

Aktualnost klasične estetike

Ob Paetzoldovi rekonstrukciji estetike nemškega idealizma

Eстетika nemškega idealizma¹ Heinza Paetzolda se začena, tako kot večina knjig z »estetiko« v naslovu, z opisom šibkega in nič kaj imenitnega položaja estetike kot discipline. Za razliko od drugih del pa ne misli samo na znotraj-filozofske težave ali na težave pri konstituiranju tipa teorije, ki mora upoštevati določeno stopnjo posploševanja, pa se izogniti publicam in hkrati dajati orientacijske okvire za interpretativno prakso, temveč tudi na zakonitost in plahost estetike kot »praktične znanosti«, estetike kot bolj ali manj vsepovsod navzočega člana v procesu izobraževanja umetnikov. Pristop k umetniškim produktom nadzira na eni strani t.i. znanosti o umetnostih, na drugi pa institucionalizirana kritika umetnosti; ne ene ne druge pa implicitno ali eksplicitno ne priznavajo posploševanja estetike.

V takšni delitvi dela se po Paetzoldovem mnenju izgublja tisto, kar je osnova estetike kot filozofske discipline: da umetnosti ne jemlje preprosto kot dejstvo ampak kot problem. Poenostavljeno povedano pomeni Paetzoldova knjiga o estetiki nemškega idealizma (ki jo seveda lahko beremo preprosto kot zelo izčrpno in

dobro monografijo) dokazovanje, da je mogoče obnoviti (in tudi vpeti v širši kontekst razumevanja teorije kot dejavnosti kritike) zvezo med zgodovino umetnosti, teorijo posebnih umetniških zvrsti, vzpostavljanjem kritičnih meril in filozofsko spekulacijo mogoče prav z rekonstrukcijo dogajanja od Baumgartna do Schopenhauerja. Takšno prepričanje seveda omogoča »metodični ključ«, ki ga je Paetzold izbral za interpretacijo klasične estetike, koncepcija estetske racionalnosti in logičnosti. To estetsko racionalnost definira kot zbirni pojem vsega racionalnega v dejanju estetskega doživljanja, v umetniškem delu in v recepciji umetnosti. Paetzold pravi, da to implicira stališče, da obstajata posebna resnica in umstvenost na avtonomnem področju »estetskega«, da je v množici estetskih pojavov na delu struktura, ki utemeljuje posebne estetske teorije. Poimenovanje te posebnosti in njenih pravil, tj. povezan niz znotraj nemške idealistične filozofije, mora postati predmet proučevanja takrat, ko nam gre v estetiki zares, ko tako rekoč radikalno reflektiramo svoje početje.

Paetzold je torej prepričan, da je pisanje zgodovine tega področja hkrati edini način odpiranja problema umetnosti oziroma da Baumgartnovo poimenovanje estetike ni preprosta nominalistična naključnost, stranski izdelek Leibniz-Wolfovskve metafizike, ampak nekaj, kar je na

1. Heinz Paetzold, *Asthetik des deutschen Idealismus* (Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1983, 443 str.

moč podobno odkritju v posebnih zna-
nostih (pojasnjuje pravila, ki so že veljala,
preden so jih imenovali, in ima celo nekaj
prognostičnih lastnosti). Estetika je gno-
seologija čutnosti. Logika čutnih modal-
nosti spoznavanja je še vedno bistveni del
tistega, kar je treba razumeti, ko razla-
gamo, kaj je to estetsko doživljanje, estet-
ska izkušnja. To, kar je začel Baumgar-
ten, razvijajo v našem stoletju fenomenolo-
gija, geštaltisti in vsi drugi, ki potrjujejo,
kako je s sintetičnimi učinki našega čut-
nega opažanja.

To začetno Baumgartnovo odkritje
pomeni pomeni samo element estetske
racionalnosti. Kantov prispevek je po
avtorjevem mnenju predvsem v spozna-
nju, da se naše moči v estetski izkušnji
gibljejo povsem svobodno in se jih tako
učimo obvladovati. Schelling prispeva
pomen dela v filozofiji identitete, toda
tudi pozneje skupaj s Heglom utemeljuje
»svetotvornost« umetniških del - zveza
vsake racionalnosti s tisto, ki deluje v
subjektno-objektnem sklopu umetniškega
dela, se dokazuje na različne načine.
Kantove analize posebnosti estetske izku-
šnje inavgurirajo še nekaj, kar ni danes
nič manj pomembno: po Paetzoldovem
mnenju njeno razlikovanje od teoretične
in praktične sfere še vedno kaže potrebo
po odmiku od univerzuma scientistične
racionalnosti: »Okrožje instrumentalnega
uma se transcendirajo, to je motiv, ki sega
vse do Schopenhauerja.« (Str. 427.)
Odnos filozofije in umetnosti je torej od
Kanta naprej vseboval zavest o mejah, o
medsebojnem omogočanju različnih člo-
vekovih sfer. Schellingova filozofija na
stopnji *Sistema transcendentalnega idea-
lizma* formulira najekstremnejšo pozicijo
te klasične estetike: intelektualno zrenje je
organ vsakega spoznanja, v umetnosti pa
je najbolj izrazito. Pri Heglu se z zgodo-
vinskimi poimenovanjem struktur člove-

