
Vseбина

UVODNIK	2
FILOZOFIJA JE ...	3
ESTETIKA	5
Lev Kreft: Dvajseto stoletje estetike	5
Lev N. Tolstoj: O tem, čemur pravijo umetnost	9
Theodor Lipps: O formi estetske apercpcije	14
Pavel Florenski: Tempeljski obred kot sinteza umetnosti	20
Hans-Georg Gadamer: Pesništvo in razlaga	27
Clement Greenberg: Modernistično slikarstvo	32
Arthur C. Danto: Umetnost po koncu umetnosti	37
Pierre Bourdieu: Zgodovinska geneza čiste estetike	45
PREVOD	55
Søren Kierkegaard: Neposredne erotične stopnje ali o glasbeno-erotičnem	55
Primož Repar: Kierkegaardov Don Juan	60
REFLEKSIJE OB POUKU	63
Maria Fürst: Ambivalentnost vzgoje in vzgoja za ambivalentnost	63
Antonija Verovnik: Disciplina in pouk filozofije	68
REZERVIRANO ZA DIJAKE	76
Matija Zupan: Smisel ni človeku dan vnaprej kot zapoved	76
RECENZIJA	79
Jože Ručigaj: Aristotel (Jonathan Barnes)	79
POROČILA	81
Marjan Šimenc: Filozofija na maturi 2000	81
Matevž Rudl: Avstrijsko-slovenski filozofski kongres	83
Boris Vežjak, Friderik Klampfer: Zofijini ljubimci	84
OBVESTILA	87

Uvodnik

Ta številka prihaja z zaostankom, za kar se uredništvo opravičuje, vendarle številka ne naznanja samo zaostanka, temveč prinaša tudi dobro novico – namreč to, da je revija še živa. In dobro kaže tudi za naslednje leto.

V *Filozofija* je objavljamo odlomek iz Platonovega Simpozija v novem prevodu Gorazda Kocijančiča. Osrednja tema številke pa je estetika; besedila zanjo je izbral in uvodno študijo je napisal dr. Lev Kreft. Prav bo prišla učiteljem, ki bodo pri rednem pouku estetiko ponudili kot izbirno temo. To bodo skoraj zagotovo storili tisti, ki učijo na gimnazijah umetniške usmeritve.

Izbor skuša predvsem premisliti, kaj se z umetnostjo dogaja v dvajsetem stoletju. S tem dopolni poglavje umetnost v Palmerjevem učbeniku, ki se začne s pogledi Platona in Aristotela. Klasična nazora, da je umetnost "posnetek posnetka" ali pa "čutno svetenje ideje", dopolni Tolstojeva teza, da bo "umetnost umetnost šele tedaj, ko bo prebujala v gledalcih in poslušalcih čustveno prevzetost". In Gadamerjev poudarek: "Umetnost v resnici nastane tedaj, ko kaže stran od sebe in dopušča, da postane vidno to, o čemer pesnik govori." Za Theodorja Lipssa je umetnost vrhunec človeških možnosti vživljanja. Pavel Florenski pa bi nas rad s pomočjo religiozno tematiziranega čutenja prenesel iz območja zahodnoevropske misli in usposobil za drugačno dojetje sveta. V drugo smer gredo besedila Greenberga, Danta in Bourdieuja, ki skušajo premisliti zasuke, ki so se v umetnosti začeli z modernizmom. Govorijo, če uporabimo Dantove besede, o umetnosti po koncu umetnosti. Prvotno je bil v izbor vključen tudi Wittgensteinov spis o etiki, ki pa smo ga izpustili, saj je bil že objavljen v naši reviji

(FNM 1995/4). Naj ob tej temi opozorimo še na kopersko zbirko Hyperion, v kateri filozof Andrej Medved predvsem s prevodi francoskih filozofov (Bataille, Deleuze) poskuša oživiti filozofsko refleksijo umetnosti.

Neposredno na glavno temo se navezuje tudi prevod ustreznih odlomkov iz Kierkegaardovega dela *Ali-ali* in spremna beseda prevajalca Primoža Reparja. V Refleksijah o pouku prof. Antonija Verovnik razmišlja o disciplini pri pouku, o temi, ki ni omejena na poučevanja filozofije, temveč se navezuje na trenutno potekajočo diskusijo o "prijazni šoli". Upamo, da bo s prispevkom spodbudila tudi diskusijo med nami, učitelji filozofije. Dr. Maria Fürst pa se v članku "Ambivalentnost vzgoje in vzgoja za ambivalentnost" zavzema za vzgojo, v kateri "ni nič enoumnega in je vse problematično", kajti vzgoja mora otroka voditi k sprejemanju tega, da ni ne dokončnih resnic ne enotnega pogleda na stvari.

V Rezervirano za študente in dijake tokrat ne objavljamo izdelka študenta filozofije, ampak domačo nalogo dijaka, ki je nastala po pičlih 30 urah pouka filozofije. Prof. Jože Ručigaj ocenjuje Barnsovega Aristotela, mag. Boris Vežjak in dr. Fridrik Klampfer poročata o Zofijinih ljubimcih ... Za konec pa kot običajno še nekaj kratkih obvestil.

Uredništvo

Filozofija je ...

Po drugi strani biva (Eros) v sredi med modrostjo in nevednostjo. S tem je namreč takole: nobeden od bogov ne filozofira niti si ne želi, da bi postal moder, saj je že moder; in tudi nihče drug, če je moder, ne filozofira. Po drugi strani tudi nevedneži ne filozofirajo in si ne želijo biti modri: kajti ravno to je težava pri nevednosti, da se nekdo, ki ni ne lep ne dober ne razumen, sam sebi zdi zadosten. Kdor ne misli, da mu kaj manjka, si seveda ne želi tega, kar mu po njegovem mnenju ne manjka.

»Kdo so potemtakem ti, ki filozofirajo, Diotima,« sem vprašal, »če niso niti modreci niti nevedneži?«

»To je vendar jasno že otroku,« je odvrnila, »tisti, ki so vmes med obojimi, in mednje sodi tudi Eros. Modrost namreč sodi med najlepše reči, Eros pa je ljubezen do lepega, tako da je Eros nujno filozof – in ker je filozof, je nujno vmes med modrecem in nevednim. Tudi temu je vzrok njegov rod: saj je sin modrega in premožnega očeta ter nemodre in uboge matere. (...)

»Eros je res takšen in tudi nastal je tako – in nanaša se na lepo, kakor sam trdiš. Toda kaj, če bi naju kdo vprašal: "Na kaj lepega pa se nanaša ljubezen, Sokrat in Diotima?" Ali še jasneje: "Kdor ljubi, kar je lepo, ljubi. Kaj ljubi?"«

»Da bi to postalo njegova last,« sem odvrnil.

»Ta odgovor zahteva še takšno vprašanje: "Kaj bo postalo last tistega, ki dobi, kar je lepo?"«

»Na to res nimam pri roki nobenega odgovora,« sem priznal.

»No,« je nadaljevala, »kaj pa, če bi kdo zamenjal (besedo) in namesto 'lepo' uporabil 'dobro' ter vprašal: "Daj Sokrat – kdor ljubi, kar je dobro, ljubi. Toda kaj ljubi?"«

»Da bi postalo njegova last.«

»In kaj bo postalo last tistega, ki dobi, kar je dobro?«

»Na to lažje odgovorim,« sem rekel. »Srečen bo.«

»Res,« je pritrdila, »srečni so srečni zaradi posedovanja dobrega – in nič več ni treba vpraševati, zakaj hoče biti srečen tisti, ki to hoče, ampak se odgovor zdi dokončen.«

»Res je, kar praviš,« sem pritrdil.

»Ali misliš, da je to hotenje in ta ljubezen skupna vsem ljudem in da hočejo vsi vedno posedovati dobro ali pa misliš kako drugače?«

»Ne,« sem odgovoril, »prav tako mislim – da je to skupno vsem ljudem.«

»Zakaj pa potem ne pravimo, o vseh, da ljubijo, ampak le o nekaterih, o drugih pa ne, če res vsi in vedno ljubijo iste reči?«

»Tudi sam se temu čudim,« sem odvrnil.

»Nič se ne čudi,« je dejala. »Ljubezen namreč imenujemo tako, da jemljemo neki lik ljubezni in mu dajemo ime celote – za vse druge pa uporabljamo druga imena.«

»Na primer?«, sem vprašal.

»Na primer tole: Veš, da je ustvarjanje nekaj obširnega: kajti vsak vzrok, ki kar koli vodi iz nebivajočega v bivajoče, je ustvarjanje/pesnjenje. Tako se tudi vsa dela, ki sodijo v področje veščin, stvaritve in njihovi izdelovalci vsi ustvarjalci/pesniki.«

»Res je, kar praviš.«

»In vendar veš,« je dejala, »da ne pravimo vsem ustvarjalci/pesniki, ampak da imajo druga imena; od vsega ustvarjanja je ločen en del, ki se ukvarja z glasbo in metriko, in ime celote se nanaša samo nanj. Samo ta del se imenuje ustvarjanje/pesništvo in tisti ljudje, ki imajo delež v tem delcu ustvarjanja, so

ustvarjalci/pesniki.«

»Res je, kar praviš,« sem pritrdil.

»Tako je tudi glede ljubezni. Na splošno je vsaka želja po dobrem in po sreči za vsakogar 'največji in zvijačni Eros'; toda o tistih ljudeh, ki se k njemu obračajo na mnoge druge načine, recimo, v bogatenju ali ljubezni do telovadbe ali ljubezni do modrosti, ne pravimo, da ljubijo in da so zaljubljeni; ime celote – 'ljubezen', 'ljubiti' in 'zaljubljeni' – so dobili tisti, ki se ženejo in si prizadevajo v skladu z enim likom ljubezni.«

»Verjetno govoriš po resnici,« sem rekel.

»Sicer pripovedujejo zgodbo,« je nadaljevala, »da ljubijo tisti, ki iščejo svojo polovico. Po mojem nauku, prijatelj, pa se ljubezen ne nanaša niti na polovico niti na celoto, če to v nekem oziru ni dobro; ljudje so si voljni odsekati celo svoje roke in noge, če se jim zdi, da so zanje slabe. Mislim namreč, da nihče nima rad 'svojega', razen če imenujemo lastno in svoje to, kar je dobro, tuje pa to, kar je slabo, saj ljudje pač ne ljubijo ničesar drugega razen drugega. Ali pa se tebi zdi drugače?«

»Pri Zevsu, meni že ne,« sem odvrnil.

Dejala je: »Potemtakem je mogoče preprosto reči, da ljudje ljubijo dobro?«

»Da,« sem pritrdil.

»Toda ali bi bilo treba dodati, da želijo, da bi to dobro bilo njihova last?«

»Treba.«

»In ne le, da bi bilo, marveč da bi vedno bilo?«

»Tudi to je treba dodati.«

»Ljubezen je, skratka, ljubezen do tega,« je povzela, »da bi bilo dobro vedno njena last.«

»Nad vse res je, kar praviš,« sem dejal.

»Če pa je ljubezen vedno to,« je vprašala, »na kakšen način se morajo ljudje za tem gnati in s kakšnim delovanjem, da bi se njihovo prizadevanje in napetost lahko imenovala ljubezen? Kaj je to delo? Ali lahko poveš?«

»Ne, Diotima,« sem odvrnil, »če bi to zmožel, se ne bi čutil tvoji modrosti in ne bi prišel k tebi zato, da se poučim prav o tem.«

»No,« je rekla, »ti bom pa jaz povedala. To delo je porajanje v lepem, tako v telesu kot v duši.«

»Kar govoriš, zahteva vedeževalsko večščino; res ne razumem.«

Rekla je: »Govorila bom jasneje. Vsi ljudje spočenjajo, Sokrat, in sicer tako v telesu kot v duši. In ko pridejo v prava leta, želi naša narava roditi. Roditi pa ne more v grdem, ampak v lepem. Kajti porajanje je združitev moža in žene, to pa je božanska resničnost, saj sta spočetje in rojevanje nekaj nesmrtnega v smrtnem bitju. Vendar pa se ne moreta zgoditi v neskladnem. Grdo je pač neskladno z vsakršnim božanskim, lepo pa je skladno. Lepota je za nastajanje/rojevanje Usoda in Eileitija. Kadar se spočenjajoče približa lepemu, postane vedro in se radostno razliva, poraja in rojeva; ko pa se približa grdemu, se nejevoljno in razžaloščeno skrči vase, odvrne se proč in se zvije ter ne spočenja, temveč zadrži svojo snov za spočenje in jo s težavo nosi dalje. Zato je bitje, ki spočenja in je že noseče, tako zelo vznemirjeno ob lepem, saj to tistega, ki je tega deležen, osvobaja velike bolečine. Kajti ljubezen, Sokrat, ni ljubezen od lepega, kakor ti misliš.«

»Do česa pa?«

»Do spočenja in porajanja v lepem.«

»Dobro,« sem pristal.

»Gotovo je tako,« je rekla. »Toda zakaj do spočenja? Zato, ker je spočenje za smrtno bitje nekaj večnega in nesmrtnega. Na osnovi tega, v čemer sva se strinjala, pa je skupaj z dobrim treba želeti tudi nesmrtnost, če je ljubezen pravzaprav ljubezen do tega, da bi se večno posedovalo dobro. Iz tega razmisleka sledi, da je ljubezen nujno tudi ljubezen do nesmrtnosti.«

Platon, Simpozij. Prevedel G. Kocijančič. Ponatisnjeno z dovoljenjem *Tretjega dneva*.

Estetika

Lev Kreft

Dvajseto stoletje estetike

Pravimo, da smo se rodili neke v grški antiki, in štejemo zlitje antike in krščanstva med pomembne podobe svojega družinskega albuma, toda pojmovna orodja, ki jih uporabljamo, so skoraj vsa po vrsti rojena v času razsvetljenstva, ki jih je predstavilo, *kot da bi* nastali v že davni grški preteklosti, in *kot da bi* bili za vse človeštvo nujno univerzalni. Taki pojmovni orodji sta tudi *umetnost* in *estetika*. Vendar razsvetljenski projekt že dolgo ni več nedvomen temelj razvoja in napredka, zaupanje v večnost takrat nastalih pojmov in konceptov je splahnelo, njihova univerzalna veljavnost pa je postala poglobljena tarča zavračanj in izpodbijanj. Estetiki dvajsetega stoletja je tu pripadla dvojna in protislovna vloga: zavarovati humani pomen umetniške in estetske dimenzije pred skrajnimi kritikami in krizo zaupanja v napredek, in sodelovati pri dekonstrukciji konceptov in kategorij, ki so izgubili teoretski naboj zaradi neskladja s sodobno umetniško produkcijo in zavoljo siceršnje nepriročljivosti.

Estetika je torej po izvoru in nastanku razsvetljenske vrste pojem, koncept in disciplina. Nastala je leta 1735, ime ji je dal Alexander Gottlieb Baumgarten, in je pomenila tisto, kar je ostalo izven dosega logike. Logika naj bi bila enostransko in visoko abstraktno računanje z občimi pojmi, estetika pa vsestransko zaznavanje posamičnih predmetov. Taka razdelitev predmetov, ki jih mora misel urediti, da bodo primerni za koristno uporabo, je seveda lahko nastala samo v naročju novoveškega racionalizma.

Odkar je bila izumljena, se je tako kot druge stvari, nastale v okrilju zahodnoevropske civilizacije, tudi estetika razpotegnila čez čas in prostor. Prisvojila si je preteklost, tako da se njena zgodovina ne začne leta 1735, ko je dejansko nastala, ampak kot vse drugo mišljenje že v predsokratskih časih, njeno območje ni samo zahodni del naše celine, ampak vsa zemeljska obla z indijsko in japonsko estetiko vred, čeprav česa podobno disciplinarnega te kulture niso poznale. In kot vse druge razsvetljenske pogruntavščine je tudi estetika "v neprestani krizi". Kriza pomeni samokritičnost, torej neprestano samopreverjanje, pa tudi razdvojenost, povezano z značilno potezo moderne dobe – podvajanjem nasprotujočih si konceptov do neskončnosti. Postmodernizem je glede tega zgolj potegnena črta – bilanca razsvetljenstva in moderne dobe, ki relativizira trdne meje, postavlja pod vprašaj varna in zagotovljena območja resnice, dvomi v utemeljenost samega dvoma, ki je botroval rojstvu Subjekta, in prepozna v vsaki, tudi estetski vednosti, ki se je izoblikovala v disciplino, nadzorni mehanizem, ki ustvarja varna območja tako, da prepoveduje – videti čez plot.

Plot estetike pa je postal viden kot utesnjujoča meja discipline že mnogo prej, kot pa se je pojavil postmodernizem. Prav ta vidik želi prikazati pričujoči izbor, ki sicer predstavlja avtorje estetike dvajsetega stoletja z njegovega začetka in njegovega konca soočene med seboj. Tako soočenje so uporabili tudi v predstavitvi umetnosti dvajsetega stoletja v novem muzeju Tate Modern v Londonu, ko niso del razdelili ne po šolah in gibanjih, niti po desetletjih ali po predvojnih, medvojnih in povojnih časih. Dvajseto stoletje so vzeli kot zaključeno celoto,

kar zdaj, ko je končano, tudi dejansko je, in postavili drugo drugemu na(s)proti umetniška dela z najrazličnejših koncev časa, prostora in umetniških gibanj.

Ker imamo na razpolago mnogo manj prostora, takorekoč eno samo sobo, smo se morali temeljito omejiti. Tako imamo v tem izboru na eni steni pred seboj odlomke iz Tolstoja, Lippsa in Florenskega, ki se (ob vsem ostalem, kar prinašajo) opredeljujejo do modernosti in modernizma na začetku stoletja, in na drugi strani Greenberga, Danta in Bourdieuja, ki se prav tako opredeljujejo do modernizma ob koncu stoletja – vmes pa smo postavili kratek, a učinkovit Gadamerjev zapis. V umetnosti je modernost pomenila predvsem poseben položaj, ki umetnosti pripade: avtonomija, ki umetniško delo loči tako od znanosti kot od obrti v neko posebno in vzvišeno območje, kjer veljajo povsem svojevrstne in do konca nedoumljive zakonitosti. S tem se je umetnost uvrstila v sfere, ki so bile daleč stran od življenja, v katerem je kraljevala industrijska proizvodnja in katerega duh je bilo pridobivanje dobička in osvajanje novih prostorov sveta, pa tudi napredek znanosti in tehnike. Če so v tem "realnem" svetu ljudje povečini trpeli, naj bi v onem umetniškem uživali. Dvajseto stoletje pomeni upor umetnikov proti taki izločitvi, in njihov lasten napor, da bi prišli znova v stik z življenjem, in da bi umetniško avtonomijo kot "zlato kletko" zavrgli, hkrati pa ne podlegli nadzoru in prisilnemu jopiču odrešilnih ideologij, ki so strašile skozi prostor in čas: fašizem z nacizmom, komunizem in liberalizem.

Prva tri besedila (Tolstoj, Lipps, Florenski) so z začetka dvajsetega stoletja. Tolstoj zavrača moderno umetnost z njeno avtonomijo vred kot brez-etično uživaštvo (s tujko se take vrste kulturi reče dekadentna kultura), in terja vrnitev k izvirnim etičnim vrednotam, ki so edino pravo merilo umetniške vrednosti. Ta poteza bi ga lahko uvrstila med konzervativne avtorje, ki hočejo, da bi se vrnili stari časi

etično in socialno odgovorne umetnosti, ko bi ne prav njegova filozofska in estetska misel tako odločilno vplivala tudi na njegove sodobnike – moderne umetnike, ki so stremeli k umetnosti, ki bi pomenila kaj več od prirejanja obredov Lepote v slonokoščenemu stolpu. Theodor Lipps v zgodovini estetike sicer predstavlja psihološko estetiko uživanja, saj razlaga, da imamo tri načine spoznavanja: spoznavanje zunanjih fizičnih pojavov, spoznavanje samega sebe (notranja zaznava) in spoznavanje drugih ljudi. Drugi ljudje so nekaj posebnega, saj niso preprosto fizični predmeti – imajo nekaj, kar doživljam sam kot (lastno) duševnost. Tujo duševnost doživljam s pomočjo uživanja, in (če stvar poenostavimo) umetniško delo je kraljevska pot v doživljanje drugih. Prav nasprotno od Tolstoja torej Lipps elitno presežnost umetniškega dela prikazuje in proučuje kot neke vrste vrhunec človeških zmožnosti doživljanja in uživanja, in pripiše umetniškemu delu hierarhično – absolutno monarhistično strukturo, ki sega onstran fizičnega in čutnega. Pavel Florenski je sprva proučeval matematiko. Vemo, da na idealu matematike, v bistvu pa evklidske geometrije, sloni moderna znanost. Toda temelji starega matematičnega načina mišljenja so bili z neevklidsko geometrijo, z novimi pogledi na neskončnost in drugimi posegi v prej navidez trdno in nespremenljivo osnovo matematike že temeljito razrahljani. Ker se je izkazalo, da vsa znanost izhaja iz spekulativnih in nič kaj dokazljivih in nespremenljivih predpostavk, se je globoka ločnica med znanstvenim, filozofskim in umetniškim načinom dojetja sveta znova izkazala za – umišljeno in malenkostno, predvsem pa prekoračljivo razpoko. Florenski bi nas rad tudi s pomočjo religiozno tematiziranega čutenja, ki omogoča umetniško doživljanje kozmosa, prenesel iz območja zahodnoevropske misli, ki je vsa sestavljena iz nepremostljivih bregov (umno – čutno, svoboda – nujnost, narava – kultura, moško – žensko, božansko – človeško ...), in nas tudi s pomočjo historičnih konceptov ruske

pravoslavne estetike usposobil za drugačno dojetje sveta. Njegova kritika evropske modernosti se razlikuje od Tolstojeve tako, kot se "klofuta družbenemu okusu" ruskih futuristov razlikuje od tolstojanskega navdušenja nad preproščino mužikov.

Da zahodnoevropska misel premore lastno pot k spekulativnemu mišljenju estetskega, bi seveda lahko dokazovali in ponazorili z marsikaterim besedilom dvajsetega stoletja, med katerimi posebej slovi "Izvir umetniškega dela" Martina Heideggra in Wittgensteinovo vztrajanje pri tem, da sta etika in estetika eno, ker jima je skupno dojetje sveta "sub specie aeternitatis" (Wittgenstein je bil prav v "Filozofiji na maturi" že predstavljen). Toda kratek Gadamerjev tekst o pesništvu in razlagi odlično podaja tisto bistvo, zaradi katerega je njegova osrednja knjiga "Resnica in metoda" hkrati hermenevtična in estetska. Zaradi zavezanosti festivalskosti in ritualnosti umetniškega dela so tudi Gadamerja pogosto imeli za neke vrste konzervativca, toda tu prikazano razmerje med pesništvom in razlago je tako izrazito vezano na težave interpretacije pesniške umetnosti zadnjega stoletja, da so lahko tudi večpomenskosti starejše poezije in umetnosti postale vidne šele v tem času. In tudi za Gadamerja velja, da mu je avtonomija umetniškega dela pretesen jopič, ki preprečuje, da bi uvideli, kako pomembna in zgolj artistično uživaštvo presegajoča so sporočila, ki jih umetniška dela sevajo v svet. Njegova interpretacija je potemtakem prej postmoderna kot predmoderna, če je seveda postmoderno v estetiki predvsem tisto, kar ohranja možnost uživanja in doumevanja umetniškega dela potem, ko so se modernistični okviri umetniškega poslanstva razrahljali in porazgubili.

Greenberg, Danto in Bourdieu so med seboj tudi neposredno povezani: Danto je začel, kjer je po njegovem mnenju Greenbergu spodletelo, Bourdieu pa začenja z norčevanjem iz načina mišljenja, ki se običajno pripisuje

Dantu. Clement Greenberg je vodilni kritik in teoretik ameriškega modernizma dvajsetega stoletja, posebej slikarske smeri abstraktnega ekspresionizma. Sredi šestdesetih let je objavil spise, ki v bistvu dokazujejo, da je modernizem najvišja oblika umetnosti, in da je abstraktni modernizem najvišja oblika modernizma – in je seveda doma v New Yorku. Natisnjene besede se niso niti dobro posušile, pa je že nastopil novi umetniški val šestdesetih – opart, popart, minimalizem, living art ... in vse te smeri so bile daleč od modernizma, kot si ga je zamišljal Greenberg. Arthur Danto je skušal hkrati razložiti, v čem je bila Greenbergova mišljenjska napaka, in kako je treba misliti o umetniških delih, kakršna razstavlja, denimo, Andy Warhol. Ta je tedaj postavil v galerijo embalažo za milo (Brillo Boxes), ki bi mirno lahko stala kjerkoli drugod in predstavlja samo – embalažo za milo. Kako to, da je tu postala umetniško delo, ne da bi se po kakršnikoli vidni lastnosti razlikovala od "čisto navadne" škatle za milo, kakršno najdemo v vsaki samopostrežbi in skladišču? Na nek način je to konec umetnosti, je rekel Danto, ampak samo tako, da je s tem koncem Hegel nasploh postavljen na laž: v umetnosti ni mogoče govoriti o zgodovinskem napredku, zato se z Warholom ne končuje umetnost, ampak zamisel o zgodovinskem napredku umetnosti, ki ji je nasedel tudi Greenberg, da je lahko razglasil ameriško slikarstvo za najvišji umetniški dosežek človeštva. Umetnost deluje kot ustanova, ki ne sledi napredku, ampak le uveljavlja določena pravila – in ker so ta pravila silno raznolika, je bolje govoriti o celi vrsti različnih umetniških svetov – ustanov. Toda če to velja za umetnost, ali ne more veljati tudi za filozofijo in estetiko? Pierre Bourdieu, po prepričanju sicer sociolog, je filozofsko zamisel o institucionalnem delovanju umetnosti predstavil kot del estetskega in filozofskega elitizma, ki je dediščina estetike že od samega nastanka discipline. Motiv kritike modernističnega elitizma se tako še enkrat ponovi, tokrat že tudi

kot del postmodernistične kritike modernizma, pa tudi kot del kritičnega premisleka postmodernističnega relativizma, ki je v umetnosti vrgel v obtok geslo "Kar 'č'te!" ("Anything Goes!").

Jasno, kot vsak izbor je tudi ta zgolj pokušina, pripravljena po okusu sestavljalca. Zaradi omejenega prostora, pa tudi posebnega namena, ima še mnogo drugih pomanjkljivosti. Na noben način torej ne gre za popolno ali celo samo značilno informacijo o estetiki dvajsetega stoletja. Zato pa gre za izbrani izsek, ki lahko

skozi branje in analizo pokaže, kako so se misleci dvajsetega stoletja na različne načine trudili z eno od težav, ki jim je bila skupna: umetniško delo ni več bilo niti malo podobno tistemu, kar je predstavljalo prej. Kaj je umetnost zdaj, ko ni več ničemur podobna, in kaj storiti z vlogo, ki jo je v celostnem načrtu napredovanja človeštva imela, ko je bila še pri sebi? V sosledici besedil, ki se na različne načine lotevajo tudi teh vprašanj, je, upam, razvidna tudi sprememba drže in tona: resnoba z začetka se spremeni ob koncu v večplastno ironijo in distanco.

Lev Nikolajevič Tolstoj (1828 - 1910) je znan književnik, vendar je svojčas slovel tudi kot mislec in prerok (*Kritika dogmatične teologije* 1880, *O življenju* 1887, *Vladavina Boga je v nas* 1891, *Kaj je umetnost?* 1897), ki je iskal pravi pomen življenja onstran zakoličenih in učenjaških nauk, si prizadeval obnoviti krščanstvo kot življenjsko doktrino zoper njegovo spreminjanje v mistiko in misterioznost, in terjal povratak k preprostemu, a zato edino npravnemu (in ne le naravnemu) življenju.

Theodor Lipps (1851 - 1914) je študiral matematiko, teologijo, naravoslovne vede in filozofijo, potem pa je bil profesor v Bonnu, Brnu in Monacu. Tesno je povezoval filozofijo s psihologijo, pri čemer je imel filozofijo za doktrino realnega, psihologijo pa za doktrino doživljanja realnega v zavesti. Estetsko doživljanje je tako razlagal kot *Einführung* (deležnost - vživetje - včustvovanje). Znana je njegova *Estetika* v dveh delih (1903 - 1906), pa tudi "Spor o tragediji" (1891) in *Estetski dejavniki prostorskega zora* (1891).

Pavel Florenski (1882 - 1937) je bil matematik, inženir, izumitelj in inovator, filozof, estetik in bogoslovec. V viharnih časih je nastopal hkrati kot pravoslavni duhoven in teolog, in kot elektrifikacijski inženir leninske revolucije. Končal je v gulagu, kjer je do ustrelitve nadaljeval s svojimi raziskavami, izumi in izboljšavami. Na vseh področjih, in tako tudi v vprašanih umetnosti in estetiki, je zapustil kratka, a zlasti danes vedno bolj vplivna besedila, ki ponujajo odprta izhodišča za razmislek o evropski filozofski in umetnostni zgodovini, o razkoraku med evropskim Vzhodom in Zahodom, o krščanstvu, in o umetniškem delu v obdobju avantgarde. Estetski spisi so nastali v zvezi z njegovim članstvom v Komisiji za zaščito spomenikov in predavanji na VHUTEMASu.

Hans-Georg Gadamer prav letos praznuje stoletnico, in kot je dovolj znano, je študiral v isti generaciji s Heideggrom. Njegova misel pa je šla v drugačno smer in tudi k drugačnemu razumevanju hermenevtike, ki mu ne pomeni zgolj načina razlaganja, ampak možnost razumevanja sploh. Že v svojem najznamenitejšem delu *Resnica in metoda* (1960) je estetski vidik v ospredju, o pomenu novih razmišljanj o umetnosti in estetskosti pa priča tudi izbor njegovih spisov o umetnosti *Relevantnost lepega*, ki je izšel v angleškem prevodu (1986).

Clement Greenberg (1909 - 1994) je najznamenitejši likovni kritik in teoretik ameriškega modernizma dvajsetega stoletja in avtor knjig o Miroju in Matissu. Zaradi tega, ker je njegova teorija modernizma postavila na vzvišeno mesto napredek zahodnega slikarstva od renesančne zasnove do abstraktno ekspresionistične popolnosti, in tudi zato, ker je vrh svoje dejavnosti dosegel v času, ko se je ta modernizem začel krhati, mu je kasneje pripadla dvomljiva vloga godrnjača, ki ga je "čas povozil". Vendar njegova teorija modernizma še danes velja za pomembno izpeljavo klasičnih kantovskih načel, vplival pa je tudi na mlajše teoretike, kakršni so denimo Michael Fried, Hal Foster, Rosalynn Krauss, Harold Rosenberg in druge.

Arthur Danto je že na začetku svoje teoretske poti sprožil razburjenje, saj je v zaprto mišljenje analitične filozofije "prevajal" kontinentalno mišljenje (Sartre, Nietzsche), pa tudi filozofijo Orienta. Sredi šestdesetih let se je iz njegovega ukvarjanja s predmeti, ki jih ni mogoče razlikovati (*indiscernibles*), pa so kljub temu različni, in sočasnega srečanja z Warholom in neoavantardo, razvila estetska misel, ki ga je proslavila tudi v umetniških krogih. V zadnjih letih (torej tudi po besedilu, ki ga ponujamo v prevodu), ko se je kot zaslužni profesor upokojil, je izdal vrsto novih knjig tako o umetnosti (na primer monografijo o fotografu Mapplethorpu) kot tudi o estetiki in filozofiji reprezentiranja (*Philosophizing Art; The Body/Body Problem* - oboje 1999).

Pierre Bourdieu je sicer profesor sociologije na College de France in direktor na *Visoki šoli družbenih ved* v Parizu, bolj kot med filozofi pa je znan med sociologi, čeprav sta tudi sociološke študije razvijala skupaj z Jeanom Baudrillardom, ki se je kasneje uveljavil kot - postmoderni filozof. Razliko med njima dobro kaže tisto, kar je Bourdieu napisal kot sociologijo estetike, prikaz nastajanja sodobne umetniške in intelektualne avtonomne drže (zlasti na primeru francoskega modernizma in Flauberta), pa tudi v pričujočem besedilu, ki se kljub kritiki modernizma ne nagiba k vseosti in relativizmu, ampak si tak zaključek "dekonstrukcije modernizma" pravzaprav zapreči in prepoveduje.

Theodor Lipps

O formi estetske apercepcije

Estetska vsebina

Govoriti želim o *temeljni*, se pravi o splošni formi estetske apercepcije.¹ Pri tem bom njeno vsebino predpostavil kot dano. Še posebno pa bom predpostavljaj naslednje:

V vsakem estetskem predmetu je treba razlikovati dva dejavnika. Prvi izmed njiju je neposredno dana čutnost, se pravi tisto, kar se pri polno doživeti umetnini ponuja neposredni čutni zaznavi. Ta sestoji npr. pri melodiji iz slišanih zvokov, vključno z načinom njihovega časovnega sosledja; pri na podstavku stoječi marmornati skulpturi iz tako ali tako oblikovanega kosa marmorja, pri epski pesnitvi iz besed in besednega reda itd. Drugi dejavnik estetskega predmeta je notranjost ali psiha, ki je "upodobljena" s pomočjo čutnega. Ta ni predmet čutne zaznave, temveč obstaja zgolj za domišljijo estetskega subjekta.

Drugi dejavnik lahko *natančneje* opredelimo kot osebni način bivanja ali delovanja ali pa kot analogon takšnega načina. Pri glasbeni umetnini je to denimo radost, tožba, hrepenenje, pri plastični umetnini konkretna osebnost z neko vrsto delovanja in čutenja; pri lepi črti učinkovanje sile, ki je analogna sili človeškega hotenja in delovanja, pri ritmu vzvalovanje in pomiritev življenjskega občutka, strastno viharjenje v prihodnost itd.

Razen teh dveh sodi k estetskemu predmetu vsakokrat še tretji dejavnik, namreč način, na

katerega je notranje povezano z onim čutnim oziroma vmesni člen ali vrsta vmesnih členov, s katerimi se dovrši ta povezava. Takšne vmesne člene na primer nujno najdemo pri epski upodobitvi.

To notranje ali psihično, "osebni način bivanja ali delovanja", tvori *dejansko "vsebino"* estetskega predmeta oziroma predstavlja njegovo "*estetsko vsebino*". Ta estetska vsebina je s svojimi elementi nujno povzeta iz moje lastne osebnosti. Je reproducirani in hkrati po zapovedi neposredno danega čutnega dejavnika estetskega predmeta, v moji predstavi tako ali tako preoblikovanega, skozi stopnjevanje ali zmanjšanje njegovih elementov preoblikovani lastni jaz; se pravi ni realni jaz, se pravi ni ta moja osebnost, kakršna je zdaj ali pa je ob katerem koli času bila, se udejstvovala, čutila, temveč idejni jaz. Hkrati je *idealni jaz*, če *gre prek* realnega jaza, se pravi *stopnjevano* vsebuje njegove momente.

Kar tukaj označujem z idejnim jazom, nam tudi sicer ni neznana stvar. Takšen idejni jaz lahko po lastni volji kadar koli ustvarim. To storim zmeraj, kadar si o sebi predstavljam, da sem ta ali oni, ki pa dejansko nisem; kadar o sebi sanjam, da delujem na takšen in takšen način; kadar si želim, da bi se lahko tako ali drugače počutil. S takšnim svojevoljno predstavljanim ali sanjanim ali želenim idejnim jazom je vsebinsko lahko povsem enakovrstno tisto, kar najdem v estetskem predmetu. To se pa vendarle bistveno razlikuje od onega v načinu svojega *bivanja*. Idejni jaz estetskega predmeta mi je *dan* s pomočjo njegovega² čutnega dejavnika. In njegova³ posebna kakovost mi je *predpisana* in *vsiljena* s kakovostjo tega dejavnika.

¹ Lipps uporabi določni člen za poudarek o temeljni naravi predmeta, ki ga bo raziskoval: "Ich will hier reden von der, d.h. von der allgemeinen Form der ästhetischen Apperception." V slovensčini določnega členu pač nimamo na voljo, zato moramo temeljnost predmeta izraziti drugače. (Op. prev.)

² Estetskega predmeta. (Op. prev.)

³ Idejnega jaza. (Op. prev.)

Idejni jaz, svojevoljno ustvarjeni in tudi v estetskem predmetu dani, pa ne da le obstaja, temveč tudi *deluje*. Če si v svoji svobodno ustvarjajoči domišljiji postavim predse idejni jaz, tedaj ni zgolj tako, da ga imam, temveč me /idejni jaz/ tudi *aficira*, se pravi, v meni vzbudi ustrezen občutek. Denimo predstavo, da sem na kateri koli način večji, boljši, svobodnejši kakor /dejansko/ sem, spremlja v meni občutek, enak onemu, ki bi ga imel, če bi bil zares boljši, večji, svobodnejši in bi se tega dejstva zavedal. Ta občutek pripada moji sedANJI realni osebnosti in je sam realen. Je dejanska, to je zdaj doživljana radost ob predstavljenem ali idejnem jazu.

Prav to pa velja tudi za idejni jaz, ki tvori estetsko vsebino estetskega predmeta. Tudi ta proizvede svoji vsebini ustrežno realno čustvo. Moč tega učinkovanja na čustva je po eni strani odvisna od vsebine idejnega jaza, po drugi strani pa od tega, koliko se idejni jaz, ne da bi to prenehal biti, približa realnemu jazu. Tudi to najpoprej velja za *svojevoljno* ustvarjeni idejni jaz. Slednji je lahko bolj ali manj blizu realnemu jazu. Pred menoj lahko stoji v vsej določenosti in živosti. Denimo v celoti se lahko predam misli, da sem pogumno preстал neko nevarnost. Tedaj se učinkovanje na moje trenutno občutje stopnjuje. V tej predanosti lahko uživam enako, kakor bi užival v enakovrstnem zdaj doživljenem jazu. Predstava mojega poguma me morda omami.

Potemtakem mi je idejni jaz, ki ga v estetskem predmetu odkrijem kot njegovo pravo vsebino, kakor sem zgoraj povedal, *vsiljen* s čutnim. Tako je v celoti določen in trden in samolastno živ. Poseduje "objektivnost". Lastna mu je posebna kvaliteta, ki jo lahko tukaj že označim kot specifično *estetsko realnost*: idejni jaz si ne le predstavljam, temveč ga v estetskem predmetu imam ali "doživljam". Tudi iz tega izhaja stopnjevano učinkovanje na občutje. Moje čustvovanje napram idejnemu jazu ni le realno, temveč poseduje tudi neposrednost, silo in zvišenost, ki nujno izhaja iz one pristne

estetske realnosti idejnega jaza.

S tem je označeno splošno bistvo "*estetskega vživljanja*". To obstaja v neposrednem doživljanju in ustreznem čutenju mene samega v estetskem predmetu.

Estetsko vživljanje pa ni že brez nadaljnega polno ali pozitivno vživljanje, ki zaobsega tudi estetski *užitek*. Vsak estetski jaz pač ni takšne vrste, kakor to za zdaj predpostavljam. Predstavljam si lahko tudi, za zdaj ponovno svojevoljno, da sem – ne boljši, močnejši, svobodnejši, temveč nasprotno šibak, strahopeten, nesvoboden. In tudi ta predstava je lahko določna in živa. Tedaj prideta ta predstava ali ta idejni jaz v nasprotje in disonanco z mojo naravo, s tem, kar je v meni kot potreba, nagon, hrepenenje mojega bitja. In to disonanco občutim kot neugodje, žalitev, potrnost, toliko bolj, kolikor večja je živost ali "realnost" idejnega jaza. V tem pa hkrati leži nasprotnost: če naj idejni jaz kakor koli občutim kot razveseljujoč ali osrečujoč, tedaj mora ta v meni odzvanjati, biti skladen z mojo naravo, z mojimi potrebami, z mojimi nagoni, s katerim od hrepenenj mojega bitja.

Isto velja ponovno glede idejnega jaza, ki ga odkrijem v estetskem predmetu. V sebi prav tako doživim slabost, strahopetnost, praznino, ki mi stopi nasproti v estetskem predmetu, denimo v kiparski podobi ali pesniški obliki. Tudi takšna vsebina umetnine ima zame estetsko realnost, zato čutim ustrezna čustva. Toda ta idejni jaz začutim kot nekaj, kar je zahtevam mojega bitja tuje, nasprotno, sovražno. In tudi tukaj velja nasprotnost: idejni jaz v umetnini lahko kot osrečujoč občutim le, če obstaja skladnost med njim in neko mojo potrebo, nekim nagonom, nekim hrepenenjem mojega lastnega bitja.

Iz tega izhaja estetski užitek. Ta izvira iz vrste vživljanja, ki ni le estetsko vživljanje nasploh, temveč pozitivno ali simpatetično vživljanje. Estetski užitek je užitek tega simpatetičnega vživljanja ali te estetske simpatije. Takšen je

zmeraj, pa naj estetski vtis izvira iz katerih koli že "virov". Estetska simpatija je tisto, kar predstavlja temeljni pogoj celotnega estetskega užitka. Je tisto, kar ta užitek, ne glede na njegove siceršnje značilnosti, ožigosa kot estetski.

Podrejenost estetskega vsebini

O vsem, ki kakor koli sodi k estetskemu predmetu, je najprej treba reči, da je v estetskem predmetu strnjeno v enotnost. Estetski predmet je enotnost, zato zahteva, da ga v skladu s tem dojamemo ali apercipiramo kot enotnost. V njem še posebno predstavljata *neločljivo* enotnost za estetsko apercepcijo čutni dejavnik in njemu pripadajoča estetska vsebina. To se pravi: čutno, denimo tako ali tako oblikovani kos marmorja, ni za estetsko apercepcijo ta kos marmorja, temveč to oživljeno, nosilec osebnosti in njenega življenja. In za estetsko motrenje osebnost ni ta osebnost, temveč kar je v tem kosu marmorja upodobljeno. Šele v tej absolutni apercepciji enotnosti zame vznikne estetski predmet, v našem primeru kiparska umetnina.

Toda enotnostna apercepcija, iz katere zame izvira estetski predmet, ni poljubna, temveč prav posebne vrste. Ko dojemam estetski predmet, čutnega in vsebine ne apercipiram enako. Čutno, znotraj celote, zame ni v istem odnosu do vsebine, kakor je ta z onim. In tako oba nista v istem odnosu do celote. Na kratko rečeno, v aktu apercepcije oba nista usklajeni tako, kakor so denimo v povzemajoči apercepciji delov neke površine usklajeni posamični deli površine, zaradi česar zame površina postane *ena* ali celota. Temveč je čutno *podrejeno* vsebini, vsebina čutnemu *nadrejena*. Oni dejavnik *služi*, ta *vlada*.

