

Umetniško delo - I. del

VOJAN RUS

POVZETEK

Izvirna dialektična estetika začne z neposredno analizo povsem dovršenega, celovitega umetniškega dela (produkta), ker je bistvo umetnosti dosti bolj kristalizirano v tem svojem produktu kot je bistvo drugih človeških področij v njihovih produktih. Metodologija splošne estetike in izrazita posebnost umetniškega čustva, intuicije, umetniškega mišljenja, predstavljanja, vsebine, forme, izraza, komunikacije itd. je izrazito, izjemno določena že s celoto umetnine. Umetnina je prostor, plod in nosilec najvišje živosti človeškega duha. Duh umetnosti je posebna, avtonomna struktura in dinamika, ki je določena s posebnim smotrom umetniškega produkta in umetnosti: proizvajati najvišjo, najbolj večplastno živost duha, najbolj svobodno gibanje in medsebojno igro misli, fantazije, čustvovanja in predstavljanja. Misli v umetnini so specifične ideje, ki imajo le rahlo zarisani miselni nukleusi, ta pa spodbuja vse duševne moči, ker ima vrednostni naboj. Duhu umetnine daje fantazija izreden element živosti, ker ona najsvobodnejše kombinira dele predstav neodvisno od realnih predmetov. Poleg fantazije je najbolj preten del duhovne živosti umetnine njena potencialna čustvenost, ki je obenem močna in izredno prefinjena (pretanjena) in s tem prekaša vse druge produkte. Najsplošnejši, sintetični rezultat duhovne živosti umetnine in umetnosti je najbolj živo medsebojno spodbujanje čustvovanja, želja, mišljenja, predstavljanja, fantazije in zaznavanja.

ABSTRACT ARTISTIC WORK

Original dialectical esthetics starts with direct analysis of the completed, whole work of art (product), because the essence of art has been much more crystallized in this product than has the essence of other human activities in their products. The methodology of general aesthetics and a specific particularity of the artistic feeling, intuition, artistic thought, imagination, resumes, forms, expression, communication etc. are specifically determined by the entirety of the artistic oeuvre. The work of art is a space, a fruit and a bearer of the highest vivacity of the human spirit. The spirit of art is a special, autonomous structure and dynamic, which is defined by a special meaning of the artistic product and art: to produce the highest, the most multi-layered vivacity of the spirit, the most free movement and mutual thought games, fantasy,

emotions and imagination. The thoughts in the work of art are specific ideas which have only a slightly determined thought nucleus and this nucleus encourages all the mental powers because it has a valuable charge. The fantasy gives the spirit of the artistic work the element of vivacity because it most freely combines the parts of imagination independent of the real objects. Besides fantasy the most salient part of the spiritual vivacity of the art work is its potential emotion, which is simultaneously powerful and extremely refined and exceeds all other products with it. The most general, synthetic result of the spiritual vivacity of the artistic work and art is the lively mutual encouragement of emotions, desires, thoughts, imagination, fantasy and perception.

1. UVODNE BESEDE

a) Estetika v dialektičnem filozofskem sistemu

Estetika, ki jo začenjam, je zadnji večji del izvirnega filozofskega sistema, ki sem ga gradil štirideset let (graditve niso ovirali teoretski dvomi, ampak samo zunanji vzroki).

Nekateri slovenski in jugoslovanski filozofi so si trideset let zelo prizadevali, da bi moj sistem čimbolj zagrnili z molkom in z plastjo neresnice (češ, da je "dogmatizem"). Zato naj navedem, kako so ta sistem že pred dvajsetimi leti temeljito analizirali najbolj izobraženi in najizvirnejši slovenski in jugoslovanski filozofi.

Dr. Janez Janžekovič, ki je bil v 60-tih letih največji slovenski filozofski erudit in sam izviren mislec, je moj sistem na osnovi temeljite analize pred 23 leti označil takole:

"Vojan Rus si je, izhajajoč iz dialektičnega materializma, zgradil popolnoma svoj, izviren pogled na svet. Človek se more z njegovim nazorom strinjati ali ne, toda, če je nepristranski, mu mora priznati, da je to zares modroslovje, ne vem, če ne prvo marksistično modroslovje sploh. Sodobni marksistični misleci, kakor Garaudy ali Machovec, so na izviren način obdelali in poglobili marsikatero misel svojih predhodnikov, izvirnega celotnega sestava ni podal nobeden. Vojan Rus pa je v svoji knjigi mislec, ki samostojno gradi modroslovsko zgradbo kamen za kamnom, od temeljev do vrha." (Nova pot, 1969, št. 1-3, str. 36-47)

Najbolj komponentna jugoslovanska filozofa dr. Bogdan Šešić iz Beograda in dr. Predrag Vranicki iz Zagreba sta moj sistem pred dvajsetimi leti (1971) ocenila:

"Poleg te metodološke enotnosti je avtor svoje raziskave v območju filozofije tudi sistematičiral in sicer v obliki sistematične filozofije in njenih temeljnih področij, se pravi ontologije, gnozeologije, filozofske antropologije in etike in zgradil s tem enega od prvih dialektičnih sistemov marksistične filozofije na sploh..."

V nasprotju z dogmatično verzijo marksistične filozofije v smislu dialektičnega materializma, ki obravnava samo probleme naturfilozofije, pa tudi v nasprotju z idealističnimi koncepcijami filozofije samo v obliki gnozeologije ali logične analize znanstvenega spoznanja ali samo v smislu antropologije, je tukaj v osnovi zgrajen koncept marksistične fundamentalne filozofije kot enotne kritične dialektike in enotnosti dejanske dialektične kozmologije, oziroma ontologije, gnozeologije in filozofske antropologije..."

Doslej so bili izdelani tile deli sistema:

-Ontologija-kozmologija, metodologija gnozeologija in filozofske logike ter oris antropologije v knjigi Dialektika človeka, misli in sveta.

-Etika in aksiologija v dveh izdajah knjige Etika in socializem (tudi z deli filozofske antropologije).

-Filozofska antropologija (tiskano v izdaji Filozofske fakultete).

-Uvod v estetiko v knjigi Možnost nove estetike in sedaj izdelava izvirne systemske estetike.

-Metodologija filozofije in zgodovine filozofije v delih Hegelova i marksistička dialektika o istovetnosti i razlici, Sodobna filozofija med metafiziko in dialektiko in Izvirna marksistična dialektika.

Izvirnost mojega sistema (in tudi njegaova različnost od drugih sistemov) je že (in ne samo tu) razvidna v dveh izhodiščnih temeljih sistema:

A-IZJEMNA DIALEKTIČNA STRUKTURA DELOVNEGA AKTA - ZLASTI ZAMISLI - DOLOČA ČLOVEKA KOT V SEBI IZJEMNO NASPROTNO IN NIHAJOČO CELOTO

B-DIALEKTIČNA STRUKTURA VESOLJA-KOZMOSA DAJE ČLOVEŠKEMU USTVARJANJU IN OSEBI NESKONČEN PROSTOR IN MATERIAL

Dialektičnost mojega sistema je različna tudi od Aristotelovega in Heglovega (in seveda od vseh drugih dosedanjih sistemov) v tem, da je v centru tega sistema izjemna dialektika človeškega ustvarjanja in človeške celote, saj šele tako središče sistema najbolj organsko poveže vse filozofske discipline, vse filozofske smeri in probleme in zagotovi vsaki filozofski "disciplini" in vsakemu problemu bistveno večjo avtonomijo kot v dosedanjih sistemih.

Šele dialektična antropologija in ontologija pokažeta, zakaj rabi estetika v filozofskem sistemu izrazito avtonomijo in kako je ona organsko plodno povezana z drugimi "disciplinami". Izjemna človeška celota ima veliko več avtonomnih plasti (morala, umetnost, religija, gospodarstvo, vzgoja itd) kot vsa druga znana bitja sveta in zato mora estetika, ki izraža eno plast, umetnost, biti glede svoje predmetnosti, metodologije in strukture različna od drugih "disciplin": to bom nakazal že v naslednjem pododdelku.

Dialektika je zaradi svoje teoretske moči zlahka bolj široka in prijazna do svojih izključujočih oponentov kot oni do nje, saj je bilo na njihovi strani, v vseh njihovih slovenskih variantah (stalinizem in vsi drugi -izmi), zadnjih štirideset let dosti več argumentov moči kot moči argumentov in kvalitete.

Zaradi umevanja prepletene večplastnosti človeške in filozofske zgodovine, dialektika zlahka vključi in sintetizira vse filozofske in podobne smeri in metode (klasično logiko, heglovsko abstraktno dialektiko, kantovski apriorizem, fenomenologijo in predmetno teorijo, hermenevtiko, psihoanalizo, systemsko teorijo, strukturalizem itd), povzemajoč njihove vredne elemente in preraščajoč njihove ozkosti in izolacionizme.

Zato lahko dialektična estetika v preraščajoči sintezi združi pozitivne elemente in estetskega formalizma in kontenutizma, estetskega subjektivizma in objektivizma, estetskega naturalizma in metafizike.

Pomen takega poskusa nove estetike pa je očitno v kontekstu filozofije 20. stoletja.

Čudna protislovnost filozofije tega stoletja - tako mnogo sposobnih filozofov, kot še nikoli prej, in tako malo izvirnih kompleksnih novosti, skoraj nobenega izvirnega filozofskega sistema. To čudo ni več čudo, če se spomnimo: 19. in 20. stoletje so filozofski abstrakcionizmi bolj obvladovali kot vseh 2500 let prejše filozofije. Kot Damoklejev meč je nad mnogimi smermi 19. in 20. stoletja visela super-teza o nadizkustveni čisti

formi in o tem, da je dosegljivi pojav-stvar samo nekaj subjektivnega, ali pa da sme filozofija samo raziskovati logiko znanstvenega jezika. Taka stališča so močno ovirala nove večje sinteze, saj so (ta stališča) z visokim zidom prekinjala dialektično zvezo med formo in vsebino, med apriori in aposteriori, med bistvom in pojavom, med subjektom in objektom, med dejstvom in najstvom, med strukturo in dinamiko itd. Taki miselni prepadi pa zlasti razbijajo, razkosajo živo večplastnost duha, ki je še posebej intenzivna v umetnosti. Zato na takih ozkih abstrakcionizmih ni mogoče razviti estetike, ki bi izrazila živo igro duševnih moči v umetnosti.

Dialektična misel o človeku kot najbolj nihajočem in razvojno- dinamičnem bitju pa šele odpira ugoden prostor estetiki, ker je sedaj izredno živost duha v umetnini možno dojeti kot zelo svojevrstno cvetenje v povezanem in vendar zelo raznolikem vrtu človeške celote.

V objavljenih študijah o antropologiji sem že dokazal, da pod vso razdrobljenostjo človeštva in filozofije teče močni, plemeniti in neuničljivi tok dialektike v mislih Talesa, Anaksimandra, Heraklita, Aristotela, Evangelijev, Kantove estetike, Marxa, Schelerja in Trstenjaka.

Zato bi zagrizenim nasprotnikom mojega skromnega prispevka dialektiki prijateljsko svetoval: ne zgublajte zaman svojih dragocenih energij, da bi jo zadušili, njene korenine v človeštvu so pregloboke (to velja tudi za estetiko). Pa zdravi ostanite!

b) Samostojnost umetnine (umetnosti) v človeški celoti in avtonomija estetike v sistemu

Siloviti vzpon slovenskega naroda v osvobodilnem boju in po njem ter smeli odpor stalinizmu sta bila leta 1948 glavni spodbudi za mojo odločitev, da naši samostojni poti in samostojni misli dam svoj prispevek. Ko sem v letih 1948-51 pregledal in pretehtal tedanjo "marksistično" in "nemarksistično" misel, sem naletel na toliko nedialektičnih abstrakcionizmov, da sem se že tedaj odločil zgraditi samostojno filozofijo.

Potem, ko sem leta 1951 objavil prvi v Vzhodni Evropi temeljiti kritiko dogmatične stalinistične filozofije, sem februarja 1953 - pred 40 leti - objavil v beograjskem časopisu "7 umetnosti" razpravo, v kateri so že glavni elementi za mojo pravkar tiskano filozofsko antropologijo ter za to estetiko in jih navajam kar dobesedno: "Pri nas ni do kraja skovanih, popolnih komunistov, marksistov in proletarcev. Ali je sploh nujno poudarjati, da tudi pri nas obstoje družbena protislovja... Take in podobne objektivne protislovnosti se križajo nujno... tudi v vsakem članu naše skupnosti in zbujaajo v njem notranji spopad... Razume se, notranji spopadi v ljudeh, ki jih netijo osrednja družbena protislovja našega časa, ne morejo biti umetnosti zapovedane teme... Kako bi bil življensko neutemeljen kogarkoli drobnjakarski monopol nad ukusom publike v imenu marksistične estetike, ki na žalost še ni vsestransko zgrajena znanost... Ustvarjalna svoboda umetnika nujno vključuje tudi zahtevo, da je umetnik oseba, da je zvest samemu sebi in da ima hrbtnico ("karakter"), da govori ljudem iz svojega lastnega doživljanja in na svoj način... Ker ima vsak človek svojo posebno "konstitucijo", svoje posebne življenske in ustvarjalne izkušnje, ima seveda samo svoj doživljaj in njegov izvorni izraz, sicer bi nastajalo nezrelo sprejemanje in pokoravanje - dogma... Kar je pristno naše, kar je res organsko dozorelo v nas, to je gotovo tudi novo, revolucionarno - pa naj bo to najbolj specifičen, najbolj nenavaden izraz, čustvo ali misel. Za tako novo se izplača boriti, da bi živelo tudi za druge."

