



Dr. Vojan Rus

IZJEMNOST UMETNIŠKE FORME/LIKA

1. VEČPLASTNA LEPOTA UMETNINE

Umetnina je vedno večplasten pojav, saj je v umetnini – četudi je kvantitativno še tako majhna, še tako filigranska – vedno več lepot in v njej so lepote vedno tako stopnjevane, da je umetnina vedno lepotni vzlet.

Pozornemu poznavalcu bo takoj jasno, da vsaka »najmanjša« umetnina vsebuje več lepot in da so te lepote tako različne/komplementarne, da njihove različne kvalitete tvorijo povezani lepotni vzlet.

Vzemimo kot analitičen primer katerikoli sonet, ki je resnična umetnina (in ne samo uspešno obrtno, artifično stihoklepstvo):

– Lepa je že prostorno-vizualna in grafična oblika soneta (A). Ta vtis lepote nastane, ker je sonet tudi lepo zaokrožena likovno prostorska in grafična celota: na sredi lista knjige ali revije pokrivajo grafični znaki soneta zaključen prostor, ki ga okvirjajo ob straneh enakomerne beline; štiri kitice soneta pokrivajo in pravilno delijo grafičen prostor. Seveda ta grafično prostorska lepota soneta ni glavna lepota te umetnine, je pa njen sestavni del.

– Prav isto velja za elementarno avditivno lepoto soneta kot avditivne celote (B), ki jo doživimo samo pri celoviti recitaciji soneta. Z lepoto avditivne celote ne mislim samo na ritem ali na metrum ali na rime, ampak je posebno lepa celota lepo izgovorjeni sonet, ker je glasovno zaokrožena, ker ni preobsežna in jo zato poslušalec zlahka zajame v polje svoje pozornosti.

– Lepota metrura, ki je v sonetu (C).

– Lepota rim v sonetu (D).

Ti dve splošnoformalni avditivni lepoti soneta (D, C) sta že višji lepoti od A in B, ker bolj neposredno spadata v sonet (umetnino), kot je omenjena elementarna prostorno-grafična in elementarna avditivna lepota (A, B) (saj bi tak ali še lepši vtis, kot je grafična oblika soneta A, lahko bila kaka podobna grafična oblika na listu papirja, ki pa ne bi imela nobene zveze s sonetom; isto velja za B).

Vendar je med poznavalci tudi nesporno, da obrtniško skoraj popolni lepoti metrura in rim določenega soneta še nikakor nista njegovi pravi umetniški lepoti, da nista po sebi najvišja posebna lepota resnične umetnine.

– Najvišja lepota posamičnega soneta kot umetnine je tista lastna, izvorna neponovljiva živost duha (E), ki jo ima vsaka umetnina.

Ta najvišja duhovna lepota umetnine (E) pa je komplementarnost, je skupna sinteza, je skupna kvaliteta posamičnih posebnih sestavin, ki so vsaka zase nekaj manj, torej nekaj »nižje« lepote kot E. Toda vse te sestavine so višje lepote od

splošne znane sonetne sheme metruma in rim (višje od C in D); teh splošnih shem se lahko nauči vsak marljiv posnemovalec, vsaka izvirna duhovna sestavina pa je zaradi izvirnosti kvalitetno nad posnemovalnostjo.

- Izvirne sestavine živosti duha umetnine, ki so *po lepoti nad* A, B, C in D, so:
- Lepota izvirne duhovne vsebine umetnine (E1).
- Lepota izvirne forme umetnine (E2).
- Lepota izvirnih idej umetnine (E3).
- Lepota izvirne čustvenosti umetnine (E4).
- Lepota izvirne domišljije umetnine (E5).

Če bi hoteli naprej razčlenjevati lepote, ki sestavljajo izvirno živost duha umetnine, bi gotovo morali zastaviti vprašanje, v kakšnem lepotnem odnosu sta lepota izvirne duhovne vsebine (E1) in lepota izvirne forme umetnine (E2). To bomo raziskali v naslednjih delih, ker je ta odnos zelo zapleten.

Opozorim naj samo – kolikor smo še pri lepotah, da so izvirne lepote umetnine tudi njene posamezne ožje izvirne forme (npr. manjši sklopi besed, ki sestavljajo sonet in celo posamične besede). Lepota forme in lepota vsebine se prepletata tudi v teh ožjih (pod)formah in v istem sonetu valovijo lepote idej, čustvenosti in domišljije izvirno in različno od ene ožje forme (sklopa besed, celo besede) prek druge ožje forme do naslednjih. To pa pomeni, da v sonetu (in vsaki umetnini) na presekih in poleg vseh naštetih širših lepot obstoje tudi številne ožje, toda kvalitetno visoke (izvirne) lepote kot deli duhovne vsebine umetnine, ki so nastali s prepletanjem visokih sestavin umetnine.

To pa že nakazuje, da bo analiza odnosa forme in vsebine umetnine v naslednjih delih veliko zahtevnejša, kot si to zamišljajo vse abstrakcionistične estetike, ki menijo, da gre pri tem za preprost odnos dveh velikih homogenih kosov: vsebina + forma (npr. Hegel: ideja + čutnost) ali kaj podobnega.

Naj poudarim, da z izbiro tega primera (soneta) nisem niti najmanj poskušal dati prednost klasični umetnosti pred moderno (saj ima lahko moderen, svoboden verz še druge velike lepote, ki jih sonet ne zmore, ampak sem vzel sonet samo kot) zelo udoben primer analize, ker je ta oblika v Evropi splošno znana.

Z raznimi teoretičnimi pogledi na formo in vsebino umetnine se bom soočil v naslednjih delih.

Poudarjam, da sem tu glede lepote umetnine pokazal *samo* na en njen vidik: namreč, da je ta lepota *izrazito večplastna, izrazito stopnjevana* in da njeni vrhovi nikakor niso tam, kjer so jih nekateri iskali npr. v harmoničnosti splošne forme umetnine (kot so: metrum, ritem, rime, »pravilna« oblika kitic in celotne umetnine), ampak da je vrh lepote vsake umetnine njena individualna in neponovljiva forma-vsebinska, ki pa sta tako kompleksni, da ju bomo razčlenjevali v naslednjih delih.

2. FORMA IN VEČPLASTNA ŽIVOST DUHA UMETNINE

Vprašanje forme umetnine se kar preobrne, se zastavi korenito drugače kot (največkrat) doslej, ko ugotovimo, da je vsaka umetnina visoka igra duševnih/duhovnih moči in zato bistveno več kot samo spoznanje, kot samo čustvo ali kot samo domišljija.

Če pa je vsaka umetnina živa in »enakopravna« medsebojna igra idej (spoznanja, vrednotenja, čustvovanja, domišljije in predstavljanja) – tedaj postane vprašanje

forme umetnine veliko bolj zapleteno kot pri enopomenskih opredelitvah umetnine (npr. da je ona samo spoznanje ali samo domišljija).

Če bi imela umetnina eno samo bistveno vsebinsko plast, npr. samo spoznanje, potem bi bili forma in vsebina umetnine precej ravnodušni ena do druge, precej neodvisni in ne bi medsebojno močno učinkovali in se prepletali, lahko bi ju bilo ločiti in zelo lahko raziskati (tako se je doslej nekaterim zdelo). Če je umetnina po svoji vsebini samo spoznanje, je njena forma od nje neodvisna posoda, v katero lahko vsebino vlijemo ali ne, lahko vzamemo to ali ono posodo iz police in jo napolnimo z vodo ali pa zlijemo vodo iz posode in jo brez razburjanja vrnemo na polico. Nekaj podobnega se dejansko dogaja pri pomembnih dejavnostih, ki imajo elemente spoznanja, kot so znanost, filozofija, novinarstvo in politika, in ki vse uporabljajo material istega pogovornega jezika kot eno svojih najvažnejših sredstev. Pri tem pa se skoraj nihče ne vpraša, ali so te dejavnosti dosegle izbrušeno jezikovno obliko in kakšen stil imajo. Največkrat so uspešni tisti profesionalci teh dejavnosti, ki imajo samo povprečno jezikovno formo in stil.

Pri vseh umetnostih pa je bistveno drugače. Forma ima pri vseh umetninah bistveno večjo vlogo, kar je očitno. Če primerjamo bistveni pomen jezikovne forme v književno-govornih umetnostih z majhno vlogo jezikovne forme v drugih dejavnostih, ki tudi intenzivno uporabljajo jezik: tu je jezikovno formo kaj lahko precej ločiti od miselne in spoznavne vsebine.

Če kdaj ocenjujemo znanost, racionalno-pojmovno filozofijo, novinarstvo in politiko, se komaj še spomnimo na oceno njihovega jezikovno-izraznega stila in utemeljeno menimo, da ima njihova forma bistveno manjšo težo kot miselna vsebina. Tako bi bilo tudi v književnosti, če bi bile npr.: metafore in simboli samo nekakšni formalni čutno-predstavni okraski k vsebini, če ne bi bistveno vplivali na vsebino in skupno duhovno moč umetnine.

