

Lev Kreft

Vihar v kozarcu vode

V skladu z navodili bomo povedali namesto velike majhno pripoved o normativnosti v filozofiji in estetiki dvajsetega stoletja. Gre za kozarec vode.

I.

Leta 1914 je Ortega y Gasset natisnil »Esej o estetiki v obliki uvoda« kot predgovor k knjigi poezije *Popotnik* J. Morena Ville. Ortega y Gasset v španski literaturi in umetnosti sodi h Generaciji 14. Ta je precej drugačna od predhodne Generacije 98, in razliko med njima običajno razložijo kot ločnico med devetnajstim in dvajsetim stoletjem. Tudi sicer je v nekaterih zgodovinah iztekajočega se stoletja prav leto 1914, začetek prve svetovne vojne, označeno za dejanski konec atmosfere *fin-de-siècla* in kot tisti časovni prelom, ki simbolizira začetek dvajsetega stoletja. V eseju Ortega y Gasset kritizira duhovne usmeritve v umetnosti in estetiki, značilne za devetnajsto stoletje. Izrazil je svojo nejevoljo nad utilitarnim pogledom na umetnost in nad industrijsko proizvodnjo lepote, značilno za težnje modernizma, Art Nouveauja, Liberty Styla in secesije, posebej pa za gibanje Arts and Crafts, povezano z imenom Johna Ruskina in Williama Morrisa. Da bi pribil žebljico na glavico, je uvedel kozarec vode: »Vodo moram piti iz čistega kozarca, lepega kozarca pa mi ne ponujajte. Sodim, da bi bil kozarec za pitje vode, strogo vzeto, le stežka lep; če pa bi bil, ga jaz ne bi mogel dvigniti k svojim ustom. Ko bi pil vodo iz njega, bi imel občutek, da pijem kri sebi podobnega, ne, identičnega bitja. Ali se posvečam gašenju žeje, ali pa se posvečam Lepoti: kar koli vmesnega bi bilo ponarejanje tako prvega kot drugega. Ko bom žejen, mi, prosim, dajte poln, čist kozarec brez lepote. Obstajajo ljudje, ki niso nikoli občutili žeje - tistega, kar imenujemo žeja, resnična žeja. In obstajajo ljudje, ki niso nikoli doživeli esencialnega izkustva Lepote. Samo tako je moč razumeti, da lahko nekdo pije iz lepih kozarcev.«¹

¹ Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*, (Madrid, Austral 1987), str. 142-143. Slovenski prevod Veronike Rot izide v kratkem pri reviji *Anthropos* skupno z njeno študijo o avtorju. (»Hosé Ortega y Gasset in njegova estetika«, *Anthropos*, zv. 31, št. 4-6 (1999), str 377-418)

So pravila, ki veljajo za kozarce, in pravila, ki veljajo za pitje vode, pa tudi pravila lepote in pravila za uživanje umetnosti. Med seboj jih moramo razločiti in razlikovati. Modernistični način jih vse tlači v isto vrečo, s tem pa škodi tako enemu kot drugemu. Če sledimo Ortegi y Gassetu in imamo v mislih tudi druge primere podobnega razmišljanja, pridemo do enega preprostega sklepa in dveh estetskih pravil.

Sklep: Normativni pristop k umetniškemu delu ne pomeni le iskanja norm kot posamičnih pravil, ki kažejo smer umetniški večini, ampak se tiče posebnega ali avtonomnega normativnega sistema ali normativne strukture, značilne za umetnost kot avtonomno ustanovo.

Pravilo 1: Kadar estetik govori o normativnosti umetnosti, nimamo več opraviti s pojmom umetnosti in ne-umetnosti, tako kot v navadnih definicijah, pa tudi ne s konceptoma dobrega ali slabega oz. neuspešnega umetniškega dela, kot v uporabnih normah običajne umetnostne kritike. Ob umetnosti in ne-umetnosti, ob dobri in slabi umetnosti, pridemo še do ločevanja med pravimi in nepravimi oz. napačnimi umetniškimi deli. Lep kozarec za vodo je napačno umetniško delo.

Pravilo 2: Medtem ko znanosti, ki preiskujejo umetniške pojave, lahko in tudi dejansko odkrivajo določena pravila, ki veljajo za zgodovinsko ali pojavnostno logiko umetnosti in umetniških del, pomeni spraševanje po estetski normativnosti prestop čez raven znanstvenega prijema k različnim vrstam pričujočnosti transcendenčnega ali metafizičnega oz. presežnega v izkušnji umetniškega dela.