V tej in v naslednjih razpravah bom razgrnil nekaj bolj izoblikovanih kontur nove estetike, ki sem jo nakazal v uvodu v estetiko (Možnost nove estetike, Ljubljana, 1983).

Ker obstaja skoraj brezmejno veliko možnosti nastajanja novih estetik, ki bi vse povedale kaj novega ali o sami umetnosti ali o dosedanji obči teoriji umetnosti (= estetiki), je nujno opredeliti: v čem bi bila pričakovana novost te estetike.

Njena novost bi bila v naslednjem: predpostavke izvorne sistematične antropologije osvobajajo teoretični in duhovni prostor od dušičnih miselnih ozkosti in omogočajo estetski teoriji, da neovirano zajame izjemno, lastno bistvo umetnine (umetniškega dela, umetnosti), vse sestavine umetnine ter njihove izjemne duhovne preplete, igre in učinke.

Močne abstrakcionistične težnje, zlasti v dosedanji filozofski gnoseologiji in ontologiji-kozmozologiji, so najbolj dušile bujne cvetove umetnosti, saj je le-ta med vsemi višjimi človeškimi dejavnostmi - pa tudi, tistimi, ki predstavljajo najvišje duhovne sinteze - najbolj svobodna igra višjih duhovnih moči in najbolj živo pulziranje človeškega duha.

Iz te igrive pluridimenzionalnosti umetnine so posamične filozofsko-estetske teorije trgale kot edini izvor umetnosti: ali spoznanje ali čustvenost ali čutnost ali nagon ali inspiracijo ali fantazijo (imaginacijo) ali doživljanje ali intuicijo ali smoter-cilj ali posnemanje (mimesis) ali ustvarjanje (poiesis) ali spontanost ali formo ali vsebino ali lik ali figuro ali izraz ali komunikacijo ali proizvod ali stvar ali bit ali celovitost ali harmonijo ali fragmentarnost ali mero ali enotnost ali igro ali individualnost ali družbenost ali avtonomijo ali podrejenost umetnosti drugim področjem.

Filozofske estetike, ki so neposredni izvor, neposredno vsebino, bistvo in estetsko vrednoto umetnine iskale samo v enem, dveh ali treh aspektih, so izražale pogosto delne resnice o umetnosti. Tudi v prihodnje bo možno povedati vedno kakšne pomembne novosti o navedenih aspektih, bo mogoče pisati nove estetike, ki bodo temeljile le na eni ali na nekaj plasteh umetnine: spoznanje, struktura, intuicija itd.

Vendar pa posebnosti - in še več: edinstvenosti - ki jo zadobe najvišje duševne moči človeka v umetnosti in umetnini, niti v bodoče ne bodo mogle zajeti in izraziti abstrakcionistične estetike, ki so osamele eno ali dve sestavini, četudi je/sta bistveni, saj prav umetnost odlikuje najbolj bogato medsebojno delovanje duševnih moči in človeških plasti, ki je utelešeno že v "atomu" umetnosti, v umetnini (in v ustvarjalnem aktu njenega rojstva). Edinstvenost umetniškega čustva, fantazije, inspiracije, intuicije, doživljanja, mišljenja, predstavljanja, čutnosti, vsebine, forme, izraza, komunikacije, itd. je tako izrazito določena v celoti umetnine in njenega akta, da s kosanjem te celote nastanejo mrtvi razmetani udi, iz katerih je odtekla živa toplina in akcija in ki se ne razlikujejo od enakih mrtvih udov drugih bitij.

Seveda bi bilo možno duševne in komunikacijske (izrazne, formalne) sestavine umetnine naštetih na tak sumaričen način, kot duševne moči našteva splošna psihologija ali kot izrazna sredstva obdeluje splošno jezikoslovje ali fizikalna teorija zvokov, barv, in podobno. Vendar iz takih splošnih in sumaričnih dognanj ne bi zvedeli prav nič novega o edinstveni obliki, edinstveni vsebini in še zlasti edinstveni prodornosti intenzivnega naboja duha (tj. sinteze vseh višjih duševnih moči) kristaliziranega v umetnini.

Edinstvenost umetnine je določena tudi z njenim nasprotovanjem vsem drugim izrazitim človeškim družbenim plastem in vsej človeški celoti. To pa je določanje lastne bistvenosti umetnine znotraj enotnega medija te izjemne celote in izjemnega bistva te celote.

Zato so estetiki še posebno nujne zavestne filozofsko-antropološke in nezadostne samo gnoseološke in ontološke predpostavke (zadnje postanejo smiselne šele v enot-

nosti antropologija-ontologija). Mislim, da tisti izjemni človeški prostor, v katerem je vzvišena edinstvenost in intenzivnost igre duševnih moči umetnine in možna in nujno avtonomna, nakazujejo naslednje filozofsko-antropološke predpostavke:

- Struktura delovnega akta je glavni izvor bistva človeka. Umetnina je utelešenje zelo svojstvene, avtonomne, nezamenljive, pa vendar zelo izrazite oblike delovnega (ustvarjalnega) celovitega akta. Medsebojna igra bistvenih sestavin umetnine, ki jih določa kot edinstvene po kvalitetah in učinkih, je določena s celotno strukturo umetniškega ustvarjalnega akta. Enaka temeljna strukturiranost umetniških aktov in aktov drugih izrazitih, izjemnih človeških področij (vzgoja, politika, materialna proizvodnja, religija, mit) omogoča, da umetnost kot nova, transcendentna kvaliteta izraža iz drugih področij, da jih prerašča, se jim ostro zoperstavlja in deluje na njih.

Zato je glavna kategorija dialektične filozofske antropologije - struktura ustvarjalnega akta - nujna metodološka predpostavka nove estetike.

- Določena z negotovim delovanjem (ali odsotnostjo) ustvarjalnih aktov, je človeška celota s svojim bistvom povsem izjemna v (znanem) vesolju in ima v sebi izjemna nasprotja in izjemna nihanja med temi nasprotji: najbolj večplastna celota z najbolj avtonomnimi plastmi, ki so lahko bolj nevsklajene, bolj nasprotne, kot pri vseh drugih bitjih; bistveni fragmenti celote so bolj nihajoči med raznimi plastmi in bolj negotovi, kot v vsem vesolju. Ob vseh teh največjih kozmičnih nihanjih in negotovostih pa je človeška celota (in bistvo) kozmično izjemna tudi po tem, da lahko samo sebe iz lastnih moči najbolj gradi, samoutemeljuje in samoprerašča tako silovito, da je s to izjemno transcendenco samo človek lahko v privilegiranem stiku z kozmično brezkončnostjo.

Izjemno visoko antropološko-ontološko mesto umetnine v človeški in vesoljni biti je (obenem) določeno z lastno vsebino umetnine in z njenim posebnim mestom izjemnega bistvenega fragmenta, ki je sposoben z visoko in intenzivno duhovno kvaliteto nasprotovati in preraščati nižjevrstno statiko, rušilna nasprotja in odtujitve vseh drugih človeških področij in s tem spodbujati dovrševanje konkretne zgodovinske popolnosti človeške (individualne in skupnostne) celote.

Zato je druga glavna kategorija dialektične filozofske antropologije - izjemna celota človeka - tudi druga nujna in temeljna predpostavka nove estetike.

- Umetnina je izrazito in svojsko, visoko utelešenje človeškega duha, je izrazito osebna ustvaritev in izrazita družbeno kulturna komunikacija. Ker pa je duh izrazita sestavina in proizvod ustvarjalnega akta in izjemne človeške celote, iz katerih izvirata tudi svojskost človeške osebe in kulturne skupnosti, so tudi te tri temeljne kategorije dialektične antropologije - duh, osebnost, družbenost (skupnost) - nujne predpostavke nove estetike.

Zelo močno pa moram poudariti, da so te predpostavke filozofske antropologije z vso resnostjo mišljene in porabljane samo kot prepostavke, samo kot hipoteze, in nikakor ne kot kategorične/apodiktične premise. Tudi tu je globok prepad med novo estetiko in estetikami, ki so bile abstrakcionistično deducirane iz ozkih in diktatorskih gnozeoloških, ontoloških, bioloških ali socioloških premis (ali iz njihovih mešanic). Po starih definicijah sklepanja izhaja deduktivni sklep kot manj splošen iz splošnejših ali vsaj predhodnih premis na povsem nujen način. Če postavimo estetiki kot najvišjo gnozeologistično premiso spoznanje ali kot ontologistično premiso svetovno bit (in njeno absolutno skladnost) ali kot sociologistično premiso ekonomsko bazo - potem v vseh treh primerih ne ostane prav nič za avtonomijo estetike, saj bi bil njen predmet -

umetnost - samo mrtev podaljšek spoznanja ali svetovne skladnosti ali ekonomske osnove.

Vse take in tako pojmovane gnozeologistične, ontologistične, psihologistične, sociologistične in biologistične premise kot obče in absolutno nujne poskušajo popolnoma podrediti umetnosti; če njena bogata večplastnost te ozke premise daleč prerašča, se pač delamo, da tega ne opazimo, mirno se ogibamo teh očitnih dejstev in jih skušamo stlačiti v zaželeno kletko. Premise, ki so bile vsiljevane (skoraj vedno kar od samih piscev faznih estetik) estetiki iz drugih filozofskih disciplin ali iz drugi znanosti, so bile torej dogmatične in zato neznanstvene.

Dialektično-antropološke predpostavke nove estetike pa se bistveno razlikujejo od vsiljenih premis. Dialektične predpostavke se s svojo lastno vsebino kar najbolj upirajo spremembi v absolutne dogmatične premise. Trditve teh predpostavk, da je človeška celota (in bistvo) najbolj v sebi nasprotna, nihajoča in najbolj negotova v vsem vesolju in da so vse njene plasti bistveno bolj avtonomne in nasprotne kot v katerem koli drugem vesoljnem bitju, najbolj glasno opozarjajo:

- Da umetnosti nikakor ni mogoče pojasniti deduktivno iz človeške celote, četudi bi temeljito poznali vse njene plasti in njihove odnose, ker je človeška celota tako zelo fluidna, porozna, negotova, nedokončana in odprta, da v njej ni nikoli natančno določenega mesta za nobeno plast in še zlasti ne za umetnost, ki je od vseh plasti najbolj avtonomna.

Zato nam spoznanje vse konkretne celote človeštva pove kaj malo o umetnosti in zato je treba v estetiki raziskati predvsem lastno in edinstveno notranjo vsebino umetnine in umetnosti.

- Da umetnosti nikakor nima svojega glavnega vzroka v nobeni drugi človeški plasti kot taki: niti v spoznanju ali mišljenju niti v biološki plasti človeka niti v ekonomiki niti v vzgoji niti v religiji in mitu niti v vsoti vseh duševnih pojavov, ampak v človeški potrebi po duhovni transcendenci vseh teh plasti: v potrebi po celoviti integraciji razbitega, razdrobljenega, odtujenega človeštva in njegovih posameznih plasti. Zato je povsem nemogoče estetiko plodno deducirati iz katerekoli posamične plasti človeštva in iz discipline (znanosti), ki to ozko plast izraža.

Zato mora estetika predvsem raziskati lastno notranjo in edinstveno vsebino umetnine in umetnosti.

- Tudi tiste splošne zakonitosti, ki delujejo znotraj umetnine in znotraj vseh drugih izjemnih človeških področij (morale, gospodarstva, vzgoje, itd.), ne morejo biti absolutne premise za dialektično estetiko.

Ker so te splošne človeške zakonitosti - zlasti struktura ustvarjalnega (delovnega) akta - samo del umetniškega akta in umetnine, ker te splošne zakonitosti nikakor niso vseobsegajoča celota umetnine, ker umetnina ne izhaja iz te splošne strukture po nekem absolutnem determinizmu kot njen podaljšek in ker umetniški akt to splošno strukturo prakse (dela) podreja svojemu posebnemu smotru - mora nova estetika neposredno in izvirno raziskati prav lastno vsebino umetnine in umetnosti: to je njena največja in najtežja naloga.

Ta poudarjena predpostavka - da je nujno predvsem izvirno raziskati lastno notranjost umetnine in umetnosti in ne vanje vsiljevati druge elemente - pa zahteva od nove estetike tudi izrazito znanstvenost. Seveda ne znanstvenost v tistem špansnem, povečanem smislu, ki meni, da je vrhunec in bistvo znanosti v merjenju kvantitete umetniškega. Taka merjenja so možna, vendar prav pri umetnosti najmanj povedo o

bistvu umetnine, ki je spoj zelo različnih in zelo različno oblikovanih in različno intenzivnih kvalitet: smisel, čustvo, predstavljanje, fantazija, duh, duhovni naboj umetnine, učinkovitost izraza umetnine, duhovna prodornost umetnine. Kako meriti točno čustveno kvaliteto in duhovno prodornost umetnine? Od možnih in potrebnih merjenj vidikov umetniškega pa so veliko pomembnejše (prav v današnjih dneh) raziskave kvalitativnih aspektov umetnine, ker šele tako lahko začnemo premoščati vse večji prepad med umetnostjo in množico ljudi, ki jim je umetnost v sodobnem svetu vse potrebnejša.

