

Estetika in umetnost

Izvor umetnosti (1920)

Umetnost lahko razumemo v širšem in ožjem pomenu. V ožjem pomenu gre za arhitekturo, kiparstvo (z reliefi), slikarstvo in uporabne umetnosti (vključujoč nakit ipd.), v širšem pomenu pa poleg naštetega vključuje še književnost, glasbo, ples in drugo. Zahodne umetnostne zgodovine se poslužujejo ožjega pomena umetnosti, medtem ko se estetika ali veda o umetnosti [nem. *Kunstwissenschaft*] poslužuje širšega pomena. Tudi sam bom govoril o širšem pomenu umetnosti.

Delitev umetnosti se pri vsakem avtorju razlikuje. [Gustav] Fechner in [Ernst] Grosse, katerih teorije so v rabi danes, umetnost delita na statično in premično. Statična umetnost je povezana s prostorom, premična pa s časom. Za statično umetnost se uporablja tudi izraz upodablajoča umetnost, njen pričetek pa so neke vrste dekorativni izdelki oziroma nakit. Ta je najprej krasil telo, nato uporabne predmete, kjer govorimo o ornamentih, šele nato pa je postal samostojna podoba, kjer govorimo o kiparstvu in slikarstvu. Prehod od statične umetnosti k premični je ples, ki ga lahko štejemo za živo umetnost. Pri nižje razvitih ljudstvih se pri plesu tako poje kot igra na instrumente, tu pa lahko takoj pomislimo na poezijo in glasbo. Tako ples kot poezija in glasba so premične umetnosti.

Kako torej pristopati k izvoru vseh teh umetnosti? Glede na teorijo evolucije se je človek razvil iz drugih vrst živali, zato moramo nujno preučiti, ali druge vrste živali posedujejo sposobnost umetniškega ustvarjanja. Vemo, da imajo

rastline prečudovite cvetove, s katerimi privabljajo žuželke, da jim pomagajo pri razmnoževanju. Prav tako vemo, da v živalskem svetu razločujemo med samci in samicami, pri čemer imajo samci po navadi posebej lepo perje ali dlako, s katero privlačijo samice, da se lahko razmnožujejo. Živali nedvomno poznajo občutek za lepo. Pa imajo tudi sposobnost samostojnega ustvarjanja umetnosti? Nekateri estetiki so prepričani, da dejanje umetnosti izhaja iz dejanja igre. Splošno je sprejeto, da lahko pri živalih govorimo o dejanju igre, vendar pa med sposobnostjo umetniškega ustvarjanja in igro obstaja razlika. Torej, imajo živali sposobnost umetniškega ustvarjanja? Veliko ptic pevk, kot na primer kobilar, se lahko s svojim petjem primerja z našo glasbo. V starih kitajskih klasikih, na primer *Lüshi Chunqiu* [*Letopisi pomladi in jeseni gospoda Lüja*], lahko preberemo: »Lunling je izdelal dvanajst piščali. Poslušal je feniksovo petje in razločil med dvanajstimi toni (melodijami).« Videti je, da so glasba in ptice pevke povezane, a nikakor ne moremo dokazati, da slednje pojejo zavedno. A upodablajočih umetnosti, kot sta kiparstvo in slikarstvo, pri živalih z gotovostjo ni, le njihovo sposobnost grajenja gnezd oziroma brlogov bi morda lahko primerjali z našo arhitekturo. Sodobna dela, kot so *Die Baukunst der Tiere* [*Stavbarstvo pri živalih*] Jamesa Rennieja, Hartingovo *Die Baukunst der Tiere* [*Stavbarstvo pri živalih*], *Homes without Hands* [*Domovi brez rok*] Johna Georgea Wooda, *Aus dem Geistesleben der Tiere* [*Iz duhovnega življenja živali*] Ludwiga Büchnerja in *Animal Intelligence* [*Inteligenca živali*] Georgea Johna Romanesa, opisujejo umetnost gradnje gnezd oziroma brlogov pri živalih. Še posebej zanimiv je čebelnjak, ki je sestavljen iz šesterkotnih bivališč, ki skupaj tvorijo kupolo. Mravljišče je stolpnica, ki jo sestavlja od trideset do štirideset nadstropij, vsako nadstropje pa podpira več palic, dolgih tri centimetre in več. Streho osrednje dvorane podpira več v spiralo povezanih lesenih križev. Afriški termiti nad svojim termitiščem zgradijo stolp, ki se lahko dviga tudi pet do šest metrov. V notranjosti termitišča so dvorane, sobane in hodniki. V Ameriki živi vrsta bobrovk, ki brloge gradi na rečnih bregovih, vhoda na obeh straneh pa naredi globoko v vodi, ki v ostri zimi ne pomrzne. Da vzdržuje stalno raven vode ob gnezdju, izkoplje luknje, skozi katere lahko odteka odvečna voda; prav tako zgradi lopute na jezu in kanale.

V Indiji in južni Afriki obstaja vrsta ptic pletilk, ki gnezdo splete iz drevesnih vejic. Obstaja tudi vrsta ptic tkalk, ki iz rastlinskih vlaken – oziroma občasno iz umetnih vlaken, ki jih je ustvaril človek – stke velike liste, da iz njih zgradi gnezdo, na začetku in koncu vlaken pa zaveže vozle. V vzhodni Indiji in v Italiji neka vrsta ptic tkalk vlakna sama splete iz bombaža, ki ga nabere, da zgradi gnezdo. Avstralske ptice listovke (gnezda gradijo v obliki listov) poleg gnezda, v katerem domujejo, zgradijo še plesno dvorano. Njena tla in stene spletejo s prepletanjem vejic, pri čemer, da bi se izognile neravnim tlom, špičaste konce

vejic, ki se prepletajo, obrnejo navzven. Poleg tega zbirajo še razne predmete, in sicer takšne živih barv, kot so perje drugih vrst ptic, konci človeškega blaga, svetlikajoči se kamni ali školjke, nato pa jih bodisi ločeno razstavijo na drevesnih vejah bodisi razporedijo pred vhodom v dvorano. Za takšno delo preprosto moramo reči, da gre za umetnost. Strogo rečeno pa se bojim, da je sposobnost grajenja gnezd nujni pogoj za obstanek. Čeprav se poravnave, kupole in podobno skladajo z lepim, ni nujno, da ne pripomorejo k razmnoževanju. Če bi torej živali imele sposobnost umetniškega ustvarjanja, bi to iz generacije v generacijo nujno moralo doživljati napredek, vendar danes očitno ni tako. Ko torej govorimo o umetnosti, moramo reči, da je lastna le človeku.

Raziskovanja zgodnje umetnosti pri človeku se lahko lotimo z dveh koncev. Prvič, lahko raziskujemo dela starodavnih nerazvitih ljudstev, pri čemer gre za arheološke vire. Drugič, lahko raziskujemo dela sodobnih nerazvitih ljudstev, pri čemer gre za antropološke vire. Antropološko gradivo se deli na statično in pomično, arheološko gradivo pa se večinoma nagiba k statičnemu. Čeprav med njima mnogokrat obstaja razkorak, brez pomoči antropologije to umetnost le težko razumemo. Zato so pri raziskovanju začetkov umetnosti glavni vir dela sodobnih nerazvitih ljudstev.

Danes nerazvita ljudstva razen v Evropi bivajo na vseh ostalih celinah. V Aziji na otočju Andaman prebiva ljudstvo Mincopie [ali Andamanci], na vzhodu Šri Lanke ljudstvo Vedda, na severu Sibirije pa ljudstvo Chukchi. V Afriki v puščavi Kalahari prebivajo Bušmani, v Ameriki na severu na Arktiki Eskimi, staroselci na Aleutih, na jugu staroselci na otokih Feuerland [Tierra del Fuego / Ognjena zemlja], v Braziliji pa ljudstvo Botokuden [Aimoré]. V Avstraliji prebiva vrsta staroselcev. Vsa ta ljudstva nam nudijo mnogo virov.

Zdaj bom govoril o umetnosti prvotnih ljudstev in pričel s statično umetnostjo, v okviru katere bom najprej govoril o dekoracijah oziroma nakitu. Ko je v preteklosti Charles Darwin srečal staroselca z otočja Feuerland, mu je podaril kos blaga in opazoval, kaj bo z njim storil. Ta iz blaga sploh ni sešil obleke, temveč ga je raztrgal na trakove in jih podaril drugim pripadnikom svojega ljudstva, da so jih uporabili kot nakit. Kasneje je Darwin srečal avstralskega staroselca in storil isto. Tudi ta je ravnal tako kot zgoraj omenjeni. Razen za Eskime, ki morajo nositi oblačila, da se z njimi obvarujejo pred mrazom, je za vsa ostala ljudstva nakit pomembnejši kot oblačila.

Nakit lahko razdelimo na stalnega in zamenljivega. K stalnemu uvrščamo tetovaže, ušesne in ustnične rinke in podobno, k zamenljivemu pa rute, pasove, rinke, zapestnice in podobno. Pri zamenljivem nakitu so najpreprostejše telesne poslikave, ki so povezane z nekaterimi oblikami stalnega nakita, zato

so ravno te najzgodnejši primerek nakita. Razen Eskimov, ki si morajo prekriti celotno telo, da se lahko obranijo pred mrazom, vsa ostala nerazvita ljudstva poznajo telesne poslikave. Ko avstralski staroselci potujejo, s sabo nosijo usnjeno vrečo, v kateri hranijo rdečo, rumeno in belo barvo. Vsak dan si na obrazu, ramenih in prsah narišejo pike. Najzanimivejše ljudstvo Botokuden, ki si včasih poleg obraza, rok in vratu celotno telo pobarva s črno barvo, po robovih pa zariše rdečo črto. Spet drugič telo od glave do peta razdeli na levo in desno stran, nato polovico pobarva črno, drugo pa pusti nepobarvano. Navade telesnih poslikav pri drugih ljudstvih so sledeče:

Barve poslikav: rdeča, rumena, bela in črna, najpogostejši sta rdeča in rumena.

Vzorci poslikav: pike, ravne in vijugaste črte, križi, prepleteni vzorci ipd. Okrog oči z belo barvo narišejo krog.

Predeli poslikav: čelo, obraz, vrat, ramena, hrbet, prsi, okončine ali celo telo.

Čas poslikav: poleg prej omenjenih avstralskih staroselcev in njihovega vsakodnevnega slikanja slikajo ob obredu prestopa otroka v odraslost, plesu in pogrebu. Temu se pozorno posvečajo, prav tako kakor se civilizirani ljudje posvečajo oblačilom za posebne dogodke. Nekateri poslikajo tudi telo umrlega.

Puder, ki ga danes nosijo ženske, joker na konjskih dirkah in vloge v kitajski operi so navado telesnih poslikav podedovali od nerazvitih ljudstev.

Ker se telesne poslikave zlahka izbrišejo, obstaja tudi brazgotinjenje in tetoviranje. Avstralski staroselci in ljudstvo Mincopie, ki imajo temnejšo polt, poznajo brazgotinjenje, medtem ko rumenopolti Bušmani in Eskimi, ki so bronaste polti, poznajo tetoviranje. Pri brazgotinjenju uporabljajo razbeljene kamne, školjke ali najzgodnejše oblike noža, s katerimi zarežejo v kožo ali mišice. Ko se rana zaceli, nanjo nanesejo sivobelo barvo. Staroselci iz nekaterih predelov želijo večje brazgotine, zato vsakič, ko pričnejo znova, na zaceljeno rano nanesejo barve ali jo pokapajo z rastlinskim izvlečkom.

Vzorci brazgotin: pike, ravne in vijugaste črte, oblika podkve, polmeseca ipd.

Predeli brazgotinjenja: obraz, prsi, hrbet, roke, stegna ipd.

Čas poslikav: avstralski staroselci pričnejo z brazgotinjenjem ob obredu prehoda otroka v odraslost in nato brazgotine dodajajo vsako leto. Ljudstvo Mincopie prične pri osmem in konča pri šestnajstem do osemnajstem letu.

Pri tetoviranju na predel tetovaže nanesejo barvno tekočino s prahom zdrobljenega kamna oziroma oglje ali smodnik. Ko zateklina na rani splakni, se pokaže temnomodra tetovaža, ki je ni mogoče odstraniti. Vzorci tetovaž so pri Bušmanih precej preprosti; vtetovirajo le nekaj kratkih ravnih črt. Pri Eskimih

je reč bolj kompleksna. Poznajo namreč vijugaste črte in prepletene vzorce ali pa z več vzporednicami izrišejo pahljačast vzorec, vzporedne črte in pike ter med njimi vijugasto črto ali izrišejo več pravokotnikov.

Predeli tetoviranja: obraz, ramena, prsi, pas, roke, vrat ipd.

Tetoviranje je v primerjavi z brazgotinjenjem bolj razširjeno in celo starejše. V poglavju *Wangzhi [Kraljevi sistem]* knjige *Li ji [Knjiga obredov]* lahko preberemo: »Na vzhodu jim pravimo Yi, ti imajo razmršene lase in vzorčeno telo. [...] Na jugu jim pravimo Min, ti si tetovirajo obraz in povezujejo stopala.« *Shu [Razlaga]* pravi: »Pri obrazu gre za čelo. Z rdečo in modro si tetovirajo čelo.« Tako so torej takrat barbari na vzhodu in jugu imeli navado tetoviranja. V *Wu Taibo shijia [Rodbina Wu Taiboj]* iz *Shi ji [Zgodovinarjevih zapiskov]* piše: »Taibo in Zhongyong sta nato zbežala v divjino k barbarom in si tetovirala telo ter ostrigla lase.« Ying Shao pravi: »Ko so dolgo v vodi, si postrizhejo lase in tetovirajo telo s podobo zmaja, da se obvarujejo pred poškodbami.« *Mo zi [Mojster Mo]* pravi: »Ko nasledi prestol, si ostriže lase in tetovira telo, da bi s tem vladal svoji državi.« *Zhuangzi [Mojster Zhuang]* pravi: »Zi Zhangbu iz države Song se je navadil ljudstva Yue, ki si je striglo lase in tetoviralo telo, saj ju ni bilo kje uporabiti.« Očitno si je v času Shang in Zhou ljudstvo Yue vselej tetoviralo telo. Shi Jin iz *Shui hu zhuan [Zgodb iz močvirja oziroma Razbojnikov iz močvirja Liangshan]* je imel na telesu vtetoviranih devet zmajev. Tudi v obdobjih Song in Yuan so poznali tetovaže, slišal pa sem, da jih na Japonskem poznajo še danes. Leta 1908 sem na letnem sejmu v Leipzigu videl dekletu iz Nemčije, ki sta na telesu nosili tetovaže. Pri prodajalni kart sem si ju dodobra ogledal in še danes hranim njuno sliko. Sledi, da tovrsten nakit tudi pri civiliziranih ljudstvih še ni izginil.

Ljudstvo Botokuden ne pozna niti brazgotinjenja niti tetoviranja. Pozna pa temu podoben stalni nakit, in sicer lesene ustnične in ušesne obroče. Imenujejo se *botopue* in so izvor imena tega ljudstva. Ko so njihovi otroci stari sedem ali osem let, jim v spodnji ustnici ali na uhlju naredijo luknjo in vanjo vstavijo mehak lesen obroč. S časom ga postopno povečujejo, dokler ne doseže premera največ dvanajst centimetrov. Tudi druga ljudstva, ki poznajo brazgotinjenje in tetoviranje, poznajo tovrstno okrasje. Bušmani na spodnji ustnici nosijo lesen obroč, slonje okle, školjčne lupine ali kamne. Avstralski staroselci na konici nosu nosijo kratko palico ali rinko, Eskimi pa na uhljih viseče rinke. Uhanom kot nakitu se niti v civiliziranih družbah ne moremo izogniti.

Prehod med stalnim in zamenljivim nakitom je lasni nakit. Pri vseh ljudstvih lahko zasledimo, da si odstrižejo del las, lase spletejo v kito ali jih spenjajo z obroči iz slonove kosti ali brona in jih okrasijo z zajčjim repom, ptičjim perjem ali kovino. Ozirima oker barvo pomešajo z oljem oziroma voskom

in jo nanesejo na lase, s čimer ustvarijo plosko krožno obliko. Dolga kita pri današnjih Mandžurcih in kitke, ki jih nosijo dekleta po vsem svetu, so ostarek lasnega nakita pri zgodnjih ljudstvih.

Zamenljivi naglavni nakit so tudi trakovi. Najdemo jih pri vseh lovskih ljudstvih, razen Eskimih. Najpreprostejše trakove naredijo tako, da zvijejo liste pandanačevk. Za druge vrste pa uporabijo usnjene trakove, kengurujev kožuh, spletena rastlinska vlakna, povezano nojevo, orlovo in fazanovo perje ali medvedjo dlako. Uporabljajo tudi sveži les in iz njega izrezljajo ptičje perje ali pa na vrstico drugega za drugim izmenično nanizajo bele opičje zobe in črne jagode. Lahko s travnatim trakom povežejo nojevo jajce in vanj vtaknejo nojevo perje ali si na vsako stran čela obesijo dve vrvi, vsako s kengurujevim zobom. Lahko pa nosijo trak, spleten v mrežo iz konopljinih vlaken, in nanj od levega ušesa proti desnemu v obliki pahljače nataknejo rumeno ali belo papigino perje. Včasih na glavi nosijo kar orla ali vrano. Naglavni trakovi, ki jih danes poznajo različni narodi, in perje ali podobe ptic, ki jih na glavi nosijo sodobne ženske iz Evrope in Amerike, so se razvili iz naglavnih trakov zgodnjih ljudstev.

Druga vrsta tega nakita je naglavna dekoracija. Bodisi zvijejo drevesne liste bodisi tjulnjevo kožo razrežejo na trakove ali pa spletejo rastlinska vlakna oziroma živalsko dlako, da naredijo trakove, na katere nanizajo plodove mangrovin, rdeče korale, hišice morskega polža, želve, ptičje perje, živalske kosti, zobe ipd. Nekateri pri tem uporabijo tudi kosti človeških prstov. Naglavni nakit pri ženskah iz Evrope in Amerike ter koralde pri Mandžurcih spadajov to vrsto nakita.

Tretja vrsta nakita je pasni nakit. Poznamo pasove, izdelane iz drevesnih listov ali živalske kože in vrvi, ki so izdelane iz rastlinskih vlaken ali človeških las. Na vrveh so pogosto povezani trakovi, izdelani iz drevesnih listov ali povezani iz nojevega perja, netopirjeve ali veвериčje kože. Lahko so tudi iz ene vrste kratkih trakov blaga in ene vrste kratkih trakov iz kozje kože, na njih pa povežejo koralde ali jajčne lupine. Na Kitajskem so v obdobju Zhou poznali velike in svilene pasove, od obdobja Tang dalje pa tudi zlate, srebrne, žadaste ipd. Pasovi, ki jih danes nosi vojska, so se pričeli s pasovi zgodnjih ljudstev. V starih dobah so obleko razlagali kot sredstvo, s katerim se prekrije sramne dele, vendar ko opazujemo pasove nerazvitih ljudstev, vidimo, da sestojijo iz več trakov in sploh ne opravljajo funkcije prekrivanja. Pri plesu moških in žensk pri avstralskih staroselcih neporočene ženske nosijo trakove, medtem ko jih poročene ne. Ko pride do nečednega srečanja, si ženske nadanejo iz perja narejene trakove. Veliko popotnikov pravi, da s tovrstnimi dodatki, ker so v vsakodnevem življenju sicer goli in to zanje ni nič čudnega, povzročijo neke vrste vzburjenje. To pa je v popolnem nasprotju z zavestjo o sramnem.

Kar se tiče dodatkov na rokah in nogah, gre kakor pri čelnem okrasju za pasove ali vrvi, viseče na rokah ali mečih. Šele bolj razvita ljudstva poznajo zapestnice.

Zgoraj omenjenega okrasja na čelu ali pasovih pri Eskimih ne zasledimo. Njihovo okrasje so pravzaprav oblačila sama, na koži in oblačilih imajo prišite usnjene trakove, živalske zobe in kosti, kovinske perle in bronaste zvončke. Moški nosijo poseben zgornji del oblačila, ki ima zadaj pripet dolg kos, spominjajoč na živalski rep.

Če se ozremo na vsa ta ljudstva, lahko ugotovimo, da pri nakitu najbolj cenijo svetlikavost. Ko staroselci iz Feuerlanda vidijo kos stekla, iz njega naredijo čelni nakit, Bušmanom pa bakreni in železni obročki prinašajo srečo. Ker ne poznajo tehnologije, ne morejo dostopati do najbolj svetlikajočega se nakita pri civiliziranih narodih. Vendar so s stvarmi, ki jih ponuja narava – školjkami na plaži, sadeži na drevesih in vejicami –, povsem zadovoljni.

Med barvami, ki jih nosijo, je na prvem mestu rdeča. Goethe je govoril, da je rdeča barva tista, ki lahko vzbudi največ čustev, zato jim je tako ljuba. Zaradi istega razloga so v starih časih na Kitajskem nosili rdeča oblačila in v času dinastije Qing rdeča pokrivala. Rdeči sledijo rumena, bela in črna, hladne barve pa izberejo le redko. Le Eskimi si ustnice krasijo z barvo zelenega dragega kamna, ki je zelo redka. Izbira barve je povezana z barvo njihove kože. Ljudstva temnejše polti raje izbirajo svetlejše barve, zato avstralski staroselci in ljudstvo Mincopie telo poslikavajo z belo, prvi pa na gležnjih nosijo še bele kengurujeve zobe. Ljudstva svetlejše polti imajo raje temnejše barve, zato si staroselci iz Feuerlanda telo poslikajo s črno, Bušmani pa nosijo perle temnejših odtenkov.

Perja kot nakita ne izbirajo le zaradi barve, temveč zaradi oblike, saj kljub mirovanju daje občutek gibanja. Zato je vse od prvotnih ljudstev do današnje civilizirane družbe vseskozi zelo pomembno okrasje. Sledijo mu polžje hišice, za katere se zdi, da jih je izdelal natančen rokodelc, zato jih imajo prvotna ljudstva tako rada. V civiliziranih družbah so le okrasje ob razstavljenih predmetih.

Nakit prvotna ljudstva najdejo v naravi, saj še ne poznajo tehnik za izdelovanje umetniških izdelkov. Vendar ne gre za povsem naravne izdelke, saj na osnovi ideje lepega pridajo nekaj svojega. Živalske kože razrežejo na trakove, živalske zobe in sadeže nanizajo na vrvi, ptičje perje povežejo s sponami ali v pahljače in jih nosijo na glavi. Vse to ustreza dvema pogojema umetnosti, in sicer simetriji in ritmu. Prvi pogoj izhaja iz narave človeških okončin, drugi pa iz narave okrasja samega. Ker je človeško telo simetrično, se je pri okrasju prav tako razvila simetričnost. Če reč ni simetrična, se zdi smešna in čudna. Pri brazgotinah in tetovažah se lahko včasih srečamo z asimetrijo, to pa nika-
kor ne pomeni, da ljudem simetrija ni ljuba, temveč da je njihova umetniška

misel še vedno v fazi otroštva in še ne pozna simetrije. Ritem prav tako ne obstaja že od nekdaj. Šele ko so na vrvico nanizali živalske zobe in školjke, so lahko počasi dojeli ritem. Ljudstvo Botokuden na vrvi izmenično naniza temne plodove in bele živalske zobe, s čimer izrazi umetniški ritem. Te materiale lahko zamenjajo tudi z drugimi, na primer z zobmi drugih vrst živali ali s hišicami drugih vrst polžev. Poslužujejo se lahko različnosti materialov ali barve in velikosti. S tem postanejo vzorci precej kompleksni.

Tako pri vzorcih telesnih poslikav kot načinu nizanja živalskih zob in polžjih hišic, ki jih nosijo na gležnjih in pasu, gre za neke vrste ornamente, ki pa so še vedno del telesnega okrasja. Ko se je kasneje njihova zavest razširila in je ideja lepega posegla tudi na območje predmetov, lahko govorimo o ornamentiki.

