

Георги СТАРДЕЛОВ

ЕСТЕТИКАТА КАЈ СЛОВЕНЦИТЕ ОД СРЕДИНАТА НА XVIII-ОТ ВЕК ДО ПОЧЕТОКОТ НА ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА

*Првише пооченоци на естетиката кај Словенците
во добата на Просветителството*

Добата на Просветителството спаѓа во едно од ретко значајните раздобја во словенечката култура и писменост, како, меѓу другото, и кај сите други југословенски народи.

Што, скицирано, ги карактеризира културните околности во Словенија во ова доба?

Австрискиот просветен апсолутизам радикално влијаеше и врз карактерот на словенечкото Просветителство. А реформите на Марија Терезија и Јосип II посебно се одразија на културен план. Со нив беше установена општа школска обврска, а грижата за просветата ја зеде врз себе државата. Германскиот јазик се воведува како единствен јазик во Словенија. Тоа предизвика голема реакција и ги постави барањата за признавање на словенечкиот јазик. Оваа борба, меѓутоа, не можеше да се извојува без развојот на литературата, а во ова доба Словенците немаат свои литературни дела, освен некои мали текстови пишани на дијалектни јазици. Во борбата против германизаторските стремежи сè повеќе се распламте и борбата за единствен литературен словенечки јазик. Кон тоа, слободното школување, кое беше придонес на терезијанските и јозефинските реформи, овозможи раѓање на словенечката интелигенција. Кон втората половина на XVIII-от век настанува интензивно будење на националната свест. Националните просветители, без свој социјален и политички програм, сета смисла на своето делување ја најдоа во усовршувањето на јазикот и создавањето на литература на тој јазик. Така, во 1765 година, Марко Похлин го издаде „Абедедник“-от, а во 1768 година „Крањската граматика“. Во 1781-та се раѓа *Academia operosorum* како едно од првите научни друштва во Словенија, кое работи врз оформувањето и развивањето како на словенечкиот јазик, така и на неговото научно проучување.

Меѓу најзначајните имиња на словенечкото Просветителство и Преродба спаѓаат секако Жига Цојс, Антон Томаж Линхарт и поетот Валентин Водник. Меѓу нив, како почеток на раѓањето на естетиката кај Словенците, може да се земат мислите на Жига Цојс.

Жига Цојс —

синџеза на класицизмот и просветителството

Жига Цојс беше еден од најобразованите словенечки интелектуалци на своето време. За него може да се рече дека потекнува од лозата на француските енциклопедисти. Неговите мисли за поезијата, изнесени во писмата што тој му ги пишуваше на познатиот словенечки поет на Преродбата Водник од 1794 до 1795¹, можат да се земат како почеток и зародиш на првите естетички рефлексии кај Словенците.

Заслугите на Цојс за развотокот на словенечката литература се сметаат, меѓу другото, и во тоа што тој како месна успеал најзначајните претставители на тогашното Просветителство — Линхарт и Водник — да ги упати кон словенечкиот јазик и кон вистинските текови кон кси, според негвото мислење, требаше да се движи словенечката литература. Тоа тој и го постигна. Меѓутоа, низ препораките што му ги даваше на Линхарт, а посебно на Водник, тој ги проби патиштата на првите рефлексии за суштината на литературата и воопшто на уметноста на тоа време. Она што, на пример, Цојс му го препорачуваше на Водник беше фундирано во духот на западно-европската класицистичка естетика, која Цојс добро ја познаваше. Основите на оваа естетика се, всушност, и основи на препораките што тој во вид на писма му ги испраќаше на Водник. Меѓу тие препораки Цојс посебно го истакнува настојувањето на поетот за поголема чистота на јазикот, за поголема метричка угаденост на стихот, или, со еден збор, Цојс низ сиве овие упатства го имплицира гледиштето дека вредноста на едно дело се огледа пред сè во вредноста на неговата композиција, а од тоа колку е таа поблескава, пораспеана, посовршена зависи и вредноста на самото дело. Во оваа смисла, Борис Патерну² мошне точно утврдува дека западно-европската класицистичка литературна естетика Цојс не је прифати механички, туку ја прилагоди на домашните литературни околности. Така, обрнувајќи му се на Водник, тој ќе му напише: „Сè што излегува од вашето перо треба да е надахнато со народен дух“³. Би можело затоа да се рече дека Цојс се оддалечува од сувопарната основа на класицистичката естетика, зашто му препорачува на Водник не само естетска култивираност на формата, туку и блискотност на самите теми, на самата содржина на песните упатени до широките слоеви на словенечкиот народ. Во оваа смисла, тој му препорачува: „Сè она што ќе излезе од Вашето перо мора да е напишано во народен

¹ E. H. Costa: Preifedes Freih Sigm. Zois an Vodnik, I—IX, in: Vodnikov spomenar, 1859.

² Boris Paternu: Slovenska literarna kritika pred Levstikom, Ljubljana, 1960, str. 4.

³ Vodnikov spomenar, op. cit., str. 52.

тон и за народот“⁴. Цојс, имено, го советува Водника при пишувањето на секоја песна да не се раководи само од својот сопствен вкус, туку и од вкусот на неговата околина и, во таа смисла, тој му предлага „струната да не се напнува превисоко“⁵. Во овие сугестии Цојс ги истакнува на еден еклатантен начин стремежите на просветителството, во кои сè се сведуваше на тоа секој принцип да биде не само разумен туку и практичен.

Инсистирајќи на нужноста од литературна критика, тој сметаше дека уметничкото, односно литературното дело дури тогаш ја добива својата сушност откако ќе биде осмислено од самата критика, а критиката, во оваа смисла, е должна да го оценува делото и да дава напатствија за принципите, нормите и императивите кои писателот мора да ги следи за да дојде до убавото и за да се создаде тоа. Толку пледираше Цојс за критиката и за нејзината неопходност, што скученоста, ограниченоста и сиромашноста на самата литература ја доведуваше во врска со непостоењето на самата критика. Неможејќи да најде образец на критиката во самата словенечка литература (бидејќи Цојс е нејзин основоположител, таа започнува дури со него), а чувствувајќи потреба и недостиг од неа, тој му сугерира на Водник да ги препее стиховите на Боало како образец за тоа како треба да изгледа стихот воопшто.

Со Цојс веќе се создаваат ако не темелите, тоа зачетоците на словенечката естетичка мисла, која во почетокот на XIX-от век, посебно во неговата втора половина, ќе земе широк замав, исто онака како што широк замав ќе земе не само литературата, туку и останатите уметности, потврдувајќи на тој начин дека развојот на уметноста и естетиката меѓусебно се условуваат.

*Развијокоѝ на естетикаѝа кај Словенциѝе
во XIX-оѝ век*

На праѝоѝ на еден нов ѝодем

Стремежите на Преродбата, кои како видовме беа исклучиво на културен и просветен план, во почетокот на XIX-от век, со воведувањето на апсолутниот централизам на Метерних, со што уште посилено беше гласнат процесот на германизација на Словенците, добија политички вид. Во Словенија се раздвижуваат политички борби, главно, меѓу три социјални групации: напредната револуционерно-демократска социјална групација, реакционерно-конзервативната и струјата на илиризмот. Буржоазијата беше на страна на првата социјална групација, зашто таа страхуваше од германската буржуазија која во тоа време имаше големи и крупни капитали во Словенија, така што за домашната буржоазија само борбата против неа и странските капитали можеше да доведе до она што беше стремеж на револуционерно-демократската

⁴ Ibid., str. 61.

⁵ Ibid.

социјална групација — до политичка самостојност и сувереност на словенечкиот народ и, потем, до нејзин распут. Конзервативната буржоазија беше поврзана со апсолутистичкиот феудален систем, без интерес за национална самостојност на словенечкиот народ. Илирците, од трета страна, беа пак, како отворена реакција на стремежите за германизација, за културно и политичко соединување на јужните Словени. Во тесна врска со илиризмот се појавија и панславистички стремежи, кои во Словенија исто така најдоа свој одзив.

На планот на литературата, по рационалистичкиот и просветителски век, почнуваат првите зародиши на романтизмот, кој на преден план ја исфрлува каузата што се содржеше и во Цојсовите гледања за преграб на народниот живот како главна инспирација на литературата и уметноста. Култ на ова време станува народната традиција. Меѓу словенечките романтичари, како продолжување на првите почетоци на естетиката кај Словенците, спаѓаат Јернеј Копитар и, посебно, Матија Чоп. И Чоп, а посебно Копитар, треба да се сфатат само како положување на темелите на идната естетичка зграда, која ќе почне да се крева и обликува дури кон крајот на ова столетие.

*Јернеј Копитар —
меѓу просветителството и винкелманизмот*

Во основата на она што би можело да се наречат рудиментарни елементи на една литературна естетика низ делото на Копитар, стојат, всушност, Цојсовите совети на Водник, меѓутоа со изменети и дополнети аспекти. Копитар прави чекор напред веќе со амбицијата и со обидот да ја одвои поезијата, литературата и уметноста воопшто од рационализмот и практичниот утилитаризам на просветителството, кој беше доминантен во погледите на Жига Цојс. Имено, сега Копитар се обидува да го раздвои поетското и воопшто поезијата од практичните и корисните наравоученија. За Копитар⁶ само оној народ може да се вивне високо кој ќе се угледа на старите народи, кои по него одгледувале не култ кон математичките и природните науки, култ кој го создаде несомнено рационализмот и просветителството (па, во оваа смисла, погледите на Копитар се реакција на нив), туку култ кон уметностите. И самиот пасиониран вљубеник во грчките и римските класици, Копитар, всушност, стои на средината меѓу просветителството и романтизмот. И тој поаѓа од она што го навести веќе Цојс за чистотата на јазикот, но не само во однос на версификацијата, туку и за изворноста на јазикот како најбитен фактор во борбата против германизирањето на словенечкиот јазик. Смеслата на неговите фундаментални идеи е насочена кон борбата да се создаде еден таков литературен јазик кој

⁶ Во своите сфаќања за чистотата на јазикот и за победата на народниот говор во литературата Копитар е мошне сличен на Вук Караџиќ. Не е чудно затоа влијанието што Копитар го извршил врз Вуковите погледи. Треба да забележиме кон тоа дека Копитар подолго време го студирал Канта, од каде и доаѓаат елементите на извесно неутилитаристичко пледоае.

ќе се потпира врз изворниот народен збор; во таа смисла тој обработи цела скала од напатствија како да се оствари оваа борба за чистиот народен говор.

Матија Чоп —

обид да се здружат анџикаџа и романџикаџа

Европски образован човек, Матија Чоп е еден од првите критичари на преодот меѓу два века и меѓу две епохи. Како најдобар пријател на најголемиот словенечки поет Франце Прешерн и како приврзеник на романтичарите, Чоп пледираше за што поголемо естетско совршенство на словенечката литература. За разлика од Копитар, како и од словенечкото просветителство, изразено преку идеите на Цојс, Чоп, кој ја имаше веќе пред себе Прешерновата поезија и сиот нејзин подем, не се сложуваше со инсистирањето на Копитар кон народниот јазик, туку сметаше дека само литературниот јазик, само усовршениот литературен јазик е во состојба да ја крене поезијата и воопшто сета литература на такво ниво што низ неа да може да се соопштуваат општочовечките поуниверзални теми, зашто тој е изричито против амбицијата на Копитар за една „фолклорна“ народна литература. Во оваа смисла, тој сакаше да ја ослободи литературата од сите просветителски догматски канони. Мошне точно забележува за него Патерну кога вели дека „мислата на Чоп се темели врз принципите на слободната и естетски универзално заснована поетска уметност“⁷.

Низ своите трудови⁸ Чоп пледираше за една универзална мисловна поезија, а не само за поезија која ќе се темели врз фолклорот и народниот бит. За него образец на поезијата беше Хомер и тој секогаш сметаше дека мерило на поетското можат да бидат само класичните примери. Во ова смисла, Иван Пријатељ сосема точно забележува дека тој се обидел „во својата естетика да ги здружи антиката и романтиката“⁹.

Новиот подем

Со уривањето на апсолутизмот на Метерних 1848-та беше укината цензурата и воведена слобода на печатот и говорот што, меѓутоа, траеше многу кратко. По него, за време на таканаречениот Бахов апсолутизам, повторно се одземаат сите слободи и германскиот јазик повторно се воведува како официјален јазик. Задржува секаква културна дејност. Меѓутоа, Баховиот апсолутизам е урнат само по десет години владеење, веднаш по поразот на австриските војски во Италија. По неговиот крах одеднаш културата зеде силен подем, настанува „времето на читалните“ во кои е сосредоточена сета културна дејност. За амата литературна и естетска ситуација на ова време типичен е прео-

⁷ Boris Paternu: Slovenska literarna kritika pred Levstikom, op. cit., str. 23.

⁸ Матија Чоп ништо нема напишано на словенечки јазик.

⁹ Ivan Prijatelj: Duševni profili slovenskih preporoditeljev, in: Izbrani eseji in razprave, I, Ljubljana, 1952, str. 254.

дот од романтизам кон реализам. А кога во 1881-та престанува во Виена да излегува Стритаровиот „Звон“, а во Љубљана почна да излегува „Љубљански звон“, кој ги собра околу себе сите напредни словенечки писатели, и литературата и останатите уметности зедаа полн замав. Уметноста, а посебно литературата, стои пред амбицијата да ги постави во своето средиште националните и социјалните прашања, станувајќи на тој начин критика на сјкојдневниот живот. Се распламтува борбата меѓу таканаречените „старословенци“ и „младословенци“. Сето ова време живее во знак на авторитетот на Ф. Левстик.

*Фран Левстѝк —
прваѝа естетѝка на убавинаѝа кај Словенциѝе*

Поет, раскажувач, филолог и, одделно, еден од најзначајните модерни словенечки литературни критичари, Левстик се обиде во втората половина на XIX-от век да даде една естетска оценка на литературните и уметничките вредности на словенечката литература и притоа да ги покаже врвиците нејзини кон патот на понатамошниот развој. Таа амбиција не можеше да се оствари без естетиката. Ништо чудно зошто тој, во една од своите први критики, најнапред наоѓа за сходно да го изложи естетскиот систем кој понатаму ќе биде во основата на неговата критика.

Во „Uvod v oceno Valjavčevih Pesmi“¹⁰ Левстик ги изнесува темелите на својата литературна естетика. Така, како што пишува Борис Патерну, „во развојот на словенечката критика неговото дело е прв обид за целосно и систематско заокружување на литературно-естетскиот концепт“¹¹. Истото гледиште многу порано пред Патерну го забележува и Јосип Видмар, кој пишува: „Тој Увод е блескав и драгоцен увод во целокупното критичко дело на Левстик, кој ги содржи накусо, јасно потегите на основата на неговата литературна естетика“¹².

Од што исходува Левстик?

Услов да се биде поет за Левстик е овој: поетот мора да има срце, чувствителност, бојата фантазија и бистар ум. Таму каде нема живо чувство, таму песната не доаѓа до срцето, затоа што не излегува од срцето, нечувствувана — таа е само со перо пишувана¹³. Меѓутоа, за Левстик во поезијата не завршува сè со чувството и срцето, туку е потребна и фантазија, зашто без неа срцето не може да ги пронајде формите низ кои да се изрази. А освен тоа што е потребно срце и фантазија, потребен е и ум за да не се родат недородени песни. И тогаш

¹⁰ Fran Levstik: Zbrano delo, knj. VI (Kritični spisi, I), Ljubljana, 1956, прилогот „Pesmi, zložil Matija Krčmanov Valjavec, 1855“.

¹¹ Boris Paternu: Estetske osnove Levstikove literaturne kritike, Ljubljana, 1962, str. 73.

¹² Josip Vidmar: Franceta Levstika literarna kritika, „Ljubljanski zvon“, 1931, str. 580.

¹³ Fran Levstik: Zbrano delo, knj. VI, op. cit., str. 7.

кога овие три елементи ќе се најдат во завивка на убав јазик — тогаш се раѓа поезијата, токму тогаш го добиваме убавото во естетска смисла во поезијата, зашто она што е убаво во неа е убаво воопшто. Доаѓајќи на овој начин до поимот на убавото, тој се обидува да ја заснове естетиката како филозофија на убавото. Одредувајќи ја, пак, смислата на убавото широкострано, тој ќе утврди четири негови составки:

(1) Убавото го има за судник окото. Со оглед на тоа што окото ги гледа само сетилните нешта — „предметот што го именуваме за убав мора секогаш да биде телесен, мора да биде таков што очите лесно да го видат“¹⁴;

(2) Во својата втора составка на убавото, Левстик забележува дека обично се вели „убав човек“, „убава кука“ или „убаво лице“. Меѓутоа, за него секој човек или секоја кука или секое лице не се убави. На пример, ако човекот е без рака тогаш убавината се губи. Тргувајќи од овој факт, тој ја зема како основна претпоставка на убавото целин а т а. „Убаво, вели тој, не можеме да го наречеме она што нема целина“¹⁵, зашто, може нешто да е почнато, дури убаво и продолжено, но ако не е завршено не може да биде убаво. Убави се очите на човековото лице, меѓутоа не се убави за себе, туку во склопот на човековото лице, зашто само по себе и за себе тие не би биле убави. Тоа значи дека целината на еден предмет е убаво дури тогаш кога не може од неа ништо да се издвои, а да не се наруши убавото:

(3) Проширувајќи ја својата концепција за целината како услов на убавото, Левстик ќе забележи дека ако, на пример, влеземе во ателјето на еден сликар и сликарот започне постепено и sukcesивно да ни го открива, на пример, насликаниот портрет, најпрвин косата, па челото, па очите, па носот на кои ние им се восхитуваме, восхитувањето ќе спласне и ќе се загуби кога тој ќе ни ги открие усните на портретот кои се, на пример, прешироки или предебели. На тој начин хармоничноста на целината е разбиена и затоа убавото загнува:

(4) Затоа во четвртата составка Левстик и доаѓа до овој битен заклучок: „Убаво имаме тогаш кога одделните делови според правилата на хармонијата се врзуваат така што да прават хармонична телесна целина (*telesno soglasno celoto*) сама за себе“¹⁶. Тоа тој го покажува врз примерот на сликарството, бидејќи за Левстик една боја не може да биде сама за себе убаво, туку убавото се раѓа дури тогаш ако различни бои се земаат во една хармонична целост.