Vendar tu ne uporabljamo kakšne samo umetnosti ustrezne definicije znanstvenosti, ampak temeljno definicijo, ki se nikakor ne zoži na sistematično kvantifikacijo. Temeljna definicija pripisuje znanstvenosti vsaj dvoje (kar je en proces): sistematično kultiviranje pojmov (s katerimi izražamo čim precizneje: objektivne kvalitete in kvantitete) in sistematično zbiranje in primerjanje izkustvenih dejstev. Ta vsebinsko-metodološka definicija znanosti pa enako ustreza znanstveno-dialektični estetiki kot vsaki resnični znanosti. Čimbolj precizno opredeljevanje v umetnino prepletenih posebnih kvalitet je nujno, ker brez te preciznosti pojmov ne moremo razložiti sinteze kvalitet v umetniško celoto in njene prebojne duhovne učinke med ljudmi. Ta pojmovna kultura estetike pa mora strogo izločiti vnašanje poljubnih pojmov iz drugih področij in se utemeljiti na čimbolj temeljitem poznavanju umetniške empirije, na povsem nedogmatičnem proučevanju umetnin, vseh njihovih dejanskih vidikov, empiričnega nastanka umetnin in njihovih učinkov. Vsak splošni estetski pojem mora biti preizkušen v soočanju s tipičnimi primeri umetnin z vseh področij umetnosti. Vsaka hipoteza - pojem, ki ne vzdrži primerjave s tipičnimi primeri vseh umetniških področij in vseh umetniških epoh - mora biti zavržena.

Nova estetika si prizadeva, da umetnost in umetniško delo raziskuje na ta način.

Nova estetika, ki jo nakazujem, ni popolna prekinitev z dosedanjo estetiko, saj se vanjo lahko vključi vsako kolikor toliko točno dosedanje parcialno spoznanje.

V preteklosti je estetika dosegla tudi visoke vrhove, ki jasno reprezentirajo isto smer, ki jo nadaljuje ta estetika. To so Kantove analize umetnosti v Kritiki presojevalne moči in zlasti njegove teze o umetnosti kot izjemni igri najvišjih duševnih moči ter o umetnosti kot ustvarjanju in Aristotelove analize v Poetiki o odnosu človeške dejavnosti in umetnosti ter o duhovnih sestavinah in učinkih umetnosti.

Še več: kljub abstrakcionizmu, ki so dušili številne estetike, se je skozi vse faze dosedanje estetike (in tudi skozi večino estetskih del) nezavedno prebijal dialektični princip, katerega nadaljevanje je tudi ta estetika.

Ta princip najde s svojim zares globokim uvidom v dosedanje estetiko njen veliki zgodovinar Mörpurgo-Tagliabue in ga takole opredeli: "V štiriindvajsetih stoletjih zahodne kulture je zgodovina zaznala spremembo številnih, zelo raznorodnih doktrin o lepem in umetnosti, vendar se je "estetski" princip, na katerega so se sklicevali, razvijal zelo počasi, prehajajoč skozi redke spremembe, še ga lahko prepoznamo v prvobitnem stanju. To je enotnost. Ne nedeljiva, ampak večslojna enotnost (podčrtal V.R.)... V tem procesu doživljaj enotnosti raznovrstnosti, aequalitas numeros, postaja vse bolj organski, postaja problem notranje skladnosti, postaja skladnost delov v končni enotnosti..."¹⁾

1) Gvido Mörpurgo Taljabue, Savremena estetika, Beograd, 1968, str. 555.

Veliko dejstvo, da niti z abstrakcionizmom aficirane estetike niso mogle zadušiti umetnine z eno samo monolitno abstrakcijo in da so estetike bolj kot vse druge filozofske discipline morale priznavati umetnost kot "enotnost konstitutivnih razlik" - že samo to triumfalno zmagoslavje umetnosti (celo enostranske filozofije ji nekako priznajo neuničljivo dialektično bogastvo različnih konstitutivnih delov) je tisti pomembni dialektični podzemni tok v dosedanji estetiki, ki ga poskuša ta estetika izoblikovati na dnevni luči. Pri tem pa ta estetika nima za cilj, da samo oživi in sistematizira misli svojih predhodnikov - pa tudi ne tistih pri katerih so dosežki antropološko-dialektične filozofije zelo vidni in neizpodbitni, kot zlasti pri Aristotelu in Kantu - ampak nadaljuje to smer z lastno izvirno in sistematično estetiko (ki pa se zaveda skromnih moči vsakega filozofa v soočanju z njegovim predmetnim carstvom in izrazite fragmentarnosti, nezaključnosti vsake sistematske estetike).

Dialektična filozofska antropologija je nujna predpostavka tudi za najbolj elementarni napredek filozofske estetike, za razčiščevanje elementarnih nejasnosti glede posebnega predmeta estetike, glede njene posebne metodologije in glede njene izrazite avtonomije (samostojnosti) proti drugim filozofskim področjem (disciplinam) in vsem drugim posebnim znanostim. Upam, da bom to v nadaljevanju podrobneje nakazal in vsaj delno dokazal.

Upam, da bom malce dregnil v teoretsko osje gnezdo z tezo, da je na današnji stopnji svetovne estetike nujno začeti estetiko z analizo celote dovršenega umetniškega dela (umetniškega proizvoda, dovršene umetnine), ker s tem najneposredneje in najceloviteje odkrijemo izrazito posebnost umetnosti in njeno posebno metodologijo.

Tak metodološki pristop ne izhaja iz splošnih zakonitosti moje dialektične ontologije in antropologije, ampak iz lastnega, avtonomnega bitja in bistva umetnosti. Ta pristop - začeti z analizo celote umetniškega dela - metodološko najbolj ustreza lastni naravi umetnosti, njeni izraziti samostojnosti, njeni izjemni biti/bistvu, izjemni strukturi in načinu bivanja umetnosti.

Začetek moje estetske teorije je torej glede predpostavk, hipotez izrazito antropološko/ontološki, je izrazita sinteza dela filozofske antropologije in dela filozofske ontologije. To pa nikakor ne pomeni, da je ta estetika kar vsota antropologije in ontologije, ampak le: da sem z "brezobzirno" avtonomno analizo celote umetniškega dela; s tem, da sem pozornost namenil samo njemu in da sem pri tem pozorno odstranjeval plasti dogmatskih filozofskih in družbenih predsodkov, ki obremenjujejo umetnino - torej izhajajoč čimbolj pristno samo iz dovršene umetnine, sem uvidel, da se elementi filozofske antropologije in ontologije prepletajo v umetnini (so njej podrejeni) bolj izrazito, bolj izkristalizirano kot v ekonomiji, spoznanju-znanosti, politiki, morali, mitu in v drugih človeških področjih (se pa prepletajo tudi v njih). Trditev, da se v umetnosti (sicer podrejeno, vendar intenzivno) prepletajo elementi antropologije in ontologije, izvira prav tako iz avtonomne, nedogmatične analize umetnine, kot trditev, da je sodobni estetiki potrebnih več elementov kvalitativne psihologije kot elementov antropologije. Vendar: umetnine ne moremo niti približno dojeti iz še tako globokih in resničnih splošnih pojmov filozofske antropologije, ontologije in psihologije; ampak je izjemna, neponovljiva, avtonomna bit in celota umetniškega dela tista, ki diktira, kateri antropološki, ontološki in psihološki elementi in v kakšnem strukturnem odnosu se sintetizirajo v umetnini.

Posebej naj poudarim, da sedanja stopnja odnosa med umetnino (njena avtonomna narava je zelo konstantna, kljub največji možnosti različnih oblik prav na področju

umetnosti) in dosedanje estetiko zahteva, da dialeksična estetika začne z analizo dovršenega, v sebi izoblikovanega in že polno bivajočega umetniškega dela. Razčlenitev bistva dovršene umetnine namreč omogoča največji prvi korak k dialeksični sintezi tistih številnih posamičnih dognanj, ki so jih prispevale dosedanje estetike.

Vendar zahteva, da se v filozofski estetiki začne z analizo celovitega umetniškega dela, ne izvira prvenstveno iz sodobnega stanja estetike in njenih razpotij, ampak najbolj iz bistva same umetnosti in umetnine. Gre namreč za to, da v nobenem specifičnem proizvodu nobenega drugega izrazitega človeškega področja - to velja celo za področja, ki so umetnosti najbližja - ni bistvo tega področja tako izrazito zgoščeno, kot je bistvo umetnosti koncentrirano v umetnini. Nobeno drugo področje nima tako izoblikovanih, tako človeško-vsebinsko opredeljenih proizvodov ter tako široko v človeštvu in v vseh dobah delujočih proizvodov, kot so umetnine.

Vsa izrazita človeška področja (gospodarstvo, znanost, politika), tudi tista najbližja umetnosti (morala, mit, religija, vzgoja, informativna sredstva), so z umetnostjo bistveno sorodna v tem, da je njihov glavni izvor človeška izjemna produkcija in da so njihovi najvidnejši plodovi: produkti. Vendar nikjer, na nobenem področju produkti niso tako jasno izoblikovani in zlasti ne tako vsebinsko opredeljeni, kot so umetniška dela.

Filozofska antropologija je v tem trenutku najbolj potrebna estetiki, ker je delo-ustvarjanje prav njena osrednja kategorija. Zato oblikuje najneposrednejše predpostavke estetiki, ki lahko najostreje in najneposredneje uvidi svojo avtonomnost s tem, da ostro razlikuje umetniški produkt (umetnino) od drugih produktov, od drugih načinov človeških bivanj (od morale, znanosti, religije, reklame).

Ta pomen filozofske antropologije je treba še toliko bolj poudariti, kolikor manj je znan. Ivan Foht, eden od največjih jugoslovanskih poznavalcev umetnosti in estetike, v svoji zaključni opombi h klasičnemu Dessoirovem delu *Estetika* ali splošna znanost o umetnosti našteje kar enainvajset aspektov umetnosti in ob vsakem posebno znanost-disciplino, ki se bavi z vsakim aspektom (ontologija umetnosti, psihologija umetnosti, sociologija umetnosti, estetika, itd. itd.)²⁾

Vsem tem možnim znanostim o umetnosti pa lahko jasno izoblikuje skupni predmet samo filozofska antropologija z najostrejšo opredeljitvijo umetnine, ki je možna že z analizo več tipičnih umetnin raznih umetnosti. Značilno pa je, da Foht med svojimi enainvajsetimi različnimi disciplinami o umetnosti (kakšna več ali manj) ne omeni antropologije umetnosti, čeprav si je v času, ko je pisal, filozofska antropologija v drugi Jugoslaviji že povsem izborila domovinsko pravico po zaslugi drugih filozofskih smeri (predvsem neomarksizma). Verjetno gre za vpliv hajdegerjevske biti, ki v svojem krilu ni našla prostora niti za filozofsko antropologijo niti za kakšno drugo avtonomno filozofsko področje.

Neposredni začetek moje estetike v celovitem umetniškem delu je značilen za moj filozofski sistem tudi zato, ker je močno drugačen od začetka moje etike. Le-ta se začne z analizo procesa moralnega dejanja, oziroma z njegovo prvo dinamično sestavino: z analizo družbeno-moralne situacije.

Morda bo koga ta strukturna razlika med mojo etiko in mojo estetiko začudila, saj ima v obeh teh delih mojega sistema pomembno mesto ustvarjalni akt. Vendar ta metodološka razlika v raziskovanju in ekspoziciji moje etike in estetike ni "slučajna", ampak je nujna v tem sistemu prav zaradi njegovih posebnih temeljev: dialeksična

2) Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963, str. 307-12.

struktura/dinamika delovnega akta; najintenzivnejša dialektičnost človeške celote/bistva zaradi notranje večplastnosti in nasprotij; dialektika sveta kot brezmejni prostor človeške ustvarjalnosti. V tem sistemu in na teh temeljih so doslej razbite filozofske discipline ponovno povezane z dialektičnim pojmovanjem človeške celote/bistva. Obenem pa isto pojmovanje (verjetno prvič v zgodovini filozofije) določa izrazito avtonomnost in izrazito posebnost vsake filozofske discipline, s teoretičnim uvidom v izrazito antropološko avtonomnost človeško-družbenih področij (umetnosti in morale itd.), ki so osnove-korelati teh disciplin (estetike in etike itd.).

Najkrajše, ilustrativno izraženo, je metodološko-ekspozicijska razlika med osnovama moje etike in estetiko tale: morala izgubi vsak človeški smisel in se spremeni v ostuden moralizem, če se moralna dejanja ne soočajo z dejanskimi, zaostrenimi družbeno-moralnimi situacijami in če jih ne razrešijo s prevratom teh situacij v realno medčloveško vrednoto - zato moja etika začne pri družbeno-moralni situaciji in sledi poteku moralnega dejanja do njegovega učinka. Tudi za umetniško delo je bistven ustvarjalni akt, ki pa ni niti najmanj vezan in določen z razreševanjem kakšne naravne ali družbene situacije (četudi ima posredno zvezo z njimi) in analize umetnosti in umetnine nikakor ni treba začeti s situacijo.

Plodno moralno dejanje mora biti nadaljevano z nizom (istovrstnih in drugovrstnih) moralnih dejanj v obliki moralne norme in moralnega sistema, sicer so plodni učinki moralnega dejanja bistveno zmanjšani - zato bi bila moja etika bistveno okrnjena, če analizi dejanja ne bi sledila še analiza moralne norme in sistema. Duhovni učinki sijajnega umetniškega dela pa so veliko bolj avtonomni od učinkov moralnega dejanja. Posamično umetniško delo lahko budi človeškega duha tudi če ni imelo nobenega neposrednega nadaljevalca in tudi v časih in prostorih, ki so daleč od prvega nastanka umetnine. Drobna ilustracija za naše slovenske prilike: drobni knjižici Prešernovih Poezij ni sledila več nobena njegova zbirka, nobena njegova "šola" in preteči je moralo skoraj dvajset let, do nastopa Levstikove generacije, da so širši krogi slovenske inteligence in ljudstva doživeli duhovno veličino Poezij; odličnost prvih dveh pesniških zbirk Gregorčiča in Aškercar niti najmanj ne zmanjšuje precejšen padec v kasnejših.

