



Janko Kos

Vprašanja o lepoti in umetnosti

I

V knjigi *Odgovori* Josipa Vidmarja, sestavljeni iz vprašanj mnogih spraševalcev in iz pisateljevih odgovorov, je tretji del skoraj v celoti posvečen problemu lepote in umetnosti.¹ Resda tudi v prejšnjih dveh nanese beseda od časa do časa na stvari, ki sodijo v estetsko in umetnostno območje, vendar se ob njih ne ustavlja zares obširno, pa tudi ne sistematično. Pač pa so v tretjem delu vprašanja in odgovori sestavljeni tako, da dajejo kolikor toliko zaokroženo podobo avtorjevega razmišljanja o načelnih vidikih lepote in umetnosti; pa ne samo razmišljanja, ampak že kar jasnih načel, med sabo povezanih idej in trdno začrtanih meril. Tako se v tretjem delu vprašanja in odgovori zares strnejo v tisto, čemur bi lahko dejali avtorjev estetski in umetnostni nazor, pojasnjen v pregledni in kolikor toliko sistematični obliki, čeprav seveda oblika intervjuja, skozi katero se nam ves čas kaže, sama na sebi ni najbolj naklonjena niti preglednosti niti sistematičnosti. Toda v okviru takšne oblike je v skoraj idealni podobi vendarle dosežen cilj, zaradi katerega je bil ta del knjige *Odgovori* najbrž sestavljen — predstaviti Vidmarjevo estetsko in umetnostno miselnost v tistem obsegu, ki se zdi spričo današnjega stanja v tem območju slovenske kulture smotrno, če že ne kar nujen. Ali ni tako, da je v slovenski kulturi — pa ne le današnji, ampak tudi pretekli — veliko premalo jasnih, domišljenih in kolikor toliko razvitih teorij o lepoti in umetnosti? Morda jih sploh ni, tako da bi lahko govorili že kar o kronični slovenski revščini v tistem območju mišljenja, ki ga ponavadi označujemo z nekoliko presplošnim pojmom estetika. Sicer pa najdemo v *Odgovorih* prav o tem tole določno izjavo: »V naših letopisih ni poglavja o slovenski estetiki ne o njeni zgodovini, ker ne v preteklosti ne v sedanosti ni bilo in ni slovenskih estotov razen priložnostnih, pa tudi ne estetskih mislecev.«² Z mislijo se lahko strinjamo, saj res ni treba hoditi daleč po dokaze, da se sistematično mišljenje o lepoti in umetnosti na Slovenskem doslej res ni kaj prida uveljavilo, čeprav bi tudi za to področje lahko našli nekaj knjig ali vsaj večjih razprav, med njimi nekatere izpod Vidmarjevega peresa. Toda naj bo temu tako ali drugače — prav zato je zanimivo vedeti, kakšna je teoretska misel, ki se v tretjem delu *Odgovorov* ukvarja s problematiko lepote in umetnosti, da bi o teh stvareh prinesla v naše kulturno ozračje primerno jasnost, preglednost in tudi sistematično doslednost. Oblika vprašanj in odgovorov ji seveda ne dopušča, da bi se razmahnila v pravcato teorijo estetike; ni pa mogoče tajiti,

¹ Josip Vidmar, *Odgovori*. Ljubljana 1970.

² N. m., str. 147.

da je po svoji naravi vendarle izrazito teoretska in zato vredna prave pozornosti.

Da bi zares do kraja doumeli Vidmarjeve načelne misli o lepoti in umetnosti, je potrebno upoštevati še spise, v katerih je že pred časom obravnaval ista teoretska vprašanja. Tu mislimo predvsem na *Pogovor o Arhimedovi točki*, napisan v obliki sokratičnega dialoga po Platonovem zgledu in objavljen že leta 1926; nato pa še na predavanje *Zagovor umetnosti*, ki je izšel naslednjega leta.³ Med obema razpravama in pa knjigo *Odgovori* leži seveda precejšen razmik. Vendar se zdi več kot upravičeno ob sedanjih Vidmarjevih odgovorih na vprašanja o lepoti in umetnosti upoštevati tudi njegove nekdanje poglede na to pomembno področje človeške misli, in to kar iz dveh razlogov. Najprej je tu zveza, ki nam ob branju tretjega dela *Odgovorov* sama od sebe zbudi pozornost — marsikateri odgovor, s katerim se avtor odziva na vprašanja o lepoti in umetnosti, je najtesneje povezan s spisoma iz leta 1926 oziroma 1927 ali pa je tam vsaj že nakazan; poleg tega se v novih Vidmarjevih razmišljanjih o lepem ponavljajo primere, na primer o lepoti cveta ali lokomotive, ki jih je za ponazoritev enake problematike navedel že v *Pogovoru o Arhimedovi točki* ali pa v *Zagovoru umetnosti*. In končno je tu še drug, nič manj važen razlog, da tretjega dela *Odgovorov* ni mogoče brati, ne da bi od časa do časa pomislili na prejšnja spisa. Nove Vidmarjeve misli o lepoti in umetnosti niso samo ponovitev prejšnjih; že ko jih površno prebiramo, začutimo, da se je ta ali ona sestavina v njih vendarle spremenila; marsikaj prejšnjega je izginilo ali se umaknilo v ozadje, marsikaj je bilo nadomeščeno z novim ali vsaj drugačnim. Razlogov torej dovolj, da v pretres Vidmarjevih odgovorov o lepoti in umetnosti pritegnemo primerjavo z miselnostjo, ki je bila zanj značilna v dobi »Kritike«.

Še preden se lotimo takšne obravnave, se zdi skoraj neogibno posvetiti primerno pozornost vprašanju, ki na prvi pogled s stvarjo nima prave zveze. V mislih imamo Vidmarjevo razmerje do znanosti in še prav posebej do filozofije. Zveza postane jasnejša, brž ko poskušamo поблиže očrtati miselno območje, iz katerega nam prihajajo Vidmarjevi odgovori o lepoti in umetnosti. To je seveda območje miselne teorije o obojem, saj razmišljati o lepoti in umetnosti kolikor toliko zahtevno, ne pa samo mimogrede in površno, se dá samo v obliki teoretskega mišljenja v pravem pomenu besede. Takšno mišljenje je pa mogoče seveda v dvojni podobi — kot znanost ali kot filozofija. Ali je mogoče še kaka tretja oblika, ki ne bi bila niti znanstvena niti filozofska, pa bi vendarle zaslužila ime teoretskega mišljenja o lepem in umetniškem? Kar tako vnaprej je najbrž ni mogoče tajiti, toda da bi dognali, kako je z njo, si je najprej potrebno ogledati, kako je z razmerjem Vidmarjevega mišljenja o lepoti in umetnosti do znanosti in filozofije. Ali je to mišljenje znanstveno ali filozofsko? Ali je mešanica obojega ali pa ni ne eno ne drugo, ampak nekaj tretjega? In če gre za tretje, za kakšno tretje pravzaprav gre?

Za kažipot v zarisani krog vprašanj nam bodi kolikor toliko jasno, pa vendar preprosto razlikovanje med bistvom znanosti in filozofije. Po običajnih predstavah je znanstveno tisto raziskovanje in doumevanje pojavov, ki se z njimi ukvarja empirično, svoja dognanja pa lahko izraža eksaktno; nasprotno je filozofsko mišljenje večidel abstraktno in spekulativno, prav go-

³ Kritika 1926—1927.

tovo pa svojih dognanj ne more zajeti v izkustveno otipljivo in eksaktno obliko. Če bi hoteli biti nekoliko bolj učeni, bi morali reči, da sestavljajo znanost predvsem stavki in formule, katerih pravilnost se da empirično ali matematično preveriti, filozofija pa sestoji iz stavkov, pri katerih kaj takega ni niti mogoče niti potrebno. Seveda se v vsako teh smeri odpira vrsta zapletenih vprašanj, ki kažejo, da razločevanje med znanostjo in filozofijo nikakor ni tako preprosto, kot bi hotelo biti. Toda na tem mestu takšna vprašanja niso važna, saj nam je samo do tega, kako na preprostih primerih določiti, ali spada Vidmarjevo mišljenje o lepoti in umetnosti v območje znanosti ali filozofije. V ta namen bo zadostoval en sam primer. Na nekem mestu *Odgovorov* se Vidmar takole sprašuje: »Kaj je na človeku najlepše?« Nato pa si takoj odgovori in odgovor utemelji s kratko razlago: »Njegov obraz. Zakaj? Ta del našega telesa je oblikovalo vseh pet čutov, ki nikjer drugje ne eksistirajo skupaj...«⁴ Na prvi pogled je videti, da nimamo opravka s stavki, ki bi hoteli ali mogli veljati za znanstvene. Trditve, da je na človeku najlepši obraz, se ne dá empirično preveriti, saj bi v ta namen morali izvedeti, kaj mislijo o tem ne le vsi danes živeči ljudje, ampak tudi vsi preteklih in prihodnjih časov. To pa je seveda nemogoče. Pa tudi če bi bilo in bi na primer izvedeli, da se zdi vsem ljudem obraz dejansko najlepši del človeka, bi s tem prišli šele do tistega dela resnice, ki je zgolj subjektiven. O njeni drugi strani, ki je objektivna utemeljitev, zakaj tako in ne drugače, nam govori drugi del Vidmarjeve izjave o lepoti človeškega obraza — o tem, da je obraz »oblikovalo vseh pet čutov« in da je zato, kot izvemo iz nadaljevanja, »ta gmota tudi lepša in bolj nazorno predelana kot noga ali stegno ali katerikoli del človeškega telesa.«⁵ Tudi ta del izjave seveda ni znanstven, saj se z ničimer ne da preveriti trditev, da so obraz »oblikovali« čuti, ki imajo v njem svoj sedež; sicer je pa izkustveno že samo po sebi nedokazljivo, ali lahko čuti sploh kaj »oblikujejo«. Nasploh domnevamo, da znanost v nobenem primeru ne bi uporabljala izrazov, ki so v teh stavkih uporabljeni, ali pa vsaj ne takó in v takšnih zvezah. In končno ni mogoče empirično preveriti tudi vzročne zveze, ki obstaja med obema deloma Vidmarjeve izjave — da obraz oblikujejo čuti in je zato lepši; kajti iz prvega dela sklepanja sledi samo to, da je obraz oblikovan pač drugače od stegna, ne pa, da je zato že tudi lepši.

Zdaj že ni več mogoče mimo priznanja, da Vidmarjevo mišljenje o lepem, kot ga kaže izbrani primer in ga verjetno tudi drugi ne bodo ovrgli, ne spada v območje znanosti. Iz tega pa sledi kar samo po sebi, da se to mišljenje giblje verjetno v območju filozofije in s svojimi glavnimi značilnostmi spada vanjo. Seveda ostaja še možnost, da v citiranem primeru sploh ne gre za čisto teoretsko misel, ki ji pritiče prava spoznavna vrednost, ampak za vrednostno sodbo, ki ima pomen želje in imperativa — za izjavo, ki torej ne spada v območje teoretskega mišljenja ali spoznavanja, ampak v območje vrednostne volje ali tako imenovane ideologije. Smisel citirane izjave o lepoti človeške glave naj bi ne bilo spoznanje, da je temu res tako, ampak ideološka volja, naj tako bo — približno tako, kot ukazujejo zapovedi dekaloga, naj človek ne nečistuje, krade in ubija, ker je pač takšna božja volja. In res bi ob Vidmarjevi izjavi o lepoti človeškega obraza kdo utegnil na prvi pogled misliti, da ji gre bolj za vrednostno ideološko voljo kot pa za pravo teoret-

⁴ Odgovori, str. 134.

⁵ N. m.

sko spoznanje, ko ji ne bi sledila načelna utemeljitev, zakaj je glava pravzaprav najlepši del človeka. Ta utemeljitev kaže, da se vrednostna sodba želi utemeljiti v splošni teoretski misli. In ker ta misel ni znanstvena, ostane edino mogoče, da jo uvrstimo v območje filozofije. Vidmarjevo teoretsko mišljenje o lepoti in umetnosti je po svojem bistvu filozofsko in ga je torej sprejemati z vidika, ki je primeren filozofiji.