Estetski zor ali apercepcija, tako lahko to "podrejanje" poskusimo поблиže opredeliti, je

najpoprej apercepcija čutnega; nato, morebiti po vmesnih členih, pa apercepcija estetske vsebine. To pa se ne pripeti tako, da bi najprej apercipirali čutno in nato z novim aktom apercepcije vsebino. Temveč imamo v enem in istem aktu apercepcije oboje hkrati, čutno in vsebino.

Zdaj pa se nemudoma pripeti naslednje: v tem enem aktu apercepcije je resnično apercipirana vsebina. Celota ostane celota in predmet enega samega akta apercepcije; toda ta celota je povzeta in zgoščena v tem enem dejavniku, v estetski vsebini; znotraj celote pripade vsa teža, ves pomen, ves poudarek estetski vsebini. Čutno se izgubi – *ne poleg*, temveč v vsebini; vanjo ponikne in se v njej porazgubi. Tudi čutno je apercipirano, torej deluje v psihi, toda povsem svojevrstno, tj. ne kakor to, kar je samo po sebi, temveč kot moment vsebine, kot tisto, kar kaže na to vsebino, kar posreduje njeno bivanje apercepciji, na kratko kot njen "nosilec". Celoto apercipiram ali "vidim" iz čutnega *in* vsebine. Toda v celoti vidim le vsebino, motrim /le/ vsebino skozi čutno.⁴ Ni tako, kakor da bi svoj pogled najprej usmeril na čutno, ga nato od čutnega odmaknil in ga zatem usmeril na vsebino. Temveč pri ogledovanju vsebine opazim čutno, toda, še enkrat, ne nasploh, temveč kolikor je z njim povezana vsebina ali kolikor mi je dana edino s čutnim. Ali drugače izraženo: vidim vsebino in *samo vsebino*. Toda vsebino vidim skupaj z dodatno določbo, da gre za vsebino, ki je *vezana* na to posebej oblikovano čutno.

To dejstvo podrejanja je, kakor je bilo že nakazano, povsem *svojevrstno psihično dejstvo*. Pojavlja se povsod v psihičnem življenju. In povsod zahteva največje zanimanje psihologa. Ta zmeraj znova odkrije v podrobnostih mnogoobrazno, toda v temeljnih črtah enakorodno stanje: raznoliko

⁴ Ko motrim vsebino, čutno kot čutno zame ne obstaja. V nemščini: "Aber ich sehe im Ganzen nur den Inhalt, ich sehe den Inhalt durch das Sinnliche hindurch." (Op. prev.)

se najpoprej strne v enotnost ali celoto. Tako pa vsakokrat nastane nekaj novega, kar vsebuje elemente, vendar se z vsoto elementov ne sklada. V tej celoti se elementi relativno izgubijo kvalitativno in kvantitativno; tj., glede na vrsto in stopnjo svojega učinkovanja. In nato se dogodi naslednje: celota se ponovno na isti način izgubi v enem elementu ali delu. V tem delu dobi celota svoje psihično "težišče". V njem se osredotoči teža celote z vsemi njenimi elementi, tj. vsa njena sposobnost učinkovanja in sprejemanja vtisov. Tudi drugi elementi delujejo; toda ne sami po sebi. Izgubijo veljavo ali pomen, ki bi ga imeli po sebi ali bi ga imeli, če bi jih motrili same za sebe. Služijo vladajočemu ali prevladujočemu dejavniku. Zame obstajajo "zaradi" tega vladajočega dejavnika. Apercipiramo jih z ozirom ali glede na ta dejavnik.

Kakor vidimo, je v tem natančno vzeto vsakokrat ne enojno, temveč dvojno podrejanje. Tudi odnos elementov do celote je že podrejanje. Elementi se podredijo celoti kot dejavniki ali komponente. Postanejo služeci momenti tega novega, ki *nastane* z njihovim sodelovanjem in skupnim delovanjem. Oni pretrpijo to svojevrstno preobrazbo. In tedaj se v celoti dovrši novo podrejanje: celota se ponovno podredi *enemu samemu dejavniku, v njem* pa postanejo dejavniki preostali elementi. To pa je ponovno preobrazba obojega. – To dvojno podrejanje običajno označim kot "monarhično" podrejanje.

To monarhično podrejanje je možno v neskončno mnogih stopnjah. Če se denimo podredijo melodiji spremljajoči glasovi, gre za podrejanje nižje stopnje. Od tega podrejanja se razlikuje podrejanje čutnega vsebini znotraj estetskega predmeta po tem, da je podrejanje popolno. Čutno, recimo videni kos marmorja, sploh *ni nič za sebe*. V okviru estetskega

motrenja pride v poštev oziroma deluje le kot nosilec. Vsebina je vse. Ta je nasploh tisto, za kar gre.

Popolna monarhična podreditev označuje najpopolnejšo enotnost različnega, ki je psihološko možna. Že zdavnaj so spoznali, da gre v našem primeru za takšno popolno enotnost. In čutili so potrebo, da bi jo označili s posebnim imenom. Izbrali so ime "zlitje"⁵. Temu poimenovanju ne sledimo iz dveh razlogov. Najprej ima "zlitje" svoj poseben pomen, ki izhaja iz zlitja tonov. Drugič pa lahko "zlitje" stoji v okviru zlitine enakovredno drugo ob drugem. Tukaj pa velja nasprotno. Torej bomo ostali pri "monarhičnem *podrejanju*".

Za to monarhično podrejanje v našem primeru ne velja, da bi zgolj obstajalo, temveč se ga tudi neposredno zavedamo. Tudi človeško oko je estetski predmet. To se pravi, lahko ga estetsko motrim. In to, da ga tako motrim, pomeni: predam se temu, kar mi oko pravi, življenju, ki se v njem izreka. Zaznanega ne motrim kot takšnega, temveč kot ogledalo. Motrim ga enako kakor motrim besede, kadar mi je tako pri srcu – ne njihovega zvena, temveč njihov pomen. Iz očesa razbiram njegov⁶ smisel, kakor razberem iz besed njihov smisel; skozi zaznano gledam na njegov pomen.

Tega razbiranja, tega gledanja skozi pa se neposredno zavedam. To čutim v sebi kot svojevrstno delovanje, ki se značilno razlikuje od vsega drugega notranjega delovanja, še posebno od vseh drugih vrst apercipije. Zlasti značilno se razlikuje od delovanja, ki ga v sebi odkrijem, kadar je moja pozornost s tem istim očesom usmerjena na zanesljivo dožemanje neposredno zaznanega; kadar se trudim, da bi si oblikoval določno in jasno sliko o poteku črt in površin, o njihovi premosti ali ukrivljenosti, o kotih, odnosih velikosti, potem o obarvanosti in načinih barvnih prehodov ipd.; skratka, če je

⁵ Verschmelzung. (Op. prev.)

⁶ Zaznanega. (Op. prev.)

moj odnos napram čutno danemu preprosto opazujoč, konstatirajoč, notranje registrirajoč.

Temu zavestnemu doživljaju estetskega motrenja, ali monarhičnega podrejanja čutnega njegovi estetski vsebini, pa ustreza učinek v meni, predvsem učinek na čustva. Že prej sem namignil: nekaj "apercipirati" se pravi narediti to psihično delujoče. In v tej zvezi obstaja za nas predvsem vpliv na čustva. Kar pri estetski apercepciji očesa določa čustva, niso oblike in barve. Te so po sebi nepomembne in ne razveselijo. Temveč je čustvo določeno zgolj s tem, kar v tem najdem in iz tega razberem. In nekaj iz tega v vsakem primeru razberem. Vsako oko je, pa naj bo zgrajeno kakor koli že, oko živega bitja, in tako samo živo, tj. zame nosilec življenja. – Takšno življenje pa je v vsakem estetskem predmetu. In to življenje vselej določa čustvo v estetskem motrenju. To stori zaradi absolutnega "monarhičnega" podrejanja vsebine čutnemu, ki je značilno za to motrenje.

Podrejenost čutnega nosilcu vsebine

Doslej povedano glede podrejenosti čutnega estetski vsebini pa je še treba dopolniti. Kaj pravzaprav mislimo s "čutnim"? Pomen tega vprašanja postane takoj jasen ob našem večkrat navedenem primeru, kipu iz marmorja. Vzemimo, da /ta kip/ ni pobarvan, da ima torej naravno barvo marmorja. Tedaj je estetska vsebina v neposrednem odnosu le z *obliko* marmornatega kipa. Njegova barva, prav tako trdota, zrnatost itd. z njo niso v takšnem odnosu. V estetskem motrenju je le oblika kipa *neposredno* podrejena vsebini.

Hkrati pa pripada oblika kipa k lastnostim kosa marmorja. In tudi kos marmorja je z vsemi svojimi lastnostmi neka enotnost. Ta enotnost ni prav nič manjša kot enotnost čutno dane umetnine, enotnost realne stvari, ki jo imam v mislih, kadar govorim o "umetnini". In enako kakor oblika sodijo sem tudi barva, trdota, zrnatost marmorja.

Toda znotraj te enotnosti ali celote se ponovno dogodi "monarhično" podrejanje. Celoten kip iz marmorja ali vsi njegovi elementi so podrejeni obliki. Kos marmorja je "nosilec" oblike, kakor je oblika "nosilec" estetske *vsebine*. On obstaja v dobro oblike, kakor obstaja oblika v dobro vsebine. Ne za sebe, temveč zgolj glede na obliko pride v poštev za estetsko vsebino. – Torej imamo zdaj v estetskem motrenju marmornatega kipa dvojno monarhično podreditev, enkrat kipa obliki, nato oblike vsebini.

Od tod pa še moramo narediti korak naprej. Naj bo oblika, tako pravim, nosilec estetske vsebine. Oblika z marmorjem upodobljenega človeka je oblika tega *človeka*. Kot takšna mu pripada na podlagi čutnega izkustva. Oblika torej pripada čutnemu dejavniku umetnine in hkrati pripada vsebini.

To "obliko" moramo zdaj natančneje določiti. Denimo, da ima oblika, ki jo vidimo na kosu marmorja, dvojno naravno velikost. Tedaj ta dvojna naravna velikost *ne* pripada estetski vsebini. Tj., s kipom ni upodobljen neki človek dvojne naravne velikosti. Temveč je človek upodobljen s kipom, ki je dvojne naravne velikosti. Dvojna naravna velikost je zgolj stvar upodobitve oziroma tistega, ki upodablja, tj. marmorja.

In še: – oblika marmorja, tudi če se ne oziram na njegovo velikost, le nadvse *približno* povzema obliko upodobljenega človeka. Denimo dlačice po telesu in v bradi nekega človeka nikdar nimajo oblike, kakršno kaže njihova reprodukcija v marmornatem kipu. Potemtakem obstaja, tudi ne glede na velikost, oblika kipa, ki je lastna le kipu, tj. marmorju. Vsa oblika ni hkrati oblika marmorja in predstavljenega človeka, temveč le nekaj od nje, sprva le osnovne poteze. V kipu iz marmorja se torej dogodi razhod med elementi oblike, ki pripadajo le materialni masi tega kosa marmorja, in tistimi elementi, ki hkrati pripadajo temu, kar je v njem predstavljeno,

torej idejnemu predmetu, se pravi razhod med materialnimi elementi in tistimi, ki so hkrati idejni elementi.

Možnost takšnega razhoda nas ne more presenetiti. V tem je le nadaljevanje razhoda, ki smo ga odkrili že prej. Videli smo: bela barva marmorja, njegova čutno zaznavna trdota itd. pripadajo le marmorju, ne pa upodobljenemu človeku. *Celoten čutni pojav* umetnine se torej razcepi v materialno in hkrati idejno sestavino. Tedaj ni prav nič čudno, če se ista delitev ponovno pojavi znotraj posamičnega elementa, denimo oblike; če idejna oblika izloči ne le velikost oblike, temveč tudi njene siceršnje elemente in če ti pripadajo le realni obliki materialno danega kosa marmorja.

Kaj pa je tedaj *idejna* oblika, ki je v kipu upodobljena ali ki jo zremo? Katero obliko ima za estetsko motrenje upodobljeni človek? Lahko bi menili: pač obliko, ki v skladu z izkustvom običajno pripada ljudem. To bi bil za zdaj precej nedoločen odgovor. Sicer pa bi ta odgovor skrival majhno pojmovno zmešnjavo. Oblika, ki jo nekemu človeku podelimo v *nam samim prepuščenih predstavah*, bo seveda oblika, ki jo glede na izkušnje ljudje pač imajo. Toda tukaj sploh ne gre za to. Temveč se vprašanje glasi: katero obliko ima človek za *estetsko motrenje*? In predmet estetskega motrenja pač ni poljubno predstavljeni, temveč samo upodobljeni človek ali človek, *kolikor* je upodobljen. Za estetsko motrenje ima torej človek natanko *upodobljeno* obliko. To se pravi, obliko ima skladno z izkušnjami, natanko kolikor je upodobljena, v našem primeru torej, natanko kolikor je reproducirana v marmorju. Rekel sem že: v nadnaravno velikem kipu upodobljeni človek nima te nadnaravne velikosti. Zdaj moramo dodati: prav tako nima katere koli druge velikosti. Sploh nima nobene velikosti. To se pravi: za estetsko motrenje velikost sploh ne pride v poštev. In prav tako za estetsko

motrenje ne pridejo v poštev drugi elementi človeške oblike, ki jih marmor ne reproducira. Tudi tukaj ni ničesar, kar bi bilo posebej značilno za obliko. Če kip, kakor smo predpostavili, ni obarvan, tedaj upodobljeni človek tudi nima barve. V vsakem primeru pa nima trdote ali mehkoobe, njegova telesna masa nima nikakršne kakovosti ali strukture ipd. Vse to je za estetsko motrenje izločeno; od vsega tega se v estetskem motrenju "*abstrahira*". Estetsko motrenje je ta *abstrahirajoča apercepcija*.

Ta abstrakcija ima seveda nato svoj neposredni pomen za pristno estetsko vsebino, za upodobljeno notranjost, za življenje, ki nam je predočeno v umetnini. Če je v tej reproducirana le *oblika* nekega človeka, tedaj pripada estetski vsebini umetnine vsekakor tudi le življenje, ki in kolikor je vezano na *obliko* človeka ali ki se neposredno izraža v obliki. In če oblika umetnine le delno reproducira obliko človeka, tedaj pripada estetski vsebini umetnine le *tisto* življenje, ki je speto s *tem delom* oblike. Tako se estetska vsebina umetnine pojavi na mnogo načinov ali v mnogih stopnjah kot povzetek življenja, ki ga po izkušnjah sodeč zaobjemajo v resničnosti dani ljudje. Estetsko motrenje, tako lahko rečemo, jemlje estetsko vsebino iz izkušenj. Toda iz njih jo "jemlje" tudi v tem smislu, da iz izkustveno danega vzame ali odvozla neki del in se ne ozira na druge dele ali posebnosti tega.⁷ Pri tem se moramo hkrati vsekoli zavedati, da ta proces jemanja ali abstrakcije ne poteka svojevoljno, temveč po ukazu umetnine. Potemtakem lahko prav tako rečemo: izvrši ga *umetnina*; ali izvrši ga umetnik s pomočjo umetnine.

Prevedel Matevž Rudl

Theodor Lipps: "Von der Form der Aesthetischen Apperception", *Philosophische Abhandlungen*, Gedenkschrift für Rudolf Haym, str. 365-377, Halle, Maxs Niemeyer 1902.

⁷ Izkustveno danega. (Op. prev.)

Pavel Florenski

Tempeljski obred kot sinteza umetnosti¹

Pred vami bi hotel izreči nekaj premislekov splošnega značaja. Sicer se misli, odtrgane od življenjskega vira, iz katerega so se porodile, ne razume pravilno: naj predlagano torej ostane mislimi "ad hoc", konkretno teoretskimi razmisleki v vidu (komaj da ne prvega po stopnji pomembnosti) živega muzeja ruske kulture v splošnem in ruske umetnosti v posebnem. Z druge strani pa lahko le po pravilni določitvi splošnih načel in, kar je najpomembnejše, soglasnosti v razumevanju osnovnih smeri splošnokulturnega in posebnoumetniškega dela uresničimo naloge, ki nam jih je postavila zgodovinska resničnost. Praktična dejavnost mora vsekakor iti z roko v roki s teoretskim brušenjem sodelavcev iste stroke in še več, z razvijanjem teoretskih vprašanj umetnosti v samem središču dela; poleg tega moramo za del praktične dejavnosti, ki nas zanima, to je za vprašanje cerkovne umetnosti kot višje sinteze različnih umetniških dejavnosti, priznati, da teoretska vprašanja skoraj še niso načeta. Če bi bilo dopustno z domišljijo seči od neposrednih nalog v predel možnosti, čeprav sicer niti ne posebno oddaljene, bi bila tu pred vami razvita misel o nujnosti zgraditve sistema cele vrste znanstvenih in učnih ustanov pri Trojici - Sergijevi Lavri kot spomeniku obrazcu in uresničenem zgodovinskem poskusu vrhovne sinteze umetnosti, o katerem toliko sanjari novejša estetika.

Lavra se mi zdi nekakšna raziskovalna postaja in laboratorij za preučevanje bistvenih vprašanj sodobne estetike, delno podobna na primer sodobnim Atenam, tako da bi teoretska obravnava vprašanj cerkovne umetnosti ne

potekala ločeno od dejanske uresničitve teh nalog umetnosti, temveč pred obličjem estetskega pojava, ki bi teoretske razprave preverjal in hranil. Iz naslednjega bo morda jasno, da je Muzej - da dokončam svojo misel - neodvisno obstoječ Muzej, zmotna stvar in v jedru škodljiva za umetnost, kajti čeprav se predmet umetnosti imenuje stvar, vendar nikakor ni *stvar*, ni *ergon*, ni nepremična, mirujoča, mrtva mumija umetniške dejavnosti, temveč ga moramo razumeti kot nikoli usihajoč, večno utripajoč tok samega ustvarjanja, kot živo, pulzirajočo dejavnost ustvarjalca, čeprav od njega odmaknjeno časovno in prostorsko, vendar kljub temu od njega neločljivo, prelivajočo in poigravajočo se z barvami življenja, vedno vznemirjeno *energeia* duha.

Umetniško delo živi in potrebuje določene okoliščine za svoje življenje, posebno za svojo blaginjo, in zunaj njih, ločeno od konkretnih razmer svojega umetniškega bivanja - prav umetniškega - ono umira ali vsaj preide v stanje anabioze, preneha biti sprejeto in včasih tudi obstajati kot umetniško. Medtem pa je naloga Muzeja prav oddaljitev umetniškega dela, napačno razumljenega kakor neka stvar, ki jo je mogoče odnesti ali odpeljati kamor koli in namestiti kakor koli - v skrajnem primeru uničenje umetniškega predmeta kot živega. Povedano v prisposodbi: Muzej zamenja dokončano sliko z njenim obrisom in še dobro, če ni iznakažen. Kaj bi rekli o ornitologu, ki bi se namesto z opazovanjem ptic, po možnosti v njim lastnih življenjskih razmerah, ukvarjal samo z zbiranjem lepih perešček? Naravoslovci našega časa so jasno razumeli resnično nujnost preučevanja narave v po možnosti konkretnih naravnih razmerah in sami naravoslovni muzeji se po najboljših močeh spreminjajo v zoološke in botanične vrtove, in to ne s kletkami, temveč z naravnimi življenjskimi razmerami, kolikor se takšne posreči da

¹ Pričujoče besedilo je nastalo kot referat v Komisiji za ohranitev spomenikov umetnosti in starin Trojice-Sergijeve Lavre, v kateri je avtor sodeloval v letih 1918-20.

uresničiti: spomnimo se znamenitega zoološkega vrta v Hamburgu. Nekako pa je ista misel, neskončno bolj pomembna pri preučevanju duhovnih dejavnosti človeka, izredno malo privzeta v ustreznih disciplinah. Nekaj muzejskih cunj ali boben šamana so prav cunje in boben ter imajo za študij šamanizma tako malo vrednosti kakor Napoleonova ostroga v novodobni vojni zgodovini. Čim višja je človeška dejavnost, čim jasneje je videti v njej moment vrednosti, tem bolj se odlikuje funkcionalna metoda umevanja in preučevanja in toliko bolj neplodno postane primitivno kolekciranje raritet in monstrov: misli toliko neizpodbitne, kolikor malo spomnjene, ko bi jih bilo treba uporabiti. Zavedam se, da mučim vašo pozornost s temi preveč preprostimi resnicami, vendar sem prisiljen v to zaradi nevednosti ali pomanjkanja volje, da bi jih upoštevali, ki jo nadvse pogosto srečamo, tem elementarnim umetniško-arheološkim roparstvom, tej rabies museica², ki so pripravljene, zdi se, izrezati košček slike, samo da bi imeli možnost namestiti ga prav v določeno hišo v določeni ulici, ki se imenuje Muzej; v resnici lucus a non lucendo³: toda Muz ni mogoče spraviti v naborke. V imenu interesov kulture moramo protestirati proti poskusom, ki hočejo ločiti nekaj žarkov od sonca ustvarjalnosti, nalepiti nanje etikete in jih namestiti pod stekleni pokrov. Upati moramo, da ta protest ne ostane brez odziva – če ne zdaj, pa v prihodnje – kajti muzejski posel se očitno usmerja proti konkretizaciji, nasičenosti z življenjem in polnosti življenjske celote okoli umetniških predmetov. Med stranmi P. P. Muratova⁴ sem našel nekatere, ki sem jih pripravljen vključiti v kodeks muzejskoestetske zakonodaje. "Morebiti nikakor ni primerno v svetlobi muzejev iskati

izvirov pristnega entuziazma za antično," piše avtor "Podobe Italije"⁵. "Kdo si upa trditi, da je zares začutil Grčijo med štirimi stenami londonskega skladišča in obdržal v duši njeno podobo, ko je stopil na večno mokri Strand ali pa se spustil do severnjaško zasanjanih meglenih in romantičnih gajev Hyde Parka? Genij kraja v Londonu je očitno tuj geniju krajev, kjer je prvič ugledal svetlobo marmor s Partenona in Demetra Knidska. Ali ni bližji zraku, s kakršnim so hranila svoje nevidno življenje ta bitja antičnega sveta, ta zrak, ki ga vdihuje vsak izmed nas na obširnem dvorišču rimskega muzeja Term, čeprav le-ta nima takih prvorazrednih stvari ... Obiskovalec, ki tu opazuje antične reliefe, lahko včasih zasliši padec dozorele hruške ali udarec v okno z vetrom zazibanega prstnolistnega figovega drevesa. Pri starih cipresah sredi dvorišča se svetlika fontana, bršljan ovija bele žrtvene stebre. Tu je postavljeno veliko fragmentov in sarkofagov, obsijanih s soncem, ki naredi njihov travertin sinje moder in prozoren, njihov marmor topel in živ. Za prekrasno bivanje teh stvari je mogoče oddati popolnost mojstrovine, skrbno hranjene v zapuščeni sobi. Cvetni listi ospele vrtnice, ki so se zadržali v gubah obleke ženske, izklesane od neznano koga in neznano kdaj, jo krasijo še bolj kakor vse sodbe cenilcev in diskusije znanstvenikov. V teh cvetnih listih, v teh sencah listov in vej, ki drsijo po marmorju, in v gaščericah (martinčkih), semtertja tekajočih med ruševinami, je nekakšna vez med antičnim in našim svetom, ki edina omogoči srcu spoznati ta svet in verjeti v njegovo življenje." Isti avtor piše naprej o imenitni misli organizatorjev Narodnega muzeja, da bi del v njem hranjenih antičnih kolekcij odnesli pod odprto nebo in na sončno svetlobo. "Za antično skulpturo je

² Muzejska pobesnelost.

³ Svetel (gaj), ker je v njem temno. Tradicionalni primer nesmiselne vzročno-posledične povezave.

⁴ Pavel Muratov (1881 – 1950). Pisatelj, urednik revije Sofija (1914), umetnostni zgodovinar. Njegova najbolj znana knjiga je "Podobe Italije" (Moskva 1911–12, Berlin 1924).

⁵ Muratov, P. P., *Obrazy Italii*, 2. del, Moskva 1994, str. 27–28.

muzej bolj škodljiv kakor galerija slik za renesančno slikarstvo ... Skulptura potrebuje svetlobo in senco, prostor neba in tonalni kontrast zelenja, morda tudi dežne madeže in gibanje okoli tekočega življenja. Za to umetnost bo muzej vedno ječa ali pokopališče." "Globoko vznemirjenje," pravi Muratov, "prevzame popotnika v tihem kotu foruma pri izviru Iuturne, iz katerega so Dioskuri pojili svoje konje." Toda vprašajmo se, kakšno vrednost bi imeli kamni tega istega izvira, pripeljani v Berlinski muzej in razstavljeni na policah vzdolž, čeprav odlično presušenih sten.

Ali ne vznemiri in dviga duše prav življenjsko ozadje teh kamnov, prav opazovanje v njihovi funkciji? Zame je v dejavnosti naše Komisije ter vseh podobnih komisij in društev, ne glede na to, v kateri državi bi delovale, najhujša ta možnost pregrehe proti življenju, z zdrsom na poenostavljeno, na najbolj površno pot kolekcioniranja, ki ubija in odvzema notranjo vsebino. Ali mar ni tako, ko estet ali arheolog pregledujeta pojav življenja nekega funkcionalno celovitega organizma kot neodvisne, iz življenjskega duha iztrgane stvari, zunaj njihovega funkcionalnega odnosa do celote?

V inventarju zakristije Lavre že srečamo poskuse takšnega uničevanja. Tako je sestavljalcev inventarja, ko navaja znameniti kelih iz rdečkasto-rumenega marmorja, ki ga je podaril veliki knez Vasilij Vasiljevič Temni, naredil opazko: "Marmorja je toliko in toliko funtov po toliko, vsega za 3 rublje 50 kopejk." Ne bomo se slepili z navivno odkritostjo te opazke: nomine mutato de te fabula narratu⁶. Čeprav v zapleteno-prefinjenem pogledu, je formula "marmorja je za 3 rublje 50 kopejk", lahko rečemo, kanonična za privržence abstraktnega kolekcioniranja stvari, ki zunaj celote določenih življenjskih okoliščin nimajo ali skoraj nimajo smisla. "Lahko le sanjarimo,"

izrečemo s P. P. Muratovom, "da se bodo vsi reliefi in kipi, ki so bili najdeni na forumu in Palatinu, nekoč vrnili sem iz muzejev v Rimu in Neaplju. Nekoč bodo razumeli, da je za antično boljše častno umiranje od časa in roke narave kakor letargičen sen v muzeju."

Decentralizacija muzejev, prenos muzeja v življenje in vnos življenja v muzej, muzej - življenje za narod, ki vzgaja mase, vsak dan pretakajočih se okoli njega, in ne zbirka redkosti, namenjena le gurmanom umetnosti, vsestranska življenjska prisvojitev človeškega ustvarjanja ter pri tem vsenarodna in ne le za nedostopne skupine redkih specialistov, ki pogosto manj razumejo umetniško celoto, to so gesla muzejske reforme, ki morajo biti postavljena nasproti temu najslabšemu v kulturi preteklosti, kar si resnično zasluži vzdevek "buržoaznost".

Vrnimo se k teoretski obravnavi.

V nekem referatu je Ju. A. Olsufjev⁷ opredelil *stil* kot rezultat nakopičenja sorodnih umetniških zaznav (sam bi dodal: ustvarjalnih, naših reakcij) neke dobe in "zato", pravi, "leži v soglasju stila in vsebine jamstvo resnične umetniške vrednosti, pristnosti umetnosti danega časa". Tako je vitalnost umetnosti odvisna od stopnje združitve vtisov in sredstev njihovega izražanja. Resnična umetnost je enotnost vsebine in izraznih sredstev te vsebine, ta izrazna sredstva pa je lahko razumeti poenostavljeno, z iztrganjem posamezne fasete iz vsebinsko polne funkcije utelešenja. Tedaj se stran, samo eno stran organske enotnosti, privzame za nekaj samozadostnega, ločenega od preostalih faset utelešenja, čeprav je v resnici to le fikcija, ker *zunaj* celote nima realnosti, podobno kakor ni estetska realnost barva, ostrgana s slike, ali sočasno zveneči zvoki celotne simfonije. In če estet, na osnovi svoje poenostavljajoče neobčutljivosti, poskuša prerezati niti, bolj

⁶ Ime zamenjano z izmišljotino pripovedovalca.

⁷ Ju. A. Olsufjev (1878-1939). Kritični in umetnostni zgodovinar. Kot član Komisije je uredil prvi katalog vseh ikon Lavre.

natančno, krvne arterije, ki povezujejo gledano stran umetniškega dela z drugimi, ki jih on, esteti, ni opazil, potem *on* ruši enotnost vsebine in izraznih sredstev, uničuje *stil* predmeta umetnosti ali ga iznakazi, ko pa iznakazi ali uniči stil, odvzame stil delu in ga tako oropa pristne umetniškosti. Umetniško delo, ponavljam, ni umetniško drugače, kakor v polnosti za njegovo življenje nujno potrebnih okoliščin, na katere je bilo preračunano in v katerih je bilo ustvarjeno. Odstranitev dela teh okoliščin, izvzetje ali zamenjava nekaterih od njih odvzame umetniškemu delu njegovo igro in življenje, ga iznakazi in ga celo naredi anti-umetniškega. Poteze tujih stilov, vnesene v delo določenega stila, so pogosto odvrtni, če le ni ustvarjena *nova* ustvarjalna sinteza. Afrodita v krinolini bi bila prav tako neznosna kakor markiza XVII. stoletja v letalu. Če je v tej primitivni obliki celovitost umetniškega dela splošno priznana, pa še zdaleč ni vsem jasna splošna brezpogojnost in širina tu izrečenega prvega pogoja umetniške vrednosti. Seveda vsakdo ve, da je za estetski fenomen slike ali kipa nujna svetloba, za glasbo tišina, za arhitekturo prostor, ne spomni pa se vsak z enako stopnjo jasnosti, da morajo te splošne zahteve poleg tega imeti tudi nekatere kvalitativne določitve in da v takih svojih določitvah nikakor niso ne čezmerna zasluga ne milost njihovega opazovalca do njih, temveč konstitutivno vstopajo v sam organizem umetniškega dela in, predvideni od njegovega stvaritelja, oblikujejo podaljšanje dela, čeprav so zunaj meja tega, kar zaradi kratkosti in poenostavitve stvari pravzaprav imenujemo umetniško delo. Slika, na primer, mora biti osvetljena z *določeno* svetlobo, z razpršeno, belo, dovolj močno, istovrstno, vendar ne obarvano, brez lis itd., in brez te potrebne osvetlitve slika kot predmet umetnosti, t. j. kot estetski fenomen, ne živi. Osvetliti sliko z rdečo svetlobo, če je bila naslikana za osvetlitev z belo, pomeni ubiti estetski fenomen kot tak, kajti okvir, platno in barve nikakor niso proizvod umetnosti. Podobno temu, namestiti

arhitekturno delo v meglen prostor ali poslušati glasbeno delo v dvorani s slabo akustiko, spet pomeni iznakaziti ali uničiti estetski fenomen. In še več: obstajajo okoliščine, ki zaznave umetniških del nekako negativnega značaja; ni mogoče, na primer, poslušati simfonije ali gledati slike v prostoru, napolnjenem z neznosno smrdečimi plini, in če te negativne okoliščine niso izpolnjene v določeni lastnosti, se zagostijo v slog dela, rušijo enotnost forme in vsebine, tako pa uničujejo delo kot tako. Oboje, pozitivno in negativno, je za umetniško delo središče celega svežnja okoliščin, pri katerih je ono tudi edino mogoče kot umetniško, *zunaj* svojih konstitutivnih okoliščin pa kot *umetniško sploh ne obstaja*. Za slikarstvo na platnu izberemo okvir in ozadje, za kip izberemo draperijo, za stavbo izberemo obkrožajočo celoto barvnih lis in zračnih prostorov, za glasbo splošni značaj z njo sočasnih vtisov. Čim bolj so zapletene življenjske razmere danega dela, tem lažje je iznakaziti njegov stil, tem lažje je napraviti napačen korak, ki nas neopazno oddalji od ravnine pristne umetniškosti in vodi v brez-stilnost.

Ta splošna trditev se nanaša zlasti na cerkovno umetnost. Estetika nedavne preteklosti se je imela za upravičeno, da gleda na rusko ikono zviška; v sedanjem času so se oči estetov odprle za to stran cerkovne umetnosti. Vendar je ta prvi korak, žal, doslej *komaj* prvi in pogosta sta estetska nepremišljenost in neobčutljivost, po kateri se ikona sprejema kot samostojna stvar, ki jo navadno najdemo v templju, ki je slučajno nameščena v templju, vendar pa se lahko uspešno prenese v avditorij, v muzej, v salon ali ne vem še vse kam. Dovolil sem si imenovati nepremišljenost to odtujitev ene od strani cerkovne umetnosti od celotnega organizma tempeljskega obreda kot sinteze umetnosti, kot te umetniške sredine, v kateri in le v kateri ima ikona svoj pristni umetniški pomen in le v kateri se lahko opazuje v svoji pristni umetniškosti. Celo najenostavnejša

analiza katere koli s strani cerkovne umetnosti pokaže povezanost te strani z drugimi – sam sem osebno prepričan, da z vsemi – nam pa je zdaj dovolj poudariti vsaj nekatere, skoraj po naključju izbrane, soodvisnosti strani cerkovne umetnosti.

Vzemimo npr. spet ikono. Seveda še zdaleč ni vseeno, kako je osvetljena, in gotovo mora biti za njeno umetniško življenje osvetlitev enaka prav tisti, v vidu katere je bila naslikana. Osvetlitev v danem primeru nikakor ni razpršena svetloba umetniškega ateljeja ali muzejske dvorane, temveč neenaka, spremenljiva, plapolajoča, morebiti deloma trepetajoča svetloba oljenke. Ikona je preračunana na igro trepetajočega, z vsakim vetrcom vznemirjenega plamena, vnaprej upošteva učinke barvnega odseva snopov svetlobe, ki se širi skozi barvno, včasih brušeno steklo; zato je lahko opazovana kot taka le pri tem širjenju svetlobe, pri tem valovanju, ki se deli, je neenako, skoraj pulzirajoče, bogato s toplimi prizmatičnimi žarki – svetlobe, ki jo vsi sprejemajo kot živo, kot tako, ki ogreje dušo, kot oddajajočo toplo dehtenje. Slikana v približno enakih razmerah, v poltemni celici, z ozkim oknom, pri delno umetni osvetlitvi, oživi ikona le v ustreznih razmerah ter nasprotno odmre in se iznakazi v razmerah, ki bi se lahko pokazali, če govorimo abstraktno in v splošnem, kot najhvaležnejši za stvaritve čopiča: govorim o enakomerni, mirni, hladni in močni osvetlitvi muzeja. In mnoge posebnosti ikon, ki vznemirjajo prenasičeni pogled sodobnosti: pretiranost nekaterih proporcev, poudarjenost črt, obilje zlata in dragih kamnov, kovinske obrobe in krone, obeski, brokatna, žametna ter z biseri in dragulji izvezena pregrinjala – vse to živi, v ikoni primernih razmerah, sploh ne kot pikantna eksotičnost, temveč kot nujno potrebno, vsekakor neodstranljivo, edinstveno sredstvo izraza duhovne vsebine ikone, t. j. kot enotnost stila in vsebine, ali drugače, kot pristna umetniškost. Zlato je barbarsko, težko in brez

vsebine pri razpršeni dnevni svetlobi, pri vznemirjenem plamenu oljenke ali svečke pa oživi, kajti blešči se v miriadah pljuskov zdaj tu, zdaj tam in nam da slutnjo druge, nezemske svetlobe, ki napolnjuje zgornje prostranstvo. Zlato, dogovorjen atribut gornjega sveta, je v muzeju nekaj izmišljenega in alegoričnega, v templju s tlečimi oljenkami in množico prižganih sveč pa je živ simbol, je nazornost. Prav tako so primitivizem ikone, njen včasih živi, skoraj nevzdržno živi kolorit, njena nasičenost in njena poudarjenost najtanjše preračunani na učinke cerkovne osvetlitve. Tu, v templju, se vsa ta pretiranost omili in daje moč, nedosegljivo navadnim izraznim sredstvom. Tedaj v obličju svetih zagledamo, pri tej cerkovni osvetlitvi, obraze, t. j. vzvišene podobe, žive pojave drugega sveta, prvopojave. Urphänomena – bi rekli, sledeč Goetheju. V templju stojimo iz obličja v obličje pred platonskim svetom idej, v muzeju pa ne vidimo ikon, temveč le pretiravanje na njih.

Toda pojdimo zdaj naprej in od *umetnosti ognja*, ki nujno vstopa v sintezo tempeljskega obreda, preidimo k *umetnosti dima*, brez katere te sinteze tudi ne bi bilo. Ali je treba dokazovati, da najtanjša sinja zavesa kadila, raztopljenega v zraku, vnaša v opazovanje ikon in fresk tako ublažitev in poglobitev značne perspektive, o kateri muzej ne more sanjati in ki je muzej ne pozna? Ali je treba opomniti, da se s to atmosfero, ki je neprestano v gibanju, atmosfero, ki je materializirana, atmosfero, ki je *vidna* pogledu in je poleg tega kakor nekakšna najtanjša zrnatost, vnašajo v freske in ikone popolnoma novi dosežki umetnosti zraka, ki so sicer novi le za posvetno, abstraktno, osamelost umetnost, nikakor pa ne za cerkovno umetnost, vnaprej jih upoštevajo njeni tvorci, zato se brez njih njihova dela ne morejo ne iznakaziti.

Nihče se ne bo prepiral o tem, da električna luč ubija barvo in ruši ravnovesje barvnih mas; če rečem, da se ikone ne sme ogledovati v električni svetlobi, bogati z modrimi in

vijoličnimi žarki, se skoraj nihče ne bo prepiral z mano. Vsakdo ve, da električna svetloba kot opekline uničuje tudi psihično dojemljivost. To je primer negativne okoliščine umetniškosti cerkvene umetnosti. Če torej obstajajo negativne okoliščine, potem toliko bolj *obstajajo* tudi pozitivne, ki s svojo celotnostjo določajo ne le tempeljski obred kot neko celoto, temveč tudi vsako njegovo stran kot organsko podrejeno vsem drugim. Stil zahteva znano polnost kroga okoliščin, neko zaprtost umetniške celote kot ločenega sveta in vdor elementov *drugega* značaja vanj vodi v iznakaženje celote, pa tudi posameznih delov, ki so v celoti imeli svoje središče in izhodišče ravnotežja. V templju, povedano načelno, se vse prepleta z vsem: tempeljska arhitektura, na primer, upošteva očitno celo tako majhen učinek, kakor so prameni modrikastega kadila, ki se vijejo po freskah in ovijajo stebre kupol, ki s svojim gibanjem in prepletanjem skoraj brezkončno širijo arhitekturni prostor templja, mehčajo suhoparnost in trdoto linij ter jih, kakor da bi jih raztapljali, napolnijo z gibanjem in življenjem. Toda doslej smo govorili le o majhnem delu tempeljskega obreda, za povrh o sorazmerno zelo enoličnem. Spomnimo se gibčnosti in ritma gibanja duhovnikov, na primer pri kajenju (s kadirnico), igre in barvnih odtenkov gub dragocenih tkanin, prijetnih vonjav, nenavadnega ognjenega prevevanja atmosfere, ionizirane s tisočimi gorečimi plameni, spomnimo se še, da sinteza tempeljskega obreda ni omejena le na upodablajočo umetnost, temveč pritegne v svoj krog tudi vokalno umetnost in poezijo, poezijo vseh vrst, tako da se z vidika estetike kaže kot glasbena drama. Tu je vse podrejeno enemu cilju, najvišjemu učinku katarze te glasbene drame, zato *vse*, tu sopolrejeno drug drugemu, ne obstaja ali vsaj lažno obstaja, vzeto ločeno. Zato če pustimo ob strani mistiko in metafiziko obreda ter se giblujemo samo v avtonomni ravnini umetnosti kot take, kljub

temu osupnem, kadar moram slišati govor o zaščiti takega spomenika visoke umetnosti kakor Lavra z omejitvijo pozornosti na neko *posamezno stran* ter s protikulturno in protiumetniško ravnodušnostjo do druge.

