji čutni material in se razmahne le v notranjem prostoru in notranjem času predstav in občutij. Toda ravno na tej najvišji stopnji umetnost preseže tudi samo sebe, s tem da zapusti element spravljene [versöhnter] čutne upodobitve [Versinnlichung] duha in iz poezije predstave preide v prozo mišljenja.

To bi bila razčlenjena totaliteta posebnih umetnosti: vnanja umetnost arhitekture, objektivna umetnost kiparstva in subjektivna umetnost slikarstva, glasbe in poezije. Sicer se je že večkrat poskušalo podati drugačne razdelitve, saj umetniško delo ponuja tolikšno bogastvo plati, da se je zelo pogosto za osnovo razdelitve vzelo zdaj to, zdaj ono plat – npr. čutni material. Arhitektura je tedaj kristalizacija, kiparstvo pa organska figuracija materije v njeni čutno-prostorski totaliteti; slikarstvo je obarvana ploskev in črta, medtem ko v glasbi prostor nasploh prehaja v v sebi izpolnjeno točko časa; dokler naposled v poeziji vnanji material ne postane brez vsakršne vrednosti. Ali pa se je te razlike pojmovalo povsem po njihovi abstraktni plati prostorske in časovne. Takšni abstraktni posebnosti umetniškega dela kot je material, je v njeni svojskosti sicer moč dosledno slediti, toda kot tisto, kar je navsezadnje odločilno, je ni mogoče izpeljati, saj takšna plat sama izvira iz višjega izvora in se mora zatorej podrediti temu principu.

Kot tisto višje smo obravnavali forme umetnosti simboličnega, klasičnega in romantičnega, ki so obči momenti ideje lepote same.

Njeno razmerje do posameznih umetnosti v svoji konkretni podobi je takšno, da so umetnosti realni obstoj form umetnosti. Zakaj *simbolična umetnost* doseže sebi najprimernejšo dejanskost in najširšo aplikacijo v *arhitekturi*, kjer vlada v skladu s svojim kompletnim pojmom in še ni znižana v neorgansko naravo tako rekoč neke druge umetnosti; za *klasično formo umetnosti* pa je nepogojena realnost *kiparstvo*, medtem ko arhitekturo dojema le kot nekaj obdajajočega in za svojo vsebino še ni zmožna izoblikovati slikarstva in glasbe kot absolutnih form; *romantična* forma umetnosti, naposled, se polasti slikarskega in muzikaličnega izraza na samostojen in nepogojen način, v enaki meri pa se polasti poetičnega predočevanja; poezija pa ustreza vsem formam lepega in se preko vseh razteza, ker je njen pravi element lepa fantazija, fantazija pa je nujna za vsako umetniško produkcijo lepote, naj pripada katerikoli formi že.

Tisto, kar torej posebne umetnosti realizirajo v posameznih umetniških delih, so glede na pojem le obče forme samorazgrinjajoče se ideje lepote; kot njena vnanja udejanjitev se dviga prostrani panteon umetnosti, katerega arhitekt [Bauherr] in graditelj je samega sebe dojemajoč duh lepega, svetovna zgodovina pa ga bo dokončala šele v svojem tisočletnem razvoju.

Terminološki slovarček

A

Absicht – *namen, namera*
Absolute – *absolut*
Absolutheit – *absolutnost*
Affirmative – *afirmativno*
Akzidentelle – *akcidentalno*
Allgemeines – *obče*
Allgemeinheit – *občnost*
Allgemeinste – *najobčejše*
Andere – *drugo*
Anerkennung – *pripoznanje*
Anfang – *začetek*
Anforderung – *zahteva*
Angst – *bojazen*
Anlage – *dispozicija*
Anmaßung – *pretenzija*
Annahme – *domneva*
Anschauen – *zrenje*
Anschauung – *zor*
Ansich – *nasebje*
Anundfürsichseiende – *na-sebi-in-za-sebe-bivajoče*
Anundfürsichsein – *nasebstvo-zasebstvo*
Art – *vrsta; način*
Auffassung – *pojmovanje*
Auffassungsweise – *način dojemanja*
Aufführung – *uprizoritev*
Aufheben – *odprava*

