

ŠTIRI PREDAVANJA O ESTETIKI¹

LI ZEHOU

ČETRTI RAZDELEK PRVEGA POGlavJA: ESTETSKE OBLIKE

Občutje lepega lahko glede na različne estetske objekte razvrstimo v kategorije kot so elegantno, komično in sublimno, s katerimi opisujemo različna estetska izkustva. Kot je bilo že povedano, je estetsko izkustvo sestavljeno iz različnih sestav raznolikih izbranih in natančno določenih

¹ [Odlomka, ki sledita, sta bila izbrana iz Li Zehouove knjige *Meixue sijiang* (Štiri predavanja o estetiki), Sanlian Shudian, Hong Kong 1989. Gre za 4. razdelek 1. poglavja »Estetika« (str. 24-32) in 3. razdelek 4. poglavja »Občutje lepega« (str. 97-108) tega dela. Li Zehou se je rodil leta 1930 in leta 1954 diplomiral na pekinški univerzi. V petdesetih letih je objavil nekaj pomembnih razprav, v katerih je zagovarjal, da se lepota oblikuje v procesu človeške prakse. Na eni strani ne obstaja lepota, ki bi bila neodvisna od človeških bitij, na drugi strani pa lepota tudi ni zgolj človeška ideja. Pravi vir lepote je praktično življenje. Li trdi, da kultura nastane skozi človeško prakso in pravzaprav označuje psihološka dejstva, ki so prestala proces »sedimentacije« in so vzrok »kulturno-psihološke strukture«, ki tvori jedro estetskega subjekta. Hkrati pride estetski objekt v stik s subjektom ravno skozi prakso, kar Li imenuje humanizacija narave. To pomeni, da se naravni svet skozi to humanizira in prehaja v t.i. značilno formo (izraz, ki ga Li prevzame od Cliva Bella, a mu doda nov pomen). Li meni, da lahko estetiko razdelimo na tri stopnje: »ugodje oči in ušes«, »ugodje psiholoških in fizičnih stanj« in »ugodje nraavnih in vzvišenih aspiracij«, kar je opis estetske psihologije, ki ga priznavajo številni kitajski estetiki. Od poznih sedemdesetih in poznih osemdesetih let 20. stoletja dalje je poleg velikega števila člankov objavil tri knjige o estetiki: *Pot lepote*, *Štiri predavanja o estetiki* in *Kitajska estetika*. Prva se ukvarja z zgodovino okusov na Kitajskem od predzgodovinske dobe do konca 19. stoletja, druga predstavlja sistematično mišljenje o estetiki na sploh, medtem ko tretja povzema tradicionalno kitajsko estetiko v štirih glavnih smereh: konfucijanstvo, daoizem, budizem in strastno linijo misli, za katere predstavnika postavlja Qu Yuan in Sima Qiana. Li Zehou je napisal tudi obsežno knjigo o intelektualni zgodovini Kitajske in nenazadnje knjigo o Kantu, ki ima na Kitajskem precejšnjo veljavo. (Op. ur.)]

elementov, katerih rahlo spremenjeno razmerje ima močan vpliv na spremembe v občutju lepega. Občutje elegantnosti, komičnosti in sublimnosti lahko vsakega posebej naprej razdelimo še na veliko več posebnih vrst. Ta tema je vsekakor vredna nadaljnjega opisa in obravnave psihološke estetike.

Ker so osnovna videnja pričujoče študije humanizirana narava, sedimentacija in kulturno-psihološka struktura in ker je ta del knjige posvečen čustveni biti in utemeljitvi nove čutnosti, osišče naše razprave ne bo tovrstno razvrščanje, pač pa dovršitev estetskega procesa in ustroja, posedovanje in uresničenje človeških estetskih zmožnosti (estetski okus, pojem in ideal), kar pomeni oblikovanje in osnovanje človekovega zaznavnega duševnega polja in notranjega sveta, ki se odraža v obliki morfologije estetske zmožnosti (okus, pojem, ideal). To je načelo, v skladu s katerim estetsko izkustvo delimo na tri vidike: ugodje oči in ušes, ugodje duha in srca in vzvišena aspiracija ter npravna celovitost. Ti trije vidiki so oblikovni izraz estetske zmožnosti človeka (tako posameznika kot človeštva kot celote).

Ugodje oči in ušes

S tem izrazom merimo na ugodje, ki ga človek izkusi z organoma vida in sluha. To navidez dokaj preprosto ugodje čutnih organov, kot je bilo zgoraj že večkrat ponovljeno, že poseduje dinamično sintezo mnogoterih vlog imaginacije, razumevanja in čustvovanja, vendar ne da bi se jih subjekt zavedal. Pomemben dejavnik v tej sintezi, ki ga ne smemo spregledati, je z zaznavanjem povezan fiziološki značaj organov vida in sluha. Ključno vprašanje se skriva v načinu, na katerega so se fiziološke vloge in naravni zakoni prepletli in združili z družbenimi vlogami in kako so se v toku tega procesa bogatile in razvijale naravne fiziološke vloge oči in ušes in se sedimentirale v človeški naravi, humanizirani naravi in človekovem edinstvenem psihološkem noumenonu ter posledično človekovo čutno naravo vedno oddaljevale od živalske.

Človek se od robota razlikuje po tem, da je čutno bitje in od živali po tem, da je razumsko bitje. Toda še bolj pomembno je, da se človekova čutnost na sebi razlikuje tako od živalske kot od robotske čutnosti. Zato bi morala filozofska estetika na prvo mesto postavljati vprašanja pedagogike ali estetske vzgoje. Zgoraj obravnavano »humanizacijo čutnih organov« bi potemtakem morali razlagati v navezavi na estetsko obliko ugodja oči in ušes.

Podrobna obravnava tega vprašanja bi bila poučna. Lahko se vprašamo, zakaj znanstvena načela in matematične formule ostajajo nespremenjene, medtem ko se človekova oblačila po obliki in slogu stalno spreminjajo? To je med drugim povezano s psihološkim značajem čutnih organov, ki se zlahka utrudijo. Ne glede na to, kako dobra je hrana, če se na krožniku pojavlja dan za dnem, se je človek prej ko slej preobje. Ne glede na to, kako lepa je stvar, če jo človek dalj časa dan za dnem gleda, se je naveliča. Če bi se prebivalec Pekinga vsak dan sprehajal skozi Beihai park², bi se mu kmalu zazdel dolgočasen in pust, vendar bi se mu po nekaj mesecih zanimanje zanj spet povrnilo. Tako kot se človek razlikuje od stroja (robot), tako se stvari, ki jih zaznavajo čutni organi, razlikujejo od stvari, ki jih zaznava razum. Ob pomanjkanju variacij čutni organi postanejo neobčutljivi in ravnodušni. Ti organi potrebujejo sprostitve in spremembo in so v nenehnem pričakovanju nove in živahne spodbude zato, da bi si pridobili novo življenjsko moč za preživetje in delovanje. Zaznavanje se s svežo spodbudo podaljšuje in krepi, zato da se lažje osredotoči na objekt in izogne takšnim stanjem kot je »gledati, a ne videti« ter »poslušati, a ne slišati« na račun tega, da je česa že preveč vajeno. Le na ta način je lahko nenehno zadovoljeno. Natanko v tem leži razlog, da popularna glasba nenehno spreminja svoja vodilna razpoloženja, enkrat energična in poskočna, drugič nežna in blaga, na tako številne načine, ki se drug za drugim pojavljajo brez konca. Prav zaradi nenehne variacije, ki jo zahtevata umetnost in estetsko izkustvo, nekateri estetik menijo, da se »lepoti nahaja v novosti« in da bi se morali umetniki odlikovati po odkrivanju in izbiri novih pogledov, poti, sredstev in oblik za ustvarjanje novih umetniških slogov. Zgodovina umetnosti je pravzaprav zgodovina slogov, ki se nanaša na zgodovino sprememb tega, kar so zaznavale človeške oči in ušesa. To ne zadeva zgolj kiparstva, marveč tudi književnost. Književnost je z vidom in sluhom povezana skozi podobe. Kot je dejal Benedetto Croce, jezik že kot tak vsebuje estetske elemente (kot na primer avto je drvel, veter je rjovel), ki se lahko izgubijo, če te besede, zaradi prepogoste vsakdanje rabe, izzovejo zgolj mehanične odgovore. Vsak jezik je nagnjen k temu, da postane okostenel, stereotipen in izoliran; bolj kot je jezik razvit in več kot ima abstraktnih besed in izrazov, bolj izrazita je ta težnja. V jezikih manjšinskih narodnosti (na Kitajskem so to vse narodnosti, ki niso Han) je primerjalno gledano več okrasnih in

² [Beihai park ali Park severnega morja je javni park v središču Pekinga, severovzhodno od Prepovedanega mesta. Znan je po pagodi v lamaističnem slogu na griču, obkroženem z jezerom. (*Op. ur.*)]

metaforičnih izrazov, ki jih mi doživljamo kot sveže in poetične, pri njih pa se jih zaradi pogoste vsakdanje rabe ne zaznava kot take. V književnosti bodo skovanke, lepo zaobrnjeni stavki, redko uporabljeni izrazi in posebno brezprimerne metafore zelo verjetno vzbudile sveže vtise, domišljijo in čustva. Zato je formalistična teorija književnosti v nasprotju z vsakdanjo uporabo pri pisanju poezije zagovarjala izbor neobičajnih izrazov, stavkov in slovničnih struktur, da bi s tem ustvarila občutek »odtujenosti« in pridobila na priljubljenosti. Lahko bi rekli, da je bila s tem izražena potreba po variaciji v estetskem izkustvu, ki jo potrebujejo tako čutni organi kot domišljija, razumevanje in čustva, ki nastanejo šele kot posledica prvega.