Toda težava je v tem, da Vidmarjevi *Odgovori* svojega mišljenja o lepoti in umetnosti najbrž nimajo za filozofijo; nimajo ga pa zato — vsaj tako se zdi — ker filozofijo bolj ali manj v celoti in načelno odklanjajo. Toda da bi zares objektivno dojeli to stran Vidmarjevega razmerja do sveta, je potrebno upoštevati še njegovo načelno stališče do znanosti, še prej pa za primerjavo pregledati, kako je o znanosti in filozofiji sodil okoli leta 1925, ko sta mu nastala *Pogovor o Arhimedovi točki* in *Zagovor umetnosti*. Zlasti v tem najdemo dovolj nazoren opis tistega, kar je v tem času Vidmar mislil o eni ali drugi obliki teoretskega mišljenja. O znanosti in umetnosti je razmišljal tako, kot sta se mu prikazovali v hierarhičnem redu lepih tvorb človeškega duha. Za primer navedimo, da mu je bila lokomotiva lepa kot izdelek človeškega tehničnega čuta in razuma; znanost mu je bila višja stopnja v uveljavljanju človeškega duha, vendar še zmeraj omejena z dejstvom, da se v nji pojavlja samo človekov razum, ne pa še druge, pomembnejše sile njegovega duha; višja od znanosti da je filozofija, ker je »lepša«, kajti v nji pride do veljave veliko več duševnih sil kot v znanosti. «Izvamem kajpada jalove plodove katedrske filozofije, ki so zopet samo izdelki mrzlega in v bistvu brezbriznega, toda spretnega razuma.»⁶ Za primer filozofov, ki da so se vzdignili nad takšno neplodnost, so navedeni Platon, Giordano Bruno in Nietzsche; v njihovem delu živi »široka čustvena skala« in tako je tudi njihova filozofija veliko lepša od znanosti, s tem pa višja in pomembnejša, čeprav seveda ne tako velika kot dela prave umetnosti, »v katerih se človeški duh izraža najintenzivneje in v svojem najglobljem bistvu.«⁷

Vidmarjevo nekdanje pojmovanje kaže vrsto značilnosti, ki zbujejo pozornost, zlasti če jih primerjamo z današnjim. Prva je pač ta, da ga ni zanimala spoznavna vrednost znanosti in filozofije, ampak samo njuna »lepota« oziroma tisto, s čimer lahko razgibata človekovo čustveno in v širšem smislu besede duhovno doživljanje. S tega stališča se mu je znanost zdela vsekakor veliko nižja, samo razumska, pri čemer je mislil verjetno ne samo na matematične in naravoslovne znanosti, ampak tudi na humanistične — psihologijo, sociologijo in vsake vrste historiografijo. Podobno nižjo oceno je morala dobiti vsa tista »katedrska« filozofija, ki je po svoji vsebini in oblikah izrazito razumska — vanjo bi morali prišteti pač Aristotela, Tomaža Akvinskkega, Descartesa, Spinozo, Leibniza, Huma, Kanta, Hegla, Marxa in še marsikoga do današnjih dni — se pravi osrednjo in najbolj vplivno strugo evropske filozofije, iz katere seveda ni mogoče popolnoma izključiti tudi mislecev, ki jih je Vidmar imenoval med nasprotniki »katedrske« filozofije. Tako se mu je zazdel vreden prave duhovne pozornosti samo tisti del filozofskega mišljenja, ki je po svoji vsebini in obliki že blizu literaturi, umetnosti in poeziji.

⁶ Kritika 1927, str. 52.

⁷ N. m.

Zanimivo bi bilo vedeti, koliko je na takšno pojmovanje vplival Hermann Keyserling s knjigo *Filozofija kot umetnost* (Philosophie als Kunst, 1920), kjer je bilo mogoče brati misel, da filozofija ni toliko znanost, kolikor veliko bolj umetnost, češ da je tudi resnica samo posebna vrsta estetske popolnosti — skratka, da je filozofija prav tako umetnost kot slikarstvo ali glasba. Iz takšnih idej je bilo med drugim mogoče domisliti misel, da je filozofija prav zato, ker je umetnost, vendarle nižja in slabša od drugih umetnosti; te dosegajo svoj cilj popolneje od vsakršne filozofije, ki je celo pri Platonu ali Nietzscheju še zmeraj omejena z razumsko enostranstvo. Ali je mladi Vidmar domislil svoje ideje iz Keyserlinga? O tem ne vemo ničesar, saj pa je veliko važneje vedeti, da mu je v mladostnih načelnih spisih nastal pač poseben pogled na hierarhijo znanosti, filozofije in umetnosti — pogled, ki prvima dvema ni bil niti najmanj naklonjen, vendar filozofiji še zmeraj bolj kot pa zgolj razumski znanosti.

Kakšna sprememba, ko današnje Vidmarjevo razmerje do znanosti in filozofije primerjamo z nekdanjim! V *Odgovorih* ga resda ni orisal tako sistematično kot nekoč v *Zagovoru umetnosti*, vendar se nam tudi iz drobcev odkriva čisto drugačen pogled na hierarhijo človekovih duhovnih dejavnosti. V nekoliko poenostavljeni obliki se ga dá povzeti v misel, da v svetu človekovih duhovnih interesov filozofija šteje zelo malo ali skoraj nič, da pa gre v njem izredno pomembno mesto znanosti, ki se pač edina lahko na svojem področju meri s pomenom umetnosti in literature. O tem, da je znanost samó delo razuma in zato manj popolna ne le od umetnosti, ampak tudi od filozofije, ni več govora. Spremembo, do katere je prišlo, bomo povzeli v trditev, da je filozofija iz hierarhičnega reda človeškega duha padla na nižjo stopnjo, znanost pa je napredovala v smeri najvišjih vrednot in se ustoličila poleg umetnosti kot enakopravna vrednota, toda s svojimi nalogami in v mejah svojega posebnega področja. Nekdanja enotnost duhovnega sveta, ki je bila utemeljena v lepoti kot edini pravi vrednoti in je bilo iz nje mogoče razvrščati vse človeške dejavnosti v nižje in višje, je razpadla; nadomestil jo je izrazito dualističen pogled na ustroj človekovega duhovnega, pa ne samo duhovnega, ampak tudi zunanjega in najbolj posvetnega sveta: človekov notranji in zunanji svet je odslej razdeljen na dva kroga, ki obstajata drug ob drugem v nekakšnem sožitju in v hkratni razdeljenosti svojih področij; tako, da drug drugemu ne kratita moči in pravic, ki jih ima vsak od obeh v svojem lastnem območju. Prvo je območje umetnosti ali lepote, kajti iz *Odgovorov* je vseskozi jasno, da je bistvo umetnosti lepota in nič drugega; v območju umetnosti gre torej za moč in pravico umetnosti, da po zakonih lepote določa in oblikuje notranjo, s tem pa tudi zunanjo podobo človeka. Drugo območje je svet znanosti. O njenem bistvu Vidmar ne govori določno, tako da je šele iz drobcev potrebno razbrati, kakšne naloge ji pripisuje. Ali je bistvo znanosti razumsko spoznanje sveta? Ali pa je v nji važnejša moč, ki jo s svojimi dognanji daje človeku, da z njeno pomočjo obvladuje zunanost svojega življenja, naravo, svet in vesolje?

O tem lahko kaj več pove šele natančnejša analiza Vidmarjevih odgovorov, ki se neposredno ali posredno tičejo narave in vloge znanosti. Za zdaj pa velja ugotoviti vsaj to, da se v *Odgovorih* odkriva bravcu čisto drugačna hierarhija človeških duhovnih dejavnosti od tiste, ki je bila značilna za Vidmarja v dvajsetih letih. Pomembnost lepote je sicer ostala, toda ome-

jila se je samo na svet umetnosti, tako da lepota ni več merilo tudi znanosti in filozofije; znanost se je s svojimi samostojnimi, od lepote očitno neodvisnimi vrednotami povzdignila ob umetnost; in filozofija je odslej nekaj nižjega ali celo nepotrebnege. O takšnem medsebojnem razmerju znanosti, filozofije in umetnosti nas prepričuje že tale odgovor na vprašanje o sodobnem intelektualcu in o tem, »v kakšnem območju se sučejo njegove preokupacije«. Odgovor se glasi: »Svet, njegova usoda, politična in moralna stran življenja, a še prav posebej moderna znanost. Interes današnjega intelektualca je v najvišji meri usmerjen k fiziki, kemiji, biologiji. Današnji intelektualec tudi ne pušča vnevar moralne strani sveta. Zanima ga prav tako tudi usoda literature in ostalih umetnosti.«⁸ Intelektualec, o katerem je govor, najbrž ni samo razumnik, kakršen dejansko obstaja, ampak kakršen naj bi po možnosti bil — se pravi idealni sodobni razumnik. Med področji duha, ki naj ga zanimajo, sta ob politiki in morali omenjeni zares določno samo umetnost in znanost. Filozofija v odgovoru ni navedena niti kot posebno področje duha niti kot sredstvo za doumevanje drugih življenjskih področij. Za politiko, moralo, umetnost in celó samo znanost se dá namreč zanimati tudi tako, da o njih razmišljamo ali se do njih opredeljujemo skozi prizmo kake filozofije, na primer dialektično materialistične, eksistencialistične ali strukturalistične; in priznati moramo, da precejšen del razumnikov, zlasti mlajših, tako tudi dela. Toda prav o tem v Vidmarjevem odgovoru ni kaj prida sledu. Dá se ga razumeti predvsem tako, kot da med intelektualcem in pa politiko, moralo, umetnostjo ali znanostjo, za katere se zanima, ne more stati kaka posebna filozofija, ampak da mora njegovo razmerje do teh in drugih področij človeškega življenja biti čisto neposredno. Filozofija je v ustroju tega sveta »une quantité négligeable«.

Bolj nejasen je pomen, ki naj ga ima za sodobnega razumnika tista vrsta znanosti, ki jo ponavadi imenujemo družboslovno ali humanistično. Vidmar v svojem odgovoru navaja samo naravoslovje, ne omenja posebej matematike, popolnoma pa molči o psihologiji, sociologiji, lingvistiki, zgodovini in teoriji posameznih umetnostnih področij. Spričo takšnega molka bi lahko kdo ugovarjal, da se sodobni razumnik lahko ali celó mora za politiko zanimati s stališča politične zgodovine in sociologije, za moralo z vidika psihologije in sociologije, za umetnost pa s pomočjo posameznih umetnostnih historiografij in teorij. Toda o vsem tem Vidmarjev odgovor molči. Ali gre za lapsus mentis, za spregled in pozabo? Ali pa za načelno stališče? V tem primeru bi ga bilo mogoče razlagati pač kot mnenje, da omenjene vede niso prave znanosti in spadajo k filozofiji ali pa so privesek politike, morale ali umetnosti — stališče, ki bi bilo samo na sebi zanimivo, a bi ga bilo potrebno šele filozofsko utemeljiti. Dalo pa bi se ga razlagati tudi iz misli, da so humanistične znanosti sicer znanstvene, a za sodobnega razumnika pač niso zanimive, ker prav nič dejavno ne vplivajo na potek sveta — ker se njihovo razumsko spoznanje ne more utelesiti v kako tehniko in so torej brez prave moči. In tudi to stališče bi bilo samo po sebi zanimivo, saj nas navsezadnje pripelje do mnenja, da je za sodobnega razumnika lahko zanimiva samo tehnično uporabna, to je utilitarna znanost, nikakor pa ne čista ali neutilitarna znanost, ki nastaja iz želje po spoznanju zaradi samega spoznanja, ne pa zaradi kakšne tehnične koristi — znanost torej,

⁸ Odgovori, str. 126.

ki jo je imel Aristoteles za najvišjo in za kakršno bi danes utegnile veljati predvsem humanistične znanosti, med njimi zlasti zgodovina in teorija različnih umetnosti.

Ali je torej duhovni svet sodobnega razumnika — pa ne samo razumnika, ampak človeka sploh — res razdeljen samo med doživljanje lepote, kakršno naj mu nudi umetnost, in pa tehnično moč ali korist, ki mu jo daje naravoslovna znanost? Ali je lepota edino, kar mu umetnost lahko dá, in tehnična moč vse, kar ga lahko zamika v znanosti? Ali sta torej hlepenje po lepoti in sla po moči edini sili, ki še držita pokonci ta naš današnji, človeški svet, in ni ob njima ali nad njima ničesar drugega? Tako nekako se glasijo vprašanja, ki se kar sama od sebe vsiljujejo ob Vidmarjevih odgovorih, ne da bi lahko nanje že tudi odgovorili, kajti iz doslej navedenih še ni mogoče zares do kraja spregledati, kakšno je v Vidmarjevem novem pojmovanju, ki se vsaj na prvi pogled tako zelo loči od nekdanjega, temeljno razmerje med filozofijo, umetnostjo in znanostjo.