II.

Kako pa ti dve ravni normativnega, empirična in transcendentna, delujeta? In kaj naj naredimo z »napačno umetnostjo«? Iz obsežnega gozda primerov radikalnih sprememb po vojni in revoluciji bi lahko izbrali nekaj debel, ki so padla kot žrtve v spopadih med različnimi umetniškimi avantgardami, ali pa med avantgardo in Komunistično partijo. Toda teorija človeške spolnosti, »kozarec vode« poimenovana, o kateri sta se sporekla Lenin in Aleksandra Kollontaj, predstavlja skušnjavo, pa tudi nič manj luči ne ponuja kot katerikoli čisto estetski primer. Sicer pa je Lenin to teorijo napadel s takorekoč identičnimi izrazi, kakršne je uporabljal tudi proti avantgardni umetnosti, o čemer dobro pričajo spomini Klare Zetkin.² Srečanje, ki ga imam v mislih, se je pripetilo jeseni 1920 v Leninovem kremeljskem uradu. Njogo-

² Klara Zetkin, *Erinnerungen an Lenin*, (Berlin Dietz Verlag, 1957).

ve obsodbe feminističnih in mladinskih gibanj v Rusiji in Nemčiji tistega časa zvenijo tudi v prijazni verziji, kakršno se je trudila zapisati Zetkinova, kot nepotrebne in pretirane. Klara Zetkin je za njegov ton uporabila izraz *eifernde* – razvneto togoten. Šlo je za seks, če pa pogledamo ta seks od blizu, bomo videli, da je šlo za nenadzorovani užitek. Če se odločimo delati otroke, je to prav in lahko imamo nekaj užitka zraven; če se odločimo organizirati temeljno družbeno celico, ki se ji reče družina oziroma v modernih časih monogamna družina, je tudi v redu, če imamo ob tem še kaj užitka, zlasti če nihče ne izve za to; toda antisocialno in zelo nevarno je baviti se s seksom zaradi seksa samega. Lenin je trdo zažugal tistim, ki so menili, da bi proletarska revolucija morala glede tega kaj spremeniti. V časih veličastnega spopada, ki naj bi končal zgodovino (komunisti so uporabljali Fukuyamove izraze, le da so merili v nasprotno ideološko smer in govorili o »koncu predzgodovine« namesto o »koncu zgodovine«), je seks preveč postranska zadeva, da bi jo revolucionar smel jemati resno, in svobodno seksualno življenje pomeni preveč užitka v časih, ki terjajo, da v spopad s sovražnikom vložimo predvsem veliko resnosti in poguma, pa tudi vse druge naše zmožnosti. Podobno je Lenin mislil tudi o umetnosti, saj si je v obdobju revolucije prepovedal poslušanje glasbe, češ da bi ga ta naredila premehkega v časih, ki zahtevajo trdo roko. Ko torej Lenin uporablja izraz »kozarec vode«, ima s tem v mislih seks zaradi seksa, avtonomni seks, in ne da bi njeno ime neposredno prišlo na dan, je povsem jasno, da se tovarišici Zetkin pritožuje nad tovarišico Kollontaj.

O čem pa je govorila Aleksandra Kollontaj, da si je zaslužila Leninovo kritiko? Gre za njeno zamisel nove proletarske morale.³ Meščanski zakon in njegovo vzajemno nasprotje prostitucijo označi za nemoralna, in pri tem uporablja primere iz umetnosti in literature, da bi opisala vlogo vseh teh institucij, ki jo vidi v nadzoru nad spolnostjo in s tem nadzoru nad žensko. Kaj storiti s seksualnim partnerstvom v družbi, kjer se mora razviti nova morala? Svobodna razmerja, ki predstavljajo običajen odgovor na to vprašanje, se slej ko prej bodisi spremenijo v klasični zakon, ali pa razpadejo. Država mora svobodna razmerja podpreti tako, da jim da enak socialni položaj, kot ga ima zakon. Pomagati mora ženskam, da postanejo neodvisne, in posebej skrbeti za ženske v obdobju nosečnosti in skrbi za otroke. Predlogi Aleksandre Kollontaj so bili za tisti čas revolucionarni, danes pa pomenijo nekaj običajnega in povečini tudi uveljavljenega. Toda za bregom ima še nekaj več. Kaj naj naredi revolucionarni posameznik ali posameznica, če začuti – poželenje? Aleksandra ne zanika možnosti, da človek najde ljubezen svojega

³ Alexandra Kollontaj, *Die neue Moral und die Arbeiterklasse* Berlin, A. Seehof&Co. Verlag, 1920.