Исходувајќи од гледиштето дека поинаку се суди убавината, на пример, на коњот, лавот или некое друго животно или билка, а поинаку, на пример, женската убавина, Левстик причината за тоа ќе ја најде во фактот што убавината на жената е насочена кон својата цел, што таа убавина има своја замисла, а над сето тоа таа е и чувствено заснована. Затоа Левстик ја проширува својата определба на убавината, велејќи: „Убаво го наречуваме она кога одделните делови се врзуваат според пра-

¹⁴ Ibid., str. 7—8.

¹⁵ Ibid., str. 8.

¹⁶ Ibid., str. 9.

вилата на хармонијата во телесна целина сама за себе, остварувајќи ја својата замисла¹⁷. Како што гледаме, со естетичките идеи на Фран Левстик започнува модерната словенечка естетика чиј вистински основоположник го сметаме токму Левстик. Оеднаш со него станува јасно дека естетиката не може да се замисли сама по себе и за себе вон белегите и развитокот на уметноста, туку таа станува функционална дури тогаш кога се раѓа во истражувањето на специфичностите на самата уметност и на уметничкото творештво. Ова сознание во развитокот на словенечката естетика ќе дојде посебно до израз низ естетичките мисли на Јосип Стритар, со кои ќе започне првата естетичка полемика во словенечката естетика, која ќе трае речиси цели три децении.

*Јосип Стритар —
првата антихристијански заснована естетика
кај Сло енциите*

Поет, раскажувач, драмски писател, автор на многубројни критички и есеи тички трудови, Јосип Стритар во словенечката естетика има значајно место пред сè со борбата што тој ја водеше против обидите за конституирање на една теолошка естетика и како протагонист на младословенечката литературна генерација која своите идеи ги изложи веќе преку Фран Левстик.

Во својот труд „Zgodni danici“¹⁸ Стритар полемизира со Калофран¹⁹ кој во „Мариборскиот Гласник“²⁰ му замера на Стритаровиот „Звон“ дека нема вистински поим за тоа што е убаво, а без една таква естетичка подлога не може да се издава сериозно списание. Стритар ја започнува полемиката, велејќи дека нему не му е познат естетичар досега што да создава естетика врз чисто христијански позиции, и во таа смисла забележува: „Затоа мораме да мислиме дека естетиката, како и другите науки, е без верско значење. Уметноста сама по себе не е ни паганска, ни христијанска, туку човечка“²¹, мисла што три децении подоцна ќе ја изнесе и Јосип Видмар.

Стритар ја сфаќа тежината што се раѓа при замислата да се определи поимот на убавото, велејќи дека ни по толку вековни естетички истражувања човек сè уште не се осмелува да рече ова е убаво. Затоа тој ќе ја доведе под сомнение дефиницијата на Калофран дека „убавото е она што се согласува со божјата идеја“, велејќи дека со тоа што „една дефиниција е побожна, не значи дека е и добра“²².

За Стритар, вистинската уметност не признава „вероисповедание“, таа има свои закони кои се закони на човековото битие, поради што тие не можат никогаш да бидат спротивставени на моралот и вистината, зашто за него уметноста мора да го облагороди човекот. Задржувајќи

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Josip Stritar: Zbrano delo, VI knjiga, Ljubljana, 1955.

¹⁹ Калофран е псевдоним на мариборскиот теолог и професор д-р Јозеф Улата.

²⁰ Види: „Mariborski glasnik“ за год. 1878.

²¹ Josip Stritar, Zbrano delo, VI knjiga, op. cit., str. 356.

²² Ibid., str. 375.

се посебно на актот како своевиден сликарски жанр, против кого христијанската естетика особено негодуваше, Стритар вели дека сè зависи од самиот акт, бидејќи ако тој ја дава хармонијата на едно тело и изразува една душевност која облагородува, тогаш тоа е сериозно уметничко дело. Меѓутоа, ако голотијата на едно тело делува на појудите, тогаш, смета Стритар, таквиот „акт“ не може да биде уметност. Задржувајќи се на мислата на Калофран дека „кој има чисто срце, тој никогаш од Магдалена нема да направи слика на гола жена“, Стритар ги зема за пример најголемите сликари, Микеланџело, Рафаел, Рубенс, и посебно, притоа, го анализира Микеланџеловото дело „Создавање на првиот човек“, па се прашува — дали им е познато на нашите христијански теоретичари каде стојат тие слики?, и луцидно вели: „Кој се става на гледиштето на г. Калофран, мора да ги запали сите галерии, да ги изгребе сите сидшта на најубавите цркви“²³.

Стритар, како што видовме, не донесе становишта што би можеле да имаат своја специфична естетска самостојност. Меѓутоа, тој е значаен во словенечката естетика и со тоа што проблемите кои тој ги засегна во полемиката со Калофран ќе станат средиште на многу естетички полемики и расправи во словенечката естетика низ кои ќе се распламти борбата меѓу естетичкиот конзерватизам и новите современи настојувања.

Анџон Махнич —

својка меѓу Плашон, од една,

и Св. Авиустин и Тома Аквински, од другија страна

Прв кој се одзва на полемиката на Стритар со Калофран беше д-р Антон Махнич, еден од најпознатите теолози на ова време и највисок католички словенечки поглавар. Тој под наслов „Dvanajst večerov — razgovori doktorja Junija z mladim prijateljem“²⁴ станува против некои поети и раскажувачи (на пример, против Грегорич, кој во своите дела ги слика црните и телесните страни на животот, потоа против Стритар и неговите сфаќања за немоќта и ненужноста на христијанската естетика), јавувајќи се и претставувајќи се на тој начин како еден од најогорчените непријатели на сè она што беше напредно и ново во словенечката култура во тоа време.

Од што исходува Антон Махнич?

Во основа од гледиштето дека врз идејата за убавото се потпира сета граѓа и сета основа на целокупната естетика (Iepoznanstvo). Од тоа дали ќе биде целосна и темелна определбата на идејата на убавото, токму од тоа, според Махнич, зависи каква ќе биде сета наша естетика. Ако е така, тогаш ништо поприродно од прашањето што си го постава католичкиот естетичар: што е всушност убавото?

Антон Махнич наполно не ја прифаќа Платоновата концепција дека меѓу другите идеи збрани во царството на идеите е и идејата на

²³ Ibid.

²⁴ Dr. Anton Mahnič: Dvanajst večerov. Razgovori doktorja Junija z mladim prijateljem, во весникот „Slovenec“, од 7.XI.1884 до 12.XII.1884 година.

убавото и дека се тие самите по себе вистинити и стварни независно од нашиот ум. Тој смета дека ваквото гледиште на Платона не е точно. „Идеите, вели тој, немаат самостојна реалност, туку се наоѓаат во духот кој ги мисли. Така исто е и со идејата на убавото“.²⁵ Тоа значи дека идејата на убавото не е нешто самостојно што постои самото во себе без подлога. Ако не е така, тогаш убавото е во убавото битие, зашто сè што постои има три својства: да е вистинито, добро и убаво, три својства коишто во битието се неразделни.

Убавото, според Махнич, може да се определи од субјективна и од објективна страна. Од субјективна страна, убаво е она што е пријатно. т.е. доколку предизвикува во субјектот нешто пријатно, иако Махнич предупредува дека оваа определба на убавото не смее така да се протолкува како убавото да е зависно исклучиво од субјективното мислење, зашто ако сè тврди дека убавото е пријатно, тоа значи дека битието има нешто на себе што ни создава пријатност. Заради тоа, убавината е исто така и нешто независно од човекот кому му е пријатно, како што вистината е нешто независно од умот што ја спознава.

Махнич натаму ја проширува првобитната дефиниција на убавото. Според него: „За да се увериме во објективноста на убавото, можеме оваа дефиниција да ја преобразиме во: убаво е она што гледано станува пријатно“²⁶. Заради тоа, за човек да може да ја доживее убавината мора да има здрави сетила и нерасипан вкус. „Кој слабо гледа, вели Махнич, не може точно да суди“²⁷. Затоа: „Природниот вкус е првиот и неизменлив судија на естетската убавина“²⁸.

Прашувајќи се на кој начин убавината може објективно да се определи, Махнич го зема од Св. Августин принципот за единство на разновидноста и на разновидноста во единство како неопходен принцип на сè она што е убаво. Според тоа, убавината е дотолку попотполна доколку е помногобразна различноста, од една, и доколку е поцврсто единството, од друга страна. Ако билките се поубави од рудата, тоа доаѓа оттаму што кај нив е поголема разновидноста која е здружена во цврсто единство²⁹. Ако пак човекот меѓу земните нешта е најубав, тоа исто така доаѓа оттаму што единството што ги поврзува деловите кај него во целина е толку неделиво што човекот не е можно да се подели на два, дела, а притоа да остане ист. Човекот е најразнообразно битие, а сите делови на неговата разнообразност се стопуваат во душата како во сзос единство. Во оваа смисла, во хиерархијата на убавината на највисоко место стои бог, зашто единството во бога е највишо и зашто тој не е составен од никакви делови, ни физички ни метафизички, па, како апсолутно единство и како реална причина на сета можна разновидност, бог е бесконечна убавина.

²⁵ Anton Mahnič: Reč luči, Ljubljana, 1912 (статии од „Rimski katolik“, што ги одбра и уреди д-р Алеш Ушеничник).

²⁶ Ibid., str. 186.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., str. 187.

²⁹ Ibid., str. 191.

За Антон Махнич убавината е единствено во духовното битие и тој се декларира изрично против гледиштето дека убавината е неразделна од телесноста. Полемизирајќи против Шилера и домашните шилеровци, Махнич исходува од фактот дека метафизичката совршеност не можеме да ја споиме со сетилата, па затоа вели: „Убавината може да ја поими разумот. . . Оној што има сетила, а нема разум, тој не може да ја поими убавината“³⁰. Сетилата не можат да ја примат убавината пред сè затоа што тие „не можат да ја пречекорат границата на поединечното, ... не можат поединечно да го издигнат во општо единство“³¹, па ако убавината не е во поединечното, т.е. ако таа не е во овој или оној дел, туку во неделивата целина, тогаш таа е надсетилна и исклучиво духовна моќ. Меѓутоа, кај Махнич разумот е единствено моќен да ја сфати убавината и поради тоа што тој ја прифаќа Платоновата определба *Pulchrum est splendor veri*, па ако убавината е одблесок на идејата, неа не можеме поинаку да ја сознаеме освен со разумот.

Ако досега Антон Махнич се движеше во традиционалните христијанско-догматски концепции, преку гледиштето според кое уметноста не ја опфаќа целокупната убавина, т.е. дека убавината можеме да ја најдеме и доживееме и вон областа на уметноста, иако вистинска уметност нема без убавина, Махнич, натаму, се обидува да донесе некои посамостојни мисли. За него, значи, царството на убавината е и поголемо и пошироко од царството на уметноста. На ваквото гледиште Махнич надоаѓа понесен од судот дека, за разлика од убавината, уметноста не е производ на Творецот, туку производ на човекот, на човековата дејност. Во оваа смисла, тој ќе дојде до една типично ренесансна идеја дека уметничката творба има многу заедничко со творбите на природата, зашто: „Законите на вистинската уметност се изразени во природата и оној е вистински уметник што знае да ги употребува“³², бидејќи природата му е на уметникот првата и вистинска учителка, а уметникот од неа ги учи сите форми. Токму затоа Махнич ја прифаќа Аристотеловата концепција дека уметноста претставува подражување на природата³³.

Борејќи се за победата на идеализмот наспроти натурализмот, кои беа два доминантни уметнички правци и струи во словенечката естетика во ова време, посебно полемизирајќи со напредното списание „Љубљански звон“ и неговиот натурализам околу кои беа собрани тогаш сите писатели што гледаа на уметноста и поезијата вон спекулативниот и христијанско-догматскиот начин, и спротивставувајќи му се на ова напредно списание, Махнич го истакнува гледиштето дека уметноста не може да биде самостојна сфера и независно битие, како што тврдеа младословенците во „Љубљански звон“. Таа не постои пред човекот, а ако човекот е божја рожба, природно е дека и уметноста во зависност од него мора да му се покори нему, на божјиот закон, и нејзината основна смисла се состои во тоа таа да биде или да стане средство

³⁰ Ibid., str. 199.

³¹ Ibid.

³² Ibid., str. 204.

³³ Ibid., str. 205.

да се дојде до највишата смисла која ја има светот, а што се изедначува со спознавањето на бога. Спротивставувајќи му се исто така на романтизмот кој сака на сè да му даде фантастичен вид и на натурализмот кој го слика сè она во природата што е темно, слабо, болно, така што ни го претставува животот и природата во еден карикатурен вид, Махнич го брани идеализмот кој е за него оној правец низ кој уметникот го „изобразува животот не каков што е тој во својата земна непотполност, туку каков што мора да биде“³⁴. Махнич токму затоа смета дека идеализмот, кој е неразлучив од секоја вистинска уметност, мора да ја слика само светла а страна на животот, зашто ако сакаме да го кренеме човекот во сферата на среќата ние мораме да му го сугерираме само она што е више и попотполно, т.е. само идеалната убавина, а не сè она што се наоѓа на земјата од кое натурализмот прави единствен предмет на уметничкото дело.

Ако е против натурализмот, Махнич со ништо помалку не е и против естетскиот формализам. Тој полемизира посебно со словенечкиот естетичар Иван Берник, за кого формализмот во естетиката е единствено вистинско можно становиште. За Махнич е неодрживо гледиштето на формалистичката естетика според која убавото и формата се коинцидентни поими, поради што убавото е исклучиво предмет на сетилата. Махнич истакнува дека „формата ги поврзува, здружува сите делови на предметот, таа не е ништо посебно, туку нешто што се наоѓа во самата материја и која под влијание на материјата се раѓа, актуализира“³⁵.

Истакнувајќи го и осудувајќи го пледоаето на формалистите да создадат една естетичка држава во која теокрацијата ќе се замени со калокрацијата, свештениците со поетите, христијанската наука со класичната литература, а црквата со театарот, Махнич забележува дека без идеализмот нема уметност, а највишиот идеализам е христијанскиот, што во контекстот на неговата полемика со естетскиот формализам значи дека едно уметничко дело не може да биде тоа само доколку во него подобро е довршена формата, туку дури доколку идеите во него се повисоки и почисти.

Со естетичкото дело на Антон Махнич се забаштинува во словенечката естетика теолошката догматска естетика, која, поради силното влијание што во Словенија го имаше католичкиот клер, станува еден доминантен правец во неа и тоа, во рамките на југословенската естетика, единствено во неа. Неговата естетска позиција тргнува од Платоновата концепција за идеите, иако, како што видовме, во примерот на Антон Махнич таа не се задржува исклучиво и консеквентно на Платоновите систем на идеите. Силно влијание во неа начинуваат Св. Августин и Тома Аквински кои се највисоки авторитети и единствени аргументи на сета оваа естетика, која решително се бореше против сè она што беше напредно и ново во словенечката култура, а посебно во областа на литературата и уметноста.

³⁴ Ibid., str. 207.

³⁵ Ibid., str. 222.

Јанко Пајк —
некои нови нијанси
во дојмајско-џеолошкиој естетички смер

Во склопот на метафизичко-спекулативниот смер во словенечката естетика, д-р Јанко Пајк во својот труд „Krasnoslovne črtice“³⁶ дестингуира убаво (леро) и красно, во која дестинкција тој се обидува да покаже дека убавото е нешто понижо од красното, зашто тоа е сè она што е добро, пристојно и умесно и бидејќи со самото тоа оно служи за секоја човекова употреба. За него основен предмет на естетиката треба да биде не проучувањето на убавото, туку на красното, т.е. на она што нема утилитарно значење, на она што е сетилно пријатно. Во оваа смисла, за него, додека „убавото се однесува кон умот, красното се однесува кон сетилата и вкусот“³⁷.

Красното за Пајк не е нешто исклучиво субјективно, иако се случува често за некои нешто да е красно, а за други не. Тоа, според него, произлегува оттаму што луѓето не се свесни за мерилата и причините што го условуваат естетското задоволство. Според Пајк, значи, вкусот има објективна подлога, зашто она што е убаво се содржи во предметот и е зависно од него и тоа до таква мерка што ако го расипеме убавиот предмет тогаш убавото исчезнува. „Има, вели Пајк, нешто во предметите што ја различува убавината од неубавината“³⁸. Отаде основен предмет и задача на естетиката се состои во тоа таа „да ги изучува и спознава причините на убавите предмети“³⁹. Пајк, значи, смета дека естетското задоволство има своја причина. Според него, естетското задоволство лежи во структурата и градбата на предметот, во неговата природна и уметничка градба. Прашувајќи се што е убаво, Пајк одговара дека е тоа, всушност, сè она каде имаме согласување на деловите во целина, мислење кое пред него го изнесе уште и Фран Левстик. За Пајк поголемата разновидност на деловите мора да има поголема единственост. Убавото е она кое го прави предметот убав од самиот себе, зашто во него се исклучени сите други елементи отстрана.