Predmeti, na katerih so ornamenti, so ščiti, sulice, noži, puške, loki, katapulti, čolni, vesla, keramika, ročaji čebrov, žepi za sulice in igle ipd.

Ornamente slikajo z rdečo, rumeno, belo, črno, oker, modro in z drugimi barvami, lahko pa so izrezljani.

Vzorci ornamentov vključujejo pike, ravne linije, vijuge, koncentrične krožnice, križe, sekajoče se črte, trikotnike, kvadrate, rombe, svastike, kroge, kroge s piko ipd. Lahko so tudi podobe netopirjev, kuščarjev, kač, rib, srnjadi, tjulnjev ipd. Pri podobah živali gre za posnemanje narave, prav tako pa velja za geometrične vzorce, ki lahko posnemajo naravo ali orodje. Križ posnema vzorce na kuščarjih, ribje kosti posnema panj, povezane vijuge, ozke na sredini in razširjene okrog, posnemajo netopirje, vzorec dveh vijug, znotraj katerih je ravna črta, posnema vzorec na kači mokasinki, dvojna svastika posnema vzorec na kači cassinauhe, valovite črte s pikami posnemajo vzorec na kači anakondi, črni romb pa vzorce na lagunskih ribah. Za večino teh vzorcev lahko sklepamo o izvoru. Ker pa posnemajo določen del živali, jih je včasih težko najti. Vzorci na uporabnih predmetih posnemajo pletenine. Najpreprostejše najdemo na keramiki, na kateri so lahko izrisane vodoravne ali poševne linije, ki posnemajo pletenine.

Včasih na dolgih sulicah najdemo vzorce pletenih košar, na ščitih in palicah pa vzorce, ki posnemajo pasove. Pravijo, da naj bi poslikana ornamentika keramiko naredila preveč gladko in spolzko, zaradi česar bi jo bilo težko držati; zato so vzorce pričeli vrezovati. Poleg tega je bila keramika izumljena kasneje kot pletene košare, zato steklenice in vrči posnemajo pletene košare. Pri orožju so najprej rezilo z vrvjo ali trakom privezali na palico, kasneje pa so to storili tako, da so rezilo prilepili ali zataknili, vendar je ideja vrvi in traku še vedno ostala, zato so jo naslikali ali vgravirali na orožje. V muzeju v Freiburgu hranijo dve sulici avstralskih staroselcev; pri prvi je rezilo privezано, pri drugi pa prilepljeno s smolo; na drugi sulici je še vedno vgravirana podoba vrvi,

podobna prvi. To kaže na njihovo sposobnost miselnega povezovanja. Ne glede na to, ali gre pri tem za boljši oprijem ali za miselno povezovanje, so vzorci naslikani in vgravirani zelo natančno, kar kaže na njihovo umetniško funkcijo. Pri prvotnih ljudstvih lahko ornamente hitro zamenjamo z nekaj vrstami uporabnih znakov, na primer s pisavo, znaki posedovanja, klanskimi pečati ter religijskimi ali šamanskimi simboli. Ni nujno, da so vsi vzorci, ki so razporejeni sorazmerno, pisava ali oznake; prav tako ni nujno, da so vsi skrbno narisani vzorci, ki so več kot le preprost oris nečesa, tudi znaki. Če se simbol določene družine ne pojavlja na vseh uporabnih predmetih, ni nujno, da gre za klanski pečat. Če poznamo razlago staroselcev, te znake dosti lažje razločujemo.

Lepoto ornamentov pogojuje dvoje. Prvo je ritem. Pri enostavnem ritmu vzamejo en vzorec in ga nato večkrat ponovijo, pri kompleksnem ritmu pa vzamejo dva ali več vzorcev in jih nato večkrat ponovijo. Takšni so ornamenti pri civiliziranih ljudstvih. Druga značilnost je simetrija. Ornamenti prvotnih ljudstev so večinoma simetrični, nesimetričnih je bolj malo. Pri avstralskih staroselcih lahko najdemo tri vrste ščitov. Pri prvih je med dvema lokoma narisana vijugasta črta z enakim številom vijug na levi in desni, tako da je ornament simetričen. Pri drugih so na obeh straneh prekržane vijuge, na eni strani tri in na drugi štiri. Na tretji vrsti ščitov so na obeh straneh ščita vzorci v obliki črke T, na eni strani so trije, na drugi štirje. Zakaj je na obeh straneh število različno? Ker je tako pri nekaterih vrstah živali. Ker le posnemajo, ne težijo k simetriji.

Vsebina ornamentov so lahko ljudje ali živali, vendar nikoli rastline. Za lovsko ljudstva so namreč ulovljene živali ekonomsko blago. Čeprav njihove žene nabirajo rastlinje, je to le postransko blago in mu ne posvečajo velike pozornosti. Ko torej vrezujejo in slikajo, na rastline niti pomislijo ne.

Pričetek slikarstva je ravno slikanje celih živali. Na sulicah iz kosti so vgravirane podobe jelena. Na torbi za igle je podoba ribe ali tjulnja. To je pričetek ikonografije. V tej umetnosti so bolj izurjena ljudstva iz hladnejših podnebnih pasov: ljudstvo s skrajnega severa je na primer že poznalo koščene kipce človeka, ribe, tjulnja itd. Staroselci z Aleutov poznajo podobo ribe in lisice, Eskimi ribe itd. Vsi ti kipi so izrezljani natančno in jih pri drugih lovskih ljudstvih ne zasledimo.

Slikarstvo je razvito prav pri vseh ljudstvih, ljudstva iz hladnejših podnebnih pasov pa rezbarijo podobe na mrožje zobe ali pa z oljem pomešajo rdečo ilovico in črno oglje ter z njima slikajo na mrožje zobe. Poleg živalskih podob slikajo tudi prizore iz človeškega življenja, na primer igluje, usnjena prekrivala, kanuje, pasje vprege, lov na medvede in mrože ipd. Hildebrand poroča, da je ljudstvo Chukchi med drugim slikalo luno s človekom v sredini, ker so naslikali človeka s kapuco v središču kroga.

Druga lovška ljudstva, kot na primer avstralski staroselci in Bušmani, poznajo poslikave na pečinah. Na svetlejših skalah slikajo z barvami, na temnejših pa najprej z ostrim kamnom izrišejo vzorce in jih nato pobarvajo s svetlejšimi barvami. Včasih najprej z eno barvo pobarvajo vzorec in ga nato prebarvajo še z drugo. Avstralski staroselci lesene strehe svojih koč prebarvajo s črnim ogljem in nato vanj z nohti vrišejo podobe ali pa na lesene nagrobne spomenike izdolbejo podobe. Barve, ki jih uporabljajo, so v glavnem rdeča, rumena in bela. Črna pride iz oglja, za modro pa ne vem, od kod pride. Barve mešajo z oljem, ko pa se posušijo, jih premažejo z drevesno smolo, da ne zbledijo. Bušmani uporabljajo rdečo, rumeno, oker, črno in zeleno. Barve mešajo z oljem ali krvjo.

Predmet njihovih poslikav so največkrat živali, na primer kenguruji, sloni, nosorogi, zebre, vodni biki, razne vrste divjadi, hijene, konji, opice, noji, purani, kače, ribe, raki, kuščarji, hrošči ipd. Slikajo tudi prizore iz človeškega življenja, kot so lov in ribolov, lovljenje nojev, ples ipd. Poleg njih slikajo tudi drevesa, hiše, čolne ipd.

Med slikarijami avstralskih staroselcev najbolj izstopajo tiste iz jam v gori Glenelg na severozahodu države, saj gre za podobe človeka. V prvi jami je na poševni temni steni z belo barvo naslikano telo človeka s kapo s kratkimi rdečimi vrvicami. Oči so naslikane zelo jasno, medtem ko vse ostalo manjka. Avstralski staroselci namreč nikoli ne rišejo ust. Človekov obraz je bel, oči pa so črne. Z rdečo in rumeno črto je narisana človekova podoba, na obeh rokah pa so izrisani prsti. Na telesu je veliko majhnih vzorcev, pri katerih lahko gre za brazgotine ali pa usnjena oblačila. Na njegovi desni so narisane podobe štirih deklet, ki strmijo vanj; vse na glavi nosijo temno modro okrasje, dve pa nosita spete pasove. V drugi jami je naslikan stranski profil človekove glave, dolg šest in širok petdeset centimetrov. V tretji jami je podoba človeka, dolga okrog tri metre. Od vratu navzdol je ves prekrit s črnim oblačilom, ven gledajo le roke, okrog glave pa ima v krogih povezan šal. Celotna poslikava je naslikana z rdečo, rumeno in belo barvo; na obrazu so naslikane le oči, na obrobju šala pa je narisanih več rdečih črt, ki so videti kot pisava.

Med slikarijami Bušmanov najbolj izstopa slika ukradenega bika, ki so jo odkrili v jami blizu mesta Hemon. Na sliki je klan Bušmanov, ki skriva ukradenega bika, približujejo pa se mu okradeni pripadniki ljudstva Kaffer. Del Bušmanov sili bika, da bi zbežal drugam, večina pa se z loki in puščicami bori proti sovražnikom. Tu moramo biti pozorni na to, da so Bušmani, čeprav so naslikani majhni, uprizorjeni kot močnejši, medtem ko so pripadniki ljudstva Kaffer naslikani veliki, uprizorjeni pa kot šibkejši. Ta slika zelo dobro upodablja dejanske reči in dejanja.

Čeprav ta lovska ljudstva ne poznajo tehnik upodabljanja prostora in senčenja, že ločujejo med oddaljenostjo objektov; to pomeni, da položaj spredaj in zadaj ločijo tako, da objekte narišejo spodaj ali zgoraj, kar so počeli tudi v starem Egiptu. Za stvarno upodabljanje imajo sposobnosti, ki nas osupnejo: prvič, so zelo pronicljivi opazovalci in si reči pravilno zapomnijo; in drugič, gibala in čutila znajo zelo dobro uporabljati, saj so nujno potrebna za njihovo preživetje.

Poleg slikarstva in kiparstva poznajo kiparstvu podobno umetnost: maske. Izdelki prebivalcev severozahodne obale Indije izhajajo iz njihove neomejene domišljije, pri čemer se razlikujejo od omenjenega realističnega slikarstva in kiparstva. Med njimi je največ živali, človeške podobe pa so zelo nenaravne in so videti kot pošasti. Te maske so zelo podobne maskam tibetanskega budizma.

Med umetnostmi prvotnih ljudstev pa je najvplivnejši ples. Razdelimo ga lahko na dve vrsti: gimnastični ples in ples kot igra. Med gimnastičnimi plesi je pri avstralskih staroselcih najbolj razširjen ples, imenovan Corroboree, podobne plese pa poznata tudi ljudstvi Mincopie in Eskimi. Največkrat plešejo ob miru, sklenjenem po vojni med dvema ljudstvom, zorenju pridelka, bogatem pridelku ali lovu, obredu prehoda otrok v odraslost, novem letu, ozdravljenju, pogrebu, odhodu vojščakov, pričetku sodelovanja z drugimi ljudstvi ipd. Plešejo na jasi sredi gozda, v vaških hišah, Eskimi včasih plešejo v svojih iglujih. Vedno plešejo ob luni, ko prižgejo ognje, da ta soj odseva z lunino svetlobo. Plešejo vedno moški, ženske ob strani pojejo, vse pa gledajo gledalci. Poleg tega nekdo nakazuje ritem, in sicer tako, da bodisi udarja z dvema palicama ali z nogo ob tla. Ples vedno poteka od počasnega k hitremu, in četudi plešejo najhitreje, kar lahko, vedno sledijo ritmu. Obstaja tudi ples žensk, pri katerem se plesalke večinoma razporedijo v vrste ter nato vrtijo zgornji del telesa ali pa s stegovanjem in krčenjem nog ustvarjajo različne položaje. V primerjavi z moškim plesom je ženski mnogo mirnejši.

Pri plesu kot igri gre za posnemanje živali, na primer kengurujev, psov, nojev, metuljev, žab ipd. Posnemajo lahko tudi življenje, pri čemer sta najpogostejša prizora ljubezen in vojna. Avstralski staroselci uprizarjajo celo čolne, človeško vstajenje od mrtvih in podobno.

Veselje se pri plesu ustvarja takrat, ko plesalci s skrajno hitrim gibanjem izražajo svoja čustva. Če se navznoter počutimo, kot da želimo plesati, navzven pa smo omejeni, ne občutimo veselja. Zato si ne moremo kaj, da ne bi z gibanjem odgovorili svojim čustvom. A pri tem preveč sproščujočem plesu smo lahko kaj hitro utrujeni, zato lahko kmalu občutimo žalost. Zaradi tega so nujno potrebna pravila; tako prvotna ljudstva pri vsakem plesu, pa naj bo še tako živahen, sledijo ritmu, kar se povsem sklada z načeli lepega.

Veselje pri plesu občutijo tako plesalci kot gledalci. Pri plesalcih ga ustvarja gibanje telesa, pri gledalcih pa sprejemanje čustev. Ker slednji občutijo veselje, sklepajo, da tudi duhovi in božanstva, ki jih ljudje posnemajo, čutijo enako, zato obstaja tudi religijski ples. To vrsto plesa so poznala vsa ljudstva, a glede na zapise danes obstaja le še religijski ples pri avstralskih staroselcih. Ti žrtvujejo demonu, imenovanemu Mindi, na prostoru žrtvovanja pa eden izmed njih pogosto pleše. Poleg tega lahko na plesišču dvignejo tudi idola. Ples se je torej pričel iz čistega veselja in je šele kasneje postal del religijskega obredja – to je samoumevno.

Ples prvotnih ljudstev večinoma spremlja petje, besedilo pa je poezija. Njihove poezije torej ni malo. Poezija je neke vrste jezik, ki skozi lepo obliko z namenom doseganja ideala lepega izraža naša čustva ob notranjem ali zunanjem doživetju. Zato poezijo delimo na dve zvrsti: prva je subjektivna – izraža notranja občutenja in ideje ter jo imenujemo lirika, druga je objektivna – izraža zunanje prizore in dejanja, imenujemo pa jo epika in dramatika. Temelj obeh so čustva. Pesmi se rojevajo iz čustev in vplivajo na čustva.

Zadnji primer gradiva človeškega izražanja čustev v najnaravnejši obliki je lirika. Ta je blizu jeziku, saj prek čustvenega jezika in ritma izrazi svoj pomen in tako postane besedilo petja. *Shangshu [Knjiga dokumentov]* pravi: »[Poezija skozi jezik govori o človeških vzgibih], pesmi pa pojejo ta jezik, [glasba se prilagaja temu petju, njena melodija pa mora biti harmonična s petimi toni].« *Li ji [Knjiga obredov]* pravi: »Ko jezik ni dovolj, uporabimo še več besed, da to izrazimo. Ko še to ni dovolj, pričnemo recitirati, da to izrazimo.« Echrenreich poroča, da pripadniki ljudstva Botokuden zvečer zrecitirajo svoje občutke o minulem dnevu, kar je zelo podobno poeziji. Govorijo o dobrem ulovu tistega dne ali hvalijo svojega neustrašnega plemenskega vladarja. Vse to recitirajo po ritmu in večkrat ponovijo. Vojščaki avstralskih staroselcev ne govorijo o tem, koga so zabodli, temveč kakšno orožje imajo, podobne stavke pa preoblikujejo v več različnih, kar ni daleč od pogovornega jezika.

Besedila pesmi so omejena na nižje potrebe, na primer obedovanje in pitje. Kar se tiče odnosa med moškim in žensko, le redko spregovorijo o ljubezni, iz česar je razviden njihov egoizem. Vselej izražajo čustva, povezana z njihovo lastno usodo, če pa se že dotikajo drugih ljudi, gre le za besede ob slovesu in smrti. Čustvene vezi so omejene na družino, pri omenjanju drugih ljudi pa gre le za izražanje pozornosti ali sovraštva. Poleg tega se zelo radi norčujejo, v sreči in nesreči, veselju in žalosti, prav tako pa se norčujejo iz invalidov. Včasih iz čiste radovednosti, ko na primer vidijo avtomobil, iz katerega se kadi dim, ali premec ladje, prav tako spesnijo pesem. O veličini in lepoti narave se le

redko govori, predvsem zato, ker živijo pod pritiskom narave. Le Eskimi imajo pesem, ki govori o gorah in njihovi veličini, kar je zelo redko. Vsebina pesmi je približno takšna: »To veliko goro Koonak na jugu,/ jaz vidim,/ v to veliko goro Koonak na jugu,/ jaz strmim,/ ta prečudovita svetloba, ki se dviga z juga,/ me osupne./ Se širi,/ a je še vedno gora Koonak,/ ampak se obdaja in varuje z morjem,/ glej!/ Kakšni so njeni oblaki na jugu?/ Kotalijo se in spreminjajo,/ glej!/ Kakšni so njeni oblaki na jugu?/ Prelivajo se in ustvarjajo lepoto./ Morje, ki obdaja in varuje njen vrh,/ so spreminjajoči se oblaki./ Morje, ki obdaja in varuje njen vrh,/ se preliva in ustvarja lepoto.«

Nekateri so prepričani, da se je poezija razvila iz epike. Vendar je tako le zaradi zgodovine evropske književnosti, ki se je pričela z dvema Homerjevima epoma. Ne vem, koliko nezgodovinskih pesmi je že obstajalo pred Homerjem, saj se niso ohranile. Epika je mlajša od lirike. Pri avstralskih staroselcih in ljudstvu Mincopie so epi le proza, ki se meša z ritmom. Le pri Eskimih otroške pripovedi povsem sledijo ritmu.

Pri epih prvotnih ljudstev gre navadno za basni in mite, pri Eskimih pa za pripovedi o življenju. Njihova dela so enodimenzijska oziroma enolinijska. Opisujejo značilnosti živali, vendar o njih govorijo le na splošno in le redko govorijo o njihovih posebnih značilnostih ali čudnem obnašanju. Enako je pri epih o življenju, v katerih večinoma govorijo le o dobrem in zlu, ne pa o posebnih značilnostih. Ko govorijo o vdovah, jih vselej prikažejo kot dobre, medtem ko je družba prevzetna, nasilna in sumničava. Eskimi imajo ep, imenovan Kagsagsuk, ki ima malo večjo literarno vrednost. Njegova vsebina je približno takšna: Kagsagsuk je bil sirota in je bil v rejništvu pri neki stari ženici. Ta je živela v majhni shrambi pri vratih druge družine, kjer ni bilo dovolj prostora zanj. Zato se je stiskal pred vhodom in spal kot pes, pogosto pa so ga zasmehovali in poniževali starejši in otroci. Nekega dne se je odpravil na potovanje. Prečkal je visoko goro, ko si je nenadoma zaželel postati močnejši. Spomnil se je magičnega uroka, ki ga je naučila ženica, in ga izrekel. Tedaj je do njega prišla pošast in z repom z njegovega telesa odstranila vse kosti tjulnja, ki so zavirale njegovo rast in razvoj. Bolj ko je brisala, manj je bilo kosti, dokler jih ni nič več ostalo. Ko se je vrnil, se je čutil močnejšega. Otroci so ga še vedno zasmehovali, on pa je to mirno prenašal. Vsak dan se je vrnil k pošasti in se iz dneva v dan počutil močnejšega. Nekoč pa je pošast rekla: »Zdaj je pa dovolj! Bodi potrpežljiv; ko bo prišla zima in zamrznila morje, bodo prišli tudi medvedi, ti pa pojdi in jih ulovi.« Ko se je vrnil in so ga otroci spet zasmehovali, je to še vedno v miru prenašal. Nato je prišla zima in nekdo je rekel: »Tam na ledeni gori so trije medvedi in nikogar ni, ki bi se jim upal približati.« Kagsagsuk je to slišal in povedal svoji rejnici, da gre gledat, kaj se dogaja. Ta ga je pogledala

in posmehljivo rekla: »Dobro, prinesi mi dva kosa medvedje kože, da si bom iz nje naredila posteljo in odejo.« Ko je odšel, so ga vsi zasmehovali, on pa je stekel na ledeno goro, ubil medveda in ga vrgel množici, da si ga je razdelila. Nato je ubil še preostala dva medveda, ju odrl, kožo podaril svoji rejnici in rekel, da je prinesel podlago za spanje in odejo. Tedaj je tisti sosed, ki ga je vsak dan poniževal, pripravil meso in vino ter ga vljudno pogostil. Malo se je napil, zato mu je mlado dekle prineslo vodo, ko pa se ji je zahvalil, je nenadoma umrla. Njeni starši niso mogli skriti sovraštva do njega. Ko je nato prišla skupina mlajših fantov, jim je rekel, da bi šli loviti mrože. Takoj ko je stopil do njih, so vsi umrli. Njihovi starši niso mogli skriti sovraštva do njega. Tedaj je postal sila maščevalen in vse ljudi, moške, ženske, mlade in starejše, ki so ga prej zasmehovali, je pobil. Ostala je le manjša skupina ljudi, ki ga nikoli niso žalili, zato je bil do njih dober in je skupaj z njimi užival ozimnico. Izbral si je najboljši čoln, se vestno priučil pomorskih spretnosti in se mnogokrat odpravil na dolga popotovanja. Včasih je šel proti jugu, spet drugič proti severu. Bil je sila zadovoljen, zgodba o njegovem pogumu pa se je razširila po vsem svetu.

Večina umetnostnih zgodovinarjev in izvedencev za umetnost meni, da se je dramatika pojavila najkasneje, torej za poezijo, vendar ni tako. Temelj dramatike je sočasno izražanje z jezikom in gibom. Če to drži, so pripovedovanja prvotnih ljudstev že sama po sebi dramatika. Nikoli namreč ne gre le za preprosto pripovedovanje, saj ob pripovedovanju vselej izvajajo različne gibe. Ko na primer Bušmani govorijo o neki živali, sočasno s pripovedovanjem z usti posnemajo usta tiste živali, in ko Eskimi pripovedujejo o nekem človeku, se poskušajo priučiti njegovega načina govora. Že samo če opazujemo otroke pripovedovati zgodbe, lahko ugotovimo, da ni nikogar, ki se ne bi istočasno izražal tudi z razpoloženjem in gibi. Tako lahko vidimo, da je dramatika zelo naravna in je nastala že zelo zgodaj. V tem primeru je torej epika zadnja oblika za poezijo.

Pri dramatiki prvotnih ljudstev gre bodisi za sočasno uprizarjanje besede in giba bodisi za sočasno uprizarjanje več ljudi. Očitno je ta vrsta dramatike že zelo zgodaj obstajala tudi pri najnižje razvitih ljudstvih. Prvič, pri grenlandskih staroselcih poznajo poezijo kot dialog dveh ljudi, kjer pojejo in se istočasno izražajo z gibi; tu gre torej za dramatiko. Tudi pri avstralskih staroselcih večkrat zasledimo tovrstno obliko petja. Drugič, ples kot igra je začetna oblika dramatike. Pri prehodu od petja dialoga do dramatike prvemu dodamo gib, pri prehodu od plesa k dramatiki pa dodamo jezik. Notranjih odnosov pri dramatiki na žalost ne moremo zlahka ločiti.

Aleuti poznajo vrsto neme igre, pri kateri prvi igralec nosi lok in posnema lovca, drugi pa igra ptico. Ko lovec zagleda ptico, se pretvarja, kot da mu je

všeč in da ji ne bo storil nič hudega. A ko ptica želi stran, postane živčen. Po dolgotrajnem preračunavanju in vznemirjanju razpre lok in ptico ustrelji. Lovec od veselja zapleše, a nenadoma se počuti nelagodno in svoje dejanje obžaluje, zato začne jokati. Mrtva ptica oživi in se spremeni v lepo dekle. Nato z lovcem z ramo ob rami odideta.