življenja, se z njo poroči ali pa tudi ne – toda kot vse velike vrednote, je tako srečanje izjemno redka dobrina, povsem odvisna od sreče. Kaj pa naj naredita proletarec in proletarka, dokler ne naletita na večno in usojeno ljubezen, in preden se odločita za zakon in rojevanje otrok? Odgovor na to vprašanje je dobil ime »kozarec vode«: ljudje potrebujemo spolnost zaradi nje same, torej jo moramo, kadar smo je potrebni, pač spiti tako, kot spijemo kozarec vode, kadar nas žeja. Tisto, kar spolnost sama po sebi je, je užitek. Če ga ne moremo imeti ves čas ovitega v vrednoto večne in usojene ljubezni, in če v tradicionalnih in kapitalističnih družbah odnosi med spoloma temelje na nadzoru enega, moškega spola nad drugim, ženskim, bi bila nova moralnost v tem, da v odnose med spoloma namesto gospodovanja uvedemo tovarištvo. Dve osebi, ki nista zaljubljeni, lahko uživata v spolnosti, ne da bi ju moralo pri tem skrbeti, da počneta nekaj revolucionarno nemoralnega, da le tovariško skrbita drug za drugega in izkazujeta vzajemno spoštovanje drug drugemu. Kozarec vode torej ni teorija svobodne ljubezni, ampak teorija svobodne spolnosti brez ljubezni, toda s tovarištvom.

Sklep: Zdi se, da je težava z normativnostjo v umetnosti prav v tem, da smo zmožni uživati v umetniškem delu, ki po uveljavljeni normativnosti ne zasluži naše pozornosti. Ta primer ni primer slabega umetniškega dela, ker slabo umetniško delo ne more nuditi estetskega ali umetniškega užitka. Gre za primer napačnega, toda dobrega, torej užitka vrednega umetniškega dela, gre za primer ilegalnega uživanja, ki nima normativnega dovoljenja. Značilen primer take napačne umetnosti je kič, ali pa množična umetnost nizkega okusa, ki je običajno dobro narejena, predstavlja pa napačno vrsto umetnosti, ki se je ne spodobi uživati – tako kot spolnost brez ljubezni, ki jo prepoveduje romantična ideja ljubezni, ali spolnost brez zakona, ki jo prepovedujejo takorekoč vsi normativni sistemi odnosov med spoloma.

Pravilo 1: Normativnost ima opraviti s socialnim nadzorom nad užitkom, in užitek v umetniških delih ali umetniških oziroma estetskih dogodkih je lahko socialno prav tako nevaren, kot spolnost med tovarišicami in tovariši brez ljubezni. Naša potreba po estetskih ali umetniških užitkih je morda nastala na bioloških, socioloških ali zgodovinskih tleh, toda zagotovo je neprestano dejavna in potencialno nevarna. Estetska ali umetniška normativnost predstavlja socialni nadzor nad estetskim in umetniškim užitkom, ki določa, kako se spodobi estetsko uživati na socialno pravilen in ustrezen način.

Pravilo 2: Težava z umetniškimi deli in estetskimi predmeti je v tem, da jih je danes neznansko mnogo in da nanje naletimo vsepovsod, medtem ko so dobra umetniška dela redka tako kot zmeraj. Uživati umetniška dela podobno, kot spijemo kozarec vode, ne pomeni, da ne obstajajo določena pravila ali norme za pitje vode na civiliziran način, in tudi ne pomeni, da zani-

kamo obstoj kemijskih pravil o tem, kakšno vodo se sme in kakšne se ne sme piti. Uživati umetniška dela tako, kot spijemo kozarec vode, pomeni, da uživanje v umetniških delih ali doživljanje estetskega zadovoljstva ni nujno zapleteno razmerje. Estetski užitek prav lahko doživimo ob slabih umetniških izdelkih, vsekakor pa tudi ob tistih, ki jih neka normativnost odreja za napačna umetniška dela. Težave torej nastopijo s prepoznavanjem velikih umetniških del, ki jih veljavna normativnost običajno zgreši, in s socialno potrebo po nadzoru nad človeka ne vrednimi načini uživanja.