Јанко Пајк прави исто така разлика меѓу уметничкото убаво и убавото во природата, зашто првото се манифестира на уметничкото дело и низ него, кое ако сака да е со естетска вредност мора да има своја идеја, која ја надоместува целта на некој предмет. Само идејата издлабена во уметничкото дело го прави него естетски релевантно. Во оваа смисла, надоврзувајќи се на Махнич, иако консеквентно не ги следи неговите идеи, Пајк ги развива традиционалните аргументи на овој смер, како, на пример, највишата идеја е бог и дека сите други идеи го добиваат своето битие од него, потоа за односот меѓу моралното, вистинитото и убавото, зашто и за Пајк невозможно е и незамисливо секое естетско воздејство врз нас доколку тоа не е во морална согласност со нас, доколку морално не нè издига.

³⁶ Dr. Janko Pajk: Krasnoslovne črtice, „Dom in svet“, XII letnik, Ljubljana, 1899.

³⁷ Ibid., str. 732.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

Можеме да забележиме дека метафизичко-спекулативниот смер во теолошката естетика кај Словенците не е единствен во своите интерпретации и осмислувања на убавото и уметноста, туку дека кај одделните естетичари постојат извесни нијанси, како што е тоа случајот со Јанко Пајк во однос на Антон Махнич. Понатамошниот развој на овој смер во словенечката естетика ќе го покаже токму ова во уште поексклаван вид.

*Андеј Калан —
естетичката и моралната*

Андреј Калан, во духот на главниот протагонист на христијанско-догматската естетика во Словенија, Антон Махнич, ги изнесува своите естетички рагледи во трудот „Ali je umetnost sama sebe namen?“⁴⁰, каде фанатички се конфронтира не само на Лесинг и Кант, туку особено на Стритар за независноста на уметничкиот чин од религиозниот, земајќи се за гледиштето дека ако уметноста се огреша против естетските закони, а тоа го прави имено Стритар кога се става врз позицијата на натурализмот, истовремено се огрешува и против законите на христијанската етика⁴¹.

Калан, тргнувајќи од Тома Аквински, ја определува непосредната цел на уметноста во тоа што таа му овозможува на човекот естетска угодност и уживање (užitak). Меѓутоа, Калан не останува само на ова, туку се определува за онаа цел на уметноста според која таа е поголема доколку посилено влијае врз душевниот човеков живот. Токму заради тоа основната претпоставка на секоја уметност е нејзиниот моралитет: „Она што е морално слабо, вели тој, грдо е самото по себе. .“⁴². За Калан неморалноста не може никогаш да биде убава; затоа убавата уметност не смее да ја подржува, како што тоа го прават Стритар и Грегорчич.

Без некои оригинални естетички идеи, Калан е присутен во нашето следење на развојот на словенечката естетика само како податок на тој развој и како илустрација на тотемскиот начин на мислење кај теолошкиот естетички смер.

*Франчишек Лампе —
естетичката како наука за убавото*

Основата на своето естетичко учење д-р Франчишек Лампе ја изложи во своето дело „Cvetnje s polja mudroslovskega“⁴³, каде го развива целокупниот свој филозофски систем: од онтологијата, логиката и мета-

⁴⁰ Andrej Kalan: Ali je umetnost sama sebi namen?, „Dom in svet“, II letnik, Ljubljana, 1889.

⁴¹ Ibid., str. 91.

⁴² Ibid.

⁴³ Frančišek Lampe: Cvetnje s polja mudroslovskega. Kratak sestav glavnih mudroslovskih naukov, Ljubljana, 1898.

физиката, преку етиката, социологијата, филозофијата на правото, до естетиката на која ѝ е посветен четвртиот дел под наслов „O lepoti in umetnosti“⁴⁴. Две години подоцна, во 1900-та, излегува и неговиот обемен труд „O lepoti“⁴⁵, каде ги разработува и проширува своите концепции за убавото.

Лампе тргнува од становиштето според кое ест тиката е наука за убавото („Estetika je nauk o lepočutju“⁴⁶). Затоа тој веднаш во својата расправа и се впушта во анализа на убавото.

Во својата расправа „O lepoti“ Лампе го побива Кантовото сфаќање дека убавото е во надворешната форма, а не во предметот, од што заклучува дека, ако убавината не е во стварите туку во нашето чувство, тогаш треба да се рече дека стварите, всушност, не се убави, туку дека ние ги правиме нив такви. Сметајќи ја затоа Кантовата форма за себе за неодржива, Лампе го развива своето гледиште за бивствената форма (bivstveno obliko), која не е исто што и „forma substantialis“, туку онаа индивидуална форма која извира од бивството на некој предмет⁴⁷. Лампе се слага со Кантовото мислење дека за да сознаеме нешто за убавото мора најпрвин тоа да се појави, мора да има своја форма, меѓутоа за него формата не е ништо друго туку стварта сама, предметот сам. „Така дојдовме до заклучокот, вели тој, дека убавината е во формата“, но во онаа форма „ki je bivstvena predmetu“⁴⁸.

Кои се според него постулатите на убавото? За Лампе тоа се следниве пет:

- (1) Убаво имаме само тогаш ако имаме потполност, целина;
- (2) Убав предмет имаме само тогаш ако секој негов дел е во него на вистинско место;
- (3) Убавиот предмет мора да е изразен јасно и разговетно;
- (4) Предметот не е убав доколку во него има различни делови што не можат да се здружат во целина, и
- (5) Во убавиот предмет мора да има еднаквост и складност меѓу деловите.

Синтетизирајќи ги овие пет постулати на убавото, Лампе заклучува: „За да биде еден предмет убав мора во неговата форма да се изразува неговото бивство“⁴⁹.

Меѓутоа, смислата на науката за убавото, според Лампе, не се состои само во тоа таа да ги даде претпоставките негови, туку да ги покаже основните закони. За него законите на естетиката не се како законите на физиката или астрономијата, туку се закони што само во најостри црти ја изразуваат сушноста на убавите предмети. Лампе

⁴⁴ Во наведеното дело, стр. 212 и натаму.

⁴⁵ Frančiček Lampe: O lepoti, „Dom in svet“, XIII letnik, Ljubljana, 1900.

⁴⁶ Frančiček Lampe: Cvetnje s polja mudroslovskega, op. cit., str. 213.

⁴⁷ Frančiček Lampe: O lepoti, op. cit., str. 98.

⁴⁸ Ibid., str. 101.

⁴⁹ Ibid., str. 135.

разгледува и, во таа смисла, диференцира пет закони на убавото по кои, имено, тоа и бидува убаво:

1. Единственост (*jednotnost*) — тоа е она единство што ги обединува и поврзува сите делови,
2. Разлика,
3. Просто — едноставно,
4. Јасност,
5. Умереност (под што подразбира во убавото да нема ништо претерано, да не, е на пример, убавиот предмет ни многу мал ни многу голем).

Лампе посебно внимание ѝ посветува на убавината во природата и тоа исходувајќи од гледиштето дека убавината не ја измислил човекот, туку таа се родила во него преку природата. Определувајќи ја исто така убавината во природата, аналогно на убавината во уметноста, како стварна, вистинска потполност на предметите, т.е. како „својство на бивствената форма“, Лампе ја смета природната убавина и за сетилна и за надсетилна, поради што убавината во природата е трајна (надсетилната, која е и највиша убавина) и менлива (сетилната). Разгледувајќи ги главните извори на убавината во природата, Лампе се задржува само на овие две: светлоста (која е главен извор, па во оваа смисла, бидејќи сонцето е главен извор на светлоста, главен извор е и на убавината) и бојата (од чие богатство зависи богатството на убавината воопшто)⁵⁰. Лампе, меѓутоа, не стасува да ги определи останатите извори и претпоставки на убавината, зашто неговиот оглед „За убавината“ е едно, поради неговата смрт, незавршено дело.

Прашувајќи се за изворите на уметноста, Лампе исто така стои на гледиштето дека извор на уметноста е човековата природа. Според тоа, уметноста се роди на тој начин кога човекот ја подржуваше (*posueta*) природата. Интересно е прашањето што го поставува Лампе: од каде човек дошол на идеја да ја роди уметноста? Според нашиот естетичар, таа идеја се родила од фактот што човекот не може да го одржи својот живот без убавината, меѓутоа, како убавината во природата е често менлива, а човекот сака константна убавина, тој дошол на идеја да си направи таква една убавина што нема да се менува и која ќе ја има постојано покрај себе, а тоа е токму уметноста. Определувајќи го, меѓутоа, бивството на уметноста, Лампе не ѝ дава нејзе високо место какво што во неговата хиерархија на вредностите заемаат вистината и доброто. Уметноста, според него, не е неопходна за живеење, зашто и без уметноста човек е здрав и весел. Затоа за него уметноста спаѓа во одвишното човечко делување, зашто „ниеден природен закон не ни вели дека сите луѓе мораме да сликаме, исто така ниту пак вистината изискува

⁵⁰ Frančiček Lampe: Cvetnje s polja mudroslovskega, op. cit., str. 231.

да правиме скулптури или да пишуваме песни. . . Намената на уметноста не е друго освен да ни прави или извајува убави нешта.“⁵¹

Откако ја деградира уметноста на применета уметност, т.е. откако ја сведе уметноста на тоа да прави убави предмети, за Лампе потем станува битно прашањето: а на кој начин уметноста го постигнува тоа? Одговарајќи на ова прашање, Лампе наоѓа а до некои интересни заклучоци. Тој најпрвин се прашува за тоа дали во уметноста сè се исцрпува со подражавањето, па одговара: „Навистина, подражавањето го доведува човека до уметноста, но самото подражавање сè уште не е уметност. . . Со уметноста сакаме да оствариме *нешто ново, и посебно, свое*“⁵² (потцртал Г. С.). Меѓутоа, ако уметноста не се исцрпува со подражавањето на природата, тоа не значи дека уметноста е толку слободна што може да изразува сè и сешто. Лампе не дозволува низ уметноста да се изигрува, потценува и мистифицира вистината: „Бивството на уметноста и нејзината намена е просто да создава и твори убави предмети врз основа на вистината како што би ги создала самата природа“⁵³. Тоа понатаму значи дека за Лампе не може еден предмет да биде убав доколку не е вистинит, но тоа не подразбира дека сите што ја гледаат вистината можат и да ја изразат; изразувањето на вистината е само дело на гениот.

Естетичките идеи на Франчишек Лампе, колку и да се надоврзуваат на традиционалниот христијанско-догматски смер во словенечката естетика, се обидуваат да донесат такви сознанија низ кои се прави обид да се приближи Платон на Аристотела. Како ќе видиме подоцна, овој смер сè повеќе ќе се обидува да ги еластицира своите основни концепции на планот на естетиката, иако, како што би рекол Ниче, тој ќе се развива под услов сепак да остане ист.

*Јосип Гриланец —
ио трајније на Антон Махнич*

Меѓу претставителите на христијанската естетика и метафизичко-спекулативниот смер во Словенија спаѓа и Јосип Гриланец со трудот „Кај е лепо“⁵⁴. Гриланец е под силно влијание на Антон Махнич и сета негова естетика сè надоврзува на неговите становишта од „Dvanaest večerov“, цитирајќи го преобилно сè она што го објаснуваше естетиката на Махнич.

Основни штогоде посамосвојни становишта на естетичкото учење на Гриланец се следниве:

— Поимот за убавото, според него, се родил во нас, во нашиот мисловен дух, во нашиот разум; затоа убавото се сфаќа со разумот, зашто убавото е одблесок на вистината (*pulchrum est splendor veri*)⁵⁵;

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., str. 233.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Josip Grilanc: Kaj je lepo, „Rimski katolik“, Četvrti tečaj, 1892.

⁵⁵ Ibid., str. 280.

вото“, правејќи во првиот дел една историска ретроспектива на развитокот на естетиката во светот, ќе забележи дека сите естетичари се, всушност, формалисти. Така, на пример, интерпретирајќи го Платоновото учење според кое сџитилните предмети се убави заради тоа што од идејата ја добиваат својата форма, тој заклучува: „Како гледаме, Платон е формалист“⁶². Или, тргнувајќи од Аристотеловата мисла дека убавината е во редот и во примереноста, тој, исто така, заклучува дека „Аристотел е почетокот на естетскиот формализам“.

Во својот естетички систем Берник навлегува низ дистинкцијата меѓу поимното и естетското спознавање. Тој смета дека додека кај поимното спознавање претставата има вредност само дотолку доколку се слага со предметот, дотогаш постојат претстави кои иако не се совпаѓаат со предметот не ја губат својата смисла. За Берник таквите претстави се токму естетичките претстави, „кои се во потполност независни и без секаков објективен однос“⁶³. Според тоа, за разлика од научните поими, естетичките поими се оние при кои „не гледаме на тоа дали се тие во согласност со предметите или не, и кои притоа го имаат тоа својство да угодуваат“⁶⁴. Затоа специфичната разлика на естетиката и на естетското е да угодува (угајо). Во врска со ова Берник ја определува естетиката како „наука која се занимава со естетичките поими“⁶⁵.

Според Берник, еден предмет може да го согледуваме и спознаваме на два начини, без притоа да упаднеме во противречност: на теоретски начин, кој е превасходно анализа на содржината, и на естетички начин, кој е превасходно однос кон формата. Според тоа, естетското се исцрпува со формата, т. е. причината на естетското допаѓање можеме да ја најдеме само во формата, зашто одделните делови што ја сочинуваат содржината на предметот се наполно ирелевантни за естетското допаѓање и чувствување.

Давајќи ѝ супремација на самата форма, Берник ја дефинира неа како „однос меѓу поединечните делови“⁶⁶. Затоа при секоја форма тој разликува два или повеќе делови или членови што ја прават содржината, бидејќи поединечните членови не создаваат никаков однос и бидејќи тој однос е воопшто невозможен доколку членовите во него се диспаратни. Според Берник, така, предмет на естетското допаѓање се односите на интензивноста меѓу одделните членови. Овие односи ги дели тој со оглед на нивниот квантитет и квалитет.

По квантитет, секој однос е составен од најмалку два или повеќе членови. Во оваа смисла, постојат едностранни односи, составени најповеќе од два члена, и составени односи, составени од повеќе од два члена. Значи, со оглед на квантитетот, естетските претстави се јавуваат со поголема или помала сила. Поради тоа, ако единствените односи ни угодуваат повеќе, тоа е затоа што самата естетска претстава, т.е. самото душевно делување нема пред себе никакви пречки.

⁶² Ivan Bernik: Nekaj o lepem, op. cit., str. 10.

⁶³ Ibid., str. 35.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., str. 54.

⁶⁶ Ibid., str. 56.

Што се однесува до квалитетот, тој се изведува од еднаквоста или нееднаквоста на членовите. Повеќе ни уредуваат оние односи во кои членовите се еднакви, затоа што душевното делување нема пречки, а нееднаквите членови не ни уредуваат, затоа што при нив претставувањето е обременето со повеќе пречки. Токму од овие односи на меѓусебните членови извираат сите форми на естетското допаѓање, а за принцип на воспоставувањето на одредена хиерархија на допаѓањето и на естетската претстава воопшто ни служи нивниот квантитет односно квалитет. Отаде, со оглед на квантитетот, онаа естетска претстава што се повторува со поголема сила е попотполна од онаа што се повторува со помала сила, а „естетската форма на потполноста е онаа која изискува сите делови на целосната творба да се изразат силно и цврсто“⁶⁷. Меѓутоа, за Берник убавината не е никаков агрегат, туку една органска целина. Духот на убавината мора да биде единствен, тој мора органски да извира, а не како нешто што е калемено.

Односот на објектот (т.е. квалитетот на убавиот предмет, односно согласноста на неговите делови) спрема субјективната состојба, е како односот на причината спрема последицата, значи, самите објективни услови мораат да бидат во однос со состојбата на субјектот; без тој однос ние не можеме на предметите да им дадеме никаква смисла.

Ако, меѓутоа, услов на естетското доживување е допаѓањето, тогаш допаѓањето мора да биде ослободено од сите можни субјективности, т.е. мора да биде функција на односите на поединечните членови. Во оваа смисла, Берник пишува: „Уметникот има пред себе многувидни содржини кои ги обликува. Ако сака својот налог потполно да го изврши, мора да го ослободи својот дух и своето мислење од сè субјективно, мора да суди според способноста за примање на убави форми. . . Содржината, меѓутоа, ја избира тој само затоа. . . што низ неа и во неа изразува одредена форма“⁶⁸.

Ако на уметникот не му е ни најмалку до тоа да биде проповедник, пропагатор или нешто слично на тоа, тој не може да избега од природата зашто таа му е неисцрпен извор. „Занемарувањето на природните односи - пишува Берник - е многу опасно, од природата уметноста не смее премногу да се одделчува. Ако тоа се случи, се врши измена на врската на поединечните делови. . .“⁶⁹. За Берник овој однос на уметноста со природата, според тоа, е еден нужен и неопходен однос, бидејќи ако природата во нешто не успее, тогаш уметноста треба да пристигне на помош: она што е во форма на недоволна изразеност таа треба да го претстави во потполна светлина. Токму заради тоа Берник го напаѓа гледиштето на христијанската естетика и, одделно, на нејзиниот најизразит претставител, Антон Махнич. Имено, тој го доведува во прашање фундаменталното становиште на Антон Махнич, т.е. дека секое битие содржи во себе иманентно три својства, дека мора да биде вистинито, добро и убаво. Берник смета дека не може да има идентификација меѓу вистината и убавината, зашто во тој случај секој предмет во природата би бил убав,

⁶⁷ Ibid., str. 57.