Ker vsako umetniško delo živi in deluje tako avtonomno, je utemeljeno sistematično estetiko začeti z analizo gotovega, izoblikovanega umetniškega dela, njegovih bistvenih značilnosti in njegovega mesta v človeški celoti. Upam, da bom pokazal in dokazal, da pri nobenem velikem človeškem področju - morala, gospodarstvo, politika, religija, mit, znanost, vzgoja - ni bistvo področja tako zelo izkristalizirano v posamičnem proizvodu, kot je bistvo umetnosti zgoščeno v umetniškem delu. Seveda to velja le relativno, le v primerjavi z vsemi drugimi področji, in ne absolutno. Znanstvena naloga estetike je res tudi v teoretični razlagi, zakaj različne umetnosti, različne umetniške smeri in razdobja in zakaj umetnost kot "podsistem" v človeški celoti.

Vendar bo največ uvidov v bistvo umetnosti dala že analiza umetniškega dela s treh vidikov. Ker je posamično umetniško delo tako markantno v človeškem življenju (in s svojo formalno izoblikovanostjo in s svojo živo duhovno vsebino), se bo analiza začela kar z gotovim delom (in ne z analizo ustvarjalnega akta umetnika niti doživljanja s strani recipienta). Takoj po analizi dovršenega umetniškega dela pa bo sledila (v naslednjih nadaljevanjih) analiza umetniškega ustvarjanja in potem recipientovega sodoživljanja.

Doslej rečeno pa tudi že nakazuje, zakaj je ta estetika povsem samostojna tudi v odnosih do filozofij, ki so ji najbližje, kot so: Aristotelova, Kantova, Marxova in Blochova. Stične duhovne točke so mi lahko: Aristotelova misel o vlogi dejanja v umetnosti,

Kantova misel o igri duševnih moči v nastajanju umetnine, Marxova misel o pomenu zamišljanja v ustvarjanju nasploh in Blochova misel o še-ne-nastalem, o še-ne udejanjenem. Če se pojavijo kakšni odsevi podobnih misli v tem delu, so vse njegove estetsko-umetniške zakonitosti (in njihove estetske systemske povezave, ki so ugotovljene v tej estetiki) povsem neodvisne od štirih velikih mislecev. Marx npr. ni svoje teze o pomenu zamišljanja, ki je nastala šele v njegovem kasnejšem delu (v Kapitalu), niti v najmanjši meri skušal vtakati v graditev filozofskega sistema in še manj v graditev estetike. Isto velja za Kantovo tezo o igri duševnih moči v umetniškem geniju, ki jo je izpostavil šele na koncu konca svojega sistema, šele na koncu prvega dela Kritike presojevalne moči. Lahko bi rekel, da moja estetika nadaljuje samostojno tam, kjer se konča Kantova estetika.

V tem kontekstu zopet ni niti najmanj slučajno, da je ne samo zaporedje, ampak tudi metoda analize umetnosti v tej estetiki bistveno drugačna, kot je Kantova. Upam, da so s tem premagane kakšne bistvene formalistične težave v sicer sijajni Kantovi tretji kritiki.

Kant namreč estetsko analizo začne z analizo najbolj elementarnega doživljaja lepega, ki ga ima lahko vsak človek ob kateremkoli lepem pojavu. Temu posveti največji del analize v prvem delu Kritike presojevalne moči (členi 1. - 61), ki je izrazito estetski, ker je posvečen lepemu in umetnosti (drugi del je usmerjen k problematiki smotrnosti, teleologije). Posebej umetnosti so pri Kantu namenjeni šele členi 43 - 53 v zadnji tretjini prvega dela Kritike presojevalne moči.

V uvodu bom le na kratko nakazal, da gre za vsebinsko razliko, ki je v tem, da moja estetiko omogočajo izdelana antropološka izhodišča; da je samo v okviru njih mogoče izklesati izrazito posebno mesto umetnosti v vsej zapleteni človeški celoti in da prav iz tega izhaja nujnost, da se moja estetika začne z neposredno analizo umetniškega dela. Takih izdelanih antropoloških izhodišč pa nima niti Aristotelova niti Kantova nit Blochova niti Marxova estetska misel. Ta estetika ni eklektični zbir njihovih stališč, ampak samostojna sistematika.

Zaradi odsotnosti izdelanih filozofsko-antropoloških predpostavk v Kantovi estetiki niso dovolj razlikovani kvalitetno zelo različni doživljaji lepega, niti kvalitetno zelo različne vrste lepote niti odnos med resnično in lažno lepoto. Zato tudi ni koherentno teoretsko izveden prehod od splošnih sodb okusa k umetniškemu lepemu, saj bi morali soditi, da Kant kot most mednju postavlja nekakšen "empirični interes" za lepo, ki pa ni koherentno vključen ne v okus, ne v umetnost, ampak se v težavah prehoda od okusa k umetnosti pojavlja kot nekakšen deus ex machina. Podrobnejša kritika teh Kantovih stališč bo podana v okviru analize umetnine. Tu le poudarjam, da šele dojemanje posebnega mesta umetnine v človeški nasprotni in nihajoči celoti lahko dojame kvalitetne razlike znotraj carstva lepote, njeno drugačnost od lažne lepote.

Umetnost je prav najvišja živost duha. Če ta najvišji vrh ni jasno izmerjen, niso jasne druge, malo nižje stopnje lepote, niti lažne "lepote". Zato samo analiza umetnine kot celovitega kristala visoke lepote lahko predstavlja objektivno merilo za druge vrste lepote in "lepih" grdot (odrobneje v kasnejši analizi).

V uvodu moram tudi omeniti - tako zaradi njene vrednosti kot zaradi odprte problematike - knjigo Estetika dr. Franceta Vebra, ki je njegovo najboljšo delo.

Na to knjigo smo slovenski filozofi lahko utemeljeno ponosni, saj je izrazito izvorno delo na ravni najboljših svetovnih (evropskih) filozofije. To oceno izrekam z veseljem, saj je potrditev tiste usmerjenosti, ki sem jo formuliral ob obnovi slovenske filozofije, ko sva

jo začela skupaj z Borisem Majerjem v šestdesetih letih. Takrat sem za osnovni cilj slovenske filozofije v referatu na ustanovni skupščini filozofskega društva zastavil razvoj generične filozofije, razumljene kot vsestranska kritična recepcija vseh pozitivnih pridobitev dosedanje filozofije. Mednje gotovo spadajo tudi dela takšne kvalitete, kot je Vebrova Estetika. Ker pa tudi Vebru grozi, da bo uporabljen le kot zastavica v neusmiljenem boju za politične pozicije, naj omenim, da razne prazne hvale Vebra ne povedo, v čem je kvaliteta njegove Estetike.

Ta Vebrova knjiga je izrazito nadaljevanje tiste visoke pojmovne-racionalne kulture, ki jo je v človeštvo vnesla prav filozofija, začenši od prvih grških filozofov (in od njihovega preloma s pojmom proti mitični figuri) in z nadaljevanjem te pojmovno-racionalne kulture pri Aristotelu, Descartesu, Locku, Backonu, Spinozi, Kantu, Heglu, Husserlu, Brentanu, Meinongu, Schelerju in drugih.

Delec po političnih zaslugah najslavnejše slovenske filozofije, ki tudi hvali Vebra, pa se v svojem esejizmu ob Vebru pravni nič filozofsko ne prebujata in ne poskušata po njegovem vzoru gojiti racionalno-pojmovno filozofijo, ki bi kot Veber, skrbno pazila na preciznost pojmov, na njihove sistematične logične zveze in na argumentacijo v filozofskem dokazovanju.

Še posebno vrednost pa ima Vebrova Estetika, ker to pojmovno racionalno kulturo ohranja, tudi ko se spusti na izrazita izvorna pota. Pri tem je zanimivo in indikativno, da Veber porablja poleg izrazito izvornih tudi elemente dosedanjih filozofskih usmeritev (ne samo fenomenološko predmetne filozofije, ampak tudi kantovstva, naturalizma, psihologizma - čeprav ga graja), ki pa jih, predelane, vključi v izvorno logično mrežo svoje Estetike. O kakšnih odprtih problemih Vebrove Estetike pa v kasnejših delih te študije.

2. BISTVO UMETNIŠKEGA DELA

Vsako izrazito umetniško delo (umetnina) v katerikoli zvrsti umetnosti ima te bistvene značilnosti:

- Umetnina je prostor, plod in nosilec najvišje živosti in večplastnosti človeškega duha.

- Umetnina je najvišja zbranost, najvišja intenziteta živega duha, ker s svojim izbranim predstavno-likovnim izrazom na najbolj učinkovit in najbolj ekonomičen način zajema, sintetizira in izraža duha.

- Umetnina zbrano in živo intenziteto duha s svojim specifičnim predstavno-likovnim izrazom najbolj prodorno in plodno prenaša med ljudmi najbolj (časovno, prostorno in vsebinsko) različnih kultur in družbenih skupnosti: umetnina je najbolj učinkovita duhovna komunikacija med ljudmi vseh časov in prostorov.

- Vse navedene odlike umetnine se zlivajo v lepoto posebne duhovne kvalitete.

- Umetniško delo je kot medčloveška komunikacija materializacija svojega duha in izraza.

- Umetnina je duhovni fragment človeške celote, ki ima (med vsemi duhovnimi dejavnostmi človeka in v vsem duhovnem carstvu človeštva) najsvobodnejši let in je zato (lahko) najdostopnejši duhovno-kulturni izvir oživljanja osebnega in družbeno-skupnostnega bistva.

- S svojo materializirano trajnostjo, s svojo izrazito formo-izoblikovanostjo in s svojo najbolj dostopno in živo duhovno večplastnostjo je umetnina trajni izvor verižne reakcije kreativnih duhovnih vzpodbud v vseh prejemnikih-soudeležencih umetnine in tudi na vseh kasnejših zgodovinskih stopnjah človeštva. V tem je odprtost in duhovna plastičnost umetnine.

- S svojo jasno izoblikovano duhovno kvaliteto in medčloveško duhovno prodorno komunikacijo je umetnina objektivno ostro nasprotje vsem kvalitetno nižjim plastem človeške celote in duhovni katalizator-spodbuda preraščanja vseh družbenih stagnacij, praznin, odtujenosti in vseh zaviralnih protislovij v človeški (osebni ali skupinski) celoti.

- S svojo duhovno in simbolno izrazno gibljivostjo, s sintetičnostjo in svobodnostjo je umetnina sposobna duhovno transcendirati vse nižje in razcepljene ravni človeške celote in delovati kot katalizator višje duhovne in človeške integracije in celovitosti.

- Umetnina je sama plod izrazite individualizacije in personifikacije in njun katalizator v človeški celoti in družbi.

- Glavni (ne edini) vzrok širših notranjih zakonitosti (razvoja) umetnosti in njenega mesta v razvoju človeštva so našete bistvene značilnosti umetniškega dela (umetnine), kot udeleženca bistva umetnosti par excellence.

Naj povem, da pri vseh zgoraj zapisanih besedah o bistvu umetnine, ostajam na racionalno znanstveni ravni, da niti pri eni ne gre za patetične slavospeve umetnosti, ampak za oznake dejanskega bistva umetnosti, kot sem ga kakšnih šestdeset let doživljal in kakšnih štirideset let sistematično preučeval. Razumljivo pa so zgornje bistvene značilnosti umetnine za bralca samo začetne predpostavke, samo hipoteze, ki jih bo pisec moral šele razložiti in dokazati, kar bo naredil v naslednjih oddelkih.

Omenjam načelno drugačen odnos med umetnostjo in estetiko na eni in antropološkimi in ontološkimi predpostavkami na drugi strani, kot je bil pogosto v dosedanji filozofiji.

Nekatere najznačilnejše antropološke in ontološke zakonitosti, ki sem jih razvil v ustreznih delih, so vključene samo kot deli v deset zgornjih alinej, v katerih je zajeta začetna definicija bistva umetnine. Ti antropološki in ontološki deli so podrejeni avtonomnemu bistvu umetnine in integrirani v njeno izrazito avtonomno posebnost: posebnost (umetnost) in posamičnost (umetnina) s svojim celovitim bistvom izrazito preraščata svoje obče ontološke, antropološke, psihološke in sociološke zakonitosti, ki so samo v umetninah, ne pa nad njimi.

Dialektično pojmovana ontologija in antropologija dojemata nasprotnosti in križanja svojih zakonitosti, ki nujno implicirajo elastičnosti, prekinljivosti, večvalentnosti, odprtosti in factorske zamenljivosti in teh zakonitosti in celote človeka in celote sveta. V tej porozni, fluidni in odprti celoti pa ni samo dovolj prostora za izrazito avtonomnost umetnine/umetnosti, ampak taka celota take avtonomije tudi objektivno zahteva.

V enostransko-metafizičnih filozofijah pa se ontološke, gnozeološke, psihološke, biološke in druge prepostavke vsiljujejo estetiki, umetnosti in umetnini kot nadrejen splošni zakon, ki jih vse tri popolnoma podreja. Ne gre samo za najbolj znane primere podrejanja umetnosti ontološkimi, gnozeološkimi in logičnim predpostavkam v Platonovi in Heglovi filozofiji, ampak tudi za mnoge druge metafizične Prokrustove postelje, ki so poskušale ukleniti večno mladostno telo in večno mladostno dušo umetnine/umetnosti.