Pravilo 3: Tudi najbolj zmerni predlogi za osamosvojitve umetniškega dela izpod socialnega nadzora, utelešenega v normativnosti, naletijo na skrajno kritiko, tako kot v Leninovem primeru, celo med tistimi, ki sicer podpirajo revolucionarne zamisli v umetnosti in estetiki. Emancipacija umetniškega dela izpod jarma normativnosti ne pomeni, da ni več nobenih pravil, pač pa, da ni ekskluzivno priporočenega in edino pripoznanega pravega načina uživanja umetniških del.

III.

Menda ja umetnost brez normativnosti ne pomeni, da bodo estetiki izgubili svoje službe? V odgovor na to eksistenčno vprašanje si moramo naliti čiste vode še tretjič, tokrat pri izviru Rudolfa Arnheima. V znani knjigi *Umetnost in vidna zaznava* se je »ne-objektivne« umetnosti lotil zelo objektivno. Med razlogi za njeno ločitev od predmetov je poleg individualnih umetniških vzrokov navedel, da premik stran in proti reprezentativnosti zadeva celotno evropsko civilizacijo. Geometrične oblike v moderni umetnosti (kar je tudi naslov tega dela knjige) koreninijo v novem položaju umetnika, ki je postal *outsider* sodobnega sveta, izključen iz ekonomskih mehanizmov ponudbe in povpraševanja. To ga je pretvorilo v samozaverovanega opazovalca, ki zaznava le formalni vidik življenja, vendar ga prav to usposablja za globlji vpogled v skriti mehanizem narave. Ob koncu knjige je Arnheim temeljne poglede na abstraktno umetnost ponovil na podoben način, kot je Ortega govoril o dehumanizaciji: abstraktna umetnost počne tisto, kar je umetnost počela tudi prej, saj obdrži tisto bistveno, in to bistveno pomeni, da ni niti boljša niti slabša od reprezentacijske umetnosti. Abstrakcija v likovnosti ne prinaša čiste forme, »saj tudi najpreprostejša črta izraža vidni pomen in je potemtakem simbolna.«⁴ Po drugi plati pa bi bilo prav tako napačno, ko bi imeli abstrakcijo za končni vzpon umetnosti, saj »predstavlja enega od ve-

⁴ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, (London Faber and Faber, 1956), str. 376.

ljavnih načinov gledanja sveta, pogled na sveto goro, ki ponuja drugačno podobo z različnih koncev, vendar se je da videti od povsod kot enako.«⁵ V vseh umetniških stilih ostaja nekaj nespremenljivega in tako korenitega kot sveta gora. Zato je povsem možno, da naletimo na različne in mnogotere vrste norm za izdelovanje umetniških del, če ne drugje, pa v različnih kulturah, toda vse morajo imeti nekaj skupnega, kar onemogoča sklep, da je »vse možno« (postmoderni *anything goes*). Raven, ki podeljuje različnim možnim umetniških oblikam na raznih koncertih in v različnih krajih integriteto, je raven normativnosti, najboljši način, da ugotovimo, kaj ta skupna normativnost vse umetnosti – sveta gora je, pa je ugotoviti, česa ni mogoče strpati v umetnost. In tu se lahko s konca knjige spet vrnemo k poglavju o abstraktni umetnosti. Z abstraktno umetnostjo umetnik kot *outsider* izraža negativne poteze celotne civilizacije. »Če primerjamo visoko integrirane kulture – na primer evropski srednji vek – s sodobnostjo, ugotovimo, da se je celota filozofskih in družbenih idej, ki jih je skupnost sprejemala, razkrojila v neskončno množico individualnih 'šol'. Temeljna načela mišljenja so izgubila neposredni vpliv. Odvrnila so se od 'praktičnega življenja' in postala izključna domena izvedencev, filozofov in duhovnikov. To predstavlja resno grožnjo, saj je poglavitna vrлина sleherne izvirne kulture njena zmožnost, da izkusi praktične dejavnosti življenja kot zaznavne manifestacije temeljnih načel. *Dokler se za pitje vode čuti, zavedno ali nezavedno, da pomeni prejemanje podpore s strani narave ali Boga, dokler sta človekova usoda in njegova prednost pred drugimi bitji zanj simbolizirana v njegovem delu, je kultura varna. Ko pa je bivanje omejeno na specifične materialne vrednote, neha biti simbol in s tem izgubi transparentnost, od katere je odvisna vsakršna umetnost.*«⁶ Umetniško delo je umetniško delo, kozarec vode je kozarec vode, toda civilizacija, ki pije vodo iz silno sofisticiranih kozarcev in zelo zapletenih umetniških del, lahko izgubi občutek za stvar, če med pitjem umetniških del ni več zmožna občutiti človeško prednost pred drugimi bitji in njegovo usodno zaznamovanost. Usodno razpotje med idejo in otipljivim obstojem je tisto, kar je v naši kulturi hudičevo nevarno, in skozi ta razcep nastaja umetnost, ki ima edini cilj v ugodju, kakršnega povzročča čista forma. Tako stanje terja tudi družbeno diagnozo: »Pomembno je ugotoviti, da pri prodajalcu avtomobilov, za katerega ni avto nič drugega kot prevozno sredstvo, prevladuje prav taka mentaliteta kot pri umetniku, za katerega kocke in krogi pomenijo le dražljaj za oči.«⁷ Če gre le za doseganje precejšnje distance od predmetnosti, je v redu, tisto, kar ni v redu, je distanca do pomena: »Kar (v umetnosti, op. L.K.) velja, je taka umetniška osebnost,