Če bi mi ljubitelj vokalne glasbe začel dokazovati, da imamo v cerkvnih napevih, tako tesno povezanih z antičnostjo, visoko umetnost, morda in celo verjetno najvišjo vokalno umetnost, v instrumentalni glasbi primerljivo kvečjemu le z Bachom; če bi v imenu te kulturne vrednote začel zahtevati zaščito pevske strani bogoslužja in bi se skliceval zlasti na posebne krajevne napeve, ohranjene v Lavrskem izročilu, bi mu, seveda, stisnil roko. Vendar bi mi bilo pri tem težko zadržati grenkobo v očitku: "Ali vam je vendar res vseeno, da rušijo oboke visokih arhitekturnih dosežkov, da posuvajo freske in premažejo ali pokradejo ikone?" Podobno tudi ljubitelju petja in hkrati poznavalcu likovnih umetnosti ne bi mogel ne postaviti nasproti svoje skrbi za zaščito spomenikov starodavne cerkvene poezije, ki je do danes ohranila značilnosti starodavnega pojočega načina branja, starodavnega skandiranja, in skrbi za zaščito rokopisov preteklih stoletij, polnih zgodovinskega smisla, ki so v polnosti uresničili zgradbo knjige kot celote. Vseh njih, poznavalcev umetnosti skupaj, pa ne bi mogel ne spomniti na bolj pomožne, vendar nadvse pomembne umetnosti, ki vstopajo v sestav tempeljskega obreda, pomembne v organizaciji tega obreda kot umetniške celote, pozabljene ali na pol pozabljene od sodobnosti: na umetnost ognja, na umetnost vonja, na umetnost dima, na umetnost oblačil itd., izključno do edinstvenih na svetu Troiških prozor⁸ z neznano skrivnostjo njihove peke in do svojevrstne koreografije, ki se pokaže v sorazmernosti cerkvenih gibanj pri vhodih in izhodih duhovnikov, v spustih in dvigih obrazov, v obhodih okrog oltarne mize in

⁸ Gr. *prophora* - bel okrogel hlebček iz gostega testa, ki se uporablja v pravoslavnem bogoslužju.

templja ter v cerkovnih procesijah. Kdor je okusil čar antičnosti, dobro ve, koliko je vse to antično ter živi kot dediščina in edini neposredni potomec starodavnega sveta, posebno svete tragedije Helade. Celo take podrobnosti, kakor so posebni dotiki različnih površin, posvečenih stvari iz raznih snovi, ikon, namazanih in prepojenih z dišečim oljem, dišavami in kadilom, vrh tega z najobčutljivejšim delom našega telesa, z ustnicami, vstopajo v sestav celotnega obreda kot posebna umetnost, kot posebne umetniške sfere, na primer kot umetnost tipa, kot umetnost vonja ipd. Z njihovo odpravo bi izgubili polnost in zaključenost umetniške celote. Ne bom govoril o okultnem dejavniku, ki je lasten vsakemu umetniškemu delu v splošnem, predvsem pa tempeljskem obredu: to bi nas uvedlo v preveč zapleteno področje; prav tako tu ne morem govoriti o simboliki, nujno navzoči v vsaki umetnosti, posebno v umetnosti organskih kultur. Dovolj nam je zunanje, lahko bi rekli tudi površno evidentiranje stila kot enotnosti vseh izraznih sredstev, da bi govorili o Lavri kot o celostnem umetniškogodovinskem in edinstvenem svetovnem spomeniku, ki zahteva neskončno pozornost in neskončno pazljivost do sebe. Lavra, preučevana s kulturnega in umetniškega vidika, bi morala biti kot organska celota splošen "muzej", brez izgube ene same kaplje dragocene vlage kulture, ki se je tu tako stilno, v sami razno-stilnosti dob, zbrala med moskovskim in peterburškim obdobjem naše zgodovine. Kot spomenik in središče visoke kulture je Lavra neskončno potrebna Rusiji, in to v svoji neokrnjenosti, s svojim načinom življenja, s svojim svojevrstnim življenjem, ki je že davno odšlo v predel davne preteklosti. Vse to svojevrstno izginulo življenje, ta otok XIV.–XVII. stoletja, bi moral biti državno obvarovan vsaj s tako skrbnostjo, kakor so bili v Belovežskem gozdu zavarovani poslednji zobri⁹. Če bi se v mejah države našla ustanova

muslimanov ali lamaitov, čeprav nam tuja po kulturi in zunaj naše zgodovine, podobna Lavri, ali bi se lahko država omajala v misli o podpori in zaščiti take ustanove? Kolikokrat bolj pozorna bi morala biti država do tega zarodka in središča naše zgodovine, naše kulture, znanstvene in umetniške? Zato imam za popolnoma neprepričljivo in estetsko neobčuteno zamisel, spustiti uporabo Lavre iz rok menihov v roke nadarbinskih občin. Kdor se je poglobil v neprimerljivost in kvalitativno različnost življenja, psihologije in, končno, načina bogoslužja redovnikov, čeprav tudi slabih, in ljudi, živečih zunaj samostana, čeprav nadvse krepostnih, ta se ne more ne strinjati z mano, da bi bila velika brezstilstnost odstopiti služenje v Lavri svetni duhovščini. Celo slikovito, v smislu barvnih madežev v cerkvah ali trgih Lavre, bi zamenjava črnih figur z njihovo značilno meniško držo s kakršnimi koli drugimi v drugačnega stila ali povsem brezstilnimi, takoj porušila celotnost umetniškega vtisa Lavre ter jo iz spomenika življenja in ustvarjalnosti spremenila v mrtvo skladišče bolj ali manj naključnih stvari. Razumel bi fanatično zahtevo zrušiti Lavro, tako da kamen ne bi ostal na kamnu, v imenu religije socializma; odločno pa se odrekam razumeti kulturtregerstvo, ki zaradi naključne prevlade v sedanjem času prav specialistov za likovno umetnost in ne za katero drugo, vneto štiti ikono, freske in same stene, ravnodušno pa je do drugih, nič manj dragocenih dosežkov starodavne umetnosti, in kar je glavno, ne upošteva najvišje naloge umetnosti, njene skrajne sinteze, ki je tako uspešno in svojevrstno rešena v tempeljskem obredu Trojice – Sergijeve Lavre in ki jo je s tako nenasitno žejo iskal pokojni Skrjabin.

Ne k umetnostim, temveč k Umetnosti, globoko do same središčne točke Umetnosti kot prvoedini dejavnosti, stremi naš čas. In njemu ni prikrito, kje je ne le besedilo, temveč vse

⁹ Bison bonasus, evropsko divje govedo.

umetniško utelešenje "Pripravljalnega obreda".

Sergijev Posad

1918, X. 24.

Prevedel Anton Jurca

Svjaščennik Pavel Florenskij, izbranne trudy po iskusstvu,
Izdatelstvo Izobrazitelnoe iskusstvo, Moskva 1996.

Hans-Georg Gadamer

Pesništvo in razlaga

Med umetnikovim delom in delom razlagalca že dolgo obstaja napetost. V očeh umetnika ima razlaga videz samovoljnosti, če ne celo odvečnosti. Napetost se stopnjuje še posebno, če je razlaga le poskus v imenu in duhu znanosti. Ustvarjalni umetnik težko verjame, da je mogoče z znanstvenimi metodami razjasniti vprašljivosti razlage.

Tema "Pesništvo in razlaga" predstavlja poseben primer splošnega odnosa med ustvarjalcem in razlagalcem. Kajti ko gre za pesnitev in pesništvo, je razlaganje in umetniško ustvarjanje neredko delo ene in iste osebe. Iz tega je razvidno, da je pesnjenje tesneje povezano z razlago kakor ostale umetnosti. Tudi če je razlaga znanstvena zahteva, pa morda glede pesništva le ni tako vprašljiva, kot ji to na splošno pripisujemo. Postopek znanosti je komajda kaj več kakor to, kar deluje v miselni izkušnji pri pesnjenju. Še posebej, če pomislimo, koliko filozofske refleksije je prešlo v moderno pesništvo našega stoletja. Razmerje med pesništvom in razlago pa ni postavljeno le s strani znanosti in filozofije, ampak je interni problem pesništva samega in prav tako pesnikov kot bralcev.

Če sem v tem smislu predstavil temo kot predmet nadaljnje razprave, pa nimam namena zavzemati stališča o rivalstvu, ki naj bi kot zahteva po razlagi obstajalo med predstavniki znanosti in besednimi umetniki. Tudi z briljantnostjo povedanega nočem tekmovati s tistimi, ki dobro obvladajo svojo besedno obrt. Rad bi le opravil svoje delo, to je, da bi z razmišljanjem pokazal to, kar je. Pokazati, kar je, pomeni v miselnem procesu: naučiti videti tisto, kar bi lahko vsi sprevideli.

Vprašanje je torej: kaj utemeljuje soseščino pesništva in razlage? Kot na dlani je, da imata nekaj skupnega. Obema je jezik skupen medij.

In kljub temu obstaja razlika, vprašanje je le, kako velika. Najbolj nazorno je na to razliko opozoril Paul Valery: beseda v pogovornem jeziku kot tudi v znanstvenem in filozofskem na nekaj opozarja in izgine kot nekaj prehodnega za tem, na kar kaže. Nasprotno pa se pesniška beseda sama pojavi, ker se sama prikaže in takšna ostane. Prvo je podobno drobižu, ki kroži sem ter tja namesto česa drugega, drugo, pesniška beseda, pa je kot zlato samo. Kljub temu, da so nekateri najbrž že dojeli mojo predstavo, moram začeti s premišljevanjem tako, da opozorim tudi na prehode v sredini med pesniško oblikovano besedo in le prazno besedo mnenja. Saj se je notranji prodor obeh načinov govorjenja najbolj razmahnil šele v našem stoletju.

Izhajamo iz ekstremov. Na eni strani imamo lirično pesem (ki jo je imel v mislih tudi Paul Valery). Pri tem opazimo za naš čas nenavaden pojav: beseda znanosti prodira kot element znanosti v poezijo npr. pri Rilkeju ali Gottfriedu Bennu na način, ki bi bil še pred nekaj desetletji v pesništvu nemogoč. Kaj se zgodi, če se jasno izražena beseda, trditev ali celo znanstveni pojem stopi v melos pesniške besede?

Preidimo k drugi skrajnosti, ki je izmed vseh umetniški oblik najbolj nevezana, tj. Romanu. Tukaj je refleksiji, besedi, ki reflektira dogodke in stvari, dana domovinska pravica ne le skozi usta oblikovanih figur, ampak tudi iz ust pripovedovalca samega. Toda, ali se ni tudi pri tem pokazal neki novi moment, celo kot nasprotje hladnosti romantične oblike romana, opuščanja ne le oblike pripovedovanja, temveč tudi pojma dogajanja tako, da je postala razlika med besedo pripovedovalca in reflektirano besedo popolnoma odveč?

Zdi se, da tudi pesnik, ki se najbolj vztrajno brani sprejeti razlago, ne more zatajiti skupnih značilnosti pesništva in razlage, pa naj še toliko ve o vprašljivosti vse razlage in še posebno o samorazlagi svojih pesniških izjav in daje prav

Ernstu Jungerju, ki pravi: "Kdor interpretira samega sebe, pade pod svoj nivo." Najprej se vprašajmo: Kaj je razlaga? Gotovo ni niti pojasnjevanje niti dojemanje, ampak prej razumevanje in tolmačenje. Pa vendar je razlaga še nekaj drugega. Prvotni pomen razlage: kazati v neko smer. Pomembno je, da vsa razlaga ne kaže na en sam cilj, temveč le v eno smer, to pa pomeni, v neko odprtost, ki jo lahko zapolnimo na različne načine.

Razlaga ima dva pomena: nekaj nakazovati in nekaj razlagati. Oboje je med seboj povezano. "Nekaj razlagati" pomeni "kazati" in njegov smisel je znak. "Nekaj razlagati" pa se vedno nanaša na takšen znak, ki že sam nekaj razlaga. Nekaj razlagati torej pomeni razlagati razlago.

Povrnimo se k vprašanju, kaj vse je v svojem bistvu razlaga, da bomo lahko opredelili nalogo in postavili meje našemu delu. Kaj vse je znak? Je morda vse znak? Ali drži, kar je rekel Goethe, ki je pojem simboličnega povzdignil v temeljni pojem naše celotne estetike: "Vse nakazuje vse. Vse je simbol." Ali pa je tukaj treba postaviti kakšne meje? Ali obstaja v stvarnosti nekaj, kar razlaga, kar je torej znak in zato zahteva, da tisto nekaj upoštevamo in razlagamo kot znak? Seveda mora obstajajoči takšno sprejemanje znaka pogosto šele pridobiti. Zato želimo, razlagati tudi tisto, kar se skriva, npr. izraz kretnje. A tudi potem želi znak izstopiti iz povezane celote, torej razlaga, ki obenem pojasnjuje smisel smeri nekega znaka s tem, da iz zmedenosti, nejasnosti, neusmerjenosti izpostavi to, kar v bistvu razlaga. Takšna razlaga torej ne želi nakazovati v nekaj, temveč jasno izvleči tisto, kar obstoječe že nakazuje.

Kaj je sedaj pri tem najbolj pomembno nam lahko pove nasprotje. Jasnost ukaza, ki zahteva poslušnost in jasnost izjave, ki je smiselno določena, sta stvari, ki ju ne moremo razlagati in o katerih ne gre ovinkariti. Razlagamo nekaj, kar ni smiselno vkovano, nekaj, kar je večpomensko. Poglejmo klasične primere vseh

razlag: let ptice, prerokba, sanje, slikovno gradivo, zavozlana pisava. V vseh teh primerih je nekaj dvojnega: razlaga, ki pomeni – kazati v neko smer, ki zahteva razlago, a prav tako zakrivanje tistega, na kar je bilo v tej smeri pokazano. Razložiti je torej treba vse, kar je večpomensko.

Vprašali se bomo, če lahko večpomenskost razložimo še kako drugače kakor da postane očitna v svoji večpomenskosti. Približali smo se naši temi, ki je usmerjena na posebno zvezo med razlago, ker je polna neizčrpne večpomenskosti. Ni je mogoče adekvatno prevesti v pojmovno spoznanje. To velja tudi za pesniško delo. Pa vendar je vprašanje, kako se sredi napetosti med sliko in pojmom predstavlja posebno razmerje pesništva in razlage. – Večpomenskost pesništva je neločljivo prepletena z enopomenskostjo mišljene besede. Nosilec interference je posebno mesto jezika pred ostalimi snovmi, iz katerih umetnik oblikuje, kot so kamen, barva, glina, celo telesni gibi pri plesu. Elementi, iz katerih je jezik v pesništvu zgrajen in oblikovan, so čisti znaki, ki lahko postanejo elementi pesniškega oblikovanja le zaradi svojega pomena. To pa pomeni, da je njihov pravi način obstoja le v pomenu. Na to je treba opozoriti še posebno v času, v katerem postaja predmetno razložena izkušnja sveta neke vrste zakon preobrazbe sodobne umetnosti. Pesnik temu ne more slediti. Beseda, s katero se izraža in beseda, iz katere oblikuje misli, se noče nikoli docela ločiti od svojega pomena. Nepredmetno pesništvo bi bilo le bebljanje.

Seveda to ne pomeni, da obstane jezikovna umetnina v praznem pomenu. Mnogo bolj združuje neke vrste identiteto pomena in smisla, kakor je zakrament obenem bit in pomen. "Spev je bivanje." In kaj pri tem pravzaprav obstaja? Saj vendar vsak mišljen govor nakazuje stran od sebe. Besede niso zvočni kompleksi, smiselne poteze, ki kot namigi odvrtaajo od sebe. Vsi vemo, da pridobi zvočna podoba v pesništvu svoje obrise šele

potem, ko je najprej razumljen pomen. Spoznali smo, in to na boleč način in z vso napetostjo neke naloge, da je pesništvo vezano na jezik in je prevod poezije prav tako veličastno kot nemogoče opravilo.

To pa pomeni: enotnost zvočne oblikovnosti in pomena, ki je lastna vsaki besedi, se izpolni šele v pesniški govorici. Pesniška umetnina je glede na ostale umetniške vrste jezikovno specifična, odprto nedoločena. Oblikovna enotnost tako v pesniški umetnini kot v ostalih umetniških delih je sicer smiselno prisotna in ni le puhlo mnenje o pomenskosti. A kljub temu vsebuje ta prisotnost element pomena in nakazovanja v nedoločeno možnost uresničevanja. Prav v tem je prednost pesništva pred ostalimi umetniškimi zvrstmi. To mu omogoča, da že od nekdaj postavlja nalogo upodabljaajoči umetnosti. Kajti to, kar evocira s svojimi jezikovnimi sredstvi, je sicer nazor, prisotnost, bivanje, a najde v vsakem posamezniku, ki sprejme pesniško besedo, svojo lastno nazorno in ne posredovano izpolnitev. Tako poziva slikarje k nalogi. Kot predstavnik vseh iznajde sliko, ki postane trajno veljavna. To imenujemo slikovni tip, ki prevladuje, dokler ga v novem ustvarjalnem dejanju ne izpodrine novi tip. – Pesnikova naloga je skupna legenda, ki pa ima v svojem "povedanem" absolutno realnost. Grški izraz zanjo je mit. Zgodbo o bogovih in ljudeh, ki nastopajo v njej, označuje to, da obstajajo v povedanem in jih ni mogoče kako drugače potrditi. Prenaša se kot nekaj, kar je bilo povedano in bo povedano naprej, torej kot izročilo. V tem zelo opredeljenem smislu pa je vse pesništvo mitično, kajti z mitom izraža, da je lastna potrditev možna le v povedanem. Prav zato se nahaja v elementu, ki pripada tako pesništvu kakor tudi razlagi. Še več, vse pesništvo že od nekdaj vključuje tudi razlago.

To potrjuje že sam namig na neko pesniško sredstvo, ki je bilo v prejšnjem stoletju neoporečno legitimno in je šele v zgodnjem stoletju doživljajske poezije izgubilo svoje

zaupanje. V mislih imam alegorijo, ki pove nekaj le preko nečesa drugega. Takšno umetniško sredstvo je možno le takrat in je pesniško le tedaj, ko je zagotovljena skupnost razlagalnega horizonta, kamor spada alegorija. Če je izpolnjen ta pogoj, ni treba, da bi bila alegorija "ledena". Tudi, če obstaja jasna povezava med alegorijo in njenim pomenom, lahko kljub temu celota pesniške govorice, kjer se pojavi, obdrži odprto neodločnost, ki jo pesniško preko pojma ohranja neizčrpano. Na primer: razprava okoli Kafkovih romanov se je navsezadnje razvila zato, ker je znal Kafka v svojih romanih na neopisljivo sproščen, kristalno jasen in miren način zgraditi vsakdanost, katere dozdevna iskrenost, ki je združena s skrivnostno tujostjo, vzbuja vtis, kot da bi vse skupaj ne bilo to, kar je, ampak nekaj drugega. Obenem ni v tem nobenih jasnih alegorij, ker se razpad skupnega horizonta razlage kot dogodek mogočne pripovedne umetnosti odvija pred našimi očmi. Vtis, da je vse usmerjeno na pomen in pojem in neke vrste razvozlavanje, se še enkrat izkaže kot napačen. Evociran je le prazen videz alegorije, a to pomeni, obrnjen v večpomenskost.

To je razlaga, ki je prisotna v pesništvu in ki po svoji strani sama zahteva razlago. Sledi vprašanje: Kdo razlaga, pesnik ali razlagalec? Ali pa sta oba, ker opravljata svoje delo, tudi razlagalca? Ali pa se v njunem mnenju in v tem kar povesta, zgodi nekaj, kar obenem pomeni, da tega sploh nista "menila"? Razlaga očitno ni ne početje ne mnenje, temveč resnična določitev biti.

Podobna je dvopomenskosti v prerokbi, ki prav tako ne spada v področje naše razlage, temveč v področje tistega, ki nam nekaj pomeni. Tudi Ojdipove usode ni bila kriva z infamno ali brezbožno silo napeljana napaka kakšnega tepca. Njegova želja, da bi se uprl božjemu reku, ki ga je nazadnje pahnil v zlo, ni bila zločinska. Smisel preroške tragedije je veliko bolj to, da je s podobo junaka eksemplarično predstavljena dvopomenskost,

ki je usoda človeštva.

Človeška bit je prav to: zaplesti se v razlagi večpomenskega.

S takšno večpomenskostjo je povezana tudi pesniška beseda. Tudi pesniška beseda je mitična, to pomeni, da je ni mogoče preverjati drugače kakor s tem, kar zajema. Vrednost večpomenskosti pesniške besede je v tem, ker v celoti ustreza večpomenskosti človeške biti. Vsa razlaga pesniške besede pojasnjuje le, kar pesništvo že samo razlaga.

To, kar pesništvo razlaga in kar nakazuje, seveda ni tisto, kar pesnik meni. Kar pesnik meni, ni nič bolj vzvišeno od tega, kar menijo ostali ljudje. Pesništvo ne obstaja v mnenju o nečem, ampak v tem, da je mišljeno in povedano prisotno v njem samem. Beseda razlage, ki pesništvu sledi, je vključena v bivanje; kakor tudi večpomenske razlage, ki so pesnitev sama. Ohranjene so prav tako kot bistvo pesnitve. Kar pesem razlaga (kaže v neko smer), nakazuje tudi tisti, ki pesnitev razlaga. Kdor sledi besedi razlage, gleda v smer, a s tem ne meni na določeno razlago kot takšno. Beseda, ki razlaga, se očitno ne sme postaviti na tisto mesto, kamor kaže. Razlaga, ki bi to počela, bi bila kot pes, ki mu poskušamo nekaj pokazati, on pa zagrabi roko, s katero mu kažemo, namesto, da bi gledal v smer, ki mu jo kažemo.

Podobna se mi zdi tudi razlaga, ki nastane v pesništvu samem. Bistvo pesniškega izražanja je, da nas istočasno odvrča od sebe. Umetnost in sposobnost pripovedovanja, ki podarja izražanju estetsko raven kvalitete, je morda upoštevana v estetski refleksiji, toda njena umetnost v resnici nastane tedaj, ko kaže stran od sebe in dopušča, da postane vidno to, o čemer pesnik govori. Prava legitimnost ne pripada ne razlagalcu ne pesniku – nad obema bo prevladalo to, kar pravzaprav je, ko pesnitev nastane. Oba sledita razlagi, ki nakazuje v odprtost. Zato morata tako pesnik kot razlagalec v tem smislu verjeti vase, da

temu, kar imata v mislih, ne dopuščata nobene legitimnosti. To, kar usmerja njegovo lastno pojmovanje ali zavestno izrazitost, je le ena izmed možnosti, da se do samega sebe vede reflektivno in če mu pesnitev uspe, je to povsem nekaj drugega kakor tisto, kar počne.

Heziodova beseda, beseda pesnika, ki je prvi formuliral zavest pesnikove misije v svoji slavni pesnitvi muzam, lahko ilustrira povedano. V uvodu Teogonije se pesniku prikažejo muze in mu pravijo: "Znamo povedati mnogo laži vam, podobnih resnici, znamo, če hočemo, tudi povedati zgodbe resnične!" (Prevod Anton Sovre, op. prev.) Besede so pogosto dojete kot pesnikov kritičen pogled do Homerjeve podobe božjega sveta, kot da bi se pesnik skliceval na novo legitimnost, če bi mu muze dejale: "Dobro ti hočemo. Ne bomo ti, čeprav bi lahko, povedale nič napačnega – kakor smo Homerju – ampak le resnico." Iz več vzrokov, predvsem pa zaradi izredne simetrije v obeh verzih, mislim, da je pesnik hotel povedati naslednje: muze so vedno, kadar so nekaj dajale, obenem podajale laži in resnico. Govoriti istočasno laži in resnico in v tem nakazovati odprtost, to je tisto, kar ustvarja pesniško besedo. Njena resničnost ni toliko odvisna od razlike med lažjo in resnico, kot menijo hudobni filozofi, ko pravijo o pesnikih: "Toda pesniki veliko lažejo."

Zdi se mi, da smo dobili odgovor na zastavljeno vprašanje. Element mnenja in razlage je že od nekdaj prisoten v večpomenskosti pesništva. Tam, kjer razpade skupni horizont razlage sam vase, kjer ni več skupne pripovedi, kjer nastopi nenavadna enotnost, ki je mitološko tradicijo Grkov in Rimljanov združila s krščansko religijo, in je obstajala še pred dvesto leti, je izgubila svojo samoumevnost in se mora zlomljivost mitološke enotnosti reflektirati v pesništvu. Prav pri modernih romanih lahko opazimo – naštel bom že umrle: Kafka, Thomas Mann, Musil, Broch – da je element razlagalne refleksije postajal vse bolj pomemben. Zveza

med pesnikom in razlagalcem postaja danes vedno večja. Na koncu je s skupnostjo naše človeške biti postavljena v čas, ki jo glede vseh neutrudnih poskusov, da bi našli besedo razlage, oblikuje odklonilno prepričanje, ki ga lepo izrazi Holderlinova "Memosina": Mi smo znak brez razlage.

Prevedla Urška Valencič

"Dichten und Deuten", *Jahrbuch der Deutschen Akademie fuer Sprache und Dichtung* 1960 (1961), str. 13–21, prevod prvič objavljen v *Nova revija* 104, december 1990.

Clement Greenberg

Modernistično slikarstvo

Modernizem vključuje več kot samo umetnost in literaturo. Danes obsega že skoraj vse, kar je resnično živo v naši kulturi. Poleg tega je modernizem tudi dokajšna historična novost. Zahodna civilizacija ni prva, ki se je ozrla nazaj in podvomila v svoje lastne temelje, vendar gre v tem najdlje. Modernizem do skrajnosti intenzivira to samokritično tendenco, začeniši s filozofom Kantom. Ker je bil Kant prvi, ki je kritiziral sama kritiška sredstva, ga imam za prvega pravega modernista.

Bistvo modernizma, kot ga vidim jaz, je v uporabi karakterističnih metod stroke za kritiziranje same stroke, vendar ne z namenom, da jo spodkoplje, temveč da jo utrdi na področju njene kompetence. Da je postavil njene meje, je Kant uporabil logiko in medtem ko je veliko stvari odtegnil njeni nekdanji kompetenci, je logika ohranila toliko nedvomnejšo oblast nad ostalimi.

Modernistična samokritika zraste iz razsvetljenstva, vendar z razsvetljenstvom ni identična. Razsvetljenje je kritiziralo od zunaj, kot razumemo kritiko na splošno, modernizem pa kritizira od znotraj, preko samih postopkov tega, kar kritizira. Zdi se mi naravno, da se je ta, novi način kritike pojavil najprej v filozofiji, ki je že po definiciji kritična, v teku 19. stoletja pa se je pojavil tudi na mnogih drugih področjih. Uveljavila se je potreba po bolj racionalnem utemeljevanju vsake formalne družbene dejavnosti; in končno so s pomočjo kantovske samokritike zadostili in interpretirali to zahtevo tudi na področjih, ki so bila daleč od filozofije.

Znano nam je, kaj se je zgodilo z religijo, ki se ni mogla okoristiti s "kantovsko" imanentno kritiko, da bi opravičila svoj obstoj. Na prvi pogled bi se lahko zdelo, da so bile umetniške zvrsti v istem položaju kot religija. Ko jim

razsvetljenje ni hotelo priznati naloge, ki bi jo umetnost lahko jemala resno, je bilo videti, da ji bo pripadlo mesto zgolj v območju razvedrila in da bo, podobno kot religija, postala del terapije. Umetnost se je lahko rešila tega razvrednotenega statusa le tako, da je pokazala, da je doživetje, ki ga ponuja, vredno samo po sebi, in da ga ne omogočajo nobene druge dejavnosti.

Pokazalo se je, da mora to demonstrirati vsaka umetnostna zvrst na lastno odgovornost. Treba je bilo eksplicitno pokazati vse, kar je enkratno in se ne da zreducirati niti v umetnosti na sploh niti pri posameznih zvrsteh. Vsaka od umetnosti je s pomočjo zanjo značilnih postopkov morala določiti učinke, ki so zanjo posebni in ekskluzivni. S tem bi vsaka zvrst zagotovo skrčila svojo kompetentno območje, vendar bi bilo to toliko zanesljiveje v njeni lasti. Postalo je jasno, da enkratno in pravo kompetentno področje umetnostne zvrsti ustreza vsemu, kar je enkratno za naravo njenega medija. Naloga samokritike je bila eliminirati vse tiste učinke, ki bi si jih kakšna od zvrsti domnevno lahko izposodila od drugega medija ali s pomočjo drugega medija. Tako bi se vsaka umetnost "očistila"; čistost bi postala merilo njene kvalitete, s tem pa tudi njene neodvisnosti. "Čistost" je pomenila samodefinicijo. Spodbuda samokritike je postala ena temeljnih samodefinicij v umetnosti.

Realistična, iluzionistična umetnost je prikrivala medij in uporabljala umetnost za prikrivanje umetnosti. Modernizem pa se je posluževal umetnosti tako, da je usmeril pozornost nanjo. Omejitve, ki so del slikarskega medija – ploskovita osnova, oblika osnove, lastnosti pigmenta – so stari mojstri imeli za negativne dejavnike, dopustne le implicitno ali indirektno, modernistično slikarstvo pa je pričelo upoštevati iste omejitve kot pozitivne dejavnike, ki jih je treba odkrito priznati. Manetove slike so postale prva modernistična dela zaradi odkritosti, s katero

obravnavajo slikovno ploskev, na kateri so naslikane. Impresionisti so se neposredno za Manetom odrekli slikovni osnovi in glazuri, da ne bi dopustili očesu nobenega dvoma, da so barve narejene iz resničnega materiala, iz lončkov ali tub. Cezane se je odpovedal verjetnosti ali pravilnosti, da bi risbo in obliko prilagodil bolj eksplicitno pravokotni obliki platna.

Prav poudarjanje nujne ploskovitosti osnove je ostalo tisto, kar je bilo najbolj osnovno pri postopkih, s katerimi je slikarska umetnost v okviru modernizma kritizirala in definirala samo sebe. Le ploskovitost je bila pri tej umetnosti enkratna in ekskluzivna. Obdajajoča oblika osnove je bila omejujoč pogoj ali norma, ki si jo je slikarstvo delilo z gledališčem. Barva je bila norma oziroma sredstvo, skupno slikarstvu, kiparstvu pa tudi gledališču. Ploskovitost in dvodimenzionalnost sta bili edini pogoj, ki ga slikarstvo ni delilo z nobeno drugo zvrstjo, zato se je modernistično slikarstvo usmerilo v ploskovitost bolj kot v karkoli drugega.

Stari mojstri so čutili, da je potrebno ohraniti to, kar imenujemo intergriteto slikovne ploskve, se pravi, trajno prisotnost ploskovitosti pod najbolj živo iluzijo tridimenzionalnega prostora. Posledica tega za uspeh slikarske umetnosti je bilo bistveno in očitno nasprotje oziroma dialeksična napetost, če uporabimo moderno toda prikladno frazo. Modernisti se temu nasprotju niso niti izognili niti ga niso razrešili, njegovo razmerje so prej obrnili. Pripravijo nas do tega, da se prej zavemo ploskovitosti njihovih slik kot tega, kar omenjena ploskovitost vsebuje. Medtem ko pri starih mojstrih prej vidimo, kaj je na sliki kot slika samo, pa vidimo modernistično delo najprej kot sliko. To je seveda najboljši način gledanja kateregakoli dela, slike starega mojstra ali modernista, toda modernizem nam takšno gledanje vsili kot edino in nujno potrebno, kar mu uspe le zato, ker uspe v lastni samokritiki.

Modernistično slikarstvo v svoji zadnji fazi ni načeloma opustilo upodabljanja prepoznavnih predmetov, ampak tisto vrsto prostora, v katerega se lahko prepoznavni tridimenzionalni predmeti naselijo. Abstrakcija in nefiguralnost se sami na sebi še vedno nista izkazali kot nujen moment pri samokritiki slikarske umetnosti, čeprav sta to mislila tako odlična umetnika, kot sta Kandinski in Mondrian. Upodabljanje ali ilustracija kot taka ne zmanjšujeta enkratnosti slikarske umetnosti. Odpravijo jo asociacije upodobljenih stvari. Vse razpoznavne bitnosti, vključno s samo sliko, obstajaje v tridimenzionalnem prostoru in že sam namig nanje zadostuje, da prikljče v zavest asociacije tovrstnega prostora. Sama silhueta človeške figure ali čajne skodelice zadostuje, da se slikovni prostor odtrga od dvodimenzionalnosti, ki je zagotovilo neodvisnosti slikarstva kot umetnosti. Tridimenzionalnost je domena kiparstva. Slikarstvo je postalo abstraktno, ki si je prizadevalo doseči ta cilj in ne toliko, da bi odpravilo upodabljanje ali literarnost.

Modernistično slikarstvo, čeprav z upiranjem vsemu, kar je kiparsko, hkrati pokaže, da nadaljuje tradicijo in teme te tradicije. Odpor proti kiparstvu se prične dolgo pred nastopom modernizma. Kolikor si zahodno slikarstvo prizadeva doseči realistično iluzijo, dolguje vendarle ogromen delež kiparstvu, pri katerem se je od vsega začetka zgledovalo, kako je potrebno senčiti in modelirati v smeri iluzionističnega reliefa in celo kako razporediti to iluzijo v komplementarno iluzijo globine. Vendar so nekatere največje mojstrovine zahodnega slikarstva del prizadevanja, da bi se zatrla in odpravila skulpturalnost v slikarstvu. To prizadevanje se je začelo in se sprva nadaljevalo v imenu barve v 16. stoletju v Benetkah in nato v 17. stoletju v Španiji, Belgiji in Holandiji. Ko je v 18. stoletju David poskušal oživeti skulpturalno slikarstvo, je poskušal tako deloma zato, da bi rešil slikarstvo pred

dekorativno sploščenostjo, ki jo je povzročilo navidezno poudarjanje barve; vendar je moč Davidovih najboljših slik – to so predvsem portreti – prav tako v barvi kot v čemerkoli drugem. In čeprav je njegov učenec Ingres barvo podrejal dosledneje, so njegove slike med najbolj ploskovitimi in najmanj skulpturalnimi, kar jih je naslikal na Zahodu kakšen izkušen mojster od 14. stoletja naprej. Tako so se sredi 19. stoletja vse obetavne slikarske usmeritve, ne glede na razlike med njimi, stekale v smeri skulpturalnosti.

Modernizem je to smer nadaljeval in jo bolj ozavestil. Z Manetom in impresionizmom problematika v slikarstvu ni več opredeljena kot razmerje barve in risbe, temveč kot čisto optično izkustvo, namreč v nasprotju z optičnim izkustvom, modificiranim ali revidiranim s taktilnimi asociacijami. Prav v imenu čisto ali kar dobesedno optičnega, ne pa zaradi barve, so se impresionisti lotili spodkopavanja senčenja in modeliranja ter vsega, kar se zdi, da vključuje skulpturalnost. Enako kot je David kljubujoče reagiral proti Fragonardu v imenu skulpturalnosti, so reagirali proti impresionizmu Cezane in kubisti. Prav tako kot je Davidova in Ingresova reakcija kulminirala v neki vrsti še manj skulpturalnega slikarstva kot poprej, je imela tudi kubistična protirevolucija za posledico ploskovito slikarstvo v zahodni umetnosti po Cimabueju, tako ploskovitem, da je komaj lahko vsebovalo razpoznavne podobe.

Medtem so bile druge pglavitne norme slikarske umetnosti prav tako izpostavljene ostremu raziskovanju, čeprav njihov rezultat mogoče ni bil enako zavesten. Potreboval bi več prostora, kot ga imam, da bi povedal, kako sta se oblikovna norma, ki obdaja sliko, ali norma okvira še enkrat zrahljali in kako so ju naslednje generacije modernistov ponovno izolirale in zožile, ali kako so znova in znova testirali norme dokončevanja barvne teksture ter barvne vrednosti in kontrasta. S tem so se izpostavljali tveganju ne le zaradi novega

izraza, temveč tudi zato, da bi jih bolj jasno prikazali kot norme. Njihova nenadomestljivost se preizkuša z eksplicitnim prikazovanjem. To še ni niti najmanj sklenjeno dejstvo, da postaja vedno bolj prodorno, je mogoče pripisati tako radikalni poenostavitvi, kakor tudi skrajnemu zapletanju, česar je pri abstraktni umetnosti na pretek.

Niti poenostavljanje niti zapletanje nista stvar samopašnosti. Nasprotno, bolj ko se jedrnat definirajo norme kakšne discipline, manj svobode dopuščajo. Beseda "osvobajanje" je postala zelo zlorabljena v povezavi z avantgardo in modernistično umetnostjo. Bistvene norme ali konvencije slikarstva so tudi omejujoči pogoji, ki jih mora zaznamovana površina izpolnjevati, če hoče, da jo doživimo kot sliko. Modernizem je odkril, da ti omejujoči pogoji lahko odrivajo do neskončnosti, dokler slika ne preneha biti slika in se spremeni v poljuben predmet. Ugotovil je tudi, da so ti pogoji toliko opaznejši, kolikor dlje odrivamo njihove meje. Lahko bi se zdelo, da Mondrianove križajoče se linije in pobarvani pravokotniki komaj zadostujejo za oblikovanje slike, toda s tako očitnim posnemanjem sliko obdajajoče oblike to obliko vsilijo kot uravnavačo normo z novo silo in z novo dovršenostjo. Daleč od tega, da bi se izpostavljala nevarnost samovolje zaradi odsotnosti modela iz narave, se Mondrianova umetnost sčasoma pokaže skoraj preveč disciplinirana in v marsičem preveč vezana na konvencije. Ko se privadimo, da je docela abstraktna, spoznamo, da je barvno in še v podčrtavanju, poudarjanju okvira bolj tradicionalna kot zadnje Manetove slike.

Razumljivo je, da sem bil prisiljen poenostavljati, ko sem razčlenjeval logično osnovno modernistične umetnosti. Ploskovitost, h kateri teži modernistično slikarstvo, ne more nikoli biti docela ploskovita. Tudi če povečana senzitivnost slikovne ploskve ne dopušča skulpturalne iluzije ali trompe l'oeila, moramo dopuščati

optično iluzijo. Prvi madež na površini uniči njeno dejansko ploskovitost, tako da v konfiguracijah Mondriana še vedno lahko slutimo nekakšno iluzijo, nekakšno tretjo dimenzijo. Stari mojstri so ustvarili iluzijo, po kateri bi v domišljiji lahko hodili, iluzijo, ki jo ustvari modernist, pa lahko le gledamo in potujemo skozi jo le z očesom.

Začneš se zavedati, da impresionisti niso bili na docela zgrešeni poti, ko so se spogledovali z znanostjo. Kantovska samokritika najde svoj dokončni izraz prej v znanosti kot v filozofiji, ko pa se je ta vrsta samokritike aplicirala na umetnosti, se je ta v duhu približala znanstveni metodi bolj kot kdajkoli prej, bolj kakor v zgodnji renesansi. Prepričanje, da bi se vizualna umetnost morala omejiti le na to, kar je dano z vidnim izkustvom in da ne bi smela izhajati iz nečesa, kar pripada drugi vrsti izkustva, je pojmovanje, katerega edina utemeljitev leži imaginarno v znanstveni doslednosti. Samo znanstvena metoda zahteva, da se kakšna situacija razreši z natanko istimi izrazi, kot je predstavljena. Problematika v filozofiji se rešuje s filozofskimi izrazi, ne s psihološkimi. Če jo hočemo rešiti s psihološkimi izrazi, jo moramo najprej predstaviti ali prevesti v to izrazoslovje. Analogno temu zahteva modernistično slikarstvo, da se literarna tema, preden postane predmet slikarske umetnosti, najprej prevede v striktno optičen, dvodimenzionalen izraz. To pomeni, da se prevede tako, da izgubi povsem svoj literarni značaj.

Takšna doslednost dejansko ne obeta ničesar v smeri estetske kvalitete ali estetskih rezultatov, in dejstvo, da se umetnost zadnjih sedemdeset ali osemdeset let vedno bolj bliža tej doslednosti, tega ne spremeni. Tako kakor sedaj je bila tudi prej edina doslednost, ki se kaže le v rezultatih in nikoli tudi v sredstvih ali metodah. Z gledišča umetnosti je njena duhovna konvergenca z znanostjo povsem slučajna, saj niti umetnost niti znanost ne dajeta druga drugi več kot kdaj koli prej.

Vendar pa njuno približevanje razkriva, do katere stopnje pripada modernistična umetnost isti historični in kulturni usmeritvi kot sodobna znanost.

Potrebno je tudi dojeti, da ni bila samokritika modernistične umetnosti nikoli drugačna kot spontana in sublimna. Vedno je bila docela vprašanje prakse, njej imanentna, nikoli pa predmet teorije. V zvezi z modernistično umetnostjo je bilo veliko slišati o programih, toda v resnici je v modernistični umetnosti mnogo manj programatičnega kot v renesančni ali akademski. Mojstri modernizma z nekaj netipičnimi izjemami niso kazali nič več nagnjenja za nespremenljive ideje o umetnosti kakor Corot. Določena nagnjenja in poudarki, določeni odkloni in abstinence so se zdeli potrebni preprosto zato, ker je bilo videti, da pot do večje izraznosti v umetnosti pelje preko njih. Neposredni cilji modernističnih umetnikov ostanejo predvsem individualni in resničnost ali uspeh njihovega dela sta najprej individualna. Kolikor uspe kot umetnost, nima modernistična umetnost v nobenem pogledu značilnosti demonstracije. Da se je razkrila samokritična tendenca modernističnega slikarstva, je bilo potrebno več desetletij individualnih dosežkov. Noben umetnik se te tendence ni zavedal in se je docela še ne zaveda. Prav tako noben umetnik ne bi mogel uspešno delati z zavestjo o tem. V pretežni meri se torej umetnost v okviru modernizma nadaljuje enako kot prej.

Ne morem dovolj poudariti, da modernizem ni nikoli pomenil ničesar takega, kot je prelom s preteklostjo. Lahko pomeni devolucijo ali razpletanje predhodne tradicije, vendar pomeni tudi njeno nadaljevanje. Modernistična umetnost zraste iz preteklosti in kjerkoli se že konča, ne preneha biti razumljena v smislu umetniške kontinuitete. Že od samega začetka so izdelovanje slik obvladale vse norme, ki sem jih omenil. Paleolitskemu slikarju ali rezbarju ni bilo treba upoštevati norme okvira in je lahko obravnaval površino hkrati literarno in

dejansko skulpturalno, ker je izdeloval bolj podobe kot slike in ker je uporabljal podlago, katere meje mu ni bilo treba upoštevati (razen v primeru majhnih predmetov, kot so kosti ali rogovi), ker mu jo je dajala narava na neomejen način. Toda izdelovanje slik v nasprotju z podobami na ploskoviti osnovi pomeni namerno ustvarjanje in izbiro limitacij. Modernizem prav to namernost ves čas ponavlja; se pravi, dešifrira dejstvo, da morajo postati omejujoči pogoji v umetnosti povsem človeške omejitve.

Ponavljam, da modernistična umetnost ne ponuja teoretičnih demonstracij. Prej bi lahko rekli, da preoblikuje vse teoretične možnosti v empirične in s tem nenamerno testira vse umetnostne teorije, preizkuša relevantnost teh teorij v dejanski praksi in doživljanju umetnosti. Samo v tem oziru je modernizem subverziven. Pokazalo se je, da mnogi dejavniki, ki smo jih imeli pri nastajanju in doživljanju umetnosti za bistvene, v resnici niso bili nujno potrebni, saj jih je modernistična umetnost lahko pogrešala in vendar omogočala doživljanje umetnosti v vsem, kar je zanjo bistveno. Ta demonstracija je toliko bolj prepričljiva, ker je pustila večino našega starega vrednostnega presojanja nedotaknjena.

Mogoče je modernizem prispeval k oživitvi Uccellove, Pierojeve, El Grecove, la Tourove in celo Vermeerjeve reputacije in gotovo je okrepil, če že ni začel druga obujanja, kot npr. Giottovega. Vendar modernizem s tem ni zmanjšal slovesa Leonarda, Raphaela, Tiziana, Rubensa, Rembrandta ali Watteauja. Z modernizmom je postalo jasno, da je preteklost upravičeno spoštovala takšne mojstre, a je to pogosto napačno ali nerelevantno utemeljevala.