⁶⁸ Ibid., str. 151.

⁶⁹ Ibid., str. 155.

што, меѓутоа, не одговара на стварната вистина. Нашиот автор исто така го доведува под прашање и другиот естетски принцип на христијанската естетика, а посебно на нејзиниот најавторитетен застапник Антон Махнич, т.е. дека убавината — мисла што сите ја цитираат според Св. Августин — е разновидност во единство. За Берник предметите не се убави затоа што нивната разновидност е во единство, туку затоа што имаат убави форми. „Убавината, пишува тој, не е зависна од многувидноста, туку единствено од формата што озгора сме ѝ ја наденале“⁷⁰. Берник го оповргнува, исто така, и гледиштето на Антон Махнич дека секое уметничко дело без една виша идеја нема вредност. За него идејата која и да било, па и нај-вишата, мора да се подвргне на естетскиот закон та дури тогаш може да биде убава. Во оваа смисла, остро критикувајќи ја пренагласената телеолошка црта на христијанската естетика, Берник смета дека секоја цел на уметничкото дело мора да биде заборавена ако сака човекот да ужива во уметноста. „Во уметноста, вели тој, немаме друга цел освен да го забавуваме пријатно својот дух, . . . зашто насекаде каде што се покажало дека уметноста служи како средство да се достигне некоја цел се увидувало дека таа не е неопходно потребна. . . Уметничкото дело има иста цел како и убавата ружа. Нејзината цел е да го развеселува човека и да ја краси природата“⁷¹. За Берник, значи, уметноста нема друга цел освен нејзината суштественост, а тоа е убавината: „Единствено поле на уметноста се односите (газмејја) и угодните форми, содржината е исцело немеродавна“⁷². Во оваа смисла, уметноста е нешто наполно одделно од моралот, зашто не може да се очекува таа да го научи човекот на моралот, на добро и на сите оние основни етички постулати и императиви. Во своето гледиште за автохтоноста на естетскиот и уметничкиот чин, за неговата изолираност од моралот, вистината и религијата, Берник е до таква мера категоричен што дури му се спротивставува и на својот учител Хербарт, велејќи: „Со ова (т.е. дека за уметноста моралот нема никаква смисла — Г.С.) не ги одобруваме Хербартовите погледи дека изворот на моралното е во естетското допаѓање“⁷³.

Меѓутоа, Берник не се конфронтира само на естетичкото дело на Антон Махнич, туку и на сите претставители на христијанско-догматскиот смер во словенечката естетика воопшто. Со сета полемичка жестина тој им се спротивставува и на Јосип Гриланец и на Андреј Калан, главно со истите аргументи како и во полемиката против Антон Махнич. Така, во полемичкиот дел за Калан, спротивставувајќи му се на неговото гледиште дека уметноста не може да биде автономна, бидејќи е од бога и мора да му служи нему, Берник вели: „Едноставната уметност отпаднала од бога, уметникот кој живее за уметноста е безбожник и неверник“⁷⁴. Во полемиката со Калан Берник ги дава своите познати аргументи, овде нешто проширени. Имено, и овде тој го истакнува основниот принцип на естетскиот формализам дека единствена

⁷⁰ Ibid., str. 203.

⁷¹ Ibid., str. 204.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., str. 205.

⁷⁴ Ibid., str. 244.

суверена сфера на уметноста се односите, дека убавината здружува во себе вонредни односи, дека единствена цел на уметноста е да угодува и да донесува извесно естетско задоволство, кое е секогаш во хармонијата. Во оваа смисла, тој ја дава оваа метафоричка определба на уметноста: „Уметноста е сонце кое се ужива и им дава раст на нежните цвеќиња кои ги раѓаат своите клици од длабочината на својот дух. Како што сонцето оди мирно по својот пат и како што од стварите зависи дали сакаат да ја уживаат неговата добрина, исто така е и во уметноста. Човекот мора да ја следи и да ја бара неа, а не таа него.“⁷⁵

Откако порано веќе се осврнa со својот негативен однос кон релацијата уметност—морал—добрина, сега Берник го разгледува прашањето: во каков однос стои уметноста кон вистината? Тој не смета, како што подоцна му беше припишувано од неговите противници, дека вистината нема место во царството на уметноста. Тој само смета дека материјалната вистина е небитна за самата уметност, туку само вистината на формалното определување. Во убавиот предмет секој член има свое место кое не може да се игнорира без опасност да се урне целината. И овде, во овој пункт, Берник прави еден радикален компромис со своите естетски принципи. Тој смета дека односот меѓу објектот и субјектот е дотолку вистински однос доколку субјектот стои над објектот, а не обратно, па затоа пишува: „Естетските чувства се значи посредници меѓу субјектот и објектот. Оние чувства што духот го водат кон објектот, коишто извираат од јасното согледување на објектот, треба да се одгледуваат, чувствата пак при кои субјектот останува во самиот себе се нејасни и од нив треба да се чуваме (znebiti)“⁷⁶.

Веќе нагрисан од сомненијата за можноста на еден ортодоксен формализам, Берник ќе забележи уште и тоа дека на материјалот мора да му се признае објективност, бидејќи содржината е битен елемент во уметноста. Затоа пишува: „Уметноста, исто така, употребува содржина која ја оформува; ако е без содржина таа губи секаква вистинитост и секаква смисла доколку се вљуби во ништо...“⁷⁷. Ова свое гледиште Берник ќе го разработи во своето последно естетичко дело „Duševna izobrazba človeštva in žensko vprašanje“. Во ова свое дело тој смета дека дури подеднакво значење имаат за уметноста формата и содржината. „Што се однесува до односот меѓу овие два фактори — формата е напoлно зависна од содржината; што поразновидна е содржината, тоа подобро е завиена и попотполна е формата.“⁷⁸ Меѓутоа, разбирливо, Берниковиот компромис не е до крај консеквентен, тој смета дека човештвото може да избере два вида на своето делување — објективното, делување кое е материјално, и субјективното, делување кое е оформувачко. Според тоа, човештвото може и мора и објективно да делува, да тргнува секогаш од материјата, од материјалната обусловеност, но не смее да остане на неа, зашто за него смислата на духовното делување е транспонирањето и превладувањето на материјата.

⁷⁵ Ibid., str. 273.

⁷⁶ Ibid., str. 272—273.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

Како што веќе забележавме, Иван Берник и самиот во својата естетска еволуција дојде до сознанието, посебно во своите последни естетски трудови, дека еден до крај спроведен и ортодоксно конципиран естетски формализам не е можен. Сигурно дека формата и обликувањето имаат во уметноста една неприкосновена, суверена и доминатна смисла, меѓутоа, во никој случај не може да се смета дека заради тоа содржината во уметноста има инфериорно значење, дека е неважна или помалку важна во однос на обликот и обликувањето. Проблемот на Берник е, всушност, оној чест проблем во историјата на нашата естетика кој константно се раѓаше од немоќта да се воспостави еден дијалектички однос — во дијалектичко-материјалистичка смисла — меѓу овие две централни категории и на естетиката: формата и содржината. Меѓутоа, на неговиот естетички систем ние му придаваме посебен акцент и вредност веќе со самиот факт што тој навистина ги стави во средиштето на разгледувањето стварните естетички, автохтоно естетички прашања, па, по долгата доминација на христијанско-догматската естетика, против која Берник толку страшно и толку критички го насочи своето естетичко перо, неговиот естетски формализам беше несомнен напредок. Со и по Берник во словенечката естетика се здобија со право на граѓанство модерните естетички идеи, кои тогаш беа доминатни во европската естетика. Страстен приврзеник на Хербарт и Цимерман и на нивниот естетички формализам, со Берник во словенечката естетика влеа оа, со новите естетички сфаќања, и амбициите на словенечките естетичари по него за ново и посамосвојно третирање на естетиката и на нејзините централни прашања.

*Развивок на естетиката кај Словенците
од почетокот на XX-иот век до почетокот на Втората
светска војна
(Полн расцут на естетичката проблематика)*

*Франц Дерганц —
немоќта да се издвои националниот
од интернационалниот карактер на уметноста*

За оценката на естетичкото дело на Франц Дерганц од посебно значење се неговите дела „Dunajska pisma“⁷⁹ и „Filozofski slovar“⁸⁰.

Надахнат од литературното дело на Иван Цанкар, Отон Жупанчич и Антон Ашкерц, и посебно од естетичкиот систем на познатиот естетичар Џон Раскин, Дерганц низ сите свои естетички медитации пледира за една уметност длабоко вкоренета во својата национална почва, длабоко стопена со духот на народот. Тој остро им се спротивстави на сите оние што се обидуваат уметноста да ја гледаат како нешто првасходно интернационално. Верувајќи во големата мисија на умет-

⁷⁹ Franc Derganc: Dunajska pisma, „Jug“, Viena, 1901, št. 1.

⁸⁰ Franc Derganc: Filozofski slovar, „Popotnik“, Ljubljana, 1925, št. 7—8.

носта во преобразбата на еден народ, Дерганц ќе се заложил уметноста да се ослободи од судбината на музејот и од музејскиот дух, гледиште кое по десет години мошне поцелосно и посеопфатно ќе го развие познатиот хрватски естетичар Павао Вук-Павловиќ, зашто на тој начин, мисли Дерганц, во ваквата музејска затвореност уметноста се сокрива од човековите очи⁸¹. Тој пледира за едно радикално превоспитување на сета околина, на сиот народ во уметнички дух, зашто „сета околина мора да изникне од уметничката душа како дрвото од семето“⁸². Меѓутоа, дури во второто и третото писмо Дерганц ќе ја изнесе основата на својата естетичка концепција. Тој исходува од гледиштето според кое, бидејќи постои разлика меѓу народите, таа разлика е воочлива и во нивните идеи и во нивната уметност. Како пак човекот е резултат, функција, продукт на својот крај и својот народ, така и во уметноста „се огледува душата на народот, неговите односи и околината. Интернационална уметност нема како што нема само еден народ. Колку различни народи, толку различни уметности.“⁸³ Според Дерганц, на интернационалната уметност ѝ се спротивставува токму најмеродавната естетика, физиолошката естетика, на чии позиции стои самиот тој, и која тврди дека на човекот му е вродено, органски му е дадено естетското чувство, кое кај секој човек е во различна степен развиено, а кај одделни народи исто така на различен ниво поставено. Кај еден народ, на пример, чувството за музика е посилено развиено, отолку кај другите итн. Меѓутоа, она што овде е битно тоа е токму фактот дека за Дерганц не е можно какво-годе било естетско чувствување ако пред тоа не завладее една душевна сродност меѓу уметникот и народот. Зошто, на пример, се прашува тој, ни причинува задоволство она на кои сме навикнати од младоста? Тоа е само затоа што во уметничкото дело ние ги дослушуваме одзвучите на судбината на народот. За Дерганц границите до каде допира гласот на струните на едно уметничко дела на еден народ е ограничено од границите до каде се простира односниот народ. Затоа е неможна интернационална уметност. Таа е неможна освен тоа и затоа што, ако секоја уметност одговара на одреден народ, интернационалната уметност нема на кој народ да му одговара и на која почва да изникне.

За Дерганц сето човештво, во духот на едно посебно еволуционистичко гледиште, е еден организам, а народите се негови органи на кои „природата на секого му доверила посебна намера (nalogo)“⁸⁴. Обидот на интернационалната уметност е обид да се умртви развитокот на уметноста, зашто таа не признава разлики меѓу уметностите на одделните народи, па затоа пишува: „... Исто онака како што кога во вселената ќе се израмнат температурите ќе престане секое движење и живот, ќе завладее апсолутен мир на гробот, така и со изедначувањето на човечката култура, човештвото би заспало“⁸⁵. Затоа разновидноста

⁸¹ Franc Derganc: *Dunajska pisma*, Првото писмо.

⁸² *Ibid.*, второто и третото писмо.

⁸³ *Ibid.*, str. 86.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

на народите и културите има една возвишена смисла: „Таа го забрзува општиот напредок, посебно со тоа што овозможува здраво движење и натпреварување”⁸⁶.

Интересна е полемиката на Дерганц со професорот Иљешич, кој врз примерот на Прешерна покажува како овој поет е првиот интернационален поет што го дала Словенија. На мислењето дека Прешерн е тоа затоа што го изразува духот на европската култура, Дерганц одговара дека во случајот со Прешерн станува, всушност, збор за еден поет кој длабоко израснал од недрата на својот народ и дека е тој под илно влијание на словенечката народна песна. А самиот факт што Прешерн знаел одлично германски, а не пишувал на тој јазик, зборува за тоа дека тој можел народната душа да ја изрази само на својот јазик, само на јазикот на народната душа.

Во однос на превасходно естетската област, Дерганц е под влијание на Фридрих Ниче. И за него светот е естетски феномен. Светот е дело на големиот уметник. Поради тоа, на уметникот мора да му се препуштат водечките први места. Уметникот за Дерганц е мал бог, тој го конструира, гради, урива и повторно создава светот низ своето уметничко дело како самиот ќе најде за сходно. Тој е врховниот арбитар и врховниот законодавец. А причината за раѓањето на уметноста и уметничкото дело се состои, всушност, во дисхармонијата на животот. Смеслата на уметноста се состои во тоа што таа ги „изразува сите спротивности, што ја исчистува убавината од секојдневниот прав и што сè здружува во хармонична целост”⁸⁷.

Пледаето на Дерганц за народносната всидреност на секоја уметност има своја позитивна, меѓутоа, и своја негативна страна. Позитивна затоа што во часот на една своевидна национална депресонализација предупредуваше дека секоја уметност е национално обусловена и фундирана, што предупредуваше на тоа дека не може да има вистинска уметност ако таа длабоко не се вкорени во духот и душата на својот народ, во неговата судбина, што пледираше за една органски национално мотивирана инспирација, а не за една инспирација што извира од разновидните европски урнеци, што ја наметнуваше идејата на германизацијата. Негативната, пак, страна произлегуваше отаде што таа во своето пледае против интернационалната сушност на уметноста ја стеснува до таква мерка смеслата на човекот што од сè што Дерганц напиша произлегува неможниот суд дека еден човек од една нација и на една национална култура е до таква степен нешто самостојно, самобитно и специфично што тој со ништо нема сродност со човекот воопшто, со генеричкиот човек, со универзалниот човек. Регионалното пледае, националната и националистичка езотеричност овде, во примерот на Дерганц, значи стеснување на уметничката вредност, а освен тоа и несогледување на основниот факт дека сите есенцијални прашања пред кои стои човекот низ неговиот краток помин низ светов се единствени човечки прашања, пред кои стои човекот и човештвото воопшто, и не

⁸⁶ Ibid., str. 219.

⁸⁷ Ibid.

може пред националната специфичност низ која се изразуваат сите тие есенцијални прашања да се испушти од предвид нивната универзална смисла. Уметноста не ја создава и обликува само целината на еден народ, туку и целината на сето човештво. Во тоа е нејзиниот универзален хуманистички идеал. Интернационалното и националното во уметноста се поими кои меѓусебно се условуваат, а не, како кај Дерганц, поими кои меѓусебно се исклучуваат.

*Карел Озвалд —
уметноста како начин на спознавање на свештош*

Идеите на Франц Дерганц извршија силно влијание врз К. Озвалд, кој токму во духот на неговите гледиште го напиша своето дело „Smernice novega življenja”⁸⁸. Во него Озвалд ја определува уметноста низ нејзината неразделна врска со културата на народот, со почвата врз која никнува и со времето кога се раѓа. „Уметноста, пишува тој, не е ракавица за парада пред светот. . . , туку најблагородниот израз на народната моќ. . .”⁸⁹. Конфронтирајќи му се на ортодоксниот естетизам, Озвалд гледа на уметноста како на начин на спознавање и тоа како на еден своевиден начин на спознавање, што не може да го надомести никаква наука. Затоа основната смисла на уметноста се состои во откривањето на новото, во проникнувањето, во спознавањето на непознатите сфери од надворешниот и внатрешниот човеков свет⁹⁰. Меѓутоа, уметникот може тоа да го стори само до колку автономно, автентично и изворно го доживува светот преку својот народ. Поради тоа, за Озвалд „доживеаницата е зародиш и чудотворна моќ на секоја уметност”⁹¹.

*Алеш Ушеничник —
единство на естетскош и етичкош;
компромис на теолошката естетика*

По Антон Махнич, најизразит претставник на метафизичко-спекулативниот и теолошкиот смер во словенечката естетика е Алеш Ушеничник, чие естетичко дело е сето непосредно под влијание на Тома Аквински и Антон Махнич.

Би можело да се рече дека сета негова естетика е надахната од следново негово становиште: „Уметноста е можна за нас само во границите на религиозноста и моралноста. . . Од уметноста сакаме да нè направи среќни, а без религијата нема за нас среќа”⁹². Во оваа смисла, за Ушеничник основно прашање на секоја естетика гласи: смее ли уметноста да го прикаже неморалното?

⁸⁸ Dr. K. Ozvald: Smernice novega življenja, Ljubljana, 1918.

⁸⁹ Ibid., str. 118.

⁹⁰ Ibid., str. 119.

⁹¹ Ibid.

⁹² Aleš Ušeničnik: Izbrani spisi, II, Ljubljana, 1940, str. 276—277.