Forma umetnine pa je bistvena samo zanjo in je težka preizkušnja za estetiko, ker forma umetnine bistveno močno vpliva na njeno živo duhovnost, ker jo bistveno dograjuje in – najvažneje! – ker je umetnina igra prav vseh bistvenih duševnih moči (in ne samo ene). Zato mora forma »zaigrati«² zahtevno kreativno vlogo, da pospešuje vse te duševne moči – spoznanje, ideje, čustva, domišljijo, predstavlanje, zaznavanje, pozornost, komuniciranje med ljudmi – in da vse te duševne moči usklajuje in združuje; izredno zahtevna vloga forme umetnine je, da te duševne moči, ki so zmotno v umetniku dispartne, povezuje, jih združene ohranja, dviguje in izžareva drugim ljudem. Forma umetnine ima ne samo veliko večjo, ampak tudi veliko bolj zapleteno vlogo kot istovrstna sredstva (barve, zvoki, govor ali figure) v drugih dejavnostih. Zato je raziskovanje izrazne forme umetnine v estetiki veliko bolj zahtevna naloga, kot raziskava izraznih sredstev drugih dejavnosti.

Formo umetnine je možno temeljito razčleniti in temeljito, metodološko raziskati samo, če imamo neprestano pred očmi vse duševne moči in vse njihove igre v umetnini – in tega se bom skušal držati v naslednji analizi, ki pa bo nujno fragmentarna.

Pred podrobnejšo analizo celotne forme umetnine pa moram opredeliti najbolj elementarne pojme, ki zajemajo formalne elemente vseh umetnin in vseh form vseh umetnosti, saj nam gre za splošno filozofijo (teorijo) umetnosti, ki mora zajeti skupno bistvo vseh umetnosti in ki ne more zajeti posebnih različnih form različnih vrst umetnosti:

Forma umetnine je celota vseh sestavin, ki jo oblikujejo:

a) najbolj elementarni umetniški znaki, ki so najmanjši aktivni tvorci forme umetnine;

b) vse umetniške *predlikovne kombinacije* znakov;

c) *predstavno-duhovni liki*;

č) vse *delne kompozicije likov*;

d) vse *neposredne podlage*, ki so nujne, da se lahko znaki, kombinacije znakov, predstavno duhovni liki in delne kompozicije likov pojavijo kot celota (npr. slikarska ploskev, ne glede na to, ali je kos lesa ali stekla ali platna; v baletu so neposredna podlaga telesa igralcev tla; v književnosti papir, knjige ter barva črk, v instrumentalni glasbi notni zapis, vsi instrumenti orkestra in podij);

e) vsi *odnosi* med znaki, kombinacijami, liki, kompozicijami likov (pa naj gre za odnose aktivnih zvez in povezav, ali za odnose praznin, belin, prekinitev med znaki, kombinacijami, liki);

f) vsi *zunanj* odnosi celotne forme umetnine in vseh njenih sestavin, ki neposredno določajo umetniški položaj kakšne umetnine (npr. slikarsko-likovni položaj in odnosi slike v katedrali v tej arhitekturni celoti, odnos do drugih slik in kipov v tej katedrali).

Forma umetnine je torej *celota* vseh naštetih delnih sestavnih form; celota umetnine je forma vseh svojih form.

Že sedaj lahko rečemo, da je *lepota* celotne forme umetnine le delna bistvena lepota umetnine, saj je druga bistvena delna lepota umetnine njena duhovna *vsebina*.

Še bolj velja seveda za sestavine forme umetnine, da so le delne lepote. Vendar imajo lepota forme umetnine in njene lepote sestavine vsaka zase izrazito *avtonomno* genezo in avtonomno lepoto vrednost, ki pa je določena bistveno tudi (ne samo) z odgovorom na vprašanje: koliko je celotna lepota forme ali delna lepa forma aktivno oblikovala živo igro duhovnih vsebin umetnine in koliko je bila sama sestavni del visoke živosti v igri duševnih moči umetnine?

Izredno važno za metodologijo nove estetike in kalistike je, da so tudi forma umetnine in njene sestavine neposredni aktivni soudeleženci igre duševnih moči in da niso samo njena zunanja posoda. Tako pojmovanje aktivne in nenadomestljive vloge forme umetnine in njene vsake sestavine pa zastavlja novi estetiki nove raziskovalne, metodološke in kompozicijske zahteve, med katerimi je najbolj elementarna in splošna: vsako sestavino forme in njeno celoto raziskovati v neprestani interakciji z duhovno vsebino umetnine, saj se ta interakcija neprestano razvija in spreminja od ene atomarne zveze forma-vsebina do druge (tretje itd.) take zveze: od enega dela slike do drugega dela (kar lahko nakažemo tu le zelo fragmentarno), od ene do druge besede v pesmi ali romanu.

3. ELEMENTARNI UMETNIŠKI ZNAKI IN IGRA DUŠEVNIH MOČI

Elementarni umetniški znaki so v vsaki umetnini in v vsaki umetnosti tiste najmanjše enote, ki so nujni aktivni tvorci forme umetnine, brez katerih ne bi mogla nastati nobena celovita forma umetnine in nobena njena sestavina (lik, kompozicija). Ti znaki so karakteristični za posamične vrste umetnosti: zvoki za glasbo, linija za risbo, linija in barva za slikarstvo, besede za govorne umetnosti, telesni gib za balet.

Ne glede na velike izrazne različnosti umetnosti je *elementarna in v vsaki umetnosti drugačna znakovna struktura splošna estetska (umetnostna) zakonitost*, se pravi skupna zakonitost vseh umetnosti in vseh umetnin (seveda samo ena od splošnih estetskih zakonitosti).

Najvažnejša novost, ki jo lahko navedemo glede ogromne večine znakov v vseh resničnih umetnostih in umetninah, je: že skoraj vsak elementarni umetniški znak sam zase je elementarna in avtonomna igra duševnih moči in vsak znak je tudi avtonomen in elementaren »spopad« umetnostne vsebine in forme (ki je važen del te elementarne igre).

Igra duhovnih moči zaživi namreč že pri izbiri posamičnega umetniškega znaka – vseeno za katero vrst umetnosti in umetnine gre.

Za umetniško znakovnost in znakovitost sta namreč vedno značilni posebna umetniška izbira in izbranost, saj vedno pomenita povečano duhovno napetost, večjo duhovno intenzivnost in dramitev igre duševnih moči.

Umetniška znakovnost ni namreč kakšen popolnoma zaseben in ločen svet, temveč se umetnostni elementarni znaki vedno izbirajo iz zelo širokih enakovrstnih pojavnostnih krogov (pojavnostnih plasti) človeškega in naravnega sveta: besede kot elementarni znaki književno-govornih umetnosti se izbirajo iz ogromnega besednega zaklada jezikov, glasbeni zvoki in slikarske barve iz velike zakladnice človeških in naravnih zvokov/barv, baletni gibi iz množice že obstoječih (ali pa šele možnih) človeških gibov in medčloveških gibalnih razmerij.

Že sam izbor (skoraj) vsakega umetniškega znaka pomeni »vstajenje« duha, ker se prav z izborom tega izrednega znaka vnaša v umetnino več živahnega mišljenja, več čustvene živosti in močnejši naboj za polet domišljije, kot bi ga prineslo vkomponiranje nekega podobnega, toda zelo povprečnega ali celo oguljenega znaka iz iste človeške in naravne pojavnostne plasti. Ena od skrivnosti visoke vrednosti Tolstojevega romana *Vojna in mir* (in šestkratnega – ali nekaj takega – pisanja tega teksta) je bilo tudi iskanje najbolj živih znakov, najbolj živih besed.

Ne da bi se vezal na tekst, bi podal naključen primer izbora besednega znaka. Lahko rečemo: »prišel je v sobo« ali »planil je v sobo«; očitno je večji miselni, čustveni in fantazijski naboj v drugem izrazu; enako velja, če uporabim namesto »veter« izraz »vihar« in »orkan«. Zelo podobne besede imajo očitno zelo različno duhovno in izrazno moč. Pojasniti pa moram, zakaj sem zgoraj navedel majhno omejitev, ko sem zapisal, da ima »skoraj« vsak znak, vzidan v umetnino, večji duhovni naboj od podobnih in bližnjih pojavov-znakov in da je skoraj vsak znak v umetnini izbran in izreden. Ta »skoraj« meri na razumljivo človeško nepopolnost, ki jo mnogi narodi sprejemajo dobrohotno, samo v srednjeevropskem perfekcionizmu se zdi tragedija; tudi najboljšemu umetniku se lahko zgodi, da poleg tisoč izbranih besed spusti v umetnino tudi kakšno šibko.

Če bi moral odkloniti preveč formalistično podcenjevanje vsebine umetnine pri V. B. Šklovskem, mu tu rad priznam prispevek, da je uspešno izpostavil pomen izbora vsake besede v graditvi umetniške forme, kar je poimenoval »vstajenje besed«. Ta izraz »vstajenje« sem že uporabil po zgledu Šklovskega, saj gre res že pri izboru umetniškega znaka ne samo za »več duha«, ampak prav za vstajenje, za človeško duhovno transcendenco, čeprav se pri izboru ene same besede dogaja v atomarno-miniaturni obliki. Brez oživitve duha že v elementarnem umetnostnem znaku, brez duhovne transcendence, ki se začne že v njem, ne bi bilo duhovne živosti in transcendence umetnine kot celote, saj so znaki podobni najmanjšim koreninam, brez katerih ni niti razkošnega drevesa niti lepega cveta.