Toda ta položaj se je v nekaterih ozirih komajda spremenil. Umetnostna kritika zaostaja za modernizmom, kot zaostaja za predmodernistično umetnostjo. Večji del tega,

kar se piše o moderni umetnosti, je na novinarski ravni, dosti bolj kot na ravni kritike v pravem pomenu besede. Podvržena je tisočletnemu kompleksu, ki bremeni toliko sodobnih novinarjev, kompleksu, da bi morali vsako novo fazo modernizma pozdraviti kot povsem novo umetnostno epoho, ki je prelomila z vsemi navadami in konvencijami preteklosti. Od nove vrste umetnosti vsakokrat pričakujemo, da bo popolnoma drugačna od prejšnjih in tako "osvobojena" vseh norm prakse in okusa, da bo vsakdo, ne glede na to, koliko je informiran ali neinformiran, lahko imel besedo. Vsakič, ko modernizem v eni od svojih faz končno zavzame ustrezno mesto v razumljivi kontinuiteti okusa in tradicije, ostane to pričakovanje razočarano in jasno postane, da se postavljajo umetniku in gledalcu iste zahteve kot prej.

Avtentični umetnosti našega časa ne more biti nič bolj tuje kot ideja pretrgane kontinuitete. Brez umetniške preteklosti in brez potrebe in neizogibnega nadaljevanja preteklih standardov popolnosti, modernistična umetnost ne bi bila mogoča.

Prevedla Marjana Juvanc

"Modernistic painting", *Partizan Review* 1990, str. 42-49, prevod prvič objavljen v *Likovne besede*, julij 1988/ 6-7, str. 14-20.

Arthur C. Danto

Umetnost po koncu umetnosti

V spisih Karla Marxa je neko mesto, ki je toliko, kolikor je slavno, tudi usodno, njegova usodnost pa v resnici ni nepovezana z njegovo slavo: "Hegel nekje pripomni, da se vsa velika, svetovna zgodovinska dejstva in dogodki pojavijo tako rekoč dvakrat. Pozabil je dodati: prvič kot tragedija, drugič kot farsa." Če je bila v filozofiji zgodovine ta misel tu zares izražena drugič, potem mora biti po lastnem merilu farsa in ob svoji prvi pojavitvi pri Heglu tragična. In nekako tako je tudi v resnici: ker je vsak marksist poznal to vrstico – slednja je pač eno od gesel, ki jih tiskajo na majice –, je zanj postalo nujno zavračanje ponovitev kot fars, kar so izobraženi revolucionarji iz upora na univerzi Columbia iz leta 1968 tudi naredili, ko je izbruhnil upor med izobraženimi študenti s Harvarda. Končni učinek je bil, da je kumulativno revolucionarno gibanje postalo nemogoče, saj so bili veterani prvega gibanja obvezani čutiti prezir do veteranov njihovih ponovitev. Heglova izjava je mnogo manj znana in dejansko so neki marksistični pisci, med njimi moj kolega pri *The Nation*, Alexander Cockburn, izrazili dvom, da je Hegel kadar koli rekel kaj takega. Toda tukaj imamo odlomek iz razdelka o Rimu iz *njegovih Predavanj o filozofiji zgodovine*:

"V vseh svetovnih obdobjih se politična revolucija potrdi v mnenjih ljudi tedaj, ko se ponovi. Tako je bil Napoleon dvakrat poražen in Bourboni dvakrat pregnani. S ponovitvijo je tisto, kar se je sprva zdelo zgolj kot stvar možnosti in naključja, postalo realna in potrjena eksistenca."

Marxov dovtip se pojavi v traktatu *Osemnajsti brumaire Louisa Bonaparteja* iz leta 1852, nanaša pa se na Louisa Bonaparteja, nečaka velikega Napoleona, ki je osemnajstega

brumaira (9. novembra 1799) izvedel državni udar. Ko bi bil Louis Bonaparte Heglov bralec, bi to ponovitev lahko razumel kot "realno in potrjeno eksistenca". Ko bi bili študentje s Columbie Heglovi bralci, bi harvardski upor lahko razumeli kot potrditev lastnega upora. Nauk te zgodbe je morda ta, da če nekdo želi s svojim pisanjem navdihniti revolucionarje, naj pri tem ravna preudarno, če se upira duhovitim opazkam, sicer jih bodo njegovi neduhoviti bralci vzeli dobesedno.

Ker moji spisi o koncu umetnosti, ki so začeli nastajati leta 1984, ponovijo misel iz Heglovih sijajnih *Predavanj o lepi umetnosti*, izdanih pred 156 leti v Berlinu (leta 1828), bi v tej ponovitvi nedvomno raje videl potrditev zgodovinske nujnosti kakor pa farsno ponovno uprizoritev – in to ne zgolj zato, ker se imam raje za naslednika Hegla kakor Marxa. Vendar pa v resnici nisem naslednik nobenega od njiju, saj ne verjamem posebno v zgodovinske ponovitve. Če že za koga, se imam za naslednika Wittgensteina, ko je razmišljal o ponovljenih izjavah; mislil je namreč, da je pomen stavka pogosto odvisen od vloge, ki jo ima v tem, kar je sam imenoval jezikovna igra, tako da ob raznih priložnostih izrekanja isti stavek izraža različen pomen. Ali bolje: tu sledim Paulu Griceu in njegovi fascinantni tezi o konverzacijskih implikacijah. Preprosto rečeno, za razumevanje tega, kar nekdo misli z izjavo, je treba upoštevati konverzacijo, v kateri je bila izrečena, in nato pogledati, v kakšno gibanje misli je bil vključen izrečni stavek. Jaz na primer mislim, da ima zgodovina podobno strukturo kakor konverzacije, tako da lahko govorimo o *zgodovinski* implikaciji. To pa bi pomenilo, da bi nekdo, potem ko bi opazil, da so filozofi raznih obdobj navidez govorili enako, lahko spoznal, da ta enakost izgine, takoj ko upošteva razvijajočo se razpravo, v kateri je bil neki stavek izrečen. Vendar pa ponovitev tudi znotraj konteksta ni nikoli preprosto takšna: Nabokov, občudovalec Roberta Frosta, pokaže, kako živo se drugi verz

"And miles to go before I sleep" v moči in pomenu razlikuje od prvega. Kot kritika me nikoli ne odvrne dejstvo, da je bilo, kar neki umetnik dela, narejeno že tudi pred tem. Zapažanje, da je bil nekdo "prvi", po mojem mnenju mnogokrat lahko zaslepi tisto, kar je naredil umetnik, ki je bil "drugi". Iz tega, da je bil nekdo "drugi", nikakor ne sledi nujno premalo ali nič izvirnosti. Lahko bi mi seveda ugovarjali, da se s tem zgolj poskušam zavarovati pred očitanjem neizvirnosti, saj sem tudi sam izrekel nekaj, kar je pred mano že Hegel! Vendar pa preučimo še en primer, zlasti zato, ker niti Marx niti Hegel ne govorita o stvarih, ki se zgodijo več kakor dvakrat.

V zadnjem času me je prevzela tema fotomontaže, ki je bila glavna umetniška inovacija berlinskega dadaističnega gibanja zgodnjih dvajsetih let tega stoletja. Obstajajo čudovite fotografije Prve mednarodne dadaistične razstave iz leta 1920 z nekaterimi njenimi glavnimi sodelavci, ki pozirajo s plakatom, oznanjajočim smrt umetnosti. "Die kunst ist tot," beremo na njem. "Naj živi nova Tatlinova strojna umetnost!" Ena od fotografij kaže s plakatom Hannah Höch in Raoula Hausmanna, imenovanega "Dadasopher", druga velikega *montažerja* Johna Heartfielda in njegovega kolega Georga Grosza. Mislim, da je fotomontaža tem ljudem pomenila obliko strojne umetnosti, kakor so jo razumeli oni, v kolikor je vsebovala zbirke izrezanih fragmentov fotografij, natisnjenih v časopisih in revijah z množično naklado, fotografija in tisk pa sta bila zgleda mehaničnih procesov, očitno nasprotujoča tistim vrstam slik, ki bi jih z risanjem ali slikanjem ustvarila izurjena roka. Mrtva je bila tista vrsta umetnosti, ki bi jo lahko imenovali "ročna" ali pa lepa umetnost, ali nazadnje tabelno slikarstvo, prav tisto, kar je izžarevalo znamenito avro, iz katere je tako veliko naredil Walter Benjamin. Prepričan sem, da je imel, ko je postavil nasproti to, čemur bi lahko rekli "avratska umetnost", in tisto, kar je sam imenoval "umetniško delo med mehanično

reprodukcijo", v mislih ravno fotomontaže Johna Heartfielda. Heartfield je poleg tega, da je uporabljal mehanično obdelane fragmente, vstavil svoje montaže v nadaljnji mehanični proces, saj je svoje delo ponovno fotografiral in ga nato natisnil na naslovnica levičarskega *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* oziroma AIZ. Benjamin je bil velik občudovalec Heartfielda, "čigar tehnika je spremenila naslovnico knjige v politični instrument".

Tabelno slikarstvo je bilo očrnjeno v revolucionarnem umetniškem vrenju Sovjetske zveze v njenem zgodnjem obdobju. Leta 1921 je plenarna seja Inštituta za umetniško kulturo (Inkhuk), ki je bila odgovorna za izoblikovanje vloge umetnosti v komunistični družbi, izglasovala obsodbo tabelnega slikarstva kot "zastarelega", in mnogi od vodilnih članov so zapustili Inkhuk, da bi vstopili v industrijo: to je bila tipična Rodčenkova pobuda, ki se je glasila: "Umetnost v življenje!" Leta 1943 je Lincoln Kirstein objavil poročilo o svojem obisku Siqueirosovih fresk v Chillanu v Čilu, kjer je bil leto pred tem: "Siqueiros je bojevnik in ravnokar razglašal osebni vojni pohod, da bi uničil tabelno slikarstvo. Pravi, da je 'caballete' (tabla) fašizem umetnosti, pošastni mali kvadrat zamazanega platna, ki uspeva pod površino gnilega blišča, primeren plen zvitih krvosesov, špekulantskih trgovcev s slikami z Rue de la Boetie in Sedeminpetdesete ulice." Ko je torej Clement Greenberg leta 1948 v pisanju v *Partisan Review* opozoril na "krizo tabelne slike", je bolj ali manj privzel kritično matrico radikalni misli, jo uporabil na umetnosti svojega časa in jo pojmoval kot bližajočo se položaju stenskih tapet kot ploskega, ponavljajočega se oblikovanja notranjega prostora. Po mojem mnenju je upravičeno trditi, da se črnenje tabelne slike nadaljuje še danes, manj sicer z ugotavljanjem, da je slikarstvu nekako zmanjkalo sape, kakor z napadanjem družbenih in političnih ustanov in praks, povezanih s tabelnim slikarstvom, na primer: zasebna zbirka, umetniški muzej,

umetniška dražba, galerija, "krvoseši", o katerih je govoril Siqueiros. Umetnost, ki naj bi nadomestila tabelno slikarstvo – fotomontaža, knjižna naslovnica, freska, ovojnice ali danes performans, *earthwork*, inštalacija, video – napredujejo ravno zaradi težav, ki jih povzročajo institucionalni vpetosti tabelnega slikarstva. Takšna umetnost seveda nasprotuje popularni mentaliteti, ki v slikarstvu vidi duhovnost in mistiko, to pa na tisoče ljudi spodbudi, da s težkimi koraki hodijo mimo Monetovih serijskih slik iz devetdesetih let prejšnjega stoletja ali pa, bolj nedavno, mimo Matissovega izrednega dela.

Jasno bi moralo biti, da je izjava "Smrt umetnosti", tolmačena kot "Smrt lepe umetnosti", politična deklaracija. Pomeni revolucionarni klic, podoben tistemu "Smrt vladajočemu razredu!". Ker so komunisti soglašali z naukom historičnega materializma, bi morali, če bi bila njihova teorija zgodovinsko veljavna, zgolj počakati na oslabitev slikarstva kot prakse. Vendar revolucionarji niso znani po potrpežljivosti in niti ne po doslednosti.

Moja teza o koncu umetnosti še zdaleč ni bila ideološka. Pravzaprav je bila skoraj protiideološka, saj je iz nje sledil konec vseh zapovedanih ideologij, ki so zase verjele, da so utemeljene bodisi v umetnostni zgodovini bodisi v filozofiji umetnosti. V vsakem primeru to ni bila teza o *smrti* umetnosti, čeprav se je moj esej najprej pojavil v zbirki del, posvečenih tej moji tezi, v knjigi z dramatičnim, a napačim naslovom *Smrt umetnosti*. Besedo "konec" sem uporabil v narativnem smislu in z njo poskušal razglasiti konec neke zgodbe. Kakor sem tedaj opozoril, pa k zgodbi, ki gre h koncu, spada tudi tisto "in potem so srečno živeli naprej", pri čemer je sreča skorajda pomenila odsotnost zgodb, ki bi jih bilo še mogoče povedati. Moja zamisel je bila, da je umetnost prišla do konca, ko je dosegla filozofski občutek lastne identitete, torej da se je epsko iskanje z začetkom nekje v

poznejšem obdobju devetnajstega stoletja zaključilo. Slikarstvo je v tej epopeji igralo posebno vlogo, saj je bila sporna ravno njegova identiteta, in sicer z dvema dejavnikoma: tehnološkim in kulturnim. Tehnološka *mise-en-question* je bila iznajdba gibajočih se slik: z uporabo drugačnih sredstev je bilo mogoče doseči velike reprezentacijske namene, ki so jih dotlej pripisovali slikarstvu. Bolj je šlo torej za tehnologijo gibajočih se slik kakor za fotografijo kot takšno, saj je bila slednja le še eno sredstvo za izdelovanje tistega, kar je slikarstvo vedno že delalo: ta tehnologija je bila tako rekoč vozec. *Gibajoče* se slike pa so slikarstvo popolnoma pustile za sabo. Kulturni izziv se je pojavil kot izziv idealu predstavitve, ki je najbližja resnici, in kot hvala umetniških idealov, ki so jim sledili v tujih kulturah: japonski, kitajski, egipčanski, afriški. Abstraktna umetnost, ki je nastala leta 1912, je bila eden od odgovorov na ta zadnji izziv, takšen pa je bil tudi dobršen del postimpresionistične umetnosti. Da se je s tem končala neka ideja slikarstva, ki je vztrajala od okoli leta 1300, v umetniški dejavnosti ni bilo sporno. Pač pa, kaj naj bi slikarstvo po tem sploh še bilo. Na slednje je bilo na koncu mogoče odgovoriti edino s filozofsko teorijo – in slikarska gibanja dvajsetega stoletja sem razumel kot masivno prizadevanje priskrbeti jo. Mislil sem, da je iskano dejansko našla z nastopom šestdesetih let in da je umetnost potlej treba razumeti kot umetnost, ki ima svojo lastno filozofijo.

Skratka: ponudil sem nekakšno veliko naracijo, ki jo je treba misliti ob vladajoči veliki naraciji modernističnega slikarstva, dolgovano – na kar napeljuje že sam izraz – Clementu Greenbergu: "Modernistično slikarstvo" je namreč naslov enega njegovih najpomembnejših esejev. Greenberga imajo praviloma za kritika formalizma, vendar pa je njegov formalizem osnovan na nadvse izvirni filozofiji zgodovine umetnosti, in v resnici sem se pogosto spraševal, ali je sploh mogoče biti resen kritik

brez vsaj tihe privrženosti filozofiji zgodovine umetnosti. Vsekakor je imela ta svoje mesto že na samem začetku Greenbergovega kritiškega razvoja – npr. v njegovem izrednem delu iz leta 1939 "Avantgarda in kič", v katerem pojmuje neko vrsto abstraktnega slikarstva kot neizogibni absolut, h kateremu je stremela avantgarda: "Vsebina se mora razvezati v obliko do take popolnosti, da se umetniško ali literarno delo ne more niti v celoti niti delno zvesti na nič, kar bi se razlikovalo od njega samega." To je "geneza abstraktnega", pri čemer opozarjam na historicistični termin. Greenberg nadaljuje: "Pesnik ali umetnik preusmeri svojo pozornost s predmeta običajnega izkustva na medij svoje lastne obrti." Zatem se obrne k velikim božanstvom modernizma: "Picasso, Braque, Mondrian, Miro, Kandinsky, Brancusi, celo Klee, Matisse in Cezanne črpajo svoj glavni navdih iz medija, v katerem delajo." Zgodovinska razsežnost postane razvidna v delu "Proti novejšemu Laokoonu" iz istega leta: "Ko so se avantgardne umetnosti prepustile vodstvu ideje čistosti, ki so jo dobile iz glasbe, so v zadnjih petdesetih letih dosegle čistost in radikalno razmejitev področij svojega delovanja, kar se v vsej dotedanji zgodovini kulture še ni zgodilo." Čistost opredeljuje takole: "Obstaja v sprejemanju, v hotenem sprejemanju omejenosti medija neke zvrsti umetnosti." Filozofija zgodovine umetnosti pa je tale: "Progresivna kapitulacija upora medija." In nazadnje, "logika tega razvoja je bila tako neizprosna" – poudarjam dvojno konotacijo nujnosti, izraženo z "neizprosno" in "logično" – da umetniki, ki so želeli biti del zgodovine, niso imeli druge izbire, kakor da vanjo vstopijo pod greenbergovskimi merili. Nedavno mi ji Greenberg povedal, da je stvari zgolj opisoval in ni ničesar predpisoval. Navedel je razliko med "je" in "naj bi bilo", ki se je z veseljem naučil od Davida Huma. Vendar ko v teh vplivnih zgodnjih spisih pravi, da "imperativ prihaja iz zgodovine", se to zagotovo sliši kot predpis. "Modernistično slikarstvo" iz leta 1960 pa to jedrnatost izrazi takole:

"V vsaki umetnosti je njeno edinstveno in le njej pripadajoče območje pristojnosti sovpadlo z vsem, kar je bilo edinstvenega v naravi njenega medija. Naloga samokritičnosti je postala ta, da iz posebnih učinkov sleherne umetnosti izloči sleherni učinek, ki bi si ga ta domnevno sposodila od medija katere od drugih umetnosti ali po tem mediju. Tako bi se vsaka umetnost 'očistila', v svoji 'čistosti' pa bi našla potrditev lastnih meril kakovosti, pa tudi svojo neodvisnost. 'Čistost' je pomenila samodefiniranje in podjetje samokritike v umetnostih je v nepričakovanem obsegu postalo samodefiniranje."

Dokaj osupljivo je, da Greenberg in jaz vidiva osrednjo zgodovinsko resnico modernistične umetnosti v samodefiniranju. Kljub temu pa se njegova naracija v vseh drugih ozirih razlikuje od moje. On pojmuje samodefiniranje kot čistost in od tod zgodovino modernizma kot iskanje slikarstva v najčistejšem možnem stanju: nekdo bi to lahko imenoval nekakšno žanrsko čiščenje, program, ki ga je zlahka mogoče napraviti političen kot estetski srbizem. Vendar pa je moj vidik povsem protipurističen. Po mojem mišljenju se umetnost konča v filozofskem samozavedanju lastne identitete – iz česar pa ne sledi zapoved proizvajanja filozofsko čistih umetnin. Daleč od tega: filozofija umetnosti mora biti skladna z vso umetnostjo, ki je in je kadar koli bila, z vsem, kar je umetnost zaradi utelešanja katerega koli bistva, ki ga je mogoče izraziti v resnični definiciji, s potrebnimi in zadostnimi pogoji. Pravzaprav se mi zdi, da iz ustrezne filozofije umetnosti neposredno sledi pluralizem, saj bi bil obstoj le ene same vrste umetnosti povsem naključen – ko bi obstajali samo, denimo, kvadrati velikosti petih čevljev, mat in črni, razdeljeni v tri krat po tri matrice, kakršne je Reinhardt v purističnem duhu razglasil za edini možni način slikanja. Greenbergovsko stališče implicira kritično prakso, za katero tisto, kar ni čisto, ni umetnost. Moje stališče je drugače docela

sprejemajoče. V starodavnih časih so filozofi poskušali opredeliti, kaj naj bi bilo človeško bitje. "Razumna žival" je bil dober poskus. Pa vendar je v človeški realnosti veliko več od tega, kar obsežejo takšne definicije in ko bi poskušali vzgajati ljudi, ki bi bili očiščeni vseh teh lastnosti, bi ustvarili zgolj bedo.

Razliko med stališčema lahko še naprej pokažemo z razmišljanjem o abstraktni umetnosti. V Greenbergovi filozofiji je abstraktno slikarstvo zgodovinska nujnost. Figuracija je izrastek, ki naj bi ga odpravila "samokritika". Razen tega mora biti abstraktna umetnost določene vrste: Kandinsky je razvil abstraktne oblike v nezgrešljivem piktorialnem prostoru. Tudi to mora biti očiščeno. Spada namreč k tistemu, čemur Greenberg v "Modernističnem slikarstvu" pravi "kiperska iluzija", saj vsebuje tridimenzionalnost, neskladno s slikarsko čistostjo, ki zapoveduje absolutno ploskost. Greenberg priznava, da "ploskost, h kateri se usmerja modernistično slikarstvo, nikoli ne more biti popolna". Kdor hoče biti slikar, ima torej možnost izbire. Lahko se trudi presegati omejitve, ki so na poti k popolni ploskosti. Ali pa postane kipar in poskuša najti čistost, ki določa ta medij. V vsakem primeru je plosko slikarstvo usojeno abstraktni umetnosti po greenbergovskem modelu, kar zrcali tudi njegova lastna kritična dejavnost: najprej z abstrakcijo barvepolja, nato pa še s slikarstvom njegovih priljubljenih slikarjev, kakršen je Jules Olitski, katerega še vedno ceni kot najboljšega živečega slikarja.

Po mojem mnenju je abstraktna umetnost bolj možnost kakor nujnost, je bolj nekaj dopustnega kakor obveznega. V bistvu je umetniški svet, kakor ga razumem jaz – kakor mislim, da se razume on sam, potem ko je preživel neko zgodovino – polje možnosti in dopuščanja, v katerem ni nič nujnega in obveznega. V znamenitem zaključku predgovora k poznejšim izdajam *Načela* zgodovine umetnosti je Heinrich Wöllflin dejal, da ni vse vselej možno. To, da je v tem času

mogoče vse oziroma da lahko obstaja kar koli, je znamenje tistega, kar sem sam imenoval pozgodovinsko obdobje umetnosti. Pred približno letom dni je napredna umetnostna revija *Tema Celeste* vprašala številne kritike in umetnike, zakaj bi danes slikar ustvaril sliko, na kateri ne bi bilo nikakršnih prepoznavnih podob. Odzivi so bili predstavljeni v treh celotnih številkah revije. Dejansko je bilo v letu 1990 vsaj pet velikih razstav abstraktne umetnosti in vsaka ameriška umetnostna revija se je morala na pojav odzvati z vpraševanjem o njegovem pomenu. Vse to pa se je dogajalo komaj leto dni po tem, ko je neki kritik v *The New York Times* zapisal, da je abstraktna umetnost izgorela. Naj bo zgodovinska razlaga tega kompleksnega dogodka kakršna koli že, zdi se mi, da se ga kot zgodovinske ponovitve ne bi dalo prilagoditi niti marksistični niti heglovski označitvi. Drugi trenutek nastopa abstraktne umetnosti ni bil niti farsna ponovna uprizoritev zgodnejšega niti njegova potrditev. In zdi se mi, da bi bili odgovori, kakršne bi dal Greenberg v prvem trenutku nastopa abstraktne umetnosti – da je bila ta zgodovinska nujnost, zapoved zgodovine, očiščenje, ki ga je bilo mogoče pričakovati le v luči opaženih dinamizmov modernističnega slikarstva – komaj še primerni med njenim drugim razcvetom. Očitno dejstvo je, da je bila abstraktna umetnost mogoča; vprašanje pa je, kaj jo je kar naenkrat udejanjilo s tako silo. Odgovor na to pa bi moral biti, se mi zdi, po vzroku bolj lokalni kakor globalni. Gre za eno tistih stvari, ki jih je mogoče pričakovati po koncu umetnosti in njeni filozofski samodefinciji.

Pozgodovinsko umetnost pojmem kot umetnost v okoliščinah tistega, kar bi rad imenoval "objektivni pluralizem", s katerim poskušam označiti, da ni zgodovinsko zapovedane smeri, ki bi ji umetnost morala slediti, vsaj ko gre za zgodovino umetnosti, preučevano znotraj nje same – kakor jo je zagotovo preučeval Greenberg. Zanj so

umetnosti prišle do svoje končne stopnje, ko se je vsaka teh povzpela tako rekoč do lastnega metajezika in ko je material te umetnosti postal njen predmet. Pod okriljem te teorije bi bile teme npr. umetniškega izdelovanja pohištva les, stavbno mizarstvo in apretura. Temi kiparstva bi bili kamen in kiparjenje samo ali pa glina in njeno oblikovanje. Slikarstvo bi se seveda ukvarjalo z barvo in njenim nanašanjem na površine in nato s pravilnostjo površin. Slikanje tega, kako je videti svet, bi bilo kot nerefleksivno z zgodovinskega stališča retrogradno. Strogo rečeno, slikarstvo ni bilo nujno abstraktno, razen kolikor je šlo za poudarek: dokler ni bilo o ničemer, kar je predstavljalo, je bilo lahko tudi reprezentacijsko in mislim, da je De Kooning s svojo značilno pojmovno briljanco izrazil ravno to, ko je leta 1963 v zvezi s svojimi slavnimi slikami žensk, razstavljenimi pred desetletjem v Janis Gallery, rekel, da je seveda absurdno, če nekdo naslika figuro – pa vendar nič bolj absurdno, če je ne. Vendar pa so leta 1953 te slike ob njihovi razstavi obširno kritizirali kot izdajstvo. Mislim, da je med današnjo publiko nemogoče prenesti ozračje dogme, ki je v tistih letih določala govor v svetu umetnosti. Strogost kritičnega govora bi lahko izrazili s frazami, kakršna je: "Tega se ne sme!", ali pa s frazo, ki se še danes pojavlja v konservativnem kritičnem pisanju: "To ni umetnost!" – rečeno o nečem, kar je povsem očitno lahko le umetnost. V slikarstvu je v petdesetih letih prevladovalo mnenje, da obstaja zgolj ena resnična zgodovinska možnost, in sicer to, kar je treba imenovati "materialistična abstraktna umetnost", ker se je ukvarjala zgolj s slikarskim materialom. Objektivni pluralizem pa po mojem razumevanju pomeni, da zgodovinske možnosti, ki bi bile resničnejše od drugih (kakor je bila materialistična abstraktna umetnost nekoč edina resnična zgodovinska možnost), ne obstajajo. Gre za, če hočete, obdobje umetniške entropije ali zgodovinskega nereda.

Švicarski zgodovinar Jakob Burckhardt je o filozofiji zgodovine (kot eden njenih največjih izvedencev) rekel, da je kentaver, pošastnost misli v tem, da zahteva nujnost metafizične resničnosti in mora biti tudi empirično resnična. Hočem reči, da je Greenberg iskal – z njegovimi besedami – "zgodovinsko opravičilo za abstraktno umetnost", ki je bilo v resnici zgodovinsko opravičilo za abstraktno umetnost leta 1939. Jaz pa iščem zgodovinsko opravičilo za pozgodovinsko abstraktno umetnost kot eno od številnih drugih pozgodovinskih možnosti v letu 1990, četrto stoletja po tem, ko se je za vprašanje umetnosti ponudil boljši filozofski odgovor od materialistične abstraktnosti; odgovor, ki je poleg tega umetnike osvobodil, da so lahko ustvarili kar koli oziroma vse. Tukaj imamo živopisni spomin nemškega umetnika Hermanna Alberta na trenutek, ko se mu je razkrilo tisto, kar bi rad imenoval resnica pozgodovine:

"Poleti 1972 sem bil nekaj časa v Firencah in konec nekega tedna sem se s kolegi odpravil v hribe na izlet. Stopili smo iz avtomobila in obstali sredi toskanskega podeželja s cipresami, oljkami in starimi hišami – bilo je prav harmonično. Sonce je zahajalo in se kmalu skrilo pogledu, le s poševnimi žarki je še razsvetljevalo pokrajino. Sence so se daljšale in kmalu je bilo zaznati prihajanje večera, čeprav je bil še vedno dan. Zavestno smo obstali, gledajoč ta dramatični prizor, in nenadoma je nekdo izmed nas rekel: "Škoda, da tega danes ne moreš več naslikati!" To je bila ključna beseda, ki sem jo poslušal, vse odkar sem se trudil postati slikar. Iz čiste nesramnosti sem mu odvrnil: "Zakaj pa ne? Vse lahko narediš." Šele potem ko sem to že izrekel, sem spoznal, da je bilo tisto, kar je bilo sprva mišljeno kot izziv, v bistvu resnica. Zakaj bi mi kdor koli prepovedal naslikati sončni zahod?"

Rad bi poudaril datum – 1972. In rad bi poudaril čudovito kljubovalnost v Albertovih besedah "Vse lahko narediš". Bil je nemški

umetnik, Nemci pa so abstraktno umetnost privzeli kot način ponovnega vstopanja v skupnost zahodne kulture, zato so zavračanje te umetnosti še posebno ostro obsojali. Povojni Nemci so s privzemanjem abstraktnosti, ki je bila navsezadnje ameriško izvozno blago, nekako potrjevali vrednote zmagovalcev. S stavkom "Vse lahko narediš" je Albert dejansko rekel, da je bilo tedaj v Nemčiji mogoče biti figuralni umetnik, ne da bi bil hkrati nacist. Vendar pa izrek "Vse lahko narediš" skoraj določa obdobje sedemdesetih let. Umetniške šole so bile polne neuspešnih abstraktnih ekspresionistov, slikarjev, ki so si prizadevali prenašati nauk Greenberga in Hansa Hofmanna, ki sta vztrajala, da slika ni okno in da je "delanje odprtih" na platnih zločin nad slikarstvom. Kot poročata Eva Hesse in Robert Mapplethorpe, sta bila tudi onadva kot študenta na Prattu izpostavljena takšnemu dogmatičnemu poučevanju. V svojem delu pa so vsi na različne načine uprizarjali prepričanje, da je dovoljeno narediti vse.

Sedemdeseta leta so očarljivo obdobje, katerega zgodovina umetnosti še ni napisana, po mojem mnenju pa je bilo to zagotovo prvo polno desetletje pozgodovinske umetnosti. Zaznamovano je bilo s tem, da v njem ni bilo enega samega umetniškega gibanja, kakršen je bil abstraktni ekspresionizem v petdesetih ali pop art v šestdesetih – ali kakor zmotno verjamejo, neoekspresionizem v osemdesetih letih. Tako bi bilo to desetletje mogoče zlahka odpisati, češ da se tedaj ni zgodilo nič, v resnici pa se je zgodilo vse. To je bila zlata doba, a se je zdela tistim, ki so jo preživeli, vse prej kakor zlata. Tak pečat je po mojem dobila z objektivno pluralistično zgradbo pozgodovine: nič več ni bilo nujno slediti materialni resnici umetnosti. Ali bolje rečeno, mnogi umetniki so še naprej sprejemali, da obstaja umetnost bistveno v materialističnem idealu, vendar so

hkrati čutili, da ta ideal ne ustreza več ničemur, kar je zanimalo njih, zato so začeli slediti tistemu, kar jih je zanimalo, naj je bilo to dejansko umetnost ali ne. To je dajalo umetnikom velikansko svobodo, ker pa se je takrat v galerijah našel prostor le za tisto, kar je *bila* "prava" umetnost, razen nekaj obrobni izjem v novonastalem SoHu, umetniki tako ali tako niso posebno računali na slavo ali bogastvo. Leta 1973 se je New York opotekajoče umikal z roba bankrota. V tem času je bilo mogoče živeti precej poceni in ustvarjati le za zelo majhen krog somišljenikov. Vsekakor pa so mnoge tedanjih kulturnih politik usmerjale umetnike stran od ustanov umetniškega sveta k drugim, manj komercialnim zbirališčem.

V tem obdobju so se začele vzpenjati tudi druge vrste politik, za katere je najboljši zgled neke vrste feminizem – namreč tisti, spodbijajoč zvrst slikarstva, ki je bila nosilec zgodovine umetnosti in je po Greenbergovi teoriji dosegla vrhunec v materialistični abstraktni umetnosti. Pojavljalo se je vprašanje, ali je bila taka umetnost sploh primerno sredstvo za izražanje ženske občutljivosti in ustvarjalnosti ali pa ni bila v resnici zgolj oblika napačne umetniške zavesti, s katero so se ženske poskušale odlikovati v nečem, kar je bilo nazadnje morda le oblika izražanja, lastna moškimi. Podobni ugovori so vzniknili med drugimi usmeritvami, skozi katere so si različne izključene manjšine prizadevale (tako, kakor je ustrezalo njihovemu bistvu) izraziti umetniške oblike svoje eksistence. Ne pravim, da je bilo to povsem očitno že v sedemdesetih, vendar so v Decade Show ob koncu osemdesetih te težnje dosegle višek, katerega posledica je bila marginaliziranje – poskusite uganiti – tabelnega slikarstva. Razlogi za to so bili zagotovo različni od tistih, ki so prevladovali leta 1920 v Berlinu ali 1921 v Moskvi ali pa

1941 v Mehiki. Črnjenje tabelnega slikarstva je znamenje neke oblike politizirane umetnosti v tem stoletju in njegova obsodba kot belskega evrocentričnega moškega izražanja je zgolj najnovejši model, ki ga je privzela politika.

Tako je geslo "Vse lahko narediš!" v praksi mnogokrat politično prikrojeno. V svojem prispevku k pogovoru v reviji *Tema Celeste* sem govoril o abstraktnem slikarstvu kot eni od možnosti pri začitovanju okvirov objektivnega pluralizma in dopisovalec me je oštel, ker sem spregledal, pod kakšnimi pritiski je nekdo, ki hoče biti abstraktni slikar, da naj ustvari dela, sprejemljivejša za feministično stališče (pisec je bila ženska). Nesporno je, da je v današnjem umetniškem svetu takšnega pritiska precej, večinoma seveda notranjega, nedvomno pa ga je veliko tudi od zunaj, zlasti še za nekoga, ki deluje v hotenju narediti umetnost sprejemljivo za kritike, ustanove in programe z jasno politično agendo. Na to nimam odgovora. Načela so pač načela. Geslo "Vse lahko narediš!" velja le z vidika filozofije zgodovine umetnosti tiste vrste, ki sem jo poskušal razvijati tukaj. Skladno s tem pa je, da obstajajo načela vseh vrst, politična in druga, ki so vključena v razlago umetnosti.

Rad bi končal z dvema opombama. Prva zadeva abstraktno slikarstvo danes. Za začetek povejmo, da je abstraktno slikarstvo, ker ga nihče več ne pojmuje kot nosilca zgodovinske usode, zgolj ena od stvari, ki jih umetnik lahko naredi. Kakor pravijo logiki, je to združljivo s figuralno umetnostjo in mnogi abstraktni umetniki, ki jih poznam, ne vidijo med obema zvrstema umetnosti nikakršnega nasprotovanja, še zlasti ne takšnega, ki bi vodilo v ostrakizem, kakršnega so občutili figuralni umetniki v petdesetih letih. Razen tega je v umetniškem svetu abstraktne in figuralne slikarje prevzel občutek marginalizacije, zato se zdaj obema taboroma, ki sta bila v Greenbergovi dobi tako grenko razdeljena, zdijo medsebojne razlike, v

primerjavi z razlikami med njima in na primer performansom ali inštalacijo, nepomembne. Poleg tega obstaja razlika med abstraktno umetnostjo in formalizmom. Nekaj najboljših abstraktnih umetnikov, ki jih poznam, meni, da abstraktni slikar ne pozablja na pomen, saj ravno abstraktna umetnost pogosto lahko prenese tisti pomen, ki ga figuralna umetnost ne more. Sean Scully je v intervjuju s Carlom Ratcliffom o svojih strogih abstrakcijah iz poznih sedemdesetih let dejal, da je *moral* slikati "stroga, neranljiva platna, saj sem le tako ostal v tem okolju (New Yorku), ne da bi se čutil izpostavljenega. Pet let sem ustvarjal slike, podobne trdnjavam." Takšna izjava povezuje formalne lastnosti z zasebnimi občutki, delo pa naredi izjemno izpovedujoče. In ko pravi: "V zadnjem času sem si prizadeval narediti svoje slikarstvo ranljivejše," je v tej spremembi, ki se kaže v zamenjavi neizprosno tankih prog iz sedemdesetih s skoraj organsko razširjenimi in raskavimi progami v Scullyjevih kasnejših delih, mnogo več kakor zgolj slogovna sprememba. Gre za *življenjsko* spremembo.

Moj drugi poudarek je ta, da je "ustvarjanje vsega" razdeljeno po vsem obličju umetniškega sveta, kakor da bi šlo za delitev dela. Najzanimivejši umetniki, ki jim poleg tega ni lahko določiti predhodnikov, so po mojem mišljenju tisti, ki vse ustvarijo sami, zato je v njihovem delu neka veličastna odprtost, pa naj si o posameznih delih mislimo kar koli. Ti umetniki so večinoma Nemci – morda se sicer motim, a ne morem se domisliti nobenega Američana. V mislih imam Sigmarja Polkeja, Gerhardta Richterja in morda še Rosemarie Trockel. Richterjeve abstrakcije navidezno spadajo v sodobno abstraktno umetnost. Polke ustvarja velikanske meglene abstrakcije, ki so domala zgledi materialistične abstraktne umetnosti zgodnejših obdobij. V obeh primerih pa se moramo vprašati, kaj te abstrakcije pomenijo glede na to, da je eden od umetnikov osupljivo upodobil smrt vodij gibanja Baader-Meinhof, drugi pa ustvarja montaže in pri tem

uporablja fotografije in tudi grafike iz drugih obdobj, slike iz drugih kultur in poleg tega še nekaj, kar je videti kot stilizacija kaligrafije iz 15. stoletja. Richterjeva in v tem pogledu Trockelova razstava sta kakor skupinski razstavi, saj oba umetnika v svojem odločnem oddaljevanju od nekega izrazitega vizualnega sloga, v svoji pripravljenosti uporabiti, kar koli potrebujeta za kateri koli namen, v svojem popolnem neupoštevanju čistosti, skratka v vsem tem, pa tudi v duhu absolutno svobodne igre, utelešata pozgodovinsko miselnost v njeni najspektakularnejši obliki. S tem pa smo tako daleč od materialistične abstraktne umetnosti, kolikor si je sploh mogoče zamisliti!

Prevedla Marko Štempihar in Marjan Šimenc

Arthur Danto: »Art after the end of art«, *The Wake of Art*, OPA, Amsterdam 1998.

Pierre Bourdieu

Zgodovinska geneza čiste estetike

Začnimo s paradoksom. Nekateri filozofi so se spomnili zastaviti vprašanje, kaj omogoča razlikovanje med umetninami in preprostimi, vsakdanjimi stvarmi (v mislih imam Arthurja Danta). Z neomajno sociologistično drznostjo (ki je ne bi nikdar sprejeli pri sociologu) so predlagali, da bi bilo treba načelo te ontološke diference iskati v instituciji. Objekt umetnosti, pravijo, je artefakt, osnovo katerega lahko najdemo samo v svetu umetnosti, t. j. v družbenem univerzumu, ki mu podeli status kandidata za estetsko vrednotenje.¹ Ni pa se še zgodilo (čeprav se bo tega gotovo prej ali slej spomnil kakšen naš postmodernist), da bi se filozof – ki je 'vreden tega imena' – posvetil vprašanju, kaj nam omogoča razlikovati med filozofskim in navadnim diskurzom. Tako vprašanje je še posebno primerno, če si (kakor v našem primeru) filozof, ki ga za takega določi in priznava neki *filozofski svet*, dopušča diskurz, pod oznako 'sociologizem' očitano vsakomur (na primer sociologu), ki ne pripada filozofski instituciji.²

Filozofija tako v svojem odnosu do drugih humanističnih ved vzpostavi radikalno nesimetričnost, ki ji med drugim pomaga učinkovito zakriti, kar si od njih sposodi. Pravzaprav se mi zdi, da filozofijo, ki jo označujejo za postmodernistično (pri tem pa uporabijo eno od tistih sredstev označevanja, ki so bila do zdaj pridržana za svet umetnosti), samo v zanikani obliki (t. j. v smislu Freudove *Verneinung*) privzamejo nekatera odkritja – ne samo družbenih ved, ampak tudi historicistične filozofije, ki je, implicitno ali eksplicitno, vpisana v dejavnost teh ved. Ta

¹ A. Danto, 'The Artworld', *Journal of Philosophy*, 61 (1964), 571–84; G. Dickie, *Art and the Aesthetic* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1974).

² Glej P. Bourdieu, 'The Philosophical Establishment', v A. Montefiore (urednik), *Philosophy in France Today* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), str. 1–8.

prikrita prilastitev, ki jo legitimira zanikanje sposobnosti, je ena najučinkovitejših strategij, kar jih je filozofija doslej uporabila proti družbenim vedam in njihovi grožnji relativizacije. Model te operacije je nedvomno Heideggrova ontologizacija historizma.³ Ta strategija je analogna 'dvojni igri', ki Derridaju omogoča, da od sociologije (proti kateri je naravnano) privzame nekaj najznačilnejšega orodja 'dekonstrukcije'. Medtem ko nasprotovanje strukturalizmu in njegovemu pojmu 'statičnega' strukturira 'postmodernizirano' različico bergsonovske kritike redukcijskih učinkov znanstvene vednosti, si Derrida lahko privoščiti pridih radikalizma. To stori tako, da v nasprotju s tradicionalno literarno kritiko uporabi kritiko binarnih nasprotij, ki se prek Lévi-Straussa vrne k najbolj klasični analizi 'klasifikacijskih oblik', tako pri srcu Durkheimu in Maussu.⁴

Toda nobena zmaga ni dokončna. Sociologija umetniške institucije, ki jo 'dekonstruktor' lahko izpelje samo kot *Verneinung*, nikoli ne doseže svojega logičnega zaključka: njena implicirana kritika institucije ostane na pol pečena, čeprav dovolj hrustljava, da izvabi slastno drhtenje lažne revolucije.⁵ Razen tega bo ta kritika, ki zahteva radikalni prelom z ambicijo razkrivati nezgodovinska in ontološko utemeljena bistva, iskalce temelja estetske države in umetnine verjetno odvrnila od

njegovega dejanskega nahajališča: zgodovine umetniške institucije.