⁵ *Ibid.*, str. 376.

⁶ *Ibid.*, str. 106-107.

⁷ *Ibid.*, str. 107.

za katero je bivajoče manifestacija življenja in smrti, ljubezni in nasilja, harmonije in neskladja, reda in nereda prav v vsem, kar vidi in kar počne; ne more se lotiti vizuelnih sil oblike in barve, ne da bi z njimi izražal obnašanje teh življenje obvladujočih sil.«⁸ Napačna umetnost je – samo igra: umetnost kot zgolj igra pa je lahka pot stran od odgovornosti, ki pripada njenemu pomenu. »V umetnosti tako kot kjerkoli drugje postane igra, ta ugodni privilegij višje razvitih bitij, nemoralna, kadar stopi na mesto pravih stvari.«⁹

Arnheim svojih pogledov tudi kasneje ni spremenil, nasprotno, postavil se je napačni umetnosti po robu. V uvodu h knjigi svojih izbranih esejev iz leta 1992 z značilnim naslovom *Na pomoč umetnosti* ponavlja, da je umetnost nekaj enkratnega, česar se ne da nadomestiti z drugimi dejavnostmi človeškega duha: »Njena enkratnost je v tem, da je zmožna predstaviti človeško izkušnjo s sredstvi čutnega izražanja.«¹⁰ Na enak pristop naletimo v njegovem najnovejšem članku *Umetnost kot taka* (1999), kjer obravnava leninistično temo – ne abstraktno umetnost, ampak pornografijo in njene radosti. Umetnosti je dopuščeno vključevati vse vidike telesa in njegovo spolno dejavnost, toda »umetnost mora nasprotovati takrat, kadar obsedeno vztrajanje enostransko poudari posamični interes, kakršen je mladostniška obsedenost s seksualnostjo, ki je razvrednotila našo popularno kulturo.«¹¹ In kako odločiti, kdaj je seksualnost umetniško na mestu in kdaj gre samo za poželenje brez umetniške vrednosti, oziroma kdaj gre samo za igro, ki nastopa namesto prave stvari? Arnheim ne bi hotel vpeljevati moralne normativnosti v umetnost. Njegov namen je, da nas prepriča, da notranja normativnost same umetnosti govori sama zase. Napačna umetnost je umetnost, jasno, kaj pa bi sploh drugega lahko bila, toda vedno znova je treba zato, da pridemo umetnosti na pomoč, poudarjati, da je umetnost brez normativnosti, torej estetsko ugodje brez nadzora – nevarno, nemoralno in zato napačno, vsaj kar se tiče naše kulture. In v tem pogledu je naša kultura – Kultura.