Navajam nekaj značilnih misli Šklovskega:

»Najstarejše človekovo poetično ustvarjanje je bilo ustvarjanje besed. Sedaj pa so besede mrtve in jezik je podoben pokopališču, medtem ko je bila komaj rojena beseda živa, slikovita. Vsaka beseda je v bistvu trop... Dokler jih uporabljamo (besede – V. R.) v našem mišljenju namesto splošnih pojmov, kadar jih tako rekoč uporabljamo kot algebrske znake in morajo biti neslikovite in ko jih uporabljamo v vsakdanjem govoru... so take besede postale navadne, običajne in njihove notranje (slikovite) in zunanje (zvočne) forme ne doživljamo več. Ne doživljamo več tistega, kar je moč navade... Veliko premalo pozornosti se posveča smrti form v umetnosti... Masovna publika se zadovoljuje s sejemske umetnostjo, toda sejemska umetnost naznanja smrt stvari... Samo ustvarjanje novih umetniških form lahko povrne človeku doživetje sveta, spodbudi vstajenje stvari in tako premaga pesimizem.«

Še bolj moram poudariti tisto, kar Šklovski dobro nakazuje: izbor izrednih ali vsaj izbranih znakov v umetnosti ni samo njeno dvigovanje nad povprečno človeško vsakdanjost, ampak tudi nad druga duhovna področja, kot so: znanost, racionalna filozofija, napredno novinarstvo in politika. Tem področjem ni mogoče zanikati (če so človeško plodna) posebnih vrst duhovnosti, toda umetnina jih preseže v jasno določeni duhovni dimenziji – v živosti duha, ki pa se začne že z izbiro elementarnih znakov umetnine (ostala tvorna duhovna področja pa imajo lahko prednost pred umetnostjo v drugih dimenzijah duha, kot so jasnost duha, praktična prodornost, vztrajnost).

Že pri izbiri elementarnega znaka se umetnost/umetnina jasno loči ne od samega vsakdanjega, povprečnega in podpovprečnega človeškega življenja, jezika in drugih znakovnih sistemov, ampak tudi od omenjenih višjih človeških dejavnosti. Znanstvenik, ki piše fizikalno ali matematično (izvirno) znanstveno delo, ima lahko enake duhovne sposobnosti, kot kakšen literat, in uporablja številne besede iz istega pogovornega jezika kot literat, vendar mora glede na zakonite notranje zahteve izrazite znanosti izbirati besede dosledno tako, da uporablja predvsem njihovo miselno plast in da vzpostavlja predvsem njihove miselne zveze, ne pa njihovo čustveno in domišljijško plast: umetnik pa mora pri izbiri besed upoštevati vse te tri plasti in njihovo medsebojno igro, saj je to imanentna zakonitost umetnine/umetnosti.

Toda umetniška vrednost posamične izbrane besede v literarni umetnini ni samo v njeni izbrani notranji »slikoviti« in zunanji izbrani »zvočni« formi (kot to pravi zgoraj Šklovski), ampak tudi v njeni izbrani duhovni vsebini: ta forma in ta vsebina posamične izbrane besede (ali drugega znaka) pa nista ločljivi, ampak se vedno prepletata, komplementirata in spodbujata – sta torej živa duhovna igra. Notranja forma izbrane besede je res, kot pravi Šklovski, tudi »slika«, se pravi tista predstava (predstave), ki jo vsebuje in spodbuja določena beseda – toda notranjost besede so (poleg predstave) še miselna, čustvena in domišljijška plast (plasti), točneje duševni potenciali, ki sem jih poskušal zgoraj ilustrirati z veliko spremembo, ki nastane že s prehodom od zelo podobnih, toda psihološko manj intenzivnih k bolj intenzivnim znakom (prišel-planil; veter-vihar-orkan).

Z nesporno ugotovitvijo, da je že v vsakem elementarnem znaku umetnine izrazita zveza med formo in vsebino tega znaka, se še naprej močno spreminjajo pogledi na odnos med celotno formo in celotno vsebino umetnine; sedaj je še bistveno bolj dokazana teza, da forma in vsebina nista ena v drugi kot posoda in tekočina, niti ena na drugi kot dve betonski plošči, ampak da se v vsaki umetnini forma in vsebina drugače prepletata že v vsaki najmanjši »celici« (»atomu«, »elektronu« umetnine, v vsakem njenem elementarnem znaku) kot niti v tkanini.

Elementarni znaki (besede, zvoki, linije, barve, gibi) so res nujni aktivni dejavniki nastajanja in obstajanja, žarenja celovite *forme* umetnine. Toda izbor vsakega elementarnega znaka je vedno tudi nadaljnja rast vsebine umetnine, saj znaki niso samo njen zunanji okvir, temveč so bistveni notranji del vsebine umetnine in njene celotne duhovne živosti!

Umetnik, ki je imel močna čustvena in miselna doživetja (ta so važen ali celo najvažnejši del vsebine umetnine), ne bo uporabil izbranih znakov (besed, zvokov, barv) samo za zunanjo oblogo teh čustev in misli, temveč bo taista čustva in misli z uporabo znakov še razvijal (zlasti v smeri njihove še večje prefinjenosti). Pesnik, ki je imel pri srečanju z ljubljeno ženo (morda Dante, Prešeren) izredno močno čustveno doživetje, bi ob tem navalu čustev težko takoj našel »prave besede« za njihov pesniški izraz. Do časa, ko se začne produkcija umetnine, sicer čustveni lok nujno pade, tako da ni mogoče intimno točno ponoviti nekdanje izvirne čustvene intenzitete; toda v toku oblikovanja erotično-lirske pesmi z *vzporednim* podoživljanjem prvotnega doživetja in vsebine najdenih znakov (besed, zvokov) lahko prvotno čustvo dobi lepšo *pretanjenost* (namesto prvotne burnosti in elementarnosti).

Pri vsem pomenu razmišljanj Šklovskega o »vstajanju« posameznih izbranih besed in o njihovih različnih možnostih, da ožive umetniške oblike, pa je nujno poudariti, da je vsaka taka beseda prispevek *ne samo k formi, ampak tudi k vsebini umetnine*.

Prav glede tega pa je Šklovski nedognan:

»Če želimo določiti ‚poetičen‘ in sploh ‚umetniški‘ vtis, se bomo zagotovo srečali z definicijo ‚umetniškega‘ vtisa – to je vtis, pri katerem doživljamo formo (morda ne samo forme, toda formo brezpogojno)« (podčrtal V. R.).

Očitno je Šklovski zelo negotov, kaj je tisto drugo, kar poleg forme »morda« še doživimo v umetnini: dokazal sem, da je ta »morda« duhovna vsebina. In še več: da je že najmanjša forma z vsakim svojim jasno določenim in najmanjšim delom (znak!) tudi del vsebine umetnine!

Specialne estetike so prišle do enakih najbolj temeljnih sklepov, kot smo jih navedli za besede, tudi za elementarne znake drugih, negovornih (neliterarnih) umetnosti: likovnih umetnosti, glasbe itd.

4. UMETNIŠKE PODLIKOVNE KOMBINACIJE IN IGRA DUŠEVNIH MOČI

V graditvi forme umetnine imajo *podlikovne kombinacije* vlogo prvega novega dviga formalne zgradbe in dviga živosti duha, ki sledita elementarnemu umetniškemu znaku.

Podlikovne kombinacije so namreč izrazite strukture dveh ali več različnih umetniških znakov ali vsaj elementov, ki grade *kvalitetno* višjo stopnjo forme in vsebine umetnine, kot je en sam izbran umetniški znak.

Kljub temu novemu dvigu (v primerjavi z elementarnim znakom) pa podlikovne kombinacije še niso predstavno duhovni liki umetnine, ampak so izrazita srednja, posredovalna stopnja med znakom in likom.

Predstavno-duhovne like umetnine bi lahko primerjali (primerjava mi ni posebej ljuba, ker je preveč statična, ima pa to prednost, da je jasna) s stebri, ki nosijo glavno težo in strukturo kakšnega starogrškega templja, podlikovne kombinacije pa kot bistvene dele in detajle na vsakem od teh stebrov.

Podlikovne kombinacije so prva elementarna sintetična umetniška združevanja

znakov, ki so bistveno več kot vsota kvalitet posamičnih znakov in ki so bistveno višja kvaliteta (forme in vsebine umetnine) kot ta vsota. Podlikovne kombinacije so podobne manjšim skupinam živih celic, ki tvorijo del nekega organa celotnega telesa, ki pa še niso cel organ.

Podlikovne kombinacije umetniških znakov so vendar bistveno manj kot predstavnost duhovno liki umetnine, saj so ti liki že glavne (ne edine) delne forme umetnine oziroma so že glavni deli duhovne vsebine in forme umetnine. V teh likih so namreč že izoblikovane in prepoznavne glavne ideje (v nekaterih likih ene in v drugih druge ideje), glavna čustva in glavne domišljjske tvorbe te konkretne umetnine: v podlikovnih kombinacijah pa te glavne konkretne ideje, čustva in domišljjske slike niso zgrajene, čeprav so *podlikovne kombinacije nujni notranji izdelki lika v njegovi graditvi*.

Vzemimo v ilustracijo dve podlikovni kombinaciji iz Prešernovega umetniškega ustvarjanja: »viharjev jeznih mrzle domačije« in »temna zarja«. Ti dve primerjavi, oz. metafori sta umetniško močni, sta bistveno več kot posamični znaki (besede), združeni v njiju, vendar sami še nista celoten duhovni in formalni lik Prešernovega soneta oziroma elegije Slovo od mladosti. Najpreprostejši dokaz, da ti dve podlikovni kombinaciji še nista celoten lik teh dveh umetnin (pesmi): samo iz teh kombinacij recipient umetnine ne more doživeti (nobene) celotne umetnine; obe kombinaciji bi lahko vključili v kontekste precej različnih umetnin, ki bi imele podobne splošne tragične teme.