Zaznavna variacija v estetskem izkustvu ima dva vzorca, od katerih je prvi nežen in blag in se lepo prilega človeškemu zaznavanju. Danes je na primer v modi večji ovratnik na obleki, jutri bo nemara manjši; krila so se v nekem obdobju šivala daljša, v drugem krajša. Tovrstne neznatne variacije so videti sveže in pogosto so variacije tega vzorca dobro sprejete med množicami. Pri proučevanju zgodovine mode lahko opazimo, da so spremembe, čeprav so bila v različnih dobah v modi različna oblačila, vendarle nekako potekale v krogih, ki so bili včasih širši, včasih ožji, začeni s točko, na katero se na koncu vrnejo (seveda ne gre za popoln povratak na začetek). V psihologiji nam t. i. »načelo variacije« govori, da variacije, ki niso ne preveč običajne ne preveč nevsakdanje, lahko vzbudijo svež občutek spodbude in s tem ugodja. Formalistična estetika J. F. Herbarta iz prejšnjega stoletja potrjuje trditev, da novo izkustvo, ki se razlikuje od starega izkustva, a ostaja z njim kljub temu povezano, najbolj verjetno proizvede estetsko ugodje.

Drugi vzorec se kaže skozi nenadne spremembe. Na primer, da se nekaj ravnega v hipu spremeni v nekaj okroglega, ali nekaj običajnega v nekaj posebnega. Morda se ljudje ob novo nastalih stvareh sprva počutijo nekoliko nelagodno in neudobno, saj jim ponujajo občutek ugodja z razmeroma močno stimulacijo, vendar jih na koncu celo vzljubijo ali pa ugotovijo, da je na njih nekaj zares zanimivega. Primer za to je slog oblačenja izpred nekaj let. Ko so barvne srajce in jeans zamenjali stare Maove obleke, je to sprožilo močno negodovanje starejših in ljudi srednje starosti, vendar so jih mladi dobro sprejeli in na koncu so se ohranili. Več podobnih primerov najdemo v zgodovini umetnosti. Ko se je prvič pojavila romantična šola, so ji ljudje nasprotovali. Podobna usoda je doletela tudi impresionizem in abstraktno umetnost. Kadar je kateri izmed pisateljev ali umetnikov napravil daljši korak naprej, je vedno naletel na odločen odpor. Romane francoskega romantičnega pisatelja Victorja Hugoja so

sprva označili kot brezupne. Ko so prvič uprizorili opero W. R. Wagnerja, ga je občinstvo označilo za norca, nekateri pa so se celo dvigali s sedežev in ga izžvižgali. Razstava impresionistov je najprej doživela uničujočo kritiko. Ko je bil zgrajen Eifflov stolp, so nanj gledali kot na »pošast«, danes pa je simbol Pariza. Skratka, novosti so sprva dojete kot nesprejemljive za čute, preveč razdražljive, preveč v oči in ušesa bijoče, neberljive, brezizrazne in za vid in sluh neznosne; toda na koncu so vseeno sprejete in njihova popularnost vedno bolj narašča. Tovrstno »zavračanje« je malokrat neposredno povezano z razumom, toda gre za naravno zavračanje zaznavanja. Kakorkoli že, tudi pri zavračanju ali sprejemanju leži na čutni ravni globlji racionalni vzrok. V zgodovini umetnosti se pogosto dogaja, da estetski učinek nastane s prebojem iz stare estetike. Tak učinek je namreč posledica agonije dražljajev in neberljivosti itn., kajti človeška čutnost, navajena običajnih norm, ni zmožna dojeti novih oblik. Seveda obstajajo tudi primeri, ki kažejo na takojšnjo občo priljubljenost nekaterih novih stvari brž ko se te pojavijo v javnosti; to je tudi posledica nekaterih družbenih vzrokov, ki v človekovi duševnosti povzročijo stanje neučakanosti in hrepenenja po spremembah. Po kulturni revoluciji je na primer mladina vsesplošno sprejela jeans in »megleno poezijo«³, podobno kot so ženske po letu 1949 v hipu zamenjale svoje običajno oblačenje v *qipao*⁴ in ličenje z rdečilom za ustnice za vojaško uniformo brez ličil. Pomembno je, da je takšna bliskovita variacija v zaznavni vrednosti pogosto povezana z racionalno vsebino družbe, ki vsebuje revolucionarna pričakovanja ljudstva. Kljub temu, da je nastala variacija proizvod preutrujenih organov, ki so potrebni variacij na ravni fiziologije, je pravzaprav polna družbenih konotacij in racionalnih pomenov. Fiziologija je zgolj nujni pogoj zaznavne variacije ali »občutka tujosti« oziroma »odtujenosti«. Za tem, kar zadeva vprašanje, na kakšen način pride do variacije, v katero smer se razvija in kako nastane občutek »tujosti«, se skrivajo globlji razlogi. Poleg tega, da ga omejujejo pravila fizioloških dejavnikov, ga pogojujejo in usmerjajo tudi družbeni dejavniki. Kot je bilo opozorjeno zgoraj, je mladina v petdesetih letih rada brala pesem *Wang Gui* in *Li Xiangxiang*⁵ in pela revolucio-

³ [Izraz »meglena poezija« ali v kitajščini *menglongshi* se nanaša na poezijo skupine pesnikov konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let na Kitajskem. Na splošno je povezana z imeni naslednjih sedmih pesnikov: Bei Dao, Mang Ye, Jiang He, Yang Lian, Gu Cheng, Yan Li in Shu Ting. Beseda »meglena« izhaja iz tega, da ni več sledila prevladujočemu realističnemu slogu v književnosti. (*Op. ur.*)]

⁴ [*Qipao* je dolga obleka, zelo priljubljena pri kitajskih ženskah. Njen izvor sega vse do dinastije Qing, ko so mandžurske ženske (žene vojakov zastavonoš) nosile takšne obleke. (*Op. ur.*)]

⁵ [Dolga pesnitev Li Jija (1922-1980), *Wang Gui in Li Xiangxiang* (prvič objavljena

narne pesmi, današnji mladini pa je vseč »meglena poezija« in razgrajena, »neberljiva« abstraktna umetnost. Drug primer lahko najdemo v gibanju za ljudski jezik (proti klasičnemu jeziku stare Kitajske) za časa gibanja četrtega maja⁶ in v sodobni književnosti toka zavesti⁷. Ali imajo vse te posledice skrivni vzrok zgolj v fiziološkem vzroku zaznavne potrebe po variaciji? Očitno je, da ne, saj vse kaže na to, da vsebujejo globlje družbene vzroke, ki označujejo značilnosti določenega družbenega usedanja neke dobe, ki preveva in se pojavlja v zaznavanju oči in ušes in se izraža skozi estetske oblike variacije. Ne glede na to ali so nežne in blage ali pa odsekane in grobe, vse variacije veljajo za določen način vzgajanja, brzdanja, kultiviranja in oblikovanja naših oči in ušes, kar nazorno prikazuje, da se v zaznavanju čutnih organov človekova naravna, torej fiziološka vloga in družbeno-zgodovinska vloga lahko neposredno prepletata in mešata. Od tod izhaja vedno bogatejša vsebina človekove notranje narave. Obstajajo različne radosti za oči in ušesa, ki jih najdemo tako v vsakdanjem življenju kot v umetniških delih kot so lepe pokrajine, očarljive cvetlice in ptice, privlačen sončni zahod, velike reke, širne ponjave zelenih polj ali tenke vrbe v pomladanskem vetrcu. Vsa ta fiziološka ugodja oziroma ugodja čutnih organov, za katera se na prvi pogled zdi, da ugajajo zgolj očem in ušesom, vseeno vsebujejo bolj ali manj različna ozadja družbenega življenja in kulture ter osebnega izkustva in kultivacije in zato prinašajo različnim opazovalcem različna ugodja. Skratka, s prodiranjem družbenih dejavnikov v fiziološko osnovo ali drugače, s prodiranjem dejavnikov domišljije, razumevanja in čustvovanja v čutno osnovo, so naši čutni organi oči in ušes naraščajoče plemenitili svojo vedno širšo vsebino in nikoli več ne bili tako ozko omejeni. Lahko uživamo v klasični glasbi, kaligrafiji

leta 1964) opisuje ljubezensko zgodbo dveh revnih kmetov Wang Guija in Li Xiangxiang in njuno usodo, ki je tesno povezana z razrednim bojem in revolucijo pod vodstvom KP Kitajske. Napisana je bila v obliki ljudske pesmi iz severne province Shanxi, kjer je bil sedež KPK od leta 1934 dalje. (*Op. ur.*)