Neposredni začetek estetike z neposredno analizo izrazito samostojno nastale, izoblikovane in iz lastne duhovne vsebine delujoče umetnine ni samo zaradi teh odlik umetnine, ampak je še pomembnejši, da se lahko izognemo vnaprejšnjim zunanjim utesnitvam umetnine/umetnosti.

Celotno bistvo umetnine pa izraža šele povezanost vseh v zgornjih desetih alinejah navedenih kvalit, ki pripadajo temu bistvu, (saj je bilo pozornemu bralcu očitno, da so te alineje med seboj vsebinsko povezane).

Zaradi povezanosti vseh alinej, ki so šele skupaj začetna definicija umetnine, jih v naslednjih oddelkih ne bo mogoče vedno točno razdeliti v predalčke teh oddelkov (še posebej zato, ker bo treba včasih tudi začeti dialog z drugačnimi teoretičnimi pogledi npr. na odnos umetnost - lepota).

3. DUH IN LEPOTA UMETNINE

a) Najvišja živost večplastnega duha

Posebno, izjemno in nenadomestljivo, nereducibilno mesto umetnine-v človeški celoti določa najvišja živost, ki jo duh doseže v umetnini (in vloga, ki jo ima celotna duhovnost v človeški celoti in bistvu).

Večplastna, v sebi nasprotna in nihajoča človeška celota se ne more vzpenjati k svojemu bistvu, ne more pulzirati v svojih konkretnih aktih k celovitemu bistvu in ne more graditi svojega bista v nizu konkretnih celot (drugače pa ga sploh ne more graditi), če ne zbere svojih dispartnih in divergentnih duševnih moči v duha.

Duh je edina možna enotnost vseh duševnih moči, ki ne nastane s potlačitvijo drugih moči pod oblast ene same, ampak z njihovo komplementarnostjo: mišljenje, želje, čustvanje, volja, zaznavanje, predstavljanje, domišljija (in kombinacije, kot so vrednotenje, stališča, motivi, pozornost ter razne duševne lastnosti in njihovi kompleksi). Duh torej ni monolitnost, ni popolna zlitost vseh duševnih moči v eno samo, ampak je "samo" usmeritev vseh moči v eno smer, ki jo določa zlasti tak ali drugačen smoter človeka. V duhu zbrane in v isto usmerjene duševne moči ne zgube svoje avtonomnosti in specifičnosti, ampak v isti usmeritvi delujejo ena na drugo, se na razne načine povezujejo in prepletajo.

Duh je vedno tudi konkreten v tem smislu, da odnosi duševnih moči v nobenem duhovnem stremljenju niso povsem enaki in da sploh ni nekega njihovega splošno-uniformnega odnosa, ampak so njihovi odnosi v različnih duhovnih stremljenjih različno strukturirani in dinamizirani.

Različna notranja struktura in dinamika raznih duhovnih usmeritev je določena z različnimi človeškimi smotri in s specifičnostjo človeškega dela, ki jo zakonito narekujejo ti smotri. V določanju, oblikovanju duha je torej glavni (ne edini) dejavnik prihodnost, v prihodnost projicirani smoter, cilj, vrednota, najstvo. Glavni oblikovalec duha je torej teleološka zakonitost (Aristotelova *causa finalis*).

Če človeške smotre (tako kot Aristotel na začetku Nikomahove etike) dojamemo v velikih skupinah, ki jih povezujejo podobnosti smotrov (gospodarstvo, morala, politika, umetnost, socialno skrbstvo, itd.), dobimo v teh skupinah podobnih smotrov objektivni razlog za temeljne tipe različnih duhovnih usmeritev ter tipičnih, temeljnih duhovnih struktur/dinamik.

Samo in izključno po tej poti je mogoče dojeti; zakaj je umetnina v vsej človeški celoti edinstveno, izjemno, nenadomestljivo, privilegirano mesto najvišje živosti duha; zakaj takega izrazitega mesta, prostora za živost duha ni niti v gospodarstvu niti v politiki in niti v velikih duhovno-družbenih dejavnostih, ki so umetnosti/umetnini najbližje

(morala, znanost, filozofija, religija, vzgoja, mit, sredstva informiranja in reklamiranja, industrijsko lepotno oblikovanje in podobno); zakaj nobena od teh dejavnosti s svojimi specifičnimi produkti ne more niti od daleč zamenjati umetnine/umetnosti in zakaj so umetnine neobhoden izvor spodbud vsakemu človeku za pulziranje njegove osebne živosti duha (kot bistvenega fragmenta pulziranja osebne konkretne celovitosti).

Živost duha v umetnini je posebna, avtonomna duhovna usmeritev, posebna in avtonomna duhovna struktura/dinamika, določena s posebnim smotrom: proizvajati najvišjo, najbolj večplastno živost duha. Ta je skoraj dobesedno sama sebi smoter, ki nima nad seboj nobenega drugega posebnega (vzgojnega, političnega, moralnega, gospodarskega itd.) cilja, razen polnega človeka. Glede na vse druge posebne smotre - tudi najbolj vzvišene, kot so moralni ali vzgojni smotri - je umetnina nujno izrazita *l'art pour l'art*, je sama sebi namen. Njen nadrejeni namen ne sme biti nobeno konkretno vzgojno, moralno in politično delovanje, pa če je še tako resnično napredno. Vsaka taka podrejenost duši živost duha umetnine in njen izjemen prispevek človeku.

Temeljne duhovne usmeritve drugih velikih človeških področij in dejavnosti so tudi antropološko nujne, saj ustrezajo sklopom dejanskih (vzgojnih, ekonomsko-bioloških itd.) potreb, ki so nujne sestavine človeške konkretne celovitosti. Toda prav s svojim obstojem in delovanjem te posebne dejavnosti in duhovne usmeritve zarisujejo obris nezamenljivega mesta/vloge umetnine, saj te druge duhovne usmeritve (skoraj nič) ne izpolnjujejo mesta umetnine:najvišja živost duha.

Tako se lastni avtonomni prostor umetnine jasno zariše, izoblikuje in zasveti samo, če ga začnemo iskati iz izhodišč in poti filozofske antropologije, ki se edina sistematično in celovito bavi s tematiko človeške dejavnosti, smotrov, večplastnosti in notranje nasprotnosti človeške celote in nujne, središčne vloge duha v taki človeški celoti/bistvu.

Preden preidem k podrobnejšemu določanju živosti duha umetnine (in njene razlike od drugih duhovno-ustvarjalnih usmeritev), je nujno omeniti še en vidik delovanja duha v celoti/bistvu človeka.

Odgovoriti moramo na vprašanje: zakaj je prav duh osrednja in prva moč vznikanja človeške konkretne celote, zakaj to ni kakšna druga sila, npr. samo mišljenje ali samo čustvovanje ali sam nagon? Samo če se povežejo vse duševne sile v enotno duhovno usmeritev, lahko zgrade največjo in osrednjo ustvarjalno moč, samo tedaj optimalno povežejo vse človeške (situaciji ustrezne) moči, vrednote in možnosti: telesne in duhovne moči/možnosti, notranje in zunanje moči/možnosti, osebne in družbene, naravne in nadnaravne možnosti.

Tako optimalno spodbudo in povezavo vseh človeških možnosti zmore samo duhovna komplementarnost vseh duševnih moči, ki so človeške možnosti višjega ranga. Se pravi, da imajo one samo kot ohlapna sinteza skupno mobilizacijsko, vzklajevalno in usmerjevalno vlogo proti vsem nižjim človeškim možnostim (podobno kot živčni sistem proti drugim telesnim organom, kar pa je samo analogija). Duh se poraja kot delitev in komplementarnost vlog posamičnih duševnih moči: mišljenje-zamišljanje najbolj uspešno idealno sintetizira sestavine, iz katerih bo nastal ali materialni ali moralni ali umetniški produkt; nagon-potreba-želja-čustvovanje je najmočnejša vrhunska energijska sila, ki spodbuja delovanje ustvarjalnega subjekta v smeri uresničitve zamišljajske sinteze; zaznavanje, predstavljanje in pozornost v toku delovnega uresničevanja dobavljajo mišljenju točne podatke o spremembah predmeta dela in s tem omogočajo pravočasne korekcije mišljenja in čustvenega vzgona.

Živost duha v umetnini pa je edinstveni in nujni izvor čustvenih, miselnih, fantazijskih, vrednostnih, dejavnostnih, predstavnih, čutnih spodbud za razvoj vsake osebe, saj vsem drugim področjem manjka prav ta najvišja stopnja živosti duha. V duhu drugih področij so bolj poudarjene take strukture/dinamike, ki duhu dajo (bolj) karakteristike doslednosti, poleta, temeljnosti in dejavnega spreminjanja (družbe, narave, tehnike): utemeljeno se govori o posebnem raziskovalno-znanstvenem duhu, o duhu pravičnosti, o duhu moderne dobe, o pionirskem duhu, o revolucionarnem duhu, o duhu humanosti, o moralnem duhu, o dobrem gospodarjenju in gospodarju.

Vse te duhovne usmeritve so pozitivne. V vseh se povezujejo razne duševne moči, vendar tako, da je v njih manj duhovne živosti kot v umetnini in več striktno premočrnosti in več striktno povezanosti raznih duševnih moči ali večjega poudarka na raznih močeh v različnih fazah določene duhovne usmerjenosti/dejavnosti. Povsem očitno je, da npr. v duhovni usmerjenosti poljedelca, znanstvenika in politika delujejo vse duševne moči, vendar ne v tako svobodni medsebojni igri kot v umetnosti. Čeprav so v njih delujoče vse duševne moči, morajo poljedelec, znanstvenik in politik veliko bolj kot umetnik in recipient umetnine paziti na skladnost svojih misli in dejstev, na medsebojno skladnost vseh svojih akcijskih misli. Ne smejo pustiti svobodnih kril svoji domišljiji, kot tvorec in recipient umetnine, ampak morajo prirezati krila domišljiji tako, da vali samo v določenem gnezdu in v določenem času; morajo bolj kot umetnik računati z diktatom zunanjih okoliščin in s tem, da bo zaradi tega nasprotovanja v velikih odsekih njihove duhovne usmerjenosti demoralizirano čustvenost in domišljijo nadomestila gola akcijska volja, smelost in trdnost.

Sedaj pa lahko zelo določno opredelimo tisto najvišjo živost duha, katere prostor, plod in nosilec je že posamična celovita, izrazita, dovršena umetnina:

1) Svobodnost gibanja vseh duševnih moči v umetnini omogoča bistveno bolj svobodno gibanje in delovanje tistih treh moči, ki so izrazito človeške in so v vseh drugih človeških dejavnostih (tako ali drugače) bistveno bolj striktno opredeljene kot v umetnosti: misel, domišljija in čustvovanje.

V znanosti, gospodarstvu, morali, pravu, politiki mora biti vsak pojem čim točneje določen z vrsto predikatov, kar zahteva, da so tudi predstave in zaznave razvrščene in striktno povezane s temi pojmi in da se morajo fantazijske konstrukcije podrediti tej striktnosti. Tudi medsebojne zveze, verige in mreže pojmov so na teh področjih striktno.

V religijah in mitih so prisotni določeni stalni pojmi in se zato predstave in fantazija navezujejo samo nanje.

V umetninah so misli nedvomno posebej živo prisotne. Toda sestavina umetnine je lahko katerakoli človeku zanimiva misel (misli) in tudi v tem je umetnina svobodnejša od drugih področij. Vendar v umetnine misli niso nikoli prisotne v obliki striktno opredeljenih, strogo razvijanih in med seboj strogo povezanih pojmov, ampak kot ideje, v katerih se spaja z le blago zarisanim miselnim nukleusom tudi določeno vrednotenje. Take odprte misli - ideje ne pokrijejo "prostora" vse umetnine s strogimi določili, ampak puščajo okrog sebe velik svoboden radius, ki ga lahko zapolnjujejo zelo različne predstave in fantazijske tvorbe. Ob isti misli v isti umetnini zapolnjuje ta prostor stalno spremenljiva predstavno-fantazijska različnost, saj ideja umetnine s svojo vrednostno komponento k temu domišljjskemu poletu neprestano spodbuja različne recipiente. Na drugi strani pa odprte, potencialne "večne" umetniške ideje o ljubezni, sovraštvu, zvestobi, izdaji, veselju, žalosti, smešnosti, tragičnosti, prostornosti, barvitosti, itd. prav zaradi svoje osvobojenosti od striktno in podrobne določenosti omogočajo, da lahko

ustvarjalni umetniki oblikujejo okrog njih neskončno mnogo (duševnih) kombinacij predstav, fantazijskih tvorb, miselnih hipotez, ki so vse originalne in vse duhovno močne sestavine umetnine, čeprav ob podobnih idejah.

Posebna pozicija in oblika misli v umetniškem delu omogoča torej dinamično živost drugih duševnih moči, prisotnih v umetnini.

2) Čutna, predstavna živost v umetnosti in umetnini ima najvišjo možno stopnjo in obliko: domišljija, fantazija. Le-ta najživahneje deluje in v nastanku umetnine in v njenem stalnem, večnem potencialu in izžarevanju, ko je umetnina dovršena in ko duhovno deluje v kulturnem prostoru (vloga fantazije v nastanku umetniškega dela bom obravnaval v kasnejšem delu študije).