I Analiza bistva in iluzija absolutnega

Pri raznolikosti odzivov filozofov na vprašanje specifičnosti umetnine nas ne preseneti toliko, da se ti različni odgovori pogosto skladajo v poudarjanju nepristranskosti, nepotrebnosti, odsotnosti funkcije itd.⁶ Umetnine, kakor to, da vsi (morda z izjemo Wittgensteina) želijo ujeti onstranzgodovinsko ali nezgodovinsko bistvo. S tem, da čisti mislec vzame za predmet refleksije svojo lastno izkušnjo, izkušnjo kultivirane osebe iz nekega družbenega okolja, ne da bi se osredotočil na zgodovinskost svoje refleksije (ki jo pojmuje kot čisto izkušnjo umetnine) in zgodovinskost njenega objekta, to edinstveno izkušnjo nehote postavi za onstranzgodovinsko normo vsake estetske percepcije. Ta izkušnja, ki se v mnogih pogledih zdi nekaj posebnega (in občutek edinstvenosti verjetno precej prispeva k njeni vrednosti), pa je sama po sebi institucija, ki je proizvod zgodovinskih iznajdb, njen *raison d'être* pa je mogoče presoditi samo z analizo, ki je tudi sama ustrezno zgodovinska. Samo taka analiza lahko istočasno razloži naravo izkušnje in videz univerzalnosti, ki ga ustvari tistim, ki jo živijo naivno, začeni s filozofi, ki jo naredijo za predmet svojih refleksij, ne da bi se zavedali njenih *družbenih pogojev možnosti*.

³ Glej P. Bourdieu, 'L'ontologie politique de Martin Heidegger', *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6 (november 1975), 183-90.

⁴ Na isti način bi lahko pokazali, kako je Nietzsche oskrbel Foucaulta s koncepti "zastiranja". (S tem mislim na primer na pojem genealogije, ki funkcionira kot efemistični nadomestek za družbeno zgodovino.) Ti koncepti so Foucaultu omogočili, da je preko zanikanja sprejel načine razmišljanja, značilne za genetsko sociologijo, in dosegel, da so jih sprejeli tudi drugi. Tako je zavrnil plebejske metode družbenih ved, ne da bi jih izgubil.

⁵ Drugje sem pokazal - v zvezi z Derridajevo analizo Kantove *Critique of Judgement* - kako in zakaj 'dekonstrukcija' ostane na pol poti. (Glej P. Bourdieu, 'Postscript: Towards a 'Vulgar' Critique of 'Pure Critiques'', v *Distinction* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984), str. 494-8.

⁶ Namesto, da bi priklicali v spomin vse definicije, ki so samo različice Kantovske analize (kot na primer Strawsonovo mnenje, da je funkcija umetnine to, da nima funkcije; glej 'Aesthetic Appraisal and Works of Art', v *Freedom and Resentment* (London, Methuen, 1974), str. 178-88), bi lahko preprosto omenili idealno tipični primer esencialistične konstitucije estetskega skozi naštevane značilnosti estetske izkušnje, ki je vseeno zelo jasno umeščena v družbeni prostor in zgodovinski čas. Tak primer je Harold Osborne, po katerem so značilnosti estetske države naslednje: koncentracija pozornosti (le-ta ločuje - *zameji* - zaznani objekt od okolice), suspenz diskurzivnih in analitičnih aktivnosti (ki ne upošteva družbenega in zgodovinskega konteksta), nepristranskost in samostojnost v sodbi (ki ločuje pretekle in prihodnje usmeritve v razmišljanju) ter ravnodušnost do obstoja objekta. Glej H. Osborne, *The Art of Appreciation* (Oxford, Oxford University Press, 1970).

Doumetje te posebne oblike odnosa z umetnino predpostavlja analitikovo razumevanje samega sebe – razumevanje, ki se ga ne da podvreči niti preprosti fenomenološki analizi doživetja (ker ta izkušnja temelji na aktivnem pozabljanju zgodovine, katere proizvod je) niti analizi jezika, ki se običajno uporabi za njeno izražanje (ker je tudi ta zgodovinski proizvod dehistorizacije). Namesto Durkheimovega izreka 'nezavedno je zgodovina' bi lahko zapisali 'a priori je zgodovina'. Samo če bi mobilizirali vse vire družbenih ved, bi lahko dovršili tovrstno historično aktualizacijo transcendentnega projekta, pri katerem se skozi zgodovinsko anamnezo ponovno prisvoji proizvod celotne zgodovinske operacije, proizvod katere je (v vsakem trenutku) tudi zavest. V posamičnem primeru bi to vključevalo ponovno prisvajanje dispozicij in klasifikacijskih shem, ki so nujni del estetske izkušnje, kakor jo, naivno, opisuje analiza bistva.

Pri samorefleksivni analizi pa je spregledano, da čeprav se oko sodobnega ljubitelja umetnosti zdi naravni dar, je v resnici proizvod zgodovine. S stališča filogeneze je čisti pogled, zmožen razumevanja, ki ga umetnina zahteva (t. j. na sebi in zase, kot forma in ne funkcija), neločljiv od pojava umetnikov, ki jih motivira čisti umetniški namen, ta pa je sam neločljiv od pojava avtonomnega umetniškega področja, ki je sposobno oblikovati in vsiliti lastne cilje zoper zunanje zahteve. Z vidika ontogeneze je čisti pogled povezan z zelo posebnimi okoliščinami prisvajanja, kakor je obiskovanje galerij v otroštvu ter dolga izpostavljenost šolanju in *skhole*, ki ga to implicira. Vse to pomeni, da analiza bistva, ki prezre te okoliščine (in tako posploši poseben primer), implicitno vzpostavi precej posebne lastnosti

izkušnje, ki je proizvod privilegijev, se pravi izrednih razmer prisvajanja, kot splošno veljavne za vse estetske prakse.

To, kar nezgodovinska analiza umetnine in estetske izkušnje zajame v realnosti, je institucija, ki kot taka obstaja v dveh oblikah: v stvarih in v umu. V stvarih obstaja kot umetniško področje, kot relativno avtonomen družbeni univerzum, ki je proizvod počasne konstitucije. V umu obstaja v obliki dispozicij, ki jih je izumilo isto gibanje, skozi katero je bilo izumljeno področje, ki se mu je um takoj prilagodil. Ko se stvari in um (ali zavest) neposredno ujamejo – z drugimi besedami, ko je oko proizvod področja, na katero se nanaša – potem se področje z vsemi proizvodi, ki jih ponuja, očesu zdi, kakor da je neposredno oskrbljeno s pomenom in vrednostjo. To je tako očitno, da bi morebitno nenavadno vprašanje o izvoru vrednosti umetnine, o kateri smo normalno prepričani, zahtevalo precej posebno izkušnjo, ki bi bila za kultivirano osebo nekaj izjemnega, čeprav bi bila nasprotno prav vsakdanja za vse, ki nikoli niso imeli priložnosti pridobiti dispozicij, ki jih umetnina objektivno zahteva. To jasno kažejo empirične raziskave, je pa to omenjal na primer tudi Danto.⁷ Po obisku razstave Warholovih *Brillo Boxes* v galeriji Stable je Danto odkril arbitrarno naravo – *ex instituto*, kakor bi rekel Leibniz – vsiljevanja vrednosti, ki jo ustvari področje skozi razstavljeni izdelek v prostoru, posvečenem in posvečujočem hkrati.

Izkušnja umetnine kot nečesa neposredno obdarjenega s pomenom in vrednostjo je rezultat sozvočja dveh medsebojno utemeljenih vidikov iste zgodovinske institucije: kultiviranega habitusa⁸ in

⁷ Glede zbezanosti, celo zmedenosti kulturno prikrajšanih obiskovalcev muzejev zaradi pomanjkanja osnovnega znanja o orodjih percepcije in vrednotenja (še posebej oznak in referenc, kot so imena žanrov, šol, obdobji, umetnikov, itd.) glej P. Bourdieu in A. Barbel, *L'Amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public* (Pariz, urednik de Minvit 1966); P. Bourdieu, 'Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique', *Revue internationale des sciences sociales*, 20, št. 4 (1968), 640–64. Glej tudi Danto, 'The Artworld'.

⁸ Koncept habitusa, dispozicijska 'strukturirana strukturirajoča struktura', je natančno obravnavana v P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge, Cambridge University Press, 1977) in v *Distinction*.

umetniškega področja. Če umetnina obstaja kot taka (namreč kot simbolni objekt s pomenom in vrednostjo) samo, če jo dojamejo opazovalci z dispozicijo in estetsko sposobnostjo, ki se molče zahtevata, potem bi lahko rekli, da je estetovo oko tisto, kar naredi umetnino za umetnino. Takoj pa se moramo tudi spomniti, da je to mogoče samo, če je sam estēt proizvod dolge izpostavljenosti umetninam.⁹ Ta krog verovanja in svetosti je skupen vsem institucijam, ki lahko delujejo samo, če so istočasno osnovane znotraj objektivnosti družbene igre in znotraj dispozicij, ki vzbujajo zanimanje za sodelovanje v igri. Na galerije bi lahko pritrtili napis: Vstop dovoljen samo ljubiteljem umetnosti. Toda ta napis pravzaprav ni potreben, saj je samoumeven. Igra ustvarja *illusio* in se vzdržuje skozi investicijo poučenega igralca v igro. Igralec, ki se zaveda pomena igre in je bil ustvarjen za igro, ker ga je le-ta ustvarila, igra igro in tako zagotavlja njen obstoj. Estetsko področje ravno s svojim delovanjem ustvarja estetsko dispozicijo, brez katere ne bi moglo delovati. Bolj natanko: skozi tekmovalnost med sodelujočimi s pridobljenimi interesi za igro področje nenehno ustvarja zanimanje za igro in vero v vrednost zastavka. Da bi ponazorili delovanje tega kolektivnega prizadevanja in se okvirno seznanili s številnimi dejanji prenašanja simbolne moči in s prostovoljnimi ali prisilnim priznavanjem, skozi katero nastaja ta zbiralnik ugleda (iz katerega črpajo ustvarjalci fetišev), zadostuje, da se spomnimo odnosa med avantgardnimi kritiki. Ti se mazilijo za kritike tako, da posvečujejo dela, sveta vrednost katerih je komaj opažena med kultiviranimi ljubitelji umetnosti ali celo med kritikovimi najbolj naprednimi tekmeci. Na kratko, vprašanje pomena in vrednosti umetnine, pa

tudi vprašanje specifičnosti estetske presoje, skupaj z vsemi velikimi problemi filozofske estetike, je mogoče rešiti samo znotraj družbene zgodovine področja, zgodovine, povezane s sociologijo pogojev vzpostavljanja posebnih estetskih dispozicij (ali drž), ki jih področje zahteva v vsakem od svojih stanj.

II Geneza umetniškega področja in iznajdba čistega pogleda

Kaj naredi umetnino za umetnino in ne za posvetno stvar ali preprosto orodje? Kaj naredi umetnika za umetnika in ne obrtnika ali nedeljskega slikarja? Kaj naredi posodo za urin ali stojalo s policami za shranjevanje vina, ki je razstavljeno v galeriji, za umetnino? Morda to, da ju je podpisal Duchamp, priznani umetnik (priznan predvsem in najprej kot umetnik), in ne trgovec z vinom ali vodovodnar? Če je tako, mar potem ne gre preprosto za zamenjavo umetnine-kot-fetiša s 'fetišem imena gospodarja'? Z drugimi besedami, kdo je ustvaril 'ustvarjalca' kot uveljavljenega in znanega izdelovalca fetišev? In kaj podeli magično oziroma, če vam je ljubše, ontološko učinkovitost njegovemu imenu, imenu, katerega slava je merilo njegove zahteve po obstoju kot umetniku in ki, tako kakor podpis modnega kreatorja, poveča vrednost predmeta, na katerega je pritrjeno? Oziroma kaj konstituirajo zastavke v sporih o avtorstvu in avtoriteti strokovnjaka? Kje bi lahko našli končno načelo učinkov označevanja, ali imenovanja, ali teorije? (Teorija je še posebno primerna beseda, ker imamo opravka z videnjem – *theorein* – ali pripravljanjem drugih, da vidijo.) Kje je to končno načelo, ki proizvaja sveto, tako da vpelje razliko, delitev in ločitev?

Takšna vprašanja so precej podobna tistim, ki jih je v svoji *Teoriji magije* (*The Theory of*

⁹ S sociološko analizo se je mogoče izogniti izbiri med subjektivizmom in objektivizmom ter zavrniti subjektivizem teorij estetske zavesti (*aesthetisches Bewusstsein*). Take teorije zreducirajo estetsko vrednost naravnih stvari ali človeških izdelkov na preprosto soodnosnico namerne drže zavesti; drže, ki v soočenju s stvarjo ni niti teoretična niti praktična, ampak čisto razmišljajoča. Sociološka analiza te teorije zavrne, ne da bi se – kot Gadamer v *Truth and Method* – spuščala v ontologijo umetnine.

Magic) zastavil Mauss, ko je razglabljal o načelu učinkovitosti magije in ugotovil, da se mora od čarovnikovih pripomočkov vrniti k samemu čarovniku, od tam pa k veri njegovih privržencev. Korak za korakom je odkrival, da se mora srečati s celotnim družbenim univerzumom, sredi katerega magija nastaja in se prakticira. Podoben postanek je treba narediti tudi v neskončnem regresu iskanja prvotnega vzroka in končnega temelja vrednosti umetnine. Da bi razložili tovrstni čudež transsubstanciacije (ki je v samem izvoru obstoja umetnine in, čeprav običajno pozabljen, grobo priklican v spomin ob genialnih idejah a la Duchamp), moramo zamenjati ontološko vprašanje z zgodovinskim vprašanjem nastanka univerzuma, t. j. umetniškega področja, znotraj katerega se med resničnim ustvarjanjem nenehno producira in reproducira vrednost umetnine.

Filozofova analiza bistva samo zabeleži rezultat prave analize bistva, ki jo objektivno opravi sama zgodovina. To naredi v procesu avtonomizacije, v katerem in skozi katerega se postopoma ustanovi umetniško področje in v katerem se izumijo predstavniki (umetniki, kritiki, zgodovinarji, upravniki galerij itd.), tehnike, kategorije in koncepti (žanr, osebni slog, obdobja, stili itd.), značilni za ta univerzum. Nekateri pojmi, ki so postali ravno tako banalni in očitni kakor pojem umetnika ali 'ustvarjalca', in tudi besede, ki jih označujejo in konstituira, so posledica dolgega in počasnega zgodovinskega procesa. Samim umetnostnim zgodovinarjem se ne uspe popolnoma izogniti pasti 'esencialistične misli', ki je vedno vpisana v uporabo – ki jo vedno preganja anahronizem – zgodovinsko izumljenih in zato zastarelih besed. Ker ne morejo dvomiti o vsem, kar je implicitno zajeto v modernem pojmu umetnika (še posebno profesionalna ideologija neustvarjenega 'ustvarjalca', ki je nastala v 19. stoletju), in ker se ne morejo ločiti od navideznega subjekta, namreč umetnika (oziroma pisatelja, filozofa,

izobraženca), da bi lahko upoštevali produkcijsko področje, katerega proizvod je umetnik (družbeno ustanovljen kot 'ustvarjalec'), umetnostni zgodovinarji ne morejo zamenjati ritualističnega poizvedovanja o kraju in trenutku, ko se je pojavil značaj umetnika (v nasprotju z obrtnikom), z vprašanjem ekonomskih in družbenih pogojev, skritih za nastankom umetniškega področja, ki je zgrajeno na veri in kvazimagične moči, in pripisanih modernemu umetniku v najbolj naprednih področjih področja.

Ne gre samo za egzorcizem tega, čemur je Benjamin v preprosti svetoskrunski in rahlo otročji inverziji rekel 'fetiš imena gospodarja' – in če hočemo ali ne, ime gospodarja je dejansko fetiš. Gre za vprašanje opisa postopnega nastanka cele vrste družbenih pogojev, ki omogočajo tip umetnika kot ustvarjalca fetiša, ki je umetnina. Z drugimi besedami, gre za konstituiranje umetniškega področja (ki vključuje analitike umetnosti, na prvem mestu umetnostne zgodovinarje, celo najbolj kritične med njimi) kot mesta, na katerem se nenehno producira in reproducira vera v vrednost umetnosti in v umetnikovo moč dragocenega ustvarjanja. To bi pripeljalo ne samo do seznama kazalcev umetnikove avtonomije (takšnih, kakršne odkrije analiza pogodb, podpis, potrdilo o umetnikovi posebni sposobnosti ali priziv k razsodbi ob sporu itd.), ampak tudi do seznama znamenj avtonomije samega področja, kakršna je na primer cela vrsta specifičnih institucij, ki so nujni pogoj delovanja ekonomije kulturnih dobrin. Te vključujejo: razstavne prostore (galerije, muzeji itd.), institucije posvetitve ali odobritve (akademije, saloni itd.), primere reprodukcije proizvajalcev in porabnikov (umetniške šole itd.) in specializirane predstavnike (trgovci, kritiki, umetnostni zgodovinarji, zbiralci itd.). Vsi ti so obdarjeni z dispozicijami, ki jih področje objektivno zahteva, ter s posebnimi kategorijami percepcije in vrednotenja, ki se

jih ne da zreducirati na raven vsakdanje rabe in ki lahko vsilijo posebno merilo vrednosti umetnika in njegovih izdelkov. Dokler merimo slikanje s površinskimi enotami in trajanjem izdelovanja ali pa s količino in ceno materiala (zlato ali ultramarin), se umetnik slikar ne razlikuje kaj dosti od navadnega pleskarja. Zato je verjetno ena najpomembnejših iznajdb, ki spremljajo nastanek produkcijskega področja, izdelava umetniškega jezika. Najprej je treba uvesti način poimenovanja slikarja, govorjenja o njem in o naravi njegovih izdelkov, pa tudi način nagrajevanja njegovih del, skozi katerega se vzpostavi avtonomna definicija prave umetniške vrednosti, ki se je ne da zreducirati na strogo ekonomsko vrednost. Uvesti pa je treba tudi način govorjenja o samem slikanju, o tehnikah slikanja, tako da se uporabljajo primerne besede (pogosto pari pridevnikov), ki nam omogočajo govoriti o slikarski umetnosti, o *manifatturi*, t. j. slikarjevem osebnem slogu, katerega obstoj je družbeno konstituiran s poimenovanjem. Po isti logiki ima določujočo vlogo tudi diskurz slavljenja, še posebno življenjepisa. Verjetno ne toliko zaradi tega, kar pove o slikarju in njegovem delu, ampak ker življenjepisa iz umetnika naredi nepozabno osebnost, katere preteklost je vredno raziskovati, podobno kakor pri državniki in pesnikih. (Znano je, da laskajoče primerjave – *ut pictura poesis* – prispevajo k potrditvi, da se slikarske umetnosti ne da zreducirati; vsaj za nekaj časa, dokler ga ne začnejo ovirati.) Razvojna sociologija bi morala vključiti v svoj model tudi delovanje samih ustvarjalcev in njihovo zahtevo po pravici, da sami presojujejo o slikovnem ustvarjanju, da sami proizvedejo merila percepcije in vrednotenja svojih izdelkov. Taka sociologija bi morala upoštevati tudi način, kako predstava umetnikov o sebi in lastnem ustvarjanju (in skozi to tudi samo ustvarjanje) nastaja pod vplivom njihove predstave o sebi in lastnem ustvarjanju, ki se k njim vrača skozi oči drugih predstavnikov tega področja – drugih umetnikov, pa tudi kritikov,

odjemalcev in zbiralcev. (Vzemimo, da je na primer zanimanje nekaterih zbiralcev za skice in satirične risbe vse od 15. stoletja zgolj pomagalo prispevati k vzvišenemu pogledu na lastno vrednost.)

Ko se torej področje konstituira kot tako, postane jasno, da 'subjekt' ustvarjanja umetnine – njene vrednosti, pa tudi pomena – ni ustvarjalec, ki objekt ustvari v njegovi materialnosti, ampak cela vrsta predstavnikov področja. Med temi so ustvarjalci (pomembni ali manj pomembni, znani ali neznani) del, ki štejejo za umetniška, kritiki vseh prepričan (ki jih ustvari področje), zbiralci, posredniki, oskrbniki galerij itd., skratka vsi, ki so povezani z umetnostjo, ki živijo za umetnost, in bolj ali manj tudi od nje, ki se soočajo v bojih, v katerih se odloča o vsiljevanju ne samo svetovnih nazorov, ampak tudi pogleda na svet umetnosti, ter so skoznje udeleženi v ustvarjanju vrednosti umetnika in umetnosti.

Če je logika področja res taka, lahko razumemo, zakaj je za koncepte, ki se uporabljajo pri razmišljanju o umetninah in še posebno o njihovih klasifikacijah, značilna (kakor opaža Wittgenstein) skrajna nedoločnost. Tako je z žanri (tragedija, komedija, drama ali roman), oblikami (balada, rondo, sonet ali sonata), obdobji ali slogi (gotski, baročni ali klasični) in gibanji (impresionizem, simbolizem, realizem, naturalizem). Razumemo lahko tudi, zakaj ni zmešnjava nič manjša pri konceptih, ki opredeljujejo samo umetnino, in terminih, ki se uporabljajo za dojetje in vrednotenje umetnine (kakršni so pari pridevnikov lepo ali grdo, prefinjeno ali robustno, lahko ali težko itd.), ki strukturirajo izraz in izkušnjo umetnine. Ker so ti izrazi del vsakdanjega jezika in se večinoma uporabljajo zunaj področja umetnosti, te kategorije presojanja okusa, ki so skupne vsem govorcem istega jezika, dopuščajo navidezno obliko komunikacije. Kljub temu pa je za te izraze vedno – tudi kadar jih uporabljajo strokovnjaki

- značilna izredna nejasnost in fleksibilnost, zaradi katerih se jih (kakor je spet zapisal Wittgenstein) ne da vsebinsko definirati.¹⁰ To pa verjetno zato, ker sta raba teh izrazov in njihov dani pomen odvisna od specifičnih, zgodovinsko in družbeno umeščenih stališč njihovih uporabnikov – stališč, ki so pogosto popolnoma nezdržljiva.¹¹ Skratka, če se je že vedno možno prepirati glede okusa (in vsakdo ve, da so nasprotovanja glede preferenc pomemben del vsakdanjega pogovora), potem je tovrstna komunikacija mogoča samo z veliko nesporazumov. To pa zato, ker so ravno *vsakdanji izrazi*, ki komunikacijo omogočajo, tisti, ki jo naredijo praktično neučinkovito. Ljudje, ki razpravljajo o neki temi, lahko izrazom, ki jim nasprotujejo, podelijo vsak drugačen, včasih celo diametralno nasproten pomen. Zato lahko posamezniki, ki v družbenem prostoru zavzemajo nasprotno položaje, podelijo popolnoma nasprotno pomene in vrednosti pridevnikom, ki jih vsak dan uporabljamo pri opisovanju umetnin in vsakdanjih predmetov. Pri tem nam na primer pride na misel francoski pridevnik 'soigné', ki je največkrat izločen iz okusa 'buržoazije', verjetno zato, ker posebej okus malomeščana.¹² Znotraj neke zgodovinske razsežnosti bi lahko pisali neskončne sezname pojmov, začevši z idejo lepote, ki so v različnih obdobjih ali kot posledica revolucij v umetnosti privzeli različne, celo radikalno nasprotno pomene. Eden takih primerov je pojem 'končnosti'. Najprej je združil tesno

povezana etični in estetski ideal akademskega slikanja v eno, kasneje pa so ga Manet in impresionisti pregnali iz umetnosti.

Kategorije, ki jih uporabljamo pri dojetju in vrednotenju umetnine, so zato dvakratno vezane na zgodovinski kontekst. Ker so povezane s prostorsko in časovno umeščenim družbenim univerzumom, so podvržene rabam, ki so same družbeno zaznamovane z družbenim položajem uporabnikov, vnašajočih konstitutivne dispozicije svojega habitusa v estetske izbire, ki jih te kategorije omogočajo.

Večina pojmov, s katerimi umetniki in kritiki definirajo sebe ali svoje nasprotnike, je dejansko orožje in zastave v boju, in mnoge kategorije, ki jih literarni zgodovinarji razvijejo za obravnavo njihovega predmeta, so samo skrbno zakrite ali preoblikovane že obstoječe kategorije, ki so bile večinoma prvotno mišljene kot žaljivke ali obsodbe. (Naša beseda 'kategorija' izvira iz grškega izraza *kathēgoresthai*, ki pomeni 'javno obtožiti'.) Ti bojeviti koncepti so postopoma postali tehnični kateoremi, ki jim – po milosti pozabe izvora – kritične razčlembе, razprave in akademske teze podeljujejo pridih večnosti. Od vseh načinov vstopanja v take boje – ki morajo biti kot taki pojmovani od zunaj, da jih lahko objektiviramo – je gotovo najbolj vabljivo in brezhibno predstavljanje samega sebe kot razsodnika ali strokovnjaka. Taka metoda vključuje reševanje konfliktov, ki jih v resnici ne rešimo, in lastno zadovoljstvo ob izrekanju razsodb – sem spadajo na primer izjave, kaj

¹⁰ Glej R. Shusterman, 'Wittgenstein and Critical Reasoning', *Philosophy and Phenomenological Research*, 47 (1986), 91-110.

¹¹ Natančno zavedanje situacije, v katero je postavljen, bi analitika lahko spravilo v nerešljivo 'aporijo'. Še posebej zato, ker je tudi najbolj nevtralni jezik nujno – čim ga naivno branje naredi za del družbene igre – že stališče v razpravi, ki jo ravno poskuša objektivirati. Če bi tako na primer prvotno besedo, kot je 'provincialen', ki ima preveč slabšalen prizvok, nadomestili z bolj nevtralnim konceptom, kot je periferen, potem bi bilo nasprotje med središčnim in periferijo, ki se uporablja pri analizi učinkov simbolne dominacije, vložek v boju znotraj področja, ki bi ga analizirali. Na primer: po eni strani 'središčni' želijo, da se mesto tistih, ki zavzemajo periferne položaje, opiše kot posledico zakasnitve. 'Periferni' pa se po drugi strani upirajo znižanemu statusu, ki sledi iz takšne klasifikacije, in poskušajo obrobni položaj spremeniti v središčnega, ali pa to razliko vsaj napraviti za hoteno. Primer Avignona ponazarja dejstvo, da umetnik ne more ustvariti sebe kot takega – tu imamo alternativo, ki se lahko uspešno poteguje za dominantni položaj – če tega ne stori v odnosu do odjemalcev. (Glej E. Castelnuovo in C. Ginsburg, 'Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'italian art', v *Actes de la recherche en sciences sociales* 40 (November 1981), 51-73.

¹² Glej Bourdieu, *Distinction*, str. 194.

realizem *dejansko* je, ali celo preprosto določanje (skozi navidezno tako nedolžne odločitve, kakršna je vključitev ali izključitev neke osebe iz korpusa ali seznama ustvarjalcev), kdo je umetnik in kdo ni. Ta zadnja odločitev je kljub vsej svoji navidezni pozitivistični nedolžnosti toliko bolj pomembna, saj je v teh umetniških bojih eno najpomembnejših vprašanj vedno in povsod vprašanje legitimne pripadnosti področju (se pravi vprašanje mej sveta umetnosti). Pomembna pa je tudi zato, ker je veljavnost zaključkov – še posebno statističnih – do katerih je mogoče priti v zvezi z univerzumom, odvisna od veljavnosti kategorije, glede na katero smo prišli do teh zaključkov.

Edina resnica, če resnica sploh obstaja, je, da je resnica zastavek v boju. In čeprav različne ali nasprotujoče si klasifikacije ali sodbe predstavnikov umetniškega področja gotovo določajo ali usmerjajo posebne dispozicije in interesi, vezani na dani položaj na področju, so te klasifikacije ali sodbe vendarle formulirane v imenu zahteve po univerzalnosti – po absolutni sodbi – ki je ravno negacija relativnosti stališč.¹³ 'Esencialistična misel' deluje v vsakem družbenem univerzumu in še posebno v kulturni produkciji – na religioznem, znanstvenem, pravnem področju itd. – tu pa se igrajo igre, v katerih je na kocki univerzalno. Toda v tem primeru je precej očitno, da so 'bistva' norme. Natanko na to se je spomnil Austin, ko je analiziral implikacije pridevnika 'pravi' v izrazih, kakršni so 'pravi' moški, 'pravi' pogum oziroma kakor v našem primeru 'pravi' umetnik ali 'prava' mojstrovina. V vseh teh zgledih beseda 'pravi'

implicitno postavi obravnavani primer v nasprotje z vsemi drugimi primeri iste kategorije, ki jim drugi govorniki dodelijo – čeprav nepravilno (se pravi, na način, ki ni 'zares' upravičen) – natanko ta predikat, ki je, kakor vse zahteve po univerzalnosti, simbolno zelo močan.

Znanost lahko samo poskuša ugotoviti resnico teh bojev za resnico, medtem ko se trudi zapopasti objektivno logiko, glede na katero se določajo zastavki, tabori, strategije in zmage. Poskuša lahko pripeljati miselne predstave in instrumente – med katerimi vse želijo veljati za univerzalne, a pri tem nimajo vse enakih možnosti za uspeh – nazaj k družbenim pogojem njihove proizvodnje in rabe; z drugimi besedami, nazaj k zgodovinski strukturi področja, v katerem nastanejo in delujejo. Metodološki postulat (ki ga nenehno potrjuje empirična analiza) homologije med prostorom zavzetih položajev (literarne ali umetniške oblike, koncepti in instrumenti analize itd.) in prostorom položajev na področju bi nas lahko zapeljal v historiziranje teh kulturnih proizvodov, ki se imajo vsi za univerzalne. Historiziranje pa ne pomeni samo, kakor bi kdo lahko mislil, da jih relativiziramo, tako da se spomnimo na njihov pomen samo skozi referenco na neko stanje bojišča; pomeni tudi, da jim vrnemo njihovo nujnost, tako da jih umaknemo iz nedoločenosti (ki izhaja iz uvajanja njihove lažne večnosti), da bi jih vrnil k družbenim pogojem njihovega nastanka, k pravi generativni definiciji.¹⁴ Historizacija miselnih form, ki jih uporabljamo v zvezi z zgodovinskim objektom in ki so morda proizvod tega objekta, še zdaleč ne vodi

¹³ Z drugimi besedami: s tem, da predlaga esencialistično definicijo presojanja okusa ali zagotovi potrebno univerzalnost z definicijo, ki je (kot Kantova definicija) v skladu z njegovimi lastnimi etično-vedenskimi dispozicijami, se filozof še zdaleč ne oddalji toliko, kot misli, od vsakdanjih načinov razmišljanja in za njih značilno nagnjenje do proizvajanja relativnega absoluta.

¹⁴ V nasprotju s prevladujočo predstavo, da sociološka analiza zreducira in relativizira prakse in predstave, s tem ko vsako manifestacijo okusa poveže z njenimi družbenimi pogoji produkcije, bi lahko trdili, da sociološka analiza praks v resnici ne zreducira in relativizira, ampak jih umakne iz poljubnosti in jih naredi za absolutne, tako da jim podeli nujnost in unikatnost ter s tem upravičenost do obstoja v dani obliki. Pravzaprav bi lahko rekli, da dve osebi različnih habitusov, ki nista bili izpostavljeni enakim pogojem in spodbudam (ker jih različno konstruirata), ne sliši iste glasbe, ne vidita istih slik, in zato ne moreta priti do enakih zaključkov o vrednosti.

v zgodovinski relativizem, temveč ponuja edino pravo možnost, da vsaj malo pobegnemo zgodovini, pa čeprav še tako majhno.

Tako kakor opozicije, ki strukturirajo estetsko percepcijo, niso dane a priori, ampak se zgodovinsko producirajo in reproducirajo ter se jih ne da ločiti od zgodovinskih pogojev, ki jih poženejo v gibanje, tako je tudi z estetsko držo. Estetska drža, ki postavi za umetnine objekte, družbeno določene za umetniški namen in rabo (in hkrati razširi svoje delovanje na estetsko zmožnost z njenimi kategorijami, koncepti in taksonomijami), je proizvod celotne zgodovine področja; proizvod, ki ga mora vsak možni potrošnik umetnine reproducirati skozi posebno vajeništvo. Zadostuje, da opazujemo porazdelitev estetske drža skozi zgodovino (pri tistih kritikih, ki so se do konca 19. stoletja zavzemali za podrejenost umetnosti moralnim vrednotam in didaktičnim funkcijam) ali pa jo opazujemo v današnji družbi, da bi se prepričali o nič manj naravnem, kakor je takšna dispozicija do umetnine, še več, do katerega koli objekta, se pravi takšna čista estetska drža, kakršno opisuje esencialistična analiza.

Iznajdba čistega pogleda je uresničena v samem gibanju področja proti avtonomiji. Pravzaprav bi lahko rekli, ne da bi se znova podali v celotno ponazoritev, da je potrditev avtonomije načel produkcije in vrednotenja umetnine neločljiva od potrditve avtonomije proizvajalca, t. j. produkcijskega področja. Kot čista slika, ki je (kakor je zapisal Zola o Monet) namenjena temu, da je videna v sebi in zase kot slika – kot igra oblik, vrednosti in barv – in ne kot diskurz, z drugimi besedami, neodvisno od vseh navezav na transcendentne pomene, je čisti pogled (ki je nujno v soodnosu s čisto sliko) rezultat očiščenja, prave analize bistva, ki jo opravi zgodovina v teku zaporednih revolucij, ki (tako kakor v religiji) novo avantgardo vedno pripravijo do tega, da izzove ortodoksijo – v imenu vrnitve k

strogosti začetkov – s čistejšo definicijo žanra. Tako smo lahko opazovali, kako se je poezija očistila vseh dodatkov: oblike je bilo treba uničiti (sonet, aleksandrinec), retorične figure porušiti (primera, metafora), vsebine in čustva prepovedati (lirika, čustveni izliv, psihologija); vse to pa zato, da se je z nekakšno zgodovinsko analizo po malem zreducirala na najbolj specifične poetične učinke, kakršen je prelom z zvočno-pomenskim paralelizmom.

Splošneje povedano, razvoj različnih področij kulturne produkcije proti večji avtonomiji spremlja nekakšna reflektivna in kritična vrnitev proizvajalcev k lastni proizvodnji; vrnitev, ki jih napelje k temu, da iz področja povlečejo njegovo lastno načelo in specifične podmene. To pa najprej zato, ker je umetnik, ki zdaj lahko zavrne vsako zunanjo omejitev ali zahtevo, sposoben potrditi svoje gospostvo nad tem, kar ga določa in kar mu pripada, t. j. oblika, tehnika, skratka, umetnost, ki je s tem vzpostavljena kot izključni cilj umetnosti. Flaubert na pisateljskem področju in Monet v slikarstvu sta bila verjetno prva, ki sta poskusila (kljub subjektivnim in objektivnim težavam) vsiliti zavestno in radikalno potrditev vsemogočnosti ustvarjalnega pogleda, ki ga je mogoče aplicirati ne samo (s preprosto inverzijo) na navadne in vulgarne objekte, kakršen je bil cilj Champfleuryjevega in Courbetovega realizma, ampak tudi na nepomembne objekte, pred katerimi lahko 'ustvarjalec' uveljavi svojo kvazižbožansko moč preobrazbe. 'Ecrire bien le médiocre.' Ta flaubertovska formula, ki velja tudi za Maneta, razglašava avtonomijo oblike glede na predmet, hkrati pa dodeljuje njeno osnovno normo kultivirani percepciji. Pripisovanje umetniškega statusa je med filozofi najširše sprejeta definicija estetskega presojanja in, kakor bi se dalo empirično dokazati, danes ne bi mogli najti kultivirane osebe (t. j. osebe z višjo akademsko izobrazbo), ki ne bi vedela, da je lahko kakršna koli realnost, od vrvi ali kamenčka do prodajalca oblačil, predmet umetnosti.¹⁵ Vsakdo ve vsaj to, da je pametno

¹⁵ Glej Bourdieu, *Distinction*, str. 34–41.

reči, da je tako, kakor me je poučil neki avantgardni slikar, strokovnjak v umetnosti ustvarjanja zmede v novi estetski doksi. Da bi zbudili današnjega esteta, čigar umetniška dobra volja ne pozna meja, in v njem spet prebudili umetniško ali celo filozofsko čudenje, ga je treba izpostaviti šok terapiji a la Duchamp ali a la Warhol, ki jima s tem, da vsakdanji predmet pokažeta tak, kakršen je, nekako uspe zbsti ustvarjalno vsemogočnost, ki jo čista estetska dispozicija (brez pretiranega razmišljanja) podeli umetniku, kakor ga razumemo vse od Maneta.

Drugi razlog za to introspektivno in kritično vrnitev umetnosti k sami sebi je, da ko se področje zapira vase, praktično obvladovanje specifične vednosti – ki je vpisana v pretekla dela in jo zabeleži, zakodira in kanonizira cela skupina strokovnjakov, skupaj z literarnimi in umetnostnimi zgodovinarji, eksegeti in analitiki, tako da se lahko ohranja in časti – postane del vstopnih pogojev na produkcijsko področje. Rezultat je, v nasprotju z nauki naivnega realizma, da je čas zgodovine umetnosti dejansko ireverzibilen in da predstavlja obliko kopičenja. Nič ni bolj povezano z neko preteklostjo področja, s subverzivnim namenom vred – ki je sam vezan na stanje področja – kakor avantgardni umetniki, ki se morajo nujno, čeprav tvegajo, da se bodo zdeli 'naivni' – (na Rousseaujev ali Brissetov način) postaviti v odnos do vseh prejšnjih poskusov preseganja v zgodovini področja in znotraj prostora možnosti, ki jih vsili prišleku. Kar se zgodi na področju, je bolj in bolj vezano na njegovo specifično zgodovino in samo nanjo. Zato je do tega vedno teže priti iz stanja splošnega družbenega sveta v nekem času (kar menda počne neka 'sociologija', ki se ne zaveda posebne logike področja). Ustrezna percepcija del – ki, kakor Warholove *Brillo Boxes* ali Kleinove monokromatične slike, dolgujejo svoje oblikovne lastnosti in vrednost samo strukturi področja in tako njegovi zgodovini – je diferencialna, razločevalna percepcija: z drugimi besedami, njena pozornost je usmerjena v to, v čemer se neko

delo razlikuje od preostalih del, sedanjih in tudi preteklih. Rezultat je, da potrošnja, enako kakor proizvodnja, del, ki so proizvod stoletij prelomov z zgodovino, s tradicijo, postane popolnoma zgodovinska, in vendar čedalje bolj povsem dehistorizirana. Zgodovina, ki jo praktično vneseta v igro dešifriranje in vrednotenje, se počasi zreducira na čisto zgodovino oblik in popolnoma zatemni družbeno zgodovino bojev za oblike, ki je življenje in gonilo umetniškega področja.

To tudi reši navidezno nerešljivi problem, ki ga formalistična estetika (ki hoče preučevati samo obliko v sprejemanju, pa tudi v proizvodjanju umetnosti) predstavi kot pravi izziv za sociološko analizo. Dela, ki nastanejo iz čiste skrbi za obliko, se zdijo kakor nalašč za to, da vzpostavijo izključno veljavnost internega razlaganja, ki upošteva samo oblikovne lastnosti, in za to, da frustrirajo ali osramotijo vse poskuse zreduciranja na družbeni kontekst, proti kateremu so bila postavljena. In vendar, da bi zaobrnilo položaj, zadostuje, da opazimo temelj odpora formalistove ambicije do vsakovrstne historizacije v nezavedanju lastnih družbenih pogojev možnosti. Isto velja za filozofsko estetiko, ki to ambicijo zabeleži in odobri. V obeh primerih pa se pozablja na zgodovinski proces, skozi katerega se vzpostavijo družbeni pogoji osvobojenosti od 'zunanjih določitev', t. j. vzpostavljanje relativno avtonomnega produkcijskega področja in tako področja čiste estetike ali čiste misli, ki jo le-ta omogoča.

Prevedli Barbara Galle in Alenka Hladnik

Pierre Bourdieu: »The Historical Genesis of a Pure Aesthetic«, *Analytic Aesthetics*, ur. Richard Shusterman, Basil Blackwell, Oxford 1989, str. 147–160.

Prevod

Søren Kierkegaard

Neposredne erotične stopnje ali o glasbeno-erotičnem (izbrani odlomki)

Nepomemben uvod

*

/ ... / To razmišljanje bo pomembno za osvetlitev raznih oblik, ki jih erotično privzema na različnih stopnjah razvoja univerzalne zavesti, in nas bo privedlo do določitve neposredno erotičnega kot istega z glasbeno-erotičnim. V helenizmu je bila čutnost obvladana v lepi individualnosti oziroma, natančneje rečeno, v njej ni bila obvladana; kajti zares ni bila sovražnik, ki bi ga bilo treba obvladati, nevaren upornik, ki bi ga bilo treba obrzdati; bila je osvobojena za življenje in radost lepe individualnosti. Čutnost tako ni bila postavljena kot načelo; duševno, ki je zasnovalo lepo individualnost, bi bilo brez čutnosti nezamisljivo. Zaradi tega razloga erotično, utemeljeno s čutnostjo, ni bilo postavljeno kot načelo. Ljubezen je bila vsepovsod trenutek in je kot takšna hipno obstajala v lepi individualnosti. Bogovi so prav tako kakor ljudje poznali njeno moč, ljudje in bogovi so poznali srečne in nesrečne ljubezenske dogodivščine. Toda v nobeni od slednjih ni bilo zaznati ljubezni kot načela; če je bila v njih, v eni izmed njih, je bila kakor trenutek univerzalne moči ljubezni, ki pa je nikjer ni bilo, zato je grška misel oziroma zavest ni poznala, in to bom zdaj razložil malce поблиže. Kdo bi lahko ugovarjal, da je bil Eros bog ljubezni in da bi morala biti v njem

ljubezen kot načelo. Toda ne glede na dejstvo, da tu ljubezen spet ni odvisna od erotičnega, namreč da bi izvirala od čutnosti same, temveč od duševnosti, je treba biti pozoren še na neko drugo okoliščino, ki se ji bom zdaj malce bolj približal. Eros je bil bog ljubezni, vendar sam ni bil zaljubljen. /.../ Tudi njegova ljubezen ne temelji na čutnosti, ampak duševnosti. To je genialna grška ideja, da bog ljubezni sam ni zaljubljen, kajti vsi drugi dolgujejo svojo ljubezen njemu. /.../

*

/ ... / Jezik, opazovan kot medij, je določen popolnoma duhovno. Zato je dejanski medij ideje. Da bi to na dolgo in široko razlagal, ni v moji domeni niti v interesu tega skromnega raziskovanja. Tu si bom dovolil le skromno pripombo in spet me bo vodila h glasbi. V jeziku je na primer čutna materija kot medij speljana na stopnjo orodja in se ves čas zanika. Z drugimi mediji je stvar drugačna. Čutna snov se ne zvaža zgolj na vlogo orodja ne v kiparstvu ne v slikarstvu; nasprotno, je sestavni del stvaritve; kar ni podvrženo stalnemu odrekanju, kajti stalno moramo računati z njo. Če bi si prizadeval ne videti, kar je čutno, bi bilo to precej čudno ter zame neprijetno in popačeno opazovanje kakega kiparskega ali slikarskega dela, ker bi popolnoma odpravil njihovo lepoto. V kiparstvu, arhitekturi in slikarstvu je ideja povezana z medijem; toda ta okoliščina, da ideja ne omeji medija na golo orodje, da ga ne zanika stalno, je tako rekoč izraz tega, da medij ne more govoriti. Tako je tudi z naravo. Zato se po pravici reče, da je narava nema, pa tudi arhitektura, kiparstvo in slikarstvo. /.../ Jezik postane popolno sredstvo ravno takrat, ko se v njem zanika vse čutno. Prav tako je z glasbo: to, kar naj bi zares slišali,

se stalno osvobaja čutnega. Da glasba kot medij ni tako visoko kakor jezik, smo že prej povedali, zato sem tudi rekel, da je glasba v nekem smislu besede jezik.