Tudi avstralski staroselci poznajo vrsto neme igre, a imajo igralca, ki vsak prizor začne z visokim glasom. V prvem prizoru se čreda govedi, ki je pritekla iz gozda, igra sredi trate. Govedo igrajo staroselci, poslikani z ustreznimi vzorci, vsa njihova dejanja pa se zdijo izjemno naravna. V drugem prizoru med govedo pride skupina ljudi, ki dve živali s sulicami zabode, odre in razreže njihovo meso, kar počne zelo natančno. V tretjem prizoru se iz gozda zasliši glas konjskih kopit in ni dolgo, ko privihra konjenica, ki s sulicami odganja črnce. Kmalu zatem se ti spet zberejo, se obrnejo proti belcem, jih premagajo in odženejo. Čeprav ta igra nima poetičnega besedila, sta njena zgradba in pomen sila poetična.

Da se je v civiliziranih družbah poezija tako razširila, gre v veliki meri pripisati izumu tiska. Prvotna ljudstva ne poznajo tehnike tiska in posledično nimajo književnosti, ustno izročilo pa ne seže tako daleč. Poleg tega je njihova fonetika skupna majhnemu številu ljudi, in ko se njihove pesmi razširjajo, je tako, kot da bi gledali notno gradivo.

Na civilizirane družbe je poezija močno vplivala: stari Grki s Homerjem, Italijani z Dantejem in Nemci z Goethejem so le najbolj znani primeri. Na prvotna ljudstva pa poezija nima posebnega vpliva, temveč se zdi, da je njihova potreba, kot na primer orodje, ki ga uporabljajo v vsakdanjem življenju. Stokes poroča, da je njegov spremljevalec, staroselec Miago, ob vsaki priložnosti, ko se je srečal s čim novim, lahkotno in hitro sestavil novo pesem. To nikakor ni bil njegov poseben talent, temveč je to značilno za avstralske staroselce. Eskimi prav tako poznajo razne pesmi, zato sploh ne častijo pesnikov, saj je vrednost poezije splošno sprejeta.

S plesom in poezijo je povezana glasba. Ples prvotnih ljudstev praktično vedno vključuje glasbo, zdi se celo, da je glasba še nekoliko pomembnejša. Pri zoriščih plesanja se pri Eskimih imenuje pevski oder oziroma *quaggi*, plesni praznik pri ljudstvu Mincopie pa se imenuje praznik glasbe.

Petje prvotnih ljudstev sledi ritmu in ne nujno harmoniji tonov. Njihova tonska lestvica je precej enostavna, nekateri poznajo tri tone, drugi štiri, tretji šest. Včasih tone spreminjajo kar tako. Pri Bušmanih je nadarjenost za glasbo najvišja oblika talenta, in ko jih Evropejci učijo svoje glasbe, so jo ti sposobni posnemati. Lichenstein je celo trdil, da zelo rad prisluhne njihovim monotonalnimi pesmim.

Razloga, da tako poudarjajo ritem, sta dva: prvič, ker glasbo prvotno uporabljajo pri plesu, in drugič, zaradi njihovih glasbil. Večina glasbil je izdelana iz palic, med katerimi je najpomembnejši boben, ki ga ne zasledimo edino pri ljudstvu Botokuden, druga ljudstva pa poznajo eno ali več vrst. Najzgodnejši primerek bobna je tisti, ki ga avstralske staroselke uporabljajo na plesišču, in sicer gre za napeto kengurujevo kožo, ki jo lahko čez dan nosijo kot prekivalo. Včasih vanjo zavijejo zemljo. Da kožo napnejo na lesen okvir, je prvi opazil Malensier. Staroselci iz Queenslanda na severozahodu Avstralije po njem udarijo z debelo palico iz trdega lesa, kar da zelo močan zvok. Ta palica bi lahko predstavljala prehod h glasbeni plošči [krožniku] pri ljudstvu Mincopie. Glasbeni krožnik uporablja vodja pri plesu, je oblike ščita in izdelan iz trdega lesa. Dolg je meter in pol, širok pa šestdeset centimetrov, na eni strani je izbočen, na drugi vdrt. Na vdrtem delu so z belo zemljo izrisani vzorci. Vdrti del je usmerjen proti tлом, na ožjem koncu ga pristavijo na tla, vodja plesa pa stopi nanj, da ga utrdi. Da bi zvok še okrepili, na širši del položijo kamen. Eskimi uporabljajo iz palic izdelan boben; palice so iz lesa ali kosti golenic, koža pa je mroževa ali jelenja. Njegov premer je skoraj en meter, po njem pa udarjajo s palicami, dolgimi trideset in debelimi tri centimetre. Bušmanski boben, ki mu Nizozemci pravijo *rommelpott*, je koža, napeta na lončeno posodo ali lesen čeber, po njem pa udarjajo s prsti.

Eskimi, ljudstvo Mincopie in del avstralskih staroselcev razen bobna praktično ne poznajo drugih glasbil. Samo staroselci iz Port Essingtona poznajo piščal, izdelano iz bambusove cevi, dolgo šest do devet centimetrov, na katero igrajo tako, da pihajo skozi nosnice. Ljudstvo Botokuden ne pozna bobna, pozna pa dvoje vrst pihal. Prva je piščal, izdelana iz cevi *taquara*, na njenem koncu je nekaj lukenj, nanje pa igrajo ženske. Drugo pihalo je rog, izdelan iz kože repa velikih živali.

Bušmani uporabljajo brenkala, med katerimi jih nekaj niso izumili sami. Eno se imenuje kitara, ki so jo dobili od drugih afriških črncev. Drugo je neke vrste bučevka, ki so jo dobili od Hotentotov. Ima leseno dno, pritrdjeno na bučevko, ki lahko prispeva k moči odmeva. Tretje brenkalo je struna, napeta na obroč, ki se lahko skrajša ali podaljša, da se spremeni vibrirajoči zvok. Le glasbilo, imenovano *gora*, naj bi bilo izvorno bušmansko. Gre za najzgodnejši primer brenkala, ki se je razvilo iz loka. Sestoji iz strune; med njenima koncema in lesom je zatakajeno tenko prirezano pero. To pero se uporablja pri ritmu, in sicer s priprtimi ustnicami, kakor pri igranju na piščal, skozi pero iztisnemo zrak, da zavibrira. Glas, ki ga ustvarimo s pihanjem, je šibek, zato instrument primejo z desno roko, z drugim prstom roke pa pokrijejo uho, da zvok napravi navidezno močnejši. Ko zabrenkajo, lahko instrument zveni zelo dolgo.

Če povzamemo, je pri prvotnih ljudstvih petje malo bolj razvito kot glasbila, pri obojem pa gre le za krajše melodije, ki bolj poudarjajo ritem kot melodičnost. Tonaliteta njihove glasbe je enostavna, težko razločimo višino ali nižino tonov.

O izvoru glasbe je Darwin trdil, da so naši predniki, ko so bili še na stopnji živali, s pomočjo tega vznurjajočega dejanja skušali privabiti nasprotni spol. Glas samcev prav vseh živali, ko se jim poveča paritveni nagon, je še posebej močan, ne le zaradi lastne radosti, temveč da z njim privabijo pozornost nasprotnega spola. Aktivnost in pasivnost v glasbi sta torej rezultat selekcije pri samcih in samicah. Moč zapeljevanja nasprotnega spola pa ni le v nežnosti in ljubkosti, temveč tudi v izkazovanju poguma. Na primer: prečudovito perje pri ptičjih samcih je le lepo, medtem ko dolga levja griva kaže na levov pogum. Zato v glasbeni tradiciji obstaja tudi ognjevita struja, ki lahko vzbudi željo po bojevanju. Danes med vojskami ni takšne, ki ne bi poznala koračnice; glede na Bucklerjeve in Thomasove zapise pa avstralski staroselci pred vojskovanjem z glasbo in plesom vzbudijo pogum svojih vojščakov.

Schopenhauer je trdil, da je v vseh umetnostih mogoče najti sledove posnemanja narave, razen v glasbi, zato je ta najvišja oblika umetnosti. Raziskave Abbéja Dubosa pa kažejo, da glasba prav tako kakor druge umetnosti posnema naravo. Glede na dokaze iz zgodovine in naših lastnih izkušenj ne moremo reči, da glasba ne kaže znakov posnemanja.

Pričetek glasbe gre iskati v izražanju čustev. V času radosti zaigramo radostno melodijo, v času bolesti pa melodijo žalosti. Takšni melodiji lahko v poslušalcih vzbudita ista čustva; enako velja tudi za občutke jeze in otopelosti. Zato lahko rečemo, da je glasba sredstvo za prenašanje čustev. Spencer je trdil: »Prvotna glasba je močnejši ton govora, ko so čustva močnejša.« To je zelo razumna izjava. Da se višina in nižina tonov v glasbi prvotnih ljudstev še nista ustalili, gre prav tako povezati s tonom govora.

Če povzamemo, se zdi, da si prvotna ljudstva lastijo vsaj del umetnosti, ki jo poznajo civilizirani ljudje. Tri oblike poezije niso bile pomešane, temveč so se pričele že zelo zgodaj razvijati ločeno. Samo pri arhitekturi so strehe in kočje lovskih ljudstev namenjene varovanju pred dežjem in vetrom ter še nimajo umetniške vrednosti.

Ko gledamo umetniška dela prvotnih ljudstev, se nam ob primerjavi z umetnostjo civiliziranih ljudi zdi, da je njihov obseg veliko manjši in da je stopnja bolj plitva. Ko pa jih pogledamo pobližje, lahko ugotovimo, da zadoštujejo vsem pogojem umetniškosti, kot so ritem, simetrija, primerjava, višina, harmonija in podobno, prav tako kakor pri civiliziranih ljudeh. Ko njihovo umetnost primerjamo s sedanjo, je razlika v številu malo večja kot razlika v

različnih zvrsteh. Njihova čustva so ožja in bolj toga, materiali omejeni, oblika enostavna in manj dodelana, izražanje idealov pa bolj otročje. Umetniški vzgib, funkcija in namen so povsem enaki kot v drugih dobah.

Vsako umetniško dejanje je v osnovi umetniški vzgib (tega je več vrst, na primer glasbeni in slikarski; te vrste se ne prekrivajo, le v literaturi imajo skupno ime umetniški vzgib). Ta umetniški vzgib spremlja dramski vzgib, saj noben od njiju nima pridane drugega namena. Spet druge umetniške vzgibe spremlja vzgib posnemanja narave, zato je v vseh umetnostih mogoče najti nekaj sledi posnemanja narave. Ni nujno, da ta vzgib doseže določeno kulturno stopnjo, kar pa se lahko zgodi; do katere stopnje se ta umetniški vzgib razvije, pa je povezano s stopnjo kulture. Ko opazujemo umetnost različnih prvotnih ljudstev, lahko ugotovimo, da si je med seboj zelo podobna, na primer nakit, slikarstvo, ples, poezija, glasba ipd. Celó pri umetnosti med seboj povsem nepovezanih ljudstev, na primer avstralskimi staroselci in Eskimi, ne opazimo posebne razlike. Zato Tainova teorija nacionalnih značilnosti pri prvotnih ljudstvih še ne velja.

Razlog za to medsebojno podobnost je povezan z njihovim življenjem. Razen glasbe so vsi materiali in oblike drugih umetnosti pod vplivom njihovega lovskega načina življenja, zato njihove slike posnemajo le živali in ljudi, ne pa tudi rastlin, kar lahko potrdi to hipotezo.

Herder in Taine sta bila prepričana, da je umetnost civiliziranih ljudi povezana s podnebjem. Ne moremo reči, da umetnost prvotnih ljudstev ne nastaja pod vplivom podnebja, vendar je z njim posredno povezana prek materialov. Pri civiliziranih ljudeh pa je promet zelo razvit, njihova produkcija tako ni več pod tako močnim vplivom podnebja, zato je vpliv podnebja na njihovo umetnost neposredno povezan z njihovim duhom. Neposrednega vpliva duha pri umetnosti prvotnih ljudstev še ni mogoče opaziti.

Na začetku so bile prav vse umetnosti prvotnih ljudstev povezane s stvarnim namenom, na primer slikarstvo je uporabno, nakit in ples sta mediatorja obeh spolov, poezija, ples in glasba imajo funkcijo vzbuditve bojnega duha, mirovni ples in družinski totemi so močno povezani s strukturo družbe. Vendar pa si niso vse umetnosti enake. V času prvotnih ljudstev je bil ples najpomembnejši. Če pogledamo v zahodno zgodovino umetnosti, vidimo, da je bilo starim Grkom najpomembnejše kiparstvo, srednjeveški religiozni pogled je videl najpomembnejše cerkve in arhitekturo, nova misel renesanse slikarstvo, sodobna kultura pa književnost. Prav pri vseh opazimo nagibanje k eni obliki. Ne glede na to, za katero dobo gre, je povezava umetnosti in družbe očitna. Odkar je Platon izpostavil pomembnost umetniškega izobraževanja, veliko izvedencev za izobraževanje meni, da je umetnost sredstvo za

spreminjanje družbe. Vendar pa je rezultat delitve dela v civiliziranih družbah to, da umetniki praktično nimajo možnosti opravljanja umetniškega poklica. Vsi obrtniki, ki dnevno opravljajo strojno delo, v svoje delo ne pridajo umetniške funkcije, kar se zdi izjemno suhoparno in še zdaleč ne dosega zanimivosti dela prvotnih ljudstev. Morris je izrazil neodobravanje razkola med umetnostjo in obrtjo ter izpostavil poumetenje dela, ki je pravzaprav podobno prizoru umetnosti prvotnih ljudstev. To je vprašanje, vredno raziskovanja.

Prevedeno po Xinchao [Nova plima], let. 2, št. 4, maj 1920.

Prevedel Marko Škafar

Razvoj umetnosti (1921)

Vsebinska prejšnjega predavanja o kulturi je bila sicer zelo raznolika, vendar lahko vse povzamemo s pojmom izobraževanja. Izobraževanje je prav tako zelo raznoliko, vendar v glavnem sestoji iz znanosti in umetnosti. Da je znanost izrednega pomena, ve vsakdo. Da pa je umetnost prav tako pomembna, je dojelo le malo ljudi. Zdaj bom govoril o napredku v umetnosti.

Umetnost lahko delimo na statično in gibljivo. Med statične umetnosti uvrščamo arhitekturo, kiparstvo, slikarstvo itd. Da bi določili njeno mesto v prostoru, se poslužujemo vida. Med gibljive umetnosti uvrščamo petje, glasbo itd. Določa jih časovnost, zato se pri njih poslužujemo sluha. Med tema dvema vrstama umetnosti je ples, ki je glede na svojo prostorskost enak slikarstvu, glede na časovni potek pa je enak glasbi.

Izvor plesa je lahko razložiti. Med živalskimi vrstami, kot so golobi in vrabci ali mačke in psi, lahko v času vzhičenosti opazimo znake neke vrste plesa. V Avstraliji celo obstaja vrsta ptic, ki iz drevesnih vej ustvari nekakšno plesno dvorano. Ples se je s časom razvijal in vsa nerazvita ljudstva v Afriki, Avstraliji, Aziji, Ameriki in na drugih celinah so ga poznala. Plesalci imajo telesa poslikana z najrazličnejšimi vzorci ter nosijo različni nakit in oblačila, ki istočasno predstavljajo izvor simbolike in ornamentov. Prizorišče plesa je največkrat na javnih prostorih, vendar tudi v slamnatih kočah ali iglujih. Tu naletimo tudi na izvor arhitekture. Na plesnih dogodkih vedno pojejo, kar je izvor poezije

in drugih oblik književnosti. Prav tako uporabljajo preproste glasbene inštrumente, s katerimi nakazujejo ritem, to pa je izvor glasbe. Pravzaprav so se skoraj vse vrste umetnosti razvile sočasno s plesom. Zato splošna trditev, da je ples najzgodnejša oblika umetnosti, ni brez podlage.

Pri nerazvitih ljudstvih poznamo dve obliki plesa. Prva je telesna oblika, ki sledi koreografiji in poudarja ritem. Ples starodavne Kitajske do določene mere prav tako sodi v to skupino in še danes ga lahko vidimo v nekaterih templjih. Nerazvita ljudstva pri plesu strogo ločijo moške in ženske. Ko moški plešejo, se ženske združijo v zbor, in ko plešejo ženske, moški pri tem ne sodelujejo. Dandanes v Evropi na plesnih predstavah moški in ženske sicer plešejo skupaj, a v operah pri delu predstave v celoti plešejo samo ženske, kar lahko služi kot dokaz za počasen razvoj plesa.

294

Nerazvita ljudstva poznajo še drugačno obliko plesa, in sicer ples kot igro. Tu gre bodisi za posnemanje živalskega sveta bodisi za uprizarjanje zgodbe, v obeh primerih pa vidimo izvor igre. Borilni ples v času dinastije Zhou v odsekih uprizarja kralja Wuja v bitki za Yin ter ga že štejemo za sorodnika igre. Igro, v kateri je You Meng uprizoril ministra Sun Shu`aota, pa že razumemo kot pravo igro. Resnično prava dramatika se je pojavila šele v času dinastije Yuan, ko so se pojavile prve pisne literarne predloge. Vse do danes na tem področju ni bilo vidnega napredka. Najbolj razširjena dramska dela, kot sta *erhuang* in *bangzi*, so po vsebini plitka ter po besedišču vulgarna in se ne morejo primerjati z dramo *kunqu*.¹ Sodobna igra v Evropi se deli na tri vrste. Prva je opera, ki v celoti sestoji iz petja in v glavnem uprizarja tragično zgodbo. Druga je dramatika, ki je zapisana v pripovednem slogu in ne vsebuje glasbe, zastopata pa jo tako tragedija kot komedija. To, čemur danes na Kitajskem pravimo nova igra, je ravno dramatika. Tretja pa je opereta, ki sestoji iz petja in veznega besedila ter je, kakor naše igre, večinoma komična.

Vse tri zgoraj omenjene vrste prihajajo izpod peresa literatov, ki neprestano ustvarjajo nova dela in se delijo na številne struje, kot so idealisti, realisti, mistiki in podobno. Tamkajšnja gledališča so posebej namenjena uprizarjanju ene izmed treh oblik, včasih pa v istem gledališču odigrajo dve ali tri vrste. V vsakem primeru v enem dnevu igro odigrajo od začetka do konca, da gledalci predstavo resnično izkusijo. Poleg teh gledališč obstajajo še gledališča za razne predstave, v katerih posamezni prizori medsebojno niso povezani. Na odru lahko pojejo, govorijo, plešejo, igrajo na inštrumente, oponašajo petje ptic, posnemajo živali, izvajajo čarodejske trike ali boksaajo, vse le z namenom zabave – tu torej ne najdemo globljega pomena. Med

1 Op. prev.: *erhuang*, *bangzi* in *kunqu* so lokalne variacije ljudske dramatike.

angleškimi gledališči je večina takšnih, obstaja pa tudi nekaj profesionalnih gledališč. Ta odražajo poglede angleških umetnikov in zato izvirajo iz drugačnega okolja kot francoska ali italijanska gledališča.

Pri nas lahko gledališča, čeprav ne izvajajo čarodejskih trikov ali uprizarjajo živalskega življenja, v grobem uvrstimo med gledališča za razne predstave, saj v njih uprizarjajo tako opero kot tudi borilne in kratke igre. Sem sodi tudi raznolikost opernih vlog *sheng*, *dan*, *jing* in *mo*, in sicer iz povsem tehničnega vidika, izključujoč njihovo literarnost.

Najzgodnejši ornamenti so poslikave telesa. Nerazvita ljudstva tropskega pasu ne nosijo oblačil, zaradi česar vzorce naslikajo neposredno na telo. Sem sodi puder, ki ga uporabljajo ženske, pa tudi ličila, ki se uporabljajo v naših opernih gledališčih.

Ker se telesna poslikava hitro izbriše, so začeli telo tetovirati, na vzorec pa nanašati še nekaj barve. Temnopolta ljudstva vzorce ustvarjajo z brazgotinami (ti vzorci so po naravi svetlejši), rumenopolta ali rdečepolta ljudstva pa v kožo vtirajo temno barvo. Starodavna ljudstva so temu pravila poslikano telo ali rezbarije. Ljudstva, ki ne ustvarjajo brazgotine ali v kožo ne vtirajo barve, v ustnice ali na uhlje naredijo luknjo in vanjo vstavijo lesen obroč, ki luknjo s časom povečuje. To so umetno ustvarjeni ornamenti, ki so v očeh civiliziranih ljudstev grdi. Vendar lahko povezana stopala, steznike ali prebadanje ušes prav tako uvrstimo v to vrsto.

Ko so prenehali slikati na telo, so telesu dodali raznovrsten nakit – od prekrival do obeskov in pasov; vse to lahko v določeni meri že najdemo pri nerazvitih ljudstvih. S počasnim napredovanjem kulture so pokrivala in oblačila zaradi higienskih razlogov sčasoma postala enostavnejša. Še vedno pa obstaja reč, ki ji pravimo moda; moška modna oblačila se zgledujejo po londonski modi, ženska pa po pariški. Moda se vsakih nekaj mesecev spremeni. Pri modi gre samo za ostanek nekdanjih nerazvitih družb.

Zdaj pa se s telesnega okrasja premaknimo na uporabne predmete. Orožje, kot sta nož in ščit, in uporabni predmeti, kot so čoln, veslo, lonec in vrč, lahko imajo poslikane ali vrezane vzorce, ki predstavljajo čiste ornamente. Na začetku so bile le pike in črte, kasneje pa so pričeli upodabljati živali in še kasneje rastline.

Ne le, da ljudje težijo k okraševanju predmetov, ki jih uporabljajo, še pomembnejše jim je okraševanje bivalnih prostorov. Ko so ljudje prebivali v jamah, so že poznali stenske slikarije ali reliefe. Vse do današnjih dni so se te otrsle svoje ornamentalne narave in postale samostojna umetnost.

Pri uporabnih predmetih ne gre le za lepoto na ravni vzorcev in barve, temveč še bolj za lepoto njihove oblike. Tako na primer izdelki iz keramike, zlata ali žada s svojo obliko odražajo različne estetske poglede.

Kiparstvo ni le preprost dodatek arhitekturi, temveč je samostojna vrsta umetnosti. Pred kitajskimi grobnicami lahko najdemo kamnite kipe ljudi in konj, v templjih pa glinene kipe, lesene rezbarije ter podobe iz žada in bron. Četudi se je v zgodovini pojavilo nekaj poznanih kiparjev, kot na primer Dai Yong v času dinastije Jin ali Liu Xuan v času dinastije Yuan, je večina kiparskih izdelkov nastala kot preprosto posnemanje drugih izdelkov. Na Zahodu se vse od obdobja stare Grčije pojavljajo znani kiparji, njihovi kipi iz kamna in bron pa so prečudoviti. Od renesanse do današnjih dni smo priča celi vrsti znanih kiparjev.

Prav tako slikarstvo ni le dodatek na steni, temveč je samostojna umetnost. Ne gre le za čista slikarska dela, temveč prikazujejo zgodovino, običaje ali krajino. Slikarstvo se je na Kitajskem med umetnostmi najbolj razvilo, vendar tudi zanj velja, da je ustvarjenih del malo in da je večina posnetkov in kopij. Medtem so na Zahodu slikarji vseskozi ustvarjali nove struje, njihovo slikanje prostora, svetlobe, globine in ljudi pa je v primerjavi z našim neprimerno bolj razvito.

Estetika arhitekture se prične z lastnim domom in se nato razširi na javne površine, kot so templji ali cesarski dvor. Danes gre v glavnem za šole, muzeje, knjižnice, vrtove itd. V najširšem smislu gre za celostno estetsko zasnovanje okoljske podobe mesta.