Besede »viharjev jeznih mrzle domačije« se seveda v znanem Prešernovem sonetu nanašajo na tragično zgodovino slovenskega naroda; ista kombinacija znakov pa bi bila lahko tudi del umetnine, ki bi se nanašala na podobno usodo drugega naroda ali osebe. Besedi »temna zarja« se v Prešernovi elegiji nanašata na njegovo mladost, lahko bi bili pa tudi del kakšnega drugega tragičnega doživetja in izraza.

Podlikovne kombinacije so tiste delne tvorbe umetnine, ki so jih že doslej pogosto imenovali »karakteristični detajl« umetnine, in so bile na vsakem posamičnem umetnostnem področju zelo znane, saj so imele niz posebnih imen: značilni del glasbene kompozicije se imenuje »intonacija«, ta je pomembna, čeprav še ne zajema celotne vsebine in forme umetnine; v baletu je lahko »pas de deux«; v književnosti »primerjava«, »metonimija« in »metafora«; v slikarstvu »kontrast«, »detajl« (seveda gre le za ilustracije, in ne za izčrpno naštevaje raznih predlikovnih kombinacij v posamičnih umetnostih).

V nadaljnjem pa bi navedel in razčlenil nekatere primere podlikovnih kombinacij v literaturi z namenom: dokazati, da te posebne kombinacije predstavljajo *zaradi novih strukturnih odnosov med znaki kvalitativno nove vertikalne možnosti v oblikovanju forme umetnine in v razvijanju njenega duha*, ki ne bi mogle nastati iz ogromne neskončne vsote elementarnih znakov.

Enake nove kvalitetne prispevke istočasni rasti forme in živi duhovni igri umetnine, kot jih dajejo podlikovne kombinacije umetniških znakov v slikarstvu in glasbi, najdemo v obilju tudi v govorni umetnosti in književnosti. Njene podlikovne kombinacije pa so seveda zelo specifične, vendar vsebujejo iste splošne estetsko-umetniške zakonitosti, kot smo jih našli v slikarstvu in glasbi: *kvalitetno nova stopnja živosti duha; nove medsebojne igre predstave, misli, čustva in domišljije; nova povezanost v ustvarjanju novih delcev forme in vsebine; nova igra med formo in vsebino kot poseben del konkretne, neponovljive, individualne igre duševnih moči v vsaki umetnini*.

Literarno umetniško izražanje v obliki primer, metonimij in metafor se pogosto imenuje izražanje s prenesenim, nenavadnim in nepričakovanim pomenom.

Ne da bi imel namero presojati specifična razmišljanja in sklepanja literarne teorije, bi s stališča obče estetike omenil, da so morda izrazi »preneseni pomen«, »neobičajni« in »nepričakovani« pomen samo delno točni; niso pa zadostni, da bi označili *nov vzpon*, ki ga te podlikovne kombinacije prinesejo v izgradnjo forme in vsebine govorno-književne umetnine.

Metafora, metonimija in primera ne prinesejo samo drugačnega, prenesenega in nepričakovanega pomena; se ne vrtijo samo na isti višini pomena, ampak gradijo *višji in večplastni pomen, transcendentni pomen, kvalitetno novi pomen*.

Zgrešeno je označevati spremembe, ki jih prinesejo primera, metonimija in metafora tako ozko, češ da so to samo spremembe »pomena«, saj gre za veliko več. Ko se govori samo o spremembi »pomena«, se lahko vse spreminjanje zoži gnozeologično samo na mišljenjske vsebinske spremembe. Gre pa v resnici za velike duhovne spremembe, saj primera, metonimija in metafora prinašajo *višjo raven mišljenja, čustvovanja, predstavljanja in domišljije*.

Kot primer bi vzel dva verzja iz Prešernove Nezakonske matere:

*Meni nebo odprto se zdí,
kadar se v tvoje ozrem oči.*

Naj to prevedem v »čisto« primero: otroške oči so kot odprto nebo. Če bi hotel ostati samo pri točno pojmovanem »prenesenem pomenu«, bi moral primerjano in primerjalno besedo – oči in nebo – skrajno zožiti samo na njuno strogo vzeto čutno površino; tretje pri primeri bi moralo biti tudi samo strogo čutno. Samo če zožim lastnosti oči in neba in »tretjega pri primeri« le na modro barvo, samo na iskrivost in svetlost (in vse to samo v čutnem pomenu), samo tedaj lahko rečem, da sem pomen res dobesedno »prenesel« iz oči na nebo, samo tedaj gre za isto pomensko raven.

Povsem drugačen pa je rezultat te primere, če upoštevamo vse pomene in vse duhovne plasti vseh besed (= vseh elementarnih umetniških znakov) v primeri: otroške oči so kot odprto nebo.

Če oči ne gledamo samo kot biološki aparat (saj imata orel in žuželka v mnogih bioloških pogledih boljše oči kot človek), tedaj oči nimajo samo biološke modrine, niti samo biološko čutne iskrivosti in svetlosti, ampak so najizrazitejši telesni organ izrazitega duhovnega človeškega bitja. V človeških očeh vsakega povprečnega človeškega bitja (ne samo otroka in ne samo kakšnega izrednega človeka) pa se bolj kot v vseh drugih človeških organih izražajo tudi čustva (veselje, žalost, zanos, hrepeneje) in mišljenje (mišljenjska zbranost, poglobljenost, površnost, lahkotnost).

Že primerjana beseda – oči – ima torej celo vrsto *različnih pomenov, od elementarnih bioloških* (barva oči, svetlost oči) *do vzvišenih transcendentnih pomenov: oči so simbol brezmejnih možnosti človeškega duševnega* (miselnega, čustvenega, domišljijskega) *vzleta*.

Primerjalna beseda – nebo – pa tudi nima samo fizikalnega pomena in lastnosti (modrina, svetlost), ampak ima očitno v tej Prešernovi pesnitvi (in v mnogih drugih umetninah) tudi *vzvišene, transcendentalne pomene*: kvalitativna brezkončnost kozmosa in njegovih odnosov s človekom.

Povezava oči in neba v dveh Prešernovih verzih pa skupaj, sintetično, daje še en transcendentalen pomen: človeška duša je odprta (oči so odprto nebo) v kozmično brezkončnost.

V tej Prešernovi primeri nikakor ne gre za prenos enega samega pomena na isti kvalitetni ravni, ampak se s primero odkrije *več kvalitetno zelo različnih pome-*

nov, ki niso na isti ravni, ampak so izrazito stopnjevani: od najnižjih fizikalnih in bioloških pomenov, do najvišjih antropoloških in kozmoloških.

Vse te stopnje raznih pomenov in njihovih transcendenc pa seveda spremljajo tudi različni čustveni in domišljjski vzleti.

5. ENKRATNOST UMETNIŠKEGA LIKA V FORMIRANJU DUHOVNE ŽIVOSTI UMETNINE

Umetnina ima glavni pol svoje konkretne biti, svojega konkretnega bistva in bivanja v uresničenih, izoblikovanih likih in njihovih odnosih (kompoziciji). *Liki umetnine (umetniški liki) in njihova kompozicija so glavna struktura celovite forme umetnine (niso pa vsa forma).*

Šele z izoblikovanostjo likov (in njihove kompozicije) je umetnina dovršena. Šele v likih je umetnina dosegla svoj lepotni vrh, ki je vrhunska živost človeškega duha ali vsaj približevanje tej živosti v konkretnih zgodovinskih, antropoloških, družbenih in duhovno kulturnih pogojih (ni nobene izvenčasovne, izvenzgodovinske živosti duha; kasnejše vrhunske živosti duha v umetninah niso nujno linearno progresivno napredovanje in/ali premagovanje predhodnih umetnin kot vrhov duhovne živosti; vsi vrhovi živosti duha v umetninah so kasneje neponovljivi).

Šele in predvsem z izoblikovanostjo likov so določene tudi druge sestavine forme in vsebine umetnine, kot so praznine, podlage umetnine in odnosi umetnine z neposrednim in posrednim umetnostnim, človeškim in družbenim okoljem.

Vrhunska živost duha, uresničena v umetnini, ima svojo glavno formo in vsebino v konkretnih predstavno-duhovnih likih in njihovi kompoziciji. Od drugih delnih sestavin, delnih form in podform umetnine – od umetnostnih znakov, podlikovnih kombinacij, podlag, praznin in okolja umetnine – *se predstavnoduhovni lik ostro razlikuje kot bistveno višja kvaliteta umetnine/umetnosti, ker je šele v likih in samo v likih uresničena umetnost/umetnina, saj so samo liki konkretna razvitost konkretne duhovne živosti konkretne, neponovljive, edinstvene umetnine (nobena delna forma in sestavina umetnine ne zajema sama in izolirana konkretnega živega duha umetnine).*

Podrobnejša teoretična razčlenitev likov umetnine – in s tem njenega bistva – je možna samo, če ima teorija za predhodno izhodišče doživetje duhovne večplastnosti likov in kompozicije umetnine; se pravi, če ima teorija neobremenjen neposreden odnos do umetnine/umetnosti, saj samo taka estetska teorija in samo taka estetska metodologija vzpostavi odnos z resnično lastnino, neponovljivo produkcijo umetnosti in z njenim glavnim izvornim produktom: umetnino.