⁶ [Gibanje 4. maja se nanaša na kitajsko zgodovino ob koncu prvega desetletja in v zgodnjih dvajsetih letih 20. stoletja, ko se je pojavilo t. i. gibanje 4. maja. Ime izhaja iz datuma 4. maj 1919, ko je prišlo do študentskih demonstracij, ki jih je povzročila ogorčenost kitajske javnosti zaradi pariške konference, na kateri so zahodne sile po 1. svetovni vojni Japonski dovolile na Kitajskem prevzeti pravice Nemčije. Med drugim je šlo tudi za kulturno gibanje, saj so nekateri intelektualci pozivali k znanosti in demokraciji, odpravi tradicionalne kitajske kulture in pisanju v ljudski in ne klasični kitajščini. Med njimi sta najbolj znana Chen Duxiu in Hu Shi. (*Op. ur.*)

⁷ [Izraz tok zavesti, ki ga je skoval William James v svojih *Načelih psihologije* (1890), je v osemdesetih letih vplival na kitajsko književnost zlasti zaradi prevoda tega Jamesovega dela v kitajski jezik pomembnega kitajskega pisatelja Wang Menga (1934 –), ki je to metodo tudi uporabljal. (*Op. ur.*)

in baletu, lahko pa nam ugajajo tudi sodobno pohištvo, moda, glasba in abstraktna umetnost. Naše oči in ušesa, ki se niso osvobodila samo golih fizioloških potreb, temveč tudi nadvlade čiste družbene volje, so postala svobodni čutni organi. To pomeni, da naše oči in ušesa kot čutna organa ne služita zgolj spoznavanju, temveč tudi tako telesnemu kot duhovnemu uživanju. Neskončno širjenje obsega, objekta in vsebine ugodja oči in ušes zaznamuje nenehno napredovanje kulture, oblikovanje človeške narave in utemeljitev nove čutnosti ter dokazuje rast človeškega psihološko-čustvenega noumenona.

Ugodje duha in srca

Iz občutij lepega duha in srca je razvidno, da, kljub temu, da ima estetsko ugodje vlogo zadovoljevanja fiziološke potrebe, jo tudi daleč presega. Skozi oči in ušesa ugodje prestopa v človeški notranji svet, v ugodje duha in srca.

V svojem delu *Nekaj naključnih misli o umetniškem konceptu* sem zapisal:

Pri opazovanju Qi Baishijeve slike na njej ne zaznavamo zgolj stvari kot so drevesa, trava, ptice, insekti, temveč tudi radost svežine in udobne prostosti pomladnega življenja. Pri poslušanju glasbe Čajkovskega ne slišimo zgolj stavka iz simfonije, temveč tudi Tolstojev besede »solze in beda Rusije« in presunljivo tragičnost človeškega življenja. Ravno zaradi tega se je zelo težko odtrgati od teh navidezno nesmiselnih naravnih stvari in zvokov. Med občudovanjem pesmi, slike ali simfonije, pogosto nezavedno izkusimo nekaj trajnejšega in globljega ravno skozi tiste omejene podobe v zaznavi in skozi omejene, naključne in konkretne podobe, ki se prvotno naslavlja na organe vida in sluha, dojemamo notranji, neskončni pomen vsakdanjega življenja.⁸

Ugodje duha in srca je največje, najbolj univerzalno in najbolj razširjeno estetsko izkustvo. Domala vsa literarna dela in večina umetniških del ustvarjajo, služijo in izražajo prav to estetsko obliko (model, zvrst).

⁸ [Li Zehou: *Mexue lunji*, str. 324. Članek *Yijing zatan* (*Nekaj naključnih misli o umetniškem konceptu*) je prvič izšel v *Svetlem dnevniku* junija 1957. Umetniški koncept (*yijing*) je pomemben termin iz kitajske literarne kritike. Dobesedno bi ga lahko prevedli kot »stanje pojmovanja«. Lijev članek razčleni oba dela tega termina, pojmovanje – »yi« (subjektivni vidik) in stanje – »jing« (objektivni vidik). (*Op. ur.*)]

Za razliko od ugodja oči in ušes, omejenega na fiziološko vlogo čutnih organov, sta namen in vsebina duha in srca še veliko širša in obsežnejša. Vzporedno z močnejše izraženo »duhovnostjo« in »družbenostjo«, z večjo kompleksnostjo in mnogoterostjo, narašča tudi pomen mnogovrstnosti in barvitosti variacij te estetske oblike.

V obravnavi humanizacije čutnih organov smo se vedno znova dotaknili vprašanja humanizacije čustvene želje, ki je prisotno tudi v tej estetski obliki. Podobno kot ugodje oči in ušes prispeva k vedno večjemu napredovanju, kompleksnosti in bogatenju fiziološke vloge čutnih organov, ugodje duha in srca vpliva na čustveno željo. Slednje je dejanski pokazatelj »humanizacije«.

Ugodje duha in srca vključuje zadovoljitev želje nezavednega gona; *eros* (seksualni gon) zaseda tu pomembno mesto. Razlog, zakaj je Freud skorajda celo stoletje užival neomajno priljubljenost, je v tem, da je temeljito zapopadel neizpodbitno, prvotno in mogočno silo gona. Zaradi omejevalnih družbenih okoliščin, npravnosti, zakona in javnega mnenja, je bila človekova seksualnost potlačena in potisnjena v globoko strukturo zavesti in tako postala del duševnega nezavednega in svojevrstna mogočna zmožnost, ki je tiho delovala na človekovo mišljenje in delovanje. Vsi imamo sanje in izkušnjo posredne ali neposredne zadovoljive želje potlačenega seksualnega gona. Tako pri občudovanju kot pri ustvarjanju v estetskem izkustvu se takšen neopisljiv gon, sila, želja, razpoloženje, itn., nezavedno v globini čutne strukture, izraža in oglašča skozi že udejanjeno duševno strukturo, kjer se na eni strani sprošča, na drugi pa omejuje. Celotno pisanje ljubezenskih pisem lahko sublimira seksualno ljubezen, še toliko bolj pa ugodje srca in duha lahko to stori v umetniškem ustvarjanju in uživanju. Pri tej obliki estetskega užitka je bil človekov seksualni gon zaradi njegove vključenosti v strukturo mnogovrstnih psiholoških delovanj (vključno z razumevanjem, domišljijo, itn.) »humaniziran«, kar je drugo ime za preoblikovanje človekovih seksualnih strasti in duhovnega življenja. V popolnem nasprotju z dnevnim sanjarjenjem je razlog, zakaj imajo umetniška dela značaj »sodbe«, ki mora biti univerzalno prisotna pri ustvarjanju estetskega izkustva v tem, da so kot posledica koordinacije različnih psiholoških delovanj preoblikovala primarni gon, fiziološke potrebe ter seksualni nagon in tako pridobila značaj »univerzalne nujnosti« oziroma »objektivne družbenosti«. Vse to pa pomeni tudi kultivacijo človeškega značaja in oblikovanje človekove narave. Človekova nova čutnost je torej v procesu nenehnega nastajanja v estetski obliki ugodja duha in srca. Ker ugodje duha in srca vznikne kot rezultat poenotenja čutnosti in razuma, družbenosti in narave, se razširijo tudi njegova vsebina,

slojevitost, vzorec in namen. Poleg seksualnega gona obstajajo tudi druge vrste potlačenih želja, delovanj, razpoloženj in idej, ki se skozi estetske dejavnosti vseeno osvobodijo.