Potem ko sem govoril o statičnih umetnostih, bom zdaj spregovoril še o gibljivih, kot sta petje in glasba. Pesmi na plesnih predstavah so dokaj preproste, vendar so se kasneje razvile v samostojno poezijo, zatem pa v tri zvrsti književnosti. Prva je lirika, na primer kitajska poezija *shi* ali *ci*.² Ta je bila prvotno namenjena petju, kasneje pa je pričela služiti izražanju čustev, vendar še vedno upošteva dolžine zlogov in rime. Sodobna lirika ni več strogo omejena. Druga zvrst je dramatika, ki so jo sprva v celoti peli, kasneje pa so se v njej že pojavljali govorjeni deli. Nato se je znotraj nje razvila oblika, ki je v celoti opustila glasbo in postala pripovedna. Tretja oblika pa je pripovedništvo, ki se je najprej pojavilo v obliki mitov in basni, kasneje pa se je osredotočilo na človeka. Na začetku je preprosto slikalo univerzalno človečnost, s časom pa je pričelo posegati v izražanje določenih značilnosti. Sprva je temeljilo na ustnem izročilu, kjer se izraža z govorom in gibom, kasneje pa se je poslužilo rokopisov in kopij ter s tem postalo čista opisna in pripovedna književnost.

2 Op. prev.: poezija *shi* je klasična, metrično urejena poezija z enako dolgimi verzi, pisana po strogo določenih pravilih. Poezija *ci* je poezija, napisana na melodijo; zanj velja, da je metrično manj rigidna, čeprav ni vedno tako.

Glasbo na plesnih predstavah so prvotno ustvarjali z udarjanjem, na primer s palicami ali kožo, napeto na lesen okvir. Kasneje so se iz tega razvili bobni. V Avstraliji poznajo cevi iz bambusa, v katere pihajo skozi nos. V kitajskih klasikih piše, da se je glasba razvila z bambusovo piščaljo, ki jo je izdelal Linglun. Vsa pihala so se v osnovi razvila iz bambusovih cevi. V Afriki poznajo inštrument, podoben loku, ki se je razvil v brenkalo. Glasba izvornih ljudstev v glavnem poudarja ritem, za razlike v tonu pa se ne meni preveč. Danes imamo raznovrstno notno gradivo, znanost o glasbi, akademije, ki poučujejo glasbo, in koncertne dvorane, ki presegajo plesne predstave ali gledališča. To je resnični napredek.

Razvoj vsake oblike umetnosti gre vedno od enostavnega h kompleksnemu, od dodatka k samostojnemu, od zasebnega k javnemu. Kitajska oblačila, cesarski dvor in vrtovi so prelepi, vendar nam ni mar za lepoto mest. Shranjene starine, knjige in slike so prečudovite, vendar ne stopimo skupaj, da bi ustanovili muzeje. To nikakor ni skladno z napredkom v umetnosti.

Objavljeno v Beijing daxue rikan [Dnevnik pekinške univerze], št. 807, 15. februar 1921.

Prevedel Marko Škafar

Osnutek predavanj o estetiki¹ (1921)

Eстетika je znanost, ki se je razvila razmeroma pozno, toda teorije o lepem so prisotne že od starodavnih del filozofov. V starodavnih kitajskih knjigah je tega sicer bolj malo, toda v »Zapiskih o glasbi«,² ki govorijo o glasbi, in v *Zapiskih o ročnih spretnostih*,³ ki govorijo o kiparstvu, lahko najdemo izjemno teorijo.

»Zapiski o glasbi« najprej razložijo psihološki vpliv zvoka: »Glasba je proizvod variiranja glasu, njen vir je v naklonjenosti mišljenja, na katero vplivajo zunanje stvari. Ko je mišljenje zaznamovano z žalostjo, je zvok oster in zbledi. Ko je zaznamovano z ugodjem, je zvok počasen in nežen. Ko je zaznamovano z veseljem, je zvok vzkličen in hitro izgine. Ko je zaznamovano z jezo, je glas robot in divji. Ko je zaznamovano s čaščenjem, je zvok neposreden in s priokusom ponižnosti. Ko je zaznamovano z ljubeznijo, je zvok harmoničen in mehak.« V

-
- 1 Op. prev.: jeseni 1921 je Cai Yuanpei na Univerzi v Pekingu predaval predmet »Estetika«, hkrati pa je na Narodni visoki šoli za izobraževanje učiteljev deloval kot profesor znanosti izobraževanja in tudi predaval predmet »Estetika«. Sredi novembra istega leta je predavanja prekinil, »ker je zbolel in šel v bolnišnico«. Ta spis je del osnutka predavanj o estetiki, v originalni verziji pa ni vseboval podnaslovov.
 - 2 Op. prev.: »Zapiski o glasbi« so 19. Poglavlje knjige *Liji [Knjige obredov]* in temelj izgubljenega konfucijanskega klasika *Yuejing [Knjiga o glasbi]*.
 - 3 Op. prev.: *Kao gong ji [Zapiski o ročnih spretnostih]* so enciklopedija tehnike s konca obdobja pomladi in jeseni (770–476 pr. n. št.). V njej so zabeležena načela spretnosti šestih področij umetniških obrti in velja za pomembno delo o tehnikah znanosti starodavne Kitajske.

»Zapiskih o glasbi« piše tudi: »Vzdušje v obdobju dobrega reda kaže mirnost in užitek. Vzdušje obdobja nereda pa kaže nezadovoljstvo in jezo, njegovo prevladovanje pa ima izredno slab vpliv. Vzdušje dežele, ki tone v uničenje, je izraz obžalovanja in zmedenih misli.«

Nadaljnja razlaga v »Zapiskih o glasbi« govori o psiholoških vplivih zvoka: »Ko so vladarjevi cilji majhni, glasbo zaznamujejo note, ki hitro izzvenijo, misli ljudi pa so žalostne. Kadar je vladar radodaren in v harmoniji ter ima spokojen in lahkoten značaj, so note raznolike in elegantne, pogosto se spreminjajo, ljudje pa so zadovoljni. Kadar je vladar razdražljiv, krut in surov, so note na začetku divje, na koncu pa razločne, skozi celotno delo so polne in udarne, ljudje pa so odločni in drzni. Kadar je vladar čist in neposreden, močan in pravičen, so note kratke in izražajo iskrenost, ljudje imajo samokontrolo in so spoštljivi. Kadar je vladar velikodušen, spokojen in prijazen, so note naravne, polne, harmonične, ljudje pa so ljubeznivi in ljubeči. Kadar je vladar nemiaren, nemiren, perverzen in brezskrben, so note dolgočasne in nepravilnega ritma, ljudje pa drvijo v nered in pretiravanje.«

Delo razloži tudi psihološki vpliv glasbil: »Zvončki oddajajo cingljajoče zvoke kot signal. Ta signal prepoznajo vsi in prinese navdušenje. Ko vladar sliši cingljanje zvončkov, pomisli na svoje vojaške uradnike. Zveneče kamenje oddaja tolkljanje kot vabilo k razdeljenosti. Ta razdeljenost lahko vodi k srečanju s smrtjo. Ko vladar sliši tolkljajoč glas, pomisli na uradnike, ki umrejo v boju za njegove meje. Brenkala oddajajo melanholične zvoke, ki proizvajajo misli na čistost in zvestobo ter prebudijo odločnost v mislih. Ko vladar zasliši zvoke lutnje ali citer, pomisli na svoje uradnike, ki so predani pravičnosti. Inštrumenti iz bambusa oddajajo zvoke, kot je zvok tekoče vode, kar sugerira ideje o zbiranju – namen tega je zbrati skupaj množico. Ko vladar sliši zvoke orgel, pip in flavt, pomisli na svoje uradnike, ki zbirajo skupaj ljudi. Bobni in tamburin oddajajo glasne zvoke, kar navdihuje idejo gibanja in teži k napredku gostov. Ko vladar sliši glasove bobnov in tamburina, pomisli na svoje voditelje in poveljnike.«

Ker ni posameznih preizkusov teh vsestranskih povezav, teh teorij ne moremo potrditi. Lahko pa potrdimo medsebojni vpliv psihološkega stanja in zvoka.

V *Zapiskih o ročnih spretnostih* piše: »Rezbarji obdelujejo bambusove vrhove, (...) v debele ustnice, globoko grlo, udrte oči, majhna ušesa, široke prsi, zadnja plat telesa vse nižja, telo veliko, kratek vrat, kadar gre za te vrste žival.⁴

4 Op. prev.: v delu je uporabljena beseda *luoshu*; gre za starodavno kategorizacijo živali, v to vrsto pa je bil umeščen tudi človek.

Tovrstne živali so izredno močne, a ne morejo teči, njihov glas je mogočen, a svetel. To, da je močna, a ne more teči, ji je v breme. Mogočen in svetel glas je zelo podoben zvonu: podoba tovrstne živali je zato kot okras pogosto vgravirana v zvon. Da obešen zvon odda zven, je treba tolči po njem. Ostra usta, široko razprte ustnice, drobne oči in dolg vrat, majhno telo in nizek trebuh – tovrstne živali pripadajo vrsti ptičev. Njihovo telo je brez moči in lahko, glas pa čist in prodoren, daljnosežen. Telo brez moči in lahkost sta primerna za prenašanje lahkih živali. Čist in daljnosežen glas pa je podoben zvoku kamnitih zvončkov.⁵ Zato je podoba te živali kot okras pogosto vgravirana na kamnitih zvončkih. Da iz kamnitih zvončkov izvabimo zvok, je treba tolči po njih. Majhna glava na dolgem telesu, zvito telo, debelo in veliko – tovrstne živali so kuščarji. Podoba te živali je kot okras vgravirana na bambusu. Ti okraski na bambusu so prilagojeni lovljenju, ubijanju in ugrizom zveri. Zagotovo mora prikriti svoje kremplje, izbuljiti oči ter naježiti luske in kocine. Ko ljudje gledajo prikrite kremplje, izbuljene oči ter naježene luske in kocine, tudi v njih vzplamti jeza. Če lahko vzbudi jezo, je takšna žival težko breme, pa tudi njene barve mogočno kričijo. Če kremplji niso skriti, oči izbuljene ter luske in kocine naježene, takšna podoba vzbuja pridih otožnosti. Če vzbuja otožnost, tudi to pomeni težko breme, žival iste vrste bi se take živali zagotovo znebila, njena barva pa tudi ne bi bila več tako kričeča.«

Gre za simbolno rabo, za povezavo med vidom in sluhom. Iluzije imajo v estetiki visoko vrednost.

Od dinastije Han dalje⁶ obstaja več del s področja estetike, na primer *Literarna misel in rezbarjenje zmajev*,⁷ *Klasifikacija poezije*,⁸ zapiski o poeziji *shi*,⁹ zapiski o poeziji *ci*,¹⁰ *Razprave o kaligrafiji*¹¹ in *Vrednotenje sli-*

5 Op. prev.: *qing* je starodavno glasbilo, nekakšen ksilofon iz žada ali kamnov, obešenih v vrsti, ki se je uporabljalo pri obredju.

6 Op. prev.: dinastija Han (206 pr. n. št.–220 n. št.).

7 Op. prev.: *Wenxin diaolong [Literarna misel in rezbarjenje zmajev]* je vplivno delo Liu Xieja iz obdobja južnih in severnih dinastij (485–540), ki se ukvarja predvsem z literarno estetiko.

8 Op. prev.: *Shipin [Klasifikacija poezije]* je delo, ki ponuja kritiko poezije, njegov avtor pa je Zhong Rongiz časa dinastije Liang (502–557).

9 Op. prev.: »Zapiski o poeziji *shi*« so oblika besedil literarne kritike v kitajski literaturi, ki kritično vrednotijo dela s področja poezije *shi*.

10 Op. prev.: »Zapiski o poeziji *ci*« so oblika besedil literarne kritike v kitajski literaturi, ki kritično vrednotijo dela s področja poezije *ci*.

11 Op. prev.: *Shupu [Razprave o kaligrafiji]*, avtor dela je Sun Qianli, kitajski kaligraf iz zgodnjega obdobja dinastije Tang (618–907).

karstva.¹² Poleg tega je tudi v zbirkah poezije in proze v zapiskih mogoče najti veliko kritičnih komentarjev o poeziji, prozi, kaligrafiji in slikarstvu, med katere so pomešani komentarji o arhitekturi, kiparstvu in drugih vrstah lepих umetnosti, ki so včasih povsem samostojno mnenje. Vsi ti komentarji pa nimajo koherentnega sistema. Zato Kitajska ne le ni imela poimenovanja za estetiko, ampak tudi ni imela estetskega modela.

Tudi v evropski antiki je bilo tako. Grški filozofi, na primer Platon in Aristotel, so že ponudili teorije o umetnosti. Vendar se je pojem »estetika« uveljavil šele v 17. stoletju, ko je Baumgarten za poimenovanje svoje knjige uporabil grški izraz »občutje«. V njej piše prav o estetskem občutku in njegovem razmerju z vednostjo. Zatem je položaj estetike v filozofiji potrdil še Kant.

Kant je najprej spisal *Kritiko čistega uma*, v kateri je pojasnil meje spoznanja. Sledila je *Kritika praktičnega uma*, v kateri je pojasnil svobodo morale. Na koncu je izdal še *Kritiko razsodne moči*, v kateri je razjasnil razsodno moč v mejah narave in njeno nasprotje – svobodo, hkrati pa povezal čisti um in praktični um. V okviru razsodne moči je ločil določujoče sodbe in estetske sodbe. Prve spadajo v teleologijo, druge pa so v celoti mnenja v okviru estetike.

Ko je Kant definiral lepoto, je kot njeno najpomembnejšo značilnost navedel univerzalnost. Raba lepega je v tem, da zmore vzbuditi ugodje. Ugodje, ki vznikne iz običajnih čutil, je v veliki meri povezano s stikom z materialnim, a se kljub temu ne more izogniti razlikam. Estetsko ugodje pa vznikne iz opazovanja oblike, ki je pogosto univerzalno.

Druga značilnost lepote je transcendentnost. Obstaja vrsta ugodja, ki vznikne iz koristi, nasprotno pa estetsko ugodje nima nobene zveze s koristjo.

Kant je razložil naravo elegantnosti oziroma veličastnosti in svojo razlago primerjal z mnenji predhodnikov.

Od Kantove teorije dalje imajo lepota, resnica in krepost v filozofiji enako vrednost, zato jo determinirajo; tako kakor etika in logika zaseda nadvse pomemben položaj. O tem ni dvoma.

V 19. stoletju je Fechner poskušal v estetiki uporabiti znanstveno metodo; taka estetika od zgoraj navzdol, od zgodnjih časov proti sedanjosti, se imenuje eksperimentalna estetika. Fechner je uporabil tri vrste metod, ki privedejo do splošnih vzorcev estetskega občutka. Prva metoda je opazovanje s

12 Op. prev.: *Huajian [Vrednotenje slikarstva]* je delo, ki podaja kritiko slikarstva skozi zgodovino, tehnike in sloge posameznih slikarskih mojstrov. Avtor dela je Tang Hou iz dinastije Yuan (1260–1368).

pripomočki: na primer: pri običajnih predmetih, kot so vrata, okna, škatle, kovčki, pisemski papir, kuverte in podobno, izmerimo dolžino in širino ter ju primerjamo. Druga metoda je metoda inštalacije: na primer: papir razrežemo na trakove in opazujemo, kako ljudje dva trakova postavijo v obliko križa: ali je prečni trak visoko ali nizko na navpičnem traku. Tretja metoda je metoda izbire: ljudje izbirajo kvadrate in pravokotnike, ki imajo različna razmerja med stranicami, nato pa pregledamo, katere oblike so izbrali. Rezultat teh metod je v glavnem skladen z razmerjem zlatega reza.

Kasneje sta Wundt in Meumann nadaljevala preizkuse z barvami, zvoki, literaturo in bolj zapletenimi umetniškimi izdelki. Čeprav se lahko ti preizkusi pohvalijo že s kar nekaj dosežki, gre tu za zapletene probleme. Želja, da bi na podlagi že obstoječih pogojev preizkusov s pomočjo induktivne metode skonstruirali lepoto, se je pokazala že zelo zgodaj. Zato se tisti, ki se zdaj ukvarjajo z estetiko, ne morejo izviti iz okvirov filozofije.

Fechner je poleg tega, da je izoblikoval prej predstavljene metode preizkusov, s pomočjo pregleda estetike od preteklosti do današnjega časa ugotovil, da ima estetski občutek šest pogojev. Prvi pogoj je prag estetskega občutka. V psihologiji že v osnovi obstaja pogoj praga zavedanja: če je čustvena vznemirjenost prešibka, čustva nimajo vpliva na čutila. Tudi z estetskim občutkom je tako. Da vznikne estetski občutek, mora vtis prekoračiti prag. Na primer: šibke barve in zvok ter okrasni predmeti, ki smo jih vajeni gledati in poslušati, nas ne ganejo več. Drugi pogoj je pomožna sila lepega. Če predmetu, ki lahko vzbudi estetski občutek, dodamo čutni vtis, ki je podoben in ne nasproten, se estetski občutek poveča. Na primer: čisto petje brez glasbene spremljave in glasba iz glasbenih inštrumentov vsak zase posedujeta lepoto, če pa ju združimo, se estetski občutek poveča.

Tretji pogoj sta kompleksnost in enotnost. Ta pogoj so prepoznali že Grki, pa tudi pri rezultatih Fechnerjevih opazovanj in preizkusov se je izkazal za zelo pomembnega. Enotnost in prevelika preprostost sta dolgočasni, kompleksnost in nepovezanost pa zoprni. Četrty pogoj je resnica. Tu ne smemo misliti, da gre za konflikt: če je na primer na sliki krilati angel, to ne pomeni, da so krila namenjena letenju. Peti pogoj je jasnost. Vsi prej našteti pogoji se v zavesti jasno izrazijo. Šesti pogoj so asociacije. Zaradi oblike in barve objekta lahko vzniknejo raznovrstni spomini, ki so medsebojno povezani. Na primer: italijanska mandarina je okrogle oblike in rumene barve, kar vzbudi estetski občutek. Če pa se iz tega porodi asociacija na aromo, ki se širi po vasi, ko so drevesa polna sadežev pod zelenim listjem, skupaj z dejstvom, da ta drevesa pogosto rastejo v krajih, kjer so klimatske razmere zelo prijetne,

vse to estetski občutek močno poveča. Če mandarino zamenjamo z okroglo rumeno žogo, ta ne izzove takih asociacij.

Fechnerjeve metode preizkusov so bile izhodišče za mnoge kasnejše raziskovalce.

Lightner Witmer je na podlagi kvadratov in oblik križev, ki jih je uporabljal Fechner, opazoval urejanje glede na razlike v velikosti, testiranci pa so morali bodisi primerjati dva sosednja primerka ali na primeru izbranih primerkov povedati, kateri se jim zdijo lepi in kateri ne. To je drugače kot pri Fechnerjevem preizkusu, kjer so ljudje prosto izbirali. Rezultat takega preizkusa z obliko križev je pokazal, da so lepi križi tisti, kjer sta vodoravni in navpični del v ravnovesju, in tisti, kjer sicer nista v ravnovesju, vendar ustrezata razmerju zlatega reza. Križi, ki mejijo na razmerje zlatega reza, še posebej tisti, kjer sta navpični in vodoravni del blizu uravnoteženosti, se zdijo nelepi, kot da težijo k somernosti, a ji niso podobni. Pri pravokotnikih se zdijo lepi kvadrati in pravokotniki s stranicama v razmerju zlatega reza, približki teh dveh vrst pravokotnikov pa ne. Tudi s kvadrati je tako. (To pa zato, ker prinašajo občutek iluzije.)

Jacob Segal je naredil korak nazaj. Uporabil je enostavnejši preizkus z ravnimi črtami različnih naklonov: vodoravnimi, navpičnimi in poševnimi. Ljudje, ki so jih opazovali, so menili, da navpične črte vzbuja občutek samostojnosti. Pri poševnih črtah se jim je zdelo, kot da so jim spolzele, kar je vzbuja občutke ugodja in neugodja. To je pokazalo zvezo s spremembo občutkov.

G. Cohn je majhna povezana kvadrata pobarval z različnima barvama, s čimer je želel ugotoviti, kateri par vzbuja estetski občutek. Izkazalo se je, da estetski občutek vzbudijo nasprotni barve, medtem ko podobne barve vzbudijo nasprotni občutek. Povezal je tudi barvo in odtenek svetlobe. Tudi različni odtenki svetlobe so pokazali, da večji kot je kontrast, večji je estetski občutek. Toda Emma Baker in A. Kirschmann sta ta preizkus popravila, povezala bolj ali manj nasprotujoče si barve in ugotovila, da so prave kontrastne barve najlepše. Glede na Majorjev in Titchenerjev preizkus so bili kvadrati, ki niso bili v celoti pobarvani, lepši kot v celoti pobarvani kvadrati.

Chown¹³ in Barber sta uporabila različne stopnje nasičenosti barv in odtenkov svetlobe ter jih postavila drugo ob drugo. Preizkus je pokazal, da močne barve, kot sta rdeča in modra različnih stopenj temnosti ali svetlosti, ob različnih odtenkih sive vzbuja občutek lepega. Šibke barve, kot sta rumena in zelena, pa ob sivi nista dali občutka lepega.

13 Op. prev.: ime je tako navedeno v avtorjevem latiničnem zapisu. Trenutno ni mogoče preveriti, za katero osebo gre.

Meumann je med pare barv, ki se niso zdeli lepi, vstavil ustrezno barvo in že ozki pas je povzročil, da se je celotna slika zdela lepa. Ta vstavek lahko imenujemo posredna barva. Pri parih barv, ki se niso zdeli lepi, je ugotavljal, kolikšen del je pokril, in izkazalo se je, da lahko ožji del primerek spremeni iz nelepega v lepega.

Meumann je preizkušal tudi preproste zvoke. Pri glasbenem metrumu so bili štiričetrtnski in tričetrtnski ritmi tisti, ki so vzbudili občutek ugodja. Opazoval je tudi različne zvoke in hitrosti.

Alfred Lehmann je uporabil metodo predstave. Pri testiranih ljudeh je vzbudil neke vrste estetski občutek, potem pa opazoval spremembe v dihanju in srčnem utripu. Martinova je uporabila komične slike in jih kazala ljudem ter pri tem opazovala spremembe v dihanju. Rudolf Schulze je v razredu študentov uporabljal dvanajst slik, pri čemer je študente fotografiral, da je lahko opazoval izraz na obrazu in položaj telesa.

Vse naštetje metode preizkusov, ki se ukvarjajo z osebo, ki občuduje in vrednoti nekaj, kar vzbudi estetski občutek, vključujejo pasivno in aktivno plat. Aktivna plat se tiče okoliščin umetnikovega dela. Ena od metod je namreč tudi ta, da lahko raziskujemo okoliščine določenega umetniškega dela. Meumann je izpostavil sedem vrst te metode:

Zbiranje umetnikovih lastnih komentarjev ali avtobiografij. Gre za umetnikove komentarje o svojem kreativnem delu, na primer razlage motivov za delo, opise procesa ali predstavitev namena dela. Sem sodijo avtorjev predgovor v literaturi, naslovi v poeziji ali napisi na slikah.

Oblikovanje vprašanj. Zastavimo lahko vprašanja glede glavnih elementov umetniškega dela, ki jih zastavimo umetnikom vseh vrst umetnosti, in tako poiščemo odgovore. To lahko dopolni manjkajoče dele v avtorjevih komentarjih.

Raziskovanje umetnikove biografije. Posebnosti in okoliščine vsakega umetnika so povezane z umetniškim delom. Zato je treba ugotoviti, kako dejstva o umetnikovem življenju odsevajo v njegovih umetniških delih.