*

/.../ Jezik ima svoj element v času, vsi drugi mediji pa ga imajo v prostoru. Glasba sama se tudi dogaja v času. Toda to, kar se dogaja v času, je znova zanikanje čutnosti. To, kar ustvarijo druge umetnosti, nakazuje njihovo čutnost, ker ima svoj obstoj v prostoru. No, seveda, mnoge stvari iz narave zavzamejo svoj prostor v času. Če na primer potok žubori in še naprej žubori, je videti v tem časovno določilo. To seveda ni naključje. Če vztrajamo, da je v tem časovno določilo, moramo reči, da je to sicer res, vendar da je prostorsko določeno. Glasba obstaja samo takrat, kadar se izvaja, kajti celo če bi se našel kdo, ki bi bil tako večš branja notnega zapisa in obdarjen s tako živo domišljijo, ne bi mogli zanikati, da glasba, kadar jo beremo, ne obstaja zares. Resnično namreč biva le takrat, kadar jo izvajamo.

*

/.../ Če je neposrednost duhovno določena – v bistvu to, kar se izraža v glasbi, potem se spet lahko približamo vprašanju, kakšna vrsta neposrednosti je pravzaprav predmet glasbe. Neposrednost, ki jo določa duh, je lahko določena bodisi tako, da spada pod okrilje duha bodisi da vanj ne spada. Če je neposrednost, ki jo določa duh, določena tako, da spada pod okrilje duha, se seveda lahko izrazi v glasbi, vendar ta neposrednost ne more biti absolutni predmet glasbe, kajti določena je tako, da spada pod okrilje duha, torej je tudi na tujih tleh kot predigra in se tako vselej ukine. Če je neposrednost, ki jo določa duh, opredeljena tako, da ne pripada duhu, potem glasba dobi absolutni predmet. V prvem primeru ni pomembno, da se neposrednost izrazi v glasbi, je pa pomembno, da postane duh in se tako izrazi skozi jezik. V drugem primeru je v nasprotju s tem pomembno, da se izrazi v glasbi; izrazi se lahko le v njej, ne more

se izraziti v jeziku, kajti duhovno je tako določena, da ne spada pod okrilje duha, zato pa izpade iz jezika. Toda neposrednost, ki jo duh izključuje, je čutna neposrednost. Ta spada h krščanstvu. Svoj absolutni medij ima torej v glasbi, kar tudi pojasni, zakaj se glasba v antičnem svetu v bistvu ni razvila, ampak šele v krščanskem. Glasba je torej medij tiste neposrednosti, ki je, ko jo določi duh, opredeljena tako, da je zunaj duha. Seveda lahko glasba izrazi še marsikaj drugega, vendar je to njen absolutni predmet. Zlahka lahko uvidimo, da je čutnejši medij od jezika, saj je čutni zvok tu mnogo večjega pomena kakor v jeziku.

Zato je čutna genialnost absolutni predmet. Čutna genialnost je absolutno lirična in v glasbi izbruhne v vsej svoji lirični nestrpnosti; je namreč duhovno določena in je zato moč, življenje, gibanje, stalni nemir, stalno sosledje; toda ta nemir, to sosledje ne bogati, saj je čutna genialnost ves čas ista. Čutna genialnost se namreč ne razvija, temveč nenehno vihra naprej, tako rekoč v enem dihu. Če naj bi zdaj z eno besedo označil to lirično zvrst, bi moral reči, da zveni; in tako smo se vrnili k čutni genialnosti kot tisti, ki se kaže kot neposredno glasbena. /.../

Prva stopnja

Prvo stopnjo napoveduje *paž* v *Figaru*. V njem tukaj seveda ne smemo videti kakega posameznika, čemur lahko tako zlahka podležemo, kadar si ga v misli ali realnosti predstavljamo na stopnji osebnosti. Tedaj se je temu težko izogniti, kar je v igri deloma primer tudi s pažem, če se tu ne vključi kaj naključnega, kaj takega, kar ne pripada ideji, tako da bi postal več, kakor bi smel biti; kajti v nekem smislu to postane, kakor hitro postane posameznik. Toda ko postane več, kakor bi moral postati, postane manj, ker preneha biti ideja. Zato mu ne smemo dopustiti replike, pač pa glasba ostaja njegovo edino ustrezno sredstvo izražanja, in zato vzbudi pozornost to,

da Figaro in Don Juan, v formi, kakršno jima je dal Mozart, pripadata *operi seria* (operam, ki nimajo vdelanega govornega dialoga). Če pogledamo zdaj na paža le kot na mitski lik, bomo našli značilnost te prve stopnje izraženo v glasbi.

Čutnost se prebudi, vendar ne za gibanje, ampak za tiho spokojnost; ne za veselje in radost, ampak za globoko melanholijo. Želja se še ni prebudila, ampak se mračno sluti. Željeno je vselej v želji – dvigne se iz nje in se prikaže v osupljivem polmračnem svetlikanju. To stanje predhaja čutnost, se s sencami in meglicami oddaljuje od nje, z odsevanjem v njih pa približuje. Želja je v posesti tega, kar bo postalo njen predmet, vendar to poseduje, ne da bi si želela, in tako ni v posesti tega. To je boleče, vendar tudi, v svoji slastnosti, očarljivo in obnorljivo protislovje, ki se v svoji žalosti in melanholiji razlega skozi omenjeno stopnjo. Toda ta bolečina ne izhaja iz manka, ampak prej iz presežka. Želja je tu tiha želja, hrepenenje je tiho hrepenenje, zanos tih zanos, v katerem željeno valovi kakor senca in ji je tako blizu, da je v njej. Željeno lebdi nad željo in tone v njej, še vedno pa se to gibanje ne dogaja skozi privlačno moč same želje ali učinkovanje želje. Željeno ne izgine, se ne osvobodi objema želje, kajti tedaj bi se želja dejansko prebudila; toda to je, ne da bi si želela, zajeto v želji, ki prav zato postane melanholična, ker ne more priti do zelenega. Brž ko se želja prebudi oziroma, natančneje, se v tem prebujenju in z njim ločita želja in zeleno, želja svobodno in sveže zaduha, česar prej zaradi zelenega nikakor ni mogla. /.../

Druga stopnja

To stopnjo označuje Papageno v Čarobni piščali. Tu je spet pomembno razlikovati bistveno od naključnega, priklicati mitskega Papagena in pozabiti na resnično osebo iz igre; še posebno je to potrebno tu, kjer se tak značaj v igri pojavi skupaj z vsemi mogočimi kočljivimi galimatias. Zato bi bilo morda

zanimivo iti skozi celotno opero, da bi pokazali na prizore, prikazane kot operne prizore, ki so povsem napačni. Tudi ne bomo izpustili priložnosti osvetliti erotično z novega stališča, kakor smo omenili, namreč da je prizadevanje dati temu globlji etični uvid tako pametno, da se preskuša v vsemogočih značilnejših dialektičnih vajah, kar je predrzna poteza, ki bi povsem prekoračila meje glasbenega, tako da bi bilo celo Mozartu nemogoče pripisati temu kak globlji interes. Dokončna naravnost v tej operi je prav neglasbeno v njej in zato, kljub popolnim koncertnim točkam in globoko vznemirljivemu in patetičnemu izražanju, nikdar ne more postati klasična opera. /.../

Želja se prebudi, in kakor se vedno pripeti, da se šele v trenutku, ko se zbudimo, zavemo, da smo sanjali, se tudi tu, in sanj je konec. Ta prebuditev, s katero se zbudi želja, ta pretres loči željo od predmeta in daje želji predmet. To je dialektična opredelitev, ki si jo moramo dobro zapomniti – šele ko je predmet, je želja; šele ko je želja, je predmet. Želja in njen predmet sta dvojčka, nobeden od njiju pa ne pride na svet pred drugim niti za delček sekunde. Toda čeprav sta rojena čisto isti trenutek in ju ne razdvaja noben časovni razmik, ki sicer razdvaja dvojčke, pomen tega nastanka ni v zedinjenju, ampak, nasprotno, v razdruženju. Vendar to gibanje čutnosti oziroma ta pretres za trenutek neskončno razdvoji željo in njen predmet; toda kakor se načelo gibanja za trenutek pojavi kot tisti, ki razcepi, tako se s tem spet razkrije, ker hoče združiti, kar je razcepljeno. Posledica tega ločevanja je, da se želja iztrga iz substancialnega mirovanja v sami sebi in da predmet zato ne spada več pod določilo substancialnosti, ampak se razprši v mnogovrstnosti.

*

/ ... / Če poskusim zdaj z določenim predikatoma označiti značilnosti Mozartove glasbe v delu odlomka iz te igre, ki nas zanima, bi rekel: je vedro ščebetajoča, živahno čila, kipi od

ljubezni. To, kar bi hotel poudariti, je prva arija in zvonjenje; duet s Paminom in pozneje s Papagenom je docela izključen iz opredelitve neposredno glasbenega. Če se po drugi strani lotimo opazovanja prve arije, bodo predikati, ki sem jih izbral, dobili potrditev; in če se pobliže lotimo tega, bomo imeli priložnost videti pomen glasbenega, kako se pojavi kot absolutni izraz ideje in kako je to, kot posledica, neposredno glasbeno. Kakor je znano, Papageno na flavti spremlja svojo brezskrbno vedrost. Sleherno uho to na poseben način zagotovo vznemiri. Toda več ko razmišljamo o tem, toliko bolj v Papagenu vidimo mitskega Papagena, toliko bolj se nam bo spremljaval zdel izrazitejša in pomembnejša, ne bomo se je naveličali stalno poslušati, ker je to povsem ustrezen izraz vsega Papagenovega življenja, vse njegovo življenje je tako nenehno ščebetanje; ki vselej brezskrbno čivka v vsej brezbriznosti in ki je veselo in zadovoljno, kajti vsebina njegovega življenja je, da je vesel pri svojem opraviilu in vesel pri svojem petju. Kakor vemo, je v operi za vse tako odlično poskrbljeno, da se Taminova in Papagenova flavta ujemata druga z drugo. Ampak kakšna razlika! Taminova flavta, po kateri je opera dobila svoje ime, popolnoma zgreši svoj učinek. In zakaj? Ker Tamino sploh ni glasbeni lik. To izhaja iz napačne zasnove celotne opere. /.../ Tamino kot dramski lik je povsem onkraj glasbe, prav tako kakor je umski razvoj igre hotel udejanjiti v celoti povsem neglasbeno idejo. Tamino je res prišel do točke, kjer glasbenega ni več; zato je njegovo igranje flavte zgolj ubijanje časa, namenjeno samo razpoditvi misli. /.../

Napaka *Čarobne piščali* je, da si celotna opera prizadeva za uzaveščenje, iz tega pa sledi, da je njena prava naravnost razveljavitev glasbe, čeprav naj bi bila opera, toda tudi ta namera v njej ni čisto jasna. Za cilj razvoja je postavljena etično določena ljubezen oziroma zakonska ljubezen, in v tem je glavna zgrešenost opere; kajti pustimo zakon, naj bo svet ali posveten, kakršen že pač je; eno pač ni, ni glasben; je celo čisto neglasben.

Prva arija ima zato glasbeno velik pomen kot neposreden glasbeni izraz celotnega

Papagenovega življenja, tako da lahko pripoved najde sebi povsem ustrezen izraz v glasbi, prav tako kakor je to pripoved zgolj v prenesenem smislu besede. /.../

Tretja stopnja

To stopnjo predstavlja Don Juan. Tu ni neizogibno, tako kakor je bilo prej, da bi moral iz kake opere izbrati kak njen del. Tu ni treba razdvajati, ampak zbirati, kajti cela opera je bistveni izraz ideje in, z izjemo nekaj števil, bistveno temelji v tej ideji, z dramatično nujo se nagiba k njej kot svojemu težišču. Zato bomo spet imeli priložnost videti, v kakšnem smislu lahko prejšnje stopnje zaznamujemo s tem imenom, če to stopnjo imenujem Don Juan. Že prej sem spomnil, da te stopnje nikakor nimajo posebnega bivanja in če izhajamo iz te tretje stopnje, ki je, dejansko, vsa stopnja, tedaj jih ne moremo tako zlahka imeti za enostranske abstrakcije ali začasne anticipacije, ampak prej za slutnjo Don Juana, razen da nekaj vselej stalno preostaja, kar me več ali manj opravičuje pri uporabi izraza stopnja; da so namreč enostranska predobčutenja in da vsaka izmed njih zasluti samo eno stran.

Protislovje na prvi stopnji je bilo, da želja ni mogla priti do predmeta, ampak je bila brez želje v posesti svojega predmeta in zato ni mogla priti do tega, da želi. Na drugi stopnji se predmet pokaže v svoji mnogovrstnosti, vendar tako da želja išče svoj predmet v tej različnosti, in v globljem smislu besede nima predmeta, še ni določena kot želja. V Don Juanu je v nasprotju s tem želja povsem določena, in je, intenzivno in ekstenzivno, neposredna enost obeh predhodnih stopenj. Prva stopnja je želela idealno, eno; druga je želela posamično pod določilom mnogovrstnega; tretja stopnja pa enost enega in drugega. Želja ima v posamičnem svoj absolutni predmet, posamično želi absolutno. V tem je zapeljivost, o kateri bomo govorili pozneje. Želja na tej stopnji je zato povsem resnična, zmagovita, zmagoslavna, nezadržna in demonična. Pri tem seveda ne smemo spregledati, da ne govorimo o želji v kakem posamezniku, ampak o želji kot načelu,

duhovno določeni kot tisti, ki jo duh izključuje. To je, kakor smo že omenili, ideja čutne genialnosti. Izraz te ideje je Don Juan, izraz za Don Juana pa je spet edinole in samo glasba. / ... /

3. Čutna genialnost določena kot zapeljevanje

Ni znano, kdaj je nastala ideja Don Juana, vemo le, da pripada krščanski dobi, skozi krščanstvo pa tudi srednjemu veku. Če že ne moremo z nekaj gotovosti za nazaj slediti ideji človeške zavesti tega velikega obdobja svetovne zgodovine, bo opazovanje notranje narave ideje nemudoma odstranilo sleherni dvom. Srednji vek je vse skupaj prežél z idejo predstavitve, deloma zavestno, deloma nezavedno; celoto predstavlja neki posameznik, toda tako, da je zgolj poseben vidik tistega, kar je določeno kot celota in kar se zdaj pojavi v nekem posamezniku, ki je zato hkrati več in manj od posameznika. Ob tem posamezniku je torej drug posameznik, ki prav tako v celoti predstavlja drugo stran življenjske vsebine, denimo vitez in sholastik, svečenik in laik. Veličastno dialektiko življenja tukaj nenehno osvetljujejo reprezentativni posamezniki, ki si, bolj kakor ne, drug drugemu nasprotujejo v parih; življenje se stalno samopredstavlja le *sub una specie* (pod eno podobo), velika dialektična enotnost, ki jo v enosti poseduje življenje *sub utraque specie* (pod obema podobama), pa se ne sluti. Nasprotja so zato ponavadi ravnodušna, ločena drug od drugega. O tem srednji vek nič ne ve. Tako po svoji strani nezavedno uresničuje idejo reprezentacije in šele poznejše razmišljanje vidi v tem idejo. Če srednji vek postavlja v svoji lastni zavesti posameznika kot predstavnika ideje, tedaj mu ponavadi postavijo ob stran drugega posameznika, ki je z njim v nekem razmerju. Takšno razmerje je na splošno komično, v njem pa en posameznik poravna nesorazmerno veličino drugega v dejanskem življenju. Tako ima *kralj* ob svoji strani *norca*, *Faust Wagnerja*, *don Kihot Sančo Pansa*, *don Juan Leporella*. Tudi ta ustroj bistveno pripada srednjemu veku. Ideja Don Juana tako pripada srednjemu veku, vendar v srednjem veku ne pripada kakemu

pesniku, ampak je ena tistih prvinsko močnih idej, ki z elementarnostjo avtohtonega izbruhnejo iz ljudskega sveta zavesti. Srednji vek je moral razcep med mesom in duhom, ki ga je prineslo v svet krščanstvo, narediti za predmet svojega premišljevanja in v ta namen dvigniti nasprotne moči vsako zase do predmeta opazovanja. Don Juan je, če smem tako reči, utelešenje mesa ali poduhovljenje mesa iz lastnega duha poltenosti. / ... /

2. Druge priredbe Don Juana, opazovane v razmerju do glasbenega dojanja

Ideja Fausta, kakor je znano, je bila predmet mnogih razumevanj; po drugi strani pa z Don Juanom to nikakor ni bilo naključje. To je morda videti čudno, posebno ker ta poznejša ideja kaže na mnogo bolj splošno razširjeno stopnjo v razvoju individualnega življenja kakor prva. Toda kljub temu jo je mogoče zlahka pojasniti z idejo Fausta, v katere podmeni je tako velika duhovna zrelost, da je naravno imeti o njej več pojmovanj. Dejstvo je tudi, na kar sem opozoril v prejšnjem paragrafu, da se je glede na okoliščino, da nobena takšna legenda ne obstaja o Don Juanu, nejasno čutila težava glede izbire medija, dokler Mozart ni odkril medija in ideje. Šele v tem trenutku je ideja prišla do svojega pravega dostojanstva in spet bolj kakor kadar koli izpolnila neko obdobje individualnega življenja; vendarle je to storila tako zadovoljujoče, da prizadevanje za pesniškim izločevanjem tistega, kar je ohranila domišljija, ni postalo pesniška nujnost. To je spet osrednji dokaz popolnoma klasične vrednosti Mozartove opere. Idealnost je našla v tem pogledu umetniško že tako popoln izraz, da bi nas to lahko zavedlo v skušnjava, ne pa navdihnilo za literarno snovanje. / ... /

Prevedel Primož Repar

Søren Kierkegaard, *Enten-eller, Samlede Værker* 2, Gyldendal, København 1991, str. 61-62, 65-66, 69, 72-73, 76, 79, 83-84, 98, 110.

Primož Repar

Kierkegaardov Don Juan

Kierkegaardu je bila podlaga za oblikovanje lika don Juana Mozartova opera Don Giovanni. To je zelo pomembno. Gre namreč za to, da je na drugi ravni izhajal iz mita don Juana, ki je nastal že prej – v srednjem veku v Španiji – njegova zgodba pa tvori arhetip figure, pojmovnega lika don Juana kot figure čutno neposredne genialnosti. Vse skupaj temelji na doživljajski ravni, je sled pripovedi in odmev glasbe v poslušalcu.

To figuro biti Kierkegaard razvije v prvem mojstrskem pisateljskem besedilu *Ali-ali*, in sicer v prvem delu, predvsem tistem, iz katerega sem izbral pričujoče odlomke. Vedeti je treba, da gre za psevdonimnega avtorja, zato moramo njegovo mnenje oziroma tisto, kar to mnenje presega, v pojmovnem liku don Juana imeti za stališče prav tega psevdonimnega pisca. Ta je označil Mozartovo uglasbitev Don Juana kot "drammo giocoso" za opero nad operami, torej delo, ki ni le izraz umetnikove čiste genialnosti (torej tistega najvišjega, kar transcendirata umetniški izraz sam), ampak gre na isti ravni za sočasnost prvinskega izražanja "substancialne strasti", ki je tako izrazita, da je neprimerljiva z udejanjenjem katere koli druge umetnine. Ta strast kot podlaga je povzročena s "čutno genialnostjo" nosilca, zapeljivca. V tem poglavitnem tonu Kierkegaard vidi temeljno moč same opere, ki je skozi figuro don Juana absolutno muzična. Ravnina, na kateri se giblje ta pojmovni lik, je trojna: Kerubino-Papageno-don Juan. Refleksija tega razlaga to donjuanovstvo kot *bistveno erotični fenomen*. Vendar gre za pravo utelešenje glasbene

genialnosti šele z uprizoritvijo na glasbeni sceni.¹ S stališča misleca je treba torej Opero (vseh oper) slišati in tudi videti. Vendar tako še ne moremo priti do Kierkegaardovega pojmovnega lika don Juana, ki se erotično izraža kot prvinska strast. To figuro namreč avtor *Ali-ali* razvija v vsej knjigi. Don Juan kot množstvo stopenj čiste čutno-erotične genialnosti se namreč diametralno razlikuje od svoje reprodukcije, ponovitve. S tem namreč preskoči na novo ravnino, na njej pa srečamo Fausta. Tudi v *Dnevniku zapeljivca*, ki zaključuje prvi del *Ali-ali*, moramo uzreti Fausta v liku Johannesesa Zapeljivca (*alias* don Juana).

Glasba je kot medij najbolj oddaljena od jezika, torej je kot sporočanje najabstraktnjša: "Najbolj abstraktna ideja, ki vodi misel, je čutna genialnost." Ta se izraža "samo v glasbi".² Idejo čutne genialnosti, ki je neposredna, lahko izrazi le glasba, saj ideja neposredne čutne genialnosti ne pride do besede. Mozartov Don Giovanni je tako edino delo, katerega ideja je docela in povsem "muzična, tako da se glasba ne pojavlja kot spremljava, temveč razkriva samo idejo, razkriva njeno najgloblje bistvo samo"³. Kierkegaardova interpretacija opere je miselna lirika, ki presega samo misel v liku don Juana, tega pa ne bi moglo biti brez Mozartovega oblikovanja te "neposredno-čutno-genialne figure" kot izpolnitve želje. V operi se namreč izrazi na različnih stopnjah stopnjevanja kot razlikovanja istega, ki so "vse glasbene in neposredno erotične".⁴ In kako uresničiti željo, kako jo strastno zajeti v misli? Danost resničnega želenja je obdarjenost, ki je na odprtem – nezavarovana, a neposredno delujoča "nepojasnljiva in skrivnostna zmožnost genija"⁵. Realnost je tako vpeta v pesniški odnos do nje same, idealiteto, v katero

¹ Prim.: Hans Mayer, *Doktor Faust i don Huan*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad 1988, str. 80.

² Søren Kierkegaard, *Enten-eller (Ali-ali)*, Gyldendal, København 1991, (naprej SV 2), str. 56.

³ Ibidem, str. 57.

⁴ Ibidem, str. 71.

⁵ Ibidem, str. 49.

sta nerazločljivo vključena mislec, pa tudi pisec in bralec. To je interaktivno razmerje, ki je v bistvu neizčrpno, prav to pa nas lahko mimogrede zapelje. Odnos namreč ni enostransko razmerje (v tem primeru se vsebina želje ne more uresničiti, kar v smislu zgodovinskega toka lahko pripelje do njenega anahronizma), ki z dogodkom (kot nezgodovinskim) ne bi poseglo v stanje stvari. Meja uresničljivosti ali neuresničljivosti se v tem primeru zabriše: "V modernem svetu ni nič več identično samemu sebi, nihče ni enak samemu sebi; nobena beseda ni izrečena, ker nobena beseda nima prvotnega pomena; vsaka beseda je le magični dih; nihče ne posluša tistega, kar mu govorite; vsakomur se zdi, da se za vašimi besedami skriva neizrečeno, skriti pomen, ideologija."⁶ V prekoračujočem liku don Juana, kakor ga ustvari Kierkegaard, ne gre za tovrstno ustvarjanje mnenja, saj je danska domišljija (ki ne pomeni le domišljije) nekaj, kar posega v prostor irealnega in realnega, čemur izvrstno sledi opera kot fantazmagorija. Pri tem je jasno, kje gre za intencionalno na refleksijski in kje na predrefleksijski ravni. Glasba je jezik šele, ko jo usvojimo, s čimer se irealna snov spremeni v realno obliko, kierkegaardovsko rečeno: v razmerju do tega, kar je (konkretno: lik don Juana), *forma materije postane lastna forma speva*.⁷ V glasbenem razpoloženju misel požene v ples, skrajno tvegajoče gibanje misli, ki je glasbeno razvijanje ideje. Glasbeno v tem primeru deluje kot neustavljiva sila, vendar presenetljivo – čutnost deluje kot načelo izključenosti čutnega.

Don Juan kot stopnja čutno-erotične genialnosti. Kierkegaard nam pojasni, kako vidi skozi figuro don Juana razliko med grško

in moderno ravnino mišljenja, ki je pri njem kot mislecu seveda ravnina modernega filozofiranja. Tu pa se začne problem komunikacije (v Kierkegaardovem primeru gre za zavestno izbrane forme sporočanja), ki je počelo vseh filozofij eksistence, katerih poglobljena problematika se izrazi v vprašanju, kako pred objektno resnico rešiti "legitimno pravico telesa, volje, občutenja in specifično individualnih zmožnosti slehernega eksistirajočega subjekta"⁸. To vpraševanje tudi pri Kierkegaardu poteka na ravni estetike oziroma območju estetične držbe subjekta. Glasbeno tako šele na ravni muzičnega pripada jeziku. Toda jezik je že posredovanje. Ko Kierkegaard opredeljuje neposrednost, pravi: "Neposrednost je po samem bistvu nedoločljiva, zato pa je jezik ne more dojeti; toda nedoločljivost ni popolnost, temveč manjkanje. To se posredno kaže na razne načine. Naj navedem samo en primer: v bistvu ne bi mogel pojasniti, zakaj sem storil to ali ono, to počnem 'po posluhu'. Tu pogosto posegamo po stvareh brez kakršnega koli odnosa do glasbe oziroma, z eno besedo, sposojamo si iz glasbe, toda s tem hkrati označujemo mračno, nepojasljivo, neposredno."⁹ Na tak način nam figura oziroma pojmovni lik don Juana spregovori kot sovisnost jezika in glasbe v tistem smislu, v katerem rečemo, da "je glasba jezik".¹⁰ Tako tudi presega svojo lastno figuro (kot reflektivno dihotomijo) in se vnaprej vključuje v spontano življenje. Figura je celovita stopnja, posamezne stopnje pa postajajo le predstave razlikovanja med pojmovnimi liki, zunaj druga druge torej nimajo samostojnega obstoja. Skupaj z Merleau-Pontyjem lahko torej rečemo, da je stopnja "kot sistem s številnimi vhodi"¹¹.

⁶ Emmanuel Levinas, *Od sakralnega k svetemu*, Društvo Apokalipsa (Aut), Ljubljana 1998, str. 105.

⁷ Prim.: SV 2, str. 49.

⁸ Mirko Zurovec, *Umjetnost i egzistencija*, Budućnost (Ideje), Zrenjanin 1978, str. 142.

⁹ SV 2, str. 68.

¹⁰ SV 2, str. 64.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno, Nova revija (Phainomena)*, Ljubljana 2000, str. 81.

Če si stopnje lahko predstavljamo kot stopnišče, ki ga moramo prehoditi ne glede na to, kje vstopimo, tedaj stopnica, čez katero stopamo, še ni za nami, saj brez nje ne bi mogli stopiti na naslednjo, konec koncev pa se bomo po teh istih stopnicah tudi vračali (če ne najdemo drugega izhoda). Misel si tako utira pot sama, stopnje pojmovnih likov so le za njeno znotrajrefleksijsko razlikovanje, še zlasti pri Don Juanu, kjer gre za idejo muzičnosti (in čutnosti kot izključenosti iz duha, kot načela).

Neposredni in reflektirajoči zapeljivec. Pri tem gre za vprašanje substancialne strasti in raznih ravni zapeljevanja, ki vključuje intersubjektno razmerje – med mislecom in mislečim subjektom – do poustvarjenega pojmovnega lika. Don Juan je tako po eni plati neposredna, erotična figura, po drugi pa njegova reprodukcija kot Faust, ki je izraz duhovnega (zgolj miselnega) kot izključenosti erotičnega. V tem ko se Faust osredotoči na objekt zapeljevanja kot svoj predmet, se nanj ne nanaša erotično, se pravi čutno, ampak duhovno. V obeh primerih vloga mišljenja ni pojasnjevanje umetniškega dela kot takega, ampak samo psihološka vsebina nekega dela. Samo v tem smislu lahko razumemo Kierkegaardovo izoblikovanje arhetipskih figur bivanjskih stopenj. V našem primeru gre seveda za estetično stopnjo življenja, ki jo opredeljuje čutnostno v refleksijskem in pred-

refleksijskem načinu eksistiranja eksistirajočega. Gre za pojmovni lik imaginarnega obstoja. Posameznik je v njem nezmožen vzpostaviti recipročni odnos z drugim, drugega ne priznava za subjekt. Vsakršna možnost, da bi postal subjekt resničnega dejanja, mu je bila odvzeta. (To se seveda vidi šele na zavestni stopnji, se pravi na refleksijski ravni, pri refleksijskem eksistiranju). Enzo Paci pravi o tem naslednje: "Estetično življenje, ki ga simbolizirata don Juan in zapeljivec Jonannes, razkrije svojo negativnost, če hoče človek živeti v neposrednem, ki je po Kierkegaardu lastno estetični stopnji, kakor da bi bilo neposredno celota in kakor da bi bilo življenje v svojem pravem pomenu mogoče zvesti na estetično stopnjo. Poskus, da bi pomen zvedli na estetično stopnjo, se ujema z afirmacijo subjekta in osebe, ki ne priznava bližnjega. Drugi ni subjekt, temveč objekt, kakor je Kordelija objekt za zapeljivca. Zato ker se hoče erotično in estetično življenje uveljaviti kot totalni pomen, zanika razmerje do bližnjega. Potemtakem zastavlja človeku *aut aut*, zahteva novo odločitev, in ta mora omogočiti novo vrsto razmerja do bližnjega, v katerem se nepriznavanje bližnjega vendarle lahko obnovi."¹² – Tu pa delujejo že drugi pojmovni liki, figure kvalitativno drugačnih bivanjskih stopenj.

¹² *Živeči Kierkegaard*, Društvo Apokalipsa (Aut), Ljubljana 1999, str. 90.

Refleksije ob pouku

Maria Fürst

Ambivalentnost vzgoje in vzgoja za ambivalentnost

V stolpu, v katerega se je svoja poslednja leta umaknil Montaigne, da bi v njem filozofiral, in ki si ga lahko ogledate še danes, je kapela, v kateri se je naš avtor redoma in zelo rad zadrževal. Oltarna slika v njej prikazuje nadangela Mihaela v boju z zmajem. Izročilo je ohranilo naslednji Montaignov izrek v zvezi z njo: "Ljubim sv. Mihaela *in* zmaja." Name je izrek naredil močan vtis, saj se ljubezen v njem naznanja kot nekaj, kar sprejema tako sveto kot demonsko in boj med obema. V nadaljevanju boste lahko videli, kako se ta izrek sklada z mojimi temeljnimi tezami o vzgoji.

Če si ogledamo besedila o vzgoji iz preteklih stoletij, se po njih zdi, da obstajata le dve vrsti otrok: brezpogojno poslušni, dobri in neposlušni, zli otroci. Pri Sulzerju (1748) lahko preberemo: "Ta poslušnost je tako pomembna, da vsa vzgoja pravzaprav ni nič drugega kakor priučevanje poslušnosti."¹ Po tem naziranju moramo voljo poskušati zlomiti že takoj po rojstvu, potem dobimo, kakor tam piše, poslušne, upogljive in dobre otroke. "Prednost najzgodnejših let je med drugim tudi v tem, da takrat lahko uporabljamo silo in prisilo. Otroci z leti pozabijo na vse, kar jih je doletelo v

zgodnjem otroštvu."² Na podlagi spoznanj psihoanalize vemo, da je ta ocena napačna. Otroci ne pozabljajo, temveč tlačijo in potlačeno se ob priložnosti povrne v različnih oblikah.

Omenjenemu nauku o vzgoji se zdi pravšnje sleherno sredstvo, če le z njim zlomimo voljo. Telesna kazen je pri tem "najprimernejša: otroka poniža in pretrese [...] in mu pri tem vendarle omogoči razpoznati celotno energijo očetovske ljubezni."³ Ker so otroci od te ljubezni odvisni, jo ponotranjajo, z njo pa tudi pri tem prakticirano nasilje. Pozneje ne zmorejo razpoznati manipuliranja, ki so ga počenjali nad njimi, saj se skriva za idealno podobo staršev iz zgodnjega otroštva. Tako se znajdemo v svetu dveh polov, v katerem je že vnaprej natančno določeno, kaj je dobro in kaj zlo. Jasno je določena tudi naloga take vzgoje, namreč udejanjenje prav določene podobe človeka. Nobene razlike ni, ali izvajamo prisilo ali pa otrokovo podređitev dosežemo v siju navidezne svobode, kakor to svetuje Rousseau v svojem *Emilu*: "[...] brez dvoma sme početi, kar hoče, toda hoteti sme le to, kar si želite vi."⁴ Tovrstna vzgoja je v sebi paradokсна: medtem ko naj bi otroka vzgojili v odkritosti in poštenosti, so odraslim pravšnja vsa sredstva laži in pretvarjanja, da bi ta cilj dosegli. Poslušnost otrok naj bi pripomogla, da bodo "radi počeli tisto, kar jim bo ukazano", zapiše Sulzer.⁵ To pa je v sebi protislovno. Z vzgojo, ki

¹ J. Sulzer, *Versuch von der Erziehung und Unterweisung der Kinder*, 1748 (2. izd.), nav. po: Katharina Rutschky (ur.), *Schwarze Pädagogik*, Berlin 1977, str. 173 isl.

² Isto.

³ Vz: *Enzyklopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens*, 1887 (2. izd.); nav. po: Katharina Rutschky, gl. op. 1, str. 433 isl.

⁴ J. J. Rousseau, *Emil oder über die Erziehung*, Padeborn 1972.

⁵ Gl. op. 1.

tako manipulira in ki se začenja že z rojstvom, se otrok od začetka uči samoutajevanja: vse, kar ni "bogu všečno" ali – bolje rečeno – kar ni všečno vzgojitelju, mora odmreti. Ker otrok ne sme ničesar izkušati na sebi lasten način, postane voljan objekt manipuliranja. Pri vsem tem ne smemo pozabiti, da je bil tudi kaznujoči oče nekoč vzgojen v popolni poslušnosti. Kar zdaj počne sam, je posledica tiste vzgoje. Medtem ko manipulira, je tudi sam žrtev manipuliranja, najpoprej v svojem otroštvu in pozneje kot sluga sleherne avtoritete.

Same sebe lahko blagrujemo, da si v zgodovini tega vzgojnega načela podrejanja (*Unterdeckung*) niso delili prav vsi. Montaigne je tako svetoval: "Proč s prisilo in nasiljem: po mojem ni nič primernejšega, da izrodi in poneumi dobro naravo, kot prav to dvoje."⁶

Lahko bi rekli, da paradoks pravkar skiciranega avtoritarnega sloga vzgoje izhaja iz protislovnosti vzgoje nasploh. V besedi "vzgoja" (*Erziehung*)* je že vsebovana predstava, da velja doseči nekatere cilje, to pa pomeni zoženje, omejevanje razvojnih možnosti; svoboda in toleranca tako obtičita nekje na pol poti, razen če nista edina cilja vzgoje. Toda vzgoja za svobodo ostaja paradoks. Iz tega paradoksa se nikoli ne izvijemo. Vsekakor obstajajo možnosti, kako naj se gibljemo po tem napetostnem polju, možnosti, ki jih lahko različno vrednotimo. Kdor hoče razvezati paradoks le proti *enemu* od polov napetostnega polja, vsekakor zgreši razumno vzgojo. Problem je v tem: tudi če se odrečemo slehernemu manipuliranju, otroka ne moremo prepustiti njemu samemu, kakor se tolikokrat godi pri antiavtoritarni vzgoji, saj potrebuje, da je odrasli njegov duševni in telesni sopotnik in da spoštuje tisto, kar je v njem občečloveškega, pa tudi, da se ga odrasli veseli kot tistega, ki

postaja in se razvija na poseben, sebi lasten način.

Prepričanje, da je treba otroka "vzgajati" (*ziehen*) v prav določeno smer, izhaja iz ponavadi nezavedne potrebe, da bi odlučili s sebe naš lastni negativni delež, ki nas vznemirja. V togem vzgojnem slogu se skrivajo negotovost in notranji strahovi neavtonomne osebnosti. Kdor sam ni svoboden, ne more vzgajati za svobodo. Svoboda pa je ambivalentna – lastni svobodi so postavljene meje s svobodo drugih, tako da je vselej v napetostnem razmerju z nujnostjo.

Otrokov razvoj naj bi pripeljal do krepitve njegovega Jaza. Naloga vzgajanja je, da otroku in pozneje mladostniku stojimo ob strani v procesu njegovega samorazvijanja. Nasprotno pa skrajni vzgojni poziciji dosežeta slabitev jaza: v avtoritarni vzgoji z uklonitvijo otrokove volje, v antiavtoritarni pa z njegovim nenehnim soočanjem z lastno nemočjo. Otroka ne opogumljata k temu, da bi se spopadal s kompleksnimi situacijami, ne usposabljata ga, da bi se lahko izpostavljaval vsemu ne varnemu, tako pa ga vodita v beg pred realnostjo. Vzgoja, h kateri velja stremeti, pa se vedno giblje med obema poloma, v napetostnem polju med skrajnostmi, med samoudejanjenjem in zmožnostjo socialne integracije, med ohranjanjem tradicije in uporom, med navezanostjo na družino in osvoboditvijo od nje, med jemanjem v zaščito in dopuščanjem zbiranja izkustev, med redoma uma in razuma ter svobodno igro domišljije, če naj naštejemo le nekatere. Vzgoja je umeščena v vmesno območje med obema poloma. V njej ni nič enoumnega, vse je problematično. In dobro je, da je tako. Človekovo bit predstavlja tisto, kar je ambivalentno, ne pa tisto, kar je utrjeno. Ni dokončnih resnic, ni enotnega pogleda na stvari. To posredovati otroku je težavna,

⁶ Michel Montaigne, "Über die Kindererziehung", v: *Essais*, Manesse-Bibliothek, str. 203.

* Avtorica verjetno namiguje na pomen, ki se skriva v besedi *Er-ziehung*: 'ziehen', povleči, potegniti k nečemu ali proč od nečesa (op. prev.).

vendar nujna naloga vzgajanja za ambivalentnost. Vzgoja ne more mimo tega, da nam um zastavlja vprašanja, na katera ne moremo odgovoriti. Gospostvo racionalnosti in poznanstvenjenje našega mišljenja bi nam svet radi naredili umljiv, čeprav so prav moderne naravoslovne znanosti primer ambivalentnosti. Kako naj sicer označimo npr. dualizem valovanja delcev in druge pojave v kvantni fiziki?

Vzgoja za ambivalentnost pred vsem drugim pomeni razpustitev skrepenevanja v polarnosti. Dobro-zlo, prijatelj-sovražnik, črno-belo itn. so usodne sheme, predvsem če se utrdijo že v otroštvu. Njihova razpustitev tu ne pomeni, da nasprotja zravnamo v kompromis, temveč da jih problematiziramo glede na vselejšnjo situacijo, da jih spravimo v tek. Ambivalentnost ni cilj vzgoje, ki bi ga lahko dosegli po ovinkih, napredujoč po utrjenih poteh, temveč je metoda, ki jo je treba nenehno uporabljati in ki je sama podvržena nenehni kontroli in ovrednotenju. Ne smemo je uporabiti šele pri že dozorelem, "razumnem" mladostniku, temveč naj bo nenehno, vselejšnjo situacijo tehtajoče načelo vzgoje, ki se mora – ker je ta kot vzgoja za svobodo že sama ambivalentna – za ambivalentnost izreči tudi v svoji metodi.

Temu se vedno znova ugovarja, češ da otrok ne smemo obremenjevati z nekaterimi vprašanji in problemi, ki da jih ne razumejo, zato moramo z njimi počakati, dokler ne postanejo starejši. To je velika pomota, s tem pridemo ob najpomembnejši temelj vzgoje – ob zaupanje. Če imajo starši, denimo, zakonsko krizo, te otroku ne morejo utajiti. Ima namreč zelo pretanjen občutek, da nekaj ni v redu. Prav to ne-vedenje, ta negotovost v otroku sproži tesnobo in občutek, da sta ga s to tesnobo pustili samega prav tistim, ki naj bi mu zagotavljali varnost in gotovost. Naj poudarim,

da je nasploh izvor otrokovih vedenjskih motenj skoraj vedno ali pa vsaj pretežno v težavah in konfliktnih staršev oziroma vzgojitelja. Ena izmed redkih, zato pa najpomembnejših predpostavk vzgoje je, da otroku ne lažemo in na njegova vprašanja odgovarjamo njegovemu razumevanju ustrezno, pri čemer njegovih zmožnosti razumevanja ne smemo podcenjevati. To velja predvsem za vprašanja spolnosti. Ni ravno potrebno, da z odgovorom poskušamo zaobiti tisto, kar je intendirano v vprašanju. O nečem naravnem lahko govorimo povsem naravno. Slehera laž se kasneje maščuje kot izguba zaupanja.