Sklep: Arnheim je moral umetnostno teorijo prilagoditi premiku umetniške paradigme iz reprezentativne k ne-predmetni formi, ki je grozila z razpadom ideje umetnosti nasploh. Uporabil je strategijo, ki je kasneje postala splošno sprejeta: pokazal je, da imajo različna obdobja različne umetniške izraze, in da imajo različne kulture tudi drugačne umetnosti. To ni bila posebna težava, saj je bila umetnostna zgodovina historizirana in pluralistična

⁸ *Ibid.*, str. 107.

⁹ *Ibid.*, str. 197.

¹⁰ Rudolf Arnheim, *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays* (Berkeley University of California Press, 1992), str. ix.

¹¹ Rudolf Arnheim, »Art as Such«, *The British Journal of Aesthetics*, zv. 39, št.3 (julij 1999), str. 253-254.

že od konca devetnajstega stoletja naprej, in je na številnih primerih pokazala, da se pravil o tem, kaj je dobro in kaj je slabo v umetnosti, ne da univerzalno uporabljati in prenašati iz enega zgodovinskega obdobja ali ene kulturne umetniške forme drugam – tako kot pri poznorimski umetnosti, ki so jo prezirali zaradi razkroja reprezentacijskosti, ali pri baročni umetnosti, ki so ji očitali preobloženost z nepotrebno retoriko, ali pri islamskem ornamentu, ki so ga opisovali kot ne-umetnost zaradi njegove domnevne umetniške nepomembnosti. Relativnost dobrega in slabega ni več vznemirjala umetnostnih zgodovinarjev; abstraktno slikarstvo je bilo problematično na lestvici razlikovanja med pravilnim in napačnim. Da bi rešil normativnost pred popolno relativizacijo, je uvedel kozarec vode kot simbol presežne vrednosti predmetov v vsaki kulturi, z opozorilom, da izginotje privilegiranosti in usodnosti človeka iz umetniških predmetov predstavlja znak ogroženosti celotne zahodne kulture.

Pravilo 1: Če hočemo uvesti normativnost v trenutku korenite spremembe simbolnega jezika umetnosti, moramo zapustiti raven meril okusa (kaj je dobro in kaj je slabo v umetnosti) in si vzeti k srcu nespremenljiva pravila pravilnega in napačnega. Ta pravila so torej tisto univerzalno, kar se ne spreminja v časovnih premenah in iz ene kulture k drugi.

Pravilo 2: Če so ta univerzalna pravila pravilnega in napačnega kvintesenca osnovnega razmerja človeštva do Boga ali do Narave tisto, kar se da na ustrezen način izraziti le v čutni simbolni formi, dobimo normativnost, ki je še vedno zasnovana na renesančnem pojmovanju *umanesima* in na še starejšem govorjenju zahodne filozofije o *dignitas homini*. In tu smo pri zaključnem akordu Arnheimove analize in na začetku Lyotardove kritike.

IV.

Naša mala zgodba bi se pri tem koncu lahko tudi sklenila, saj lahko estetiki in drugi učenjaki pač sami izbirajo med umetnostjo, zasnovano brez univerzalne normativnosti, ali pa krenejo po poti umetniških pravil pravilnega in napačnega. Ne glede na to, katero pot kdo ubere, pa moramo po mojem prepričanju ohraniti razlikovanje med merili okusa in pravili pravilnega in napačnega. Na zalogi pa imamo še en kozarec vode.

V *Just Gaming* je Lyotard postavil v ospredje poganstvo kot presojo brez kakršnihkoli kriterijev, češ da je »prava narava sodnika v izrekanju sodb, ki so tudi predpisi, kar tako, brez kriterijev«. ¹² Poganstvo ni koncept, ampak

¹² Jean-François Lyotard, *Just Gaming*, (Manchester University Press, Manchester 1985), str. 26; (izvirnik *Au Juste*, Christian Bourgeois, Pariz 1979.)