Psihološka analiza umetniškega izdelka. Psihologija vsakega umetnika je drugačna, nekateri se bolj nagibajo k vidu, drugi k sluhu, eni težijo h konkretnim stvarjem, spet drugi se bolj znajdejo v abstraktnih konceptih, eni so optimistični, drugi prezirajo svet. Če natančno analiziramo umetniško delo, je lahko rezultat analize določena statistika. Te statistične podatke pa lahko primerjamo s podatki drugih avtorjev. Groos in njegovi

učenci so primerjali dela Goetheja, Schillerja, Shakespearja in Wagnerja. Ugotovili so, da Schillerjeva mladostna dela, ki temeljijo na neposrednem vizualnem opazovanju, daleč presegajo Goethejeva mladostna dela. Tudi Wagnerjevo delo, ki je osnovano na zapletenih neposrednih vtisih iz opazovanj, presega Goethejevo delo. Nekateri raziskovalci so s takšno metodo primerjali preprostost ali zapletenost besedišča različnih pesnikov. Ugotovili so, da je Shakespeare uporabil petnajst tisoč besed, kar je dvakrat toliko kot pri Miltonu. Čeprav takšna statistika predstavlja le majhen del pri opredeljevanju značilnosti določenega umetnika, nabor teh podatkov prispeva k boljšemu pregledu nad celoto.

Raziskave patologije. Italijanski patolog Lombroso je napisal delo *Talent in bolezni*. Dilthey je govoril o domišljiji pesnikov in duševnih boleznih. Psihiater P. G. Möbius je raziskoval patologijo največjih književnikov in filozofov, na primer Goetheja, Schopenhauerja, Rousseauja, Scheffla, Nietzscheja in drugih. Pri vsakem od njih je izpostavil določene simptome. Kasneje so se tovrstne raziskave razvejale v več smeri. V glavnem pa velja, da talent, ki presega običajnost in povprečnost, vso energijo usmeri v razvijanje ene smeri; tako ni čudno, da se približa mejam odklona v duševnem stanju. Zato je raziskovanje patologije ena od metod prepoznavanja značilnosti posameznega umetnika.

Preizkusi. Razvoj psiholoških testov je prinesel različne vrste preizkusov, med drugim tudi individualne psihološke preizkuse, ki jih lahko uporabimo tudi na umetnikih. Na primer metoda idej: preverjamo lahko, ali sposobnost domišljije pri zvokih, barvah in oblikah ter moč spomina presegata raven običajnih ljudi. To je mogoče testirati. Slikarji in kiparji imajo pogosto navado, da se nagibajo bodisi k iskanju posebnosti, da prikažejo resničnost, bodisi k iskanju splošnih značilnosti, da prikažejo kategorijo. Pri testiranju tako lahko uporabimo metodo variacije. Na primer: ko prvič uporabimo objekt, ga postavimo tako, da si ga lahko ljudje, ki ga natančno opazujejo, ogledajo v celoti, potem pa jih prosimo, da nam ga opišejo. Drugič objekt postavimo dlje, tako da lahko ljudje vidijo le glavne dele, potem pa jih prosimo, da opišejo videno. Tako lahko primerjamo dva opisa istega testiraneга človeka. Če je opis prvič zelo natančen, drugič pa površen, to pomeni, da umetnik navadno teži k iskanju splošnih značilnosti. Če pa sta oba opisa natančna ali površna, to pomeni, da umetnik teži k iskanju posebnosti.

Metoda naravnih znanosti. Da bi poiskali glavni namen ustvarjanja, lahko uporabimo metode primerjave, ki jih poznajo v teoriji evolucije v etnologiji. Če se s stališča sodobne razvite umetnosti ozremo na otročje

izdelke, na primer na prazgodovinske izdelke, dela sodobnih neciviliziranih ljudstev ali na izdelke sodobnih otrok, jasno vidimo, da se umetnost razvija in napreduje. Zaenkrat čisti estetski občutek in razlike v pomožni rabi odpirajo prostor za primerjalne razprave.

Tu opisanih sedem metod je izpostavil Meumann. Z njihovo skupno uporabo lahko uvidimo splošen oris delovnih okoliščin umetnika.¹⁴

Prevedla Mojca Pretnar

14 Cai Yuanpeijev rokopis se konča na tej točki.

Tendence v estetiki¹ (1921)

Ideologija

V zgodovini estetike vsaka teorija teži k razmejevanju subjektivnega in objektivnega. Toda v estetiki je subjektivne in objektivne poglede nemogoče razločiti. Kar se tiče objektivnega pogleda, mora biti najprej izpolnjen pogoj, da objekt vzbudi estetski občutek. Kar se tiče subjektivnega pogleda, pa je potrebna tudi sposobnost, da v objektu začutimo lepoto. Zahteva po resnici pripada objektivnemu, zahteva po kreposti pa subjektivnemu pogledu, zato pogleda ne moreta biti enaka.² Če poskusimo primerjati dve teoriji tendenc v estetiki, bo lažje razumeti.

V estetiki so se sprva pojavile objektivne teorije, saj je okoliščine pomembnih umetniških del lažje raziskovati kot čustva pri občudovanju in cenjenju, to pa zato, ker tovrstno raziskovanje za kriterije vzame konkretne objekte iz naravnega sveta. Zato pri objektivnih teorijah pogosto naletimo na to, da med umetnostjo in razmerji med konkretnimi stvarmi prihaja do razlik. Na

1 Jeseni 1921, ko je Cai Yuanpei na Univerzi v Pekingu imel predavanja na temo »Estetika«, je začel pisati *Pregled estetike*. Ta spis je tudi poglavje v knjigi.

2 Op. prev.: v kitajski tradicionalni estetiki so tri temeljna načela resnica, krepost in čustva.

primer: naturalizem hoče, da sta umetnost in materialna stvar enaka. Idealizem hoče, da umetnost preseže konkreten objekt. Formalizem, imaginarizem in senzitivizem pa hočejo, da umetnost konkreten objekt zreducira ali izniči.

Naturalizem ni nekaj, na kar bi se naslanjali umetniki sami, saj niso pozorni na to, da bi svoja občutja predstavili na enak način, je pa naturalizem najlažja pot za mislece. Naturalizem strogo poudarja, da mora biti umetniško delo močno podobno konkretnemu objektu. V etiki je idealizacija vselej problematična. Skozi optiko idealizacije se dejanski svet prikazuje kot svet popolne lepote. Pri tem gre za umetnost, ki je odtujena od resnične narave, in za prakso, ki zavrača in ne upošteva dejstev, ki opredeljujejo dejanskost. Razmerje med naturalizmom in optimističnim pogledom je eno, razmerje med naturalizmom in religijo ter verovanjem pa drugo. Če verjamemo, da je svet stvaritev Boga, je narava največja lepota, zato ni čudno, da lepota umetnosti ne more preseči posnemanja narave.

Razprave, ki nasprotujejo takemu pogledu na svet, predstavljajo drugačen problem. Če opazujemo temelje estetike, vidimo več argumentov proti naturalizmu: 1. Če zvesto in natančno osvetlimo del narave, to nima zveze z estetikom, saj je tisto, kar v ljudeh prebudi čustva, opazovanje prvotnih značilnosti. Na primer: voščene osebe, ki so bile na moč podobne živim osebam, so šokirale ljudi. Voščene osebe so neestetske, srečanje z resničnimi ljudmi pa ni. 2. Tisto, čemur pravimo umetnost, mora zreducirati realni objekt. Na primer: pokrajinska slika ne more vsebovati sončnih žarkov, žlobudranja, gibanja in svežega zraka. Voščene osebe na obrazu in rokah ne morejo imeti maščobe. Oči na modelu iz mavca so pogosto odprte. Niti gibanja vsakega dela telesa niti duhovnih izkušenj ni mogoče prikazati. Ko se soočimo z okoliščinami kaosa in nemira, tega tudi umetnost ne more naslikati. 3. Ko govorimo o podobnosti, ne gre za resničen prikaz konkretnega objekta. Na primer: komične risbe ali skice izražajo podobnost z objektom, a ne gre za zvest prikaz. Komične slike orišejo majhno posebnost, skice pa velik del izpustijo. Ko gledamo portret, na katerem je umetnik izpustil ušesa, nos in oči, namesto tega pa uporabil sled barve, ki je nadomestila te organe, se nam kljub temu zdi, da je podoba zelo življenjska in resnična. Slikarji vseh skupin pogosto uporabljajo metodo eliminacije. 4. Zvesta imitacija mora povsem izločiti umetnikov značaj, iz umetnosti torej izbriše življenjskost. V umetnikovem delu je užitek, poleg podobnih zabavnih elementov pa je v delu vsebovana tudi radost iz spoznanja.

Tisti, ki poudarjajo naturalizem, imajo razlog za to. Naturalizem se na eni strani nanaša na teorijo, na drugi strani pa na resničnost. Kar se tiče teorije, zvesto posnemanje narave zamenja posnemanje realnih predmetov. Pri komičnih

risbah ali skicah lahko prepoznamo razliko med naravnim vtisom in posne-manjem konkretnih objektov. Takšno necelo ali zdrobljeno umetniško delo podpre in ojača rečenico »zvestoba naravi«. To, kar pravijo naturalisti, da je naravo mogoče v celoti poustvariti z metodo opisa, ne drži. Toda v umetnosti velja, da kršitve narave, ki so preveč različne od narave, vzbudijo neka-kšen občutek »nepodobnosti«, ki pokvari cenjenje in občudovanje, zato se je treba temu izogniti.

Naturalizem sloni še na enem mnenju: ne glede na to, kako idealistično je določeno umetniško delo, ne more biti brez povezave z življenjskimi okoliš-činami. Material v umetnosti prihaja iz narave. To seveda ni najboljši argu-ment. Če hočemo proizvesti umetnost, ki zadovolji estetski občutek, moramo zbrati material in ga prenoviti, na primer izbrati, kaj dodati ali izločiti ipd. Vse to ne more biti stvar izkušenj, imeti mora določen okvir. Če na primer pog-ledamo s stališča vida: če so oddaljeni predmeti enako veliki kot tisti, ki so blizu, se to na sliki pač ne vidi. Ne smemo pa zato, da bi poudarili skladnost z izkušnjami, reči, da mora biti umetniški izdelek nujno identičen tistemu, kar vidimo, slišimo ali beremo, da je lahko uporaben. V umetnosti pogosto vidi-mo čudne pojave, kot sta krilati konj in pol človek pol konj, pri čemer gre za spoj elementov konkretnih objektov. Elementi v umetnosti pa niso omejeni le na izbiro in povezovanje, ampak aktualizirane stvari pogosto spremenimo, če se zdi kje kaj narobe. Pri tem je treba imeti zelo jasen miselni tok, tako da lahko razberemo rdečo nit. Ali mitološka in simbolna umetnost ne izvirata iz izkušnje? Pa vendar tega iz znakov ne moremo razbrati.

Razmerje med naturalizmom in realnim predmetom v zunanjem svetu je pogosto tako, lahko pa dodamo še eno raven, namreč razmerje med natu-ralizmom in duhovno izkušnjo. Tudi o tem je mogoče kaj napisati. Najbolj veseli resnični opisi čustvenih stanj so še vedno naturalistični. Lirski pesnik pogosto zelo natančno popiše svoje čustveno stanje, ne da bi kaj spremenil; s takšnimi naturalističnimi popisi se bolj približa naturalizmu kot idealizmu. S tega stališča je naturalizem nekakšno običajno prepričanje, ne pa umetniko-va usmerjenost. Ta posebnost je izjemno pomembna. V zgodovini umetnosti obstaja fenomen, ki mu pravimo naturalistični slog. A šele ko se izognemo introspekciji teorije, lahko uporabimo tako poimenovanje. Kot potrditev lah-ko rečemo: čeprav je naturalizem v rabi določeno časovno obdobje, vdre v realnost, ker se porodi iz tega, da nasprotuje abstraktnim idejam in oblikam. Naturalizem noče zbirati zvestih opisov resničnega sveta, ampak hoče osvet-liti tehniko ustreznega časovnega obdobja. Ker je določena oblika iz prej-šnjega časovnega obdobja izkazovala staromodnost in zadržanost, je abstrak-tna in je izgubila »resnično«. Zato je kot odziv na položaj lepote tega starega

časovnega obdobja novo obdobje prineslo novo lepoto, ki je bila »resnična« in je napadala »nori idealizem«. Pogoste okoliščine v zgodovini človeškega življenja sledijo spremembam v zaporedju dogodkov in revolucijam v svetu kulture, zato lahko vidimo novejšje ideje o vrednotah in resničnem pomenu, hkrati pa se spreminjajo vse umetnosti. Vsak umetnik, ki gleda sodobne izdelke, mora stvari osvetliti s pomočjo ustreznih sodobnih oblik in torej slediti skupini naturalistov. Pomen takšnih naturalističnih skupin je v že izumrlih tehnikah idealizma. Še posebej skupine, ki nasprotujejo političnim ali religioznim strankam, rade uporabljajo oznaki materialistična filozofija in ateizem ter s tem ustvarijo vzdušje. Nasprotujoče skupine pa tudi tako uporabijo ime naturalizem.

Gledano s stališča zgodovine še posebej skupina naturalistov z lahkoto izbere grdo in čudno ali nizkotno in nemarno gradivo. Prvi razlog za to je, da so umetniški izdelki prejšnjih dob že do skrajne meje izrabili veliko opisov objektov, morda pa so ti opisi že dosegli umetniško stopnjo. Zato pri obravnavanju občutkov in pri neodvisnih občutkih ne moremo, da ne bi izbrali posebnih izdelkov. Drugi razlog je iznajdba novih tehnik, ki umetnike spodbujajo k temu, da se usmerjajo v redko videne sposobnosti, da izrabljajo gradivo, ki ga ni lahko dobiti, in skozi to osvetlijo svojo tehniko. Iz tega je razvidna sposobnost umetnika, ali zmore iz naravnega sveta ustvariti umetnost, ki vpliva na čustveno stanje ljudi, ki bi torej v ljudeh, ko so nesrečni, vzbudila občutek ugodja. Narava je brezmejna, zato zmore uravnotežiti dele, ki so neharmonični. Vse, kar združuje umetnost, je kot majhen del narave; če zmore vsebovati zagonetni pomen veselja, zmore prenesti tudi čudnost in grdost.

Popolno nasprotje naturalizma je idealizem. Skupine idealistov v filozofiji temeljijo na predpostavki, da je v ozadju vsega obstoječega še ena resničnost, ki presega sposobnost čutil, da ta svet ni v celoti konstituiran s pojavi, ampak vsebuje tudi entitete razuma. Estetiki to predpostavko uporabljajo za sidrišče estetike, namreč to, da izhajajo iz razlik med lepim in udobnim. Izkušnje občutenja lepega imajo zagotovo določen objekt in občutenje »jaza« tega objekta; na ravni čutil gre najprej za stik, potem pa to vzbudi občutek ugodja. Toda takšna izkušnja je identična pri vseh občutkih ugodja. Tisto, čemur pravimo lepo, je zagotovo povezano s takim prenosom iz čutil, ki vzbudi občutje ugodja, poleg tega pa ima še nekaj posebnega, kar je zagotovo okoliščina, ki jo zrcali objekt. Zato pomen umetnosti ni v posnemanju konkretnih objektov. Najglobljo resničnost zaznamo prek čutil. Pomen umetnosti je v tem, da njeni »absolutnosti« nudi konkretne oblike. S tem »brezmejnost« resničnosti umešča v »omejenost« njene konkretne podobe. Podobe iz običajnih izkušenj so lahko v odnosu do idealov, na katerih temeljijo, le nepopolni izrazi. Umetnost popolnoma razgali resničnost. Teorija skupine idealistov govori o idealu,

ki je še vedno objektivni in običajni koncept, toda če ta koncept vrnemo v opazovanje, je za njim mogoče uzreti lepoto. Koncept lepote ni abstraktnost mišljenja, ampak bistvo ideala.

Glede na poglede idealističnih skupin je prepričanje, da mora umetniški izdelek izžarevati posebnost, ki jo ideal vsebuje, zelo težko udejanjiti. Neki idealist je o slikah tihožitij razložil: »Recimo, da je na sliki miza, na mizi knjiga, skodelica, škatlica cigaret in podobno. Če je knjiga na mizi zaprta, skodelica prazna in škatlica cigaret pokrita, je to mrtva slika. Če pa je knjiga na mizi odprta in bežno razkriva naslov, lahko človek, ki gleda sliko, to prebere.« To je zelo umetelna razlaga. Čudovitih umetniških izdelkov pa pogosto celo umetnik sam ne more pojasniti. Philipp Otto Runge je srečal nekega človeka in ga povprašal o pomenu risanja tabel časovnih ciklov, ta pa mu je odgovoril: »Skozi načrtovanje se lahko izrazim, ni mi treba risati.« Mendelssohn je v nekem pismu zapisal: Če bi lahko glasbo razložili z besedami, je ne bi več zapisovali z notami.

Pravih umetniških izdelkov ne moremo proizvajati iz abstraktnega mišljenja. Priložnost za proizvajanje umetniških izdelkov ni v skladnosti mišljenja in logike, ampak v vrednosti vzbujanja čustev. Ideal v umetnosti ne sme manjkati, zato se izraža skozi obliko, barve in zvoke. Če ga hočemo prepoznati, se lahko zanašamo le na dojetje in razumevanje, ne pa na mišljenje. Pri resnični vsebini lahko za razlago uporabimo konceptualne besede in stavke, pri umetnosti pa je potrebno še nekaj zunaj tega, to pa pripada čustvom.

Skupina, ki poudarja čustveno plat, so formalisti. Formalisti poudarjajo, da to, kar umetniki slišijo in si sposodijo, da izrazijo, občudujejo in vrednotijo, vse to, kar jih gane, sledi določenemu redu; gre za to, da kompleksno gradivo združijo v poenoteno obliko. Spoznanje estetike ni vprašanje, kaj je to, ampak kakšno je. Skupina idealistov vzame obliko kot vrsto znaka vsebine, za skupino formalistov pa je oblika nekaj, kamor spravimo vsebino. Ne upoštevajo ne občutja na podlagi čutil ne najvišjega pogleda na svet. Menijo, da lepote ni mogoče pričakovati od gradiva, marveč je lepota v celoti v obliki in skomponirani skladnosti, barvni in zvočni harmoniji. Če objekt razdremo na dele, ti nimajo estetske vrednosti; šele ko so povezani in so v medsebojnem razmerju, lahko presodimo njihovo estetsko vrednost.

Če formaliste vprašamo, zakaj lahko neka oblika vzbudi občutek ugodja, druga pa ne, je običajen odgovor, da je pogoj za vzbuditev občutka ugodja jasno razumevanje oziroma spoznanje. Na primer: harmonični zvoki so povezani s frekvenco vibriranja, prostor je treba razdeliti usklajeno, zamenjava tempa mora pustiti občutek lahkosti. Vse to lahko vzbudi občutek ugodja in z vsebino nima nobene zveze.

Toda to je zelo abstraktna teorija in vprašanje je, ali ji lahko zaupamo. Na primer: kompleksnost in enotnost sta glavna pogoja oblike. Toda kompleksen in enoten objekt sam po sebi še ne more vzbuditi občutka ugodja. Zakaj? Če bi iz oblike in vsebine umetniškega dela izločili en del, bi to zagotovo vplivalo na celoto; vsak del je nezanemarljiv in vsi deli so med seboj povezani.

Teorija formalizma iz celotne podobe konkretnega objekta posebej osvetli en del oblike ter zreducira količino ali pa vzame celotno podobo konkretnega objekta, a zreducira stopnjo – tega se posebej rada poslužuje imaginarna struja. Meni, da so posnetki resničnega sveta edini objekt v umetnosti, saj posnetek odvrže vse težave in pritiske ter kaže brezmejno pomlad, ki z zakoni narave nima nobene zveze. O tem, da mora biti umetniški objekt povezan z življenjem, ni nobenega dvoma, posebni učinki pa prinašajo užitek. Ko gledamo konkreten objekt, običajno razmišljamo o tem, kako je uporaben in kakšno zvezo ima z drugimi objekti. V življenju umetnosti pa to dvojje ni povezano. Ne gledamo na to, kakšno korist nam prinaša ali kakšen vpliv ima na druge stvari. Objekt izniči resničnost, ostane samo posnetek. Tistemu, ki namreč na posnetku vzdrami duha, manjka volja za uporabo. Občutki, ki v duhu vzniknejo ob uživanju, so sicer uporabni, toda v primerjavi z resničnostjo je ta uporabnost zreducirana. Ta posnetek, ki je v primerjavi z resničnostjo zreduciran, nasprotno, pri presojanju nekaj pridobi, ker svet posnetka prepoznamo kot prekoračitev resničnosti in kot ljubek idealni svet.

Ta teorija posnetka na hitro razjasni teorijo občutja umetnosti. Ker zastopanje teorije posnetka sega onkraj samostojnosti umetnosti, še posebej poudarja uporabnost občutij. Ne gre le za poudarjanje namena umetniškega delovanja, temveč tudi za to, da lahko potem ko umetniški objekt vzbudi občutek ugodja, ta objekt izrazimo v skladu z okoliščinami tega občutja. Ljudje pogosto čutijo, da so okoliščine občutja nedoločene in da jih lahko arbitrarno izbirajo, da morajo nujno preiti v koncept, da postanejo določene. Ko pa preidejo v določen koncept, je to neko drugo stanje duha, kjer opustijo prvotno opazovanje. Tu se pojavi vprašanje, ali je lahko prvotno opazovanje razširjeno in dopolnjeno do zelo jasne in tihe stopnje. Zagovorniki teorije občutij menijo, da se to lahko zgodi v umetnosti. Umetnost lahko obstaja na ravni opazovanja, njen tok je določen; vse, kar je povezano z opazovanjem, je vključeno ter skupaj konstituira dolgo trajne okoliščine. Zlasti upodabljajoča umetnost temelji na zahtevah vida in zmore vse konkretne objekte z nedoločeno obliko in barvne vtise konstituirati v določeno resničnost. Na primer: kipar uporabi velik kos kamna, da izkleše podobo človeka, tisto, kar ustvari iz tega človeka, pa ne preseže oblike. Tisto, kar k izdelku prispeva material, ne preide stopnje, do katere je lahko videna podoba zagotovo izražena.

Vsaka vrsta upodablajoče umetnosti mora imeti enoten prostor. Pri vidu, četudi gledamo oddaljene stvari, gre še vedno za uživanje iz istega prostora. Pri slikanju mora slikar odrezati del iz svojega vidnega polja, kot da bi okoli štirih smeri postavil okvir in poiskal določeno točko za središče. Tudi barve, ki jih uporabi, niso nepovezani fragmenti, ampak se morajo medsebojno harmonično ujemati. Iz občutij ob bližnjih in daljnih predmetih ter podob v spominu mora ustvariti združitev barv v enem prostoru, da iz oblike nastane slika. Misleci operirajo s koncepti. Iz večplastnega dinamičnega konglomerata najrazličnejših oblik bivanja izpeljujejo abstrakcije, ki jih je mogoče ukalupiti v miselne forme. Za razliko od njih zmorejo umetniki onkraj te spremenljivosti zaznati tisto, kar ostaja vselej isto. Na ta način ustvarjajo podobe, ki niso omejene niti na to, kar lahko zaznamo s čutili, niti na to, kar lahko zaobjamemo v negibnih oblikah spomina. Te podobe, ki so izpeljave opazovanja in upodabljanja stvarnosti, so univerzalne umetniške forme. Na eni strani izrabljajo moč učinkov, ki jih posreduje naravni svet, in mu dajo ustrezno obliko, da upodobijo močno podobo. Na drugi strani izrabijo omejenost materiala: na primer: platno ima ravno površino, kamen je primeren za statično pisavo, za tridimenzionalno in dinamično pisavo pa so potrebne posebne sposobnosti.

Tovrstne teorije niso omejene na objektivne vidike, ampak hkrati vpletajo subjektivna vprašanja. Vse, kar obstaja, in vse, o čemer razmišljamo, ne more obstajati brez ustreznih podob objektov, pa tudi zvoki in barve, ki jih začutimo, so hkrati fizični in mentalni. Če torej pogledamo s stališča občutij, ne le, da se ne moremo izogniti subjektivnemu, ampak občutja v resnici subjektivno in objektivno združujejo v celoto. To zlitje subjektivnega in objektivnega ima v estetiki velik pomen. Tako se lahko zdaj od objektivnih obrnemo k subjektivnim teorijam.