Več nam o tem povejo konkretnější Vidmarjevi namigi na vlogo nekaterih modernih filozofij in znanosti v današnjem svetu. Ko odgovarja na vprašanje o Sartrovem filozofskem početju, razvija misel, ki jo je potrebno zaradi jasnosti navesti v celoti: »Zdi se mi, da je marksizem vendarle miselnost, ki je na svoj način nedvomno popolnoma univerzalna in popolnoma odločilna za usodo sveta, medtem ko je eksistencializem ena od številnih filozofij polpreteklega časa in morda deloma še današnjega dne. Takih filozofij je bilo na svetu veliko in njihova eksistenca traja trideset, štirideset, petdeset let; potem gre skoraj vsaka od njih kot resnica ad acta. Z marksizmom je drugače. Marksizem je velika misel. Marksizem je v teku sto let obrnil pol sveta, ga spremenil v socialistične enote svobodnih narodov. Očitno je, da odloča, da odločilno vpliva na realnost in na razvoj sveta, medtem ko eksistencializem lahko kvečjemu nekako vpliva samo na miselnost posameznih ljubiteljev filozofije in podobnih kombinatorjev.«⁹ Citat je vsekakor pomemben, saj razkriva ne le, kaj sodi Vidmar o filozofiji nasploh in o marksizmu posebej, ampak tudi, s kakšnim merilom ocenjujejo pomen kakega filozofskega ali znanstvenega nauka.

Prav tako značilen se zdi odgovor, v katerem razmišlja o vplivu filozofij preteklosti, pa tudi sedanjosti: »Kakšno vodilno moč ima filozofija, če izvzamem iz nje versko moralne sisteme krščanstva in podobnih religij? Kako so vodili življenje sistemi največjih filozofov od Platona do Kanta in Hegla? Govorili so samo kulturni zavesti razumnikov, niso pa govorili življenju.«¹⁰ In da bi zares razumeli celoten sklop, v katerega so včlenjene te misli, je potrebno dodati še misel o sodobnem učinkovanju znanosti in umetnosti: »V našem stoletju in zlasti v zadnjih desetletjih ima vpliv na duhovno dogajanje v človeštvu skoraj samo znanost. Znanost je spremenila svet. Od Maxa Plancka, ki je v začetku tega stoletja razvil kvantno teorijo in s tem napravil velikanski skok v znanosti in se je vse, kar se je razvilo, razvilo na osnovi te teorije, saj jo je moral upoštevati tudi Einstein in za njim drugi, se znanost razvija presenetljivo in revolucionarno spreminja življenje. Vrhu tega je tu znanost marksizma. Medtem pa se v kulturi do-

⁹ N. m., str. 130.

¹⁰ N. m., str. 131.

gajajo norčije, kakršen je ves razvoj sodobnih umetnosti, ki je privedel do razpada kulture ali kvečjemu do njene popolne dekadence.«¹¹

Kar v teh citatih mimogrede zbuja pozornost, je dejstvo, da se v njih pod znanostjo znova razume samo naravoslovje; humanistične vede se sploh ne omenjajo. Zakaj tako, se pojasni, brž ko premislimo, s kakšnim merilom pravzaprav Vidmar presoja pomen znanosti, pa ne le znanosti, ampak tudi filozofije, saj se mu prav iz tega merila pokaže pomembnost ene in nevažnost druge. Ta kriterij je moč, s katero lahko učinkujeta na življenje. Marksizem mu je velika misel, ker je »obrnil pol sveta«, ker »odločilno vpliva na realnost in na razvoj sveta«; moderna znanost je velika, ker je »spremenila svet« in ker »revolucionarno spreminja življenje«. Moč kake miselne teorije, naj bo znanstvena ali filozofska, je torej v njenem zunanem, tehničnem ali pragmatičnem učinku. Ali je torej samó naključje, da nikjer ni govora o spoznavnem pomenu znanosti ali filozofije, ki je najprej resnica in šele nato tudi takšno ali drugačno orodje moči za obvladovanje ali spreminjanje sveta? S tem v zvezi je nujno opozoriti na tehtno mnenje mnogih predstavnikov sodobne znanosti, da znanost sama po sebi nima namena spreminjati sveta in da prihaja takšna težnja vanjo od zunaj — iz ideologij, družbenopolitičnih sistemov, iz skrivnih nagibov konkretne človeške eksistence. Moderna znanost ne spreminja sveta zato, ker bi bil to njen pristni namen, ampak ker obstaja v svetu, katerega ideologija in konkretna eksistenca sta a priori usmerjeni v spreminjanje sveta, moderna znanost pa prek svojega prehajanja v tehniko s pridom lahko rabi temu namenu. Pravzaprav je sploh narobe reči, da znanost spreminja svet; ta se s pomočjo znanosti spreminja »sam«, iz vzgibov sicer različnih, vendar v temeljni težnji po spreminjanju sveta enotnih ideologij in pa iz veliko bolj neznanih, za ideologijami skritih vzgibov konkretne človeške eksistence, njene zgodovinske in morda celo kozmične usode.

Vendar bi nas zaneslo predaleč od obravnavane teme, ko bi hoteli slediti vsem mislim, ki se oglašajo ob Vidmarjevih odgovorih o pomenu znanosti in filozofije. Pač pa je vredno opozoriti na dejstvo, ki se je pomaknilo v jasnejšo luč kar sámo od sebe, tako da ga ni več mogoče tajiti. Že v *Zagovoru umetnosti* je Vidmar presojal znanost in filozofijo ne po njunem pravem bistvu, ampak po merilih, ki sta jima v glavnem tuji. Takrat ju je sodil po tem, koliko je v njiju lepote, ali vsaj koliko lahko prispevata k dvigu človeškega duha k najvišji mogoči lepoti. S tega stališča se mu je pokazalo, da sta manj vredni od umetnosti, kar je bilo sámo po sebi sicer logično, toda v nasprotju z dejstvom, da bistvo znanosti ali filozofije pač ne more biti lepota, ampak kvečjemu človekova težnja po spoznanju in resnici, kot se tej stvari pravi sicer nekoliko preprosto, vendar v bistvu pravilno. Vsebina Vidmarjevega odnosa do znanosti in filozofije se je v *Odgovorih* sicer močno spremenila, toda način, kako ju presoja, je po svojem bistvu ostal isti. Tudi zdaj vrednosti filozofije ali znanosti ne meri po njunem bistvu, ampak po moči njunega zunanjega učinka, se pravi z drugotnim, v znanost in filozofijo od zunaj prinesenim merilom. Klasična filozofija, kolikor je bila res filozofija in se ni spreminjala v kako ideologijo ali celo religijo, ni imela namena spreminjati sveta; prav to velja za moderno filozofijo, kolikor ostaja čista filozofija. Toda prav isto je mogoče reči za

¹¹ N. m.

klasično ali moderno znanost, kolikor ostaja zvesta svojemu znanstvenemu bistvu in se ne spreminja v orodje kake ideologije, tehnike ali življenjske prakse. Kar pa zadeva marksizem — v zvezi z njim govori Vidmar o znanosti marksizma — je najbrž potrebno pripomniti, da marksizem ni znanost, oziroma bolje povedano ni *samo* znanost, ampak kombinacija, če že ne kar sinteza filozofije, ideologije, politične prakse in tudi mnogih elementov znanosti, zlasti seveda sociološke in ekonomske, pa tudi historiografske. In prav v zvezi z marksizmom je nujno opozoriti na neko nedoslednost Vidmarjeve argumentacije o vplivu znanosti in filozofije, argumentacije, ki pravi, da se je marksizem izkazal z velikanskim vplivom, filozofija od Platona do Hegla in Sartra pa ni imela nobenega vpliva na življenje. Toda prav dobro je znano, da bi marksizma ne bilo brez Feuerbachove in zlasti Heglove filozofije; in ker vemo, da bi tudi Heglovega sistema ne bilo brez Kanta, Spinoze, Plotina, Aristotela in seveda zlasti Platona, je od tod pravzaprav mogoče sklepati, da je bilo dano »obrniti pol sveta« miselnosti, ki je zrasla iz dolgega razvoja teh in drugih filozofij. Toda da bi bila stvar še bolj zapletena, je nekaj podobnega mogoče trditi tudi o izvoru moderne znanosti, ki po Vidmarjevem mnenju revolucionarno spreminja svet. Ta znanost je vzniknila iz dolgega razvoja klasične znanosti, ta pa je nastajala večidel v tesnem sožitju s filozofijo, in sicer tako, da je do marsikaterega znanstvenega sunka naprej prišlo pod vplivom abstraktno spekulativnih prizadevanj filozofije. Evklidove geometrije bi pač ne bilo brez Platonovega filozofiranja, Baconov empirizem in Descartesov racionalizem sta odločilno usmerila znanosti 17. in 18. stoletja; nič manjše vloge niso imeli skepticizem, senzualizem in materializem te dobe. Marsikaj je znano o tem, kako zelo je naravoslovne in druge znanosti svojega časa pospešil pozitivizem in kako močno vpliva marksizem na razvoj sociologije in historiografije vse do današnjih dni. In navsezadnje bi tudi razvoja modernega naravoslovja po letu 1900 najbrž ne mogli popolnoma iztrgati iz miselnih vplivov kakega empiriokriticizma, logičnega pozitivizma in drugih smeri moderne filozofije. Skratka, tudi s te strani se izkaže, da vpliv filozofije na spreminjanje sveta, ki da ga opravljata politika ali znanost, nikakor ni tako majhen, kot bi se zdelo na prvi pogled.

Toda ta in podobna razmišljanja vodijo že kar predaleč od vprašanja, ki je bilo zastavljeno na začetku in je na tem mestu pravzaprav edino važno — v kakšnem razmerju je Vidmarjevo teoretsko mišljenje do filozofije. Izkazalo se je že, da ni in niti noče biti znanstveno, da pa bi ga zaradi nekaterih lastnosti, ki jih je pokazala analiza kratkega citata, morali uvrstiti v filozofijo. O nujnosti takšnega sklepa nam govori tudi bežen pogled na odnos znanosti in filozofije do vprašanj lepote in umetnosti, ki jim je posvečena pozornost Vidmarjevega teoretskega mišljenja. Znanost se z lepoto ukvarja samo kot s pojavom, ki ga je mogoče raziskovati psihološko ali sociološko — se pravi v obliki psihologije in sociologije estetskega čustvovanja. Da bi se hotela ali mogla ukvarjati s spekulativnim bistvom lepote kot take, kolikor takšno bistvo sploh obstaja, najbrž od nje ni pričakovati. Z umetnostjo se ukvarja predvsem kot historiografija in teorija posameznih umetnostnih panog, pa tudi kot psihologija in sociologija umetniškega ustvarjanja oziroma učinkovanja umetnostnih del. O tem, da bi se ukvarjala s spekulativnim bistvom umetnosti nasploh, ne glede na njene posamezne oblike, pa tudi na historične, sociološke, psihološke in tehnične okvire njenega pojavljanja, vsaj za zdaj še ni slišati. Pač pa je samo po

sebi razumljivo, da se s spekulativnim bistvom lepote in umetnosti ukvarja filozofija, bodisi v obliki tako imenovane estetike ali pa posebne filozofije umetnosti. Vidmarjevo mišljenje o vprašanih lepote in umetnosti sodi torej po svojem predmetu in po metodi, ki jo ta predmet terja, vsekakor v okvir filozofskega mišljenja.

Tem dejstvom nasproti stoji jasna in trdna ugotovitev, da Vidmar filozofijo odklanja in svojega razmišljanja o lepoti in umetnosti torej nima in ne more imeti za filozofsko. Toda če to mišljenje ni niti znanstveno niti filozofsko, nastaja vprašanje, kaj je torej po svojem bistvu, če naj bo vendarle pravo teoretsko mišljenje o lepoti in umetnosti, ne pa samo priložnostna, spoznavno nezahtevna in neobvezna zabava. Ali obstaja poleg znanosti in filozofije še kaka druga oblika teoretskega mišljenja, posebna po svoji obliki in tudi metodi?

Zdi se, da je prav o takšni možnosti Vidmar trdno prepričan in postavlja svoje mišljenje o lepoti in umetnosti v njen samoumevni okvir. O tem govori izjava, ki jo beremo na začetku *Odgovorov*: »Nikdar se nisem predal nobeni teoriji ali filozofiji, ki bi mi diktirala take ali drugačne termine, take ali drugačne pojme; operiral sem vselej s preprostimi človeškimi in literarnimi pojmi, ki so v splošni rabi že dolge dobe.«¹² Iz takšnega prepričanja sledi čisto naravno misel, da se dá o bistvu lepote in umetnosti misliti brez pojmov in idej, ki so značilne za kako znanstveno teorijo ali so že po svoji naravi filozofske, pač pa kar »s preprostimi človeškimi in literarnimi pojmi, ki so v splošni rabi že dolge dobe«. Ali pa je kaj takega sploh mogoče? O lepoti in umetnosti, poeziji in literaturi, liriki, epiki in dramatik, tragediji in komediji se ne dá razmišljati, ne da bi uporabljali prav navedene pojme; in vendar so že ti po svojem izvoru bodisi filozofski bodisi znanstveni. Morda je ta ali oni obstajal že v vsakdanjem govoru, toda današnji abstraktni smisel in hkrati globljo vsebino mu je dala šele filozofija ali pa znanost; marsikaterega sta pa šele oni izdelali ali celó naredili. Ko govorimo o »snovi«, »vsebini« ali »formi« umetniškega dela, se navadno niti ne zavedamo, da gre za pojme, ki sta jim današnji pomen dala filozofska ali znanstvena raba. Sicer je pa že iz nekaterih navedenih Vidmarjevih citatov videti, da se pri svojem razmišljanju o lepoti in umetnosti hočeš nočeš zateka k izrazom, ki so tako ali drugače filozofski: ko razlaga lepoto človeškega obraza s pomočjo »sil«, ki da so ga »oblikovale«, se sámo po sebi razume, da nas je na ta način govoriti o »silah« in »oblikovanju« naučila filozofija, ne pa vsakdanja človeška pamet. Zato pravzaprav ni verjeti, da se o lepoti in umetnosti dá razpravljati brez pojmov, ki sta jih tako ali drugače določili filozofija in znanost. Tisto, kar se pri Vidmarju imenuje »preprosti človeški ali literarni pojmi«, je v večini primerov vendarle samo metafora za pojme, ki jih uporabljata filozofija ali znanost ali pa sta jih nekoč uporabljali in pozneje opustili, a se jim seveda, kljub temu da so že precej časa v splošni vsakdanji rabi, še zmeraj pozna, od kod nam prihajajo.