Спротивставувајќи им се на естетичарите што афирмативно го решаваат одговорот на ова централно естетичко прашање, тој им ги конфронтира следниве пет аргументи:

(1) Предмет на естетиката за Ушеничник е убавото. Па, бидејќи она што е неморално е грдо, а она што е грдо е неубаво, неморалното не може да биде предмет на уметноста;

(2) Естетското допаѓање, според Ушеничник, е последица на хармоничноста и складноста што ја предизвикува секоја уметност во душата човекова. А бидејќи неморалното создава несклад во таа душа, тоа значи дека секоја уметност го исклучува неморалното;

(3) Смеслата на уметноста за Ушеничник се состои во тоа да го усовршува човекот, или, како што вели тој, „да му го поврати изгубениот рај“⁹³, а бидејќи неморалот се спротивставува на оваа смисла на уметноста, разбирливо е тогаш зошто тоа не може да биде предмет на уметноста;

(4) Ушеничник го толкува гледиштето на Платон и Аристотел така што под *mimesis* на природата и животот тој не подразбира голо подражавање, туку тоа дека уметноста го идеализира животот, дека ги покажува луѓето не такви какви што се, туку такви какви што треба да бидат. Со оглед на овој факт, неморалното не може да биде предмет на уметноста, и

(5) Бидејќи најголемите уметнички гении се надахнати од божеството, Ушеничник се прашува: Зарем е можно тие да бидат надахнати од бога за неморални нешта?

Земајќи ги сиве овие аргументи, кои на еден начин веќе ги сретнавме кај Антон Махнич, Ушеничник врз основа на нив доаѓа до овој заклучок: „Она што е неморално само по себе не може да биде предмет на вистинската уметност. . .”⁹⁴. Во оваа смисла, тој иста така не го прифаќа приговорот дека треба да се разликува естетското од етичкото. Според него, грдото е грдо, па макар да добие и естетски вид, а етичкото грдо ја нарушува складноста на човековата душа, поради што не може да биде естетски убаво она што е на некој начин морално грдо⁹⁵. Затоа во хиерархијата на вредностите тој на највисоко место ги става религиозните вредности, па етичките и најпосле естетските. Иако беше аподиктичен во тоа дека грдото не може да биде во никој случај предмет на уметноста, а заедно со грдото и неморалното, бидејќи е неможно едно нешто што е грдо или неморално да се претстави на естетски начин, Ушеничник во подоцнежните свои излагања, сепак, ќе дозволи грдото и неморалното да бидат присутни во уметноста, меѓутоа, веднаш ќе додаде дека тие се присутни во неа токму како к о н т р а с т, зашто убавото е секогаш поубаво кога е во контраст. Според тоа, самото убаво посугестивно ќе блесне ако се предаде во контраст на грдото⁹⁶. За-

⁹³ Ibid., str. 286.

⁹⁴ Ibid., str. 277.

⁹⁵ Ibid., str. 282.

⁹⁶ Ibid.

тоа уметноста може да се занимава со темните и ниските страни на животот, со неговата натуралистичка страна, меѓутоа, тие не смеат да се покажуваат како убави и привлечни, зашто во уметноста моралното зло и грдот мораат да бидат во служба на убавото и тоа, на пример, како сенката во сликата, или како дисакордот во музиката⁹⁷. Продолжувајќи ги идеите на своите претходници во теолошкиот смер, посебно надоврзувајќи се на мислите на Антон Махнич, Ушеничник исто така нема да ѝ признае апсолутна автономност на уметноста и на уметничкиот феномен, иако тврди дека уметноста има свои иманентни закони, според кои самосвојно се развива, Меѓутоа за него сите дела човекови се управуваат од морални (пгавни) закони и со ништо не може да се допушти да се работи против тие закони, зашто „уметникот, кој низ уметничкото дела се огрешува против моралните закони, се огрешува истовремено и против законите на уметноста, бидејќи греша ли како човек, греша и како уметник“⁹⁸.

Ушеничник ја смета мислата на Тома Аквински „Pulchrum est quod visum placet“ како основа на секоја и секаква естетика. Како поклоник на Аквински, Ушеничник поаѓа од неа, т.е. од становиштето дека убавото е она што се допаѓа и она што ни причинува задоволство, зашто, доколку убавото не го почувствуваме, тогаш, всушност, и не можеме да имаме убаво. Ушеничник, така, додава една своја нијанса на учењето на Аквински, нијанса која се одделува од целиот мисловен склоп на теолошката естетика, а тоа е акцентирањето на сетилата и сетилноста. За него не е убаво сè она што ни се допаѓа и ни угодува, туку само она што допаѓајќи ни се возбужува во нас извесно естетско задоволство. Во оваа смисла, Ушеничник исходува од гледиштето дека човекот не е само духовно суштество, како што сметаше сета теолошка естетика, туку сетилно-духовно суштество, а бидејќи пак уметноста е најсилен израз на човекот и човечноста, Ушеничник и го определува убавото како сетилно — духовно спознавање. Според него, на луѓето им се допаѓа и спознавањето на вистината, меѓутоа, вистината е тогаш убава кога се појавува во сетилна форма. Според тоа, за Ушеничник сетилните форми се бивствени форми како за уметникот така и за уметноста, па според тоа уметноста само во тие форми вистински е убава.

Иако Ушеничник го развива своето естетичко дело врз принципите на теолошката естетика, тој, сепак, прави извесни отстапки од неа. А една од основните отстапки е секако признанието дека уметноста не е само нешто што може да биде доживеано преку разумот, туку и преку сетилата, зашто, како видовме, за него човекот е сетилно-духовно суштество. Меѓутоа, оваа отстапка посебно е евидентна во неговата мисла дека „на уметникот бивствено му е да ја прикаже уметничката форма“⁹⁹. Тој, значи, се обидува да ја согледува уметноста не само преку нејзината идејна, морална содржина, туку и преку нејзината

⁹⁷ Ibid., str. 288.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid., str. 289—291.

форма. Во оваа смисла, тој пишува: „Во секоја уметност и уметничко дело имаме нешто идеално, но не мораме од секого да изискуваме ист подвиг, за идеална висота“¹⁰⁰. Не согласувајќи се со Махнич дека синоним на сета уметност е идеализмот во уметноста, Ушеничник ќе ја прогласи за заблуда токму мислата на Антон Махнич дека уметноста мора како природата така и човекот да ги идеализира, т.е. тие да бидат такви какви што се по замислата божја. Ушеничник го критикува пледоето на идеалистичката уметност, која е можна и постојна, меѓутоа, според него, не може сета уметност да се сведе на неа. Модифицирајќи го во оваа смисла становиштето на теолошкиот смер, тој вели: „И реалниот живот вистинскиот уметник така го прикажува што душата ни затреперува по идеалниот живот“¹⁰¹. Значи, уметноста не го прикажува идеалниот живот, туку низ прикажувањето на реалниот ние се стремиме кон идеалниот живот.

Последниот претставител на теолошкиот смер во словенечката естетика, познатиот филозоф Алеш Ушеничник, не беше надахнат во своето естетичко дело со сопствени и оригинални идеи. Неговата заслуга се состои во тоа што тој ги покажа неодрживостите на еден дел од теолошкиот смер во словенечката естетика, давајќи им ним повеќе свои нијанси отколку свои опречни мислења. Иако полиберален во однос на своите претходници, неговото дело и неговите естетички становишта ќе бидат под удар на новите сфаќања за естетиката, што веднаш по Ушеничник ќе ги изложи еден од ретко оригиналните словенечки естетичари — Изидор Цанкар.

*Изидор Цанкар —
уметничкиите и вонуметничкиите вредности
во уметничкото дело*

Пред да го издаде своето капитално дело „Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stilova“¹⁰², Изидор Цанкар напиша повеќе значајни расправи од областа на естетиката, меѓу кои за естетиката се релевантни „Gregorčičeva pisma“¹⁰³ и „Trijest let“¹⁰⁴. Во „Gregorčičeva pisma Gruntarju“ Цанкар го зеде во одбрана Грегорчича, неговиот песимизам и неговиот сензуализам во поезијата од нападите на Антон Махнич во „Dvanajst večerov“¹⁰⁵, за кого ќе рече дека тој, Махнич, „во естетиката не бил дома“¹⁰⁶, додека во својот труд „Trijest let“ за-

¹⁰⁰ Ibid., str. 291.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Izidor Cankar: Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stilova, Ljubljana, 1926.

¹⁰³ Izidor Cankar: Gregorčičeva pisma Gruntarju, „Dom in svet“, XXIX letnik, Ljubljana, 1916.

¹⁰⁴ Izidor Cankar: Trijest let, „Dom in svet“, XXIX letnik, Ljubljana, 1916.

¹⁰⁵ Anton Mahnič: Dvanajst večerov, op. cit.

¹⁰⁶ Izidor Cankar: Gregorčičeva pisma Gruntarju, op. cit., str. 204. Обрнувајќи му се на Махнич, Цанкар пишува: „Ви не би можеле никогаш да сфатите лирски стихови. Вам Ви недостакува орган за тоа“.

бележува дека сета словенечка култура и уметност веќе триесет години живее под духовниот притисок на идеалистичката и теолошката естетика и педагошка критика од Махнич до Ушњичник. Неговиот труд е протест против оваа хистијанско-догматска духовна тортура во Словенија, критика на сколастиката и догматизмот кои беа вистинска пречка за подем на нови и оригинални текови на и во словенечката уметност.

Прв естетички проблем пред кој стои Изидор Цанкар е резимиран во прашањево: каде е, во што се пројавува уметничката убавина? Дали е таа во уметничкиот предмет, во мене што го набљудувам или во односот меѓу мене и објектот? Цанкар поаѓа од становиштето дека убавината не може да биде никако во мене, како што мисли субјективистичката естетика, посебно теоријата на оживувањето, која остро ја напаѓа, ниту пак таа е во односот меѓу мене и предметот, зашто ако е така тогаш сè она со што не можам да се ставам во однос би морал да го прогласам за неубаво и неуметност. На пример, слепиот, кој не може да ја види Сикстинската капела, би морал да ја негира. Затоа Цанкар заклучува: „Уметничкото убаво, ако има нешто објективно, мора да е значи во уметничкиот предмет, во хармонијата на неговите внатрешни односи“¹⁰⁷, со што Цанкар се надоврзува на естетичкиот формализам, меѓутоа во сопствена и самосвојна интерпретација.

Полемизирајќи со Ушеничник и со сета христијанско-догматска естетика дека убавото е само она што донесува задоволство, Цанкар смета дека не мора задоволството да биде еден од критериумите за убавото, зашто чест случај е, на пример, сликарот од една слика да почувствува естетско задоволство, а лаикот да не го сети тоа, поради што тој повторно заклучува: „Објективниот критериум на уметничката убавина можеме да го бараме само во објектот“¹⁰⁸.

Меѓутоа, она со што Цанкар останува во историјата на словенечката и воопшто југословенската естетичка мисла трајно и со едно мошне значајно место во неа, тоа е пред сè со погледите, со мошне оригиналните погледи што тој ги изнесе во обемото свое естетичко дело „Uvod v umevanje likovne umetnosti“.

Во што се состои естетичката амбиција на Изидор Цанкар?

Во предговорот на своето дело тој ја дефинира својата основна естетичка амбиција да ги определи законите на обликувањето, да го согледа уметничкото дело како еден ликовен организам. Со еден збор, како самиот пишува, „да оствари некаква граматика (slovnico) на уметничкото обликување“¹⁰⁹. Во оваа смисла, прво прашање пред кое стои е: како гледа науката за уметноста на уметничкото дело? На тој начин Цанкар се обидува на уметничкото дело да гледа не од позициите на естетиката, туку од позицијата на науката за уметноста (Kunstwissenschaft).

Цанкар смета дека од аспектот на науката за уметноста во определбата на ентитетот на уметничкото дело е нужно, пред да видиме што всушност тоа претставува, најнапред да ти излачине од него, од

¹⁰⁷ Izidor Cankar: Trijest let, op. cit., str. 330—331.

¹⁰⁸ Ibid., str. 331.

¹⁰⁹ Izidor Cankar: Uvod v umevanje likovne umetnosti, op. cit., str. 6.

уметничкото дело, оние страни со кои тоа, всушност, не е тоа, туку нешто друго, на пример, трговска вредност, историски документ итн. Цанкар, значи, смета дека е потребно, пред да стасаме до самото уметничко дело, најнапред да се определат неговите неуметнички вредности. Освен тоа, доколку нашето естетско судење сакаме да го продложиме врз принципите на науката за уметноста, мора да се дистингираат во него субјективно естетските од објективните естетски судови.

Меѓу неуметничките вредности Цанкар ѝ дава посебно место на таканаречената трговска вредност на уметничкото дело. Оваа вредност на уметничкото дело се одредува од економскиот закон на побарувачката и потрошувачката. Сакајќи дури да ги определи критериумите според кои едно уметничко дело треба парично да се валоризира, тој смета дека за паричната вредност на уметничкото дело одлучуваат материјалот од кој и со кој е тоа направено и трудот што за него потрошен. Меѓутоа, многу побитни меѓу неуметничките вредности се историската, старинската и филолошката вредност на уметничкото дело. Овие вредности, иако имаат духовна вредност, не се критериуми на вистинската естетска и уметничка вредност на едно дело, независно од тоа што често се случува историските вредности на едно уметничко дело до таква степен да се издигнуваат и истакнуваат, особено во литературата и сликарството со историски теми, што дури добиваат од разни естетичари и атрибути на уметничка вредност.

За Цанкар историската вредност е една, како веќе забележа, духовна вредност, меѓутоа таа не е естетска вредност. На пример, еден портрет може да биде и најчесто е портрет на една историска личност. Освен тоа, точно е дека портретот проследен со сите историографски податоци полесно ќе биде сфатен, тие податоци ќе го олеснат разбирањето и доживувањето на портретот, меѓутоа суштествено портретот како уметничка вредност не губи ништа ако портретируваниот остане и анонимен. Затоа Цанкар и заклучува: „На оној што гледа на портретот со оглед на неговата историска вредност, чисто уметничките квалитети се без смисла и за него вредноста е зависна од историската вредност на портретот“¹¹⁰. Значи, историските вредности, историската автентичност на едно уметничко дело може да придонесе за неговата уметничка вредност, меѓутоа, уметничката вредност е независна од нејзината историска основа и таа не се намалува со тоа што ќе се затаи или со тоа што ќе ѝ се изгуби историската точност. Заедно со практичната вредност и историската автентичност на уметничкото дело, ние, според Цанкар, го оценуваме него, уметничкото дело, и од аспектот на неговата древност. Еден, на пример, турист ќе запре пред римскиот *Fogum romanum*, пред тоа купиште од урнатини, иако не е ниту уметник, ниту научник, иако не ужива ниту во формите на лежачкиот капитал, ниту во некои суптилни форми на каменот. За него, за туристот, овој објект е однос кон нешто што некогаш живеело а сега е мртво, бидејќи сега тој чувствува колку е бедно некогашното величие. Притоа, мисли Цанкар, тој ја доживува убавината низ

¹¹⁰ Ibid., str. 18—19.

старината, низ древноста¹¹¹. „Во урнатините, пишува Цанкар, се наоѓа посебна вредност која не е ни од практичен ни од научен, туку од афективен карактер“¹¹². И во случај да се збидне, на пример, Партенон да биде реставриран како што некогаш бил, мнозина би се побуниле, зашто на тој начин ќе се загуби неговото древно старинско значење, „зашто градбата ќе ја загуби својата ефективна вредност“¹¹³.

Цанкар смета дека историчарот на уметноста го оценува уметничкото дело вон уметничкиот и естетскиот видик. Според него, историјата на уметноста не се занимава со уметничкото дело како посебен ликовен организам, туку пред сè со неговите историски дадености. Така, на пример, доколку станува збор за историчарот на ликовната уметност, најобично тој истражува со каков материјал е сликата насликана, со маслени или со други бои, дали сликата, натаму, е сликана на платно, пергамент, стакло итн. Бидејќи историчарот на уметноста секогаш се служи со една превасходно историско-филолошка метода, тој се впушта потем во анализа на податоците што се во врска со уметничкото дело, ги истражува причините зошто се родило уметничкото дело, времето кога тоа се родило. Тој инсистира честопати и на тоа да се открие точно податокот за датумот кога уметничкото дело е направено, кој датум ќе се смета за датум на неговото раѓање, ако воопшто за тоа има материјали и податоци; ако пак такви недостасуваат, тогаш историчарот на уметноста со разни методи се обидува да дојде точно или апроксимативно до времето од кое тоа датира итн., сè до прашањата за животот на авторот, меѓу другото во кое доба од неговиот живот една слика е настаната, во која негова фаза итн. Според тоа, заклучува Цанкар, „основната смисла на историјата на уметноста е да го олесни разбирањето на уметничкото дело како естетска творба и со тоа да го потенцира уметничкото уживање“¹¹⁴.

Иако поширокиот круг од луѓето се воодушевува повеќе од практичната, историската и старинската вредност на уметничкото дело, значи, со вредностите со кои се занимава науката за уметноста, Цанкар во основата на својата книга, во нејзиното средиште, го става проблемот за сушноста на естетско-субјективните вредности, зашто, според него, целта на уметничкото дело не се состои во вредностите за кои овде станува збор, туку пред сè во вредностите кои носат естетско задоволство, кои се исклучиво од естетски вид. Затоа тој дистингира две дисциплини во однос на проучувањето на уметничкото дело: *наукајта за уметноста*, со оглед на тоа што таа ги проучува исклучиво практичните, историските и старинските вредности, и *естетикајта*, со оглед на тоа што таа го проучува уметничкото дело како извор на естетското задоволство.