»ime, ne boljše ne slabše od drugih, za označevanje situacije, v kateri presojamo brez kriterijev. In ne presojamo le v zadevah resnice, ampak tudi o stvarih lepote (ali estetske učinkovitosti) in pravice, ki se tičejo politike in etike, in vse to poteka brez kriterijev. To imam v mislih, ko govorim o poganstvu.«¹³ To pa ne pomeni le, da ne moremo priti na trdna tla, kar se tiče presoje okusa (da so sodbe o dobrem in slabem brez splošno veljavnih meril). Konec koncev bi v tem smislu ne šlo za kaj posebno novega, saj je relativnost sodb okusa znana dlje, kot estetika. Gre za to, da ni podlage za sodbe o pravilnem in napačnem, za sodbe, ki naj bi nadzirale estetski užitek, za tiste sodbe, ki nastajajo ob predpostavki, da obstaja vsaj nekaj univerzalno skupnega vsem različnim diskurzom kot njihov skupni imenovalac-kriterij.

To je ta antinormativnost postmoderne situacije, ki vznemirja Arnheima in številne druge mislece od Jürgena Habermasa do Stefana Morawskega¹⁴ tako zelo, da se podajajo v bitko za univerzalne kriterije normativnosti, ki jih mora kritična filozofija braniti pred zmaji postmodernizma. Čeprav mi je njihova strast simpatična, se *poganstva* raje ne bi tako frontalno lotil, saj gre za pravega velikana in ne za zasebno iluzijo o mlinih na veter, ki bi si jo izmislili postmoderni estetik. Lyotard si poganstva ni izmislil, ampak je opisal dejansko stanje. Vendar najdemo vsaj dve šibki točki v postmodernem zanimanju obstoja normativnih kriterijev, in to tudi pri Lyotardu, ki je filozofsko precizen in mu ne moremo pripisati želje, da bi slavil to, kar pač obstaja. Prvič, če je poganstvo realnost konca tisočletja, to vsekakor ne pomeni, da bi moralo biti tudi končno stanje. Če pa kdo trdi, da gre za končno stanje, potem pač ne govori o postmodernih okoliščinah, ampak o izpolnjenem modernizmu, ki je dosegel uresničitev utopije in vzpostavil dokončni totalitarizem – kajti tako si je modernizem sam predstavljal svoj konec. Drugič, neodločljiva raznolikost diskurzov vodi k *je ne sais qui* merilom pravilnega in napačnega.¹⁵ Na ta način Lyotard dodaja k »*anything goes*« še odprto stališče, da se lahko karkoli zgodi, in s tem predlaga osvobojeno zamisel esteti-

¹³ *Ibid.*, str. 18.

¹⁴ Stefan Morawski je pogosto pisal in predaval proti postmodernizmu, in njegov prispevek na XIV. mednarodnem kongresu za estetiko v Ljubljani (1998) z naslovom »On Bitter-Juicy Philosophizing Via Aesthetics« odraža podobno logiko kakor Arnheimovi članki, o zagrenjenosti, ki se končno spremeni v takorekoč viteško uporno bojevitost. »Toda bitke ne bo konec. Znova in znova bomo stopili na noge in sledili naši usodi grenko sočnega filozofiranja. *Spes contra spem.*« (Glej *Filozofski vestnik* 2/1999, *Proceedings of the XIV. International Congress of Aesthetics*, zv. I, Ljubljana 1998, str. 42.)

¹⁵ Lyotard je znameniti *je ne sais quoi* ponovno uvedel v svojih *Peregrinations* (New York, Columbia University Press, 1988).

ke kot »čudne estetike, pri kateri oporo estetskemu čutu ne daje več prosta sinteza form imaginacije ... ampak nezmožnost sintetiziranja. Odsotni zmožnosti sinteze ustrezajo na strani predmetnosti oznake, kakršni sta *das Uniform* in *Formlosigkeit*, brezoblično in brezobličnost. To ne pomeni, da je objekt nujno pošasten, ampak le, da forma ni več osišče estetskega čutenja.«¹⁶