Aufhebung – *odprava*
Auflösung – *razkroj, razpustitev*
Aufopferung – *žrtvovanje*
Ausbildung – *izoblikovanje*
Ausdruck – *izraz*
Auseinander – *vsaksebje*
Ausfinden – *odkrivanje*
Aussehen – *izgled*
Außendinge – *vnanje reči*
Äußere – *vnanje*
Äußerlichkeit – *vnanjskost*
Äußerung – *izraz*
Ausöhnung – *sprava*

B

Baukunst – *stavbarstvo*
Bedürfnis – *potreba*
Beendigung – *zaključitev*
Befassende – *zaobsegajoče*
Befriedigung – *zadovoljitev*
Befugnis – *pristojnost*
Begebenheit – *dogodek*
Begehrungsvermögen – *zmožnost želenja*
Begeisterung – *navdihnjenost; navdušenje*
Begierde – *poželenje*
Begierlichkeit – *poželjivost*
Begreifen – *dojemanje, pojmovanje*
Begriff – *pojem*

Beiheerspielen – *nagoda*
Beiwesen – *pratika*
Belebte – *oživljeno*
Belehrende – *poučno*
Belieben – *poljubnost*
Berechtigung – *upravičenost*
Beredsamkeit – *zgovornost*
Beschaffenheit – *takšnost*
Beschränkung – *omejitev*
Beseelt – *oduševljen*
Besonderheit – *posebnost*
Besonderung – *uposebitev*
Bestimmtheit – *določenost*
Bestimmung – *določilo; namenjenost*
Betätigung – *udejstvovanje*
Betrachtung – *motrenje*
Beurteilung – *presoja*
Bewußtlose – *brezzavestno*
Bewußtsein – *zavest*
Bezeichnung – *oznaka*
Beziehung – *odnos*
Bild – *slika*
Bildlichkeit – *slikovnost*
Bilsäule – *kip*
Bildung – *omika*

C

Charakter – *karakter, značaj*

D

Darstellung – *prikaz, predočitev*
Dasciendes – *bivajoče*
Dascin – *obstoj, bivanje*
Denken – *mišljenje*
Dichter – *pesnik*
Diesseits – *tostranstvo*
Differenz – *diferenca, razlika*

Dogma – *dogma*
Drama – *drama*
Dramatische – *drama, dramatično*
Durchführung – *izpeljava*
Dürftige – *borno*

E

Eigentümlichkeit – *samosvojest, svojskost*
Einbildung – *umišljanje*
Einbildungskraft – *domišljija*
Einfall – *domislica*
Eingebung – *navdih*
Einheit – *enotnost*
Einhelligkeit – *enotnost*
Einigung – *zedinjenje, složnost*
Einklang – *harmonija, uglašenost*
Eins – *eno*
Einsicht – *avid*
Einzelheit – *posameznost*
Eitelkeit – *ničemnost*
Empfänglichkeit – *dovzetnost*
Empfindung – *občutenje, občutje*
Empfindungsweise – *način občutenja*
Empirische – *empirično*
Endliche – *končno*
Endlichkeit – *končnost*
Endzweck – *končni smoter*
Entäußerung – *odsvojitve*
Entfaltung – *razgrnitev*
Entfremdete – *odtujeno*
Entfremdung – *odtujitev*
Enthüllung – *razkritje*
Entwicklung – *razvoj*
Entzweiung – *razdvojitve*
Erbauung – *povzdiga*
Erdichtung – *izmišljija*

Ereignis – *dogodek*
Erfahrung – *izkustvo*
Erkenntnis – *spoznanje*
Erkenntnisvermögen – *spoznavna
zmožnost*
Erscheinende – *pojavnjajoče se*
Erscheinung – *pojavnost*
Erzeugen – *porajanje*
Erzeugnis – *proizvod*

F

Falschheit – *napačnost*
Fessellosigkeit – *nebrzdanost*
Figur – *figura*
Form – *forma*
Fortgang – *potek*
Freiheit – *svoboda*
Freiheitsbegriff – *pojem svobode*
Fremdheit – *tujost*
Frömmigkeit – *pobožnost*
Fülle – *polnost, bogastvo*
Furcht – *strah*
Fürsichsein – *zasebstvo*

G

Gattung – *rod*
Gebärde – *gestikulacija*
Gebilde – *tvorba*
Gedachtes – *mišljeno*
Gedanke – *misel*
Gediegenheit – *uravnovešenost*
Gefallen – *ugajanje*
Gefühl – *občutje; čustvo*
Gefühl der Lust – *občutje ugodja*
Gegensatz – *nasprotje*
Gegenwart – *vpričnost*
Gehalt – *vsebina*