За Цанкар естетското расудување е чисто субјективно. И бидејќи смета дека нема, ниту некогаш ќе има некој општоважечки естетски систем или естетски кодекс *sub specie aeternitatis*, тој, во оваа смисла,

¹¹¹ Ibid., str. 36—37.

¹¹² Ibid., str. 37.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

го определува субјективното естетско расудување како расудување кое се одесува на материјата, потем на мислено-чувствителната содржина и форма на уметничкото дело.

Додека односот кон материјата Цанкар го гледа преку еден единствен постулат, т.е. приказот на материјата мора да биде јасен и разбирлив, дотогаш на односот кон мислено-чувствителната содржина и форма тој се задржува мошне опширно, зашто сосема точно наоѓа дека овде лежи сушноста на естетскиот третман на уметничкото дело. Во оваа смисла, Цанкар смета дека во однос кон содржинското, кон мислено-чувствителната страна на уметничкото дело типични се две крајности: едни го валоризираат уметничкото дело со оглед на убавината на неговата форма, други исклучиво со оглед на богатството на неговата содржина, т.е. со оглед на богатството на вредноста на мислите и чувствата што тоа ги изразува. Гледајќи на овој однос заемнословувачки, Цанкар пишува: „Како што за уметноста би било кобно доколку таа како уметност не се согледува од формалното стојалиште, та како уметност се просудува само според своите чувствени и мислени тенденции, исто така е за животот кобно доколку раскажаните животни вредности во уметничкото дело — се презираат: едното ќе услови смрт на уметноста, другото смрт на животот“¹¹⁵. Овој дијалектички однос на уметникот произлегува од самата негова природа и од неговиот однос кон природата, зашто таа, природата, секогаш на уметникот му се открива и подава или како впечаток или како израз, т.е. природата, односно животниот предмет, воопшто е објаснуван или како сетилен впечаток, а тогаш имаме своевиден натурализам, или пак како израз на уметниковата душевност, а тогаш имаме идеализам како уметнички правец.

На овој проблем, кој главно се сведува на односот меѓу формата и содржината на уметничкото дело, Цанкар му посветува исклучително внимание, така што би можело дури да се рече дека кон него му е свртено сето истражувачко тежиште. Нема сомнение дека овој проблем е влезен во средиштето на Цанкаровите естетски разгледи затоа што тој како проблем постоеше и беше, всушност, во средиштето на самата словенечка уметност триесеттите години на овој век. Во оваа смисла, Цанкар како естетичар се подава како несомено оригинален мислител. Тој, на пример, сосема актуелно и за денес, укажува на неодрживоста на гледиштето дека новиот стил, или новиот стилски правец, може да се наложи во една национална културна средина еднадвор и преку пренесувањето на формалните атрибути, проседеи или на соодветните естетики. „За да се утврди во една социјална средина нов стил, пишува тој, мора во него да се формира нова мисловност. . . Ако одиме кон остварувањето на нов стил или пак кон уривањето на стариот, тогаш уметничкото дело ги надминува уметничките прашања, навлегувајќи токму во целиот човек.“¹¹⁶ И до таква степен Цанкар го доведува проблемот на еден стил во врска со човекот, што нему му се чини дека се-

¹¹⁵ Ibid., str. 66.

¹¹⁶ Ibid., str. 220.

која стилска нејасност, збрка, дезорганизираност и конфузност на уметничкото дело е, всушност, израз на немоќниот автор. Освен тоа, Цанкар укажува уште на една битна димензија на стилот, имено на неговата епохална условеност, на неговата условеност од добата во која се јавува. Цанкар пишува: „Но стилот е исто што и времето. . . Ако стилот го согледаме развојно, во времето, . . . ќе се отвори пред нас тогаш сета историја на човековиот душевен развој“¹¹⁷. Според Цанкар, значи, од доминантноста на еден стил во една епоха или во едно време ние токму судиме „за едноставните, немоќните, внатрешно разбиените, незавршените времиња. . .“¹¹⁸.

Естетичкото дело на Изидор Цанкар е длабоко всидрено во духот и карактерот на уметноста на неговото време. Тој, свртувајќи ѝ грб на спекулативната естетика која беше доминантна во развојот на словенечката естетика во неговото време, израснува како еден автохтон естетички мислител токму сосредоточувајќи ги своите истражувања врз уметноста, длабоко и блиско вкоренувајќи ја својата мисла во нејзината почва, произлегувајќи од неа, а не наметнувајќи ѝ се нејзе како што тоа триесет године го чинеше во словенечката духовна ситуација догматско-христијанскиот и спекулативно-метафизичкиот смер во естетиката.

*Франц Вебер —
првоио аналитичко засновување
на естетиката кај Словенциите*

Ставајќи ја во средиште на своето филозофско истражување доживеалицата, Франц Вебер, секако еден од најзначајните словенечки и југословенски филозофи меѓу двете светски војни, во областа на своите естетски испитувања¹¹⁹ тргнува токму од неа — од доживеалицата. Излезниот пункт на Веберовата естетика е, значи, од емпијата природа. Ништо чудно зошто тој и ќе напише: „. . . Естетиката мора пред сè психолошки да биде заснована, зашто без психолошката естетика не може да замислиме никаква објективна естетика. . .“¹²⁰. Во истата смисла, потврдувајќи го фактот дека доживеалицата е во основата на неговата „Естетика“, тој всушност и ја определува неа како наука за нејзино истражување, велејќи: „. . . Естетиката е наука за естетското доживување. . . Затоа нашата естетика ќе се обиде пред сè да биде аналитична и развојна психологија на сите феномени што спаѓаат во неа.“¹²¹

Меѓутоа, определбата на естетиката како наука за естетското доживување не е ниту единствена, ниту целосна во естетичкиот систем на Франц Вебер. Обратно, мислиме дека поадекватна определба на

¹¹⁷ Ibid., str. 223.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Franc Veber: Estetika. Psihološki in normativni temelji estetske predmeti, Ljubljana, 1926.

¹²⁰ Ibid., str. 13.

¹²¹ Ibid., str. 14.

естетиката во духот на неговиот естетички систем е онаа според која тој ја определува неа како наука за убавото и грдото¹²². „Естетиката, пишува тој, како наука за убавото и грдото, има за задача овие појави да ги опишува и разлага, а исто така и сите оние страни кои самите не се ни 'убавина', ни 'грдота', меѓутоа сепак стојат со нив во таква сразмера што без нив не може...“¹²³ До вакво спознание Вебер доаѓа затоа што смета дека убавината или грдотата не постојат за себе, ниту пак ги наоѓаме с а м и, туку се тие секогаш во непосредна врска со други фактори од кои зависи интегралното сфаќање за убавото. Ова го принудува да ја сврти својата „Естетика“ токму кон нивно проучување: „покрај самите естетски особености, мора естетиката да ги проучува и естетските и неестетските објекти“¹²⁴. Освен тоа, за да се определат нејзините граници, мора естетиката да ги проучува и нејзе блиските други науки.

Според тоа, врз основа на сè она што досега го вклучи во опсегот на истражувањето на естетиката, може да се заклучи дека за исцело да се зацрта нејзиниот предмет, мора таа: (1) да се занимава со убавото и грдото и сите нивни нијанси, (2) со естетичките и неестетичките објекти, и (3) со естетското доживување, кое, како рековме, е изходиште на неговата естетика.

Тргувајќи од овој пункт, од пунктот на доживувањето, тој него го дели на: претставување, мислење, како умски, и чувствување и streмежи, како нагонски дел на целокупното доживување. Бидејќи е така, сега за него се поставува прашањето: каде спаѓа естетското доживување? Одговорајќи на овој прашање, Вебер смета дека естетското доживување е посебно нагонско доживување кое изискува од страна на субјектот кој доживува неопходно учество¹²⁵, а според тоа дали доживувањето ни ги претставува стварите такви какви што ги гледаме, или пак такви како се видени преку нашата фантазија, доживувањето може да биде правилно — првото, односно неправилно — второто.

Како што гледаме, Вебер тргнува од дескрипцијата на естетското доживување во чија основа стои естетското чувство, кое за Вебер има своја двојна страна, т.е. тоа може да биде претставувачко (prebočevalno) и присвојувачко (prileščevalno). Со својата прва страна, естетското чувство ни ја открива естетската вредност или невредност на еден одреден предмет, со својата втора страна, естетското чувство е насочено и кон други предмети кои не се негови своевидни предмети, туку естетското чувство си ги присвојува како темел врз кои допрва се гради естетската вредност или невредност. Тие предмети Вебер уште ги наречува и сопредмети на естетското чувство или индиректни, за разлика од првите кои се директни, т.е. кои доаѓаат директно до еден предмет и до неговата естетска вредност или невредност. Ако, според тоа, естетското чувство ја има таа функција да ги утврдува естетските, односно неестетските објекти, тоа го прави тоа со својата п р и с в о ј н а

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid., str. 5.

¹²⁵ Ibid., str. 31.

функција. Затоа естетското чувство се потпира како врз претставата, како своја неопходна психолошка основа, така истовремено и врз својствениот објект на таа претстава, т.е. врз она што претставата според својата содржина ни го предочува, а тоа се нејзините предмети, кои Вебер ги наречува основи.

Поаѓајќи од својата теорија на предметите во која е тој под непосредно влијание на Мајнонг¹²⁶, која ја изложи во своето дело „Sistem filozofije“¹²⁷, Вебер, значи, под предмет на претставата не ја подразбира нејзината содржина, т.е. содржината на претставата не е идентична со предметот на претстава. За Вебер, во оваа смисла, претставата како и сите доживувања се по себе вистински, но различни во својата вистинитост од другите физички предмети. Има, значи, претстави што фактички ги доживуваме, но тие фактички не постојат, т.е. нивните предмети се иреални. Оваа негова концепција на планот на естетиката го доведе до сознание дека предметите на претставите, кои тој ги наречува, како рековме, основи, се всушност, *реални* и *иреални*. Така, на пример, реални основи (предмети на претставата) се бојата, гласот итн., а иреални мелодијата, хармонијата, сличноста итн. И додека фактичноста на првите е емпириска, неа ја утврдуваме врз основа на искуството, фактичноста на другите, обратно, не е емпириска, туку аналитична. Тоа, натаму, значи дека реалните основи, т.е. реалните предмети на претставите се засновуваат од себе, без предочување на други појави и предмети, а иреалните основи, т.е. иреалните предмети на претставите, за да се предпочат потребно е тие да бидат *фундирани* со други појави и предмети, поради што Вебер ги наречува нив *фундирани*, за разлика од првите кои ги наречува нефундирани. Според тоа, фундираните појави се нешта од повисок ранг, за разлика од нефундираните, кои се од понизок. Во оваа класификација тој потем го вклучува и поимот фактичност, кој е од неопходна важност да се сфати суштината на убавото. Вебер смета дека фактичноста не оди заедно со фундираните предмети, зашто имаме фундирани појави кои не се фактични, а фактични кои не се фундирани. Така сега нефундираните појави и предмети (на пример, бојата или гласот) се нефундирано фактични и за да ги направиме фактични, да ги фундираме како такви, мораме да ги изведуваме од фактичноста на другите реални основи, од другите реални предмети на претставите. Врз основа на досега изведената исклучиво спознајно-теоретска дескрипција на естетското доживување и естетското чувство, стоиме во објаснувањето на доминантните белеги на Веберовиот естетички систем пред следново прашање: кои се излезни пунктови на овој систем во објаснувањето и осмислувањето на естетските феномени? Со други зборови, ако Вебер ја определи естетиката како наука за убавото и грдото, тогаш се поставува прашањето: што е убаво?

¹²⁶ Ова влијание на Мајнонг врз Вебер мошне прегледно го проследува д-р Јонче Јосифовски во својата докторска дисертација „Теоријата на познанието и формалната логика кај југословенските народи од XIX век до II световна војна“, Скопје, 1964, стр. 354—357.

¹²⁷ Franc Veber: Sistem filozofije, Ljubljana, 1921.

За Вебер убавото е нешто објективно, нешто што е веќе како такво со специфична вредност дадено на самиот естетски објект. Во оваа смисла, овој познат словенечки филозоф се става решително против естетичкиот психологизам, за кој убавината е исклучиво сфера на субјективниот. Меѓутоа, за Вебер естетското доживување е во тесна врска со субјектот и неговата душевна состојба, што и го присилува него да не може да ја замисли поинаку својата естетика освен како естетика заснована врз психологијата. Вебер, меѓутоа, ја побива и другата, објективистичката крајност во естетиката, за која убавината е нешто објективно. Откривајќи ги, значи, странпатиците на психологистичката и објективистичката естетика, Вебер се определува за средниот пат: „Естетското доживување, пишува тој, е некаква генетичка резултанта на два фактори, апсихолошкиот, или објективниот, и психолошкиот, или субјективниот. . .“¹²⁸. Ако убавината е нешто објективно, тоа сепак не значи дека е таа нешто физичко, некое реално својство, како што веќе видовме, и какви што се, на пример, бојата, гласот итн., туку нешто што тој го наречува иреално, меѓутоа исто така фактично, односно вистинито.

Доведувајќи ја, значи, во врска сушноста на естетското доживување и со објективниот и со субјективниот фактор, т.е. и со претставата, меѓутоа и со претставата на нешто, Вебер се прашува: кое и она претставување што за разлика од психолошкото е основа на естетското чувство? Со други зборови: дали претставувањето на формата или претставувањето на содржината на естетскиот објект? Вебер одговара дека е тоа претставувањето на формата, меѓутоа никако не, во духот на естетичкиот формализам, на сите форми, или на идеалните форми, туку самс, како тој вели, на и р е а л н и т е ф о р м и. За него, значи, вистинскиот естетски објект е формата, меѓутоа не секоја форма, туку само и р е а л н а т а. И само во случаите кога претставувањето доведува до иреалната форма можеме да зборваме за естетски објект. Поаѓајќи од она што тој го нарече „начело на естетската иманентност“, естетските објекти за Вебер се начелно иманентни, што значи дека нивното вистинско претставување не изискува претставување на најнижата психолошка подлога и фактичност на најниско заснованите предмети¹²⁹. Тоа, натаму, значи дека отпаѓаат од списокот на естетските

¹²⁸ Franc Veber: Estetika, op. cit., str. 86.

¹²⁹ Види: Dr. Alma Sodnikova: Veberov estetski sistem v luči tradicijskih teoriji, „Ljubljanski zvon“, XLVI letnik, št. 2, Ljubljana, 1926, по повод објавувањето на Веберовата „Естетика“.

Расправата на д-р Алма Содникова беше за нас од драгоцено значење за сфаќањето и осмислувањето на Веберовиот естетички систем и тоа во неговото согледување во светлината на светската традиција во областа на естетиката.

По овој повод сакаме да истакнеме дека, иако не напиша трудови од областа на систематската естетика, поради што не ја уврстивме во историската генеза на естетиката кај Словенците, д-р Алма Содникова, како прв историчар на естетиката кај Словенците, има високо место во развитокот на нашата естетичка мисла. Должни сме да забележиме, освен тоа, дека нејзината книга „Zgodovinski razvoj estetskih problemov“, Ljubljana, 1928, која исто така ни послужи како сигурен компас за движење низ развитокот и генезата на естетиката во Словенија и кај Словенците, е прв обид за сусумирање на естетичкото искуство во словенечката естетика. Се разбира, нејзината историска анализа на словенечката естетика, со оглед на фактот што е истра-

објекти најнижите, примарни и секундарни основи, како и реалните основи од повиш ранг, а заедно со нив и реалните форми¹³⁰. На тој начин само иреалните форми се непосредно присвојување на објектот на естетското чувство, само тие се вистинскиот естетски објект.

За Вебер, значи, врз основа на сите појави и предмети што ти чувствуваме и доживуваме може да се заклучи дека естетски објект е само формата. Меѓутоа, формата е носител на убавината не според својата реална егзистенција, туку според иреалната, или како тој ја наречува, идеална фактичност. Тоа му овозможува да заклучи дека естетските форми се фактични, но во естетска смисла иреални. Естетската форма, што значи иреалната форма, не се потпира врз предметите на „примарните претстави“ како што се боите, звуците, туку се потпира врз „секундарните претстави“, т.е. врз оние претстави кои се потпираат врз дејствијата на разните можни комбинации на сите предмети. Така, на пример, една лирска песна не се засновува на гласовите, ниту на ритмите, ниту на метафорите, туку на хармонијата на емоциите, хармонија кој е вистинита иако иреална, зашто како таква не е фактична.

Самата концепција на Вебер за иреалната форма, всушност, се надоврзува на Кантовото сфаќање на естетскиот привид. И за Вебер естетскиот привид (*estetski vitez*) всушност ја објаснува уметноста како виша сфера, т. е. таа, иако како нешто иреално, всушност, ја надминува реалноста и значи многу повеќе од неа. Кај Вебер, според наше мислење, иреалната форма е мошне аналогна на естетскиот привид, бидејќи една естетска појава или еден естетски објект не се вон фактичноста, туку тие изискуваат еден посебен вид на фактичност која е независна од фактичноста на најнижите предмети, односно како нивна субсумација се издига од нив и претставува многу повеќе отколку што претставуваат тие поединечно. Иако ѝ даде супремат на иреалната форма како своевиден естетски привид и, во таа смисла, како основа на естетиката, Вебер низ она што тој го наречува објективна вредност доаѓа до позицијата на нормативната естетика, која што тој не само што ја подржува, туку се обидува и да ја заснове. Вебер, имено, смета дека за да се утврди дали нешто е стварно убаво или не, не смее да се тргне од тоа, како што прави психолошката естетика, да се заклучи дали е нешто убаво или не според тоа дали мнозинството смета дека е нешто убаво или не. Наместо овој апроксимативен, варијабилен и неприкладен критериум на убавото, тој смета дека единствено исправно гледиште е она кое поаѓа од естетскиот суд и, правејќи паралела меѓу естетскиот и природно-научниот суд, тој пледира тие да имаат подеднаква и идентична структура на судот. Вебер смета дека естетскиот суд мора да се потпира врз нешто објективно. Па, во таа смисла, тој му се спротивставува, како што веќе забележавме, на сфаќањето дека убавото е зависно исклучиво од реакциите на субјектот. Тој е за такво сфаќање на убавото кое мора објективно

живува во склопот на историјата на светската естетика, се задржува само на најмаркантните имиња на словенечките естетичари, а не и на сите оние што работеле и допринеле за развитокот на оваа област.