Duhu umetnine daje fantazija kot njegova sestavina izreden element živosti, ker je prav fantazija moč najsvobodnejšega povezovanja predstav in delov predstav v nove predstavno-figurativne like. Le-ti so za razliko od običajnih predstav v fantaziji povsem osvobojeni vezanosti za realne predmete in se zato svobodno kombinirajo: prav v tem je njihov lastni potencial duševne živosti in posebni prispevek fantazije živosti duha, prisotnega v umetnini. Nedvomni in neposredni dokazi te vloge fantazije in njene potencialne prisotnosti v umetnini so doživljaji, ki jih imajo recipienti umetnine. Podobe, ki nastanejo v otroški glavi ob ljudskih pravljicah, ob Grimmovih in Andersenovih pravljicah niso samo posnetki fantazije umetnika, ki je te pravljice soustvarjala, ampak liki v teh umetninah sprožijo bujno rast lastnih domišljjskih podob (ki jih vsi ljubitelji pravljic poznamo iz introspekcije). Le-te so vendar nadaljevanje duha teh likov, so torej tudi delni rezultat živih fantazijskih potencialov v umetnini. Zabavno ilustracijo (in morda celo resnično), kako deluje fantazija umetnika prek lika v lastno fantazijo recipienta, nudi anekdota o Andersenu kot ustvarjalcu in recipientu v eni in isti osebi: potem ko je Andersen napisal pravljico, se je iz strahu pred njenimi blodečimi in množječimi se fantastičnimi figurami v lastni glavi - skril zvečer pod posteljo.

Nedvomni dokaz bogatih fantazijskih potencialov v umetninah niso samo naše introspekcije o lastnih fantazijskih tvorbah ob umetninah, ampak tudi številne variante poustvarjanja ob eni in isti umetnini: otroci na najrazličnejše načine rišejo junake in dogodke iz pravljic; režiserji gledaliških, glasbenih predstav in filmov isto književno delo podajo na zelo različne načine; sodobni umetniki umetniške motive iz antike (in iz drugih preteklih dob) zelo različno uporabljajo kot material lastnih stvaritev.

Poseben element živosti duha v umetnini je medsebojno delovanje misli in fantazije. Omenil sem že, da posebna svobodna, odprta oblika misli v umetnini daje prostor bujnemu razcvetu fantazije in spodbuja ta razcvet s svojo vrednostno komponento. Razcvet fantazije pa deluje tudi s svoje strani aktivno na živahnost mišljenja. Kant utemeljeno ugotavlja, da z umetnostjo povezana fantazija vsebuje celo vrsto klic novih pojmov in s tem spodbuja tudi samo mišljenje, saj te klice niso samo variante temeljnih misli-idej, ki so spodbudile fantazijo, ampak gre res za klice novih pojmov. Eklatantna, tipična ilustracija tega živahnega medsebojnega odnosa misel-fantazija-misel v umetnini je pravljica o Ikaru in Dedalu, (ki jo bom analiziral kasneje).

3) Bistven in (poleg fantazije) najbolj preizkušen potencialni del duhovne živosti umetnine, ki umetnino razlikuje od vseh produktov drugih področij, so njeni potenciali močnih, intenzivnih čustev in potenciali izredne prefinjenosti čustev.

Živa in visoko kvalitetna čustvenost kot potencial umetnine je rezultat posebnega živega medsebojnega delovanja duševnih moči v duhu umetnine.

Temeljne ideje umetnine s svojo vrednostno komponento in izrazno-predstavna oblika umetnine (ki jo bom analiziral kasneje) spodbujata intenzivno močno čustvenost, ki je še posebno značilna sestavina živosti duha umetnine. Mnogovrstni potenciali fantazijsko-predstavnih kombinacij, prisotni v umetnini, pa spodbujajo mnogovrstno čustveno pretanjenost.

Verjetno je prav umetnost - in to prav z veliko različnostjo oblikovanja čustvenega potenciala ljubezni v različnih umetninah - od vseh človeških dejavnosti največ prispevala h kultiviranju izbranih ljubezenskih čustev, to pa je bil veliki kulturni vzpon ene od najvažnejših čustvenih moči človeka.

Medtem ko je bila ljubezen v zgodovini človeštva v veliki meri nezavedna posesivnost in instrumentalnost do drugega človeka, so različne umetnine z zelo različnimi vsebinami in različnimi iztanjšanimi izrazno-predstavnimi liki spodbujale zelo različne oblike ljubezenskih čustev. Ta so bila v prvobitnem človeku samo kot potenciali, ki jih lahko razvije šele kultura, kot jo gojijo zlasti različne umetnine: ljubezen kot dajanje, ljubezen kot predanost, ljubezen kot žrtev, ljubezen kot sodelovanje in kot medsebojno dajanje, ljubezen kot hrepenenje, ljubezen kot upanje, ljubezen kot samotranscendenco, ljubezen kot milina, ljubezen kot nežnost, ljubezen kot lepota, ljubezen kot odločnost, starševska in otroška ljubezen, ljubezen ljubimcev, ljubezen do lastnega kraja, domovinska ljubezen, ljubezen do lastnega in drugega naroda, ljubezen do človeštva, ljubezen do narave, ljubezen do znanosti in umetnosti itd. (zaporedje naštevanja raznih "vrst ljubezni" ni prav nobeno njihovo vrednostno rangiranje).

Visoka kvaliteta duhovne živosti umetnine (ki je skoraj edini proizvod, sposoben vedno sintetizirati obenem močno in pretanjeno čustvenost) se izrazi tudi v komparativnem soočanju umetnine s proizvodi z drugih področij. Močna čustva so seveda lahko prisotna tudi v mitskih obredih, v političnem delovanju in v moralnem dejanju, vendar ta čustva skoraj nikoli niso tako razvejana kot v umetnini (kjer so istočasno močna in prefinjena).

Vzrok ni v tem, da imajo samo umetniki dostop do kultiviranih čustev, ampak v različnosti umetniške produkcije/produkta od drugih produkcij/produktov.

Tudi mnogi neumetniki imajo številna večplastna čustva in tudi vse nianse čustva ljubezni, ki sem jih naštel (in tudi druge). Toda: ko so ljudje (umetniki in neumetniki) v siloviti politični ali moralni akciji, imajo lahko močna in človeško vredna čustva, nimajo pa časa, sredstev in moči za kultiviranje zelo prefinjenih čustev, saj silovitost zunanega, objektivnega družbenega dogajanja (ki zahteva pogosto skrajno napenjanje voljne, stremiljske akcijske komponente duha) ne pušča skoraj nobenega prostora za sistematično gojenje čustvene kulture. Rezultat vseh umetnin v vsej zgodovini človeštva pa je prav tako kultiviranje čustvenosti, čeprav niti ena (verjetno) ni imela tega zavestnega namena. Umetniško delo je namreč rezultat takih ustvarjalnih prijemov in take izjemne distance do omenjenih družbenih dogajanj, ki kultiviranje čustev omogočajo, četudi umetnik veliko svojega materiala dobi prav ob tej družbeni stvarnosti (Homer, Dante, Shakespeare, Prešern, Tolstoj, Dostojevski, Cankar, Krleža, Kocbek).

4) Najspljošnejši, sintetični element živosti duha - ki doseže tako višino samo v umetnini in v nobenem drugem proizvodu - je najbolj živo medsebojno delovanje, medsebojno spodbujanje in kumuliranje (komplementarnost) vseh duševnih moči: čustvovanje - želje - mišljenje - predstavljanje - fantazija - pozornost - zaznava. Živost medsebojnega delovanja in oplajanja vseh teh duševnih moči pa je v umetnini pogojena s tem, da samo v tej produkciji in produktu duševne moči niso nikoli v odnosu nad-

rejenosti-podrejenosti, ampak da imajo vse - kot sem pokazal v zgornjih točkah 1-3 - v umetnini dovolj avtonomnega prostora. V umetnini vse duševne moči nastopajo kot živahen spodbujevalec (vseh drugih duševnih moči) in kot vzpodbujani - kar je Kant utemeljeno imenoval "igro duševnih moči", ki jo je nakazal le v nekaj fragmentih.

Za avtonomijo in živost medsebojnega oplajanja duševnih moči v duhu umetnine je tudi pomembno, da so povezane s posebnimi odnosi asociativnosti, ki so tipični samo za umetnino, ne pa za področja, kot so znanost, pravo, politika, morala, gospodarstvo, racionalna filozofija (in še kakšno drugo). Tudi na teh področjih delujejo vse duševne moči, vendar so v svojih pogojih uspešne samo, če so v odnosih veliko bolj striktno, povezane zakonitosti, kot je asociativnost duševnih moči v umetnini/umetnosti.

Na omenjenih področjih mora glede na njihove namene vladati - če hočejo biti uspešna - čimbolj precizirani pojmi, strogi odnosi med samimi pojmi, med pojmi in predstavami, fantazija mora biti strogo podrejena smotru in produkciji. Če pravni postopek ni zgrajen na preciznih pojmi in predstavah (preverjenih dejstvih, dokazih), nastane velika škoda za zainteresirane stranke. Če fantazijska podoba nebotičnika ni spremenjena v strogo pojmovno zamisel, se bo zgradba zrušila.

Prav nasprotno pa je umetnina plodna, če so ob njeni ideji in liku sprožajo različne domišljjske tvorbe z mnogimi klicami pojmov, ki pa niso niti precizno določene niti v preciznih odnosih.

Ideje, čustva, izrazni liki in predstavno fantazijske tvorbe ene in iste umetnine pa so vse medsebojno v analoško-asociacijskih odnosih; le-ti so manj strogi kot na drugih področjih, so večsmerni in večvalentni odnosi med lastnim likom in idejo umetnine in njenimi fantazijskimi potenciali. To se bo izkustveno potrdilo npr. v zelo različnih filmskih in odrskih režijah istega knjižnega teksta, ko so vse te različne režije še vedno v zadostni asociacijski zvezi z izvirnikom.

5) Predstavno likovnost, ki je najbolj izrazita končna forma umetnine in glavni celoviti izraz duha umetnine, bom analiziral kasneje. Tu pa moram omeniti, da je tudi forma (izraz umetnine) vedno taka, da omogoča in celo gradi živost duha v umetnini, ker je tako zgrajena, da vse moči duha usmerja konvergentno, obenem pa z odprtostjo omogoča njihovo avtonomno gibanje in svobodno igro.

Na drugih področjih, ki imajo lahko tudi specifične duhovne usmeritve, je odnos med vsebino in izrazom praviloma bolj strikten (morala, pravo, politika, gospodarstvo, znanost, racionalna filozofija).

6) Živost duha v umetnini in v vsaki njeni duhovni sestavini je tudi zelo specifično gibanje in povezovanje med sedanostjo in prihodnostjo, med bitjo in najstvom, med izkustvom in smotrnostjo.

Seveda nobena umetnina ne opisuje sistematično objektivnih dejstev in si ne prizadeva precizno načrtati realnih ciljev živim posameznikom in skupinam. Vendar je prav v vsaki duševno-duhovni moči umetnine skrit element sedanosti-bitja in element prihodnosti-najstva ter zveza med njima, ki je tudi svojevrsten del živosti duha umetnine: v ideji in čustvu umetnine je izrazito prisotna zavest sedanjega bivanja in stremljenje k neki vrednoti, skriti v tej ideji in čustvu; ko se razvija ob umetnini njen domišljjski potencial, je v njem tudi poziv k odkrivanju prihodnjih možnosti, skritih v sedanosti, poziv k dejavnosti.

Ta oživljalni duh umetnine, ki obrača pogled v prihodnost in poziva k dejavnosti, se izraža v doživljajih recipientov s tem, da se identificirajo z junaki in dejanji umetnine

in da žele uresničiti ideje in čustvene vrednote ter domišljajske podobe, izvirajoče iz umetnine.

7) Živost duha v umetnini soustvarja tudi vsebovana močna komunikacijska težnja, prisotna v njenem samem duhu in formi. To komunikacijsko težnjo so tradicionalno utemeljeno imenovali "izpovednost umetnine" in tako močne komunikacijske težnje niso (pred iznajdbo sodobnih sredstev za informiranje) pripisovali prav nobenemu drugemu področju.

S tem so seveda povedali, da je komunikacija žive duhovne vsebine (žgočega čustva, Prešernovo Neiztrohnjeno srce) najbolj živo prisotna v duhu umetnine in da tudi ta sodeluje pri nastanju umetnine. Tako pomembne bistvene notranje vsebine dovršene umetnine, kot je njena forma in njena specifična prestavno-likovna izraznost, ne bi mogli nikoli razumeti in razložiti, če ne bi upoštevali komunikacijske težnje, ki se izraža prav v formi. Ta pa na svoj način intenzivira zlasti dva potenciala umetnine: čustvenost in predstavno fantazijsko tvornost, in tako prispeva k živosti duha umetnine (več o tem kasneje, v oddelku o likovnosti).

Niti najmanj strahu ni, da bi sodobna komunikacijska sredstva in informativna družba lahko spodrinili izjemno izpovednost umetnine in jo zamenjali. Ta informativnost prenaša samo znanje, samo dejstva in ne duha umetnine (ki ima v sebi seveda lahko tudi določena spoznanja, vendar vedno bistveno več: povezavo vseh duševnih moči).