kovega duha, ki jih je moč odkriti v
umetnosti kot njegovem mediju, doseg
umetnosti sicer spet omeji, toda za Paet-
zolda je to še zmeraj pravi zaklad za
proučevanje povezave med estetsko izku-
šnjo in konstitucijo subjektivnosti. Hegel je
usmeril pogled na zgodovinsko dejanskost
umetnosti, na množice njenih oblik.
Možnost, celo nujnost, da se ideja (drugo
ime za racionalno) pojavi v čutnem, daje
seveda množico vpogledov v dogajanje
estetske racionalnosti, kakršna zanima
Paetzolda.

Povezavo med klasično estetiko oziroma
estetiko, ki jo je mogoče najti v delih
Baumgartna, Kanta, Schellinga, Hegla in
Schopenhauerja, in današnjimi problemi
Paetzold lahko vzpostavi s skrbnim izbi-
ranjem pojmovne strategije. Zgodovin-
skost, premiki v določanju tega, »kdaj je
umetnost«, na primer popolno izginotje
pojma lepote, kajpada niso zanikani, le
premikov ne smemo misliti tako radikal-
no, da bi morali razmišljati o izvoru ali
koncu umetnosti (ali vsaj o tem, zakaj
nastajajo takšne teorije in interpretativne
prakse). Drugače povedano, pri Paetzoldu
ne pridemo v bližino resnično usodne
povezanosti filozofije in umetnosti, ki
nastaja iz tega, da se v izkušnje z umetni-
škimi deli vpeljuje in iz njih uči metafizi-
čno mišljenje, da je »čutnost«, na kateri
hoče Paetzold zasnovati permanentnost
estetike, samo ena polovica (kot pove
samo ime) osrednjega pojmovnega para
metafizike. Umetniška dela s svojo spo-
sobnostjo, da je ohranijo v svetu, narav-
nost vabijo, da jih prepoznavamo kot
čutno-nadčutne tvorbe. Filozofski pro-
blemi klasičnega nemškega idealizma se
torej lahko artikulirajo v estetskem abso-
lutizmu, pojavljanje nadčutnega v čutnem
je način, kako lahko umetniško delo in
proces ustvarjanja vgradimo v paradigme
nedogmatične filozofije (seveda v te-

danjem smislu, ki daje umetnosti posebno mesto). Toda če hočemo resnično razlago povezave med estetsko izkušnjo in konstituiranjem subjektivnosti, ne smemo ostati pri čutnosti kot zanesljivem in ireduktibilnem temelju, ki vedno znova spodbuja subverzivne premike in jamči posebnost sfere estetičnega hkrati z njenim učinkovanjem na druge sfere.

Ob dejstvu, da je že v Platonovih časih spor med pesniki in filozofi bil »star prepir« in da je na drugi strani »umetnost« kot skupna oznaka posebnega sistema vseh umetnosti sorazmerno pozen dosežek, povezan s procesom oblikovanja umetnosti kot avtonomnega področja, je res treba vedno znova premisliti pomen tega, da postane umetnost ob prehodu v moderno družbo posebna institucija. Presenetljivost tega, da se oblikuje področje umetnosti, je tako rekoč starejša od razpravljanja o tem, ali se oblikuje v družbi ali *proti* družbi.² Ali če še enkrat s citatom opišemo prelomno točko: »Od zgodnjih Heglovih spisov do Foucaultovih *Les mots et les choses* je osrednji problem moderne, da človek ve za samega sebe kot tistega, ki je uredil svet, da pa posameznik najde ta svet vedno že urejen, kot nekaj, kar nasprotuje njegovim potrebam in kar doživlja kot tuje.« In malo naprej: »Avtonomna umetnost nastane kot odgovor na izkušnje odtujitve, ki jih doživlja človek v svetu, ki je njegov izdelek, pa mu je vendarle tuj. S pomočjo izločitve posebnega področja delovanja iz družbene prakse se najde nekakšno zadovoljitev hrepenenja po objektu, ki je v celoti posnet po strukturah subjektivnosti. Toda objekti, ki nastajajo tukaj, se izmikajo

tistim principom racionalnosti, ki so se jim tradicionalna umetniška dela paradokсно podrejela.« Toliko Peter Bürger³. Obsežno navajanje drugega dela v prikazu Paetzoldove knjige bi bilo seveda neprijetno, če ne bi bila beseda o istem krogu mišljenja, o skupnih izhodiščih, o vedno isti težavi, ki jo je formuliral vsaj že Adorno, namreč, da so umetniška dela avtonomna in hkrati določen *fait social*.