¹³⁰ Franc Veber: *Estetika*, op. cit., str. 128.

да е засновано. На тој начин неговата концепција за објективната вредност е во тесна врска со она што тој го наречува естетска правилност, односно неправилност. Така, на пример, во однос на естетската правилност ние во естетиката не можеме да се задоволиме со нејзино психолошко толкување, што натаму значи дека естетската правилност, односно неправилност, не е всидрена само во доживувањето на субјектот, туку и во самиот објект. На самиот естетски објект мора да ги најдеме критериумите на естетската правилност или неправилност, доколку сакаме да одредиме што е убаво или грдо. Низ своето гледиште за објективната вредност Вебер го проширува своето учење за иреалната форма. Естетското чувство ја има за свој објект иреалната форма, која е носител на објективната естетска вредност. Затоа естетската правилност или неправилност е во зависност од претставата на иреалната форма, т.е. претставата на иреалната форма е правилна и автономна ако таа извира од фактичноста на иреалната форма, а неправилна, односно хетерогена, ако го има својот извор во други психолошки или какви-годе било други чинители. Како и иреалната форма, така и естетското чувство има свој извор во фактичноста на објектот.

Како што веќе можевме да забележиме, во излагањето на својот естетички систем Вебер константно се колеба меѓу психолошката и објективната естетика. Има партии во неговата естетика кои се експлицирани чисто психолошки, како што има, обратно, партии во кои неговото антипсихолошко гледиште доаѓа до поли израз. Така, на пример, објективното сфаќање на естетската вредност и на естетската правилност му отвори нему пат за засновање на неговата естетика врз она што тој го нарече „логика на естетската памет“. Паралелата меѓу логиката и естетиката ја воспостави така што, аналогно на мислењето, естетското чувство е за него со надворешна и внатрешна правилност. Надворешната правилност се состои во вистинитоста на естетското доживување, чии присвоени објекти се носители на објективната убавина односно грдота, внатрешната правилност пак се состои во автономната вистинитост на естетското чувство. Според тоа, ако убавината е нешто објективно, а во исто време ако естетското доживување има свои специфични разлики од вонестетското, јасно е дека е можна исто така и една нормативна естетика, која Вебер се обиде да ја заснове, и која треба во духот на својот нормативизам да даде не само естетски норми, туку и естетски аксиоми.

Посебно подрачје на естетиката на Вебер е неговата анализа на суштината на уметноста и на уметничкото дело. Според него, меѓу уметникот и неуметникот не постои некој кинески сид, туку, обратно, и обајдвата имаат една заедничка психолошка основа (вистинито претставување на реалната форма и вистинито естетско чувство) која, за разлика од неуметникот, кај уметникот е изворна, оригинална, спонтана. Затоа разликата меѓу нив е градуелна.

Интересно е гледиштето на Вебер за структурата на самото уметничко дело. Имено, според него, нужни се три нешта за да можеме воопшто да зборуваме за уметничкото дело: (1) естетското чувствување на самиот уметник, (2) стремежот за реализација и способност за таква

реализација, и (3) самата реализација. Во оваа смисла, тој разликува битно три функции на уметноста:

(1) Уметноста има естетска смисла, таа остварува иреални форми кои се носители на естетската вредност;

(2) Уметноста има биолошка функција, т. е. таа го облагородува човекот, и

(3) Уметноста има посебна функција, таа посредува меѓу светот на науката и светот на религијата.

Ако Алеш Ушеничник, пишувајќи за Веберовата „Естетика“, ја нарече неа прва словенечка „научна естетика“¹³¹, д-р Алма Содникова, која претставува една од најзначајните интерпретатори и толкувачи на Веберовата естетика, ќе напише за неа дека таа претставува „прв и досега единствен систем на аналитичко засновување на естетиката. . .“¹³², не само во естетиката кај Словенците и кај Југословените, туку во естетиката воопшто.

Интересно е да се одбележи фактот дека и при толку високата оценка што Содникова ја даде за оригиналноста на Веберовиот естетички систем, сепак таа уште во почетокот на својата расправа¹³³ забележува дека врз естетичкиот систем на Франц Вебер извршиле пресудно влијание три естетички системи: (1) теоријата на формата како ја замисли Прашката школа, од каде и потекнува концепцијата на Вебер за иреалната форма, (2) Мајнонговото гледиште за апсолутните вредности, од каде што произлегува гледиштето на Вебер за апсолутната вредност, а понатаму за естетската правилност односно неправилност, и (3) Брентановата мисла дека за правилното, односно неправилното доживување можеме исто така да говориме и во рамките на естетските чувства. Ако некогаш сево ова го додадеме она што веќе го констатира д-р Јонче Јосифовски¹³⁴, дека теоријата на предметите Вебер ја изведува од Мајнонговата теорија на предметите, се чини дека оригиналноста на Веберовиот естетички систем доаѓа под прашање. Меѓутоа, не може сево ова да го намали значењето што Веберовата „Естетика“ го има како во словенечката така и воопшто во југословенската естетика, бидејќи има наполно право Ушеничник кога забележува дека Веберовата естетика е единствена естетика кај нас која е научно и систематично изложена, естетика која е изведена од општофилозофскиот систем на авторот.

Тоа е она што ѝ придава нејзе такво посебно и исклучително значење во развитокот на словенечката естетика и во развитокот на естетиката во Југославија воопшто.

¹³¹ А. У., всушност Алеш Ушеничник, кој исто така по повод на Веберовата „Естетика“ напиша своја рецензија под наслов „Franc Veber: Estetika“, во: „Dom in svet“, XXXIX letnik, Ljubljana, 1926.

¹³² Dr. Alma Sodnikova: Zgodovinski razvoj estetskih problemov, op. cit., str. 313.

¹³³ Dr. Alma Sodnikova: Veberov estetski sistem v luči tradicijskih teoriji, op. cit.

¹³⁴ Д-р Јонче Јосифовски: Теоријата на познанието и формалната логика кај југословенските народи од XIX век до II световна војна, op. cit., стр. 356—357.

*Станко Вурник —
ојшћестивенаџа вредноси на уметничкошо дело
сушћестивен криштериум за нејовата естетиска вредноси*

Од 1926 година наваму, низ словенечката литературна периодика, одделно низ списанијата „Dom in svet“ и „Ljubljanski zvon“, се заденуваат повеќе полемики околу естетската сушност на уметничкото дело, околу основата на самата критика, потем околу социјалната заснованост на уметничкиот феномен итн. Полемиката, на пример, меѓу д-р Станко Вурник и Антон Лајовиц, која траеше низ целата 1926 година, во многу нешта е најкарактеристичната полемика за естетичкиот профил на словенечката мисла за уметноста. По долгите полемики кои се водеа, главно, со протагонистите на теолошката и догматската естетика која, како рече Исидор Цанкар, доминираше три децении — оваа полемика ги разоткри најновите, најспецифичните и најавтохтоните проблеми на естетичката мисла во Словенија во ова доба.

Да ги проследиме нив.

Д-р Станко Вурник во своето дело „Umetnostna kritika kot družebna vrednota“¹³⁵ се обидува да ја оценува критиката од едно превасходно сциентистичко гледиште во чија основа како нејзин основен критериум лежи поимот о п ш т е с т в е н а в р е д н о с т. За Вурник постојат седум типа уметничка критика:

(1) Правилна и неправилна критика. — Со оглед на тоа дали критичко-естетичкиот суд се поклопува со стварната состојба на објективниот свет, говориме за правилна и неправилна критика. Па, со оглед на тоа дека неправилниот суд нема социјална вредност, тогаш правилниот критички суд „според својата сразмера е со поголема општествена вредност отколку неправилниот“¹³⁶;

(2) Докажана и недокажана критика. — Ако критиката се потпира врз аргументи со кои ги поткрепува естетичките критички судови, тогаш таа е со поголема општествена вредност, за разлика од критиката која се потпира само врз своите впечатоци и која нема своја доказна постапка¹³⁷;

(3) Апсолутна и релативна критика, односно мерлива или немерлива критика. — На пример, оној што познава две уметнички дела, тој изнесува релативно померлив суд од оној што знае, на пример, само едно, а ако некој знае три или повеќе уметнички дела неговата критика ќе е уште поголема. Па бидејќи релативната, мерливата критика е со поголема општествена вредност, затоа и релативната критика е со поголемо општествено значење¹³⁸;

(4) Адекватна и неадекватна критика. — Со оглед на согледувањето на стварните квалитети на уметничкото дело, критиката може да е

¹³⁵ Dr. Stanko Vurnik: Umetnostna kritika kot družebna vrednota, „Dom in svet“, XXXIX letnik, Ljubljana, 1926.

¹³⁶ Ibid., str. 90.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

адекватна или неадекватна. Бидејќи првата е со поголема општествена вредност, тоа разбирливо е дека е таа позначајна¹³⁹;

(5) Индивидуална и неиндивидуална критика. — Ако е критиката индивидуална тогаш значи ќе биде можно да се дадат две или повеќе индивидуални проекции на исто дело. Бидејќи на тој начин индивидуалната критика има помала општествена вредност од неиндивидуалната, треба да се стори сè со поголем углед да се здобие неиндивидуалната критика¹⁴⁰;

(6) Субјективна и необјективна критика. — Низ овој вид критика Вурник доаѓа до основата на својата естетика. Тој се става на позиција на објективната критика, зашто смета дека објективниот суд е неиндивидуален, го покажува предметот таков каков што е. Затоа тој има и поголема општествена вредност. Авторот смета дека царството на субјективната критика е условено од долгата доминација на субјективната, интуитивната уметност која го замени објективното спознавање. За Вурник најуспешна пречка на субјективизмот во критиката е егзактната метода. За овој естетичар единствено објективно докажливо својство на уметничкото дело е неговата форма, т.е. само она што на уметничкото дело може да се види, чуе, фати, измери. Сето останато, освен формата, за него влегува во субјективниот домен, бидејќи субјективната критика секогаш тргнува од него. Затоа и најдилетанска критика е онаа која секогаш почнува со она толку типично „мени ми се чини“¹⁴¹;

(7) Активна и пасивна критика. — Критиката што поцелосно ги задоволува уметничките и естетските потреби на општеството на своето време е активна критика, па бидејќи таа има поголема општествена вредност, има и поголемо естетско значење¹⁴².

Станко Вурник, како што се гледа од неговото структурирање на критиката, се декларира во својата естетичка мисла изрично против индивидуализмот и субјективизмот, сметајќи ги нив за главно зло како во уметноста и критиката така и во естетиката, па верува дека сè дури тие не бидат искоренети од областа на духот ќе нема стварен напредок. За Вурник критиката е спознавање, научно спознавање што претставува нејзин фундамент, зашто без естетиката и критиката претходно да ги утврдат објективните својства на уметничкото дело не е можно за тоа уметничко дело да се даде никаков суд. Бидејќи, според него, како што сета уметност е субјективно ориентирана (на пример, наместо сликарот да го слика моделот, тој се слика себе си во моделот, што е недопуштено) така и критиката наместо да зборува за уметничкото дело таа зборува само за себе.

Во тесна смисла, проблемите на естетиката Вурник ги изнесе во своето дело „Umetnost in družba ker umetnosna politika“¹⁴³.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., str. 91.

¹⁴¹ Ibid., str. 92.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Dr. Stanko Vurnik: Umetnost in družba ker umetnosna politika, „Ljubljanski zvon“, XLVI letnik, Ljubljana, 1926.

Веќе видовме дека општествената вредност е најбитното мерило за уметничкото дело. Затоа, според Вурник, уметноста е нужна социјална потреба на сето човештво, зашто на целиот свет не ќе се најдат луѓе што живеат без неа. Таа постои откако постои човекот воопшто, па според тоа уметноста и убавото се во константен и перманентен развиток, зашто во историјата на уметноста не можат да се најдат ни две исти дела. „Затоа нејзината општествена функција, пишува Вурник, е бивствено исто така развиток, задоволување на повеќекратните потреби на општеството“¹⁴⁴. Од становиштето дека и во границите на еден единствен пол не се наоѓаат две исти нешта, Вурник доаѓа до заклучокот дека и на полето на уметноста имаме различие на психолошките диспозиции на индивидите. Одделните човечки групи исто така се разликуваат според својата специфична душевност. Врз основа на овој факт, Вурник доаѓа до концепцијата за постоењето на *законои на уметничко-меродавниите кругови и на нивниите влијателни сфери*¹⁴⁵. Кога новата уметничка придобивка на меродавниот круг и на неговата влијателна сфера се разнесува, тогаш ние мораме на уметничкиот меродавен круг да му придадеме поголема општествена вредност. Меѓутоа, бидејќи различни народи припаѓаат на исти меродавни уметнички кругови, а од друга страна, пак, бидејќи народите припаѓаат воедно на различни култури, Вурник заклучува дека индивидуалните култури не се совпаѓаат со јазичните граници и дека културата и уметноста воопшто е меѓународна вредност: „ . . . Развитокот на културата е врзан за нејзиното интернационално бивство, за социјалната нужност на меѓународната комуникација. . . “¹⁴⁶. За општествената вредност, на пример, на словенечката уметност, мерило може да биде само нејзината меѓународна вредност, т.е. колку е таа поголема, толку е таа како уметност поголема. Вурник смета дека развитокот на модерната уметност го потврди конечно тоа и дека тој факт е главен аргумент дека светот денес ја преболе и преодолеа својата индивидуалистичка, субјективистичка и националистичка фаза.

*Антон Лајовиц —
уметноста е должна да ја открива
душата на народот*

Додека Вурник го бранеше, како видовме, рационалистичкото, интелектуалистичкото и сциентистичкото гледиште, кое мора да е во основата на самата уметничка критика и естетика, Лајовиц, обратно во долгата полемика со својот собеседник укажува токму на спротивното, на неодрживоста на овие категории и во уметноста и во естетиката. Така, на пример, разгледувајќи ги детално видовите на критиката што ги даде Вурник, во својот труд „*Misli o umetnosni kritiki*“¹⁴⁷ Лајовец смета дека не е точно гледиштето на Вурник според кое неправилната критика

¹⁴⁴ Ibid., str. 242.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Anton Lajovic: *Misli o umetnosni kritiki*, „Dom in svet“, XXXIX letnik, Ljubljana, 1926.

нема општествена вредност. Напротив, Лајовиц смета дека во животот, и одделно во светот на идеите и духот, заблудата е нужна полуѓа на вистината и дека за човечкото општество тие се подеднакво важни. „Нашата душа, пишува тој, не е способна да дојде до никакви телесни облици при што светлоста не ќе биде отворена на сенката. Облиците на телото, подеднакво осветлени, без секаква сенка, нашите очи не ќе ги разлачат“¹⁴⁸. Со истата скепса Лајовиц се однесува и кон другите видови критики на Вурник. На пример, тој со право забележува дека, давајќи им примат на неиндивидуалната и објективната критика, Вурник исходува од неодрживото гледиште според кое општеството и индивидот стојат меѓу себе како нешто спротивно. Кон тоа, објективната критика ја упатува критиката не да ги изнесува своите мисли, туку мислите што им се својствени на поголема група луѓе. Таквиот концепт на критиката Лајовиц го смета за неодржив, зашто уметноста и критиката се сфера на субјектот, и дека е смешно да бараме од критиката да ги изразува мислите на широките слоеви луѓе, зашто тоа би бил крах на секој напредок.

Сепак, многу поголемо внимание заслужува расправата за Лајовиц „Misli o umetnosni politiki“¹⁴⁹.

И овде во полемика против Вурник, тој ќе му се спротивстави на неговото сфаќање според кое единствен критериум за уметноста е нејзината интернационалност. Лајовиц се задржува, при тоа, врз анализата на народното творештво. Прашувајќи се зошто со векови се одржува народната песна, тој одговара — затоа што песната е израз на народната душа. За Лајовиц носител на уметничката култура е народот. „Ако гледаме, пишува тој, на уметноста како на социјална појава, тогаш. . . единствен социјален носител на културата е народот.“¹⁵⁰ Лајовиц смета дека е неодрживо гледиштето на Вурник оти уметноста е една интернационална појава и дека е можна само како таква. За него литературата претставува аргумент за неодрживоста на ова гледиште, бидејќи таа е израз на односните национални јазици. Но, не е ништо понеуверливо и неодрживо гледиштето на интернационализмот и во останатите уметности, во сликарството, или музиката, зашто, како ќе рече тој, никому не му паѓа на ум еден Верди да го смета за руска или шведска музика, како што, на пример, ниту еден Мусоргски може да се смета за француска. Поради тоа, за Лајовиц уметноста е израз на потребите на народот. Секој народ ја создава својата уметност без оглед на тоа дали и колку таа ќе му се допадне на другите народи. На тој начин Лајовиц доаѓа до гледиштето дека доколку е поголема меѓународната, социјалната вредност на уметничкото дело, дотолку е поголема народната и индивидуалната вредност¹⁵¹. Ако според Вурник има социјална вредност и корист само онаа уметност која е интернационална, Лајовиц се прашува: „Дали народот ја создава својата уметност за себе или за другите народи?“¹⁵².