Lyotardovo podmeno o »ne-vem-za-kaj-gre« stališču estetske (in vse druge) presoje se da postaviti pod vprašaj prav s pomočjo sprejetega razlikovanja med modernostjo in postmodernostjo. Ta vrsta filozofske strategije namreč dobro služi cilju, dokler jo uporabljamo kot filozofsko orodje za dekonstrukcijo triumfalnih totalitarnih velikih pripovedi modernizma, odpove pa, ko jo uporabimo za osvetljevanje postmodernih okoliščin, ker ni zmožna konfrontacije s temi okoliščinami. Kako bi tudi bila, ko pa je njihov lastni konstitutivni moment. Postmoderna »ne-vem-za-kaj-gre« odsotnost veljavnih kriterijev, ki bi postavili umetniško delo v nek kontekst ali celo pretekst, je povsem prilagojena realno obstoječi univerzalnosti ali »globalnemu človeštvu« poznega kapitalizma in njegovi kulturi. To lahko povemo tudi drugače: *anything goes* in *anything may happen* sta filozofsko plodni stališči, ko ju uporabimo proti napačnim gotovostim in fanatičnim utopijam modernizma. Za kakršnokoli kritičnost po tem, ko je bila dekonstrukcija modernizma opravljena, pa sta ti dve stališči preveč konformistični. Estetski ali filozofski kritičnosti otopita ostrino, ne moreta pa odvzeti moči unificirajočim silam, ki pač nimajo temeljev v totalitarnem diskurzu velikih intelektualnih in političnih pripovedi, pa naj si intelektualci svojo veliko krivdo ali zasluge še tako pripisujejo. Bistvo leninizma, denimo, ni v *Materializmu in empiriokriticizmu* ali celo v rokopisnih *Filozofskih zvezkih*, bistvo leninizma je v telegramskih poveljih – ta so namreč neposredno učinkovala, velike pripovedi pa nikoli tako zelo, da bi lahko enciklopediste krivili ali slavili zaradi jakobinstva in giljotine. Postmoderni fundamentalizem je velika pripoved univerzalne komodifikacije, ki intelektualnih ali političnih presežnih utemeljitev, kakršne so uporabljale revolucije in prekucije modernizma, sploh ne potrebuje več. V zadnjem desetletju tega stoletja smo izkusili na lastni koži, da se da »realnost« nadzorovati tudi brez kakršnihkoli univerzalnih kriterijev, in da smo brez le-teh pač na lahek način prepuščeni terorju, ki ne rabi kakih posebnih intelektualnih ali utopičnih utemeljitev. Karkoli je pri roki, pride prav, pa naj gre za etnično identiteto ali za religiozno očiščenje, in brez velike sinteze kriterijev gladko vodi k izjemno nevarni in izjemno nasilni *teroristični razliki (différend)*.

Najsi tudi sprejmemo pogled, da je z modernizmom konec, in se ne že-

¹⁶ Jean-François Lyotard, *Peregrinations. Law, Event, Form*, (New York, Columbia University Press, 1988), str. 41.

limo prijaviti v vrste vojščakov romantične križarske vojne v imenu univerzalne sinteze, moramo pokazati skrb za filozofsko kritičnost kot skupna tla estetike, ki jo naredijo drugačno od vseh drugih pristopov k umetnosti. S stališča poganstva kritično razmerje do postmodernosti ni mogoče.

Med silno zanimivimi dosežki postmodernizma je tudi ta, da je estetika, ki je bila skoraj povsem odrezana od sodobnega umetniškega dogajanja in brez smisla za družbeno pričujočnost umetnosti, zdaj vpletena v vsakdanje tokove umetnosti in kulture. Spustiti se v vojno proti nemoralnemu poganstvu bi nujno pomenilo ponovno izolacijo estetike in filozofije iz umetniškega sveta in od umetniškega dela. Morda bi bilo tako tudi prav. Pa vendar mora estetika, v nasprotju s tistimi poskusi, ki iščejo, kaj je dobro in pravilno, še zlasti pa, kaj je slabo in napačno v postmoderni umetnosti, in ki s tem gojijo ambicijo, da bi spet vzpostavili normativnost v umetnosti, skrbno iskati tisto, kar tudi v časih, ko naj bi vse šlo, ne gre – tisto, kar je napačno, in morda dobro.

Estetika naj ne bi govorila le o tem, kaj je dobro in kaj je slabo, še posebej pa ne samo o tem, kaj je pravilno v umetnostih. Iskati pravilno v umetnostih ne pomeni iskanja nečesa relativnega, ampak stremi k odkritju absolutnega. Kadar pa imajo v mislih absolut, postanejo še filozofi zelo nestrpni. Ko je pisal o nestrpnosti, je Henri Bergson zapisal: »Če si hočem narediti kozarec sladke vode, moram počakati, da se sladkor raztopi.«¹⁷

¹⁷ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, (Pariz, Quadrige-PUF, 1981), str. 9 (»Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée..., je dois attendre que le sucre fonde.«)