O lepoti in umetnosti najbrž ni mogoče s pridom misliti brez uporabe filozofskih ali znanstvenih pojmov. Ostaja samo še vprašanje, ali se jih dá uporabljati neznanstveno in nefilozofsko in kakšnemu namenu lahko služi takšna raba. Ali lahko o znanstvenih pojmih mislimo neznanstveno? Ali lahko o filozofskih idejah razmišljamo nefilozofsko? Vprašani kažeta, da

¹² N. m., str. 10.

imamo opravka ali s paradoksom ali z absurdom ali pa z logično nemožnostjo, ki se ji pravi *contradictio in adiecto*. Prav zato je takó težko presoditi, v katero območje teoretskega mišljenja pravzaprav sodi Vidmarjevo načelno razmišljanje o lepoti in umetnosti. Ali gre za posebno vrsto napol umetniškega mišljenja, ki resda uporablja filozofske in znanstvene pojme, a ni ne eno ne drugo, pa vendarle ohranja veljavo pravega teoretskega razmišljanja? Toda ta in podobna vprašanja so navsezadnje bolj ali manj samo formalna. Važneje je vedeti, do kakšnih konkretnih izsledkov se prebija mišljenje, ki noče biti niti znanost niti filozofija, vendar želi dognati teoretsko resnico o lepoti in umetnosti prav v njenem najglobljem pomenu.

(Konec prihodnjič)

Vredno je bilo tvegati

Opis nekaterih globalnih programsko-repertoarnih in artističnih značilnosti ljubljanske Drame v obdobju, ko jo je vodil Bojan Štih



Vasja Predan

Premisliti pojmovno zapleteni fenomen, ki se mu pravi »moderna slovenska gledališka omika«, je debatna téma, ki utegne vselej ostriti besede in polarizirati mnenja. Toda kot vsaka vroča debatna téma mora bržkone tudi »moderna slovenska gledališka omika« ostajati nerazjasnjena še posebej zato, ker jo že zgolj atribut »moderna« nenehoma megli, razoprijema, ji daje možnosti domala nešteti variacij

in tudi špekulacij, jo razpenja med dvoje tako silovito poljubnih in izključujočih se tečajev, kot sta šarlatanstvo in bluff ali profesionalna strogost in angažirana disciplina.

A navzlic temu tvegajmo doumeti vsaj nekatere stalnice, vsaj nekatera oprijemališča, ki bi si z njimi bilo mogoče vsaj približati, če že ne razjasniti pojem »moderne slovenske gledališke omike«.

Če bi te vsaj relativno trdne stalnice morali determinirati v čas, bi kajpada morali pregledati kakih štirideset preteklih let slovenske gledališke omike. A to je naloga, ki se spodobi gledališkemu zgodovinarju. Namen pričujočega spisa pa je neprimerno skromnejši: premisliti in urediti nekatera vprašanja in spoznanja, ki jih je navdihovalo minulo desetletje slovenske gledališke omike. Kajti eno obdobje, ki se veže s pojmom »moderno«, je že dognano in vsaj v globalnih razsežnostih premišljeno: to je tisto, ki ga je Filip Kalan imenoval čas »evropeizacije«, čas levitve in dokončne sprostitev iz spon čitalništva, iz spon posnemanja tujih — bodisi burgtheaterskih ali hudožestvenih — spoznanj, čas med vojnama, ko so slovenskemu gledališču Šest, Gavella, Kreft, Stupica, Debevc ter Župančič, Golia in Vidmar vgrajevali samosvoje, izvirne, z gledališko Evropo vzporedno naravnane oblikovalne mejnike.



Janko Kos

Vprašanja o lepoti in umetnosti

II

Čeprav misli, s katerimi odgovarja knjiga *Odgovori* na vprašanja o lepoti in umetnosti, niso znanstvene, prav tako pa tudi nočejo biti filozofija, je vendarle že na prvi pogled videti, da obravnavajo svoj predmet s pojmi in idejami, ki jih je ustvarila filozofija in so torej hočeš nočeš filozofske. Da je tako, kaže že oznaka, ki jo Vidmar sprejema za svoje razmišljanje o lepem in umetniškem. Pravi ji estetika ali »nauk o lepoti«. ¹ Razume jo kot posebno vedo s posebnimi nalogami, saj na vprašanje, v čem vidi smisel estetike, odgovarja: »V razjasnjevanju pojma lepote in občutka lepote, ki ga vsi doživljamo, ne da bi si ga mogli dobro razložiti. Vrh tega pa estetika ustvarja ali vsaj pomaga ustvarjati v teh čustvih in dožitkih nekak stvarnejši, rekel bi hierarhičen red, ki je zanesljivejši od slepega občutka.« ² V teh sodbah resda ni povedano, ali je estetika znanstvena ali filozofska veda, toda že iz pojma, ki je uporabljen, je opaziti, da gre za oznako, ki jo je iznašla filozofija pred približno dvesto leti, ko je Alexander Baumgarten izdal svoje delo *Aesthetica* (1750—1758). Baumgarten, ki je bil tipičen racionalist iz Leibnizove in Wolffove šole, je pod estetiko razumel seveda nauk o čutnosti ali boljše čutnem spoznavanju, toda ker mu je bila umetnost samo primer čutnega spoznavanja resnice, je tudi njeno problematiko zlahka strpal pod novo oznako. V dobi predromantike in romantike se je pojem umetnosti temeljito spremenil, saj je iz območja čutnega spoznavanja in s tem resnice prešel v območje lepote, toda oznaka estetika se je še kar ohranila. Resda so jo filozofi in znanstveniki uporabljali z nekakšno negotovostjo, kot da ji smisel še ni čisto dokončen. Kant je pojem uporabljal v *Kritiki čistega uma* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781), toda z drugačnim pomenom kot v poznejši *Kritiki razsodnosti* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790). Okoli leta 1800 še zmeraj ni bilo jasno, kako naj se imenuje veda o lepoti ali umetnosti; Schelling je svoje delo imenoval *Filozofija umetnosti* (*Philosophie der Kunst*, 1802—1803), Jean Paul je izdal rajši *Predšola estetike* (*Vorschule der Aesthetik*, 1804) in Friedrich Ast *Sistem umetnostne vede* (*System der Kunstlehre*, 1805). Tako je prav za mislece, ki so bili blizu romantiki, značilno, da se kar niso mogli odločiti za oznako, temu pa so bili najbrž krivi globlji razlogi, saj je šlo za besedo, ki je bila obremenjena s posebnim pogledom na čutnost in razum, resnico in umetnost, precej drugačnim od romantičnega. Dokončno je pojem estetika ustoličil šele Hegel, ko ga je sprejel za naslov svojih *Predavanj o estetiki* (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1832). V uvodnih opombah je sicer opozoril, da izraz ne ustreza predmetu, ker ne gre samo za čutnost niti za lepoto nasploh ali celo predvsem za naravno lepoto,

¹ *Odgovori*, str. 143.

² N. m., str. 133.

ampak pred vsem drugim za umetniško lepoto in za umetnost, tako da je edini pravi pojem za novo vedo »filozofija umetnosti«. ³ Toda izraz je navsezadnje vendarle sprejel; in priznajmo, da ne brez razloga, saj je v svojem umetnostno filozofskem sistemu poskušal združiti racionalizem in romantiko, dokazujoč, da je umetnost sočasno čutnost in ideja, resnica in lepota, vse to pa seveda z višjega vidika absolutne ideje, ki se ji racionalistični pojem resnice in romantični pojem lepote kažeta samo kot podrejena momenta lastnega veličastnega gibanja. Ali ni takšnemu stališču zares najbolj ustrežal pojem estetika, v katerem je bila že tako ali tako nakazana zveza med čutnostjo in spoznanjem, lepoto in resnico? Toda naj bo tako ali drugače — res je, da se je prav v Heglovem času in z njegovim vplivom utrdila raba pojma za obširno področje filozofskega razmišljanja o lepoti in umetnosti. Nastala je tradicija, ki sega od Friedricha Theodorja Vischerja in njegove *Estetike ali znanosti o lepem* (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 1847—1858) do Benedetta Croceja z delom *Estetika kot veda o izrazu in obča lingvistika* (Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, 1902); od tod pa še v naš čas, saj je zlasti za nekatere predstavnike fenomenološke filozofije značilno, da obravnavajo umetnost pod imenom estetika — na primer Mikel Dufrenne v svoji *Fenomenologiji estetskega izkustva* (Phénoménologie de l'expérience esthétique, 1953), kjer že takoj na začetku pove, da pod estetskim razume pravzaprav predvsem in samó umetnost. Gre za stališče, ki sega nazaj k Heglu, romantiki in racionalizmu 18. stoletja, a se oplaja z idejami nove romantike, novega idealizma, novega hegeljanstva in novega racionalizma, ki so se vzporedno ali pa eden za drugim razmahnili proti koncu 19. stoletja in v prvih desetletjih moderne dobe.

Ali pa takšno stališče sploh še ustreza skrivnim spremembam filozofskega ali znanstvenega mišljenja, ki postaja za 20. stoletje zmeraj bolj značilno? Pomislimo samo na filozofske tekste, ki so se v zadnjih štiridesetih letih približali spekulativnim vprašanjem umetnosti najbolj prosto vseh tradicionalnih vezi in zato najbolj sveže, pa bomo že morali priznati, da jih nikakor ni več mogoče imeti za estetiko v tradicionalnem smislu. Niti Sartrovega uvodnega razpravljanja o umetnosti v spisu *Kaj je književnost?* (Qu'est-ce que la littérature?, 1948) niti Heideggerjeve razprave o »izvoru umetniškega dela« (Holzwege, 1950) ni več mogoče razglašati za estetiko, saj jima zveza umetnosti z lepoto ničesar več ne pomeni, pač pa kvečjemu s filozofijo umetnosti, ker hočeta misliti njeno bistvo brez ozira na druge, s stališča umetnosti preveč splošne in ne samo za umetnost značilne kategorije. Estetike kot tradicionalne vede, ki bi obravnavala lepoto in umetnost hkrati, ni več. Njena problematika se je razcepila na dva konca, ki sta si čisto različna, če že ne kar nasprotna. Problem lepote se je preselil v območje znanosti, zlasti psihološke in deloma sociološke, ki ga odslej obravnavata v obliki psihologije ali pa sociologije estetskega čustvovanja. ⁴ Estetike kot filozofske teorije o lepem nasploh — in ne samo v umetnosti — ni več, ker je postala preprosto nemogoča; filozofska spekulacija o lepoti lahko živi samo kot metafizika lepega, toda z vsako drugo metafiziko je odmrta tudi ta; v njeno obnovo lahko verujemo samo tako, da za prihodnost

³ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Aesthetik. Berlin 1955. Str. 49.

⁴ Prim. Mihajlo Rostohar, Osnove obče psihologije. Ljubljana 1964.

napovemo nastanek nove metafizike. Toda kaj takega je ne samo tvegano, ampak tudi jalovo, saj je le preveč jasno, da je evropska metafizika dokončno izpolnila svoje naloge in z njimi vred legla v grob, tisto novo, kar ji bo morda sledilo, pa ji v ničemer ne bo podobno. In tako ostane filozofiji samo še razmišljanje o bistvu umetnosti kot umetnosti, osvobojeno širšega okvira estetike kot vede o lepoti — okvira, ki je bistvo umetnosti bolj zastiral kot odkrival. Vse to pa je posledica dejstva, da sta se posušila glavna izvira, iz katerih je evropska misel zadnjih dvesto let poskušala doumeti umetnost: racionalistična misel o čutnosti, v katero odeva umetnost svoje spoznanje resnice, in romantična misel o lepoti, ki da je bistvo umetnosti, pa ne le umetnosti, ampak sveta in narave sploh, toda tako, da dosega prav v umetnosti svoj vrh; iz česar kar samo sledi, da je morala usahniti tudi misel o sintezi obeh vidikov, kot si jo je zamislil Hegel, a so jo v 20. stoletju poskušali rešiti najrazličnejši misleci od Croceja do Lukácsa.