To stanje se zdi na prvi pogled samo na sebi umevno, vendar ga je nujno poudariti zaradi dosedanje estetike in še posebej njenega odnosa do likov in kompozicije umetnine, v katerih je uresničena najvišja večplastnost in živost duha. Zato so prav v soočanju s celoto umetnine – to pa so liki in kompozicija – najbolj odpovedale vse enostranske filozofije in estetike, saj so bile te enostranskosti najbolj nasprotne živi večplastnosti likov (bolj kot katerikoli drugi ožji sestavini, delni formi ali delni vsebini umetnine).

Zato se na sedanji stopnji estetike ni mogoče ukvarjati samo z »neposredno« razčlenitvijo likov in kompozicije umetnine, ne da bi prej poskušali odstraniti vsaj glavne teoretične predsodke o likih umetnine, kot so npr.: mnenje, da so liki »čiste forme«, da kot taki, sami na sebi niso vsebina umetnine, ampak da je vsebina nekaj

»v« likih ali »ob« likih ali za njimi ali pod/nad njimi; ali mnenje, da so liki nekakšen »čisti subjektivni proizvod«; ali mnenje, da so liki samo posnetki, odsevi, odrazi čutne objektivne stvarnosti (mimesis).

Prvo enostranskost (formalizem) sem teoretično ovrgel že v prejšnjih delih, delno jo bom še tu; tu pa se bom zadržal zlasti pri tretji enostranskosti.

Se prej pa je nujna kratka začetna definicija predstavno-duhovnega lika (likovnosti) umetnine:

Predstavno-duhovni liki umetnine zajamejo največji naboj (potencial) duhovne živosti na konkreten, najbolj učinkovit in najbolj ekonomičen izrazni način, v izvirni formi. Kompozicije so odnosi med liki, ki na najmočnejši način izvirajo iz notranje konkretne duhovne vsebine likov (zato kompozicija ni od likov ločena nadstruktura, ampak je tudi sama likovnost, saj imajo odnosi umetniških likov tudi likovno naravo; seveda je kompozicija več kot en sam lik).

V nadaljnjem razčlenjujem posamične pojme in teze, implicirane v definiciji umetniškega predstavno-duhovnega lika.

6. PREDSTAVNOST UMETNIŠKEGA LIKA IN MIMESIS (ODRAZ, POSNETEK)

Predstavnost je ena od bistvenih določil lika (likovnosti) umetnine. Vendar je to moje določilo v najostrejšem nasprotju z mnenjem, da je katerikoli umetniški lik (predvsem) posnetek čutne objektivnosti; iz tega bi logično sledilo (čeprav avtorji te teze na to posledico včasih ne pomislijo), da je umetnina toliko bolj umetniška in toliko lepša, kolikor bolj je točen posnetek (odraz, odsev) čutnosti objektivne (človeške ali naravne) stvarnosti.

Kasneje bom pokazal, da bistvo prav nobenega umetniškega ustvarjanja in nobene umetnine – četudi se upravičeno katera umetnina označuje kot realistična, naturalistična ali celo veristična – ni v oponašanju, posnemanju, odražanju čutne stvarnosti, ampak je njeno bistvo izražanje za čutnostjo skrite človeške in človeško-naravne bistvenosti na konkreten način: ne gre torej za to, da bi umetnik umetnino zožil na svojo čutno predstavo/predstave, ki jih ima o stvarnosti, ampak da izrazi človeško bistvenost v konkretnem liku. Ta konkretnost izraznega lika pa nikakor ni v tem, da bi bil ta lik umetnikova lastna čutna predstava ali zaznava: konkreten lik, zgrajen od umetnika, je neskončno visoko nad takšno predstavo in predstavnost lika je samo v tem, da s to konkretnostjo v recipientu umetnine zbudi zelo svoboden proces predstavljanja kot nujen začetek (in samo začetek, ne konec) žive duševne igre, ki iz predstav recipienta zraste takoj v njegove žive ideje, čustva in domišljajske slike ter najstva.

Lahko rečemo – če gre za vprašanje »posnemanja«, da umetnina – kolikor sploh »posnema« – vedno posnema predvsem človeško in človeško-naravno-kozmično *bistvenost*, in ne čutne površine človeka ali narave. Umetnik se v svojem ustvarjalnem procesu *res* skoraj vedno naslanja tudi na del svojih čutnih predstav, vendar te niso njegov glavni material niti glavni predmet, ki bi ga odražal, izražal, posnema. Če umetnik ne bi izražal prvenstveno človeško-kozmične bistvenosti, ne bi prišel nikoli do čustvenega in miselnega doživljanja, ki je glavni predmet njegovega ustvarjalnega oblikovanja in zato glavni izvor tiste višje idejno-čustveno-domišljajske vsebine (in samo podrejeno predstave), ki jo umetnik vlije v umetnino, recipient pa iz nje dobi.

Govorjenja o golem čutnem, »fotografskem« odražanju v umetniškem liku so

pogosto zasnovana ne samo na ideoloških predsodkih, ampak tudi na izredno tenkem vedenju o psiholoških procesih nasploh in še posebej v umetniku in recipientu.

Poudaril pa bi, da je treba uporabljati izraz »predstave« tudi v estetiki v strogem strokovnem psihološkem smislu (kot v spominu shranjene čutne podobe dejanskih objektov, ki pa niso prisotni v čutilih).

Tak predstavn material ima seveda v svojem celotnem izkustvu vsak človek in tudi vsak umetnik. Prav ta predstavn material je tista duševna sestavina umetnika, umetnine in recipienta, ki ima najmanj določen odnos do umetnine, medtem ko imajo v umetnini, umetniku in recipientu vse druge, višje duševno/duhovne sestavine (ideja, čustvo, domišljija) veliko bolj določen odnos in bolj vplivno vlogo kot predstavlanje (kar seveda ne izključuje, da vsebuje umetnina bolj svobodno igro teh višjih sestavin, kot vse druge človeške dejavnosti).

Teze, da naj bi vsaj del umetnosti – realizem, verizem, naturalizem – posnemal (mimēzis) in »fotografsko« odražal samo čutni del objektivne stvarnosti, se lahko gradijo samo na ideološko-filozofskih predsodkih in na neznanju psihologije. V teh predsodkih in neznanju se prav lahko najmeta in združita enostranski materializem (češ, da je vsa naša duševnost, duh in seveda tudi umetnina samo ali prvenstveno odraz stvarnosti) in enostranski idealizem (platonizem: umetnina je tisti nižjevstni čutni posnetek posnetka – mimēzis mimēzisa – ki je najbolj oddaljen od bistva; obrtniško zgrajena hiša je po Platonu z vso svojo čutnostjo bližja resnici idej, ker je njihov neposredni posnetek; umetniška slika te iste hiše pa je le posredni, delni, manjvredni posnetek posnetka, ki je s svojo čutnostjo še bolj siromašna podoba idej kot hiša; slika hiše odraža namreč vedno »samo del« čutne površine hiše).

Dejansko pa velja za vsako umetnino, da je iz tiste kopice čutnega (zaznavnega, predstavnega) izkustva, ki ga ima umetnik glede tematike umetnine, vključen v umetnino po pravilu zelo majhen in strogo selekcioniran del, ki je prirejen in podrejen duhovnemu bistvu umetnine.

Duhovno praznino in brezperspektivnost široke družbene reke industrijsko-potrošniške družbe, ki je preplavila gospodarsko razviti del človeštva z ogromnimi valovi čutno-materialnih predmetov (proizvodov) – vse to skupaj izrazi T. S. Eliot z nekaj izbranimi čutnimi signali bolj pretresljivo, kot bi jo zmogla fotografska podoba vseh gora te ropotije:

*Reka ne nosi praznih steklenic, papirja od sendvičev,
ne svilenih robcev, škatel iz lepenke, ogorkov cigaret
ali drugačnih pričevanj poletnih noči.*

(Pusta dežela)

To isto osebno duhovno praznino in brezperspektivnost prezasičene bogate gospe pa Eliot učinkovito figurativno izraža, ne da bi podal en sam čuten podatek o njeni podobi. Toda izbrana čutna podoba njenega razkošnega okolja bolj poudarja gospejino bistvo oziroma odsotnost njenega bistva (njeno okolje je vse – ona ni nič), kot bi ga mogla znanstvena študija ali psihološko realistična podoba njene stanjšane duše:

*Stol, ki je sedela v njem, zlikan kot prestol,
sijal je sredi marmora, v katerem ogledalo
uokvirjeno v umetelno trio z visečim grozdjem*

je podvojilo soj sedmeroramnega svečnika
in odsevalo na mizo žar, kateremu
nasproti je rasel lesk njenih draguljev,
razkošno razsutih iz atlasnih skrinjic;
v stekleničkah iz slonovine in barvastega stekla
odmašeni so prežali njeni čudni sintetični parfumi,
maže, pudri ali tekočine –

(Pusta dežela)

Tudi realistični liki (Tolstoj, Dostojevski, Balzac) ali celo naturalistični liki (Zola) imajo izrazito izbrane čutne sestavine, ki so vključene v konkretne ideje in konkretna čustva umetnine. Zdi se, da nepremišljeno govorjenje o točnem »čutnem posnemanju« objektov umetniških likov v realistični umetnosti ne ve, da bi tako »fotografiranje« oz. naštevanje čutnih podatkov moralo opisati vsak delček kože, vse splete in spletke žil, konkretno obliko vseh organov v telesu, vsako nitko v oblačilu itd. V tak brezsmisel pa se ne spušča niti Zolajev *Germinal*. Če pa bi se kakšen umetnik celo lotil takega naštevanja, bi lahko govorili le o njegovem veselju nad življenjem ali nad podrobnostmi – tu pa so zopet v ozadju čustva in ideje. Pri tem ne zanikam slogovne razlike med realističnimi liki na eni strani in nadrealističnimi, romantičnimi in simboličnimi liki ter liki pravljic, legend, epov na drugi strani. Realistični liki se ne razlikujejo (če naj ostanem samo pri enem vidiku) od drugih po tem, da vsebujejo umetnikove »fotografsko« čutne odseve okolja (saj tudi liki realizma ne delajo tega), ampak v tem, da so realistični liki možni in verjetni (točneje, da v recipientu izzivajo take predstave), mnogi drugi umetnostni liki pa ne.