Razen nekaj izjem med pripadniki subjektivne struje, ki so čustva prenesli v teorijo, je večina tesno povezanih z različnimi objektivnimi strujami. Teorija posnetka v objektivni struji še posebej zlahka vstopa v subjektivno strujo. Problem je v tem: kakšne okoliščine zavedanja lahko pojasnimo z uporabo posnetka? Preprost odgovor: take, ki so se otresele vsakršnega vznemirjanja volje. To je »občutek ugodja, ki ni povezan s koristjo«, in »pogled brez vmešavanja volje«, o katerem govorijo teorije. Te teorije umetniški užitek ločijo od užitka, ki se pojavi ob uporabi običajnih čutil. Najprej je potreben užitek, ki izhaja iz uporabe čutil, na primer okus, ki ga ustvari pijača, dotik, ki ga ustvari blago obleke, ali občutek bivalnega prostora, ki ga ustvari hiša. Umetniški užitek pa je nekaj povsem drugega. Je ganjenost ob lepem. Ne samo, da gre za drugo vrsto ganjenosti, tudi stopnja ni enaka. Ker ganjenost ob lepem izhaja iz najglobljih vibracij človeštva, ima vsaka primerjava šibke točke. Nekateri skušajo

umetniški užitek utemeljiti z vtisi iz občutij in spomina. Vtisi iz spomina so rekonstrukcije občutij, toda nedvomno so veliko manj intenzivni kot občutja. Umetniška občutja pripadajo višjemu redu vtisov iz čutil, pa tudi lažje se premikajo. Temeljna podoba pogosto hitro mine in se zlahka ponovno pojavi. Sama po sebi poseduje enotnost, pogosto pa jo zasežejo vtisi življenja in se tako zlahka izgubi. Resnična občutja vzniknejo iz izkušenj in skupaj z medsebojnimi zvezami z življenjskimi okoliščinami tvorijo celoto, idealistična občutja pa so sama svoj svet. Trajanje torej ni enako, in sicer ne zaradi bistva občutij, ampak gre v resnici za potlačitev pogojev življenja, ki ga prinaša spremljajoče okolje. Pogosto lahko vidimo, kako v gledališču ob zadnjih stavkih tragedije, ko pesem potihne, ali na koncertu, ko izzvenijo zadnji toni, gledalci hitijo h garderobam; tu gre bodisi za obojestransko šaljivost bodisi za obojestransko argumentiranje. V tem ni presežnih občutkov. Ne moremo reči, da je razlog v občutjih posnetka, lahko pa rečemo, da je tisto občutje v osnovi prisotno zaradi posebnega vzgiba, zato velja – ker je kontinuiteta misli in vtisov v našem življenju begajoča –, da se ne moremo izogniti njihovi opustitvi.

Obstaja še ena vrsta opazovanja, ki temelji na subjektivnih izkušnjah; podobno kot pri teoriji posnetka med občutji posnetka in občutji resničnosti ni več ničesar, kar se ne bi dopolnjevalo. Starodavni estetiki so stanje duha razdelili v dve skupini, ki sta obstajali vzporedno druga ob drugi. Fichtejeva teorija znanosti temelji na takšnih izkušnjah. Sodobnik Witasck je nadaljeval s temi pogledi. Prepričan je bil, da je vsak dejanski psihološki proces dvodelen. Vsak proces v prvi polovici dejanskosti mora imeti posnetek v drugi polovici. Na primer: občutki in domišljija, sodbe in predpostavke, resnični občutki in idealistični občutki, resne želje in fantazijske želje – vse to je tako. Predpostavka mora spremljati sodbo, toda le fantazijsko in ne resničnostne sodbe. Zato gre pri občutjih predpostavke za neko vrsto občutij posnetka, razlika med njimi in drugo vrsto občutij pa je v stopnji jakosti redukcije. V tej teoriji so vse jasne razlike še vedno v okviru resničnih občutij in občutij posnetka, torej v okviru formalnih občutij in domišljijjskih občutij. Sodbe in predpostavke je zelo težko praktično uporabiti. Ker tudi domišljijjska občutja pogosto spremljajo sodbe, v celoti ne pripadajo predpostavkam. Ko se pojavi priložnost, da vzniknejo številna domišljijjska občutja, gre pogosto za zelo sproščeno ponovno pojavitev konkretnih objektov v zavesti, to pa ne velja samo za elemente vednosti. Tudi na ravni predpostavk je vpleten vpliv resničnih občutij. Ugodje in neugodje sta na ravni predpostavk. Lahko tudi povzročita, da človek doživi močno vznurjenje, pri čemer ni potrebno, da pogosto ostaja v domišljijjskih okoliščinah. Zato torej domišljijjske občutke težko razdelimo v dve vrsti, ki se med seboj dopolnjujeta. Ker so naše izkušnje psiholoških procesov takšne,

da če na ravni sodbe rečemo, da je ta objekt zelen, na ravni predpostavke pa rečemo, da se bojimo, da je ta objekt zelen, s stališča spoznavne teorije to ni enako, na ravni psihologije pa je zelo težko začrtati meje.

Pri razlagi čustev posnetka je dobro pogledati tudi tisto, kar o posnetku pove teorija občutij, ker temelji na psiholoških stanjih. Spomnimo se, da lahko za uživanje ob večini umetniških izdelkov uporabimo le eno čutilo, le redko dve. Konkreten objekt lahko vpliva na čustveni odnos do celotne osebnosti. Na primer: cvet japonske vrtnice lahko gledamo, otipamo ali poduhamo – lahko uporabimo več čutil. To je posebnost konkretnih objektov. Če pa je cvet japonske vrtnice naslikan, lahko uporabimo le vid, zato izgubi značilnosti konkretnega objekta. To, čemur pravimo posnetek, vpliva na eno čutilo, z drugimi čutili pa ne moremo raziskovati njegovih sledi. To je enako kot pri pojavljanju duhov v romanih: lahko jih vidimo, ne moremo pa jih prijeti, vidimo jih vstopiti, ne moremo pa slišati zvoka korakov, vidimo jih v akciji, ne moremo pa začutiti vibracij v prostoru. Glasbo lahko le slišimo ali začutimo ritem in se gibamo ob njem, to pa z drugimi čutili nima nobene zveze. Ta značilnost umetnosti, da jo dojemamo le z enim čutilom, potrjuje posebnost posnetka. Ta posnetek lahko dojamemo le z enim čutilom – v primerjavi s konkretnim objektom, ki ga dojemamo z več čutili. Tako je tudi z lažno podobo v ogledalu in konkretnim objektom pred ogledalom. Občutek je poln, domišljija pa je izpeljana. Na primer: če se spomnimo določene človeka, če imamo v mislih ali očeh del njegove podobe ali aktivnosti, se iz teh okvirnih okoliščin ne more ponovno pojaviti, prav tako ne moremo slišati njegovega glasu. V domišljiji pa je podoba jasna – in tudi precej nejasni občutki so zelo preprosti in osiromašeni.

V objektivnih teorijah pa lahko teorija posnetka hitro postane teorija imaginarizma. Učinki domišljije seveda vdrejo v stanje duha. Pri tem gre za zavestno samoprevaro, ki izhaja iz ambivalence med objekti resničnosti na eni in njihovo upodobitvijo na drugi strani. Tovrstni umetniški užitki so neke vrste svobodno smiselno vznemirjenje med resničnostjo in neresničnostjo. Lahko tudi rečemo, da gre za neprekinjen harmoničen preizkus med izvirnikom in posnemanjem. Če občudujemo in ocenjujemo izčrpen opis žoge in si ogledamo resnično žogo, se nam zdi, da je opis površinski. Če gledamo portret ali sliko pokrajine, ne gledamo le barv ali resničnosti človeka in pokrajine, ampak vznemirjenje ob obeh. Če v gledališču gledamo slavnega igralca v znani predstavi, se ne osredotočimo na igralca ali osebo v predstavi, ampak na vznemirjenje. Takšno čustveno stanje, ki razdeli resničnost in posnetek, kot kaže, ne more biti zavestno. Razlika med afirmacijo in negacijo, resničnim in neresničnim, aktualnim in izmišljenim pripada sodbam in ne umetniškemu užitku.

Moč zlitja v umetnosti ne le ruši meje med resničnostjo in posnetkom, ampak zmore porušiti tudi meje med zunanjo naravo in notranjimi stanji duha. To je izhodiščna točka emocionalne estetike. Emocionalna estetika se ne ukvarja zgolj s subjektivnimi stanji čustev, ampak se poglobi v objektivno, ravno tako kakor idealistična smer filozofije. Glede na Fichtejevo opazovanje in opazovanja drugih filozofov je vse tisto, čemur pravimo objektivni predmet, v resnici tako opredeljeno zaradi struje »jaza«. Vrnimo se na osnovni »jaz«, namreč ta, da sva jaz in vse obstoječe eno. Ne glede na to, za kateri objekt gre, jaz se lahko potopim vanj in ponovno uzrem svojo prvotno pojavo, to pa lahko vzbudi neke vrste umetniško čustvo. S tem se v estetiki ukvarja teorija »empatije«. Ta teorija je zelo podobna pogledu na svet, ki ga najdemo v starodavni teoriji antropomorfizma. Ker hočemo spoznati ves svet, je dovolj, če stvari izkusimo na lastnem telesu. Ena najprepričljivejših interpretacij zadeva lepo in umetniške stvaritve. Grški mitološki bog Narcis je bil mladenič, ki je na gladini vode uzrl svojo podobo in se vanjo na smrt zaljubil. Kakor pravi Feng Xiaoqing: »Na vodni gladini pomladnega jezera zrem v odsev svojega krhkega telesa. Morala bi se ti smiliti, kakor se ti meni.«³ Mišljenje v teoriji antropomorfizma je tako, da je ves naravni svet odsev ogledovanja sebe. Narcisa lahko razumemo kot simbol umetnikovega posnemanja. Umetniki v objekte iz zunanjega sveta vnašajo svojo naravo, to pa je prvi korak k vstopanju v območje umetnosti. Zato torej območje umetnosti izvira bolj od znotraj kot od zunaj. Če hočemo doumeti to umetnost, se moramo zanesti na duhovne oblike življenja in razvoj ter proces.

V zadnjih tridesetih letih se je estetika, ki govori o empatiji, začela naslanjati na psihološke opise in se razvijati v tej smeri. Temeljno mnenje, da je umetniško uživanje v harmoničnem zlitju sebe in zunanjega sveta, se ni spremenilo. Toda razlaga razlogov, ki privedejo do »umetniškega uživanja«, se je postopno otresla okvirov idealistične filozofije in teorije antropomorfizma. Robert Vischer, denimo, govori o oblikah vizualne percepcije. Ko zaznamo krivuljo, pravi, jo naš vid dojame kot nekaj kontinuiranega, kot nekaj, kar nima prelomov. Lahko jo zaznamo kot odsev izgubljenosti sanj, a že v naslednjem hipu bomo vztrajali pri njeni izpopolnitvi. Karl Du Prel govori o psihologiji lirске poezije. Pravi, da simbolna moč domišljije zunanje oblike objektov ne sme razumeti kot stanje človeštva. Če so skladni z našimi mislimi, so lahko barve in zvoki tudi zabavni občutki. Pesnikove prefinjene misli pošljejo duha do objekta, in četudi je ta zelo oddaljen od človeških okoliščin, se ga lahko spomnimo. O tem je podrobneje govoril H. Lotze na primeru glasbe. Pravi, da okoliščine duševnih procesov

3 Op. prev.: Feng Xiaoqing (1595–1612) je bila znana pesnica kurtizana v dinastiji Ming (1368–1644). Pred zgodnjo smrtjo je želela svoj popoln portret, ki bi prikazal njeno »resnično podobo«. Znana je po tem, da se je rada ogledovala v vodni gladini. Ta motiv najdemo v pesmi *Yuan [Obžalovanje]*, v verzu, ki ga citira Cai Yuanpei.

prenesemo v glasbo, potem pa smo zaradi značilnosti glasbe veseli. V nešteti ravneh intervalov v glasbi se ponovno vzpostavi rast in metabolizem vsakega mehanizma v našem telesu. Vsaka vrsta zavestne vsebine, ki se spremeni v drugo vrsto, če iz ravnega in gladkega postopno preide v poskočno harmonično zlitje, v glasbi izide iz nove ponovne pojavitve. Značilnosti časa v duhu tudi pripadajo zvoku. Povezava med njima je značilnost zadnje dejanskosti. Če se moje čustveno stanje z lahkoto vplete v čustveno stanje glasbe, potem ta ista narava in ista čustva zelo lahko prinesejo nekakšno zabavanje samega sebe. Ko z veseljem poslušamo glasbo, je to neke vrste gibanje duha.

Med učenjaki, ki govorijo o empatiji, je najslavnejši Theodor Lipps. Po njegovem mnenju gre pri empatiji za to, da pri interpretaciji uživanja ob glasbi najprej uporabimo pravilo podobnih asociacij. Vsaka enota ali sklop glasbenega metruma vstopi v sluh posameznika, potem pa se duhovno stanje odkloni glede na ritem in želi nadaljevanje v enakem ritmu. Vsaka vrsta posebnega ritma, ki predrami duha, je usmerjena k celotnemu procesu zavedanja in se mu želi priključiti. Značilnosti ritma so lahko sproščenost, strogost, svobodnost in povezanost, proces stanja duha pa pogosto arbitrarno vibrira v skladu z vsebino teh značilnosti. V takih okoliščinah se vzpostavi celostno čustveno stanje, ki je skladno z objektom. Posname slišani ritem in se neposredno poveže z njim.

Po Lippsovem mnenju gre pri tem procesu za vprašanje psihologije; gre za to, da v zavestni vsebini poiščemo razlago nezavednih procesov in njihovih učinkov, s pomočjo tega pa lahko povratno razumemo zavestno vsebino. Če gremo še korak naprej, vstopimo v okvire metafizike.⁴ Fichte je od filozofov pričakoval, da bodo, medtem ko bodo opazovali svet, v svoj pogled vključili vse konkretne predmete. Lipps je to premaknil na področje občudovanja umetnosti: vse s statično obliko mora biti videno, kot da je dinamično. Empatija pomeni, da se vse, kar obstaja, spremeni v življenje in je tako kontinuirano spreminjanje. Za Lippsa je dokaz največjega veselja preprosta oblika. Na primer: linija lahko glede na sposobnosti opisovanja postane gibljiva, opis jo lahko predstavi, kot da hitro vstopi od zunaj in izstopi ali kot da neprekinjeno drsi mimo.

Kako pa lahko gledamo na statične linije? Če želimo ustvariti takšen pogled, da proces v notranjem svetu odseva linearno gibanje, bo mešanica oblik zavrtih krivulj nedvomno dosegla neposredno ravno linearnost s pravimi koti. Pri opazovanju in občudovanju lepega v resnici ni potrebno, da se vse statično

4 Op. prev.: Cai Yuanpei tu uporabi izraz *xuanxue*. Ta v resnici zaznamuje filozofsko šolo v dinastijah Wei in Jin, ki je združila daoistične in konfucijanske ideale.

spremeni v dinamično oziroma da se prostor spremeni v čas. Na primer: urejenost neke slike – če je urejena v vodoravni liniji, mora slediti pravilu statičnosti. Kadar z enim pogledom zaobjamemo celoten okvir, je naravno, da ne vidimo dinamičnosti.

Lipps je empatijo razdelil v dve vrsti: pozitivno in negativno. Pozitivna empatija se imenuje tudi simpatetična empatija; gre za neke vrste občutek ugodja iz svobodnih okoliščin. Ko se srečata subjektivno in objektivno, se subjektivno gibanje zlije z objektivnim. Na primer: pri obliki zgradbe se lahko s subjektivnega stališča zdi, da gre za nekakšno lahkotno igro ali ventil za sprostitvev pritiska, kar povzroča občutek sreče. Ta občutek sreče je rezultat gibanja duha. Umetniški objekt povzroči, da subjektivni pogled z lahkoto privede do svobode in izpolnjenega duhovnega življenja. Volkelt pa je menil, da tovrstna subjektivnost ne obstaja, saj mora empatija harmonično povezati občutke in vidike, objekt pa tudi mora biti v podobnih okoliščinah, doseči torej mora enotnost oblike in vsebine. Lipps je subjektivno in objektivno pogosto izpostavljajal v obliki dialoga, ki se povsem otrese razmerja z zunanjim svetom ter je v celoti medsebojni odnos med posameznikom in objektom. V resnici v takih okoliščinah ne gre brez vplivov iz zunanjega sveta.

Emma V. Ritoðk je poročala o preizkusu, ki je pokazal, da obstaja več okoliščin estetskega občutka, ki niso povezane z empatijo. Iz običajnih izkušenj vemo, da lahko dobro napisano besedilo vzbudi občutek ugodja, a ne vsebuje simpatičnosti. Zgradbe, kot sta gotski samostan in rokokojevski dvorana, so bogate s čustvenimi stanji in izžarevajo učinke duhovnega življenja. Strogih spominskih zgradb, ki povzročijo, da se vanje ne poglobimo s pomočjo čustev, pa tudi ni malo.

Pri negativni empatiji, o kateri je govoril Lipps, pa gre za občutek neugodja in nesočutni objekt. Vprašanje je, ali vzbuja empatijo ali ne ter ali na koncu vzbudi nasprotno občutke.

Zato ima teorija empatije, ki se tiče umetniškega uživanja, del, ki ga lahko uporabimo, a ne moremo razložiti celote, saj obstaja le kot metoda razlage.

Metode

Pred 19. stoletjem je estetika nastopala le kot del filozofije, zato je vsaka teorija izhajala iz filozofovega mišljenja in torej ni imela trdnih temeljev. Sicer je obstajalo nekaj teorij, ki so se približale znanosti, vendar so uporabljale metodo introspekcije iz psihologije. Čeprav sta umetniški kriticizem in teorija izhajala iz induktivne metode, ni bilo filozofa, ki bi potrdil to vrsto metode

in utemeljil induktivno estetiko. Tako je bilo do leta 1871, ko je Gustav Theodor Fechner objavil študijo *Eksperimentalna estetika* [Zum *experimentalen Ästhetik*] in leta 1876 še *Priprave na estetiko* [Vorschule der *Ästhetik*], kjer je promoviral metodo od spodaj navzgor (induktivna metoda). Ta naj bi nadomestila metodo od zgoraj navzdol (deduktivna metoda), ki je bila stvar iz preteklosti. Pri preizkusih je sledil Adolfu Zeisingu in njegovi metodi zlatega reza. Ljudje, ki so se naslanjali na metodo verovanja, pa so menili, da je to v estetiki običajno temeljno načelo. Uporabimo ga lahko tako pri vseh vrstah umetniških izdelkov, na primer pri sorazmerjih v arhitekturi in ritmu v glasbi, kot tudi takrat, ko gre za gibanje ljudi, in pri oblikah, ki jih najdemo v rastlinskem in mineralnem svetu. Pri vseh je pogoj za lepoto sorazmerje. Preprost opis Fechnerjeve metode je, da trak prerežemo na dva dela, krajšega in daljšega, sorazmerje med njima pa je v enakem razmerju, kot je razmerje med daljšim delom in celim trakom. Naj razložimo s številkami: pet in osem, osem in trinajst, trinajst in enaindvajset itd. Fechner je povečal tudi število predmetov estetskega ogledovanja in menil, da takšnega sorazmerja ni mogoče določiti. Opazoval je kompleksne umetniške izdelke in menil, da jih ni treba preizkušati s tovrstno metodo, le pri najpreprostejših oblikah, kot so črte, pravokotniki, križi, elipse in podobno, lahko pristopamo s tega stališča. Moramo pa opustiti vsakršno presojanje o koristnosti in dodatni rabi predmeta ter pri presojanju uporabiti zgolj preproste estetske temeljne zveze. Da bi videl takšne preproste estetske zveze, je večje število ljudi poprosil, naj razrežejo trakove na različne dolžine ter pravokotnike različnih oblik in razmerij med dolžino in širino ter presodijo, kateri elementi so najbolj estetski. Zatem je izdelal statistiko. Fechnerjeve metode so treh vrst: izbira, inštalacija in opazovanje z uporabo pripomočkov. Pri metodi izbire je vzel trakove vseh dolžin in pravokotnike vseh oblik ter jih dal testirancem, da so izbrali tiste, ki so se jim zdeli najlepši. Pri metodi inštalacije je testirance prosil, naj uporabijo omejen in določen material ter inštalirajo oblike, ki se jim po občutku zdijo najlepše. Na primer: za inštalacijo križa sta potrebna dva trakova, eden za vodoravno prečko in eden za navpično nosilko. Testiranci so jih inštalirali tako, kakor se jim je zdelo najlepše. Pri tretji metodi opazovanja z uporabo pripomočkov gre za merjenje in primerjanje preprostih oblik raznovrstnih uporabnih predmetov. Fechner je dodal veliko preizkusov: z oblikami križev, knjigami, kuvertami, pisemskim papirjem, kamnitimi ploščami, stekleničkami za shranjevanje tobaka, škatlicami, okni, vrati, slikami v galeriji, opekami in drugim. Podlaga za statistiko je bilo sorazmerje med dolžino in širino. Rezultati njegovih preizkusov so na primeru pravokotnikov pokazali, da kvadrati ali pravokotniki, ki so blizu kvadratu, ne morejo vzbuditi estetskega občutka. Za najlepše so bili izbrani pravokotniki s takim sorazmerjem med dolžino in širino, ki je ustrezalo

zlatemu rezu ali se mu je približalo. Pri ravnih črtah so testiranci izbrali ravne in enake črte ter tiste, ki so bile v razmerju zlatega reza. Pri oblikah križev so bili izbrani tisti, kjer sta bili vodoravna in navpična črta v razmerju ena proti dva. Rezultatov drugih preizkusov Fechner še ni objavil.

Te Fechnerjeve metode so bile najprej uporabljene pri Wundtovih psiholoških eksperimentih. Ljudje, ki so raziskovali kasneje, so se pogosto zgledovali po Fechnerju in le nekaj malega dodali k njegovi metodi. Lightner Witmer si je sposodil že preizkušeno metodo rezanja trakov in oblike pravokotnikov, le da za razliko od Fechnerja testirancem ni dovolil, da bi povsem sproščeno izbirali; namesto tega so dolge in kratke trakove uredili po določenem redu v vrstah. Testiranci so tako lahko primerjali pare med seboj ali na prvi pogled pokazali na najbolj in najmanj skladne. Opozoril je tudi na napačno percepcijo vida, ker se nam pri obliki pravokotnikov ter njihovih dolžin in širin celostno zdi, da je navpična črta malo daljša. Pri križih se zdi, da je zgornji del daljši. Fechner teh iluzoričnih pojavov vida ni opazil, to je bila Witmerjeva izvirna ugotovitev. Rezultati Witmerjevih testov so potrdili, da pri rezu črt povprečje predstavljajo bodisi tiste, ki so rezane v razmerju zlatega reza, ali tiste, ki so blizu takega sorazmerja. Tiste, ki so se povprečju zgolj približale, pa niso vzbujale občutka ugodja, ker se je ljudem zdelo, da iščejo povprečje, a črte niso bile take. Med pravokotniki so bili izbrani tisti, ki so bili blizu kvadratom ali s stranicama v razmerju zlatega reza oziroma blizu tega razmerja, pravi kvadrati pa niso vzbudili občutka ugodja.