Zdaj je že dodobra jasno, da sega način, kako Vidmar v *Odgovorih* uporablja in razume pojem estetika, v filozofsko tradicijo zadnjih dvesto let. To pa je seveda mogoče samo tako, da segajo v to tradicijo tudi vsebinski vidiki, s katerih pojmuje lepoto in umetnost, bistvo ene in druge, predvsem pa seveda povezanost obojega. Ne da bi že vnaprej podrobneje pretresali te vidike, jih je že zdaj zaradi boljšega pregleda historičnega ozadja, iz katerega se porajajo, potrebno na kratko označiti s temile idejami: bistvo umetnosti se kaže v lepoti; ta sicer ni značilna samo za umetnost, ampak je bistvena lastnost narave in sveta kot takega, vendar tako, da se šele v umetnosti povzpne na najvišjo mogočo stopnjo; bistvo takó zamišljene lepote ni nekaj subjektivnega in relativnega, ampak je navsezadnje utemeljeno v nečem metafizičnem, po metafizičnih načelih se vrednost lepote stopnjuje in razvršča v hierarhično lepотно lestvico; od tod sledi, da je o lepoti mogoče soditi objektivno, normativno in pravzaprav absolutno zanesljivo; in pa da sta lepota in umetnost sicer avtonomni, a v nekakšni skrivni zvezi z idealnim človekom, tako da je njuno učinkovanje na človeka vsekakor pozitivno ali vsaj blagodejno.

Naj bo ta povzetek miselnosti, ki jo vsebujejo *Odgovori* na straneh, posvečenih lepoti in umetnosti, še tako kratek in preprost, vendarle zadoštuje, da v njem brez težave prepoznamo številne, čeprav zelo dispartatne sestavine, ki segajo nazaj v tradicijo evropske »estetike« iz dobe predromantike, romantike in nove romantike, se pravi h Kantu in Schellingu, Goetheju in Schillerju, Heglu in Nietzscheju, Schopenhauerju, Croceju in Bergsonu. Seveda takó, da jih v celoti ne bi mogli pripisati nobenemu teh mislecev, saj kaže ta sestavina v to, druga spet v drugo smer. Poleg tega pa je med njimi nekaj elementov, ki segajo še bolj nazaj — k Shaftesburyju, Plotinu, Platonu in Aristotelu; to pa že čisto posredno in seveda v tisti obliki, v kateri jih je vsrkala vase evropska »estetika« od Kanta in Schillerja pa do Croceja in Lukácsa. Opozorilo na takšne historične izvire Vidmarjevega mišljenja o lepoti in umetnosti je potrebno predvsem zato, da bi razumeli, kako ta miselnost nikakor ni nastala iz praznega, brez vseh podlag in izhodišč v tradiciji, brez vsake pomoči filozofije preteklih dob ali pa kar samo iz zdrave človeške pameti, ki da je v vsaki dobi enaka in postavljena torej v nekakšen brezčasen prostor. Kot vsaka druga miselnost je tudi ta historično določena in samó iz tega zares razumljiva. Toda z druge strani je seveda še preveč res, da je samo s historičnimi dejstvi ni

mogoče do kraja razčleniti niti oceniti po njeni pomembnosti. Sestavine, prevzete iz filozofske tradicije zadnjih dvesto let, so se v nji združile in povezale na poseben način, namenjen potrebam današnjega časa. In tako se merilo, po katerem jo je edino mogoče presoditi, skriva predvsem v njeni notranji logiki in pa v ustreznosti te logike duhovnemu stanju današnje dobe; predvsem seveda stanju današnje znanosti in filozofije, ki se ju vsakršno mišljenje o lepoti in umetnosti pravzaprav najbolj tiče.

Tej notranji logiki in zunanji ustreznosti je mogoče slediti ob treh osrednjih vprašanjih, ki se jih je Vidmarjevo mišljenje v *Odgovorih*, kolikor so posvečeni lepoti in umetnosti, zapovrstjo dotikalo: ob vprašanju o bistvu lepote, vprašanju o bistvu umetnosti in pa vprašanju o učinkih umetnosti. V tem zaporedju jih velja podrobneje pregledati.

O bistvu lepote, kot se nam kaže iz *Odgovorov*, je bilo že mimogrede mogoče namigniti, da vsebuje med drugim določilo, da je lepota — pa ne le umetnosti, ampak tudi narave — nekaj objektivnega, ne kar samo subjektivna. Cvet ni lep, ker ga takšnega ta ali oni občuti, ampak je lep »sam po sebi«. Vidmar nasprotuje vsakršnemu estetskemu subjektivizmu, in to iz razumljivih razlogov, saj vsako odstopanje od objektivnosti lepote pripelje do popolnega relativizma v zadevah lepega; lepo bi bilo lahko vse, kar bi se komu zazdelo lepo; s tem pa bi bilo konec trdnega in hierarhičnega lepotnega reda, h kateremu Vidmarjeva misel tako očitno teži; in seveda tudi objektivnega ali absolutnega kriterija za presojanje lepote bodisi v naravi bodisi v umetnosti. Toda vprašanje o objektivnosti ali subjektivnosti lepote nas na tem mestu pravzaprav ne zanima. Opozoriti je potrebno le na dejstvo, da je to vprašanje postavila na dnevni red sredi 18. stoletja angleško-škotska estetska teorija in da je že takrat postalo jasno, da objektivnosti lepote ni mogoče izpričati drugače kot s pomočjo kake metafizike; skepticizem in agnosticizem v temeljnih metafizičnih zadevah, pa tudi zares dosleden materializem pripeljejo kvečjemu do takšnega ali drugačnega estetskega relativizma. In tako je tudi v Vidmarjevem primeru kar samo od sebe jasno, da mu mora vera v objektivnost lepote prihajati iz trdnega metafizičnega temelja, ali pa je ta vera brez temelja in torej popolnoma poljubna, neobvezna in celo samovoljna. Toda v to smer kaže tudi način, kako Vidmar dojema formalno in vsebinsko stran lepote. Lepota mu ni samo v obliki, ampak še bolj v vsebini pojava, ki je lep. Lepota prihaja pojavo pravzaprav iz njegove vsebine, lepa oblika je samo kristalizacija lepe vsebine, in kolikor višja je ta vsebina, toliko lepši je tudi pojav. Seveda se kar samo po sebi razume, da je pojmovanje, ki izvaja obliko pojava iz njegove vsebine, njegovo pojavnost pa iz bistva, ki da se v nji razodeva, lahko samo metafizično. Tezo o tem, da lepota ni samo formalna, ampak predvsem vsebinska kakovost sveta, je potrebno utemeljiti s takšno ali drugačno metafiziko, sicer ostane samo subjektiven domislek. In tako nas tudi ta stran problema sili v spraševanje o tem, kakšna metafizika se pravzaprav skriva za Vidmarjevim pojmovanjem lepote in njenega bistva.

Toda še prej je nujno na primerih opisati, kako se pisatelju *Odgovorov* pravzaprav kažejo objektivnost, vsebinska določenost in hierarhična razvrščenost lepote v svetu, naravi in seveda tudi umetnosti. Navesti je potrebno samo nekaj primerov, s katerimi Vidmar sam pojasnjuje svoj nazor, pa se že pokaže njihova notranja logika. Nekaj jih je bilo že mimogrede ome-

njenih, toda zdaj jih kaže razporediti v pregledno vrsto, da bi se natančneje pokazala njihova izkustvena narava in morda že kar metafizična osnova. Tu je najprej splošna ugotovitev o bistvu lepote: »Zame je lep vsak predmet, v katerem se na zelo nazoren in jasen način odraža vpliv tiste sile, ki ga je oblikovala, naj bo ta sila vnanja ali notranja.«⁵ Nato sledi primer s človeškim obrazom, ki je bil že opisan — najlepši del človeka je obraz, ta je lepši na primer od noge ali stegna, to pa preprosto zato, ker ga je oblikovalo vseh pet človekovih čutov; ti čuti so primer za sile, ki da oblikujejo pojave. Toda takšna ni samo s človekovim obrazom, ampak tudi z vsemi drugimi lepimi stvarmi. »Vzemite pri roži cvet! Najbolj bistvene, najbolj karakteristične energije vsake rastline se koncentrirajo v cvetu. Ali pa vzemite čisto mrtvo naravo, kup kamenja, v katerem nenadoma naletimo na kristal. In ga boste vzeli v roke in rekli: to je nekaj zelo lepega. Zakaj? Zaradi tega, ker se materija v kristalu formira po notranjih zakonih sil, ki delujejo v molekularnem sistemu snovi, za katero gre.«⁶ Podobno kot je na človeku najlepši obraz, je lepši del rože cvet in materije kristal. Tem primerom sledi v *Odgovorih* spet kratka opredelitev lepote, to pot s pomočjo Hegla: »Kako je že rekel Hegel? Čutno sevanje ideje. Treba je zamenjati samo pojem ideje.«⁷ Pisatelj hoče najbrž reči, naj v Heglovi tezi zamenjamo pojem ideje s pojmom bioloških, fizikalnih ali kemijskih sil, pa bomo dobili primerno definicijo lepote: lepota je čutno sevanje, koncentriranje ali izražanje teh in podobnih sil. In spet nov primer iz nežive narave: »Vzemite sneg, snežno ravan! V bistvu estetsko ne pomeni nič. Vzemite pa eno snežinko pod lupo in jo pogledjte! Čudovit kristal.«⁸ Na podlagi takih primerov se avtorju pojem lepote bolj ali manj dokončno strne v definicijo: »Po mojih dognanjih je lepota čutno nazoren pečat moči na bitju, stvari ali reči, pečat moči, ki jim je dala obliko. Lepo je vse, kar nam čutno nazorno in čim določneje govori o močeh, ki snujejo v bitjih, stvareh in pojavih ali na njih.«⁹

Vsi naštetih primeri so vzeti samo iz naravnega sveta. Kako je z lepoto in njenim hierarhičnim zaporedjem v duhovnem svetu, ki ga ustvarja človek iz sebe in za sebe? Prav nič drugače kot v naravi, samo da zdaj ne gre več za naravne »moči«, ampak za različne lastnosti ali »sile« človeškega duha, od razumsko praktičnih pa do čustvenih, nagonskih in še drugih, tako da so tudi dela človeškega duha lepa, kolikor in kakor se v njih koncentrirajo človekove duhovne »sile«, jim dajejo obliko in s tem pečat svoje »moči«. In prav od tod se Vidmarju pokaže hierarhija lepote človekovega duhovnega sveta — hierarhija, ki je pravzaprav nadaljevanje hierarhije v naravi, samo še na bolj izraziti stopnji. Že v naravi se lepota stvari razvršča glede na stopnjo in kompliciranost sil, ki jih oblikujejo. »Gre za moči, ki so zaposlene pri ustvarjanju lepih stvari in reči. Nekakšne stopnje teh moči obstoje že v naravi, ki jo delimo na živo in mrtvo, in v kateri nastajajo lepe stvari s pomočjo kemijskih, mehaničnih in živih moči višjega reda, ker so bolj komplicirane od tistih, ki delujejo v mrtvi naravi. Zato mislim na primer,

⁵ Odgovori, str. 134.

⁶ N. m.

⁷ N. m.

⁸ Odgovori, str. 135.