Seveda pri tem ne gre zgolj za odstranitev zapor in razpustitev gona, temveč tudi za radost in zadovoljitev skozi druge duševne dejavnosti, kot na primer nostalgijo in patriotizem, občutje prisotnosti usode in zgodovinskih dogodkov, izražanje prijateljstva in političnih argumentov, itn., ki jih bomo na tem mestu izpustili, ker je ta knjiga osredinjena okrog vprašanja »humanizirane narave«. Z eno besedo, ugodje duha in srca služi kot način kulture človekovega značaja in intencije. Tisto, kar nam ponujata Rodinovo kiparstvo in Rembrantovo slikarstvo ter Bachova in Beethovnova glasba ni zgolj ugodje oči in ušes, temveč zadovoljstvo v kultivaciji našega značaja in namer; to je še bolj očitno pri branju književnih del.

Zaradi razlike v starosti, izkušnjah, kultivaciji, kulturi, nravi in značajih, se tisto, kar si ljudje želijo v ugodju duha in srca, le stežka ne spreminja. V mladosti sem rad prebiral pesmi *ci*⁹; pozneje pa sem užival v pesmih Tao Qiana.¹⁰ To kaže na rast človekovih duševnih zmožnosti, saj je Tao Qianova poezija za mladino pregloboka. Ko sem prebiral tuje romane, sem se spočetka navduševal nad Ivanom Turgenjevom, nato pa sem iz navdušenja nad romanom *Bratje Karamazovi* Dostojevskega prebedel kar nekaj noči. Pri tem se mi je zdelo, da se mi očičuje duša, kar pomeni, da je tovrstno ugodje duha in srca že prestopilo v območje ugodja aspiracije in npravne celovitosti, ker se je zamenjal objekt ugodja. Ugodje oči in ušes, ugodje duha in srca in ugodje vzvišene aspiracije in npravne celovitosti: te tri vrste estetskega izkustva se vsekakor razlikujejo druga od druge, vendar jih ni mogoče povsem jasno razločiti, saj vsaka od njih prispeva k razvoju človeške narave in zrelosti človeške duševne zmožnosti. To velja tako za posameznike kot za človeštvo kot celoto. Dejstvo, da lahko uživamo v abstraktni umetnosti in v t. i. »svetovih grdega«, kaže na dejansko rast v dovzetnosti in zmožnosti človeške duševnosti: ne zgolj v smislu »napredka« čutnih organov oči in ušes, temveč tudi v povzdigovanju ravni duhovnega življenja in rasti človekovih estetskih zmožnosti (okus, pojem, ideal). Zgolj človeška bitja so obdarjena z estetsko zmožnostjo, kar se izraža v estetskem okusu, pojmu in idealu skozi estetske

⁹ [*Ci* je poetični slog, ki je bil najbolj priljubljen v dinastiji Song (960-1279 n. š.). Večina pesmi v tem slogu izraža osebna čustva kot je ljubezen, hrepenenje in prijateljstvo. (*Op. ur.*)]

¹⁰ [Tao Qian (Tao Yuanming, 365-427 n. š.) je najbolj znan predstavnik puščavniške poezije v kitajski literaturi. (*Op. ur.*)]

oblike ugodja oči in ušes ali duha in srca ali vzvišene aspiracije in npravne celovitosti in človeka ločuje tako od živali kot od strojev.

Problem »humanizacije čustvene želje« je tudi del ugodja duha in srca, ki ga bomo obravnavali v enem od naslednjih poglavij z naslovom »Umetnost«. Sedaj pa bomo vzeli v pretres še zadnjo obliko estetske zmožnosti: ugodje vzvišene aspiracije in npravne celovitosti.

Ugodje vzvišene aspiracije in npravne celovitosti

Bržkone je to najvišja oblika človeške estetske zmožnosti. Ugodje, ki ga občutimo v očeh in ušesih, ki temelji na preseganju fiziološkega ugodja, je namenjeno kultivaciji človekove percepcije. Ugodje, ki ga občutimo v duhu in srcu, v skladu s funkcijami kot sta razumevanje in domišljija, je namenjeno kultivaciji človekovih čustev in namer. Z vidika etike je ugodje, ki ga izkusimo v vzvišeni aspiraciji in npravni celovitosti, namenjeno temu, da človek doseže sfero čutnosti, ki presega npravnost.

»Ugodje v vzvišeni aspiraciji« pomeni zasledovanje in zadovoljevanje določenega koncepta npravnosti v skladu z nekim smotrom, oblikovanje in kultivacijo človekove volje, moralno moč in vzvišeno srčno željo; »ugodje v npravni celovitosti« se nanaša na določeno celostnost subjekta kot univerzalnega bitja, na določeno nad-moralno, duhovno izkustvo, ki se enači z neskončnostjo. Z »nad-npravnostjo« ne mislimo negacije npravnosti, temveč se to nanaša bolj na svobodno izkustvo, ki ga ne omejujejo nikakršni zakoni (vključno z moralnimi načeli in naravnimi zakoni), ki pa se vendarle hkrati ohranja v okviru meja zakona. Ugodje v vzvišeni aspiraciji in npravni celovitosti je povezano s »sublimnim«. ¹¹ Kant je pri analizi bistva lepega sicer zatrdil, da lepo nima nikakršne zveze z npravnostjo. Pri obravnavi sublimnosti pa je vendarle poudaril, da je npravnost temelj sublimnega in je v istem slogu zaključil, da je lepo simbol npravnosti. ¹² V nadaljevanju je izpostavil, da

[lahko] rečemo le, da je predmet primeren za prikaz sublimnosti, ki jo je mogoče najti v čudi. To, kar je zares sublimno, ni vsebovano v nobeni čutni formi, ampak zadeva le ideje uma. Čeprav ni možen prikaz, ki bi jim ustrezal, prav ta neustreznost, ki jo je mogoče

¹¹ [Za bolj natančno obravnavo te teme glej Li Zehouovo razpravo »O sublimnem in komičnem«, v: *Meixue lunji*, Shanghai Wenyi Chubanshe, Shanghai 1980, str. 197-225. (*Op. ur.*)]

¹² Cf. Imanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, prevedel Rado Riha, Založba ZRC, Ljubljana 1999, str. 193.

čutno prikazati, obudi te ideje in jih prikljče v čud. Tako za širni ocean, ki so ga vzburkali viharji ne moremo reči, da je sublimen. Pogled nanj je grozljiv in naša čud mora že vsebovati najrazličnejše ideje, da bi jo lahko tak zor uglasil za občutje, ki je samo sublimno, kolikor vzpodbuja čud, da zapusti čutnost in se ukvarja z idejami, ki vsebujejo višjo smotrnost.¹³

Hegel v *Filozofiji zgodovine* zapiše: »Morje nam daje predstavo nedoločenega, neomejenega in neskončnega, in s tem da se človek čuti v tem neskončnem, ga to vzpodbuja k temu, da bi prekoračil omejenost«. ¹⁴ Vzvišena umetniška dela, kot na primer dela zgoraj omenjenega Dostojevskega, Beethovnova glasba, ali slavne zgradbe in kipi, lahko v nas proizvedejo sublimna občutja. Taka občutja po Kantu lahko izzovejo tudi prizori nekaterih naravnih pojavov. Pri ljudeh z določeno stopnjo kulturne kultiviranosti lahko mogočna nevihta, razburkano morje z visokimi valovi, nevarni vrhovi in ponori ali brezmejna puščava ustvarijo estetsko ugodje vzvišene aspiracije in npravne celovitosti. Takšno estetsko ugodje se razlikuje od občudovanja dreves, rož, ptic, domačih živali ali poljske pokrajine (ki pripada ugodju oči in ušes in ugodju duha in srca). Ne more ga nadomestiti niti užitek ob občudovanju umetniških ali kaligrafskih del. Ta oblika ugodja se ne nanaša zgolj na izkustvo oči in ušes ali duha in srca, temveč pomeni tudi predstavitev celotnega človeškega življenja v neskončnost. Zdi se, kot da ugodje vzvišene aspiracije in npravne celovitosti sodeluje pri božjem delu, ustvarja silno privlačnost narave in pomaga pri izkušanju in dojemanju smotrne vseobsegajočnosti zakona univerzuma. Na zahodu se to običajno povezuje z Bogom in posledično z domeno religije, na Kitajskem pa se kaže v sferi duhovnosti »harmonične enotnosti človeka in narave«. Skupni imenovalc obeh se skriva v pojavu tega, da je človek kot individualno bitje čutnega življenja s smrtjo kot naravno mejo v časovno-prostorskem okviru zmerom stremel k preseganju končnosti in se torej kot individualno čutno bitje ohranjal v pričakovanju in zasledovanju večne biti ali bitne večnosti. Razlika med obema pa je v naslednjem: na Zahodu se nesmrtna bitna večnost nanaša na Boga, spodbuja ljudi k doseganju nesmrtnosti duše skozi preseganje čutnega prostora in časa in jim pomaga k prestopanju v večno bit čistega duha; v nasprotju s težnjo po duhovni biti skozi transcendiranje prostora in časa, na Kitajskem ljudje poskušajo doseči neposredno udejanjenje

¹³ *Ibid.*, str. 85 in 86.