Kantu se je prav v prehodu od lepega nasploh k umetnosti utrnila misel o pomenu komunikacije, ki pa ni prodrla v notranjega duha umetnine, v vsebino in formo umetnine in njene lepote. Kant utemeljeno ugotavlja (v 44. členu Kritike presojevalne moči), da "lepota umetnost pospešuje kulturo duševnih moči zaradi družbenosti (druženja)" in s tem tudi on dojema, da je družbeno komuniciranje značilen aspekt umetnosti. Ostane pa enostranski, ker ne vidi, kako globoko je prav višji družbeni interes, družbeno-osebna potreba po komuniciranju prodrla v samo najintimnejšo notranjost umetnine in v njene lepote ter igre duševnih moči (o tem podrobneje kasneje). Kant namreč pravi, da "empirični interes" za lepo obstaja samo v družbi in takoj dodaja, da je "družbeni nagon naravna lastnost človeka" (41. člen). Obenem pa na začetku istega člena še enkrat poudarja, da presoja (sodba) okusa o lepem "ne sme imeti drugega interesa kot svojo določujočo osnovo", lahko pa se taka sodba o lepem poveže z takim "empiričnim" družbenim interesom kot nečim posrednim, zunanjim sami tej sodbi. Potreba, interes za izpovedovanjem drugim ljudem po tej Kantovi logiki ne bi sodila v samo notranjost lepega in "lepe umetnosti".

Prav v tem pa je moje stališče drugačno od Kantovega, ki mu manjka temeljit antropološki razmislek. Kant namreč tudi glede človeške družbenosti (kot glede genija) ostaja preveč na ravni naturalističnega materializma (deloma celo biologizma), saj človeški empirični interes za družbo kar prehitro izenači z družbenim nagonom. Kant namreč ne vidi antropološke resnice, da v konkretni celoti človeka živijo kvalitetno zelo različni interesi in da je umetniška izpovednost interes višje duhovne in višje družbene vrste, ki močno deluje v samem bistvu umetnine in njene lepote in da tega interesa ni mogoče enačiti z nižjimi interesi.

(Kantovo izražanje "empirični interesi" ne vsebuje nobene relevantne diference z vidika antropološke in umetnostne resničnosti, saj sta prav vsak človeški interes in vsaka sodba ukusa vsaj delno "empirična", zato se višji in nižji interesi in sodbe ne razlikujejo bistveno glede na absolutno alternativo empirično-nadempirično, saj je ta le Kantova konstrukcija).

Razmislek v tej točki ostaja torej pri ugotovitvi, da je tudi močna in visoka potreba po komuniciranju-izpovedovanju med ljudmi ena od pomembnih notranjih sestavin višje duhovne živosti umetnine.

Ko sklepam analizo najvišje duhovne živosti, ki je kot potencial prisotna v umetnini, moram dodati, da je v različnih umetninah ta živost lahko večja ali manjša, z malo večjim poudarkom na miselni ali čustveni komponenti in podobno. Vendar je v vsakem delu, ki še pripada umetnosti, tista struktura/dinamika duševnih moči (njihovo medsebojno komplementarno delovanje), ki sem jo analiziral v točkah 1-7 kot najvišjo duhovno živost.

Seveda so številni izdelki na meji med umetnostjo in porabniško lepoto, med umetniškimi in obrtno-industrijskim oblikovanjem, med umetnostjo, reklamo in propagando, med umetnostjo in časninarstvom, med umetnostjo in oblikovanjem delovnega prostora in delovnega mesta, med umetnostjo in kičem in lažno lepoto, med umetnostjo, vzgojo in izobrazbo. Tudi pri takih vmesnih proizvodih ostane zanesljivo analitično merilo (koliko je v njih umetniškega in kako se v teh produktih umetniško združuje ali meša z neumetniškim) predvsem tisto, kar smo zgoraj analizirali kot potencial najvišje duhovne živosti.

Kant je dal pomembne fragmente pojmovanja te živosti, razlika pa ni samo v tem, da je izpustil dosti fragmentov, ampak da sploh ni podal temeljite analize duha in njegove strukture/dinamike v umetnini. Pravzaprav ni estetskega pisca, ki ne bi povedal vsaj nekaj besed o fragmentih strukture duha umetnosti/umetnine, gre le za pomanjkanje temeljite, sistematične analize in za enostranske sklepe. Delec strukture duha umetnine zajema misel N. Hartmanna o njenem ospredju in ozadju (o tem kasneje) ali Heglova misel, da se duh (in ideja) svetlika v čutni plasti umetnine. Toda Hegel duha zoži na pojmovno mišljenje, kateremu so druge duševne moči podrejene. Tako v Heglovem "duhu umetnosti" ni prav nobenega enakopravnega, komplementarnega medsebojnega delovanja vseh duševnih moči, ki s tem porajajo edinstveno živost duha v umetnini.

Že dosedanja analiza živosti duha v umetnini (ki se bo nadaljevala v naslednjih delih) je povsem zadostna, da strogo iz same umetnosti, iz avtonomnega predmeta estetike (in ne odzunaj, ne iz drugih filozofskih in znanstvenih vej) utemeljimo, zakaj se ta estetika začne neposredno z dovršenim umetniškim delom (in ne s kakšno njegovo sestavino, niti z začetki umetnikovega ustvarjanja dela niti z analizo elementarnih in splošnih pojavov lepote).

Kar z analizo celotnega dovršenega umetniškega produkta (umetnine) lahko začnemo zato, ker je bistvo tega dela pogosto bolj očitno in neposredno dojemljivo kot bistvo različnih produktov kateregakoli drugega človeškega področja. Zlasti to velja, ko se primerja umetnina z drugimi produkti znotraj iste kulture (npr. evropsko patriarhalno poljedelstvo, kitajska tradicionalna družba), v precejšnji meri pa celo takrat, ko gre za ljudi različnih kultur, različnih profesij, različnih starosti in različnih zgodovinskih razdobij.

S tem trdim sedaj morda nekaj nepričakovanega, saj sem doslej zatrjeval, da je v umetnini najvišja živost duha, in bi se zdelo, da se bo do takih višin lahko povzpela samo izbrana četica najboljših. To se zdi povsem protislovno s sedanjo trditvijo, da je bistvo kosa kruha ali zdravila, kot je aspirin ali bistvo moralnega dejanja ali sodne razsodbe ali politične odločitve povprečno težje dojeti, kot bistvo neke pesmi ali umetniškega filma. Takoj moram precizirati trditev, da bosta ti dve umetnini prej došla oba - "ročni"

delavec in izobraženec - kot pa druge našete pojave pod pogojem, da je delavec enako spočit in v enakem ugodnem (mirnem, toplem) prostoru (seveda ne, če mu od utrujenosti lezejo skupaj oči in če je v prostoru direndaj) in enako motiviran.

Da bi pojasnili, zakaj nam sama avtonomna narava umetnosti daje objektivno, preverljivo pravico, začeti kar z analizo dovršene umetnine, in zakaj je bistvo umetnosti (kljub nepovršnosti umetnine) kar blizu njenega dojemljivega "površja", bi morali upoštevati nekaj vidikov a - d, (ki so skoraj vsi utemeljeni antropološko-komparativno):

a) Živost duha, ki je potencialna v umetnini, obsega več sestavin človeškega splošnega bistva, ki so vsem ljudem že po svoji psihološki naravi bližje (npr. čustva veselja, žalosti, ljubezni ali pa liki, kot so Ahil, Hektor, Hamletov očim in mati ali pa gospod Kane iz filma Orsona Wellsa) kot pa strokovno znanje o kemični sestavini kosa kruha in aspirina in o njunem kemično- biološkem delovanju na človeško telo ali kot strokovno znanje o izdelavi čevlja ali letala. Brez takih strokovnih znanj pa nikakor ne poznamo bistvo kruha, četudi poznamo njegovo barvo in okus, saj imata kaj malo direktne spoznavne zveze z bistvom kruha. Čustvo in predstavno-čutni lik, ki sta bistveni sestavini vsake umetnine, veliko ljudi dojema lažje kot posamična specialistično-strokovna znanja, strokovne pojme, dejstva in izkustva (pa četudi gre za izkustva nečolanega poljedelca ali drobnega krojača z nekaj ali nič šole). Umetnost ne postavlja nikoli v center umetnine strokovno raziskovanje takih specialističnih tem, ampak splošne teme vseh ljudi: medsebojne spore, osebne drame, veselje, žalost, odnose nadrejenih in podrejenih, težnje po uveljavljanju, odnos do narave, do oblik, do zvokov in podobno. Te splošne človeške teme pa podobno doživlja velika večina bolj ali manj izobraženih ljudi v svojih (širših in ožjih okoljih) vsaj že deset tisoč let na celem globusu. Te teme bo v umetnini, ki jih vtke v lažje dojemljive predstavne like in čustva, lažje dojel neizobražen in izobražen človek, kot če so te teme zajete s strani pojmov strokovne sociologije, psihologije, ekonomije in filozofije.

b) Razvoj strukture večplastne človeške biti, celote in bistva je namenil s svojo zakonitostjo umetnini edinstveno mesto: da tukaj človek na visoki duhovni ravni najlažje spozna samega sebe (o tem kasneje). Ta vloga umetnine, ki si je ni vzela sama, ampak se je objektivno antropološko-razvojno izoblikovala, je najsplošnejši razlog, da se prav pri umetnosti lahko začne takoj z analizo celote umetnine.

c) Dolej omenjeno niti najmanj ne zanika potrebe take ali drugačne specialne in tehnične vednosti umetnika in niti najmanj ne zanika potrebe in koristi umetnostne izobrazbe množice recipientov. Prav nasprotno: izhajam iz mnenja, da je stopnja dojetanja umetnin pri številnih manj izobraženih ljudeh in visoko izobraženih specialistih približno enako nizka in kvalitetno nezadostna in da bi lahko z kvalitetnim premikom v temeljnih pojmih (tak premik zahteva sorazmerno malo kvantitet energije in denarja) odstranili predsodke, ki številnim onemogočajo neposreden stik z umetnino. Daleč sam tudi od populistične teze o "nezmotljivem umetniškem čutu in okusu publike", trdim le, da dobi stik z duhovno živostjo umetnine (v normalnih pogojih) v povprečju več različnih ljudi, kot stik z bistvom drugih specialističnih proizvodov.

Morda je malce presenetljiva teza, da je v današnjih razvitih deželah teh normalnih pogojev manj kot nekdaj (o tem kasneje).

d) Duhovna živost umetnine je verjetno dojemljiva precej širokemu krogu ljudi, ker ima prav ona sestavine (čustven naboj in predstavno fantazijski lik), ki na visoki ravni vzpostavljajo ponovni intenzivni stik z močnimi pradavnimi koreninami vseh ljudi. Ta stik, ki daje duhu umetnine še dodatno živost, pa je dostopen vsem ljudem, saj gre za

skupne korenine, (figurativni izraz "korenine" porabljam nalašč, ker je težko določiti: ali gre za pravadne nagone ali za posebne sheme življenja - arhetipe ali za gone, ki so že del izjemne človeške narave). Gotovo pa je, da se umetnina ne "vrača nazaj" k prvobitnim nagonom ali arhetipom ali gonom (potrebam, željam, strastem), če z barvo ali zvokom izzove v recipientu čustva, ki ga sedaj na neki višji (predelani, kultivirani) ravni približajo človeškim razmerjem in dimenzijam, ki jih je specializirani "civilizirani" človek izgubil. Človek je morda precej človeško (torej ne več samo nagonsko) bitje že milijon (ali pa še veliko več) let. V vsem tem razdobju so se že lahko vzpostavljale močne zveze med močnimi človeškimi čustvi in določenimi barvami in glasovi. Umetnost verjetno bolj upošteva te, že čisto človeške zveze, kot pa tista specializacija človeškega dela, ki se je razmahnila v zadnjem drobcu zgodovine - v zadnjih deset tisoč letih. Ta specializacija (obrt, industrija, vojska, prometne zveze, trgovina) je nedvomno uporabljala glasove in barve razmetujajoč jih v ogromnih količinah na vse strani, pri tem pa se je zgubljal tista njihova pravadna zveza s čustvi, ki jo na višji ravni vzpostavljalta glasba in slikarstvo (ta dejavnik živosti duha v umetnini bi moral biti pravzaprav uvrščen kot osmi k tistim sedmim, ki so kratko analizirani v točkah 1-7). Helga de la Motte-Haber: "Občutki, ki se izražajo z glasom, so torej skupni izvor glasbi in govorici, ki sta bili v začetku neločljivo povezani. Razlage o takšnih naravnih glasovih veljajo še danes..."³⁾

Max Luscher: "V začetku je bilo človekovo življenje pogojeno z dvema faktorjema, ki ju ni mogel nadzirati, z dnevom in nočjo... Noč je prinesla pasivnost, mirovanje in je zavrla metabolično in žlezno dejavnost; dan pa je spet omogočil akcijo, povečanje metabolizma... Zato je temnomodra barva mirovanja in pasivnosti, rumena pa je barva upanja in aktivnosti... "Prenešeno na področje slikarstva, pa po Milanu Butini sledi tole: "Pravilna barvna razrešitev opisovanja globine se naslanja na delitev barv na tople in hladne. Med tople barve prištevamo rumene, oranžne, med hladne pa zlasti modre, zelene in vijolične... Splošno pravilo pravi: svetli in topli barvni odtenki se dozdevno širijo in se zato dozdevno bližajo, medtem ko se temni in hladni barvni odtenki dozdevno krčijo in zato dozdevno oddaljujejo".⁴⁾

Tu pa že lahko pojasnimo terminologijo, ki sem jo uporabljal, namreč izraza "duhovna vsebina" in "potencialna duhovna vsebina" umetnine. Točnejši je seveda drugi izraz, saj barve na sliki ne vsebujejo "duha" in "čustev" (ki so sestavine duha), ampak vsebujejo potencial čustev, ki se uresniči, ko gledalec dojema sliko.