⁹ N. m.

da ima cvet višjo lepoto kakor kristal.«¹⁰ Brž ko pa merimo lepoto stvari s takšnim merilom, se mora seveda pokazati, da so tudi dela človekovega duha po svoji lepotni vrednosti nižja ali višja, pač glede na vrednost, stopnjo in obseg sil, ki se v njih kažejo. »Poglejte, nedvomno je lokomotiva kratko malo lep pojav; toda lokomotiva je v glavnem produkt človeškega razuma, človeške praktične pameti, kjer najvišji momenti človeškega duha še ne igrajo bistvene vloge.«¹¹ »Kladivo je lepo, ker ga je smotrno oblikoval človeški um. Toda koliko višja je lepota violine, ki jo je oblikoval človeški um za veliko bolj komplicirane in zahtevne naloge.«¹² Violina je torej lepša od kladiva in najbrž tudi od lokomotive, čeprav je seveda vsaka od teh lepa na svoj način, primerno pač svojemu mestu v hierarhiji izdelkov človeškega duha. In ker je tako, je lepota umetnosti višja od lepote drugih človekovih del, ker se pač v nji izraža človeški duh »v vsem svojem obsegu«, ne pa samo delno, na primer samo z razumom kot v znanosti. »Umetnost je najvišja lepota, ki jo je človek sposoben ustvariti.«¹³ Toda tudi izdelki umetnosti se hierarhično razvrstijo po stopnji lepote, ki je v njih dosežena, oziroma po moči in obsegu sil, ki so se v njih utelesile. »Ali ni Prešernova verzija Lepe Vide zagotovo višja stopnja lepote kakor besedilo ljudske pesmi o nji? In ali ni Goethejev Faust umetniško dragocenejši od Faustov njegovih predhodnikov, na primer Marlowa? Ali nekatere Molièrove obdelave komičnih snovi iz del Plauta, ki ga je Molière vsekakor presešel, niso učinkovitejše? Dela teh mojstrov so zagotovo lepša od del onih drugih, čeprav so iz iste snovi.«¹⁴

Priznajmo, da se nam iz navedenih primerov kaže popolnoma jasna podoba Vidmarjevega pojmovanja lepote v naravi in tudi umetnosti, da pa se nam ob njih zbuja že tudi vrsta pomislekov, ki so tako različni, da jih lahko razdelimo na izkustvene, pojmovno logične in nazadnje še filozofsko metafizične. V tem zaporedju jih bomo tudi navedli, in to čim natančneje, saj gre res za osrednja vprašanja o lepoti, ne pa za nekakšne obrobne malenkosti.

Z izkustvenega stališča, ki je ne samo stališče vsakdanje zdrave pameti, ampak tudi znanosti, zbuja marsikateri primer dvom ali vsaj negotovost. Kristal je seveda za marsikoga lepa stvar, toda prav lahko si zamislimo koga, ki ga kristali v svoji mehanični pravilnosti dolgočasijo ali so mu celo zopni, tako da bi nikakor ne hotel občudovati njihove lepote; pač pa mu bo veliko bolj pri srcu lepota zasnežene pokrajine, ki je Vidmarju »estetsko toliko kot nič«. Toda kako prepričati enega ali drugega, da je zares lepo prav tisto, kar občuduje, ono drugo pa čisto ničev? Za argument lahko navedemo delovanje »sil«, ki da oblikujejo kristal, toda morda si tudi za snežno krajino lahko izmislimo delovanje podobnih, če ne celo višjih sil, pa vendar ne bomo lepotnih občutkov, ki jih zbuja, s tem niti za las spremenili.

Da je cvet najlepši del rastline, zveni na prvi pogled prepričljiveje, čeprav bi morda po premisleku kdo ugovarjal, da doživljamo lepoto cveta v razmerju do celotne rastline in da so tu važna razmerja, ne pa posamezni deli, izločeni iz celote. Toda kako razložiti, da se bo večini ljudi cvet

¹⁰ Odgovori, str. 136.

¹¹ N. m., str. 138.

¹² N. m.

¹³ N. m., str. 138.

¹⁴ N. m., str. 139 in 140.

vrtnice zdel najbrž lepši od regratovega? Razlika v lepoti se nam bo zdela celo prevelika spričo dejstva, da gre v obeh primerih vendarle za »sile« istega rastlinskega sveta. Spet se bomo morali zateči k spekulaciji o tem, da delujejo v vrtnici vendarle višje, bolj komplicirane »sile« od tistih, ki so »ustvarile« regrat. Toda ali bo to sploh kakšna razlaga in utemeljitev lepotne razlike? Z večjo gotovostjo bomo lahko trdili, da so kemijske in biološke strukture, iz katerih sestoji opičja glava, vsekakor bolj komplicirane od cveta vrtnic. Po opisani logiki bi pričakovali, da se bo zdela opičja glava večini ljudi lepša od vrtnice, toda izkustvo nam pravi seveda drugače. Bati se je celo, da bi s podrobnejšo raziskavo takšnih ali podobnih primerov prišli še do večjih absurdov. Zato tudi ni verjeti, da je glava najlepši del človeškega telesa — človeške glave so lahko lepe, manj lepe ali celo grde; pri marsikom je telo lepše od glave; prav nič napačno ni trditi, da je ta ali ona človeška noga lepša od glave, ki pripada istemu telesu. Verjetno bi se morali strinjati s Heglom, ki z odobravanjem pripominja, da »pač še nikomur ni padlo v glavo poudariti vidik *lepote* na naravnih stvareh, hotoč napraviti nekakšno znanost, nekakšen sistematičen pregled teh lepot. Seveda so uporabili vidik *koristnosti* in izdelali na primer znanost o naravnih stvareh, uporabnih zoper bolezn, nekakšno *materia medica*, opis mineralov, kemičnih produktov, rastlin, živali, ki so koristne za zdravljenje, toda z vidika *lepote* niso sestavljali in presojali naravnih področij. Spričo naravnih lepot se čutimo preveč v *nedoločnem* brez *merila*, in zato bi takšna sestava bila premalo zanimiva, da bi se je lotili.«¹⁵ Tako sodi mislec, ki je imel na razpolago vendarle zelo obširen in na vse strani razvejan filozofski sistem, v katerem je navsezadnje tudi naravni lepoti lahko odmeril jasno logično mesto; zato je tem bolj dvomljivo, kaj se dá v tej smeri storiti brez takšnega sistema.

Vendar moramo priznati, da v Vidmarjevi teoriji o lepoti ne povzročajo dvom samo naravoslovni primeri, ampak tudi ti iz človeškega sveta. Lokomotiva je seveda lahko tudi lepa — toda ali naj to že kar pomeni, da ni mogoča grda lokomotiva? Da je prav vsaka lokomotiva že tudi lepa, ker je pač produkt človeškega duha, in da grdih lokomotiv sploh ni? Stara, zarjavela lokomotiva na zapuščenem tiru zbuja lahko komu tudi prijetne občutke, lahko se nam zdi prijetna, idilična ali slikovita, in zato nikakor še ne grda, toda lepe je najbrž vendarle ne bomo imenovali. Pač pa si lahko zamislimo zares grdo lokomotivo po načrtih arhitekta, ki bi ji dal obliko brez čuta za nujno somernost, sklenjenost in enotnost takšnega izdelka. Toda to bi dokazovalo kvečjemu, da so lokomotive lahko lepe, grde ali pa ne to ne ono, ampak nekaj tretjega; dejstvo, da so izdelek človeškega duha, ne bi v ničemer vplivalo na stopnjo njihove grdote ali lepote; oboje bi jim prihajalo torej iz drugih virov. Ali je violina res lepša od kladiva že samo zato, ker je po svoji zgradbi in namenu bolj komplicirana? Po tej poti bi navsezadnje prišli do trditve, da je elektronski računalnik lepši od violine in še marsičesa, to pa samo zato, ker je pač bolj kompliciran. In tako je seveda pomislek o tem, ali bi v to smer sploh kdaj prišli do zares zadovoljivega odgovora na vprašanje, ki nas muči, več kot upravičen.

Končno je tu še vprašanje o različnih stopnjah lepote v hierarhiji umetniških del, zlasti seveda slovstvenih. Da se razločujejo po svoji vrednosti,

¹⁵ Hegel, *Aesthetic*, str. 50 in 51.

najbrž nihče ne bo tajil, čeprav si seveda ne bomo edini, s čim se pravzaprav dá meriti to vrednost. Pač pa se prav gotovo ne bomo vsi strinjali z mnenjem, da se različna vrednost umetniških del ujema z različnimi stopnjami lepote; namreč tako, kot da je bistvo večje umetniške vrednosti kakega dela v tem, da je »lepše« od dela, ki mu pripisujemo manjšo umetniško vrednost. Sicer pa primeri, ki jih s tem v zvezi navajajo *Odgovori*, kar sami po sebi, pravzaprav že nehote nakazujejo, v čem je problem. Prvi Vidmarjev primer govori o tem, da je Prešernova prepesnitev *Lepe Vide* »višja stopnja lepote« kakor besedilo ljudske pesmi; drugi o tem, da je Goethejev *Faust* »umetniško dragocenejši« od drugih obdelav tega motiva, na primer pri Marlowu; in tretji, da so Molièrove igre, v katerih gre za stare Plautove snovi, »učinkovitejše«. V vseh treh primerih želi pisatelj reči, da so našeta dela po stopnji lepote višja ali »lepša« od drugih, toda značilno je, da samo za Prešernovo *Lepo Vido* uporabi izraz »lepši«, narobe pa za Goethejevega *Fausta* izraze »umetniško dragocenejši«, za Molièrove igre celo »učinkovitejši«. Tudi v teh primerih bi se dalo seveda uporabiti pridevnik »lepši«. Toda ali je pisatelj posegel po drugačnih izrazih res samo zaradi stilistične mnogovrstnosti, da bi se izognil ponavljanju termina? Ali pa je začutil, da bi zvenelo zatrdjevanje o tem, da je Goethejev *Faust* »lepši« od Marlowovega ali Mannovega, ali pa Molièrove komedije »lepše« od Plautovih, vendarle nekoliko preprosto, kot da pravzaprav ne ustreza naravi svojega predmeta. Kar naenkrat nimamo več opravka samo z lepoto, ampak z umetniško dragocenostjo in celo z učinkovitostjo umetniških del. Ali pa je to dvojje zares kar sinonim za lepoto? Odgovor je odvisen od tega, v čem vidimo bistvo umetnosti, zato terja posebno pozornost; že vnaprej je mogoče videti, da je nekomu bistvo umetnosti lepota, drugemu pa kaj drugega, in da torej tudi vprašanja o razmerju med lepoto, umetniško dragocenostjo in učinkovitostjo literarnih del ostajajo odprta. Toda da bi se z mislijo ne prehiteli preveč, moramo za zdaj ugotoviti vsaj to, da Vidmarjevo hierarhično razločevanje lepote v naravi ni povsod in zmeraj skladno z izkustvom; da prihaja ponekod celo v absurda ali logično težko obvladljiva nasprotja; in da nazadnje mehanično podaljševanje tega hierarhičnega reda v območje umetnosti naletava v tej na težave, brž ko zadene na vprašanje o bistvu umetnosti.

Vendar Vidmarjev vidik na bistvo lepote in njenega hierarhičnega reda ne zbuja pomisleke samo s stališča izkustva, ampak zadeva na vrsto logičnih težav. Če naj s pridom preišljamo o pojmu lepote, ga moramo predvsem jasno opredeliti do drugih pojmov, ki se ga kakorkoli dotikajo ali pa so mu samo na videz sorodni. Iz načina, kako se v Vidmarjevih *Odgovorih* ponavlja pojem lepote, se dá že kar sproti opazovati, kako se ta pojem giblje v bližini nekaterih drugih pojmov, se z njimi včasih celo čisto pomeša in prevzame njihov pomen, ne da bi bilo kaj takega logično in pojmovno pojasnjeno. Zdi se, da se v *Odgovorih* to največkrat dogaja s pojmi popolnosti, večje kompliciranosti ali pa višje razvitosti, tako da je lepota od časa do časa kar sinonim za vse troje; da je lépo tisto, kar je popolnejše, bolj komplicirano ali pa višje razvito v smislu »moči višjega reda«. Da vse troje nikakor ne gre popolnoma skupaj, kaj šele da bi se popolnoma ujemalo, je videti na prvi pogled, saj je lepota že zelo star pojem antične filozofije, popolnost je prav tako klasičen filozofski pojem antike in srednjega veka, medtem ko je pojem višje razvitosti

in zlasti večje kompliciranosti napolnjen že z duhom novega veka, njegove znanosti in filozofije. In tako je čisto naravno, da se ti pojmi v modernem mišljenju ne morejo več skladati tako zelo, kot so se morda še proti koncu srednjega in na začetku novega veka. Za pojma lepote in popolnosti, pa tudi višje razvitosti je pač znano, da so se v metafiziki Aristotela ali pa Tomaža Akvinskega zlivali v nekakšno enoglasnost, toda samo zaradi posebnega metafizičnega okvira, v katerega so bili utesnjeni — s Tomaževega gledišča je bil na primer svet razdeljen na višje in nižje stopnje popolnosti, razvitosti pa tudi lepote; od kamna prek rastlinstva, živalstva, človeka in angelov vse do Boga se je vzpenjala lestvica višjih in nižjih stopenj ali moči, kot bi dejal pisatelj *Odgovorov*, vsaka teh stopenj je bila višja od prejšnje, pa ne le višje organizirana, ampak že tudi popolnejša, in ker popolnejša, tudi lepša, kajti njihova hierarhija je bila od vekomaj utemeljena v Bogu, ki je najvišje, najpopolnejše in tudi najlepše bitje. Toda kar je bilo pojmovno in logično mogoče v sholastični metafiziki, je za moderno mišljenje že zdavnaj razpadlo na posamezne sestavine. Kar je više razvito in bolj komplicirano, nam še ne more veljati za popolnejše; kar se zdi popolnejše, ne more eo ipso veljati za lepše; in kar je lepše, ne more kar a priori trditi o sebi, da je više razvito ali bolj komplicirano. Vsak teh pojmov se dandanes utemeljuje iz drugačnega mišljenja — pojem lepote iz psihologije estetskega čustva, pojem višje razvitosti ali večje kompliciranosti iz moderne naravoslovja ali sociologije, pojem popolnosti kot tipičen pojem klasične evropske metafizike pa je ostal nekako brezdomen, saj ga celo filozofija le še s težavo napolni s kakšnim razvidnejšim smislom, tako da ga lahko razumemo kvečjemu s stališča antropomorfnega relativizma in funkcionalizma. Od tod pa kar samo po sebi sledi, da nam pojmi lepote, višje razvitosti, večje kompliciranosti in popolnosti ne morejo biti zmeraj istege reda. Opica se nam zdi više razvita od ribe, toda zato je nimamo za popolnejšo, pa tudi ne za lepšo. Lahko si zamišljamo popolnejše ali celo najpopolnejše letalo, vendar ga najbrž ne bomo zaradi tega imeli za lepše od manj popolnih. Človek iz leta 2500, kot nam ga rišejo vidci prihodnosti, bo morda više razvit in bolj kompliciran, toda bogvaruj, da bi ga imeli za popolnejšega ali celo lepšega, saj bi nam utegnil s svojimi čudno podaljšanimi ali oslabljenimi udi, s preveliko glavo in povečanim spolovilom zbujsati prav neznosne občutke grdote.