Izrazit dokaz, da resnična umetnina ni nikoli (in ne more nikoli biti) samo fotografski posnetek stvarnosti, pa so zlasti tiste umetniške slike, ki niso abstraktne, ki so figurativne in katerih barve in figure bolj kot katerakoli druga umetnost sugerirajo nepoučenemu, češ, te slike so natančen »barvni posnetek stvarnosti«. Te slike so pogosto dejansko »realistične« v smislu omenjene definicije, da so njihovi liki oblikovno in barvno mogoči in verjetni. Vendar so čutno zaznavne in predstavnostne sestavine teh slik strogo v funkciji žive duhovne igre, močnih vzgibov čustev in idej v umetnini. Te slike so ključni dokaz zoper tezo, da bi kakšna umetnina sploh lahko bila »fotografija«, saj bi se v barvno figuralističnem slikarstvu »teoretično« najlaže približali »idealu čutne fotografije« (veliko bolj kot npr. v književnosti ali glasbi), pa je vendar to slikarstvo duhovno vedno visoko nad takim »realizmom«.

Vsa dosedanja razčlenjevanja vsebine in forme umetnin dokazujejo, da so (skoraj) vsi čutni (zaznavni, predstavn) elementi v umetninah vedno izbrani elementarni umetniški znaki in podlikovne kombinacije, katerih glavna funkcija ni odražanje in posnemanje zunanje objektivnosti (četudi se nanjo nanašajo), ampak izražanje duha umetnine. Elementarni čutni znaki, ki so v umetnini, imajo vlogo, da sodelujejo v graditvi lika, ki na izviren način oblikuje in izraža konkretnega duha, konkretne ideje in konkretna čustva umetnine.

In vendar je res, da vse umetnine nekaj posnemajo, da so vse tudi »mimezis« neke objektivnosti, da imajo vse umetnine nek velik skupen predmet (seveda ta predmet umetnine ne samo posnemajo in odražajo, ampak ga tudi izražajo in razvijajo ter dovršujejo).

Tisto, kar prav vse resnične umetnine (katerekoli zvrsti) poleg drugega mimezično posnemajo, zajemajo in odražajo, so določene bistvene plasti ali deli človeka in njegovega odnosa do kozmosa. Tako antropološko pojmovanje estetske kategorije mimezis pa se močno razlikuje od ozkega materialistično gnoseološkega stališča,

da je umetnina »fotografski« posnetek samo čutne površine objektivnosti. Ker pa ni bila doslej dovolj pojasnjena velika razlika med tema dvema pojmovanema mimezisa, ni bilo dovolj razjasnjeno, kako mimezis pojmujeta Platon in Aristotel.

Največkrat so menili, da je Aristotelovo pojmovanje mimezisa drugačno od Platonovega samo delno, samo v kakšni niansi in poudarku. V resnici pa je razlika med njima globoka kot prepad, gre za dve ostro nasprotni tezi: po Platonovi ozki senzualistično-gnoseologistični razlagi je umetnina nižjevrsten čuten posnetek, ki je od vseh človeških proizvodov najbolj oddaljen od kozmične in človeške resnice; v nasprotju s Platonovo razlago pa Aristotel pojmuje umetnino kot posnetek (mimezis), ki je prodril zelo globoko in blizu človeški resnici, ki je posnel in zajel človeško bistvo.

7. KONKRETNOST PREDSTAVNO-DUHOVNIH LIKOV UMETNINE

Estetike, ki niso izhajale iz bistva umetnine – da je umetnina vrhunska forma in vsebina živosti duha – niso mogle opredeliti bistva konkretnosti umetniškega lika. Zlasti niso mogle dojeti, da je bistvo te konkretnosti v sintezi več zelo zahtevnih funkcij tega umetniškega lika. Če so npr. menili, da je umetnost samo ena vrsta pojmovnega spoznanja, so lahko na hitro skleпали: konkretnost umetniške podobe ima samo nalogo, da kot čutna podoba-ilustracija spoznanje napravi bolj prisotno. Če pa so menili, da je umetnina čutnofotografski odraz objektivnosti, je seveda sledil sklep, da je uspešna konkretnost umetnine v čim večji skladnosti njene čutno-predstavne vsebine s čutno površino originala (površina narave, površina portretiranja, površina medčloveških dejanj).

Take razlage pa so večplastnost konkretnosti lika silovito osiromašile. Povsem nesposobne so bile vzpostaviti smiselno, razumevajoč in približujoč most med umetnostjo in čim širšim krogom recipientov ter pomagati graditeljem tega mostu (umetnostnim kritikom, umetnostnim vzgojiteljem in učiteljem, umetnostnim novinarjem).

Silovita pomembnost samo umetnini lastne konkretnosti (ki je bistveno višja od konkretnosti katerekoli znanosti, katerekoli druge stroke, novinarstva, politike, kot konkretnosti katerekoli materialne proizvodnje, katerekoli racionalne filozofije) je v tem, da mora prav *konkretnost umetniškega lika v sebi združiti (sintetizirati v neločljivo celoto) vrhunske funkcije umetnine:*

- najkvalitetnejši duhovni naboj (ali duhovni potencial),
- najvišjo živost duha,
- najvišjo izvirnost živega duha,
- najbolj prebojno medčloveško komunikacijo živega duha,
- najbolj izbrana sredstva (največjo izrazno ekonomijo) za zbiranje najkvalitetnejšega duhovnega naboja, za spodbujanje najvišje živosti in izvirnosti duha ter za njegovo najbolj prebojno komunikacijo.

Tudi mene intimno je večkrat v življenju zamakala skušnjava, da bi umetnosti zaradi zgornjih odlik umetniških likov pripisal izjemno božanskost in izjemno nadčloveškost. Vendar z visokimi kvalifikacijami konkretnosti (najvišja živost duha itd.) umetnini nikakor ne pripisujem evforično nadčloveške božanskosti, temveč sem vse te kvalifikacije pripravljen braniti racionalno, komparativno in empirično (skratka, znanstveno). (Kot sem že večkrat poudaril, je umetnost samo eden od vrhuncev

človeškega duha in človeške celote, toda ta vrhunec je izrazito samosvoj in ga ne more zamenjati nobena druga vrhunska človeška dejavnost.)

Nekatere sestavine konkretности likov in kompozicij sem že razčlenil v predhodnih delih, druge bom v nadaljevanju.

Naj uvodoma opozorim na razliko med umetniškim »likom« na eni strani in umetniško »figuro« ali »podobo« ali »sliko« na drugi. Ta razlika je izrazito vsebinska in namerna, saj je po mojem izraz »umetniški lik« izrazito širši kot »figura«, »podoba« ali »slika« in izrazito posplošeno zajema najbistvenejši del prav vseh umetnin in umetniških form.

Umetniške figure (podobe, slike) so tudi vsega spoštovanja vredni umetniški liki. Vendar so figure samo ena vrsta umetniških likov, ne pa vsi umetniški liki. Velik del zelo raznovrstnih figur (podob, slik) sodi med najkvalitetnejše umetniške like, vendar je izraz »lik« preprosto širši in zajema tudi vse umetniške figure kot svoj del (izraze figura, podoba in slika uporabljam v nadaljnjem kot sinonime!).

Umetniške figure (slike, podobe) so vsi tisti liki v književnosti (govorni, likovni, glasbeni, filmski, baletni ali elektronski umetnosti), ki imajo v sebi *tak razpored čutnih znakov, da je še razpoznavna zveza teh umetnin s primarnimi predmeti*, ob katerih je nastal umetniški doživljaj: v glasbeni kompoziciji je še slišen odmev ptičjega petja, šumenja gozdov, odmev bitk; v sliki je še viden obris portretiranca, jesenskega ali pomladnega drevesa in predmetov tihožitja oziroma je figura tako oblikovan lik, da si ga predstavljamo kot možnega v izkustvenem ali fantastičnem svetu (liki Shakespearjevih, Balsacovih, Tolstojevih itd. del ali ljudskih pravljic).

Poleg teh zelo bogatih vrst umetniških figur pa je bilo v dosedanji umetnosti veliko uspešnih, učinkovitih *nefigurativnih likov*. Bilo jih je več, kot menijo tisti, ki bi nefigurativne like zožili samo na sodobno abstraktno likovno in glasbeno umetnost. Toda pojem »nefigurativni umetniški liki« obsega veliko več lepih umetnin: zelo velik del klasične in sodobne instrumentalne glasbe, ki ni več tematska oz. programska; vsi literarni liki, ki so grajeni brez čutnih elementov (npr. samoopis notranjega psihološkega dogajanja); raznovrstna ornamentika v obširni ljudski in profesionalni umetnosti, ki je izgubila figurativne elemente, ohranila pa umetniško vrednost (znamen del ornamentike je seveda ohranil figurativne sestavine); sodobna abstraktna likovna in glasbena umetnost; znaten del pretekle in sodobne plesne umetnosti, ki je izgubil figurativne sestavine.