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Filozofija zgodovine*, prevedel Jože Kastelic, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 106.

transcendence in nesmrtnosti znotraj časovno-prostorskega okvira. To pomeni doseganje večnosti znotraj čutnega življenja in pričujoče »biti« s pomočjo zaobjetja vesolja (narave kot celote), da bi prišli v stanje »enotnosti človeka in narave«. Konfucij je dejal: »Tako vse teče, kot ta reka, brez prestanka dan in noč!«¹⁵ Mencij je dejal, da »življenje vedno utripa v ritmu Neba in Zemlje«. V Zhuang Ziju lahko preberemo: »Česar ne slišiš z razumom, temu prisluhneš s *qijem*. Vnanje poslušanje naj ne prodre dlje kot do ušesa. Razum naj se ustavi pri usklajevanju. Tako se *qi* izprazni in je sposoben sprejeti vase cel svet. Le Dao pa je tisto, kar to praznino napolni.«¹⁶ V *Knjigi glasbe* je zapisano, da je »velika glasba v harmoniji z Nebom in Zemljo«. Vse to poudarja eno isto stvar, da namreč lahko človek zgolj v trenutku popolne harmonije z naravo doseže estetsko raven »vrhovnega užitka« ali »poslednjega užitka«. To z drugimi besedami pomeni preseganje prostora in časa v mejah prostora in časa. Zhuang Zi je tudi dejal, da je »vrhovna glasba odsotnost glasbe«, kar pomeni, da najvišja glasba pravzaprav ni več glasba in v popolnem ugodju ni več občutiti nikakršnega ugodja več.¹⁷ V tem visokem svetu estetskega izkustva človek preseže meje vseh čutno zaznavnih stvari in nič več mu ni pomembno. Ta najvišja raven v kitajski tradiciji ni religija, temveč estetsko izkustvo, saj ne zavrača ali zanika čutnosti kot take (vključno z objektivno naravo kot celoto in subjektivno naravo življenja). Seveda se to estetsko izkustvo razlikuje od ostalih oblik, ki se nanašajo na ugodje oči in ušes ali ugodje duha in srca.

Pri obravnavi »ugodja oči in ušes« in »ugodja duha in srca« smo poudarjali enotnost in usedanje fiziologije in družbenosti, čutnosti in razuma, kako pa se to vprašanje kaže v estetski obliki ugodja aspiracije in celovitosti? Njegove značilnosti kot sublimnega izkustva v okviru te oblike so plod končne zmage družbenosti in racionalnosti nad naravno fiziologijo kot posledice procesa spodbujanja, nasprotovanja, navzkrižja in boja prve nasproti slednji. Na zahodu se to manifestira kot potlačitev, opustitev,

¹⁵ [Cf. *Štiri knjige: Konfucij, Mencij, Nauk o sredini, Veliki nauk*, prevedla Maja Milčinski, Mladinska knjiga, Ljubljana 2005, str. 52. Li Zehou to opazko v svoji knjigi *Huaxia meixue (Kitajska estetika)* interpretira kot »čustveno obarvanje časa« in jo smatra za eno bistvenih značilnosti kitajske estetike. Glej *Huaxia meixue (Kitajska estetika)*, Hong Kong Joint Publishing, Hong Kong 1988, str. 49-50. (*Op. ur.*)]

¹⁶ Zhuang Zi, *Klasik Dežele južne rože*, prevedla Maja Milčinski, Založba Sophia, Ljubljana 2004, str. 29.

¹⁷ [Kitajska pismenka 乐 (*le, yue*) pomeni tako glasbo kot veselje. Na tem mestu jo Li Zehou bere na oba načina hkrati. V slovenskem prevodu Zhuang Zija je ta stavek preveden: »najvišja radost je odsotnost radosti«, *Klasik Dežele južne rože*, str. 144. (*Op. prev. in ur.*)]

zanikanje, celo opustošenje naravne fiziologije, zgolj zato, da bi se lahko izrazil sublimni značaj njegovih duhovnih dosežkov. Ta vrsta ugodja aspiracije in celovitosti vsebuje elemente kot so gorje, beda, krvoločnost in iracionalne spopade sil, ki dejansko vodijo k religioznemu izkustvu prečiščevanja duše (*chatharsis*). Od *Stare zaveze* in Aristotelove *Poetike* do Dostojevskega in Nietzscheja, vsak od njih na različne načine prikazuje to značilnost. Na Kitajskem se zaradi prevladujočega vpliva »kulture racionalnosti in radosti«¹⁸, ta oblika ugodja kot izkustva sublimnega izraža v pozitivni napetosti med življenjsko silo in visoko nrvnostjo na mogočen način kot moška sila in v obliki »naturalizacije človeka« skozi poenotenje jaza z Nebom in Zemljo. Na koncu strmega procesa samokultivacije se človek lahko poistoveti z zakonom vesolja, doseže estetsko izkustvo ugodja v vzvišeni aspiraciji in nrvni celovitosti, kar pomeni preseganje čutnega znotraj meja čutnega. To zaporedno potrjujeta tako praksa daoističnega *qigong* kot praksa budizma *chan* (sedeča meditacija). Tudi življenjski svet »veselja Konfucija in Yan Huija«¹⁹, na katero so opozarjali neokonfucijanci dinastije Song in Ming, se navezuje na to estetsko obliko.

Z naraščanjem pogostnosti stikov med svetovnimi kulturami je postalo pomembno vprašanje kitajske sodobne družbe, kako usvojiti globoko izkustvo trpljenja in bolečega nasilja iz zahodne religije in umetnosti z namenom, da bi okrepili in poglobili svojo lastno življenjsko moč. To je tesno povezano z estetsko zmožnostjo uživanja v aspiraciji in celovitosti. Med drugim bi bilo treba posebej izpostaviti, da se »enotnost človeka in narave« zagotovo ne bo več ohranjala v tradicionalni obliki harmonije in vedrine, marveč bo vstopila v proces popolnega konflikta, bede in boja; ne bo več služila zgolj kot namen, temveč tudi kot proces. Tu se bosta smoter in proces (sredstvo) poenotila. Ne glede na to, ali bo šlo za »humanizacijo narave« ali »naturalizacijo človeka« bosta obe vsebovali

¹⁸ [»Kultura občutja radosti« je ena od Li Zehouovih opredelitev kitajske kulture v nasprotju z zahodno, ki jo opredeli kot »kultura občutja greha«. Več o tem glej *Huaxia meixue*. Racionalnost pa se tu navezuje na Kantov praktični um, s pomočjo katerega je Li opredeljeval značaj kitajske misli. Li je več o tem razpravljal v svojem delu *Zhongguo Gudai Sixiang Shilun (Zgodovinski komentar kitajske klasične misli)*. (*Op. ur.*)]

¹⁹ [Yan Hui (521-490) je bil eden Konfucijevih najljubših učencev. Li Zehou se navezuje na naslednji odlomek: »Mojster je govoril: Hui je bil zares dober človek! S skodelo riža in bučo vode v bedni ulici. Drugi ljudje v tako brezupnem položaju sploh ne bi vzdržali. Hui pa si ni pustil odvzeti svoje radosti, Hui je bil prav zares dober človek!«, v: *Štiri knjige*, prevedla Maja Milčinski, Mladinska knjiga, Ljubljana 2005, str. 33. Ta ideja je imela velik vpliv na teorijo nrvnosti neokonfucijancev iz časa dinastij Ming in Song. (*Op. ur.*)]

proces bede, bridkosti in trpljenja. Vendar ta bolečina ne bo podobna tisti pred vstopom v raj iz zahodne religije, temveč bo šlo za resnično čutno bolečino in bridkost dejanske izkušnje.

Nazadnje se moramo posvetiti še vprašanju gibanja človekovih okončin v vseh treh estetskih oblikah. Pri najzgodnejši stvaritvi lepega in estetskem ustvarjanju in občudovanju, torej, pri prvotnem produktivnem delu in obredih plesa in petja, je bilo prvotno izkustvo oblikovna stvaritev v glavnem s pomočjo gibanja človekovih okončin. Tudi danes bi moralo biti pravo načelo estetskega izobraževanja otrok učenje o pravilnem gibanju okončin, ker ta način poučevanja vsebuje ponovni pojav, doje-manje in izkustvo oblike svobode. Dalje, v tej visoki mehanizaciji sveta ponovna obuditev urjenja človekovih okončin ni vprašanje, ki vključuje zgolj zdravje in dolgoživost. Tega ne smemo razumeti samo z vidika izvajanja *qigonga* in *taijia*, temveč tudi vključevanja »naturalizacije človeka« in estetskega vprašanja zavestne zgradbe psihološko-čustvenega noumena, ki je tesno povezan tudi z vsemi tremi estetskimi oblikami, o katerem pa bomo širše razglabljali ob neki drugi priložnosti.