Pogled na logično stran Vidmarjevega pojmovanja lepote v naravi in umetnosti znova opozarja, da ga nikakor ni mogoče do kraja razumeti, ne da bi se navsezadnje vprašali še o njegovih metafizičnih osnovah. Že dejstvo, da ima pisatelj *Odgovorov* lepoto za objektivno v klasičnem smislu besede, da jo razlaga ne samo formalno, ampak tudi vsebinsko, in da nazadnje gradi iz nje hierarhičen red, nas je opozorilo, da se mora za takšnim pojmovanjem skrivati kaka posebna metafizika — ali pa je to pojmovanje brez temelja. Prav tako nas Vidmarjeva logična uporaba pojmov ponovno navaja k ugibanju, kakšna je pravzaprav metafizična podlaga zamisli, v kateri je lepota sinonim za popolnost, za višjo razvitost ali večjo kompliciranost ali pa kar za »sile« in »moči« višjega reda. Da bi vsemu temu prišli zares do kraja, ni mogoče popolnoma prezreti, iz kakšnega metafizičnega ozadja je izvajal Vidmar svojo estetiko in filozofijo umetnosti okoli leta 1925, ko je napisal *Pogovor o Arhimedovi točki* in pa *Zagovor umetnosti*. Primerjava je upravičena, saj je tam opisano pojmovanje lepote in umet-

nosti po svojem bistvu enako ali vsaj podobno temu, razloženemu v *Odgovorih*. Celó primeri cveta, kristala ali lokomotive so isti. Kljub temu bomo že na prvi pogled opazili, da je bilo v nekdanjih spisih opredeljeno s pomočjo pojmov, ki jih v *Odgovorih* ni opaziti ali pa so se umaknili v ozadje, kjer samo še skrivoma opozarjajo nase. Ti pojmi so predvsem življenje, svoboda, živost, duh, razum, snov in božanstvo. Uporabljeni so v zvezah, ki jih ni mogoče imenovati drugače kot filozofske ali v pravem pomenu besede metafizične. In tako je potrebno navesti samo nekaj najznačilnejših primerov, pa že občutimo razloček s pojmovnim aparatom *Odgovorov*, razloček, ki nas na tem mestu zanima bolj kot vse drugo. V *Pogovorih o Arhimedovi točki* beremo, da »umetnost uprizarja življenje«; da »umetnost izraža duhovna ali popolnoma svobodna doživetja življenja«; in da sta živost in svoboda »neizpremenljivi in absolutni kvaliteti umetnosti«. ¹⁶ Izvemo tudi natančneje, v kakšnem razmerju je življenje do duha, ta pa do razuma in svobode: »Razum sovraži duha, ker mu je nepojmljiv, zato tudi sovraži živost in svobodo, ki sta delo duha...« Toda dokončno se razmerja med lepoto, naravo, duhom in nazadnje božanskim pojasnijo v *Zagovoru umetnosti*. Tu beremo že na začetku, da je umetnost »ustvarjanje lepote« in da je lepa »vsa živa narava«, to pa iz tega metafizičnega razloga: »Lepa je vsaka po duhu oblikovana snov; čim intenzivneje je oblikovana, tem lepša je. In ker imenujemo učinkovanje duha v snovi navadno življenje, lahko tudi rečemo: lepo je sleherno življenje; čim intenzivneje se v njem izrazi duh, ki mu je gonilna moč, tem lepše je.« ¹⁷ Toda to je mogoče samo tako, da se ne samo v človeku in umetnosti, ampak tudi v naravi kaže delujoča volja duha, in to ne človeškega, ampak višjega in božanskega vesoljskega duha, čigar odsev, podaljšek ali stopnjevanje je tudi človeški duh. In res govori *Zagovor umetnosti* v zvezi z lepo pokrajino o »smotni volji vesoljnega duha«, češ da je »sled te volje lepota, ki jo vsi občutimo«; in v zvezi s tem še o »moči božanstva« in o »stiku z božanstvom«. S tega stališča je seveda šele mogoče razumeti, da je kristal lep, ker »nevede slutimo v njem delo in izraz smotne in zakonito delujoče duhovne moči«; in da je »človek lepši od živali in žival lepša od rastline, kajti v človeku se je izrazil višji in obsežnejši duh kot pri živali.« ¹⁸

Zdaj je že v vsem obsegu videti podobnost, pa tudi razloček med nekdanjim Vidmarjevim pojmovanjem lepote in tem, ki se kaže v *Odgovorih*. Takó podobnost kot razloček zadevata njegovo metafizično utemeljenost. V prvotni zasnovi se je to pojmovanje naslanjalo na metafizični nazor, ki mu ni mogoče reči drugače kot panteizem, čeprav seveda v zelo splošnem, bolj pesniško in esejistično doživetem kot pa zares filozofsko domišljenem pomenu. Gre torej za panteizem, kakršnega je Evropa spoznala predvsem za časa predromantike in romantike, obnovila in z novimi elementi pa dopolnila v dobi nove romantike. Filozofsko ga je domišljala dolga vrsta evropskih mislecev, pesnikov in umetnikov od Shaftesburyja do Bergsona, in od tod je pač tudi v Vidmarjevo pojmovanje panteizma prišla marsikatera miselna sestavina. Njegova bistvena poteza je ta, da noče biti miselna teorija, kaj šele da bi želel veljati za svetovni nazor v tistem pomenu, ki velja za vse druge takšne nazore; pač pa hoče biti neposredno čustveno

¹⁶ Kritika 1926—1927, str. 25.

¹⁷ N. m., str. 51.

¹⁸ N. m.

ali intuitivno doživetje, ne glede na razum ali celo v nasprotju z njim, pač pa v najtesnejši povezavi s tistim, kar se v duhovnem okviru panteistične metafizike že od Shaftesburyja imenuje notranji čut ali tudi instinkt. Toda prav s sklicevanjem na čustvo, notranje čute in instinkte izdaja, da nadaljuje romantični svetovni in življenjski nazor, ki ga moderno filozofsko mišljenje izvaja iz tako imenovane metafizike absolutnega in avtonomnega subjekta. Samo v tej je namreč mogoče, da si posameznik gradi podobo sveta in samega sebe kar iz gotovosti svojega čustva, iz polnosti takšnih ali drugačnih občutij, sklicujoč se na nekakšen instinkt, nejasne sile v sebi ali zunaj sebe, na moč duha in božansko naravo, na živost in svobodo svoje domišljije, ne da bi za vse to lahko navedel tudi jasne razumske, socialne ali moralne razloge, ki bi jih potrjevali ne samo filozofija in znanost, ampak tudi stvarna življenjska izkušnja.

Priznajmo, da je šele zdaj mogoče docela razumeti notranjo logiko Vidmarjevih misli o lepoti v naravi in umetnosti. Ta jim prihaja iz metafizičnega ozadja, kot ga najdemo otipljivo popisanega v teoretskih spisih iz leta 1926 in 1927. Te misli so tudi v *Odgovorih* ostale v glavnem iste, toda razložek je ta, da je njihovo metafizično ozadje nekako izginilo, izpuhtelo ali se vsaj do nespoznavnosti spremenilo. Izginile so predvsem besede o duhu v naravi, o njegovi smotrni volji, o duhovni moči in božanstvu, se pravi, izginilo je ogrodje nekdanjega panteizma. Ostale so samo še »sile« in »moči«, ki da se skrivajo v naravi, človeškem duhu in človeku, jih oblikujejo in jim dajejo svoj pečat. Nikjer ni več govor o tem, da bi bile te »sile« duhovne, pač pa se od časa do časa zazdi, kot da gre samo še za kemične, fizikalne in biološke sile v pravem pomenu besede, se pravi za sile, kakršne pozna in prizna sodobna znanost, filozofsko pa jih lahko razložita moderni materializem ali agnosticizem. In tako nas marsikaj navaja k misli, da je glavni razložek med Vidmarjevim nekdanjim in novim pojmovanjem lepote pravzaprav ta, da ga je namesto v panteizmu romantične ali novoromantične vrste zakoreninil zdaj v materializmu, ali še verjetneje v agnosticizmu, saj se na nekaterih mestih *Odgovorov* izrečno imenuje agnostika. Ali je pa kaj takega sploh mogoče? Ali lahko moderni agnosticizem, materializem ali vsaj nekakšen agnostični materializem dajo zadostno podlago popisanemu pojmovanju lepega v naravi in umetnosti? Če naj »sile« in »moči«, na katere se sklicuje to pojmovanje, razumemo s stališča znanosti, materializma in agnosticizma, potem jih moramo pojmovati z gledišča mehanske fizike, ki definira silo kot delovanje telesa na telo, moč pa meri s kvocientom dela in časa. Toda o takšnih silah in močeh nikakor ni mogoče trditi, da kar koli »oblikujejo«, da dajejo nečemu svoj pečat; da se razvrščajo v hierarhičen red višjih in nižjih moči; ali da so celo izvir vse naravne in človeške lepote. Pa ne samo to. S stališča sodobne znanosti, zares doslednega materializma in agnosticizma, ki sta očiščena vseh primesi tradicionalnega panteizma, je postal nemogoč že tudi vsakršen antropocentrizem, ki vidi v človeku središče sveta ali celo cilj svetovnega razvoja, tako da celotno naravo prav v razmerju do človeka deli na višjo in nižjo, človeško duševnost pa samoumevno postavlja prav na vrh vesoljskega razvoja, od koder se sama sebi zdi dopolnitev vsakršnega razvoja, popolnosti in lepote. Kaj takega je bilo mogoče samo v metafizičnem svetu osebnega boga ali pa panteističnega svetovnega duha, ki sta človeku garantirala takšno središčno vlogo. Toda odkar je »umrl« ne samo osebni Bog, ampak malo za

njim tudi panteistični vesoljni duh, je tudi antropocentrizem sam po sebi dvomljiv. Ne samo da je postal panteistični občutek povezanosti z vesoljem in njegovimi božanskimi »silami« ali »moči« neprimeren za pojmovno osmiselitev v podobi teoretskega mišljenja kake zahtevnejše metafizike ali sploh filozofije — tak je postal tudi za naše doživljanje v obliki občutkov, čustev ali domišljjskih predstav. Morda se kdo še lahko pohvali s takšnimi doživljaji, toda praviloma bo pač veljalo, da izginjajo iz človeškega sveta kot nekaj, kar je bilo v določenem historičnem času zanj značilno ali celo nujno, a je kot vse človeško zapisano razpadu ali vsaj spremenljivosti. In tako nam pač ne ostane drugo, kot da »sile« ali »moči«, ki naj učinkujejo v naravnih pojavih, razumemo samo še po zgledu fizikalnih ali podobnih sil, se pravi popolnoma nemetafizično in seveda tudi brez vsakršnih čustvenih, estetskih ali podobnih asociacij, nikakor pa ne po zgledu romantične filozofije narave, ki je odkrivala v naravnih pojavih skrivne, okultne »sile«, nekakšne aristotelovske forme in dinamične »moči«, nekakšno teleologijo sveta, ob kateri se je čustveno razvnela, kot da vse to ni sicer dostopno razumu, zato pa tem bolj gotovo, saj govori neposredno našemu čustvu, nagonu ali instinktu. Toda odkar vemo, da je vsakršna in tudi panteistična metafizika nemogoča, se je dodobra razkrilo, česar romantika in nova romantika še nista mogli doledati — da do metafizične gotovosti ne moremo niti z razumom, kot sta mislila racionalizem 17. stoletja in razsvetljenstvo 18. stoletja in kar jima je oporekla že predromantika, ampak tudi ne s čustvom in instinktom, v kar je verovala romantika. V novem nemetafizičnem svetu tudi čustvo in instinkt ne odkrivata ničesar, kar bi presegalo njuno vsem vidno in dostopno pojavnost. Tudi čustvo in instinkt nam o globljih skrivnostih sveta, če takšne skrivnosti sploh obstajajo, ne povesta ničesar.