Poudariti pa je treba, da imajo tudi vsi nefigurativni umetniški liki iste temeljne vsebinske in neformalne sestavine, kot figurativni liki, skratka, da za njih veljajo vse estetske zakonitosti-značilnosti, ki sem jih pripisal vsakemu umetniškemu liku (živost duha, ekonomična sredstva izraza itd., skratka, vse odlike konkretности umetniškega lika). V nefigurativnih likih so še kako intenzivno navzoča čustva in ideje (npr. veselje ali žalost v nefigurativni glasbi ali plesu).

Kot primer nefigurativnih likov naj navedem verze Prešerna in Eliota.

*Sem dolgo upal in se bal,
slovo sem strahu, upu dal,
srce je prazno, srečno ni,
nazaj si strah in up želi.*

V tej zaključeni kratki pesmi ni niti enega predstavno čutnega elementa, ki bi v čutni obliki (izraz lica, telesne reakcije pesnika) prikazal pesnikovo globoko resignacijo in apatijo. Lik tega duševnega stanja je podan samo s skrajno abstrakt-

nimi filozofsko-vrednostnimi pojmi: up, strah, sreča, želja, duševna praznота (navidezna izjema bi bil izraz »srce«, kot da je »čuten«; vendar izraz »prazno srce« pomeni tu duševno praznотo, odsotnost in »srca« ni mogoče upodobiti na nobenem realističnem portretu čutne predstave človeka).

Nedvomno pa tista likovna konkretnost, ki v tej Prešernovi pesmi pretrese in osvoji bralca, ni skoraj oguljena beseda »srce«, ampak konkretna struktura prav omenjenih abstraktnih besed in njihovega ritma, saj te besede govore o presunljivem pesnikovem (posameznikovem, osebnem, konkretnem) doživetju. Skratka: splošne besede in sodbe o upu, strahu in odpovedi imajo tu obliko konkretne osebne izpovedi, ki najbolj pritegne bralca in ki je zlasti »zaostrena« in vznemirljiva zaradi konkretnega vsebinskega in osebnega nasprotja med prvim in drugim verzom; med dolgotrajnim iskanjem in pričakovanjem v prvem verzu in nenadnim in ostrim zlomom (popolno odpovedjo) v drugem verzu. Ta ostri in vznemirljivi življenjski zlom pa je še bolj poudarjen, ker sta tudi metrično formalno v obeh verzih najbolj poudarjeni besedi oz. zloga, ki vsebinsko najbolj poudarjata ta osebni zlom: (*dolgo* – tako rekoč vse življenje upati) – (*slovo* – oster zlom ob koncu življenja).

S tem smo prišli do novega sklepa o konkretnosti, ki je skupna figurativnim in nefigurativnim likom: *obče ideje in obča čustva so v vsakem pesniškem liku implicirana v izraziti individualni obliki*, ta pa je lahko tudi nečutna (npr. globok osebni notranji doživljaj, ki nima nobene behavioristične zunanje čutne manifestacije).

Tudi v Eliotovi pesmi *Spev Simeonu* ni nobenega čutnega podatka o tej osebi, pa vendar najbolj pretresejo bralca najbolj »abstraktni« verzi, ker so enkratno izvorno, osebno, posameznikovo doživetje smrti:

Utrujen sem od svojega življenja in življenj tistih za mano, umiram svojo lastno smrt in smrti tistih za mano.

Očitno ne bi mogli v kvalitetni znanstveno-prozaični, toda strogo pojmovni razpravi o upu, strahu, sreči in smrti nikoli tako dramatično in vznemirljivo (za recipienta) spregovoriti v tako skopih, redkih besedah (pri Prešernu v dvaindvajsetih in pri Eliotu v devetnajstih besedah): to čustveno, miselno in domišljijско dramatičnost doseže prav konkretnost umetniškega lika, ker vsebuje posamičnost, neponovljivost lika in njegovo čustveno in idejno nabitost. Nujna sestavina te duhovne nabitosti (visoke specifične duhovne teže umetniškega lika!) pa je ekonomičnost izraznih sredstev, ki pomeni, da je v umetniškem liku z malo znaki zajeta in izražena velika kvaliteta in kvantiteta duha, da je z malo besedami (znaki) veliko povedano, da je besedam tesno in duhu široko neomejeno obzorje.

Visoka duhovna izpolnjenost in visoka duhovna produktivnost (z malo izraznih in oblikovnih sredstev proizvesti veliko živega duha) umetniškega lika se gradi prav z vsakim znakom in z vsako najmanjšo kombinacijo znakov, ki jih ustvarjalec vključuje v lik: vsak znak in vsaka kombinacija je skrbno iskan(a), da bi zajel in oblikoval čimveč duha, čimveč njegovih plasti in njihovih iger.

Visoka duhovna izpolnjenost in visoka duhovna produktivnost sta očitni v ljudskih pravljicah in v zgodbah o dobrem vojaku Švejku in v filmskem opusu o Charlu, sta pa prisotna tudi v »debelih« dobrih literarnih knjigah, kot je roman *Vojna in mir*: seveda, če precizno določimo njegovo tematiko in smisel. Ta roman (kot niti eden pred njim in po njem) s svojo likovnostjo in kompozicijo zajame bistvo duha in delovanja vseh slojev v desettisočletju razredne družbe, posebno pa vladajočih slojev. Če bi to hoteli izvesti v obliki strogo znanstvenih filozofskih, socioloških,

kulturoloških, psiholoških, zgodovinskih in drugih družboslovnih del, bi bil njihov obseg mnogo večji od Vojne in miru.

Namesto desetih zgodovinskih, socioloških, ekonomskih in antropoloških knjig o slovenskem ljudstvu in narodu zgosti Prešeren bistvo naše tisočletne zgodovine (do Prešerna) v trinštiridesetih besedah:

*Viharjev jeznih mrzle domačije
bile pokrajne naše so, kar, Samo!
tvoj duh je zginil, kar nad tvojo jamo
pozabljeno od vnukov veter brije.
Obložile očetov razprtije
s Pipinovim so jarmom sužno ramo;
od tod samo krvavi punt poznamo,
boj Vitovca in ropanje Turčije.*

Visoka in intenzivna duhovna izpolnjenost celote tega Prešernovega soneta, ki vsebuje en sam velik lik – slovenski narod in njegovo zgodovino – se intenzivno gradi z vsakim elementarnim znakom in z vsako atomarno znakovno podlikovno kombinacijo (metaforo), saj že vsak znak in kombinacija znakov vsebuje maksimalno duhovno *stopnjevanje* (ne samo prenos pomenov, čustev in domišljije).

Naj se zadržim samo pri prvem verzu. Omenil sem že, da je beseda »viharji« sama na sebi duhovno močnejša kot »sape« ali »vetrovi«. Ta, že z izbiro enega znaka stopnjevani pomen, pa se v celotni metafori »viharji jezni« še nadalje stopnjuje, ker zaostri, da je bilo vse, kar je zmagovito divjalo prek slovenske zemlje, uničujoče, odtujeno, nehumano: imperialistično vojno, gospodarsko, duhovno nasilje iz vzhoda, zahoda, severa in juga, epidemije, suše. Metafora »jezni viharji« je izrazito, zgoščeno stopnjevanje, saj poudarja, da v njih ni bilo nič očičujočega, kar so v druge narode prinesli zgodovinski viharji (neštete osvobodilne in obrambne vojne, revolucije, kot so bile ameriška, nizozemska, angleška, francoska in celo taka osvajanja, kot Aleksandrovo in Napoleonovo).

To pretresljivo stopnjevanje miselnih, idejnih, čustvenih nabojev v prvih dveh besedah prvega verza se še intenzivno in poudarjeno stopnjuje v naslednjih dveh besedah »mrzle domačije«, ki povedo: posledice teh odtujenih kompleksnih viharjev pred Prešernom so bile pri nas porazne, iz njih niso vzkli (kot se je dogodilo večkrat drugje) nova slovenska semena, niso zagoreli novi slovenski ognji, niso se okrepile slovenske korenine, ampak je samo izginila vsa nacionalna toplina (mrzle domačije; brez vsakega ognjišča). Ti viharji niso spodbudili samostojnega nacionalnega duha in nacionalne kulture, niti težnje po samostojnem gospodarstvu in samostojni državi.

Konkretnost umetniškega lika je torej *povsem specifična* po tem, da je od vseh likov ta najintenzivnejše in stopnjevano izpolnjen z večplastnimi, večpomenskimi idejnimi, čustvenimi in domišljijskimi vsebinami.