Geist – *duh*
Geistige – *duhovno*
Geistigkeit – *duhovnost*
Gelehrsamkeit – *učenost*
Gelten – *veljavnost*
Gemeinde – *občestvo*
Gemüt – *duševnost*
Genieperiode – *doba genijev*
Genuß – *uživanje*
Gerechtigkeit – *pravičnost*
Geregelte – *urejeno*
Geschehen – *dogajanje*
Geschmack – *okus*
Geschöpf – *kreatura*
Gesetz – *zakon*
Gesetzmäßig – *zakonit*
Gesinnung – *prepričanje;
naravnost*
Gestalt – *podoba*
Gestalten – *upodabljanje*
Gestaltung – *upodoba*
Gestige – *duhovno*
Gewissen – *vest*
Gewißheit – *gotovost*
Glauben – *vera, verovanje*
Gleichgültige – *ravnodušno*
Gleichheit – *enakost*
Gottheit – *božanstvo*
Göttliche – *božansko, božje; Božje*
Göttlichkeit – *božanskost*
Grund – *temelj; razlog*
Gute – *dobro*

H

Handeln – *delovanje, ravnanje*
Handlung – *dejanje*
Harmonie – *harmonija*

Häßliche – *grdo*
Heiligkeit – *svetost*
Heiterkeit – *vedrost*
Herrschaft – *gospostvo, vladavina*
Hervorbringen – *proizvajanje*
Heuchelei – *hinavščina*
Höhere – *višje*
Hörbarkeit – *slišnost*

I

Ich – *jaz*
Idealität – *idealnost*
Immoralische – *imoralno*
Individualität – *individualnost*
Individuum – *individuum*
Ineinsbildung – *uenotenje*
Inhalt – *vsebina*
Innere – *notranje*
Inneres – *notrina*
Innerlichkeit – *notrinskost*
Innigkeit – *notrina*
Intelligenz – *inteligenca*
Interesse – *interes*
intuitive Verstand – *intuitivni razum*
Ironie – *ironija*
Jenseits – *onstranstvo*

K

Kampf – *boj*
Klassische – *klasično*
Kollision – *kolizija*
Komödie – *komedija*
Konflikt – *konflikt*
Körper – *telo*
Kraft – *sila*
Kreis – *krog*

Kritik – *kritika*
Kunst – *umetnost*
Kunstabewußtsein – *umetniška zavest*
Kunstdialektik – *dialektika umetnosti*
Kunstform – *forma umetnosti*
Kunstgelehrsamkeit – *učenost o umetnosti*
Kunstgesetz – *zakon umetnosti*
Kunstgestalt – *umetniška podoba*
Kunstgestaltung – *umetniško upodabljanje*
Künstler – *umetnik*
Kunstlose – *neumetniško*
Kunstantheismus – *panteizem umetnosti*
Kunstprodukt – *umetniški produkt*
Kunstschöne – *umetniško lepo*
Kunstschönheit – *umetniška lepota*
Kunstsinn – *umetniški čut*
Kunststück – *umetniža*
Kunstversinnlichung – *čutno upodabljanje umetnosti*
Kunstwerk – *umetniško delo, umetnina*
Kunstwirklichkeit – *umetniška dejanskost*

L

Leben – *življenje*
Lebendige – *živo*
Lebendigkeit – *živost*
Lehre – *nauk*
Leiblichkeit – *telesnost*
Leiden – *trpljenje*
Leidenschaft – *strast*

Leidenschaftlichkeit – *strastnost*
Liebe – *ljubezen*
Lust – *ugodje*

M

Macht – *moč*
Malerei – *slikarstvo*
Maßlosigkeit – *brezmernost*
Materiatur – *materiatura*
Merkmal – *značilnost*
Mitempfindung – *soobčutenje*
Mitleiden – *sočutje*
Mittel – *sredstvo*
Möglichkeit – *možnost*
Moment – *moment*
Moralische – *moralično*
Musik – *glasba*
Müßigkeit – *brezdelje*

N

Nachahmen – *posnemanje*
Natur – *narava*
Naturanlage – *naravna dispozicija*
Naturbefangenheit – *ujetost v naravo*
Naturdinge – *naravne reči*
Naturerscheinung – *naravna
pojavnost*
Naturerzeugnis – *naravni proizvod*
Naturexistenz – *naravna eksistenca*
Naturgestalt – *naravna podoba*
Naturlebendige – *naravno živo*
Naturlebendigkeit – *naravna živost*
Natürlichkeit – *naravnost*
Naturprodukt – *naravni produkt*
Naturschöne – *naravno lepo*
Naturschönheiten – *naravne lepote*
Nebeneinander – *vzporedje*