Po vsem tem se zdi več kot očitno, da gledišče, s katerega *Odgovori* odgovarjajo na vprašanja o lepoti in njenem bistvu, v sodobnem duhovnem svetu ne samo da ni prepričljivo ali sprejemljivo, ampak da je celo samo sebi nedosegljivo in neizvedljivo, saj se bje z osnovnimi izhodišči, iz katerih se v tem svetu dá misliti lepoto in njeno zvezo z umetnostjo. Ta ugotovitev je z marsikaterega stališča najbrž tragična, vendar neogibna. O tem, kako v modernem duhovnem svetu sploh še zmoremo razmišljati o lepoti, njenem bistvu in zvezi z umetnostjo, se pa dá reči seveda marsikaj med sabo ne zmeraj skladnega ali enoumnega; med drugim najbrž tudi takó, kot je bilo na drugem mestu razloženo v tejle obliki:

»Pojem lepote je tu mišljen v svojem najbolj prvotnem, ne pa v kateremkoli prenesenem pomenu, ki jih je seveda več. Lepota je na tem mestu lahko samo popolnost na ravni čutnosti, popolnost, ki jo navadno merimo s čustvi ugodja in neugodja ter jo temu primerno razvrščamo med skrajnosti lepote in grdote, čeprav je takšno merilo več kot nezanesljivo, saj se dá s stališča psihološke vede o estetskih čustvih najbrž dokazati, da lepota, kadar se pojavlja v čezmerni, že kar utrujajoči preobilnosti in enoličnosti, zbuja prej neugodje kot ugodje, tako da bi bilo potrebno šele premisliti o primerčnosti teh psiholoških meril za določanje bistva lepote. Toda naj bo temu tako ali drugače, je več kot verjetno, da ima lepota kot čutna popolnost svoj izvir v konkretni človeški eksistenci; vendar ne na ravni svobode in nesvobode, ampak na ravni čutnosti. Lepota kot element človekovega ontološkega ustroja poteka nedvomno iz biopsihičnih plasti človeškega bitja, in sicer tako, da ima izrazito antropomorfen pomen. Popolnost čutnosti, ki

jo uteleša v sebi, je popolnost s stališča biopsihične organiziranosti človeka, njegovega telesa in psihe, vida in sluha, ravnotežja med temi plastmi, predvsem pa seveda ravnotežja v razmerju do okolja, narave in kozmosa. Pri tem mora ostati odprto vprašanje, ali je takšna lepota v kakršnikoli zvezi z zgradbo nečloveške narave in ali je celó po svojem bistvu kozmična, saj estetika kot metafizika lepega tega vprašanja še do danes ni niti malo rešila. Toda ne glede na to je s stališča lepote kot antropomorfne popolnosti na čutni ravni, določeni s psihofizičnim antropomorfizmom, potrebno za konstitutivna znamenja lepote imeti nedvomno tista določila, ki so jih za filozofsko estetiko opredelili že pitagorejci, Demokritos, Platon, Aristoteles, Aurelius Augustinus, nato pa za njimi še srednjeveški sholastiki. To so seveda harmonija, simetrija, somernost, mera, ubranost, sozvočje, ritem, enota v mnogoterosti in kar je še oznak, ki se deloma pokrivajo, deloma pa vendarle vsaka zase odkrivajo poseben vidik čutne popolnosti. Iz tako določenega pojma lepote je seveda že videti, da se področje estetskega nikakor ne ujema s področjem umetnosti. S stališča vede o lepoti in umetnosti je s tem že tudi povedano, da estetika kot veda o lepem ni in ne more biti istovetna s filozofijo umetnosti, saj umetnost ni istovetna s pojmom lepega; resda se ga dotika, obenem ga pa že tudi presega. Lepota se pojavlja v umetnosti samo kot element njene strukture, in to kot element, ki ni tako zelo nujen, da bi moral biti v strukturi umetniškega dela res do kraja navzoč ali vsaj primerno razvit. Zlahka si zamišljamo umetniško delo, ki bi v sebi imelo najmanjše možno število estetskih prvin v pomenu lepote kot popolnosti čutnega. In prav narobe bi lahko pokazali na umetnine, v katerih igra namesto lepote precej večjo vlogo grdota, katere konstitutivna znamenja so nesorazmerje, nesimetričnost, neubranost, nezmernost, neenotnost v mnogoterosti ali z vsakdanjo besedo grotesknost.¹⁹

Od tod se pa že kaže, zakaj se ni mogoče strinjati ne le z Vidmarjevim pojmovanjem lepote in njenega metafizičnega bistva, ampak tudi ne z njegovim pogledom na bistvo umetnosti. Samoumevno izhodišče, iz katerega se bliža problemu, mu je apriorna misel o tem, da je bistvo umetnosti lepota. Toda iz zgodovine mišljenja o bistvu umetnosti je še preveč jasno, da je ta vidik samo eden od številnih mogočih in da je kot vsi drugi historično določen, s tem pa tudi omejen. Za Platona in Aristotela je bila bistvo umetnosti také imenovana mimesis ali posnemanje; prav zato je potekal med njima in njunimi nasledniki spor o tem, kaj in kako pravzaprav umetnost posnema — ali »idejo« ali zgolj »pojave«, ali »splošno« ali »posamezno«. Umetnostna ideologija baročnega in razsvetljeskega klasicizma je z Boileaujevimi besedami ugotavljala, da je »lepo samo tisto, kar je resnično«; bistvo umetnosti ji je torej postal novodobni pojem resnice, bodisi v kartezijanskem ali pa empiričnem pomenu; ta pojem je pozneje ostal sinonim za bistvo umetnosti tudi v umetnostni miselnosti realizma, pozitivizma in naturalizma 19. stoletja, od tod pa segel prav v naš čas z estetiko Györgyja Lukácsa ali z umetnostno ideologijo socialističnega realizma. Teorijo o tem, da je bistvo umetnosti pravzaprav lepota, je po skromnih nastajkih prejšnjih dob izdelala šele romantika, pozneje pa obnovila in dopolnila nova romantika, pri Slovencih predvsem s Cankarjem in Župančičem. Gre torej za izrazito romantično pojmovanje, in Vidmarjeva misel o bistvu umetnosti je njegov legitimni

¹⁹ Janko Kos, *Znanost in ideologija*. Maribor 1970. Str. 57 in 58.

historični naslednik. Ali pa je mogoče kar tako misliti, da je romantika dokončno in za vse čase dosegla bistvo umetnosti? Prav iz duhovnih dogajanj našega časa se zdi, da za razumevanje umetnostnega bistva ne zadošča več niti pojem mimesis niti pojem resnice niti pojem lepote; vsak sicer zajema kak pomemben element v ustroju umetnine, toda zmeraj bolj daleč smo od tega, da bi nam katerikoli teh pojmov pomenil ključ do njene celote. Zmeraj bolj se zdi, da umetnost presega območje ne samo resnice, ampak tudi lepote in da se dá njeno bistvo misliti, predvsem pa doživljati še s precej širših, za človeka pomembnejših eksistencialnih ali celo ontoloških vidikov.

Misel o doživljanju umetnosti v današnjem času nas seveda kot za sklep vsaj mimogrede navaja še k vprašanju, kako je v *Odgovorih* pojasnjeno učinkovanje umetnosti na bravca ali gledavca. Zgodovina umetnostno filozofskih zamisli nas seveda že vnaprej opozarja, da so na to vprašanje mogoči različni odgovori — Platon je bil med prvimi mnenja, da je učinek umetnosti po moralni in socialni strani bolj ali manj negativen, Aristoteles je s svojo precej nejasno teorijo o katarzi poskušal rešiti socialni in moralni ugled umetnosti in ji tudi v tej sferi pridobiti pozitivnejšo ceno, Goethe pa je navsezadnje čisto odkrito priznal, da je učinek umetnosti v socialnem in moralnem pogledu enak ničli. Zato je o gledavcu, ki gleda tragedijo, zapisal, da »ga bo zaplet zmedel, razplet poučil, sam pa bo odšel domov v ničemer poboljšan; če bi bil dovolj asketsko pozoren, bi se pravzaprav nad sabo začudil, da prihaja v svoje stanovanje prav tako lahko-miseln ali trdovraten, prav tako silovit ali šibak, prav tako ljubezniv ali trdosrčen, kot je iz njega odšel.«²⁰ Med temi možnostmi se je Vidmar že sredi dvajsetih let odločil za Aristotelovo, se pravi za vero v socialno in moralno pozitiven učinek umetnosti. Temu stališču sledi tudi v *Odgovorih*. Vendar je med nekdanjim in sedanjim razmerjem do vprašanja opazna majhna razlika. V *Zagovoru umetnosti* o učinkovanju umetnosti razpravlja iz najvišje etične zavzetosti, z besedami, ki izdajajo skrivno povezanost s patosom cankarjanstva in še bolj sodobnega ekspresionizma. Učinke umetnosti vidi v najvišjih etičnih sferah, zdi se mu, da umetnost »ruši meje med ljudmi«, da nas spaja »z ono podtalno človečnostjo, v kateri so si vsi ljudje bratje kakor niti v cerkvi ne, in ki nas pripravlja na dan, ko se bodo kakor od pepela zidane sesule stene...«²¹ Nekaj tega visokega etičnega patosa ob učinkih umetnosti je ostalo nedvomno tudi v *Odgovorih*, vendar je njegova intenzivnost kar opazno uglasena na tišje strune, včasih obarvana s skepsjo ali vsaj zadovoljna s takšnimi učinki umetnosti, ki v socialnem in moralnem smislu niso posebno razvidni. Tako na primer beremo o učinkovanju glasbe na poslušavca tele besede: »Predvsem pa učinkuje s tem, da blaži okus, da blaži divje vzgone, ki v vsakem človeku eksistirajo, in da jih obvladuje, da jih spravlja v kulturneji tok.«²² O stiku bravca s pisateljem je drugje rečeno: »Pri tem odpade vse, kar nas mori v dnevnem življenju. Od svojega notranjega bogastva pisatelj odstopa nekaj meni, bralcu, medtem ko sem v kontaktu z njegovim delom. Če lahko človeka kaj povede

²⁰ Goethes Werke. Leipzig und Wien (Bibliographisches Institut). 12. Band. Nachlese zu Aristoteles. Str. 357.

²¹ Kritika 1926—1927, str. 56.

²² Odgovori, str. 50.

v višje življenje, ga lahko ravno to sublimirano doživljanje.«²³ In spet drugje: »Nekatera teh doživetij nosimo v življenju trajno s seboj, v veselje so nam, v tolažbo, v potrdilo nas samih in vsega, kar preživljamo. Umetnost govori o človeških rečeh, je človeška lepota in nam je od vseh lepot najbližja.«²⁴ Pesnik »daje duška človekovemu čustvovanju in seveda to čustvovanje tudi nekako usmerja in povzdiguje. Ne zelo določno, ne zelo intenzivno, a vas vendarle z neko zelo obzirno in zelo očarljivo maniro vodi, kamor hoče. Zgodi pa se tudi drugače. Samo spomnimo se samomorilskih epidemij, ki sta jih povzročila Goethejev Werther in Tolstojeva Ana Karenina.«²⁵

Te in podobne misli o učinkovanju umetnosti niso preveč gotove, čeprav seveda vztrajajo v temeljni veri v pozitivnost takšnega učinka. Toda njihov pomen je seveda že v tem, da opozarjajo na problem. Ali umetnost sploh socialno in moralno zares otipljivo obvladuje ali prežema človeka? In ali ji po tej plati sploh gre kak poseben pomen? Na srečo ne gre za vprašanja, ki bi jih morali domišljati s filozofskimi pojmi, saj so popolnoma izkustvena. O njih lahko seveda domiselno ugibamo, toda dokončno besedo o tem lahko izreče empirična psihološka ali sociološka veda s svojimi raziskavami popolnoma konkretnega gradiva. Vsaj tu, tako se zdi, bo morda dokončno rešen spor okoli enega od številnih vprašanj, ki so evropskega duha ob umetnosti vznemirjala skozi tisočletja, ga vznemirjajo v naših časih in ga bodo prav gotovo tudi v prihodnje, naj bodo naše misli o njih ta trenutek kakršnekoli.

(Konec)

²³ N. m., str. 127 in 128.

²⁴ N. m., str. 139.

²⁵ N. m., str. 152.