Z dosedanjimi izvajanjem niti najmanj ne zanemarjam dejstva, da med recipienti umetnosti "vladajo" zelo različni okusi, ki izvirajo tudi iz razlik med ljudmi glede njihovega kulturnega okolja, starosti, izobrazbe, pripadnosti neki idejni struji ali naciji in podobno. Očitno pa je tudi, da te razlike, ki jih obravnava posebna študija o recepciji umetnine, postanejo izrazitejšje tedaj, ko se veliko različnih besed, glasov, barv in oblik združuje v kompleksne umetniške like in umetnine, večja enotnost pa je glede elementov.

Dejstvo je, da številnejši ljudje "rezonirajo", "sozvočijo" podobno ali enako, ko gre za elementarne odnose: med skupno psihofizično strukturo številnih (ali vseh) ljudi, njihovimi čustvi (npr. veselje) in posamičnimi sestavinami (glasovi, barvami) likov v umetninah. Tistemu, kar je omenjeno glede barv, bi dodal še nekaj ugotovitev glasbenih

3) Helga de la Motte-Haber: Psihologija glasbe, Ljubljana, 1990, str. 23.

4) Milan Butina: Elementi likovne prakse, Ljubljana, 1982, str. 229.

strokovnjakov, s kratkim skoraj dobesednim povzetkom iz omenjenega dela de la Motte-Haber (kjer gre tudi že za nekatere podkomplekse likov).

Veselje je eno najosnovnejših in najvišjih človeških čustev. Pojavi se že v prvem letu življenja (64). Izraz veselja se v govoru uresničuje na visoki frekvenčni ravni, ob veliki variabilnosti osnovne frekvence (Fo), precej glasno in hitro. Različne empirične raziskave so izredno usklajene med seboj. Preseneča, da se vokalni indikatorji čustev skladajo z izrazom osnovnih čustev v glasbi. Veselje se tudi glasbeno izraža pretežno visoko in v velikih intervalih, aktivno in hitro. Čustveni izraz v glasbi se povezuje s preoblikovanimi strukturami, ki tičijo globoko v filogenezi. To glasbi zagotavlja razumljivost (66). Ni metaforičen opis, če občutimo scherzo kot veselo skladbo. Veselje lahko doživimo v glasbi neposredno. (38). Tempo, ritem in zvočna lega se povezujejo s čustvenimi pomeni, katerih opisi so nenavadno usklajeni tudi v časovno medseboj zelo oddaljenih razdobjih (29).

V sklepu tega dela o živosti duha v umetnini bi navedel nekaj velikih umetniških del, ki so postala v ugodni socialno-duhovno-vrednostni klimi skupni izvor duha zelo širokega kroga zelo različnih ljudi. Čeprav nimamo za to točnih empiričnih merjenj, je zbrala zgodovina umetnosti dovolj izkustvenih podatkov za zgoščene karakteristike naslednjih del.

Verdijeva dela je širok krog Italijanov vseh slojev doživljal v pogojih razdrobljenosti Italije (deloma še pod tujci) na precej enoten, miselen, čustven, vrednoten in sintetičen glasbeno-likovni način. Čeprav je ta glasba na nek način preprosta - prej neizumetničena - in čustva v njej elementarna, nihče ne zanika, da ta skupno-duhovno živeta glasba ni resnična umetnost. Ko se je v zborovskem spevu zaslužjenih Judov pridušen šepet naenkrat vzdignil kot silovit val, je bila za mnoge Italijane raznih slojev v tem glasbenem liku združeno jasna misel o svobodi s poletom kipečega čustva in z domišljajskim prenosom iz judovskega babilonskega suženjstva v neko prihodnjo italijansko nacionalno svobodo in združitev. Vse to skupaj je, upam, lep primer živosti duha, dostopnega v umetnini širokemu krogu: izobražencu in malo izobraženemu človeku.

Ko se je nepremagljivemu junaku 20. stoletja v Chaplinovih filmskih burleskah (ki mimogrede premaguje organe represije, bogataše in drugo podobno družčino in ki neuničljivo odraca s polcilindrom in paličico novim obzorjem nasproti) - smejejo od Združenih držav, prek Evrope do Kitajske, mladi in stari, inženirji, delavci in profesorji, je v tem smehu in čustvo žive simpatije in misel o vitalni moči malega človeka iz velikega sodobnega mesta.

Veliki roman 19. stoletja je bil eden najsilovitejših izvorov novega, živega duha, ki je zajel najraznovrstnejše sloje in ki je predstavljal novo, mogočno sintezo socialnega ter antropološkega vrednotenja, čustvovanja in socialno-vrednostnih spoznanj. Dajmo besedo Arnoldu Hauserju, najprej o pariških časnikih prve polovice 19. stoletja:

"Njihova največja privlačnost pa je roman v nadaljevanjih. Tega bero vsi, plemiči in meščani, svetovljanska družba in inteligenca, mladi in stari, moški in ženske, gospoda in služinčad. La Presse začne vrsto svojih "feuilletons" z objavljanjem spisov Balzaca... Roman v podlistkih pomeni demokratizacijo literature, ki ji ni primere in skoraj popolno izravnavo bralcev. Nikoli niso tako različni družbeni in kulturni sloji tako enodušno priznali kake umetnosti in jo sprejeli s tako enakimi občutki... Razširjanje socializma in rast literarnega občinstva sta vzporedna... Ni dvoma, da je bil Tolstoj nekakšna živa vest

Evrope, veliki učitelj in vzgojitelj... Jasna Poljana je postala romarska pot, kamor so romali pripadniki vseh narodov, družbenih razredov in kulturnih plasti...⁵⁾

Ker so me pred leti prijatelji nagovorili, naj napišem nekaj o svojem doživljanju umetnosti, naj mi bo dovoljeno, da objavim ta avtobiografski odlomek. Na srečo mi je od tistih otroških let prezenten živi duh umetnine.⁶⁾

"Takrat je čas na deželi tekel še čisto počasi - brez industrijskega vzgona - tako da je bila izrazita vsaka nova podoba, vsak nov doživljaj.

Eden od njih: mati mi ta večer, ko je že vse utihnilo, z zbrano in skoraj svečano pozornostjo čita Prešernov Krst pri Savici. V glasu sem čutil njeno neomajnost, da ni nikjer za nas nič bolj resničnega in nič lepšega kot Prešernova pesem. Med tem njenim branjem je v meni rasla razsvetljujoča napetost, kot da se vzpenjam in prvič gledam v samo resnico, v katero se je zbralo vse, kar sem do takrat vedel: črnosrajčniki so divje preganjali naše slovenske ljudi na Primorskem; pretepajo jih, če izgovore slovensko besedo, in drugi Slovenci skromno živimo za gorami, na podeželju, medtem ko je nekje, nedaleč, bogati in bahati svet, ki mu je in ki mu še utira pot krvavi Valjhunov meč. Preprosta, nedvoumna, v topljivo podobo izbrušena in zato svetla Prešernova in naša resnica je bila: nikoli, nikjer skozi tisočletje in več ogromna večina Slovencev ni želela drugim nič slabega: ne želimo nič drugega, kot živeti svobodni v svobodni domovini, ki nam je "čez vse draga" in ki nam jo še danes hočejo odvzeti; če bi bili s Črtomirom, se tudi mi ne bi nikoli "uklonili" preboju v svobodo. Čeprav sem bil že tedaj precej trmast in nisem rad pokazal čustev, so mi sredi materinega branja začele polzeti solze, ki se jih nisem nič sramoval in najbolj domače se mi je zdelo, ko so se enako ovlažile tudi materine oči, saj sem čutil gotovost v naju obeh: vse tisto pri Prešernu je res in ta, v pesmi zgoščena resnica je pretresljivo lepa".

Prva velika priča, kako živi duh umetnine živi v njenih recipientih, pa je Aristotel, ki pravi v svoji Poetiki: strah in sočutje nas lahko navdata ob gledanju odrske uprizoritve, lahko pa tudi že ob sami zasnovi dejanja: iz tega sledi, da morajo ta čustva biti utemeljena že v dejanju samem.⁷⁾ Tu imamo že izpred 2300 leti jasno poročilo, da je tisto bistveno v umetnini njen potencialni živi duh (ki združuje v sebi povezanost čustev, misli, predstav in fantazije) in da je bil vedno najprepričljivejši, preverljivi dokaz tega potencialnega duha v umetnini dejstvo: ob umetnini imajo številni ljudje doživetja, ki so enaka duhovnemu potencialu umetnine in ki si jih lahko medsebojno sporočajo in tako preverjajo (v tem je seveda utemeljitev, zakaj smo estetik sistematsko začeli takoj s celoto dovršene umetnine: samo ob tej celoti lahko doživimo celoto njenega potencialnega duha!). Res je težavno vprašanje (ki se ga bom lotil v naslednjih delih), kakšen je dejanski odnos potencialnega duha umetnine in doživetja recipienta. Seveda se duh umetnine ni kot povsem identičen kar preprosto preli iz umetnine v recipientov doživljaj, kot se voda prelije iz ene posode v drugo. Ne gre za popolno itentiteto, možna pa je precej visoka stopnja bistvene enakosti med duhom umetnine in sodoživetjem recipienta!

Veber vsekakor pokaže intelektualni pogum in samozavest, ko se v svoji Estetiki odprto spoprime s tako avtoriteto, kot je Aristotel, in to prav z omenjenim Aristotelovim stališčem.

5) Arnold Hauser: Socialna zgodovina umetnosti in literature II, Ljubljana, 1969, str. 278, 281 in 455.

6) Pričevanja, Ljubljana, 1983, str. 296, 297.

7) Poetika, Ljubljana, 1959, str. 60.

Ker gre za bistveno teoretično razpotje estetike, navajam Vebrovo stališče čimbolj natančno: "... naj primeroma pokaže nezadostnost tiste znane Aristotelove teorije tragedije, češ, temeljno estetsko bistvo slednje je, da vzbuja v nas 'sožalje' z junakom in 'strah' pred posledicami izvestnih dejanj... Seveda je priznati, da človek, ko motri dogodke na odru, lahko doživlja tudi omenjeno intenzivno 'sožalje' z junakom ter intenziven 'strah' pred bodočimi dogodki. Toda to sožalje in ta strah nima že načelno nič opravka z njegovim 'estetskim' umevanjem ... dočim se moratisti, ki naj tragedijo v istini estetsko ter samo estetsko uživa, naravnost truditi, da eliminira iz svoje duševnosti vsako nastopanje takega vzporednega sožalja ali strahu ... Tudi tisti, ki spričo dogodkov na odru ne doživlja nikakega sožalja ter nikakega strahu, lahko sicer dojame celo vsebino pristojne tragedije..."⁸⁾

Vebru je treba tukaj odgovoriti: kdor ob dogodkih na odru ni doživljal podobnih čustev, kot sta sočutje in strah za usodo junakov tragedije, ta nikakor ni doživel "cele vsebine pristojne tragedije", ta ni doživel celotnega duha tragedije, ta ni doživel največje estetske vrednote tragedije, ki je prav njen živi duh (združujoč misli, čustva in predstavniki lik-izraz).

Res je, kot pravi Veber, da sta to sočutje in strah naše "subjektivne reakcije" dogodkov na odru; res to ni strah ali sočutje junakov tragedije. Toda ta naša čustva in misli so v veliki meri skladni s tistimi čustvi in celotnim duhom, ki ga je avtor drame vložil vanjo. Zato se s temi našimi čustvi duhovno vživljamo v duha tragedije, ga tako duhovno sodoživljamo, rezoniramo nanj in ga s tem celovito oživljamo v našem subjektu: živi duh v nas seveda ni povsem isti (istoveten) z duhom avtorja, sta pa lahko medseboj na visoki ravni bistvene enakosti. Gledalec ali bralec doživlja zelo podobno kot pisec, saj je, zaskrbljen za usodo svojih literarnih junakov, govoril Balzac (ko mu je Jules Sandeau omenil svojo bolno sestro): "Vse zelo lepo, toda vrniva se k resničnosti: s kom bomo omožili Eugénie Grandet?"

Če bi vzeli zares Vebrov nasvet, da se kot pravi estetski uživalci moramo celo "truditi, da eliminiramo iz svoje duševnosti vsako tako vzporedno sožalje ali strah", bi se oropali najlepšega in celovitega duhovnega doživetja ob umetnini.

Celovito delujoči živi duh umetnine je Vebru razpadel na precej mrtve in preveč eden od drugega ločene sestavine: "pristojni irealni lik" in razni doživljaji "predmetnih podlag tega lika". Do tega razkosa umetnine pa je prišlo zaradi preveč formalističnega poveličevanja samih in osamljenih "irealnih likov": "Lepi ali grdi pojavi... so samo vsi faktučni irealni liki, vsi ostali pojavi sami so estetsko indiferentni... Temeljno bistvo vsakega estetičnega objekta in torej vsakega umotvora (je) iskati prav v pristojnem irealnem liku in njegovi lepoti, dočim moramo vse drugo na njem pojmovati... samo kot njegove neobhodne, sicer pa izvenestetske predmetne podlage..."⁹⁾

Zaradi estetskega formalizma Vebru ni uspela sistematična sinteza duhovnih sestavin umetnine.

Medtem, ko je Kantova estetika implicitno nakazovala možnosti izhoda iz elementov njegovega lastnega formalizma z idejo o igri vseh duševnih moči v umetnikovem ustvarjanju, je podoben formalizem pri Vebru prinesel razpad teh moči.

8) France Veber, *Estetika*, Ljubljana, 1985, str. 224-227.

9) Isto, str. 492 in 524.