TRETJI RAZDELEK ČETRTEGA POGlavJA: ESTETIKA ANTROPOLOŠKE ONTOLOGIJE

Osredotočili se bomo izključno na filozofska vprašanja. V kolikor bomo estetiko proučevali s filozofskega vidika antropološke ontologije, bo nemara prišlo do velikih razhajanj s preteklo, t. i. marksistično estetiko. Ne-koč so raziskovalci umetnost običajno opisovali in raziskovali predvsem z vidika njenih zunanjih dejavnikov: umetnost kot odgovor na družbeno stvarnost, umetnost kot nadstavbo, umetnost in življenje, umetnost in politiko, tako kot tudi subjekt, temo, žanr in tehniko umetniškega dela, umetnikovo osebnost itn. Z drugimi besedami, poudarek je bil na analizi vsebine del in na avtorjevih idejah ter povezavah slednjega z družbo; skratka, umetnost je bila v zunanji službi življenja. Toda o tem, na kakšen način se to »služenje« na koncu konkretno udejanji, ni bilo kaj dosti izrečenega. Danes lahko dosežemo globlje in bolj natančno razumevanje, če se osredotočimo na oblikovanje človeškega duha, tako da občo zunanjo sodbo o razmerju med umetnostjo in življenjem spremenimo v razumevanje notranjega procesa in v luči tega raziskujemo estetska izkustva in vse umetniške fenomene (umetniška dela, umetnike, zgodovino umetnosti, umetniško ustvarjanje, umetniški užitek, umetniško kritiko). Na ta način povezavo umetnosti in življenja, načel zrcaljenja in nasprotne reakcije

(človeška zavest je zrcalna slika stvarnosti in reakcija nanjo) presadimo na tla estetske psihologije, ki od nas zahteva preiskovanje in odgovor na kopico kompleksnih konkretnih vprašanj v poteku estetskega procesa.

Ne samo, da so vprašanja vedno plod svojega časa: ljudi ne zadovoljujejo več niti zunanja pojasnila razmerja med umetnostjo in življenjem niti definicija umetnosti kot orožja revolucije. Zanima jih, kako natanko se umetnost nanaša na človekovo zmožnost občudovanja in zakaj ljudje sploh potrebujemo umetnost, zakaj v določenem času na umetnost lahko gledamo kot na revolucionarno orožje in v določenem ne. Tudi odgovori na vprašanja so plod svojega časa: moderne vede kot psihologija in umetnostna zgodovina so nam priskrbele številna nova gradiva in vidike – recepcijsko estetiko, ki poudarja povezavo med umetniškim delom in njegovim občinstvom; psihoanalizo, ki nam priskrbi teorijo nezavednega; teorijo percepcije gestalt psihologije; objektivno analizo umetniškega dela nove kritike in strukturalizma – ki vsa po vrsti vsebujejo mnogo uporabnega gradiva, iz katerega lahko veliko črpamo za razvijanje estetike antropološke ontologije.

Staro reklo pravi, da so »umetniki inženirji človeške duše«, kar globoko razkriva dejstvo, da si je umetnost naprtila težko nalogo preoblikovanja človeške duše, z namenom da bi zgradila duhovno civilizacijo. V stari kitajščini je oblikovanje duše enako »kultiviranju človeškega značaja« (*taoye xingqing*) ali v modernem jeziku antropokultiviranju. V primeru, da dobro uporabimo produkte in gradivo sodobnih znanosti in študij umetnosti utemeljimo na oblikovanju duše ali kultiviranju človeškega značaja, potem ne bo samo marksistična estetika, temveč celotno polje estetike privzelo povsem novo podobo.

Ali v marksizmu obstaja kakšna teoretična osnova, ki bi nam omogočala razpravo o oblikovanju ali »kultiviranju značaja« oziroma antropokultivaciji? Po našem mnenju vsekakor da. To je teza o »humanizaciji narave« iz *Ekonomsko-filozofskih rokopisov*, ki je Marx (med drugimi) v svojem poznejšem opusu ni dalje razvijal in je sedaj na nas, ki se neposredno soočamo s sodobnimi potrebami časa, da upoštevamo in raziskujemo njene širše in globlje implikacije. Že večkrat sem poudaril, da »humanizacija narave« obsega dva vidika: prvi se nanaša na humanizacijo narave zunaj nas, vključno s pokrajino iz gora in rek, kot tudi sonca, lune in zvezd. Drugi zadeva naravo znotraj nas, to je humanizacija človeških čutnih organov, zaznavne sposobnosti, čustev in želja. Kot naravna zemeljska bitja imamo ljudje in živali v nekem smislu izvorno enako zvrst zaznavnih zmožnosti, čustev in želja.

Zato s humanizacijo notranje narave merimo na prehod iz živalske

na človeško raven. Medtem ko človeštvo s humanizacijo zunanje narave gradi materialno civilizacijo, skozi proces humanizacije notranje narave hkrati ustvarja tudi duhovno civilizacijo. Od tod lahko sklepamo, da je humanizacija narave zgodovinska posledica hkratnega napredka tako materialne kot duhovne civilizacije. Na splošno se ta dva procesa medsebojno ujemata in vzajemno razvijata, čeprav se lahko eden od njiju razvija počasneje ali dosega manj kot drugi in narobe. Humanizacija zunanje narave ali uresničitev materialne civilizacije se v glavnem opira na produkcijsko prakso. Humanizacija notranje narave ali uresničitev duhovne civilizacije se v zadnji instanci prav tako opira na proizvodjalno prakso. Individualni razvoj pa v glavnem poteka skozi izobraževanje, kulturo, samokultivacijo in umetnost.

Obstaja možnost, da se vzporedno z razvojem znanosti in tehnologije pojavi razvita materialna civilizacija. Da bi bili v skladu, bi bilo potrebno zgraditi visoko razvito duhovno civilizacijo, ki bi nam obogatila duhovno življenje, ga napravila bolj stvarnega v vsebini in bolj kompleksnega v formi. Pred to nalogo ni postavljena le Kitajska, temveč celoten svet. Trditev, da za zahod velja, da višja kot je materialna civilizacija, revnejša je duhovna civilizacija, je preveč enostavna. Vendar v zahodnih razvitih državah resnično obstajata duhovna izgubljenost in zagrenjenost. Človekove materialne želje imajo kot osnovne življenjske potrebe določeno mejo in jih je razmeroma lahko zadovoljiti; na primer, človeku je ena ročna ura za vsakdanjo rabo dovolj in ni mu treba nositi dveh, treh ročnih ur naenkrat; eden ali dva televizorja ali hladilnika sta prav tako dovolj. Vendar so njegove duhovne težnje nekaj čisto drugega, saj ne poznajo meja in jih je težje popolnoma zadovoljiti. Vprašanje namena in smisla življenja je gotovo postalo bolj izraženo, odkar ljudje živijo v visoko razviti materialni civilizaciji. Ljudje občutijo praznino, osamljenost, odtujenost in dolgočasje. Čez sto ali dvesto let bodo ljudje morda rešili problem materialnega pomanjkanja in imeli dovolj hrane, oblek in strehe nad glavo gledano v svetovnem merilu in vprašanje usode človeških bitij bo spontano prišlo na dan: kam gre človek? Kakšna je eksistencialna vrednost vsakega posameznika? Človek bo živel sredi gomile strojev, ki jih je ustvaril sam, in ki ga bodo obdajali ter v povratni zvezi nadzorovali; kje bo torej njegov pravi jaz? Vsa ta vprašanja merijo na to, da bo z vse večjim razvojem moderne znanosti in tehnologije kulturna psihologija postala vedno bolj pomembno vprašanje, ki ga bo v prihodnosti vredno dosledno obravnavati. Filozofija bi morala biti bolj daljnovidna in poleg vprašanj v sferi materialne civilizacije tukaj in zdaj temeljito in pozorno raziskovati kulturno psihologijo. Povezovanje umetnosti in umetnostne presoje s kultiviranjem človeškega značaja in

oblikovanjem kulturno-psihološke formacije (t. i. osnovanje psihološkega noumenona) odpira novo pot za razvoj estetike.