Kaj vse lahko zahtevamo od naših otrok, predvsem majhnih, še več, kaj od njih moramo zahtevati, lahko vidimo ob pravljici. "Otroci potrebujejo pravljice," pravi Bruno Bettelheim, klasične, stare pravljice, kakršne pozna sleherno ljudstvo in kakršne se prenašajo iz generacije v generacijo. Vsekakor se starši in stari starši kot pripovedovalci vse bolj umikajo in prepuščajo otroke virtualnim "stricem" in "tetam" na zaslonu. Dosti staršev meni, da velja otrokom prikazovati svetel svet ter jih odvracati od tesnobnosti in mračnih strani. Stremenje naše kulture je, delati se, kakor da temnih plati sploh ne bi bilo. Natančneje rečeno, temne plati niso več sublimirane in sporočene pripovedno, temveč le še kot informacije. Še marsikatero bi lahko rekli o pomenu pripovedovanja, na tem mestu pa naj z nekaj osnovnimi napotili opozorim le na tisto, kar je Walter Benjamin napisal o zatonu pripovedovanja v moderni⁷. Nadvlada informacije je nekaj, kar opustoša: informacije me postavljajo le še pred enoumne odločitve – ali nekaj rečem oziroma ne rečem ali pa – lažem. Pripovedke in pravljice pa ohranjajo svojo večpomenskost in tako vzgibavajo veliko širnejše polje domišljije. Navkljub intenzivnim občutkom, povezanim z njimi, občutkom, ki ga

⁷ Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, v: *Gesammelte Schriften*, II. zv. 2 (Werkausgabe, 5. zv.), Frankfurt/M. 1980. str. 438 isl.

morda celo pretresejo, jih otrok v sovisju, omogočenem prav z zgodbo, ki mu jo nekdo pripoveduje, zna odpraviti in brez ogroženosti v tej specifični formi celo sprostiti lastne notranje napetosti. Bruno Bettelheim kritizira starše, ki mislijo, »da je treba otroka odvrčati od tistega, kar ga največkrat utesnjuje, tj. od njegovih brezlikih, brezimnih tesnob in od njegovih kaotičnih, divjih ali pa celo nasilnih fantazij«⁸. Tu se še posebno jasno kaže učinek pravljice: tisto, kar ni sublimirano, pravljica veže na neki lik, ga identificira z imenom in vključi v sovisje pripovedi. Groznega s tem nismo zamolčali, temveč smo ga spravili do forme, in to na način, ki ga lahko označimo za scela ambivalentnega. Pomembno je, da pravljice pripovedujejo starši, saj s tem – po Bettelheimu – otroku ponujajo »pomemben dokaz za to, da imajo njegova notranja izkustva za nekaj hvale vrednega, legitimnega in na določen način celo 'realnega'. Iz tega otrok potegne implicitni sklep, da je realen in pomemben tudi on sam.«⁹

Če otroku kar naprej prigovarjamo, da so po naravi vsi ljudje načeloma dobri, se sam sebi zaradi svojih prepovedanih želja in agresij lahko zazdi pošast. Pravljica pa notranji napetosti daje izraz, tako da jo otrok nezavedno razume, obenem pa mu ponuja možnost, da to napetost razprši. Ravno to ni res, da obstaja samo sv. Mihael, obstaja tudi zmaj in starši morajo ljubiti oba. Pravljice so za otroke tako pomembne tudi zato, ker puščajo širok prostor domišljiji. Na žalost se začne ta v glavnem po vstopu v šolo čedalje bolj ožiti, saj nanj učinkuje vse preveč njemu nasprotnih sil. Z domišljijo se otroški potencial lahko razvija, tako rekoč vnaprej se zasnavlja, ko se odpravlja na pota raziskovanja, ki premerjajo globino različnih možnosti. Dokazano je, da ni nevarnosti, češ da bi se otrok oddaljil od realnosti in tako imenovanih resnih nalog, če

bi privolili v njegovo domišljijo. Prav danes se lahko sami naučimo tega, kako zelo veliko domišljije potrebujemo, da bi bili lahko kos vse preveč realnim problemom našega časa. Domišljija prekoračuje tisto utrjeno in enoumno, zanjo ne veljajo zakoni logike. Mnogim se to zdi pomanjkljivost, v resnici pa gre za obogatitev. Po mojih izkušnjah pri poučevanju fizike je npr. to, da je elektron delec, ki pa vendar ni delec, veliko lažje razložiti dvanajstletniku kakor kakemu sedemnajstletniku, čigar mišljenje se je že uteklo v enoumne tirnice.

Pri razumevanju človekovega delovanja nam logika ne bo pomagala kaj dosti naprej. Če nismo privajeni na mišljenje v ambivalentnostih, bomo obtičali v protislovljih delovanja in obupali, ta protislovlja bomo podcenjujoč ovrednotili kot nekaj nelogičnega in neumnega. S tem drugemu, pa tudi sebi samim ne bomo prišli bliže, vse večja pa bo nevarnost, da bomo enoumnosti poskušali vzpostaviti s silo. Ta bolezen ne napada le Srbov, vsak od nas jo lahko nosi v sebi.

Dokler bomo človeka motrili kot stroj – glede tega se od La Metrijevih časov ni kaj veliko spremenilo: takrat so nanj gledali kot na perfektno delujočo lutko, danes pa kot na boljši računalnik – bomo poskušali otroke pripeljati do tega, da bodo delovali. Prav zato postaja vedno bolj zanimiva terapija. Če v sodobni literaturi vzgajanje pomeni, da smo otroku oziroma mladostniku ob strani, ko išče in razvija samega sebe, potem kot terapevtski način razumem spreminjanje motečih notranjih struktur in zunanjih načinov vedenja. To enotirno mišljenje gre tako daleč, da za veliko psihologov psihologija ni več znanost, kolikor zapusti okvir naravoslovja. Ronald D. Laing pravi, da je res prav nasprotno, in dodaja: »Če te hočem spoznati, potem ne morem postopati tako kot pri

⁸ Bruno Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, München 1980, str. 13.

⁹ Bruno Bettelheim, prav tam.

opazovanju megle ali podgan. Prav nič te ne bo veselilo, da bi se mi razodel. Naj na tebi opazim, kar hočem, to ne boš ti, če te res ne poznam. Če si več v skrivanju samega sebe, si lahko upravičeno prepričan, da se bom z raziskovanjem tvojega vedenja komaj kaj naučil o tebi. Kdor trdi, da ga zanima zgolj raziskovanje vedenja, ta ne opazuje oseb.«¹⁰

Na začetku svojega razmišljanja sem za pokušino navedla nekaj kratkih odlomkov iz tako imenovane »črne pedagogike«. Morda ste se vprašali, kaj ima to opraviti z moderno vzgojo. Prav gotovo, da so iz knjig o vzgoji izginile vse vrste telesnega kaznovanja, toda ali so tudi iz otroških sob? Mar se očitno izvajanje oblasti staršev in vzgojiteljev ni preobrazilo v subtilno psihično represijo? Danes otroku volje ne poskušamo izbiti s tepežem, zato pa z njim manipuliramo tako, da mu ne damo potrditve za vse tiste čustvene vzgibe in vedenjske načine, ki si jih ne želimo, potrjujemo pa vse tiste, ki vodijo k temu, da bo otrok tak, kakršnega bi radi imeli. Tiste svoje življenjske manifestacije, ki so materi v nemar, otrok potlači. Zadevno območje izkustva v Jazu se s tem odcepi od Jaza, njemu ustrežno območje v realnosti pa utaja, kar vodi do deficita Jaza. Več ko je tako odcepljenega, bolj otroku preprečujemo, da bi se spoznal z realnostjo. Najdevanje samega sebe je dinamični proces, ki je usmerjen v uresničenje Jaza in

preprečevanje tesnobe. Otrok se zelo kmalu nauči, v kakšnih okoliščinah se njegova tesnoba stopnjuje oziroma pojenjuje. Stvari ne bo sprejel, kakršne so, vedel se bo, kakor se od njega želi, samo da ne bo tvegala izgube materine ljubezni.¹¹ Velikodušnosti in tolerantnosti se ne da doseči z intelektualnim vedenjem, temveč že od najzgodnejšega otroštva le z vzgojo, ki je sama velikodušna in tolerantna. Vzgoja, ki manipulira, ki je usmerjena k določenemu cilju, proizvaja ljudi, s katerimi je mogoče kar najbolj manipulirati in ki bodo kot vzgojitelji in starši ta ukleti krog praviloma reproducirali tudi sami. In to toliko bolj, kolikor – kakor pravi Alice Miller – »manipuliranja ne [bomo] opazili, tako kot ne opazimo vsega tistega, kar pomeni nadaljevanje lastnega otroštva«¹². Tako neambivalentna vzgoja ponuja pravšnja tla za fundamentalizem in totalitarizem.

Poziv k ambivalentnosti potrebuje tudi ambivalentni zaključek. Zato želim končati razmišljanje z naslednjim navedkom iz Nietzscheja: »Kar je narejeno iz ljubezni, se vedno godi onstran dobrega in zlega«.¹³ Kaj pa je ljubezen?

Prevedel Samo Krušič

¹⁰ Ronald D. Laing, *Das Selbst und die Anderen*, Reinbek 1977, str. 19 isl.

¹¹ Več o tej tematiki gl. tudi v Maria Fürst, *Psychologie*, Wien 1993, str. 109 isl.

¹² Alice Miller, *Am Anfang war Erziehung*, Frankfurt na Maini, 1983, str. 95.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Nr. 153, V: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, ur. Giorgio Colli inazzino Montinari, 5. zv., München 1980, str. 99.

Antonija Verovnik

Disciplina in pouk filozofije

Šola v najsplošnejšem smislu s svojo dejavnostjo zadeva toliko ljudi, da o njej razpravlja sleherni, ki ima pet minut časa. S tem ne mislim na stroko, ki se institucionalizira ob sistemu vzgoje in izobraževanja, temveč na laike, ki z ocenami, kritikami, pobudami in predlogi polnijo razna pisma bralcev, pišejo kolumne ali še kako drugače izražajo svoja stališča do "šole". Običajno očitajo šoli pretiravanje z zahtevami, avtoritarnost, neživljenjskost, tudi da je storilnostno naravnana, in postavljajo za pravo šolo tisto, ki bo prijazna, ki bo vzgajala in ne zgolj učila, predvsem pa pripravljala otroke na življenje. Drugače rečeno, zavzemajo se za tako imenovano permissivno šolo, katere zagovorniki sicer priznavajo: "... da je določeno število pravil v šoli nujno, zavzemajo pa se za to, da se uporaba teh pravil čim bolj omeji. Odnos med učiteljem in učencem naj postane odprt, prijateljski. Učitelj mora upoštevati učenčevo osebnost, upoštevati mora njegove želje in interese ter razvijati njegove individualne sposobnosti."¹

Ideja permissivne šole je rezultat vzgojnih teorij, ki so se razvile po drugi svetovni vojni, njeni zagovorniki pa so imeli močan vpliv na oblikovanje šolske vzgoje v šestdesetih in sedemdesetih letih. "Ideologija teh teorij je, da sta osvoboditev otroka izpod prisile, ki jo posebja šolski mehanizem discipliniranja, ter sproščanje otrokove individualnosti in spontanosti predpogoj družbene demokracije. ... Individuum, ki bo osvobojen prisile v šoli, naj bi kasneje spontano izbral svobodo in demokracijo." (Salecl, str. 104) Uresničenje teh idej v šolski praksi pomeni vnašati v pouk sproščenost, učencev ne več prisiljevati k

trdemu delu, učenje narediti zabavno, neboleče, tako pa šolo privlačno, skratka takšno, da jo bodo imeli otroci radi. Toda na eksperimentalne šole, ki so jih uvajali na Zahodu – da bi pokazali, kako razbiti model avtoritativne vzgoje, so uvajali najrazličnejše razvedrilne dejavnosti – so kmalu letele kritike. Očitani so jim nagnjenje k antiintelektualizmu in splošni upad znanja.

To se nekako očita tudi naši šoli, vendar zaradi učenja nepravil vsebin. Kaj je tisto pravo, se običajno spravi pod floskulo "kar se potrebuje za življenje", k temu pa mnogi bolj kakor splošno izobrazbo ali strokovno znanje štejejo vzgojne učinke: da se otrok navzame redoljubnosti, delavnosti, odgovornosti, pravih odnosov do sošolcev in odraslih, skratka – v šoli naj si oblikuje prave vrednote. Paradoks kritike je jasen: od otrok malo zahtevati, a veliko doseči; igrati se, a privzgojiti delavnost; nalagati malo obveznosti, a privzgojiti odgovornost; odpraviti storilnostno naravnost, a pripraviti otroke za življenje. Poglejmo na primeru predmeta filozofije, kateri način – permissivni ali avtoritarni (tudi storilnostno naravnani) – je za dijake in učitelje ugodnejši in učinkovitejši.

Začnimo s cilji pouka filozofije, kakor so opredeljeni v učnem načrtu.

A) Splošni

Pouk filozofije dijake uvaja v filozofsko mišljenje:

- Vodi jih v samostojno, ustvarjalno mišljenje in presojanje.
- Spodbuja razmislek o temeljnih problemih človeka, družbe in narave.
- Spodbuja kritično refleksijo osnov vednosti, izkustva in delovanja.
- Omogoča zavedanje subjektivnosti in ideoloških pristranosti.
- Vodi k tolerantnemu dialogu na osnovi

¹ Renata Salecl, *Disciplina kot pogoj svobode*, Ljubljana, KRT, 1991, str. 109.

racionalnih argumentov.

- Omogoča razumeti, kako so temeljni filozofski pojmi vključeni v osnove humanistike, družboslovja in naravoslovja.

B) Posebni

Pri pouku filozofije se dijaki učijo:

- odkrivati in raziskovati filozofske probleme,
- filozofsko preučevati pojme,
- povezovati raziskovanje pojmov in problemov s primernimi avtorji in besedili,
- oblikovati racionalne argumente,
- uporabljati jezik jasno, konsistentno in ustrezno obravnavanim problemom.

Poznavanje teh ciljev nujno zavezuje učitelja k resnemu delu in takšnega mora zahtevati tudi od dijakov. Ne gre za iluzijo, da bi te cilje povsem uresničil, toda če jim ne sledi, pouk filozofije pač ni, kar bi moral biti. Zastavljeni cilji niso naklonjeni avtoritarnemu (v slabem smislu) načinu, povsem neuresničljivi pa bi bili, če si bi pri pouku privoščili nedisciplino ali raje recimo razpuščenost, ki se lahko kaže kot:

- pisanje domačih nalog
- klepetanje, hrup
- reševanje različnih igrice
- dopisovanje med dijaki
- zamujanje, zapuščanje klopi ali odhajanje od ure
- ali pa sploh izostajanje od ur
- neupoštevanje pravil v razpravi itd.

Pouk v razpuščenem razredu ima komaj kaj možnosti za uspeh. Psihologija uči, da kljub zavestnemu prizadevanju, da bi se osredotočili na neko dogajanje ali vsebino, precej informacij uide zaradi spreminjanja smeri pozornosti. Vsebine, ki jih učitelj posreduje pri pouku ali jih dijaki pridobivajo s samostojnim delom, imajo gotovo pomembno mesto v izpeljavi ure: ali si jih je treba zapomniti kot bistveno ali pa brez njih ni razumevanja tega bistvenega. Ko jih nemirni dijaki ali, zaradi nemira le-teh, tudi drugi spregledajo, izostane oboje, vsebina, ki si jo je treba zapomniti, in

kontekst, ki naj bi prinesel razumevanje. Prav tako nemir vpliva na učiteljevo zbranost in ure v razpuščenem razredu so nujno slabše. Če želi učitelj uvajati dijake v filozofsko mišljenje z diskusijo, branjem in pisanjem, razpuščenosti ne sme dopustiti. Diskusija sploh ni mogoča, če ji ne sledijo vsi dijaki. V bistvu zahteva večjo pozornost kakor razlaga, saj se oboji, učitelj in dijaki lahko vključujejo vanjo le, če pozorno sledijo kontekstu in izvajanju posameznikov. Prav tako je branje besedila, ki ga spremljajo interpretacija, razlaga, vprašanja, diskusija itd, ki vsa vodijo k razumevanju, nemogoče brez discipline, ki vsem omogoči zbranost in udeležbo v dogajanju. Pisanje pa, če naj pomeni tihi, poglobljen premislek, pri katerem se posameznik sooči s svojimi mislimi, se lahko dogaja samo v tišini.

Razpuščenost in nedisciplina se seveda razlikujeta od ustvarjalnega nemira, ko se recimo strasti med diskusijo razvnamejo in bi hoteli vsi govoriti naenkrat, ker bi vsi radi takoj izrazili svojo misel, ali pa takrat, ko je o nekem vprašanju nujno treba spregovoriti s sosedom ali med delom v parih ali v skupinah, ko se dijaki tako poglobijo v svoj problem, da je okolica izključena in nehote postanejo glasni. Učitelj je vesel ustvarjalnega nemira, razpuščeni nemir pa mu pove, da nekaj z njegovim konceptom poučevanja ni v redu. Razen, če se za tak slog sam zavestno odloči. Kateri slog poučevanja pa si sploh lahko privoščijo nedisciplino v razredu? Verjetno predvsem tisti, ki meri na usvajanje gole vednosti v običajnem pomenu besede. Učitelj posreduje snov, učenci jo morajo znati reproducirati. Najpridnejši si torej razlago zapisujejo, drugi si jo pred testi fotokopirajo, med urami pa so "prosti". Še lažje je, če učitelj predava po učbeniku, saj niti zapiski niso potrebni. Prav tako prenašajo nered v razredu učitelji, ki zastopajo tako imenovano elitistično stališče, torej da je filozofija le za peščico talentiranih in zainteresiranih dijakov; večina jih filozofiji tako ali tako ni kos, zato je vseeno,

kaj pri urah počno. Še eno stališče, ki trpi in hkrati producira nered pri pouku filozofije, poznamo, namreč da je za gimnazijca dovolj, da vsaj sliši za filozofijo in nekaj imen velikih filozofov, ne gre pa ga preveč obremenjevati z enoletnim predmetom, in to med pripravami na maturo.

Nedisciplina znižuje vrednost predmetu. Kaj si namreč dijaki mislijo o pouku predmeta, pri katerem je, kakor se izražajo, vsesplošen žur? Verjetno jim je jasno, da ga učitelj sam ne jemlje preveč resno, če pa gre bolj za to, da ni sposoben ustvariti delovnega vzdušja, se njihovo mnenje o vrednosti predmeta ne razlikuje dosti od prvega primera. Pa ne gre le za vrednost predmeta. Učitelj, ki dopušča nedisciplino, kaže predvsem odnos do sebe, do svojega dela in ne nazadnje tudi do dijakov. Splošni problem permisivne vzgoje je namreč, da se učitelji do učencev obnašajo, kakor "da so nesposobni za resno delo" (Salecl, str. 109). Ker jim prepusti, da ure oblikujejo po svoje, jih le na videz spoštuje kot odrasle, samostojne, sposobne, v resnici pa jim da vedeti, da so tako nezreli in nesposobni, da z njimi ne more početi nič resnega, da ne znajo misliti, da nimajo zmožnosti razumevanja, da je filozofija za pametnejše itd. Od kod si učitelj jemlje pravico, mlade ljudi tako podcenjevati?

Izkušnja učiteljev je res takšna, da v mnogih razredih naletijo na nepripravljenost za resno delo, na nezanimanje in željo po zabavi. Toda svoje nedelo opravičevati s tem, je neumnost. Učitelj, ki pravi, da dijake filozofija ne zanima, zgolj pravi, da dijake ne zanima nekaj, o čemer nič ne vedo! Seveda jih ne zanima, če pa o tistem še nič ne vedo. Dijaki hočejo, da se trudi z njimi, hočejo, da jih upošteva, da jih prepričuje – nekatere skozi vse leto – želijo, da jih jemlje resno.

Primerne razmere za delo v razredu mora vzpostaviti učitelj. Če dela ne načrtuje, ne motivira dijakov, jim ne nalaga nobenega dela ali pa z zahtevami in ravnijo pretirava (izvaja

učena predavanja, ki dijakom ničesar ne povedo, jim daje v branje pretežka besedila), bo razred gotovo pognal v razne oblike nemira. Vzrok za razpuščenost je torej treba iskati bolj na strani učitelja kakor dijakov. Če gre učitelj k uri z jasnimi cilji, primerno opremljen z didaktičnim gradivom, ura preprosto ne more biti razpuščena. Gotovo naletimo v vsakem razredu na izrazito moteče dijake, ki se zlepa ne dajo vključiti v delo, a če učitelju uspe pritegniti večino, se tudi taki posamezniki počasi umirijo in delajo. Važna je vztrajnost in nepopustljivost, ne gre za neko zlagano avtoritarnost. Prav tako je iluzija, če učitelj misli, da njegova avtoriteta izhaja iz njegove diplome ali silnega znanja, ki ga postavlja nad dijake. Učiteljeva podoba in prav tako avtoriteta izhajata iz njegovega odnosa do lastnega dela. Če toliko ceni sebe in svoje delo, da si ne dopušča ignorance dijakov, se na pouk skrbno pripravi in dijakom pokaže, da želi resno delati in da to pričakuje tudi od njih, ker ve, da so resnega dela sposobni. Dobro delo je torej pot k tistemu, kar imenujemo avtoriteta, to pa ne pomeni, da se dijaki učitelja bojijo, temveč da njegovo delo cenijo in ga sooblikujejo. Učitelj torej s svojo zahtevo po resnem delu oblikuje razmere, ki omogočajo, da dijak razvije svoje zanimanje za filozofijo ter sposobnosti in naloge, ki so zajeti v ciljnih pouka filozofije. Če pa pusti, da strukturirajo situacijo dijaki, pride do tega, jih filozofija ne zanima.

Na začetku leta ima učitelj vedno nekaj maneverskega prostora, ko z dijaki sklepa nekakšno pogodbo, ko skupaj določajo pravila sodelovanja, in od prvih ur je odvisno, kakšna bo ta njihova pogodba. Hočem reči, da učitelj ne naleti na neko popolno razsulo. Če že, gre za posledico učiteljevega dela.

Vrnimo se k uvodnemu vprašanju, ali je za dijake in učitelje ugodnejša in učinkovitejša avtoritarnost ali permisivnost, in pobježimo pogledjmo, kaj pomeni eden, kaj drugi. Ideja prijazne šole, ki na dijaka ne bo pritiskala, ki

mu bo ponudila tiste vsebine, ki ga zanimajo, ga ne bo obremenjevala s faktografijo in najrazličnejšim sistemom točkovanja, je pri pouku filozofije verjetno najbolj uresničljiva. V učnem načrtu so vsebine zasnovane tako široko, da mora sleherni dijak naleteti na kaj, kar ga bo zanimalo. Metode dela predvidevajo sodelovanje dijakov, torej jim pri pouku ne bi smelo biti dolgčas. Predmet ima še eno prednost, namreč da zanj ne velja neka splošna značilnost šolskega diskurza, "da subjekt ne ve, marveč se šele uči, šele šola mu posreduje vednost. Subjekt vzgoje ... dejansko še ne ve, tudi če ve – šele učitelj mu pove, ali res ve". (Salecl, str. 125) Ta posebnost filozofije je v učnem načrtu (Namen in opredelitev predmeta) predstavljena takole: "Kot samostojna disciplina pa se filozofija po svojih značilnostih vendarle razlikuje od drugih področij, zato: filozofija je kritična refleksija vednosti, izkustva in delovanja, ki poskuša opredeliti načela vednosti in vrednote delovanja in hkrati dopušča, da so ta načela in njihove upravičiteve omejeni in nimajo kanonske veljave." Učitelj je odvezan posedovanja kanonske vednosti, torej tudi on ne ve, ali ve. Z dijakom sta v tako rekoč istem položaju in pouk filozofije je pot skupnega raziskovanja, v katerem mora biti učitelj enako odprt za mnenje dijakov, kakor pričakuje, da bodo dijaki sprejemali njegova. Če učitelj uči filozofirati, se nujno srečuje z mišljenjem dijakov, njihovimi idejami, razumevanjem, stališči in vrednotenjem. Še več, to, kar prispevajo dijaki, se nekako vtihotapi v učiteljev koncept – če že ne v njegov način mišljenja, se oblikuje v pedagoško izkušnjo, ki mu bo koristila pri obravnavi istih vsebin v novi situaciji, z drugimi dijaki. Narava predmeta je torej takšna, da od učitelja zahteva sprejemanje dijakov kot tistega, ki prav tako nekaj ve, sebe pa kot tistega, ki sicer marsikaj ve, pa vendar **ne ve**. To bi bila lahko tista platforma, na kateri je možno zasnovati prijazno, neboleče, neavtoritarno izvajanje pouka filozofije. Na kaj s tem mislimo? Ne na

prijaznost, ko učitelj opušča svoje in dijakove delovne obveznosti, češ kaj vas bom gnjavil, jaz vas razumem, filozofija za vas ni pomembna, nekaj malega boste napisali, da dobimo ocene itd., temveč na prijaznost (neavtoritarnost) skozi učiteljevo in dijakovo skupno pot uvajanja v filozofijo, na kateri učitelj dijakov ne podcenjuje, ampak ga spodbuja, uči in vadi z njim in ga hkrati jemlje za resnega sogovornika, čigar misel ni vredna nič manj od njegove lastne. Takšna pot za dijakov ne more biti travmatična, čeprav je povezana z resnim delom in obveznostmi, saj mu daje obilo priložnosti za samopotrditev, samopreverjanje, svobodno mišljenje in ustvarjanje. Samozavesti dijakom že sicer primanjkuje in z učiteljevim prijateljskim popuščanjem je ne bodo pridobili. Od dijakov nič ali malo zahtevati je sicer videti zelo človeško, v resnici pa je ravno nasprotno, saj jim oporekamo prav tisto, kar naj bi jih naredilo za enkratne posameznike: zmožnost (samostojnega) mišljenja.

Prijaznost take vrste ima pa še druge pasti. Če se učitelj odloči, da dijakom ne bo težil, prepusti pobudo za potek ure njim (kaj bi pa danes počeli, imate kakšno idejo, o čem bi razpravljali). To ni nujno slabo, vsaj občasno lahko ustrezemo željam dijakov, toda le ob upoštevanju nekaterih pravil. Če učitelju z dijaki ni uspelo recimo skleniti dogovora o pravih diskusijah, bo ura zašla v neurejeno klepetanje ali prerakanje. Celotno igrati se filozofiranje zahteva nekaj pravil (jasnost, konsistentnost, toleranco, poslušanje drugih ...), zato je za dijakov in učitelja lažje, če ta pravila poznajo in upoštevajo vsi. Na videz je to v nasprotju z zahtevo po prijazni šoli, ki se zavzema tudi za odpravo večine pravil in zagovarja sproščenost pri pouku. Toda kaj je za dijakov ugodnejše? Če ne veljajo nobena pravila, se veliko težje znajde, ne ve, kdaj ravna primerno in kdaj ne, ne more se postaviti za neko svojo pravico (denimo priti do besede, če lahko govorijo vsi počez in se pač sliši le najbolj nasilne), ne more predvideti posledic

svojega ravnanja (ali bo kljub nedelu ocenjen pozitivno) itd. Prav tako je za učitelja mučno, če je s svojim (ne)oblikovanjem pouka zapeljal sproščenost v razpuščenost. Dijakom dela krivico, če jim najprej vse dopušča, potem pa od njih zahteva, da vsaj nekaj znajo; če jim najprej po ovinkih da vedeti, da od njih ne pričakuje ničesar (ker je tako dober ali ker jih tako podcenjuje), potem pa od njih vendarle nekaj zahteva. Dijaki lahko doživljajo hude travme prav zato, ker njihov tako prijazen in razumevajoči učitelj kar naenkrat od njih tudi nekaj zahteva (test, esej, seminarsko nalogo, referat), ker jih je po zakonu dolžan oceniti. Takrat običajno pride na dan resnica, da si dijaki pravzaprav želijo reda in pravil, saj bodo takoj videli glavnega krivca za svoje probleme v učitelju, kar tudi je. Nikoli se ne bo zgodilo, da bi pri sebi iskali krivdo za probleme, v katere zaidejo. Ne bodo dejali, da niso želeli resno delati, da se jim ni dalo, da so raje klepetali itd. Vedno bodo trdili, da jim ni bilo jasno povedano, da od njih niso zahtevali, da niso mogli razumeti, ker ... itd. V bistvu trdijo, da ne bi imeli težav, če bi učitelj postavil jasna pravila igre. Izkaže se, da "prijateljski" odnos med učiteljem in dijakom privede slednjega v negotov položaj, ker mora učitelj, ki želi biti neavtoritar in ustvariti sproščenost pri pouku, menjavati svojo pozicijo. V nekaterih položajih je dijakom prijatelj, morda igra celo vlogo njihovega vrstnika, spet v drugih pa je nujno učitelj (hierarhija se torej ohranja), ker mora nekaj naučiti, mora preverjati in ocenjevati. "Paradoks je v tem, da tako učitelj kot učenec pod plaščem permisivne vzgoje ohranjata svoj, nujno hierarhični položaj. Posledica permisivne vzgoje tako ni razvoj svobodnih, odgovornih posameznikov, ampak ravno nasprotno – oblikuje zlomljenega, odvisnega individua, ki je brez moralne zavezanosti in zato nesposoben pravega intersubjektivnega odnosa. Hkrati pa se takšen posameznik avtoriteti ne more upreti; samo subjekt, ki 'pozna pravila igre' in si je zgradil lastno zavest, je zmožen spopada z avtoritetom."

(Salecl, str. 114)

Ko smo dognali, da permisivna metoda, vsaj v neki skrajni obliki, niti za dijaka niti za učitelja ni ugodna, še manj učinkovita, poskusimo premisliti še avtoritaran pristop in njegove učinke. Čeprav beseda avtoriteta izvorno pomeni ugled, veljavo (lat. auctoritas), vpliv, ki izhaja iz neke superiornosti subjekta oziroma dejavnika (psihične, družbenogospodarske, intelektualne, npravstvene itd.), jo v tem smislu redko razumemo. Pogosteje nam pomeni veljavo in oblast, ki jo daje neki položaj oziroma funkcija (starši v družini, funkcionar v politični organizaciji, učitelj v šoli ...), izraz pa ima s stališča humane, demokratične družbenosti največkrat negativen npravstveni predznak. Aktualni očitki šoli so glede avtoritarnosti dvojni: da je preveč avtoritarna ("nasilje" vseh vrst nad otroki), otrok je podvržen procesom, v katerih premalo (nič ne) velja ..., in po drugi strani, da je premalo avtoritarna, dopušča razpuščenost, otrok ne navadi na red, učitelji so nemočni (starši celo nagovarjajo učitelje, naj bodo strogi, naj njihovega otroka "za ušesa", češ ko smo mi hodili v šolo ...). Očitki vseh vrst pa se v bistvu pojavljajo zato, ker imajo ti, ki jih izrekajo, občutek, da šola ne dosega pričakovanih učinkov. Nas tukaj ne zanima splošni problem učinkovitosti šole, temveč ali bomo z avtoritarnostjo pri pouku filozofije uspešnejši. Če jo razumemo v izvornem pomenu besede, brez apriorne negativne konotacije, je avtoriteta učitelja v neki veljavi, ugledu, ki izhaja iz njegove osebe kot učitelja (znanje, razgledanost, delavnost, strpnost, doslednost, poštenost itd.), ne pa v neki prisili, slepi nepopustljivosti oziroma v absolutnem uveljavljanju svojega prav, neupoštevajoč dijake. Ta drugi način pri pouku filozofije preprosto ne deluje, če učitelj želi slediti učnim ciljem. Zato pod pojmom avtoritarnosti ne bomo mislili takšne skrajnosti, temveč tisto avtoriteto, ki učitelju pripada, ker je on tisti, ki je odgovoren za oblikovanje pouka, uveljavi ali

potrdi pa jo, če to zares odgovorno tudi počne. Učitelj ne more samo govoriti, da je on "glavni", to mesto si mora izbojevati, ne besedno, temveč z dosledno resnim delom. Občasni boji za disciplino, nalaganje obveznosti, vmes pa prijateljska razpuščenost ne prinašajo zelenih rezultatov – ne dijakom ne učitelju. Kaj torej početi, v kakšnem smislu naj bo učitelj avtoriteta?

Za to, da dijaki učitelja in predmet jemljejo resno, je najpomembnejše učiteljevo delo. Kar koli se v razredu dogaja, nič ni neodvisno od učitelja, vse je rezultat, pri katerem šteje njegovo poseganje. Dijaki so navajeni, da učitelj nekaj dela, in pozorni na to, kako dela. Odločilne so prve ure, v katerih zastavi pravila igre, dijaki pa jih začno dojemati. Seveda ne gre za to, da učitelj verbalno razklada, kaj zahteva, kaj bo dovoljeno in kaj ne, temveč s svojim načinom dela posredno kaže, kako pomemben se mu zdi njegov predmet, kaj hoče doseči, kaj pričakuje od dijakov. Situacije, ki nastajajo med poukom, dajejo obilo priložnosti, ko se o nekaterih standardih sodelovanja z dijaki dogovori. Predvsem pa je pomembno, da se teh dogovorov drži in jih sam ne spreminja. Če se z dijaki prvo uro dogovori, da bodo namesto zvezkov potrebovali mapo, v kateri bodo skozi vse leto zbirali svoje zapiske, fotokopije besedil, eseje, komentarje in drugo, mora pri tem vztrajati in že naslednjo uro preveriti, ali mape imajo. Enako dosleden mora biti do vseh in pri vseh nalogah, ki jim jih naloži. Tudi če je to sprva zoprno, dijaki kmalu uvidijo: pri tem učitelju velja pravilo, da je dogovor ali nalogo treba izpolniti. Ko dijake prvič uvaja v branje filozofskih besedil, mora dati jasna navodila, ne samo o tem, kako se jih lotiti, temveč tudi tista splošna, da naj bodo med branjem tiho, da naj ne vznemirijo svoje okolice, če česa ne razumejo, temveč vprašajo, ko se čas individualnega branja izteče. Ko uvaja metodo diskusije, situacija sama zahteva neka pravila. Sprva učitelj lahko dopusti govorjenje

vsepoprek in potem na osnovi te negativne izkušnje skupaj z dijaki oblikuje nekaj pravil, ki bodo omogočala urejen in smiseln pogovor. Tako iz tistega, kar je problem, naredi izhodišče za razmislek, pravila pa niso več učiteljeva muha, temveč sporazum, ki vse zavezuje in omogoča sodelovanje. Enako je treba postaviti pravila pri delu v parih ali v skupinah, pri pisanju esejev, preverjanju itd., obveljala pa bodo le, če bo učitelj vztrajen in dosleden.

Dobra pripravljenost in delavnost učiteljev pa še ni porok, da bo šlo pri urah vse gladko. Kljub njihovem prizadevanju se zgodi, da dijaki ostanejo indiferentni, nekateri moteči, celo nesramni. Kaj storiti takrat? Pretirana strogost in pridiganje se ne obneseta. Bolje je malo popustiti in se z dijaki pogovoriti o njihovem odnosu do predmeta in o tem, kaj želijo oziroma pričakujejo. Problem ponovno postavimo za predmet razmisleka in pogovora, ki ga je treba, prav tako kakor neko načrtovano diskusijo, voditi po nekih pravilih. Zgodi se tudi, da so dijaki nemirni zaradi dogodkov iz prejšnjih ur in se ne morejo takoj odzvati na zahteve ali pobude učitelja. Pametno je, da umiri situacijo, jim prisluhne (če obvlada kakšno tehniko sproščanja, lahko hitro in prijetno umiri ves razred), a jim prej pove, da bodo morali čas klepeta nadoknaditi z intenzivnejšim delom v preostalem delu ure. Če učitelj takšnega pogovora ne bo znal pravočasno ustaviti že prvič, ga bo sleherno uro čakal kakšen izziv. Kadar so dijaki igrivi, je treba znati izrabiti njihovo dobro voljo. Avtoriteta učitelja ni v tem, da hrumi nad veseljaki in ga je groza smeha v razredu. Tudi sam naj se pošali, avtoriteto pa si bo ustvaril, ko bo to sproščenost izrabil in neprisilno uvedel dijake v delo in ko bodo njegovo odločitev, da je treba pri uri načrtovano delati, spoštovali. Tudi tukaj gre za neko pravilo igre: hec je hec, delo je pa delo! Kje je tista prava mera, kako to početi, za to ni recepta. Čut za slednje se oblikuje s prakso. Učitelj z

dolgoletnimi izkušnjami ve, da ni greh, če se pri urah filozofije kdaj pa kdaj vsi nakrohočejo do solz, da resnost predmeta s tem prav nič ne izgubi, avtoriteta učitelja pa prav tako ni prizadeta. Sproščenost ni razpuščenost in je bistveni pogoj produktivnega sodelovanja med učiteljem in dijaki.

Prava avtoriteta učitelja je v tem, da potegne dijake za seboj. S prisilo, avtoritarnostjo v slabem smislu, tega ni mogoče doseči. Dijaki njegove zahteve sicer izpolnjujejo, niso pa "z njim". S čim lahko učitelj to doseže? Resno mora premišljati, kaj in kako naj dela, da bo pri dijakih vzbudil zanimanje. Premišlja torej o tem, kako jih bo motiviral. Če na to ne misli, se precenjuje ali pa mu je vseeno, kakšni so učinki njegovega dela. Najsplošnejši motiv, ki ga mnogi izrabljajo, je ocena. To dejstvo ni zanemarljivo. Tudi dijaki, ki kljub učiteljevemu prizadevanju nočejo sodelovati, želijo imeti pozitivno oceno in morda šele prav zaradi nje sploh kaj naredijo, a seveda le ob koncu ocenjevalnih obdobij. Zato ta motiv ni kaj prida, dijake moramo pripraviti k sodelovanju sleherno uro. Kako? Ena od možnosti je na začetku ure kratko predstaviti načrt dela (tudi občasne napovedi za nekaj ur naprej, načrt teme ali tiste vsebine, za katere predvideva, da bodo zanimive). Dijaki morajo vedeti, da je učitelj dolžan, prav tako oni, opraviti neko delo in ko jim razgrne načrt ure, vzbudi pri njih zanimanje, hkrati pa uvidijo, da natančno ve, kaj hoče pri uri narediti. Motivacija izvira tudi iz metod dela, iz provokativnih vprašanj, iz preverjanja (ne ocenjevanja), kaj smo že naredili, dognali. Če učitelj zna pokazati veselje nad doseženim, je to dodatna motivacija za resno delo. Izžarevati mora navdušenje nad napredovanjem učencev, znati mora izreči pohvalo (ne kar počez), kar sredi ure zapisati odlično oceno, če jo kdo zasluži, in seveda odkrito pokazati na tisto, kar ovira delo. Ko dijaki spoznajo, da se učitelj trudi, da želi njihov uspeh, da ubira različne poti zaradi njih, ker jim hoče narediti ure zanimive, znanje lažje

dostopno, da jih upošteva – šele takrat postane zanje vreden, avtoriteta. Učitelj, ki dovoljuje razpuščenost, nedelavnost, je lahko nekaj časa pri dijakih zelo priljubljen, tudi potegne jih lahko za seboj, toda zanje ne bo nikoli avtoriteta, temveč prejkoslej predmet posmeha ali prezira.

V primerjavi s permisivnim poukom je avtoritarni za dijake vsekakor ugodnejši. Jasna pravila preprečujejo zbežnost, saj se ve, kaj od učitelja lahko pričakujejo in narobe. Učiteljevo resno delo temelji na njegovem zaupanju v dijaka in na spoštovanju njegovih sposobnosti, to pa ugodno vpliva na oblikovanje samozavesti dijakov. Ne nazadnje je zanje najugodnejše prav to, da razvijajo svoje sposobnosti, se skozi potrujejo, kar se nujno izraža tudi v njihovem uspehu – ne samo pri filozofiji, temveč tudi pri drugih predmetih.

V uvodu smo omenili očitke šoli, da ne vzgaja oziroma da je na to premalo pozorna. Torej sledi le izobraževalnim ciljem, vzgojne pa zanemarja. Saleclove uvršča vzgojo med tako imenovana "bistveno drugotna stanja", ki jih nujno zgrešimo, kadar jih postavimo za neposredni cilj našega delovanja; dosežemo jih le kot stranski produkt, ko uresničujemo neke druge cilje. Tako recimo lahko dosežemo ugled z nekim delovanjem, velikodušnost, če nam res gre za neki cilj – nekemu velikodušno pomagati itd. Želenega učinka tudi ne dosežemo z zahtevami, spodbudami, ko od nekoga zahtevamo spontanost, samostojnost, sodelovanje, strpnost itd. Pozvani lahko to udejanji le skozi neko dejavnost, in če priložnosti zanjo ni, ne bo ne spontan ne samostojen itd. V šoli nastajajo te priložnosti med izobraževanjem. Če zminimaliziramo ta cilj, zminimaliziramo situacije, v katerih se lahko udejanjajo vzgojni cilji. Zato je absurdno govoriti, da je cilj šolanja vzgoja. Brez izobraževanja kot "zunanjega cilja" ne moremo doseči vzgojnih učinkov. Če torej ne izobražujemo, tudi vzgajati ne moremo. Na primeru našega predmeta lahko rečemo, da

splošnih ciljev (ki so blizu vzgojnim) brez posebnih (ki izražajo temeljno dejavnost pouka filozofije) ne moremo uresničiti. Dijakom lahko privzgojimo samostojnost, naravnost k presojanju, kritičnost, strpnost le, če ure oblikujemo tako, da bodo potisnjeni v situacije, ko bodo lahko razsojali, kritizirali, se medsebojno tolerirali ter samostojno oblikovali in zagovarjali svoja stališča. Manj učitelj izobrazuje, manj tudi vzgaja. Zato je v veliki zmoti tisti, ki misli, da s popuščanjem, upoštevanjem dijaških težav in interesov dela dijakom kaj dobrega. Očitki šoli (učiteljem), ki resno izobrazujejo, torej niso upravičeni in letijo v resnici na tiste, ki mislijo, da morajo predvsem vzgajati, tako pa opuščajo tisti temelj (izobraževanje), ob katerem je doseganje vzgojnih ciljev sploh šele možno.

Rezervirano za dijake

Matija Zupan

Smisel ni človeku dan vnaprej kot zapoved – Bodi srečen! Nadčlovek je tvoj smisel! Bog je tvoj smisel – vsak človek si ga kot svobodno bitje mora izbrati sam

(Razpravljalni filozofski esej)

Človek je edino živo bitje, ki ga ne obvladajo le nagoni, ampak tudi razum in svobodna volja. Bistvena človeška lastnost je torej odločanje na svobodni, neprisilni podlagi lastnega razuma, ko ta pretehta prednosti in slabosti položaja, v katerem se je sam znašel. Smisel mojega lastnega življenja je Bog, ne kot ukaz, vsiljen meni pod prisilo ali grožnjo kazni, temveč Bog kot svobodna izbira ob sprejetju zakramenta sv. birme pri nekako petnajstih letih mojega življenja.

Živalim, ki jim v nasprotju s človekom ni dana svobodna volja niti ne razum, se torej ni treba niti se ne morejo spraševati o smislu svojega bivanja. Zanje je pomemben življenjski prostor ob pravih količinah hrane, kot posamezna bitja pa uresničujejo svoj največji smoter – razmnoževanje, ki zagotavlja ohranitev biološke vrste.