Negative – *negativno*
Neigung – *nagnjenje*
Nichtigkeit – *ničnost*
Notwendigkeit – *nujnost*
Nutzen – *korist*
Nützlichkeit – *koristnost*

O

Ordnung – *red*
Organische – *organsko*

P

Parrhesie – *iskrenost*
Partikularität – *partikularnost*
Person – *persona, oseba*
Pflicht – *dolžnost*
Pflichtgemäß – *v skladu z dolžnostjo*
Phantasie – *fantazija*
Poesie – *poezija*
Positive – *pozitivno*
Prinzip – *princip*
Publikum – *občinstvo*

R

Raum – *prostor*
Räumlichkeit – *prostorskost*
Realität – *realnost*
Recht – *pravica*
Recht der Subjektivität – *pravica
subjektivnosti*
Rechtschaffenheit – *poštenost*
Rechtsgefühl – *čut za pravičnost*
Reflexion – *refleksija*
Reflexionsbetrachtung – *refleksijsko
motrenje*
Reflexionsbildung – *refleksijska
omika*

Regel – *pravilo*
Regelmässige – *pravilno*
Reich des Schönen – *kraljestvo lepega*
Reinigung – *očiščevanje*
Religion – *religija*
Resultat – *rezultat*
Roheit – *surovost*
Romantische – *romantično*
Ruhe – *spokoj*

S

Sache – *stvar*
Sammlung – *zbranstvo*
Schattennwelt – *svet senc*
Schein – *videz*
Schicksal – *usoda*
Schief – *napačen*
Schlechte – *slabo*
Schmerz – *bolečina*
Schöne – *lepo*
Schönheit – *lepota*
Schönheitssinn – *čut za lepoto*
Schönheitstrieb – *gon po lepoti*
Schranke – *meja*
Schreck – *groza*
Schuld – *krivda*
Seele – *duša*
Seelenfähigkeit – *duševna sposobnost*
Sehnsüchtigkeit – *hrepnenjskost*
Seinsollende – *najstvujoče*
Selbst – *sebstvo*
Selbstbestimmung – *samodoločanje*
Selbstbewußtsein – *samozavedanje*
Seligkeit – *blaženost*
Sichselbstaufflösende –
samorazpuščajoče se

Sichtbarkeit – *vidnost*
Sichvernichten – *samouničenje*
Sinn – *smisel; pomen; čut*
Sinnliche – *čutno*
Sinnlichkeit – *čutnost*
Sitte – *nravi*
Sittliche – *nravno*
Sittlichkeit – *nравnost*
Skulptur – *skulptura; kiparstvo*
Skulpturbild – *skulptura*
Sollen – *najstvo*
Sprache – *govor*
Statue – *statua*
Stoff – *snov*
Streben – *stremljenje*
Subjektivität – *subjektivnost*
Substantialität – *substancialnost*
Substanz – *substanca*
Symbolische – *simbolično*

T

Tat – *dejanje*
Tätigkeit – *dejavnost*
Täuschung – *prevara*
Tempel – *tempelj*
Theater – *teater*
Tragödie – *tragedija*
Trieb – *gon*
Triebfeder – *gonilna vzmet*
Tugend – *krepost*
Tun – *početje*

U

Übel – *hudo*
Übereinstimmung – *ujemanje*
übersinnliche Welt – *nadčutni svet*
Unangemessenheit – *neprimerjenost*

Unbefangenheit – *prostodušnost*
Unbestimmtheit – *nedoločnost*
Unendlichkeit – *neskončnost*
Ungestaltbare – *neupodobljivo*
Unglück – *nesreča*
Unkräftigkeit – *nemočnost*
Unmittelbarkeit – *neposrednost*
Unterlassen – *opustitev*
Unterschied – *razlika*
Urteil – *sodba*
Urteilkraft – *moč razsodnosti*