Moderna zgodovina estetike nam kaže na to, da je samoizražanje iz dobe romantike že davno izginilo, medtem ko semiologija, ki ga je nadomestila, ravno tako izginja. Silovit napad na razum kot vzvod oblasti Michela Foucaulta in dekonstrukcija Jacquesa Derridaja, ki je jezik razgradil na konkretna prostorsko-časovna razmerja, oba merita na preobrazbo sveta, ki ga obvladuje jezik racionalnih simbolov v nekaj dvoumnega in nesmiselnega. Ali v procesu dekonstrukcije metafizike in osvobajanja iz njenih pasti jezik lahko s pomočjo metafor napotuje na estetski svet »*yi zai yan wai*« (pomen je onkraj jezika)? Sodobna filozofija, ki je osnovana na jeziku kot končnem temelju, je v procesu razkroja: na eni strani analitična filozofija, ki filozofijo zvaja na golo tehnologijo ali pravoznanstvo, na drugi strani dekonstrukcija, ki prispeva k dokončnemu odmrtnju dvoumnosti jezika. Ali je mogoče najti izhod iz te propadajoče zgradbe filozofije in predložiti kakšne pozitivne predloge? Ali bi ta konstruktivni projekt lahko začeli pri estetiki? Bi lahko tako dosegli točko srečanja na podlagi potrebe po izgradnji antropološke ontologije, ki bi temeljila na psihološkem noumenonu?

Filozofija raziskuje usodo človeka (tako človeštva kot celote kot posameznika), ali strogo rečeno, ukvarja se, tehta, raziskuje človeško usodo. V izmikanju pastem mehanične racionalnosti in svetu jezika na ruševinah dekonstrukcije je ravno usoda modernega človeka tista, s katero bi se morala soočiti, jo temeljito raziskati in o njej razmisliti antropološka ontologija oziroma subjektivirajoča filozofija prakse (ta dva termina nosita enak pomen).

Torej, kaj pomeni »antropološka ontologija« oziroma »subjektivirajoča filozofija prakse«? Ta dva izraza sem predlagal v svojem delu *Kritika kritične filozofije* (1979, 1984):

Izrazi kot so »človeštvo«, »antropologija« ali »antropološka ontologija«, ki jih uporabljam v tem delu, so po konotaciji precej drugačni od tistih, ki jih uporablja zahodna filozofska antropologija in podobne vede, ki spregledujejo družbeno zgodovinsko konotacijo in poudarjajo tisto biološko. Obratno pa je tu poudarek na družbeni praksi kot konkretnem procesu zgodovinskega razvoja človeških bitij v celoti. Gre za družbeni obstoj človeka, ki transcendirata svojo biološko naravo bitja vrste. V tem je bil tudi pomen »subjektifikacije«. Na eni strani se človeški subjekt kaže kot dejavnost družbene prakse v materialni stvarnosti (z materialno proizvajalno dejavnostjo kot jedrom), ki tvori objektivni vidik subjektifikacije, vidik tehnološko-družbene

formacije družbenega bitja ali baze; na drugi strani pa se kaže tudi kot družbena zavest ali subjektivni vidik kulturno-psihološke formacije. Zato si s subjektivirajočo psihološko strukturo v glavnem ne zamišljam idej, čustev ali želja posameznikov, temveč duhovno kulturo, razumsko strukturo, etično zavest in estetski užitek, ki nastopajo kot zgodovinski rezultat kolektivne dejavnosti človeštva kot celote.²⁰

Zato moje izhodišče ni empirična psihologija, temveč filozofija človeških bitij, ki izvira pri Kantu:

Kantov apriorizem presega vsakršni empirizem, v kolikor začenja z raziskovanjem pozitivnih posledic razvoja človeških bitij v celoti (spoznavna forma), medtem ko empiristi začenjajo s percepcijo in izkustvom individualnega duha (spoznavna vsebina). Wittgenstein in drugi sodobni filozofi v večini izhajajo iz jezika. To je vsekakor nekaj, po čemer se človeška bitja ločujejo od ostalih naravnih bitij. Izhajati iz jezika je gotovo veliko boljši pristop kot izhajati iz percepcije in izkustva. Vendar vprašanje ostaja: ali lahko jezik stoji na mestu poslednje entitete, substance, stvarnosti ali noumenona? Odgovor sodobnih zahodnih filozofov je v glavnem pritrديلen, vendar je moj nikalen. Poslednja realnost ali noumenon je družbena praksa materialne produkcije na podlagi katere nastaja produkcija simbolov (jezik kot glavni del te simbolne produkcije). Seveda je razmerje med dejavnostmi družbene prakse in jezikom nenavadno zapleteno, in kot je že Wittgenstein jasno povedal, v zadnji instanci jezik določa družbeno življenje in dejavnosti družbene prakse in kot posledica, percepcijo posameznika določa jezik družbe in ne narobe. Njegove besede so točne, vendar je sedanja naloga raziskovati semiotično delovanje človeškega prvotnega jezika in njegovega razmerja z dejavnostmi družbene prakse z vidika genetike (predvsem materialno produkcijsko dejavnost, ki vzdržuje obstoj in reprodukcijo človeških bitij kot vrste). Z vidika filozofije bi morali za izhodišče raziskave spoznavanja človeškega bitja vzeti niti jezik (analitična filozofija), niti percepcijo (psihologija), temveč prakso (antropologija). Tako lingvistika kot psihologija bi morali biti zgrajeni na temelju antropologije (zgodovinske totalnosti družbene prakse). To je pomen marksistične teorije dejavnega zrcaljenja ali teorije prakse. Resnična univerzalnost percepcije in jezikovnega je lahko utemeljena zgolj na univerzalnosti prakse.²¹

²⁰ Li Zehou, *Pipan Zhaxue de Pipan (Kritika kritične filozofije)*, Renmin Chubanshe, Beijing 1984, str. 94.

²¹ *Ibid.*, str. 76.

Posledično bi se:

iz perspektive estetike formula morala glasiti Kant>Schiller>Marx in ne Kant>Hegel>Marx kot je v veljavi danes. Rdeča nit prve formule je pripisovanje velikega pomena čutnosti, govorjenju o čutni enotnosti brez izključevanja oblikovanja, kultiviranja in reformiranja značilnosti čutnosti. Brez izključevanja čutnosti pomeni brez izključevanja konkretnega zgodovinskega posameznika. Seveda v kantovskem sistemu čutnost lahko pomeni zgolj abstraktno duševno dejavnost. Schillerjev človek je bil še vedno abstrakten. Uveljavljal je povezovanje človeka in narave v celoto, percepcije in racionalnosti na podlagi čutnosti in dojemal estetsko vzgojo kot način prehoda človeka narave v človeka svobode. Toda zaradi njegovega pomanjkanja resničnega zgodovinskega pogleda je ustvaril nič manj kot idealistično utopijo. Šele Marx je bil tisti, ki je prvi razpravljal o osvoboditvi človeka in človeka svobode z vidika dela, praktičnih dejavnosti in družbene produkcije in postavil pedagogiko na trdne temelje historičnega materializma. Zato je enkrat za vselej izpostavil pravi način za razrešitev vprašanja. Skratka, marksistična estetika ne začenja z idejami ali umetnostjo, temveč z družbeno prakso in filozofsko tezo »humanizacije narave« kot primarno bazo njenega dokaza.²²

Pomembna naloga pedagogike je študij in izgradnja psihološkega noumenona, še bolj pa je to naloga estetske vzgoje. Obe pripadata domeni filozofije in antropološke ontologije.²³

Ker je prva skrb filozofije človeška usoda, glavno zanimanje antropološke ontologije postane možnost obstoja človeštva. *Kritika kritične filozofije* poskuša posredovati in podati dokaze za tematiko na podlagi filozofije Kanta. Ta meni, da vprašanja kot so možnost spoznanja, moralnosti in estetske presoje vsa izvirajo in se podrejajo vprašanju možnosti obstoja človeštva. Človeštvo oblikuje svoj noumenon družbene biti na način uporabe, izdelave in obnove orodij (ali na kratko, instrumentalni noumenon); hkrati oblikuje človeško spoznanje (simbole), človeško voljo (etiko) in človeški užitek (presoja lepote), ki presegajo obstoj samega

²² *Ibid.*, str. 414.