Pri človeku pa gre vendarle za nekaj več. Kakor žival mora tudi človeško bitje jesti in piti, prav tako je v njem močno izražena potreba po razmnoževanju. V biološkem smislu je človek

nadvse podoben svojim bratrancem iz sesalske biološke sredine. Vendarle je poleg naštetega tudi racionalno, reflektivno, duhovno in družbeno (socialno) bitje. Človekove duhovne potrebe močno presegajo njegove biološke, saj jih je tudi veliko težje zadovoljiti. Ko smo, grdo rečeno, ljudje siti in spočiti, se v nas prebudi vprašanje, ki se glasi nekako takole: "Zakaj preprosto vse je in ni raje nič?" V razumskem svetu, podprtem s strogimi logičnimi določili, nimamo ničesar oprijemljivega, kar bi lahko odgovorilo na zgoraj zastavljeno vprašanje. Znanost v Descartesovem pomenu besede namreč raziskuje le materialno substanco in na to vprašanje ne more dati odgovora. Ta odgovor nam lahko dasta le religija in predvsem filozofija. Religija, ki jo svobodno sprejmemo, in filozofija, ki jo sami mislimo.

Smisel ali smoter je filozofski pojem, počelo ali podstat nečesa, v našem primeru naših individualnih eksistenc. Smisel med živimi bitji išče le človek, saj se le-ta kot razumsko bitje sprašuje, čemu sploh biva. Po drugi strani nesmiselno lahko pomeni nekaj, za kar se ni vredno truditi, da bivanje ni upravičeno. Če torej posameznikovo življenje, ki je, mimogrede, še vedno vrednota, tisto nekaj samo po sebi dobrega, saj ga ščitijo celo družbeni zakoni, izgubi svoj smisel, ga posameznik konča tudi s samomorom. Zdi se torej, da je lastno življenje vrednota le tedaj, dokler je smiselno. Brez smisla se spremeni v pretežno breme, ki ga ni mogoče več nositi. Smisel je hkrati tudi nekaj, za kar je vredno živeti, čeprav smisel življenja ni vedno samo življenje – bivanje, še posebno pa ne bivanje – življenje brez smisla.

Nikogar ni, ki bi bil upravičen vsiliti posamezniku smisel življenja. Smisla življenja

nam ne morejo vsiliti kot zapovedi, če je mi v našem razumu (duhovnosti) ne sprejmemo prostovoljno, brez vsakršne prisile za svojo. Zapoved je ukaz, po katerem naj se ravnamo. Če z lastnim razumom ne pretehtamo njene upravičenosti ali ugotovimo, da nam ne ustreza, če je torej ne moremo "posinoviti", je sploh ni mogoče sprejeti.

Po zapovedih se kot kristjan ravnam, ker sem s tehtnim razmislekom prišel do zaključka, da z njihovim upoštevanjem živim boljše, treznejše in v mnogih pogledih ubranejšo, celo lažje življenje. Hkrati se zavedam, da nam zapovedi ne more vsiliti nobena zemeljska cerkvena avtoriteta, še celo Bog ne. Svobodna volja, ki je po krščanskem nauku ena bistvenih dobrin, ki jih je Stvarnik položil v človeško naravo, je tista, po kateri Boga, ki je, mimogrede, bitje presežnikov in ga ne omejujeta čas in prostor, saj je večer in v vseh pogledih popoln, celo kreator vsega, lahko tudi zavrnemo z odločnim: "Ne, ne potrebujem te!" Bog nam to možnost dopušča, če se zanjo odločimo svobodno, in ne zato, ker je tako rekel npr. V. I. U. Lenin.

Vedeti moramo torej, zakaj smo se tako odločili, čeprav je avtorefleksivnost (samospraševanje) na tem področju zaradi množičnega komformizma, ki je posledica funkcionalizma druge polovice 20. stoletja, v intenzivnem zatonu, saj je množici danes smisel življenja McDonald's v Domžalah, potrošništvo povsod in vedno ter seks na stranišču – ad hoc! Komformizem pomeni prilagajanje posameznika družbi, funkcionalizem pa v sociološkem pomenu besede zaznamuje družbene pojave na relaciji celota – posameznik, kjer je celota nad svojimi sestavnimi deli, ki se morajo ravnati v korist celote. Izpraznjeni smisel življenja je za velike množice zahodne družbe postal predvsem ameriški potrošniški družbeni model življenja, ki ga mnogi tudi v naših krajih sprejemajo brez kakršne koli premišljenosti. "Pijmo in jejmo do onemoglosti – jutri nas morda ne bo več!" –

party do skrajne meje in čez, brez svobodne izbire, "ker tako pravijo prijatelji," in, "da ne bom izpadel kot kreten". Iz naštetega sledi, da tudi družba kot celota posamezniku ne more vcepiti smisla življenja, vendar to predpostavko lahko privzamemo le v strogo teoretskem mišljenju, v praksi se je namreč nikoli ni dalo, še manj smelo uveljavljati. Kdor jo pa vendarle je uveljavljal ali to le poskušal, je obveljal za delikventa. Za takšne so družbeni sistemi zgradili Goli otok, sibirskes delovne kolonije in krematorije po Veliki Nemčiji.

Kako družba lahko izkrivi prvotne dokaj plemenite zamisli nekoliko bolj nadarjenih umov, se je pokazalo v Nietzschejevem primeru. Njegova ideja o nadčloveku je bila prvotno celo zame, ki sem kristjan in za katerega bi moral biti Nietzsche s svojo filozofijo nadvse sporen, plemenita in koristna. Nietzschejev prvotni nadčlovek je človek današnje zunanje podobe katere koli rase ali narodnosti, v katerem sta na najbolj dopolnjujoč način združena apolinično in dionizično. Nietzschejeva težnja torej ni bila nič drugega kot človek, v katerem bi se dopolnjevali razum, individualnost, svetlost (apolinični princip) in nagonsko, telesno, seksualno, temno in skupno (kar je nad individualnim) v plemenito uravnovešeno celoto – nadčloveka. Tok zgodovine, h kateremu je močno pripomogla Nietzschejeva sestra Elizabeta, pa je bratove ideje skrivil, zmaličil in jih uporabil kot vogelni kamen ideologiji, ki je pogubila v 20. stoletju milijone ljudi, ki po svoji naravni determinanti, pa tudi lastnem prepričanju ne sodijo med dobro seme, ampak so ljujka, ki jo po svetopisemski paraboli sežigamo. Nietzschejev prvotni nadčlovek je sprejemljiv cilj za posameznika, ki se je tako odločil svobodno, po lastni presoji. Nikakor pa ne more biti smisel za katerega koli posameznika, še manj družbenega občestva, nacistični, hitlerjanski arijec. Ljudje, kakršni naj bi bili takšni arijci, so telesno sicer močni in lepi, vendarle je njihova notranjost polna zaničevanja, kompleksa večvrednosti, nadutosti in strahovite volje do premoči. Ker

naj bi v toku desetletij takšen arijec izničil vse drugače misleče, predvsem pa predstavnike drugih ras, je zločinski in za nikogar sprejemljiv. Kot tak razvrednoti človeško osebo, ki je kot posamezna unikatna, edina. Posameznik je takšen, kakršen je, zaradi dednega zapisa v svoji biološki celici in svoje svobodne volje. Ariječ, kot tak produkt nacistične izprijenosti, s svojim skrajno negativnim odnosom do drugačnosti najprej pohabi samega sebe, saj zanika družbenost človeškega bitja, ki pomeni, da se je to sposobno vklapljati v družbo, tudi pluralno, raznoliko družbo. V drugi vrsti je nacistični nadčlovek neetičen, saj ne tepta le človekove družbenosti, ampak zanika obstoj svobodne volje posameznika – biti, kakršen je po naravni determinanti, in misliti, kar pač misli – in ne nazadnje hkrati z zaničevanjem biološke drugačnosti drugih ras zanika tudi Darwinov razvojni nauk.

Srečo kot smisel življenja je možno opredeliti kot stanje duha in posledično telesa, nasprotno nesreči, žalosti potrnosti. Srečo torej doživljamo kot kontrast nesreči. Zdi pa se, da bi se ob stalnem doživljanju sreče le-te naveličali, saj bi postala vsakdan, drugače rečeno – dolgčas. Tako bi sreča izgubila svojo vsebino in s tem dejansko vrednost – takšnega stanja torej ne bi bilo več mogoče opredeliti s pojmom sreča. Ker je sreča v življenju nasploh redka, lahko postane cilj, smisel, za katerega si je vredno prizadevati. A naša pretirana prizadevanja srečo le odženejo, saj je ne moremo izsiliti iz samih sebe niti nam je ne morejo vsiliti drugi. Na neki način srečo doživljamo skozi druge smisle življenja – kot njegov najosnovnejši smisel. Navedel bom dva primera takšnega stanja: vznesena sreča religioznega človeka, ki po hudi preizkušnji ali trpljenju izide iz boja, ki ga je bojeval, močnejši, zrelejši, predvsem pa potrdi njegovo vero v religiozni objekt. Ali pa človek, ki se je lotil zahtevnega dela. Med samim delom ga večkrat obidejo obup, groza ali dvom o smislu vsega vloženega truda. Ko pa je delo dokončano in zaradi marljivosti tega človeka

tudi ustrezno nagrajeno, predvsem z lastnim prepričanjem, da je delo vestno opravil in da je smiselno, tega človeka obide nepopisen val sreče. Znova je treba poudariti, da posamezniku sreče nihče ne more vsiliti kot zapovedi - bodi srečen! Srečo in spremljajoča čustva lahko povzročijo zunanji dražljaji (npr. ljubljena oseba), vendar jo doživljamo sami, v svoji individualnosti. Sreče na ukaz Boga ali zemeljske avtoritete torej ni.

Svobodno človeško bitje ima torej vse potrebno, na podlagi česar se mora odločati. Samospraševanje vsake človeške eksistence, ki je tega sposobna (hudo duševno prizadeti tega verjetno ne morejo početi), bi moralo kateremu koli človeškemu bitju vzbuditi vprašanje o smislu njegovega bivanja. Posameznik naj kot svobodno bitje smoter svojega bivanja najde sam – v Bogu, umetnosti, znanstvenem udejstvovanju, književnosti ali celo filozofiranju. Zanemarjanje človekovega intelektualnega potenciala v vsej človeški zgodovini, posebno še v zadnjih desetletjih, je rodilo tudi najbizarnjše smisle življenja. Vsi ti smisli, kot so recimo mentalno ali telesno lenarjenje, izogibanje ustvarjanju in pobijanje samoiniciative, so v popolnem nasprotju človeške lastnosti refleksivnosti, namreč da zunanji svet reflektira v človekovo notranjost in jo prekvaša, hkrati pa človek s svojim intelektualnim potencialom zunanji svet tudi spreminja – poustvarja. Človekovo poslanstvo – znanstveno – filozofsko – umetnostno ustvarjanje – je po mojem mnenju tudi eden bistvenih smislov vsakega človeškega bitja, ki je vcepljen v vsakega izmed nas. Naši talenti naj ne bi ostali neizkoriščeni, saj naj bi težili k odkrivanju, če se izrazim po platonsko, najvišje ideje Dobrega, ki je podstat celotne etike.

Dovolite mi, da sklenem to pisanje z alegorijo, ki na lep in preprost način kaže povprečno stanje duha skozi tisočletja človekove evolucije, v kateri so milijoni ljudi zapravili čas, ki jim je bil namenjen, z banalnostjo. "Jemo, da živimo. Milijoni v človeški zgodovini so živeli, živijo in bodo živeli, da bi jedli."

Recenzija

Jonathan Barnes

Aristotel

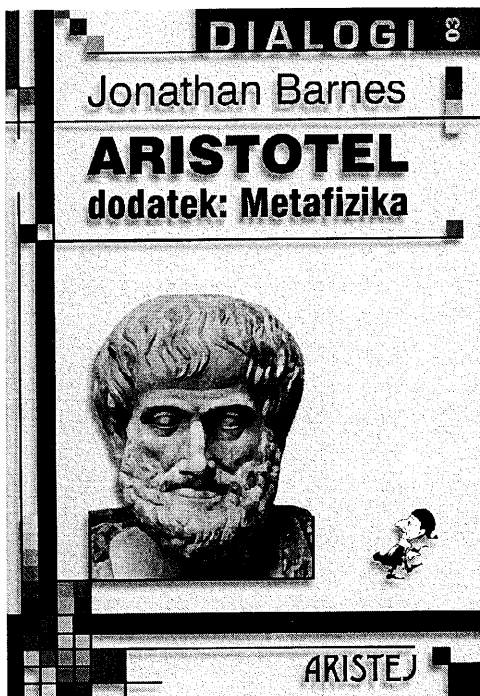
Založba Aristej, humanistična in družboslovna zbirka Dialogi, Šentilj 1999

Knjiga premore 158 strani in ima dva dela. Prvi z naslovom "Aristotel" obsega 106 strani in je preveden po izvirniku: Jonathan Barnes, *Aristotle* (Oxford University Press, 1982, 1. izdaja, 1996, 2. izdaja); drugi, po obsegu precej skromnejši del (49 strani) je naslovljen kot dodatek "Metafizika", gre pa za prevedeno besedilo istega avtorja iz zbornika razprav *The Cambridge Companion to Aristotle* (Cambridge University Press, 1995, str. 66–108).

Prvi del knjige v 20 poglavjih v lahkotnem in zanimivem, a kljub temu strokovnem slogu predstavi Aristotela ne le kot filozofa v strogem pomenu besede, ampak kot vsestranskega znanstvenika, ki se ukvarja z vsemi takratnimi znanostmi. Toda kljub njihovi avtonomnosti jih sistematično povezuje med seboj.

Na začetku knjige nas Barnes seznanja z Aristotelom kot osebo: "... nagnjen je bil h gizdavosti, nosil je prstane in se strigel po modi na kratko ..., kot človek je bil po mojem mnenju bolj občudovanja vreden kakor prijazen" (str. 8), tudi z njegovim življenjem, javnim delovanjem in filozofskim ozadjem (predvsem obravnava njegov odnos do Platona).

V nadaljevanju so orisane Aristotelove naravoslovne raziskave: botanika, zoologija, psihologija meteorologija, kemija in fizika. Spoznamo empirično metodo kot metodo zbiranja dejstev, "znanost ali vedenje, iz katerih



sestoji naše dojemanje stvarnosti, sta v skrajnosti utemeljena na zaznavnem opazovanju" (str. 69). Orisana je filozofova logika, metafizika in psihologija. Seveda pa ne moremo govoriti o Aristotelu in pri tem obiti njegove praktične filozofije: etike in politike. Avtor ne izpusti niti filozofove Poetike in Retorike.

Prvi del se konča s kratkim prikazom Aristotelovega vpliva, ki sega do današnjega časa.

V drugem delu knjige pa Barnes v šestih poglavjih obravnava Aristotelovo Metafiziko. In ker je sama Metafizika vsebinsko neenotna, saj "učinkuje prej kot zbirka esejev in manj kot povezana razprava" (str. 109), za kar seveda ni odgovoren Aristotel, temveč njen redaktor

Andronikos, se avtor loti analize filozofove Metafizike skozi štiri njegove opise te discipline: 1. metafizika kot raziskovanje bivajočega qua bivajočega, "Metafizika preučuje bivajoče toliko, kolikor stvari, ki jih raziskuje, pač obstajajo. Preučuje torej bivajoče stvari ali entitete, qua eksistentne" (str. 112), 2. metafizika kot preučevanje bitnosti, 3. kot znanost o prvih počelih in 4. teologija, "teologija je raziskovanje negibnih bitnosti. Negibne bitnosti so prvotne in tako je prvotna tudi teologija. Ker je prvotna, je univerzalna in raziskuje vse. Tako raziskuje bivajoče qua bivajoče" (str. 152).

Barnes nas s svojo knjigo na zanimiv način popelje v svet Aristotelove misli. Vendar pa zanimivost ni le v jasnem povzetku oziroma predstavitvi, ampak predvsem v analizi njegove filozofije. Knjiga nas tako ne le popelje v Aristotelov svet in nas tam pusti, ampak se avtor na Aristotela kar naprej obrača in ga iz tega gledišča analizira; prav zato mu zlahka sledi tudi bralec, ki šele vstopa v razmišljanje velikega grškega filozofa. To pa daje knjigi pomen, ki ga lahko s pridom izkoristimo učitelji filozofije. Dijaki, ki se želijo približe spoznati z Aristotelovo mislijo, se bodo tej potemtakem lahko bližali korak za korakom. Vendar pa knjiga še zdaleč ne bo neprivlačna za tiste, ki o Aristotelu že nekaj vedo, saj ga Barnes "pošteno" navaja, izhaja iz njega samega, tako da se brez težav vračamo k Aristotelu samemu. Prav tako nam je pri tem lahko v pomoč stvarno kazalo.

Že sam obseg in vsebina knjige kažeta, da gre predvsem za oris Aristotelove misli, "začinjen" z refleksijo. Tisti, ki bo tokrat iskal poglobljeno analizo posameznih delov Aristotelovega razmišljanja (npr. njegovo etiko ali politiko), bo razočaran. Vendar pa to ne pomeni, da so poglavja obravnavana površno, saj popolnoma zadostujejo, da bralec spozna bistvo posameznih vprašanj. Slednje pa knjigi še povečuje njeno vrednost za vedoželjne dijake. Precej bolj na drobno je obravnavana

Aristotelova "prva filozofija", ki ima svoje mesto v drugem delu knjige in ne bo pustila ravnodušnih niti zahtevnejših bralcev. Vsekakor je to lahko zanimiv pripomoček za učitelje filozofije, pa tudi za dijake, ki hočejo poglobiti svoje znanje o Aristotelu.

Jože Ručigaj

Poročila

Filozofija na maturi 2000

Pri letošnji maturi sta bila prvič dva spomladanska in dva jesenska roka, kar je pomnožilo število naslovov esejev in otežilo povzemanje splošnih značilnosti dosežkov kandidatov. Zato začnimo s številkami: spomladi je izpit opravljalo 153 kandidatov, povprečna ocena je bila 3,57 (razporeditev ocen: 2 nezadostni, 26 zadostnih, 37 dobrih, 59 prav dobrih, 29 odličnih). Po število kandidatov torej med lani in letos ni razlike, povprečna ocena pa je letos za dobri dve desetinki večja. Jeseni je maturo opravljalo 17 dijakov, tako da je skupno število letošnjih maturantov iz filozofije 170.

Ker so se letna poročila doslej navadno nanašala predvsem na tematski esej in komentar besedila, bomo letos nekoliko več pozornosti namenili seminarским nalogam in delu ocenjevalcev. Seminarška naloga je v bistvu daljši esej, v katerem se kandidat posveti tisti temi, delu ali filozofu, ki ga posebej zanima. Poleg tega, da gre za realizacijo osebnih interesov dijaka, pa pogovori z mentorjem in njegovi pisni komentariji kandidatu pomagajo razviti – če naj uporabimo popularni žargon – nekatere "intelektualne spretnosti", ki jih zahteva ukvarjanje s filozofijo. Predvsem gre za identifikacijo problema, analizo pojmov in argumentacijo. To izpostavlja tudi formalna zahteva, naj seminarška naloga vključuje povzetek vsebine naloge in seznam ključnih pojmov. Iz povzetka je namreč razvidno, katero je vprašanje, s katerim se je dijak v nalogi ukvarjal, seznam pojmov pa pove, kateri pojmi (navadno gre za dva ali tri) so bili pri tem temeljiteje preiščeni. Formalne zahteve tako dijake

navajajo, da zadostijo vsebinskim zahtevam: da bi lahko napisal dober povzetek, mora dijak tudi nalogo napisati tako, da ima jasno rdečo nit; seznam ključnih pojmov pa predpostavlja, da je seminarška naloga narejena tako, da so nekateri pojmi res ključni.

Komisija vsako leto prosi za vpogled v naloge tistih kandidatov, ki so pri seminarški nalogi dosegli bistveno boljšo oceno kot pri tematskem eseju in komentarju besedila. Letos se je izkazalo, da gre praviloma za sposobne dijake, ki izdelajo vsebinsko bogate in skrbno napisane naloge, vendar praviloma ostajajo na ravni obnove. Izostaneta pa premislek bistvenih pojmov in analiza razlogov, ki jih obravnavani avtor poda za svoja stališča. Širine ne spremlja ustrezni premislek, ta slabost pa se potem pokaže na zunanjem preverjanju, na katerem ne dosežejo tistega, kar bi bili sicer sposobni doseči.

Temeljna težava (in tisto, kar ga dela zanimivo) ocenjevanja esejev pri filozofiji je, da ocenjevanje ni preprosto uporaba dogovorjenih meril. Je predvsem stalen premislek o tem, kaj je filozofija, kako posamezen učitelj razume merila ocenjevanja in kako jih uporablja. Ocenjevanje je refleksija vnaprejšnjih sodb o tem, kaj da bi morali dijaki nujno znati, in vzpostavljanje novega soglasja o tem, kaj je dobro znanje filozofije. Ocenjevanje je učenje o tem, kaj zmorejo dijaki in kaj smemo učitelji od njih pričakovati. Ocenjevanje je premislek o bistvu filozofije v gimnaziji.

Kako ta premislek poteka? Predvsem kot premislek stranpoti. V diskusiji o ocenjevanju esejev se tako denimo dogaja, da izpostavimo nek element, za katerega se nam zdi, da

manjka, pa bi jo po našem mnenju naloga nujno morala imeti. Mika nas torej, da bi iz dela eseja, ki je bojda izostal, takoj skleпали na vrednost celote. A tega ne delamo samo v negativnem smislu: zgodi se tudi, da se nam na osnovi posamezne trditve zdi, da dijak dani problem odlično razume (in zasluži dobro oceno). Tako sklepanje iz dela na celoto je seveda zavajajoče. Esej je celota, in pri ocenjevanju moramo upoštevati celoto, ne samo enega elementa. Do celote pa res lahko pridemo samo s pomočjo analize delov, momentov, posameznih potez – in njihove povezave. Seveda pa je težava prav v tem, da se te "hitre posplošitve" niti ne zavedamo, dokler nam svoje ocene ni treba utemeljiti pred drugimi ocenjevalci.

Celota (celota meril in esej kot celota) je za ocenjevalce dana vnaprej, v ocenjevalni shemi, in nanjo se pri ocenjevanju tudi sklicujemo. Vendar ne gre brez zagat. Najtežji za ocenjevanje so eseji, ki združujejo elemente opisov z različnih ravni ocenjevalne sheme in jih zato ni mogoče preprosto uvrstiti na določeno raven. Denimo kratki eseji, ki pa kažejo temeljit uvid, ali pa zelo argumentativni eseji, ki pa imajo slabo strukturo, delno zgrešijo naslov ... V nekem smislu tipični esej ne obstaja, ocenjevalne sheme in zgledi tipičnih esejev so samo pripomočki, kako misliti in razvrstiti eseje, ki so vsi enkratni. Zato splošnost meril nujno dopolnjuje individualni premislek ocenjevalca: če hočemo spodbuditi individualnost pri dijakih, mora tudi obravnava njihovega premisleka biti individualna.

Drugače povedano: pri filozofiji ni v naprej danih pravih in napačnih odgovorov, so pa elementi, ki jih v odgovoru iščemo (razumevanje, uvid, struktura, analiza pojmov, argumentacija ...). Poleg tega skušamo iz množico že ocenjenih esejev izbrati eseje, ki naj bi bili tipični za vsako oceno (torej tipični za oceno 2, 3, 4 in 5). Ti poskusi vzpostavitve tipičnih esejev so na eni strani nujni, da

zagotovimo enotnost ocenjevanja, na drugi strani pa tudi nujno obsojeni na neuspeh, saj je na neki način vsak esej svet zase. V dosedanjih izkušnjah se je pokazalo vsaj to, da je več tipov zadostnih esejev, več tipov dobrih esejev, več tipov prav dobrih in več tipov odličnih esejev.

Esej je treba brati z odprtostjo, ki dopusti, da kandidat pove, kako sam vidi stvari. Filozofija mora ostati prostor svobode, kjer se kandidatu dopušča, da razvije svoj razmislek in se pri tem ne ozira na naša morebitna vsebinska pričakovanja. Omejitve so povezane le z zahtevami filozofskega mišljenja, ki terja premislek pojmov, utemeljevanje svojih stališč in tudi minimalno samorefleksijo. In seveda z dejstvom, da je esej namenjen bralcu, kar pomeni, da mora biti napisan z zadostno mere jasnosti in razločnosti, da ga le-ta lahko razume.

Marjan Šimenc

Avstrijsko-slovenski filozofski kongres

V Celju je med 19. in 23. avgustom potekal avstrijsko-slovenski filozofski kongres z naslovom *Fenomenološko izročilo v Avstriji, Sloveniji in njuni okolici*. Kongresno dogajanje se je delilo na naslednje sekcije: *poučevanje filozofije v srednji šoli; filozofija v Sloveniji in Avstriji; France Veber; »graške šole«; Horganov kolokvij; intencionalnost; fenomenologija (v splošnem); fenomenologija & analitična filozofija; fenomenologija & filozofija religije; fenomenologija & krščanska filozofija; fenomenologija & pozitivizem.*

Kongresa so se poleg slovenskih in avstrijskih udeležili mnogi najboljši filozofi iz Združenih držav Amerike, Velike Britanije, Nemčije, Francije, Hrvaške, Bosne in Hercegovine, Romunije, Italije, Španije, Albanije, Avstralije, Poljske, Finske, Jugoslavije, Bolgarije.

Otvoritveno predavanje je imel Jean Greisch iz Pariza, ki je govoril o razcvetu in ponovni utemeljitvi fenomenologije v Franciji v drugi polovici 20. stoletja. Prikazal je štiri različne pristope k fenomenološki analizi, ki so jih razvili P. Ricoeurs, M. Henry, M. Richir in J.-L. Marion. Morda najbolj znan filozof na kongresu je bil Jaegwon Kim iz Providence. Na plenarnem predavanju je govoril o Horganovi naturalistični metafiziki duha. Horganov naturalizem je analiziral ob vprašanih supervenience duha nad telesom, avtonomije psiholoških pojasnitev, redukcionizma in duševne vzročnosti. Plenarna predavanja so imeli še Anton Stres iz Maribora (*Die Menschenwürde als sittliche Norm*), Terence Horgan iz Memphisa (*Contextual Semantics, Supervenience, and the Philosophy of Mind*) in Andrej Ule iz Ljubljane (*Die Kritik France Vebers an der mathematischen Logik*). Sklepno predavanje je pripadlo Rudolfu Hallerju iz Gradca, ki je govoril o odnosu

Wittgensteina do moderne na področju filozofije in drugod (denimo v arhitekturi in glasbi). Hallerjeva osrednja trditev se je glasila, da je bil Wittgenstein »moderen« le v filozofiji.

Izmed sekcij kaže posebej omeniti *Horganov kolokvij*. V tej sekciji so udeleženci govorili o delu sodobnega ameriškega filozofa Terencea Horgana, ki je pomembno prispeval k filozofski analizi na področju metafizike, filozofije duha in filozofije psihologije, filozofije jezika, filozofije znanosti in teorije vrednot. Udeleženci so v referatih kritično predstavili posamezne vidike Horganove filozofije, Terence Horgan pa je nato odgovarjal na argumente, ki naj bi spodbijali njegove teorije. Pri tem je pomembno ugotoviti, da so razprave pokazale visoko raven argumentativne natančnosti in strogosti, kar kaže, da se filozofija bliža »objektivnejšim« vedam.

Izmed preostalih sekcij je treba omeniti vsaj še štiri. Najprej *poučevanje filozofije v srednji šoli*, ki predstavlja prvo mednarodno srečanje srednješolskih profesorjev filozofije in didaktikov pouka filozofije v Sloveniji. Ena izmed rdečih niti v sekciji se je navezovala na spoznanje, da je v oblikovanju skupnega evropskega prostora poleg ekonomske in politične integracije treba oblikovati tudi prostor skupnih vrednot. To se lahko doseže le s temeljitejšim in obsežnejšim poukom filozofije in posebno etike, s katerim bi se preseglo tehnično in tehnokratsko ozkost današnjih učnih vsebin. Naloga filozofov pa je, da to potrebo Evrope primerno predstavijo. Žal se je te sekcije udeležilo le malo srednješolskih profesorjev iz Slovenije.

Preostale tri sekcije so zadevale zgodovino slovenske filozofije: to so sekcija o filozofiji v Sloveniji in Avstriji, sekcija o filozofiji Franceta Vebra in sekcija o tako imenovanih graških šolah. Posebej velja izpostaviti predavanje Wolfganga L. Gombocza iz Gradca. Predstavil je odnos med filozofijo Franceta Vebra in filozofijo njegovega učitelja Alexiusa Meinonga

ter vlogo in pomen Vebrovega filozofskega delovanja med obema vojnama ter odnos med Vebrom in oblastjo po drugi svetovni vojni, predvsem v zvezi z vzpostavljanjem oddelka za filozofijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Gombocz je opozoril zlasti na potrebno zmernost pri ocenjevanju Vebrovega dela.

Na koncu naj kot zanimivost omenim, da »filozofske razprave« niso potekale le med delom v sekcijah, temveč tudi sicer. Večina udeležencev je namreč med kongresom bivala v Celju in se vsak dan zbrala pri zajtrku, kosilu in večerji: tako se je pogosto med zajtrkom ali kosilom ugotovilo in povedalo več kakor na razpravah v sekcijah. Kongres je vsekakor pokazal potrebo po neposredni izmenjavi mnenj in aktualnost mnogih filozofskih problemov.

Treba je izreči pohvalo organizatorjem kongresa, profesorjema Wolfgangu L. Gomboczu in Hansu – Walterju Ruckenbauerju iz Gradca ter Tanji Pihlar iz Ljubljane. Predvsem profesor Gombocz je bil gonilna sila pri pripravah na kongres in tudi med njegovo izvedbo.

Matevž Rudl

Zofijini ljubimci

Zofijini ljubimci (tj. ljubitelji modrosti; gr. sophia !! – modrost) smo mariborska civilno-družbena iniciativa, ustanovljena jeseni leta 1996, nastala pa v želji in zaradi potrebe po vnašanju humanistične misli v mariborski okoliš ter animiranju družboslovne in filozofske sredine v Mariboru. Delovanje skupine Zofijinih ljubimcev namreč izhaja iz naslednjih spoznanj:

1. mariborska univerza nima nikakršne humanistične tradicije, enako pa velja tudi za mesto Maribor. V njem pravzaprav ni zaslediti teoretskega oziroma intelektualnega življenja;

2. mariborski okoliš je bil prav zaradi defenzivnosti inteligence vedno toliko bolj izpostavljen krščanski ideologiji, ki je v svojem bistvu antihumanistična. Tej je treba postaviti nasproti normalno humanistično perspektivo;

3. propad (zaradi finančnih malverzacij ...) edinega kritičnega študentskega časopisa v mestu, Katedre, je onemogočil kakršno koli kritično – refleksijsko študentsko produkcijo.

Zofijini ljubimci zato usmerjamo svoje moči natanko v omenjene tri pomanjkljivosti: po svojih močeh prispevati k razvoju humanistike v mestu, opozarjati na krščanske ideologeme, ki prevladujejo v ideoloških sferah, ker ni kritične misli, hkrati pa dajati študentom možnost aktivnega pisanja in družbene refleksije.

Med posredne učinke našega dvoletnega prizadevanja za popularizacijo filozofije (in humanistike nasploh) ter spodbujanje javnega razmišljanja in dialoga o zadevah javnega pomena nedvomno lahko uvrstimo nekatere pozitivne premike na institucionalni ravni, v prvi vrsti sprožitev postopka za uvedbo pouka poklicnih etik v univerzitetni študij in pa priprave na ustanovitev Inštituta za etiko v sklopu mariborske Univerze. Oboje pomeni (ali bi vsaj lahko pomenilo) dodatno spodbudo

razvoju humanistike v okolju, ki ji doslej ni bilo preveč naklonjeno.

Dejavnosti Zofijinih ljubimcev vključujejo ciklus torkovih predavanj v Multimedijem centru Kibla v Narodnem domu in izvedbo rednih tedenskih oddaj po radiu MARŠ (95.9 Mhz).

Radijska oddaja

Zofijini ljubimci, oddaja za filofile je tedenska radijska oddaja študentov filozofije in drugih smeri ter zainteresiranih, ki jo od oktobra 1996 vsako sredo med 19. in 20. uro predvajajo z mariborskega študentskega radia MARŠ (95.9 Mhz). Sestavljena je iz dveh vsebinsko nepovezanih delov. V prvem so kritično predstavljeni kulturniški in družbeno aktualni dogodki, ki zadevajo dogajanje v Mariboru in njegovi okolici, študentsko življenje in politični utrip v mestu; drugi, strokovni del pa zapolnjujejo strokovni članki, prevodi, intervjuji in recenzije, ki zadevajo filozofijo. Glavni cilji oddaje so naslednji:

- predstaviti študijsko dejavnost študentov filozofije širši medijski javnosti;
- omogočiti javni prikaz razmišljanja študentov o aktualnih družbenih, političnih in kulturnih ter študentskih dogodkih v lokalnem prostoru;
- študentom omogočiti neposredno izražanje javnega mnenja in tako njegovega sooblikovanja;
- poglobiti zanimanje za filozofska vprašanja in mesto filozofije v javnem življenju nasploh z različnimi strokovnimi vsebinami: avtorskimi članki študentov, prevodi, recenzijami ipd.;
- opozoriti na vlogo problemsko-analitičnega načina pri reševanju zagat splošnega družbenega značaja in okrepiti kritično intelektualno držo.

Nosilci oddaje so dodiplomski in podiplomski študentje filozofije različnih letnikov z Oddelka

za filozofijo na Pedagoški fakulteti v Mariboru, soustvarjajo pa jo tudi drugi študenti. Oddaja ima moralno podporo profesorjev na Oddelku za filozofijo, pa tudi druge lokalne javnosti.

Ker smo Zofijini ljubimci pripravili že kakih 100 oddaj in več, je na tem mestu nemoženo naštet vse teme, ki so se zvrstile v radijskem etru. Naj mimogrede omenimo le posebne cikluse, posvečene posameznim filozofom (Platon, Aristotel, Hume, Berkeley, Wittgenstein etc.), nekaterim filozofskim temam (idealizem, teorija vrlin, etični problemi nacionalizma, vojne, splava etc.), številne avtorske prispevke študentov in drugih sodelujočih, intervjuje v živo ali na terenu posnete pogovore, recenzije knjig, kritične prispevke o družbenih dogajanjih in odmeve na aktualne kulturne ali politične dileme.

Naj omenimo še eno posebnost, ki zadeva mentaliteto mariborskega študenta. V oddaji smo poskušali opozoriti na indolenco, tj. nezanimanja za kritično ali kakršno koli intelektualno delovanje v življenju študenta, ki ima očitno zelo nerazvezljive korenine. Konformizem in hedonistična načela, podkrepljena z neskrto argumentacijo in izgovorom o egoističnih, partikularnih ekonomskih interesih (iskanje službe in finančnih virov kot poglavitni smoter študija, in prav nič več), najbolj nazorno pričajo o natančno tisti miselnosti študentarije v Mariboru, katere spone želimo Zofijini ljubimci z odprtjem in ohranjanjem prostora za teoretsko produkcijo tudi preseči. Z drugimi besedami: v (študentski) oddaji *Zofijini ljubimci, oddaja za filofile* smo najprej kritični do nekritičnosti študenta samega.

Boris Vezjak

Torkova predavanja

Zofijini ljubimci smo v sklopu svojih dejavnosti v študijskem letu 1997/98 s pomočjo sodelavcev iz Multimedijskega centra Kibla

uspešno organizirali prvi ciklus t. i. *torkovih predavanj v Kibli*. Ker se je naš trud (zaradi finančne podpore Zavoda za odprto družbo) po vsemu sodeč obrestoval, smo v študijskem letu 1998/99 (ob organizaciji preloženih okroglih miz in predavanj) v Multimedijem centru Kibla izvedli še en ciklus predavanj pod naslovom *Večeri z Zofijo*, v bolj ali manj enakem obsegu in s pretežno novimi predavatelji. V sezoni 1999/2000 pa se nameravamo ozreti čez planke in na doslej predvsem filozofski "piknik" povabiti še strokovnjake drugih profilov, od sociologov in socialnih delavcev do zgodovinarjev, posebno pozornost pa bomo namenili tematizaciji odnosov med spoloma. Sproščeni format predavanj se zato ne bo spremenil, nove teme in sveža kri pa bodo predvidoma dali temu ciklusu nekaj potrebne zagona.

Predavanja so bila vseskozi odlično obiskana. Število poslušalcev niha od trideset (praviloma pri predavanjih tujih predavateljev, ki niso prevajana) pa tja do petdeset in več, med njimi prevladujejo laiki. Po ameriškemu zgledu moderator (dr. Friderik Klampfer) poslušalcem dovoljuje zastavljati vprašanja že med predavanjem, tako da se med predavateljem in občinstvom praviloma še pred zaključnim delom, ki je sicer namenjen razpravi, razvname živahna in plodna polemika. Predavanja nekako zgolj tlakujejo pot do javne razprave kot ene od oblik tako zelene kantovske javne rabe uma.

Prav tako smo zadovoljni z odmevom predavanj v širši javnosti. Časnik *Večer* redno in dokaj pozorno spremlja dogajanja ter o njih, delno z napovedmi in krajšimi poročili, včasih tudi z daljšimi intervjuji s predavatelji, obvešča bralce. Kar nekaj izmed navedenih dogodkov je našlo svoj prostor tudi v elektronskih medijih, dokaj redno na lokalni kabelski TV-postaji Gajba (RTS), občasno (Baccarini, Markovič, Kante) pa na nacionalni TV-mreži v terminu, v katerem se s svojo produkcijo predstavljajo lokalni studii. Vsi predavatelji, z

redkimi izjemami, pridejo do besede po valovih radia MARŠ, kjer jih gostimo (v živo ali v tonskem zapisu) v vsaki svoji naslednji oddaji. Še trajnejšo sled so naša prizadevanja pustila v jesenski številki *Dialogov* (1998), ki je v celoti posvečena problemom praktične (v glavnem medicinske in politične) etike in v kateri je poleg kopice tujih avtorjev sodelovalo s prispevki tudi pet predavateljev iz Kible (dr. Elvio Baccarini, dr. Bojan Borstner, dr. Friderik Klampfer, dr. Nenad Miščević in dr. Snježana Prijčić). Vse to priča, da je bil izbor tem in predavateljev posrečen in da ni razlog ne še naprej poskušati združevati vrhunske strokovnosti drugih s popularnostjo in širšo odmevnostjo prvih.

Sodelovanje s partnerji v projektu, Multimedijem centrom Kibla, ki skrbi za tehnično plat izvedbe prireditve, in Radiem MARŠ, po katerem se vodi celotno finančno poslovanje, je vseskozi zgledno. Še zlasti velja zavoljo kakovosti pohvaliti storitve prvega – sodelavci Centra, z vodjem Petrom Dobrilo in oblikovalcem Dejanom Štamparjem na čelu tudi pod časovnim pritiskom vedno znova najdejo učinkovite rešitve za sprotne probleme, če se seveda pojavijo.

Friderik Klampfer

Obvestila

1. Letos na novo filozofirajo z otroki v kamniškem vrtcu Pedenjped v okviru inovacijskega projekta Razmišljajmo z najmlajšimi in na kranjski osnovni šoli v 7. razredu pri novem izbirnem predmetu kritično mišljenje. Septembra je bila ustanovljena tudi študijska skupina za filozofijo za otroke. Vse informacije o FZO dobite na spletnih straneh Zavoda za šolstvo in pri Katarini Zahrastrnik, vodji študijske skupine (e-mail: Katarina.Zahrastrnik@guest.arnes.si)

2. Pred časom smo poročali o filozofskih kavarnah, zdaj pa se je v bližnjem Celovcu pojavila prva Philocafe v kavarni CIK v organizaciji Združenja katoliških izobražencev.

3. Vsako leto tudi raste število knjig, ki so koristne bodisi pri pouku bodisi jih dijaki lahko uporabijo pri izdelavi seminarske naloge na maturi. Letos sta tako v zbirki Temelja dela izšli Platonov *Fileb* (v prevodu Borisa Vežjaka, ki je napisal tudi spremno študijo), Rousseaujev *Esej o izvoru jezikov*, obeta pa se tudi skorajšnji ponatis *Družbene pogodbe*. Boris Šinigoj je za Cankarjevo založbo prevedel *Duh in resničnost* Nikolaja Berdjajeva. V zbirki Analecta je izšel *Dialog o naravni religiji* Davida Huma, v prevodu Franeta Jermana in s spremno študijo Mirana Božoviča. Seveda pa moramo omeniti tudi prevod *Interpretacije sanj*, temeljnega dela Sigmunda Freuda, ki je izšlo pri Studii humanitatis.

Pri tej številki so sodelovali

dr. Maria Fürst, profesorica filozofije

dr. Friderik Klampfer, docent za etiko na PF v Mariboru

dr. Lev Kreft, redni profesor za estetiko na FF

Primož Repar, pesnik, esejist in prevajalec

mag. Matevž Rudl, profesor filozofije

mag. Marjan Šimenc, raziskovalec na Pedagoškem inštitutu

Antonija Verovnik, profesorica filozofija

mag. Boris Vežjak, asistent za filozofijo na na PF v Mariboru

Matija Zupan, letošnji maturant kamniške gimnazije

FNM 1-2/2000 (21. številka, 7. letnik)

Revijo izdaja Državni izpitni center Ljubljana

Izdajateljski svet: dr. Bojan Borstner, dr. Peter Caldwell, dr. Maria Fürst, dr. Sergij Gabršček (predsednik sveta),
dr. Janko Kos, dr. Jürgen Trinks, dr. Andrej Ule, dr. Pavle Zgaga

Člani uredništva: Mišo Dačić, Alenka Hladnik, mag. Marjan Šimenc, Antonija Verovnik, Dragica Kranjc

Odgovorna urednika: Alenka Hladnik, mag. Marjan Šimenc

Tehnična urednica: Joži Trkov

Jezikovni pregled: Helena Škrlep

Likovno oblikovanje: Eduard Čehovin

DTP: Peter Škrlj

Naslov uredništva: Državni izpitni center, Podmilščakova 25, 1000 Ljubljana, telefon 01/432 21 03,
telefaks 132-43-78

Tisk: Grafis

Naklada: 350 izvodov

Revija izhaja štirikrat na leto. Letna naročnina je 1600 SIT. Cena za dvojno številko je 900 SIT.

ISSN 1318 - 5584