To pokaže tudi primerjava z znanstvenimi znaki in kombinacijami, ki so lahko (podobno kot v umetnosti) besedne ali/in figurativne. Bistvena razlika pa je v tem, da se strokovni in znanstveni znaki v nasprotju z umetniškimi trudijo, da bi bili strogo enopomenski, da bi bili podpomni (predikati) strogo združeni v tem enem splošnem pomenu; dalje, da bi se forma znaka čimbolj strogo približala izražanju te enopomenskosti ter da bi se čimbolj že s formo znaka izločile čustvene večslojnosti in domišljijiski nemiri, ki bi lahko razbili in razpršili enopomenskost. Če bi meteorologija, fizika ali geografija definirali »viharje«, bi samo strogo določile, pri kateri

hitrosti gibanja zraka se običajna sapica ali/veter sprevržeta v razne viharje, v katerih fizikalnih okoliščinah nastaja in kakšen tip fizikalne rušilnosti ima ta ali ona vrsta viharja, prav nič pa ne smejo govoriti o tistih preneseno-stopnjevanih pomenih te besede, o katerih govori pesnik. V likovnih umetnostih, v literaturi, v ljudskih pravljičah in v plesni umetnosti ima lahko beseda, lik in znak »krog« neizčrpno različnih idejnih, čustvenih in domišljjskih plasti, v geometriji pa »zelo majhen krog s piko v sredi« lahko označuje samo enopomenski pojem geometrijske točke.

Ni še dovolj ocenjen Aristotelov ogromen in trajen prispevek k razumevanju umetniškega lika, ki je daleč bolj vsebinski – torej estetsko zakonit – kot formalistična mnenja, da mora biti ta lik čimbolj skladen, čimbolj simetričen, čimbolj pravilen, čimbolj harmoničen, čimbolj popoln (o tem tudi kasneje!). Navajam skoraj dobesedno iz Aristotelove *Poetike*:

V dramatski obliki posamezne osebe nastopajo in delujejo kot žive. Drama prikazuje ljudi v njihovi dejavnosti. Homer je vzvišene snovi oblikoval z dramatsko napetostjo. Tragedija posnema neko zaokroženo dejanje, način posnemanja je dramatska dejavnost in ne pripoved. Najpomembnejši element tragedije, poudarja Aristotel, je zgradba dejanja, ker predmet posnemanja v tragediji niso osebe, marveč dejanja ljudi in njih življenje, sreča in nesreča, saj vsa človekova sreča in nesreča pride do izraza v njegovi dejavnosti. Nastopajoče osebe ne delujejo z namenom, da bi prikazale tak ali drugačen značaj, nasprotno le v toku dejanja privzamejo tudi poteze svojega značaja.

Tudi epska pripoved mora biti po Aristotelu zgrajena dramatično, obsegati mora eno samo in zaokroženo dejanje. Epske pesnitve ne smejo biti zgrajene kot zgodovinska dela, ki ne zajemajo samo enega dejanja, ampak vse dogodke časovnega razdobja. Večina pesnikov (v času pred Aristotelom – V. R.) ravna podobno kot zgodovinski spisi. Zato je po Aristotelovi oceni Homer v primerjavi s temi pesniki naravnost božanski, saj trojanske vojne ni obdelal v celoti, ker bi bila taka pesnitev preobsežna in nepregledna. Homer je vzel le en izsek, okrog njega pa nanizal številne epizode.

V teh Aristotelovih razčlenitvah je kar najjasneje določena svojstvena narava umetniškega lika in umetniške likovnosti, so določena sredstva in vzroki intenzivne naplnjenosti lika z živim duhom, vloga ekonomičnosti v porabi umetniških sredstev pri graditvi forme-izraza umetnine in je ugotovljena ostra razlika umetniškega lika od znanstvenega, strokovnega in vsakdanjega izražanja.

V graditvi umetnine in njene likovnosti je potreben; v nasprotju z izčrpnostjo znanosti in stroke, najstrožji izbor tistih znakov (in njihovih kombinacij), ki bodo v sebi zgotili največ duha. Zato v umetnosti ne navajamo glede junakov vseh mogočih dogodkov iz njihovega življenja in ne opisujemo vseh potez njihovega značaja in osebnosti, ampak poskušamo zajeti bistvo junaka v trenutku njegove najbolj izrazite dejavnosti, saj dejavnost človeka v zaostreni, dramatični situaciji zgoščeno pokaže tako rekoč vsega človeka že v nekaj njegovih kratkih besedah, gestah, odločitvah in konkretnih soočenjih z drugimi osebami.

Čustvenost in ideje, ki jih nosijo posamični liki-osebe umetnine, se v njih ne utelešajo samo kot obče v individualnem, ampak še dosti bolj zgoščeno, še bolj intenzivno: kot obče v izbrani individualni *akciji*, kot individua v svoji vrhunski *dinamiki*. Taka individualna dinamična forma-izraz pa je za vsakega recipienta – naj bo izobražen ali ne – najbolj vznemirljiva in prepričljiva, saj v moč kakšne ideje ljudi ne prepriča splošno govorjenje o tej ideji niti znanstveno točno pojmovno razpredanje ideje in kopičenje dejstev, ki jima recipient tako naporno in težko sledi, da ga

mine ves čustveni in domišljjski zanos, četudi gre za veliko stvar. Recipienta, po Aristotelu, veliko bolj pritegne, prepriča in prevzame tista ideja, ki se dinamično in očitno uresničuje, kar pa se lahko samo v posamičnem liku, zlasti pa v liku, ki idejo uresničuje – ali še bolje: jo doživlja kot notranji boj – v svoji izraziti dejavnosti v konfliktni situaciji. Iz tega sledi: za Aristotela ne more biti umetniško lep lik samo po nekakšni prazni harmonični, popolni, pravilni itd. formi, ampak je lep samo lik, ki je *čimbolj funkcionalen svoji posebni duhovni vsebini*.

Aristotel je že zdavnaj uvidel, da je prav umetniški lik najbolj izpolnjen z duhovno vsebino in da je tega zmožen, ker uporablja za oblikovanje in izražanje duha (čustev, sočutja, strahu) specifična sredstva lika (figure, podobe, slike), ki jih ne morejo uporabljati znanosti, stroke in vsakdanjost. Aristotel je globoko uvidel, da je ta učinkovita, prodorna in ekonomična konkretnost umetniške figure v tem, da proizvaja doživetje občega v *posamičnem* liku, še zlasti *dinamičnem* posamičnem liku in v likovnem odnosu likov znotraj iste umetnine; se pravi v *likovni kompoziciji*. Dejanje v tragediji, o katerem govori Aristotel, ni samo izraz zgoščenega bistva osebe-lika v njenem konkretnem delovanju, ampak je obenem in vedno tudi zgoščen, *likovni odnos enega lika-osebe do drugega lika-osebe, saj se v dejanju vedno bistveno soočajo razne osebe-liki*, ki vsebujejo razne ideje (še točneje: razne notranje in zunanje idejne boje in vrednostne težnje).

Kompozicija umetnine torej ni nekakšen od zunaj ali od zgoraj vsiljen skupni okvir likom, ampak izvira iz likov samih in tudi sama *kompozicija je likovno* (ne pa pojmovno) *oblikovana, tudi sama je lik in likovnost* (npr. dejanja, ki sestavljajo dramo).

Aristotelova izvajanja glede graditve in narave umetniških likov in kompozicije imajo splošno estetsko veljavo za vse umetnosti in umetnine.

Pri tem lahko pride do samo rahlih nesporazumov glede dinamičnosti likov, npr. kako naj bosta portret ali tihožitje dinamična. Preciziral bi: pod dinamičnostjo likov nikakor ne razumem mahanja rok ali nog kiparskih in slikarskih figur, ampak je lahko dosežena večja dinamika v na videz diskretni, zadržani potezi figure; za navidez mirno portretirančevo površino lahko doživimo živo notranje miselno in duhovno življenje, kot v že kakšnem van Dyckovem portretu; lahko je v na videz mirnem tihožitju ali v van Goghovih sončnicah mnogo dinamičnih potencialov (nekatera mirovanja so nabita z raznovrstnimi potenciali, pričakovanji, migljaji); tudi depresija in obup imata konkreten (negativen) odnos od dinamike, sta torej, skupaj z napetimi mirovanji posebni kategoriji antropološke dinamike.

Izrazita konkretnost umetniškega lika (skritost občega in posebnega v dinamičnem posamičnem; figurativnost lika; izpovednost avtorja) nima v sebi samo živega duhovnega potenciala, ki ga je vložil ustvarjalec, temveč tak lik sproža tudi *večplastno duhovno živost* v širokem krogu sedanjih in prihodnjih recipientov.

Predstavnost duha lika je celo bistveno važnejša v tej smeri – od ustvarjenega lika k recipientu – kot vprašanje, ali vsebuje sama umetnina in njen lik več ali manj (ali nič) predstavnih sestavin v svoji lastni vsebini in formi (saj smo ugotovili, da so predstavne sestavine prisotne v številnih figurativnih likih, da pa jih ni v neredkih nefigurativnih umetniških likih). Gre namreč za to, da vsak umetniški lik – figurativen in nefigurativen – že zaradi svoje konkretnosti nujno v recipientih sproža splet veliko bolj raznovrstnih predstav in različnih asociativnih verig (različne predstave različnih recipientov – različne domišljjske tvorbe–različne ideje–različna čustva) kot jih zmore znanstveni ali politični tekst. Zaradi svoje izrazite konkretne in nepoj-

movne oblike (figurativnost, individualnost, intima) ne sproža umetniški lik (po pravilu) enopomenske pojme in njihove verige (kot to naredi znanstveni, racionalni in strokovni tekst), ampak ta (umetniški) lik s svojo konkretnostjo vedno najprej v recipientih sproža predstave in sinteze predstav – domišljajske podobe, te pa čustva in misli.

Zato je prav v odnosu do recipienta umetniški lik vedno in zakonito predstavno-duhovni lik.