²³ [Beseda »benti« je v kitajščini skovanka besede »ben« (korenina) in »ti« (steblo) in so jo uporabili pri prevodu Kantove »stvari na sebi« ali noumenona. Beseda »lun« pomeni teorijo ali razpravo, zato je ontologija zgolj prevod besede »bentilun«, kot vede o noumenonu, kljub temu, da je to delno v navzkrižju s strogo kantovsko terminologijo in nima takšnega pomena ontologije kot ga ima znotraj evropske filozofije. Za prof. Lija je »benti« Kantov noumenon, ki nastaja skozi človeško družbeno prakso (Marx). Na podlagi tega Li razvije »bentilun« kot antropološko ontologijo. (*Op. ur.*)]

sebe kot naravne vrste (lahko ga imenujemo psihološki noumenon). V takšnem ustroju se razumsko zlije v čutno, družbeno v individualno in zgodovinsko v psihološko. Za določena nezavedna čutna stanja se izkaže, da so posledica večtisočletnega zgodovinskega razvoja človeštva. Naš osnovni namen pri proučevanju tega psihološkega noumenona je raziskati, kako se globinska zgodovina (proučevanje večrazsežnih struktur pod površjem zgodovinskih pojavov) skozi usedanje spreminja v globinsko psihologijo (večrazsežno psihološko strukturo). Kolikor so, kot pravijo, dva glavna tokova humanističnih ved v času po razpadu klasične filozofije predstavljale zgodovinske šole devetnajstega stoletja (Marx, A. Comte, E. Durkheim itn.) in psihološke šole (Freud, psihologija kulture) iz začetka dvajsetega stoletja, bi v enaindvajsetem stoletju nemara lahko obstajala enotnost obeh. Poglavitna naloga filozofije in estetike danes je v raziskavi tega, kako se je kulturno-psihološka struktura zgodovinsko oblikovala, kako se instrumentalni noumenon pretvarja v psihološkega in dalje, kako zavestno ustvariti notranjo duhovno-psihološko civilizacijo, ki bi ustrezala nenavadno visoko razviti materialni civilizaciji in potisniti pedagogiko in estetiko v ospredje ideološkega polja.

Kot se je izrazil Wittgenstein, filozofija nikoli ne bi smela izgubiti vprašanj, s katerimi se ubada. Čeprav je brezsmiselno graditi vseobsegajoč sistem ali metodologijo po Heglovem vzoru, vprašanje življenja ostaja večna tema. Brez tega bi filozofija izgubila svoj zastavek in postala nekaj podobnega računalniškemu softveru. Psihologija je sodoben predmet, tesno povezan s skrivnostjo življenja in zvrhano poln sodobnih vprašanj.

Poleg Wittgensteinove ključne teze o naravi jezika sta na področju sodobne filozofije najpomembnejša vprašanja postavila Marx in Freud. Dejansko sta izpostavila dva odločilna problema: hrano in seksualnost. Hrana je potrebna za življenje, in od tod izhaja način življenja v realnosti: človekova družbena bit, produkcijski način, razredni boj in ideal komunizma. V seksualnosti obstajata dve načeli: načelo ugodja in načelo prakse, zato jo zadevata dve vrste gonov, življenja in smrti. Martin Heidegger se je osredotočil na pomen smrti, človekove zavesti o lastni pričujočnosti, kar dopolnjuje zgoraj omenjene trditve. Ti pojmi iz različnih zornih kotov in na različnih ravneh zapopadajo vprašanje čutnega obstoja človeškega bitja. Ta obstoj je iracionalen, zato se človeka nikdar ne more enačiti z logičnimi stroji. V tem se nahajajo človekove humanistične poteze. Vendar človek prav s pomočjo razuma lahko zapopade in prodre v ta iracionalni obstoj.

Če sta celo Freud in Heidegger pripisovala veliko vrednost glavni vlogi družbenosti in racionalnosti, lahko sklepamo, da se ključno vprašanje

skriva v razmerju med družbenim (razum, jezik) in individualnim (iracionalnost in eksistenca). Jezik je družben, toda vpleten v načine osebne človeške eksistence; je sredstvo javne komunikacije, vendar povezan z individualno izkušnjo. Življenje, seksualnost in smrt pripadajo posameznikom, vendar so hkrati povezani z družbo. So vrojeni goni naravne vrste, a hkrati dediščina človeške zgodovine. Dediščina človeške zgodovine se na prvem mestu kaže kot instrumentalni noumenon: materialna civilizacija različnih družb v različnih obdobjih zgodovinsko določa način individualnega življenja (življenjski vzorec), seksualnosti (oblike zakonskega stanu), smrti (razlika v ideji smrti v vojni ali smrti v visoki starosti) in jezika (Sapir-Whorfova teorija). Vse to so tako racionalne družbene statistike kot izkušnje živih posameznikov.

Dediščina človeške zgodovine zato vključuje tudi psihološki noumenon. Dasi se instrumentalni noumenon kopiči in vpliva na psihološki noumenon skozi družbeno zavest, se konkreten obstoj psihološkega noumenona lahko udejanja le skozi živeče posameznike, ki ne le utelešajo, temveč se tudi dvigajo tako nad instrumentalni kot nad psihološki noumenon. Povedano na splošno, se Marx in Freud dotikata dveh bistvenih vprašanj, ki sta tako individualna kot družbena: hrane in seksualnosti; Heidegger govori o smrti, ki je individualno samozavedanje ali samoprebujenje; po drugi strani se Wittgenstein dotika vprašanj družbenosti in zavrača možnost privatnega jezika. Zdi se, da se ena od smeri, ki išče svojo poezijo usode v polju sodobne filozofije in estetike, nahaja v izhajanju iz Marxa in Freuda in privzemanju Wittgensteina in Heideggerja s kritično distanco. Ta poezija je medsebojno povezana s psihološkim noumenonom, ki je nadalje povezan z družbo posameznikov oziroma mikro-makro sebstvom.

Zato v *Kritiki kritične filozofije* načenjam vprašanje »makro-jaza« (človeška družba kot celota) in mikro-jaza (posameznik). Po eni strani sem zapisal:

Jaz posameznika iz mesa in krvi je zgodovinsko določen z danimi družbenimi pogoji in okoliščinami in zato materialne potrebe in naravne želje tega posameznika nosijo družbeni in zgodovinski pomen. Nekatero navidez konkretno obstoječo potrebo posameznika so le abstraktne in neobstoječe, medtem ko so navidez abstraktno obstoječi produkcijski načini in razmerja naravnost konkretni in zgodovinsko realni. T. i. nespremenljivo univerzalnost človeških bitij je najti zgolj v njihovih značilnostih kot živalske vrste. Različni življenjski načini, vzorci ljubezni, poroke, ali celo okusi hrane so omejeni na zgodovinske in družbene okoliščine. Kot sta že davno

ugotovila Kant in Hegel živalski značaj, objektivnost in racionalnost posameznika vsi izvirajo iz družbenih skupin. Pomembno je, da ne obstaja niti sled obstoja vrednosti, pomena, singularnosti in bogastva človeškega individualnega bitja kot živali; le-ta so zgolj bogastvo in produkti človeške zgodovine.²⁴

Po drugi strani pa še bolj poudarjam naslednjo idejo:

Treba je upoštevati, da bosta velik pomen in vrednost individualnega bitja sčasoma postala vedno bolj izrazita in pomembna; posameznik kot bitje iz mesa in krvi se bo vzporedno z razvojem materialne civilizacije vedno bolj zavedal svoje lastne singularnosti in neponovljivosti.²⁵

Arhetipi kolektivnega nezavednega C. G. Junga so povezani z »makro-jazom«. To je zagotovo zelo pomembno, vendar je razlog, da je Freud še veliko pomembnejši natanko v tem, da trdno zapopade čutno gonilo obstoja posameznika.

Filozofija antropološke ontologije (filozofija subjektivirajoče prakse) bo v procesu iskanja psihološkega noumenona široko odprla vprašanja življenja, seksualnosti, smrti in jezika in tako doumela poezijo sodobnega življenja. S to predpostavko bo filozofska estetika pripadla filozofiji sodobnega obstoja človeških bitij. Še zdaleč se ne bo ukvarjala zgolj z umetnostjo kot tako, temveč bo vključevala celotno človeštvo, dušo posameznika in naravna okolja; pri tem ne bo šlo za znanost o umetnosti, temveč za filozofijo o človeškem bitju. Pri takšnem raziskovanju lepote glavni predmet ne bo več podroben opis estetskih objektov, temveč intuitivno zapopadenje lepote; pri ukvarjanju z »občutkom za lepoto« ne bo šlo več za znanstveno anatomijo estetskega izkustva, temveč za trud kulture značaja, oblikovanje človeštva in gradnje nove čutnosti; pri raziskovanju umetnosti glavni predmet ne bo analiza jezika, načel kriticizma in umetnostne zgodovine, temveč pripisovanje umetniškega psihološkemu noumenonu, pripisovanje ontologije umetnosti filozofiji, ki se bo razvijala na temelju noumenona človeških čutnih občutkov.

Preostali del te knjige je kratka diskusija zgoraj omenjenih treh vidikov.

Prevedla Katja Kolšek

²⁴ *Ibid.*, str. 432-433.

²⁵ *Ibid.*, str. 433-434.