Jacob Segal je izhajal iz Witmerjevih metod, le malo jih je razširil. Tako kot Fechner in Witmer pred njim je iskal običajne zveze lepega, zanimal pa ga je tudi celoten proces zavedanja osebe, ki estetsko presoja. Fechner in Witmer sta testirance tudi intervjuvala o zvezah med vrstami črt in rezom, ki najbolj vzbudijo občutek ugodja, Segal pa je spraševal, katere zveze vzbudijo največ ugodja, katere malo manj, katere zveze ne vzbudijo ugodja in katere zveze vzbujajo občutke, ki so nekaj vmes med ugodjem in neugodjem. Takšne sodbe so precej bolj zapletene. Tudi pri Fechnerjevih in Witmerjevih metodah preizkusov je tisto, kar so presodili testiranci, omejeno na neposredno uporabo. Pri Segalovih preizkusih pa gre poleg tega za asociativno rabo, ker upošteva tudi izraz oblike. Izraz oblike je povezan s teorijo empatije. Zato lahko za Fechnerjeve in Witmerjeve testne metode rečemo, da so bolj objektivne, Segalove testne metode pa so bolj subjektivne.

Segal je te metode uporabil tudi pri primerjanju in razvrščanju barv; testiral je empatijo v barvah in razlike v obliki, ker v empatiji ob barvah ni vključenih neestetskih asociacij.

Segal je uporabil staro Fechnerjevo metodo za opazovanje ravnih linij. Eno ravno črto je postavil v več različnih položajev, na primer navpično, vodoravno in vseh vrst poševnosti. Testirance je prosil, naj presodijo o estetskosti. Te preproste ravne črte nimajo nobene zveze z vedo o oblikah, estetske sodbe pa ne morejo mimo empatične uporabnosti. Na primer: navpična črta lahko vzbudi občutek stabilnosti in izoliranosti, vodoravna črta pa občutek počitka in občutek padanja. Tako je raziskoval izjave testirancev, ali občutijo ugodje ali neugodje.

Fechnerjeve metode je uporabil tudi J. Cohn. Njegov test je bil sestavljen iz razvrščanja in primerjanja dveh vrst barvnih odtenkov; ugotavljal je, kako sosednje barve skupaj vzbudijo občutek ugodja ali neugodja. Dve podobni barvi druga ob drugi vzbujata občutek neugodja. Izbral je odtenek barve in odtenek svetlobe (odtenek svetlobe pomeni belo, sivo ali črno) ali različna odtenka svetlobe ter nasprotne barve. Thown⁵ in Barber sta uporabila nasičene odtenke barve in nenasičene odtenke stopnje barve ter jih postavila ob črno in belo, torej ob barvi, ki narekujeta odtenek svetlobe. Preizkus je pokazal, da najmočnejši barvni odtenki, kot sta rdeča in modra, skupaj z barvami vseh odtenkov in nasičenosti sive, vzbujajo največ ugodja. Barvne stopnje, ki izzovejo šibke občutke, kot sta rumena in zelena, skupaj z vsemi odtenki sive, pa ne vzbujajo občutkov ugodja.

Meumann je uporabil še druge metode. Drugega ob drugega je postavil barvne odtenke, ki ne vzbujajo občutka ugodja, tako da so vzbujali ugodje. To je storil tako, da je med dve barvi vstavil tanek pas druge vrste barvnega odtenka ali drugo barvo, in sicer tako, da je malo prekrila drugi dve, da sta postali ožji.

Meumann je uporabil tudi Fechnerjevo metodo inštalacije in jo preizkusil na glasbi. Uporabil je dva različna ritma in testiral časovno povezavo z občutkom ugodja ali neugodja.

Münstenberg in Pierce sta testirala prostorska razmerja. Uporabila sta enake in neenake črte, jih na več načinov razvrstila po prostoru in opazovala občutek ugodja ali neugodja. Stratton je rekel, da gre za vpliv gibanja očesnih mišic. Külpe in Gordon sta uporabila zelo kratek čas in testirala vid z lepimi vtisi, te zahteve pa niso dosegle odziva na stopnji empatije. Max Mazor⁶ je to prenesel na raven sluha, raziskoval zadnji zvok in ugotovil, da največ ugodja prinaša postopoma padajoč zvok.

5 Op. prev.: ime je tako navedeno v avtorjevem latiničnem zapisu. Trenutno ni mogoče preveriti, za katero osebo gre.

6 Op. prev.: ime je tako navedeno v avtorjevem latiničnem zapisu. Trenutno ni mogoče preveriti, za katero osebo gre.

Vse te metode testiranja so metode vtisa, ker vse izbire temeljijo na vtisu lepega. Obstaja še metoda izraznosti; osredotoča se na okoliščine, ki jih izražajo testiranci. Alfred Lehmann je uporabil metodo testiranja čustev. Izražanje čustev je izpeljeval iz dihanja in srčnega utripa. Martinova je ljudem kazala komične karikature in opazovala njihovo dihanje. Rudolf Schulze je uporabljal dvanajst različnih slik in jih preizkušal na množici študentov, ob tem pa fotografiral izraze na obrazih in držo študentov v času, ko so si ogledovali sliko. Tako je lahko testiral, katera slika in kateri izraz sta povezana.

Glede na Meumannovo mnenje so ti najpreprostejši preizkusi vtisov lepega temeljni kamni eksperimentalne estetike. Kompleksni umetniški predmeti morajo vsebovati umetnikov značaj, preprost vtis pa ni tako zapleten. Če hočemo izvesti celostni preizkus preprostih vtisov, moramo pogledati na višjo raven čutil, kako je sprejet vsake vrste vtis vida in sluha (pri ritmu in kiparstvu gre tudi za tipanje in gibanje). Vid najprej uporabi preproste ali sklopljene barvne ali brezbarvne zveze. Sledijo preproste ali sklopljene prostorske oblike, nazadnje pa še vseh vrst prostorske oblike ter barvni in brezbarvni sklopi. Sluh najprej uporabi kontinuirane zvoke in združitve zvokov. Sledi vtis kontinuitete ritma in zvoka. Pri teh preprostih vtisih opazujemo običajno oceno, ki jo lahko nato prenesemo na kompleksna umetniška dela.

Pri cenjenju in občudovanju lepega je treba razmisliti o zgoraj omenjenih metodah preizkusov. Na področju ustvarjanja lepega so preizkusi težje izvedljivi, toda Meumann je dodal nekaj metod.

Prvič, zbiranje umetnikovih zapisov o njegovem delu, ki pojasnijo pomen dela, metodo ali uporabljeni material. Veliko slavnih del evropskih umetnikov in literatov spada v to skupino. Tudi kitajski književniki, kaligrafi in slikarji so pogosto pustili zapise ali pa v naslovu pesmi oziroma v pesmi na sliki pustili povzetek o delu.

Drugič, izpostavljanje nekaterih elementov umetniškega dela, ki so povezani z ustvarjanjem; treba jih je nanizati kot vprašanja, potem pa poiskati odgovore pri večjem številu umetnikov, ki lahko to pojasnijo na primeru svojega umetniškega dela.

Tretjič, iz biografij umetnika poiskati gradivo o njegovem slavnem delu. To se pogosto uporablja v zgodovini biografij iz literarnega sveta, zapiskih o mističnih tehnikah in drugih zapiskih o umetnikih ter v preglednicah.

Četrtič, na podlagi slavnih del umetnikov narediti psihološko analizo, poiskati individualni talent, posebnosti, tehnične sposobnosti, geografske zveze in zveze z dobo. Na primer: značilnost književnika je lahko v tem, da

poudarja opazovanje, ki ga popiše na konkreten način. Lahko pa poudarja domišljijo in rad piše bolj abstraktno. Nekateri se bolj nagibajo k vidu, drugi k sluhu, tretji k uravnoteženju sluha in vida. Med tistimi, ki se nagibajo k vidu, so umetniki, ki poudarjajo opise pokrajine, med tistimi, ki so podvrženi sluhu, pa umetniki, ki poudarjajo tonsko harmonijo. Karl Groos in njegovi nasledniki so raziskovali najslavnejša književna dela angleških in nemških književnikov. Rezultati kažejo, da je bil Schiller v mladostnih letih bolj podvržen opazovanju, mnogo bolj kot mladostni Goethe; tudi Wagner je imel veliko več stališč kot Goethe. V Shakespearjevih delih najdemo več kot petnajst tisoč različnih besed, medtem ko jih je Milton uporabil skoraj pol manj. Ta raziskovalna metoda je zelo podobna natančnim opombam v naših pesniških zbirkah⁷ in v zapiskih o pesmih *shi*,⁸ niso pa te opombe podlaga za statistike ali primerjave.

Petič, pregledovanje patologije. Gre za to, da v informacijah o umetnikovih boleznih in posebnih okoliščinah najdemo povezavo z njegovim talentom. Italijanski patolog Lombroso je o tem problemu razpravljal v delu *Talent in norost*. Dandanes raziskav v tej smeri ni malo. Psihiater iz nemško-saksonskega združenja P. G. Möbius je raziskoval književnike in filozofe: Goetheja, Schopenhauerja, Rousseauja, Schillerja, Nietzscheja in druge. Menil je, da imajo vsi bolezenske simptome, ki so povezani z njihovim izjemnim talentom: ker obstaja bolezenska napetost, ki se razvija v deformacijo. Čeprav se take predpostavke zelo približajo dogmatičnosti in subjektivnosti, ne moremo spregledati, da vsebujejo tehtne razloge. Te vidike so raziskovali tudi drugi: Lombard in Lagriff sta vzela pod drobnogled Maupassanta, Segaloff pa Dostojevskega. Tudi v naši zgodovini najdemo zanimive raziskave, na primer o Mi Hengovi⁹ norosti, Gu Kaizhijevi¹⁰ bolezni ter o Xu Wenchangovem¹¹, Li Zhijevem¹² in Jin Kuijevem¹³ nenormalnem stanju.

7 Op. prev.: kitajska klasična literatura je opremljena z opombami za branje, z razlagami besed in aluzij, viri citatov iz drugih del ipd.

8 Op. prev.: »Zapiski o poeziji *shi*« so oblika besedil literarne kritike v kitajski literaturi, ki kritično vrednotijo dela s področja poezije *shi*.

9 Op. prev.: Mi Heng (173–198) je bil kitajski literat in glasbenik iz obdobja dinastije Han (206 pr. n. št.–220 n. št.). Njegovo reprezentativno literarno delo je *Yingwu fu* [*Rapsodija o papigi*].

10 Op. prev.: Gu Kaizhi (okoli 348–405) je bil kitajski slikar iz obdobja dinastije Jin (265–420).

11 Op. prev.: Xu Wenchang ali Xu Wei (1521–1593) je bil kitajski pesnik, dramatik, slikar, kaligraf in vojaški strateg iz obdobja dinastije Ming (1368–1644).

12 Op. prev.: Li Zhi (1527–1602) je bil kitajski filozof, zgodovinar in pisatelj iz obdobja dinastije Ming.

13 Op. prev.: Jin Kui (okoli 1610–1661) je bil kitajski urednik, pisec in kritik iz obdobja konca dinastije Ming in začetka dinastije Qing. Velja za očeta literature, pisane v pogovornem jeziku.

Šestič, uporaba metode individualnih preizkusov iz psihologije za raziskovanje psihologije umetnikov. Na eni strani gre za testiranje umetnikovega talenta, na drugi strani pa za testiranje umetnikovih spretnosti. Na primer: umetnikovi vzorci idej, posebnosti njegove domišljije, tendence sile spomina, nagnjenost h glasbi ali barvitosti, vrste raziskovalne moči, ali je brezvoljen, ali ima smisel, ali ima moč spomina za glasbo, barve ali oblike, ali presega povprečno stopnjo običajnih ljudi in drugo.

Osnovne razlike med umetniškimi sposobnostmi slikarjev in kiparjev so v tem, da prvi pozornost posvečajo zvestemu opisu vsakega dela in izrazu značaja, drugi pa opazijo stopnjo enakosti vzorcev.

Obstaja metoda preizkusa, ki uporabi raznovrstne opise objektov. Umetnike pod različnimi pogoji prosimo, naj opišejo objekte: enkrat morajo opisovati šele potem, ko so že videli objekt in se morajo zanesti na spomin, drugič vidijo objekt od blizu, pri čemer ga lahko natančno opazujejo, tretjič objekt postavimo daleč od testirancev, ki ga tako lahko le slabše vidijo. Nato iz njihovih opisov izluščimo rezultate. Testirani ljudje – ne glede na to, pod kakšnim pogojem – vedno zvesto opišejo objekt ali pod različnimi pogoji prispevajo različne opise. Iz tega lahko povzamemo, da se prvi nagibajo k navadam v umetnosti, drugi pa k notranjim sposobnostim.

Sedmič, metoda naravnih znanosti. Gre za uporabo metod iz zgodovine evolucije in biologije, skupaj z antropologijo in vsakdanjo psihologijo. Tako lahko primerjamo umetnost vseh dob in geografskih področij ter različnih stopenj umetnosti; zatem izluščimo zveze univerzalnosti in posebnosti v umetniških stvaritvah. Glede na Haeckelovo načelo nastajanja živih bitij človeštvo prehaja iz otroške dobe in mora ponovno odigrati zgodovino preteklih bitij, zato je ustvarjalna moč otrok v določenem obdobju zelo podobna umetnosti prvotnih ljudstev. Izbrati otroško umetnost za primerjavo je tudi ena od metod.

Prevedla Mojca Pretnar

Objekt estetike (1921)

Razsežnosti objekta

Ko začnemo govoriti o objektu estetike, se zdi, kot da so visoka lepota, tragedija, komično in podobne uveljavljene besede, ki jih uporablja estetika, iz zunanjega sveta, kot da niso narava, ampak umetnost. Če pogledamo podrobneje, lahko vidimo, da so okoliščine, ki jih raziskuje estetika, v glavnem povezane z notranjim življenjem. Če izhajamo iz stališča estetike in si podrobno ogledamo razstavljeni vazo ali slavno pokrajino, običajno ljudsko pesem ali slavno melodijo, moramo pogosto izhajati iz lastnih občutkov ob stiku z določenim delom ter iz čustev in domišljije, s pomočjo katerih lahko doumemo povezanost pogojev. Zato objekt estetike ne more pripadati objektivnemu ali se povsem iztrgati iz subjektivnosti.

Umetniški izdelki so v estetiki glavni objekti. Ustvarjajo jih umetniki, zato je del psihološkega procesa umetnikov tudi raziskovanje objektov. Umetnik svojo domišljijo prenese na umetniški izdelek. Kako se rodi ideja, preden je izdelek dokončan? Kako ga izdelava? Čeprav o tem ni nujno dokumentiranih zapisov, lahko iz umetniškega izdelka kljub temu razberemo nemalo sledi.

Tako kot slavna dela umetnikov tudi razumevanje tistega, ki delo občuduje in ocenjuje, naravno temelji na domišljiji. Umetniški objekt pa ni zgolj stvar domišljije, ampak je povezan z občutki, ki izhajajo iz čutil. Ti občutki se običajno

delijo na pet vrst, vendar estetiki po navadi ne uporabljajo okusa, dotika in vonja. Spise o okusu sicer lahko najdemo tudi v estetiki, na primer estetika pri študiju okusa (*Geschmackslehre*), s stališča presojanja lepega presojati okus (*Geschmacksurteil*) ipd. Tudi kitajski književniki uporabljajo besede, kot so všečnost, zanimanje in okus,¹ te besede pa sodijo v okvir estetike. Strogo gledano so to zgolj sposojeni opisni izrazi, ki ne morejo biti dokaz. Starodavni pripadniki religij in ljudje, ki so se ukvarjali z dekoracijo, so pogosto znali dobro izkoristiti vonj. Dišeče palčke v templjih so iste vrste kot glasba. Dišave, parfumi in milo služijo istemu namenu. Tudi občudovalci in ocenjevalci rastlin pogosto menijo, da največ ugodja prinašajo rastline, ki združujejo vonj in barvo. Pri dotiku lahko razlikujemo tudi grobost in mehkost, jasen in medel dotik, lahkost ali težo v mišicah in podobno, kar sicer tudi vpliva na občutke ugodja ali neugodja, a se ti občutki le malo približajo elementom lepega. Skratka, pri okusu in tipu gre za to, da čutilo tudi pri neposrednem stiku s substanco ne vzbudi vtisa. Vonj je sicer malo bolj transcendenten, a gre pri njem tudi za stik z zelo subtilnimi elementi, zato ga imamo za precej nizko čutilo. Objekti, ki jih raziskujejo estetiki, v glavnem pripadajo vidu in sluhu; na primer: zunanji videz ter oblike barv in prostora, prepletenost zvoka in časa, ogled dramskega dela in branje literarnih del. Vsi problemi v estetiki temeljijo na dveh čutih, vidu in sluhu.

Umetnost, kot na primer slikarstvo in glasba, nima zveze s praktično rabo, zato ne predstavlja težav. Arhitektura pa ne zadovolji samo estetskega pogleda, temveč mora ustvariti tudi tišino in stabilnost. Tudi obrtniški ročni izdelki ali tekstilni izdelki, ki so v vsakodnevni rabi, imajo določen namen, namreč da so uporabni. V očeh estetike uporabnosti v resničnem življenju ne gre v celoti spregledati, vendar lahko ta plat postane še en vidik presoje pri estetskem pogledu.

Med estetiki obstaja skupina, ki poudarja umetnost, a zanemarja naravno lepoto. Vanjo spada tudi Hegel. Ko si je ogledal zamrznjeno reko Grindelwald, je menil, da ni v tem pogledu nič čudežnega in za duha nima posebej velike uporabnosti. Vendar pa je večji del materiala, ki ga uporablja umetnost, zbranega ravno v naravi. Kadar občudujemo in cenimo naravo, nas pogosto preplavlja brezmejno estetsko zanimanje, ki ga niti umetniki ne znajo opisati. Tovrstno občudovanje in cenjenje še vedno izvira iz občudovanja in cenjenja umetnosti, vendar tudi naravni svet nedvomno poseduje vse značilnosti, zaradi katerih ga lahko občudujemo in cenimo.

1 Op. prev.: Cai Yuanpei tu uporabi sopomenke za okus: *quwei* (okus kot všečnost), *xingwei* (okus kot zanimanje) in *shenwei* (okus v umetnosti).

Obstaja pa tudi skupina, ki opeva naravno lepoto in manj poudarja umetnost. Wilhelm Heinse, na primer, je občudoval lepoto slapa in menil, da so Tizian, Rubens in drugi sicer izhajali iz narave, vendar so še vedno le najbolj otročji otroci ali smešne opice. Heinrich von Salisch se je ukvarjal z estetiko v gozdu in menil, da lepota, ki jo najdemo v gozdu, mnogokrat presega vrednost raznovrstnih razstav, mi pa smo kdovekolikokrat glavni vodje v tej umetniški galeriji. Seveda je v naravi neke vrste lepota, ki presega umetnost, toda v umetnosti je razen oblik, zvokov in barv, ki so podobne naravi, vpisano še stanje duha umetnika. Ne moremo verjeti, da je ta naravni svet stvaritev nekega brezobličnega umetnika, temveč smo prepričani, da v umetnosti obstaja samostojna vrednost, ki je zunaj naravne lepote.

Lepota človeškega telesa v stanju mirovanja je v obliki že dosegla pomemben položaj. Pri človeškem telesu v gibanju v podobi spremembe stanja ločimo eleganten in navaden izraz. Kar je zunanje, odseva tisto, kar je v notranjosti; tako je prefinjen in čist moralni značaj tudi primer lepega. Ker individualno življenje v skupnostih v družbi obstaja ne glede na to, ali je negibno in sledi redu ali je živahno in napredno, izraža veličino in lepoto. Vse to se ne more kazati zunaj estetike.

Usklajenost

Zvoke in barve spremlja neke vrste usklajenost. Zvočno usklajenost v naravi redko srečamo, barvna usklajenost pa je pogosta. O zvočni usklajenosti sem razpravljal že na drugem mestu, zato bom tu govoril o barvni usklajenosti.

Barvne kombinacije sledijo dvema pogojema: stopnji odtenka in zvezam povezovanja. Zdi se, da je razporejanje zvokov v celoti neodvisno, kombinacije barv pa pogosto ne morejo zaobiti predhodnih kombinacij iz narave. Obstaja vrsta ujemanja, ki morda ni nujno primerno s stališča občutja lepega, ker pa ga pogosto vidimo v naravnem svetu, ne čutimo neskladja. Ker občutki za barve in občutki ob vtisih konkretnih objektov izzovejo asociacije, dajo občutek, da je ujemanje pri kombinacijah konkretnih objektov primerno. Na primer: za temno rdečo in živo zeleno se zdi, da nista primerna za skupno povezavo; toda če pogledamo temno rdeče cvetove japonske češnje in v ta okvir dodamo zelene liste, ne glede na to, kolikokrat smo to že videli, ta občutek neprimernosti postopoma zbledi. Če izhajamo iz slik kakih drugih konkretnih objektov glede na tovrstno barvno kombinacijo, tudi vidimo, kako iz spominov pogosto videnih konkretnih objektov nastanejo asociacije. Taka občutja lahko opazujemo. Če pozornost še povečamo, to vzbudi zavestno opazovanje,

in če preizkus prevečkrat ponovimo, ideje o razlikah med substancami ovirajo občudovanje in cenjenje, lahko pa prevelika pozornost vzbudi prej opisane asociacije, ki postanejo neke vrste vznemirjenje, ki spremlja čustveno stanje. Zato je torej moč navad v umetnosti omejena z razsežnostjo barv naravnih stvari.

Toda tudi resnični opisi stvari iz narave ne morejo slediti istim pogojem kot stvari iz narave. V naravi pogosto obstaja neke vrste svetlobni odtenek, ki se minimalno spreminja in ki vsem barvam pomaga k usklajenosti. V umetnosti ne moremo spregledati esence vsake barve. Na podlagi rezultatov psiholoških preizkusov vemo, da je čista barva nasičena barva, če jo uporabimo za par nevtralni sivi barvi, pa so učinki povsem drugačni. Vemo tudi, da svetle bleščeče barve, kadar spremljajo s stališča svetlobe temen, moten material, preobrnejo estetski pogled, če spremljajo fine barve, pa, nasprotno, ne izzovejo občutka ugodja. Heterogene barve niso usklajene. Brušeni kamni, glazura, pavji rep, ognjemet in podobno s svojim sijajem pritegnejo oči in ne moremo reči, da niso lepi, hkrati pa tudi ne moremo reči, da so usklajeni. Večja ko je jasnost barve, bolj vzburi človeško oko in naredi večjo spremembo; če se bolj približuje stopnji usklajenosti, pa povzroči manjšo spremembo. Otroci in prvotna ljudstva najbolj občudujejo vtise, ki so brezmejno živahni.

Če hočemo testirati usklajenost barv, ne moremo uporabiti bleščečih barv. Barv, ki prekrivajo ravne površine, ne sme biti premalo, pa tudi ne preveč. Če so združene barve, ki jih je premalo, se približajo heterogenosti. Če so združene barve, ki jih je preveč, utrudijo oči, zato položaj zunaj okvirja prikaže nasprotno iluzorne barve. Znotraj kroženja svetlobnih žarkov je vsako presojanje težko pravilno. Obstaja preprosta metoda za testiranje vplivov odtenkov svetlobe. Lahko bel papir razrežemo na majhne kvadrate, potem pa enega najprej prilepimo na papir enake barve in enake oblike, a malo večje velikosti. Drugič kvadrat prilepimo na sivo, tretjič pa na črno podlago. Zaradi razlik v odtenkih svetlobe okvirja bel kvadrat na sredini vzbuja drugačne občutke. Zaradi tega slikarji zavestno uporabljajo metodo odtenkov svetlobe.