V

Verdoppelung – *podvojitve*
Vereinzelung – *uposamitev*
Verhältnis – *razmerje*
Verlangen – *hlepenje*
Vermenschlichung – *počlovečevanje*
Vermittlung – *posredovanje*
Vermögen – *zmožnost*
Vernunft – *um*
Vernunftbildung – *umska omika*
Vernünftiges – *umno*
Vernünftigkeit – *umnost*
Versöhnung – *sprava*
Versinnlichung – *čutna upodobitev*
Versöhntsein – *spravljenost*
Verstand – *razum*
Verstandesbegriff – *razumski pojem*
Vertiefung – *globočina*
Verwirklichung – *udejanjenje*
Verzerren – *popačenje*
Vollendung – *dovršitev*
Voraussetzung – *predpostavka*
Vorhandene – *navzoče*
Vorhergehende – *predhodno*

Vorkommenheit – *naključnost*
Vorstellen – *predstavljanje*
Vorstellung – *predstava*
Vorurteil – *predsodek*

W

Wahrhafte – *resnično*
Wahrheit – *resnica*
Welt – *svet*
Weltanschauung – *svetovni nazor*
Weltinhalt – *svetna vsebina*
Werk – *delo*
Wesen – *bistvo*
Wesenheit – *bitnost*
Wesentlichkeit – *bistvenost*
Widerspruch – *protislovje*
Widerstreben – *nasprotovanje*
Wille – *volja*
Willkür – *samovolja*
Wirkliche – *dejansko*
Wirklichkeit – *dejanskost*
Wirkung – *učinek*
Wissen – *védenje*
Wohlgefallen – *ugajanje*
Wollen – *hotenje*
Wunsch – *želja*

Z

Zufall – *naključje*
Zufällige – *naključno*
Zufälligkeit – *naključnost*
Zusammenhang – *sovisnost*
Zusammenstimmung – *skladnost*
Zweck – *smoter*
Zweckmäßigkeit – *smotrnost*

PROBLEMI 1/2003, letnik XLI

Uredništvo: Miran Božovič, Mladen Dolar, Peter Klepec, Zdravko Kobe, Janez Krek, Dragana Kršić, Renata Salecl, Alenka Zupančič, Slavoj Žižek.

Glavna urednica: Alenka Zupančič

Odgovorni urednik: Mladen Dolar

Tajnica uredništva: Simona P. Grilc

Naslov uredništva: Komenskega 11, Ljubljana (s pripisom »za Probleme«),
telefon: 041 755-050

Transakcijski račun: 02017-0018113209, z oznako: »za Probleme«

Davčna številka: 26158353

Izdajatelj: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Komenskega 11, Ljubljana

Oblikovanje: AOOA

Stavek: Klemen Ulčakar

Tisk: Cicero

Naklada: 700 izvodov

Naročnina za leto 2003: 5425 SIT

Cena te številke: 2821 SIT. V ceno je vračunan DDV.

Revijo finančno podpira Ministrstvo za kulturo.

G. W. F. Hegel
UM V ZGODOVINI

Jacques Derrida
O DUHU

Alain Badiou
SVETI PAVEL

Zbornik
MAZOHIZEM IN ZAKON

David Hume
DIALOGI O NARAVNI RELIGIJI

Slavoj Žižek
KRHKI ABSOLUT

Sigmund Freud
OČRT PSIHOANALIZE

Zbornik
GANDHI IN SATJAGRAHA

Immanuel Kant / Sigmund Freud
KRITIKA ČISTEGA UMA 1/4 /
INHIBICIJA, SIMPTOM IN TESNOBA

Fredric Jameson
POSTMODERNIZEM

Alenka Zupančič
NIETZSCHE
FILOZOFIJA DVOJEGA

G. W. F. Hegel
PREDAVANJA O ESTETIKI
DRAMSKA POEZIJA

Slavoj Žižek
»STRAH PRED PRAVIMI SOLZAMI«
KRZYSZTOF KIESLOWSKI IN ŠIV

Jacques-Alain Miller
O NEKEM DRUGEM LACANU

Uroš Grilec
O FILOZOFIJI PISAVE
NA POTI K DERRIDAJU

Zdravko Kobe
AUTOMATON TRANSCENDENTALE II
KRITIKA ČISTEGA UMA

RAZPOL 12

Jean-François Lyotard
POSTMODERNO STANJE
POROČILO O VEDNOSTI

Mladen Dolar
O SKOPOSTI

Kant
KRITIKA PRAKTIČNEGA UMA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

č 68

194 245 2003



900302500,1

CORISS II



ISSN 0555-2419



9 770555 241012

ISSN 961-6376-14-4



9 789616 376143