»Vsaj že« Adorno: v Paetzoldovi knjigi se jasno vidi, da je ta hkratnost iskanja *samozakonitosti* in *relevantnosti* umetnosti za druga področja, prisotna na razne načine v obdobju, ki ga prikazuje, in da je prav pri Heglu najbolj poudarjena težava z dvojno zgodovinskostjo umetnosti. Tu se kaže velika prednost Paetzoldovega pristopa. Za Heglove razlagalce je sekundarnost, odvisnost »umetniškega niza«, ponavadi bodisi umevna sama po sebi, bodisi dokaz redukcionizma celotnega Heglovega pristopa. Paetzoldove analize, posebej tiste o dveh osrednjih točkah, posebnem mestu grške umetnosti in »preteklem« značaju umetnosti (tistem, čemur pogosto pravi »smrt«), pa najdejo pri Heglu potrdilo za kontinuiteto estetske racionalnosti, ki se kaže v najrazličnejših vlogah, bolj ali manj pomembnih, nosilnih ali povsem postranskih. S tega stališča je Hegel prava zakladnica (Paetzoldov prikaz pa skrben in pozoren). Čutnost je tu seveda sam po sebi razumljiv pojem, tako da Paetzoldu ni treba drugega, kakor da sprejme stališče do čutnosti kot omejitev, ki jo bo duh pustil za sabo.

Tolmačenje umetnosti, ki ne problematizira čutnosti, ne more priti do vseh razsežnosti diferenciranja znaka in pojma, do vloge t.i. umetnosti pri določanju čutnega, pri insceniranju delitev. Očitek Heglu se

2. Primerjaj eno od novejših tolmačenj "družbenosti" umetnosti v poskusu odmika od Adorna pri Niklasu Luhmannu, "Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst", v zborniku *Stil* (ur. U. Gumbrecht), Suhrkamp, Frankfurt/M 1987.

3. Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1988, str. 13.

torej formulira tako: »Heglova teorija čutnih načinov spoznanja (občutek, zrenje, predstava itd.) ostaja - z gledišča ideje - konstrukcija, vse preveč naravnost povezana s spoznavno močjo pojma. Ravno s stališča izkušenj moderne (in sodobne umetnosti) se estetiki namreč postavlja deziderat konceptualnega (fenomenološkega) prežemanja čutnosti, ki bi bilo pravično do njene posebnosti in resnice, ki počiva v njej sami.« (Str. 400.) Paetzold tudi sam dosledno uporablja primerjavo s sodobnimi deli, saj je naloga estetike zanj vedno jasno določena: odkriti mora vezi med specifično estetsko izkušnjo in umetniškimi deli in pri tem si mora pomagati, kakor pač more.

Velika zasluga Heinza Paetzolda je torej, da preprosto ni dovolil, da bi se ga dotaknilo običajno razglabljanje o krizi estetike, o nujnem neuspehu itd., in da hkrati tudi ni zapadel v obskurnost izvenzgodovinskih konstant lepega, ustvarjanja itd. Tako pozicijo pa je mogoče razviti samo tako, da veliko stvari preprosto ne upoštevaš. O »čutnosti« smo že govorili, na ravni izkušenj z umetnostjo pa to pomeni, da se Paetzold še naprej drži umetnosti

moderne, klasične avantgarde, umetnosti, ki inovativnost jemlje zares, čeprav se estetske izkušnje (ki jih res kaže jemati kot relevantne za konstituiranje subjektivnosti) zbirajo v povsem drugačnem izražanju funkcij fiktivnega ali slikovnega, ikonofsere.

V tem prikazu *Estetike nemškega idealizma* je v ospredju (seveda pri neizogibni poenostavitvi) problemska stran. Ni pa tudi mogoče dovolj poudariti imenitne predstavitev v podnaslovu knjige omenjenih filozofov, kakor jo podaja Paetzold, predstavitev, ki upošteva druge interpretacije, ki parafrazira najtežja mesta in tako dalje.

Vse opombe, celoten znanstveni aparat je brezhiben. Sploh pa, kdo drug bi znal raztolmačiti težavna mesta iz Baumgartna in Beuysa? Zaupanje v to, da je konec koncev mogoče povsod priti do racionalnega jedra, pač mora vzeti v zakup, da nekaterih osnovnih tez ne postavljamo pod vprašaj. V Paetzoldovem primeru pa ti niso puhlice ali pozitivistična redukcija, ampak zaupanje v posebnost estetike.

Nadežda Čaćinović-Puhovski