V naravnem svetu je svetloba, ki se preliva čez konkretne objekte, tudi značilnost lepote. Veliki slikarji so uporabili raznovrstne povezave med barvami in odtenki svetlobe; temu pravimo barvni ton. Če slika ni naslikana po pravilih, povzroči, da tisti, ki jo gleda s stališča odtenka svetlobe, izgubi razlikovanje razdalje, s stališča razdalje pa se tudi odtenek svetlobe ne povrne. V evropskem slikarstvu zadnjega časa je to najbolj dojela skupina impresionistov. Še prej pa so slavni slikarji, kot so flamski slikar Jan van Eyck (1336–1440), Rembrandt (1606–1669), Francoz Watteau (1684–1721), Angleža Constable (1776–1837) in Turner (1775–1851) ter Nemeec Böcklin (1850–1901) že s pridom uporabljali

barvni ton. Ker obstajajo vse te zveze – če torej skupaj postavimo dve barvi, na primer rdečo in zeleno, rumeno in modro, rdečo in modro –, se lahko vprašamo, ali je to prijetno za oko ali ne. Zdi se, da na to vprašanje ne moremo preprosto odgovoriti. Tako v naravni lepoti kot v umetnostni lepoti običajno obstajajo tri vrste barvnih tonov, zato se omejitev na dve vrsti barvnih tonov zdi popreproščena. V sodobnih psiholoških preizkusih raziskovalci redko pridejo do kakega sklepa. Skupna raba nasprotnih si barv, ki bi lahko vzbujale občutek ugodja, je zelo redka. Kar občudujemo, so barve, ki glede barvne nasičenosti med seboj niso preveč oddaljene.

Kadar gledamo skupno rabo nasprotnih barv, pogosto začutimo nezanimanje ali preveliko prodornost, vsekakor pa neuskklajenost. Do tega pride zato, ker je vsaka dodatna podoba (*Nachbild*) barve oškodovana od druge barve v paru, pa tudi povezovanje nasprotnih barv stežka vzbudi občutek ugodja. Po eni strani zato, ker ponovna pojavitev podobe ni dovolj neodvisna, po drugi strani pa zato, ker sta si barvi zelo oddaljeni, ni konsistence in tako težko vznikne občutek ugodja. Zato lahko usklajenost barv združi precej velike razlike in povzroči, da so v funkciji medsebojnega odsevanja, vendar niso nasprotne barve. Lahko pa združi bližnje barve, pri čemer je nasičenost spremljajočih barv točno taka, da doda moč svetlobe ali poseduje osenčeno prvotno barvo in daje občutek, da so odtenki v sosledju – in taka usklajenost je konsistentna. Če vzamemo za primer eno barvo, rdečo, in postavimo drugo ob drugi svetlo rdečo in temno rdečo, to lahko vodi v vzbuditev občutka ugodja. Če poiščemo pogosto uporabljeno rdečo in jo postavimo ob temno rdečo, se to s psihološkega stališča zdi primerno in ni tako utrujajoče za oko, kakor če skupaj postavimo nasprotni si barvi. Čeprav ni posledica uporabe senčenja, je raba temno rdeče vendar podobna osenčeni običajni rdeči.

Proporcionalnost

Proporcionalnost na ravni estetskega objekta je neke vrste matematična zveza med celoto in delom ali delom in delom. Na ravni sluha gre za časovni proces, na ravni vida pa za obliko prostora. O sluhu sem razpravljajal v drugem spisu, tu pa bom govoril o vidu, in sicer o dveh vrstah, v zvezi z zaporedjem in v zvezi z mejami.

Najpreprostejše zaporedje je s stališča pravila enakomernosti. Najbolj enakomerna oblika je tista, ki jo lahko po sredini razpolovimo na dva dela, pri čemer sta si dva nasprotna dela v količini, položaju in velikosti enaka. Pri okončinah živali, cvetju in listju rastlin pogosto vidimo takšne oblike. Tudi v arhitekturi, kiparstvu in slikarstvu je nemalo primerov takih oblik. Toda če vzamemo krog

in ga po sredini prerežemo na dva dela, gre za močno urejenost, vsebina pa je prazna; taka podoba ne more vzbuditi občutka ugodja. Za vse urejene oblike lahko rečemo, da se večinoma izognejo občutku grdega, a takih, ki bi aktivno izzvale občutek lepega, je zelo malo. Kadar želimo doseči urejenost in smisel kompleksnejših oblik, s striktnim sledenjem pravilom urejenosti te oblike pogosto ne morejo doseči estetske vrednosti.

Če zahodno pisavo uporabimo za zapisovanje imena in priimka ter čez napis zapognemo prazen list papirja in ime prekopiramo, sta dve strani popolnoma enaki. Kdor to pogleda, se mu zdi, da ni nič posebnega ali da je mogoče malo lepo na pogled. Čeprav zaradi asociacij stopnja ni nujno enaka, ta dva primerka kljub temu ne moreta vzbuditi estetskega občutka ugodja. Takšne okoliščine prinesejo dve vprašanji: Prvič, zakaj občutek ugodja, ki je posledica enakomernosti, pogosto pripada vertikalni delitvi na levo in desno, ne pa tudi horizontalni delitvi na zgoraj in spodaj? Drugič, zakaj oblike, ki se ponavljajo, ne morejo imeti estetske vrednosti?

Odgovor na prvo vprašanje je povezan z navadami in psihološkimi stanji. Okoliščine enakomernosti pri živalih in rastlinah, ki smo jih vajeni gledati, večinoma pripadajo razpolovni liniji levo-desno. Tudi preproste zgradbe in naprave pripadajo tej liniji, in sicer zato, da so uporabne. Ker smo tega navajeni, se tudi vrednotenje lepega nagiba v to smer. V psihologiji je vid splošen primer čutila, ki ustvarja iluzije. Če hočemo zgornji in spodnji del videti enakomerna, v sorazmerju ena proti ena, moramo zgornjo polovico narediti malo krajšo. Na primer: če pogledamo S in 8, sta zgoraj in spodaj enaka. Če pa ju obrnemo na glavo, je v resnici spodnji del večji od zgornjega. Če naredimo preizkus s kvadrati ali oblikami križa za primerjavo enakomernosti zgornjega in spodnjega dela, je iluzija še bolj očitna. Zaradi tega razloga resnična enakomernost na razpolovni liniji zgoraj-spodaj ne more vzbujati estetskih občutkov.

Odgovor na drugo vprašanje je, da pravilo enakomernosti ne sme imeti prevelike zveze z matematiko in identičnostjo oblik, ampak zahteva le uravnoteženo levo in desno. Če sta na sliki na levi strani dva človeka, na desni pa eden, ali če je človek na levi postavljen malo bolj proti sredini, na desni pa malo bolj stran, lahko vse to ustvari uravnoteženost. Človeška drža tako v resničnosti kot v umetnosti ni urejena na liniji levo-desno in ne more imeti estetske vrednosti. Pogosto izbrane drže na obeh straneh tudi niso konsistentne, napetost mišic pa ustreza okoliščinam uporabe sile.

Uravnotežena oblika ima dve vrsti zvez: 1. Drža človeškega telesa je omejena z gibanjem vseh vrst. Če se hočemo raztegniti, moramo biti najprej skrčeni, če hočemo naprej, moramo najprej nazaj – ali če šibki postavi med plesom

druga drugo uporabljata za podporo in se sproti izmenjujeta. 2. Gre za nasprotno dinamiko med subjektivnim in objektivnim. Če stojimo nasproti skrčenega sklonjenega kipa, se povsem nezavedno vzravnamo. Pomen takšnega sočutnega stanja ni namerno posnemanje, ampak nezavedno uravnoteženje.

Druga vrsta proporcionalnosti je metoda zlatega reza, $a:b=b:(a+b)$. Potem ko je Giotto omenil to pravilo, je v slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi postalo kriterij. Tudi v naravnem svetu, na primer pri oblikah ljudi, živali in rastlin, zlati rez velja za kriterij pri presojanju. Po Fechnerjevih preizkusih se zdi, da oblike, ki zmorejo vzbuditi občutek ugodja, niso omejene zgolj na tiste, ki ustrezajo proporcem zlatega reza.

Ta spis je poglavje v knjigi Meixue tonglun [Splošna teorija estetike]. Cai Yuanpei ga je začel pisati jeseni 1921.

Evolucija estetike¹ (1921)

Nekoč sem že govoril o evoluciji umetnosti, toda če vsaj malo ne razumemo estetike, ne moremo razumeti konkretnih detajlov umetnosti. Zato torej hočem govoriti o estetiki. Danes bom govoril o evoluciji estetike.

Vemo, da ne glede na vrsto vednosti najprej obstaja sposobnost, potem učenje, najprej obstajajo fragmentarne teorije, šele potem iz vseh teorij nastane zgoščena znanost. Na primer, v antičnih časih je obstajala kulinarična umetnost, ki jo lahko imamo za začetek kemije. Kasneje se je razvila farmacija – metode pridobivanja zeli za nesmrtnost –, iz tega pa se je postopno razvila kemija z dejstvi in s teorijami. Šele v 18. stoletju začnemo govoriti o razvoju znanosti. Tudi kali estetike so pognale že zelo zgodaj. Kitajski teksti, kot so »Zapiski o glasbi«² in delo »O klesarjih« iz *Zapiskov o ročnih spretnostih*,³ že vsebujejo presenetljive teorije. Kasnejše delo *Literarna misel in rezbarjenje zmajev*⁴ prav tako vsebuje raznovrstne zapiske o poetiki ter kritike slik in

1 Jeseni 1920 je imel Cai Yuanpei v Hunanu nekaj predavanj, zapiske teh predavanj pa je kasneje hkrati izdal v vseh časopisih v Changshaju. V začetku leta 1921 je začel raziskovati izobraževanje v Evropi in Ameriki. Takrat se je lotil popravljanja in dopolnjevanja teh spisov ter jih poslal na Beida, kjer so izhajali v *Beijing daxue rikan* [*Dnevnik Univerze v Pekingu*]. Ta spis so zapiski za tretje predavanje, ki ga je imel v Hunanu.

2 Op. prev.: »Yueji« [*»Zapiski o glasbi«*] so 19. poglavje knjige *Liji* [*Knjige obredov*] in temelji izgubljenega konfucijanskega klasika *Yuejing* [*Knjiga o glasbi*].

3 Op. prev.: besedilo iz 5. st. pr. n. št., ki velja za prve kitajske zapiske o znanosti in tehnologiji.

4 Op. prev.: *Wenxin diaolong* [*Literarna misel in rezbarjenje zmajev*] je vplivno delo Liu Xieja iz Obdobja južnih in severnih dinastij (485–540), ki se ukvarja predvsem z literarno estetiko.

starodavnih kaligrafij. Tudi ti zapiski so neposredno povezani z estetiko. Toda nihče ni vsega tega povezal v celostno teorijo, ki bi bila sistematično urejena, zato vse do danes nimamo strukturirane estetike.

Tudi v zgodovini Evrope je bilo tako. Veliki grški filozofi, kot na primer Platon, Aristotel in drugi, so govorili tudi o estetiki. Platon je veliko govoril o naravi lepote, Aristotel pa je še podrobneje govoril o naravi različnih vrst umetnosti. Platon je pravilo umetnosti definiral v navezavi na naravo, umetnost je »posnemanje narave«, ta vidik pa so kasneje pogosto povzemali. Danes velja, da mora visoka umetnost izboljšati naravo in da ne smemo več govoriti o posnemanju. Aristotel je za umetnost dejal, da je »kompleksna, a enotna«, kar je neovrgljivo. Na primer, če na tablo narišem krog, je enoten, ne daje pa občutka lepote, ker je preveč preprost. Če pa na levi strani narišem nekaj ljudi in na desni žival, vmes pa pokrajino, koč, cvetje in drevje, je to kompleksno, a tudi ne prinaša občutka lepote, ker med elementi ni koherence, sistema in enotnosti. Zato torej velja splošno pravilo umetnosti, da je kompleksna in enotna.

V času Rimskega imperija so literati, javni govorniki in gradbeniki že spisali strokovna dela o svojih veščinah. V času renesanse so bili umetniki, kot so Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti in Cennino Cennini, še posebej pozorni na teorije gradbeništva in slikarstva. V tistih časih znanost še ni bila dovolj razvita in ni mogla prinesiti velikih dosežkov. V 17. stoletju so imeli francoski pesniki nove ideje. Boileau-Despréaux je v delu *Umetnost pesništva* razvijal idejo, da »lepota ni zunaj resnice«, kar je pretreslo tisti čas. O analizi elementov lepega z uporabo študija in teorije ter opredelitvi estetike lahko govorimo šele v 17. in 18. stoletju, ko so se tega lotili angleški empiristični psihologi. Vedeli so, da cenjenje in občudovanje lepega pripada čustvom in domišljiji. Sodbe o lepem niso stvar spoznanja, pa tudi čustva ob doživljanju lepote se razlikujejo od drugih vrst čustev. Hume je menil, da je govorjenje o estetskem ugodju transcendentno občutje, a je povsem drugačno kot moralno čustvo. Burke je raziskoval različne vrste estetskih občutkov ugodja in menil, da je »lepota« nekaj, kar proizvede občutek ugodja takoj, ko jo zagledaš, to pa je povezano z vzgibom ljudi, da se povezujejo med sabo. »Sublimno«, ko ga vidiš, ne prinese občutka ugodja, zdi se, da je nevarno, tudi to je povezano z vzgibom po človekovi samoohranitvi. Toda kasneje prav tako vzbudi občutek ugodja, ker s pomočjo opazovanja vemo, da je to neresnična podoba. To so vprašanja, ki jim estetiki posvečajo največ pozornosti.

Čeprav so vsi ti filozofi imeli svoje teorije estetike, so ta dela spadala v filozofijo ali umetnost. Ne le, da ni bilo nobene strokovne knjige o estetiki, tudi po-

sebnega termina za estetiko ni bilo – enako kot na Kitajskem. Tako je bilo vse do leta 1750, ko je Nemeec Alexander Baumgarten izdal knjigo *Estetika* [*Aesthetica*], v kateri je razpravljal o občutku lepega. Beseda »aesthetica« izhaja iz grščine in pomeni občutje. Z Baumgartnovo knjigo je ta pojem postal strokovni termin, ki so ga prevzeli vsi narodi. To je bil začetek nove dobe estetike.

Po Baumgartnovem je na področju estetike pomembno Kantovo delo. Kantova filozofija je teorija kritike. Njegova *Kritika čistega uma* presoja naravo človeka in spoznanja. *Kritika praktičnega uma* se ukvarja z naravo človeške volje. Prva govori o nujnostih sveta fenomenov, druga pa o svobodi v svetu stvari po sebi.⁵ Kako lahko torej uskladimo ti dve vrsti narave? Kant meni, da imajo človeška čustva univerzalno svobodo; povezujejo rabo čistega razuma in praktičnega razuma. Občutek ugodja ali neugodja izzove sodbe o nečem kot lepem ali grdem. Zato je Kant napisal še eno delo, in sicer *Kritiko razsodne moči*. Razdelil ga je na dva dela, na teorijo sublimnega in teorijo lepega. Tako kot Hume je menil, da je občutje ugodja ob lepem transcendentno. Po Kantu na ravni čutil presojamo ustreznost ali neustreznost, na ravni praktične rabe presojamo, ali je nekaj dobro ali ne, na ravni morale pa presojamo, ali je krepostno ali ne. Vse te ravni imajo namen, ki služi za kriterij.

Estetski občutek nima namena, toda subjektivno gledano združuje smisel namena, zato je transcendenten. Ker je transcendenten, nima zveze z individualno dobroto ali slabostjo človeka, zato je univerzalen. Kant loči značilnosti lepega in sublimnega ter gre tako še korak naprej od Burka. Sublimno je dveh vrst: veliko in močno. Občutek, ki ga izzove, sprva ni ugodje, ker je občutje majhno in šibko. Postopoma se majhen in šibek pogled razblini, občutje pa postane eno s skrajno velikim in močnim ter se naravno preobrne v občutek ugodja. Kantova glavna teza je, da četudi lepo in sublimno v celoti pripadata subjektivnemu ter sta zaradi subjektivne moči domišljije in spoznavne moči v celoti usklajena, se ne mešata z objektivnostjo izkustva. Zato sta lepo in sublimno nujna in univerzalna kakor matematika. Po izidu Kantovih del je estetika zasedla pomemben položaj v filozofiji in tako je nastala filozofska estetika.

Na temeljih Kantove teorije je estetiko nadaljeval in razvijal književnik Schiller. Izpostavil je tri poglede: 1. Lepo je neresnična podoba, ni resnični objekt, in je konsistentna z impulzom igre. 2. Lepo je v celoti stvar oblike. 3. Lepo je kompleksno in enotno, nima namena, a ima obliko, ki združuje smisel namena.

5 Op. prev.: Cai Yuanpei uporabi izraz *benti*. Gre za Kantov koncept noumena, stvari po sebi (*das Ding an sich*), za razliko od koncepta pojava, ki je stvar, kakršna se zdi opazovalcu.

Kasneje je dozorela estetika idealističnih filozofov. Med njimi je bil najpomembnejši Schelling s filozofijo narave in duha, ki skupaj tvorita absolutno stvar po sebi. Stvar po sebi je uravnotežena, brez meja, drugačna od sveta pojavov, v katerem živimo in ki je omejen. Če hočemo v svetu pojavov utelesiti absolutni svet, ga moramo opazovati. Opazovanje vednosti pripada filozofiji, opazovanje lepega pa umetnosti. Filozofija uporablja resnico kot vodilo za ljudi, toda takih ljudi je malo; umetnost pa lahko vse ljudi pripravi k temu, da opazujejo absolutno. Schellingova filozofija je monistična, zato spoštuje zgolj abstraktno ter meni, da je konkretna lepota le refleksija abstraktne lepote.

Hegel ni bil zadovoljen s Schellingovo teorijo abstraktnosti, zato je oblikoval svojo teorijo konkretnega idealizma. Menil je, da je lepo ideal, izražen skozi občutke. Ideal je s strani vednosti abstraktnega spoznanja resničen, konkreten izraz, ki pride s strani občutij, pa je lep. Bolj ko je uporabnost izraza svobodna, višja je stopnja lepote. Najbolj otročji je simbolizem, na primer starodavna egiptovska, sirska in indijska umetnost kažejo, kako je duh utrpel naravne omejitve in pritiske, srce⁶ lahko uporabi en znak, da izrazi nejasen ideal. Korak naprej je klasicizem; na primer, Grki so v odnosu do narave lahko ohranili svobodnega duha, umetnost je zanje uskladitev narave in duha. Še korak naprej pa je naredila romantika, kot na primer srednjeveška krščanska umetnost, saj v celoti temelji na duhu, ki vlada naravi.

V istem času kot Hegel je Schopenhauer menil, da je svet stvari po sebi le slepa volja. Ljudje v svetu pojavov pogosto trpijo zato, ker imajo želje. Da presežemo trpljenje, se moramo vrniti k slepi stvari po sebi. Ta vrnitev je možna s pomočjo občudovanja in cenjenja umetnosti. Schopenhauer je izpostavil štiri ravni umetnosti: 1. je sublimna, 2. je lepa, 3. je lepa in poseduje vznemirljivost, 4. je grda.

Estetika idealistov je posebej izpostavila pomembnost vsebine, še posebej skupina filozofov, ki je, sledeč Kantu, poudarjala obliko. S tem je začel Herbart, nadaljeval pa Zimmermann. Zimmermann je glede vsebine določil tri primere: 1. Preprost objekt ne more vzbuditi estetskega občutka ugodja ali neugodja. 2. Kompleksen objekt poseduje estetski občutek ugodja ali neugodja, ki vznikne iz oblike. 3. Vsi deli zunaj oblike (na primer material) nimajo zveze s tem.

Tisti, ki je teorijo oblike zamenjal s teorijo čustev, je bil Kirchmann. Menil je, da je lepo vrsta oblike mišljenja, neke vrste podoba substance. Toda ta substanca mora vzbujati zanimanje: ko se obrnemo k tej podobi, nujno upravlja spremembe v mišljenju in lahko pri ljudeh vzbudi čisto zanimanje.

6 Op. prev.: srce v kitajščini pomeni tudi središče, je organ za mišljenje ipd.

Za sintezo in razvoj estetske filozofije je poskrbel Hartmann s filozofijo lepega. Pravi, da ideal sam po sebi ni lep, lepa je lahko le neresnična podoba, ki jo na ravni občutij izraža idealna vsebina. Ta neresnična podoba je v celoti konkretna. Če se idealna vsebina ne more v celoti izraziti skozi neresnično podobo, se zreducira stopnja lepote. Bolj ko je konkretna, lepša je. Zato Hartmann loči sedem stopenj lepote, ki gredo od abstraktnega do konkretnega: 1. občutje ugodja kot posledica sposobnosti čutil, 2. merjenje lepote, 3. moč lepote, 4. obrtno-metniški izdelek, 5. organizem, 6. narodnost, 7. osebni značaj.

Vsa filozofija estetike od Baumgartna do Hartmanna temelji na deduktivni metodi. Hartmannova *Filozofija lepega* je izšla leta 1887. Sedemnajst let prej, leta 1871, je Gustav Theodor Fechner izdal knjižico *K eksperimentalni estetiki* [*Zur experimentellen Ästhetik*], leta 1876 pa še *Malo šolo estetike* [*Vorschule der Ästhetik*]. Fechner je induktivno metodo izpostavil kot raziskovalno metodo estetike in s tem oblikoval znanstveno estetiko. To je drugo novo obdobje v estetiki. Fechnerjeva induktivna metoda zajema tri vrste metode za izkušanje in merjenje lepega: 1. metodo izbiranja: uporaba vseh vrst pravokotnikov, ljudje pa morajo izbrati tistega, ki je na pogled najlepši; 2. metodo inštalacije: uporaba dveh trakov iz kartona, ki ju mora človek postaviti v obliko križa, mi pa opazujemo, na katerem delu navpičnega traku postavi vodoravni trak; 3. metodo opazovanja s pripomočki: običajni predmeti, ki jih ljudje uporabljajo v vsakdanjem življenju, na primer pisemski papir, kuverte, sladkornica, solnica, slika idr., pa tudi vrata in okna na stavbi, imajo različna količinska razmerja med vodoravnim in navpičnim, dolžino in širino. S to metodo preverjamo, katero razmerje je najpogostejše. Rezultat prvih dveh metod pove, kaj izbere ali kako ureja stvari velika večina ljudi. To je podobno metodi zlatega reza, ki jo je predstavil Adolf Zeising, kjer gre za razmerje tri in pet, pet in osem, osem in trinajst itd. O tretji metodi pa Fechner ni poročal.

Po Fechnerju je šlo vse v smeri resničnih izkušenj, na primer Witmer in Segal sta se ukvarjala z merjenjem lepote, Baker in Major sta uporabljala barve, Meumann in Ettliger sta uporabila glas, Munstenberg in Pierce pa sta uporabljala različne preproste linije, ki jih je bilo treba razvrstiti. Vsi so imeli dobre rezultate, toda usmerjeni so bili le v eno plat. Tudi kasnejši estetiki, kot na primer kantovec Cohn, hegeljanec Vischer, Lipps in Volkelt, ki sta poudarjala empatijo, angleški utemeljitelj teorije impulzivnosti iger Spencer in francoski nasprotnik transcendentalizma Guyau, so znanstveno metodo vnašali v estetiko, ta pa je še vedno ostala zasidrana v filozofiji. Zato znanstvena estetika vse do danes še ni v celoti opredeljena. Meumann je leta 1908 izdal *Uvod v sodobno estetiko*, leta 1914 pa *Sistem estetike*. Čeprav gre za male knjige, je njihov prispevek k estetiki zelo pomemben. Meumann pravi, da je treba za

opredelitev znanstvene estetike izvesti štiri vrste raziskav: 1. motivi umetnikov, 2. mentalna stanja cenilcev in občudovalcev, 3. znanost lepih umetnosti in 4. kultura lepega. Če sledimo temu načrtu razvoja, se bo znanstvena estetika zagotovo izoblikovala.

Prvič objavljeno v Beijing daxue rikan [Dnevnik Univerze v Pekingu], št. 811, 19. februarja 1921.

Prevedla Mojca Pretnar