¹⁴⁸ Ibid., str. 153.

¹⁴⁹ Anton Lajovic: Misli o umetnosni politiki, „Ljubljanski zvon“, XLVI letnik, Ljubljana, 1926.

¹⁵⁰ Ibid., str. 83.

¹⁵¹ Anton Lajovic: Ali je narodna umetnost lahko socijalno škodлива?, „Ljubljanski zvon“, XLVI letnik, Ljubljana, 1926, str. 244.

¹⁵² Ibid., str. 407.

Во образложувањето на своето гледиште Лајовиц разликува две социјални групи: *остварувачка* (*ustvarjajočo*) и *сочувувачка*, онаа што сочувува (*ohranjajočo*). Со оглед на тоа дека, на пример, една политичка странка изразува само еден дел на народната душевност, а уметникот мора да ја изразува целата психа на народот во нејзината суштественост, Лајовиц доаѓа до заклучок дека ни еден уметник не може да биде припадник на политичка странка¹⁵³, интерпретирајќи го поимот на странка во тогашното граѓанско значење.

Услов за творештвото, според Лајовиц, треба да се бара во индивидуалната надареност и во влијанието на народната околина врз уметникот. Вториов услов доаѓа оттаму што на уметникот делуваат со сета сила традицијата и минатото чиј носител е околината и од што се обликува сушноста на уметничкиот дух. Освен тоа, причината за движење напред кон нови содржини на духовниот живот е „презаситеноста на човековата душа од конкретните облици на животот“¹⁵⁴.

Полемизирајќи со сфаќањето на Вурник дека индивидуалниот однос не е социјална вредност, Лајовиц смета, обратно, дека доколку подобра, поизразита индивидуалност има поединецот, дотолку поголема е неговата драгоценост за општеството¹⁵⁵, зашто елементарен услов за опстанок на општеството е суштествената различност на одделните индивиди. Ако сите луѓе би биле создадени еднакво, со ист вид талент и со еднаква негова сила, општеството би морало да се распадне¹⁵⁶.

Лајовиц се залага за принципот на релативна вредност на уметничкото дело, а против апсолутната вредност која треба да е за сите народи подеднаква. За Лајовиц едно уметничко дело за некој народ нема и не може да има ниту оддалеку иста вредност како што има за својот народ, поради што тој и пишува: „Апсолутно гледано, може некое уметничко дело да биде за себе доволно слабо, а сепак е можно за тој народ да значи тоа силна и драгоцен фаза на развитокот. Животната вредност на уметничкото дело е оценлива само со тоа каква улога уметничкото дело вршело во развитокот на тој народ. Ако сакаме да мериме со апсолутно мерило, тоа значи да му ја одземеме на уметничкото дело неговата функционалност како израз на душевниот живот на народот. За младите народи идејата за апсолутна вредност е самоубиствена¹⁵⁷. Отаде за Лајовиц единствен излез на словенечката уметност и воопшто на уметностите на малите народи се состои во тоа да ја одразат тие народната индивидуалност и притоа да не им погодуваат на влијанијата на туѓите, дури и големи уметности на големите народи. Доколку побрзо се решиме од туѓите влијанија, вели тој, и што побрзо на тој начин се проникнеме од психата на народот, дотолку нашите дела ќе бидат подрагоцени за човештвото“¹⁵⁸.

¹⁵³ Anton Lajovic: Misli o umetnostni politiki, op. cit., str. 85.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid., str. 88.

¹⁵⁶ Ibid., str. 90.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

Лајовиц посебно удира по гледиштето на Вурник за меродавните и влијателните сфери. Тој се задржува на примерот на италијанската опера, која, јавувајќи се најпрвин во Италија, набрзо се раширува ширум светот. Лајовиц смета дека во овој случај Италија би била меродавниот круг, а останатите народи влијателни сфери, што не може, според него, да се земе за точно, бидејќи народите, како резултат на ова влијание, создадоа свои народни оперни дела, поради што народот кој трпел влијание не бил само пасивен консуматор. Критикувајќи го ова гледиште, Лајовиц останува на својот суд дека единствен носител на културата е народот. Сè извира од него и сè се влева во него. Во таа смисла уметноста, според Лајовиц, не е никаков исклучок.

Полемиката што ја водеа Вурник и Лајовиц израсна несомнено како израз на дилемите пред кои е ставена уметноста на еден мал народ. Позициите што тие ги застапуваат се позиции на две несомнени фундаментални сфаќања за уметноста и нејзиниот карактер што постоела тогаш во словенечката култура, која, како што видовме, долго се бореше против туѓите влијанија, а за своја национална автохтоност. Тие две позиции се несомнено спротивни една на друга, дури дијаметрално спротивни. Таа спротивност, главно, се сведува на следново: додека Вурник смета дека уметноста има социјална смисла само доколку продре во другите народи и стане на тој начин интернационална, т. е. сопственост на сиот свет, Лајовиц смета дека таквото гледиште е неодржливо и дека е тоа плод, дека тоа може да се роди кај Вурник само заради тоа што сме ние, односно Словенците (меѓу другото, тоа важи и за сите југо-словенски народи), еден мал народ. Големите народи, на пример, не чувствуваат потреба од тоа нивната уметност да биде универзално присутна, ниту пак присутна меѓу малите народи, чии култури се помногубројни отколку културите на големите народи. Иако во своето гледиште Лајовиц е поблизок до нашето сфаќање, сметаме дека е само она гледиште точно кое односот меѓу националната и интернационалната сушност на уметноста ја сфаќа во едно дијалектичко единство, низ кое се огледува фактот дека уметноста, доколку е тоа, посебно уметноста на еден народ, не може да биде без вредност и за другите народи, иако постојат специфични случаи кога одредени уметнички дела се далеку позначајни за еден народ, т.е. за народот кој ги создал и за кого се создадени, отколку за другите народи. Стремежот што е латентно присутен во културите на малите народи, тие да се надоврзуваат на духот и сензибилитетот на големите култури, може да доведе дотаму творците на уметноста на еден мал народ да не појдат во создавањето на своите дела од најгорливите и најзначајните прашања што стојат пред судбината на нивниот народ, како и обратно, доколку културата на еден мал народ се затвори во самата себе, таа ќе стане со регионална звучност, а како таква набрзо ќе ја почувствува својата инфериорност.

*Пија Гарантини —
теоријата на спонтаноста
изложена од психолошка гледна точка*

Еден обид да се заснове уметничкиот феномен врз неговата специфична психолошка основа даде Пија Гарантини во своето дело „*Psihološki elementi likovne umetnosti*“¹⁵⁹ во кое, одделно во неговите уводни мисли, таа изложи интересни естетички становишта од систематскиот дел на естетиката. Основен пункт на Пија Гарантини е следниов: културниот, историскиот или уметничкиот феномен нема да ни биде во целост јасен доколку него не го набљудуваме од видиците на психологијата. Психолошките моменти, меѓутоа, не се наоѓаат во набљудувачот, туку во содржината на предметот¹⁶⁰. Токму затоа убавината не може никогаш да се сфати ако ние не ги следиме едновремено во човекот двата услови на убавината, во субјективна и објективна смисла.

За Гарантини природната и уметничката убавина се наоѓаат во меѓусебен неразделен однос, со тоа што авторот им дава примат на природните убавини, бидејќи уметничката убавина творците ја црпат од мотивите на природата. Затоа уметничката убавина е второстепена (*drugotno*). Во врска со овој проблем, Гарантини прави едно стеснување на естетското, т.е. за неа убавиот предмет во природата има само естетска вредност, за разлика од убавиот уметнички предмет кој има исклучително уметничка вредност. „Уметничкото дело, пишува Гарантини, има на себе печат на автономно дело на човекот. . . Уметничкото дело е дело на некого. . .“¹⁶¹ Естетската вредност, која е карактеристична само за убавиот природен предмет, се издига низ уметничкото дело во уметничка вредност. Тоа се случува со *асимилацијата на естетској и етичкој во особеној јадро на човекој-уметник*¹⁶². Според тоа, за Гарантини етичката компонента е иманентна на уметничкото убаво, зашто, ако го доживуваме уметничкото дело само низ неговите надворешни формални естетски квалитети, тогаш ја доживуваме само убавината, а не и уметноста, делото го доживуваме како уметност дури кога ќе ја осознаеме неговата етичка смисла.

Навлегувајќи во основата и смислата на самото творештво, во неговата психолошка сушност, Гарантини доаѓа до својата теорија која ја наречува теорија на спонтаноста. Разликувајќи две сфери во човековата душевна дејност, умска и нагонска, таа се прашува сега во која сфера треба да ја бараме спонтаноста, па одговара дека е таа сместена во нагонската сфера на духот, иако не ја исклучува неа и од сферата на умот, за, во оваа смисла, да заклучи на крај дека сите наши доживувања, и умски и нагонски, се претплетуваат меѓусебе¹⁶³. Спонтаноста може да биде тривалентна:

¹⁵⁹ Pia Garantini: *Psihološki elementi likovne umetnosti*, Ljubljana, 1938.

¹⁶⁰ *Ibid.*, str. 1.

¹⁶¹ *Ibid.*, str. 5.

¹⁶² *Ibid.*, str. 5—6 (подвлекол Г. С.)

¹⁶³ *Ibid.*, str. 6.

(1) Механичка спонтаност е онаа која му помага на уметникот да не го затрупуваат физичките законитости. Така, на пример, ако доминира само оваа механичка спонтаност, тогаш уметникот е само чист виртоуз;

(2) Животна спонтаност е онаа која на уметникот му дава животна содржина, според тоа и на самото негово дело, и

(3) Духовна спонтаност е онаа која токму ја условува оваа животна содржина да добие значење на уметност.

Затоа уметноста е само во служба на естетската насоченост и не постои уметничко дело со чисто и изразито умско доживување. Меѓутоа, теоријата на спонтаноста Гарантини не ја доведува до естетскиот субјективизам и релативизам, туку, обратно, уметноста има свои законитости, зашто кога не би постоеле тие, тогаш би постоел еден тотален хаос. Па, надоврзувајќи се на Платона, според кој убавото е во мерата, и таа ја издигнува м е р а т а како основен закон за секое уметничко дело, поради што и ја дава следнава определба на уметничкото дело: „Уметничкото дело е законито реализирана идеја во сетилна форма“¹⁶⁴. Гарантини не смета, ако секое уметничко дело е одредено од својата законитост, дека тоа ја загубува слободата, зашто, модифицирајќи го своето гледиште, доаѓа до заклучок дека уметноста има само релативна, а никако не и апсолутна слобода. На пример, ликовниот уметник не може да избега, ако сака да го наслика еден предмет, од неговите природни законитости. Освен тоа, уметникот е зависен од своето општество и од својата средина, всушност од културниот идеал на својата средина и својата епоха. Затоа и ќе напише: „Уметникот е закоренет во природните законитости коишто така го овладуваат што тој се чувствува присилен да делува со тие природни норми“¹⁶⁵.

Иако без оригинални идеи и пристапи кон определувањето на суштината на уметноста, Пиа Гарантини мошне убаво го изложи концептот на спонтаноста како примордијален фактор на творештвото, со што даде сопствен придонес во словенечката естетика.

*Јосип Видмар —
творештвото као израз на
априорната природа на уметничкото*

Јосип Видмар, еден од најзначајните словенечки литературни критичари и истражувачки на литературата, во областа на естетиката, посебно во областа на филозофијата на уметноста и во естетиката на самото уметничко творештво, донесе интересни и нови сфаќања во развитокот на словенечката естетичка мисла.

Основната концепција на Јосип Видмар поаѓа од становиштето според кое уметноста е израз на вистинскиот однос на уметникот спрема светот, кој никако не е свесен и рационален чин. Тој однос извира од уметниковата, како тој ја наречува, п о т с в е с н а п р и р о д а. Основно

¹⁶⁴ Ibid., str. 10.

¹⁶⁵ Ibid., str. 29—30.

становиште на неговата естетика е следново: Уметноста е изразување на априорната природа¹⁶⁶. Ваквата позиција го принудува Видмар да појде од дистинкцијата во самата творечка природа, разликувајќи во неа две спротивставени една на друга природи на творецот. Од една страна е свесниот поглед што творецот го има за светот, а од друга несвесниот однос кон тој ист свет, кој е за Видмар, всушност, стварниот и единствениот творечки и естетски однос кон светот. Поаѓајќи од уверувањето дека погледот на светот е кај творецот „... еден несигурен израз на личноста и кој ѝ е нејзе само привремено помагало, создадено од оваа или онаа потреба на потсвесната природа“¹⁶⁷, дека, според тоа, како таков погледот на светот на уметникот не може да биде никаква суштествена компонента на уметничката дејност, Видмар ќе дојде до сознанието дека „погледот на свет е мисловна слика на светот која настанува во човекот со учество на многубројни нагони, од кои обично најсилниот нагон е нагонот на самоодржувањето и самооправдувањето, покрај останатите како што се: познајниот, етичкиот, еротичкиот итн., сè до силата која претставува разумска способност и со која човек е така нееднакво обдарен...“¹⁶⁸. Токму поради тоа *йолегои на светиои* кај уметникот и кај творецот воопшто — кој е, за него, функција, а не причина на творештвото, бидејќи само ги прекројува мислите и сознанијата на уметникот според упатствата на потсвеста — Видмар ќе го негира како компонента на творештвото и ќе му одрече нему суштествена улога во самото творештво. Токму заради тоа, за него сета смисла на творештвото, сиот негов агенс, сите негови пориви се создаваат со и во потсвесната природа на уметникот: „... Подрагоцена од секој поглед на светот, пишува тој, е врската со сопствената потсвесна природа, која, навистина, често и оди по својот сопствен пат без оглед на погледот, без оглед на свесното настојување и која постојано ја гони свеста на ново прекројување на моралните мисли...“¹⁶⁹. Меѓутоа, Видмар не го негира само, ако може така да се рече, спонтаниот, индивидуалниот поглед на свет, туку и оној поглед на свет кој произлегува од еден одреден систем на сфаќања на светот. Ваквиот систематски изграден поглед Видмар го смета за наполно ирелевантен за уметноста и, нешто повеќе, го определува него како „на уметничката слобода и за неа опасен, зашто посегнува во творештвото, т.е. бидејќи се вовлекува помеѓу творецот и животот, недопуштајќи му го она слободно, непосредно и она единствено гледање во кое уметничката личност изживува наполно во смисла на своето априорно создадено“¹⁷⁰. Проширувајќи го ова свое становиште за штетноста на однапред усвоениот поглед на светот за уметникот, Видмар ќе ја заврши својата мисла во оваа насока: „Уметникот го сокрива својот конкретен живот, својата етика, својата религија, своите

¹⁶⁶ Josip Vidmar: *Meditacije*, Ljubljana, 1954, str. 224.

¹⁶⁷ Josip Vidmar: *Za i protiv*, Beograd, 1963, статијата „Ленин и Толстој“, стр. 104.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., str. 106.

мисловни сознанија и му отвора пат на вродениот етос. . .¹⁷¹. Бидејќи според него, уметникот може навистина да го открие светот без предрасудоци само ако се потпира исклучиво врз својата потсвесна, априорна природа, тоа за Видмар е можно само ова: „Или да се исповеда природата и да се биде уметник, или да се следи и како најважно да се признава 'вистината' и да се биде нешто што ѝ е на уметноста страна. Едното или другото: или христијанин, или уметник, па и: или ничеовец, или уметник, или марксист, или уметник итн., или да се признае како најважно во себе она што е создадено со замислата на човечноста која е во тебе, или да се биде поданик на својата вистина како најважно и најсвето во животот. Или да се верува во несомнената вистинска 'божја мисла', која ја чувствува во себе и која живее и се манифестира во твоето јас и да се изразува, или пак да се верува во едно од многуте 'божји откровенија' и да се одречеш од стварното општење со изворот на сè преку длабочината на својата личност“¹⁷².

Естетичките идеи на Јосип Видмар беа непосредно инспирирани од неговата интрансигентна конфронтација со спекулативно-метафизичките и христијанско-догматските сфаќања во словенечката естетика, почнувајќи од Махнич до Ушеничник. И во оваа смисла, тој е наполно уверлив во своите гледишта кога се противставува на мислењата на теолошките естетичари дека христијанството му е на човека априорна природа, па исповедувајќи го својот христијански однос, човекот, всушност, ја исповеда својата априорна природа. Тој уверливо го покажа тоа дека не може ниту христијанството ниту кој и да било поглед да светот да биде човекова априорна природа; меѓутоа, неможејќи дијалектички да го опфати односот меѓу априорната, т.кн. потсвесна природа, и човековата свесна, апостериорна природа, тој дојде до едностраното тврдење дека творештвото произлегува и се раѓа само од вродениот етос на творецот, од неговата ирационална интуитивистичка сфера, на кој пункт дваесет години подоцна Борис Зихерл полемизираше со Јосип Видмар. Но, пред да ја резимираме таа полемика, да ги проследиме идеите на Борис Зихерл.

*Борис Зихерл —
фундаменталној исходниште
на марксистичката естетика*

Основен пункт од кој произлегуваат сите естетски видовици на Борис Зихерл се сосредоточуваат во оваа негова мисла: „Кон свесното изградување на еден нов свет помалку од кога и да било може да ни користи свеста што себе се смета за извор на сè што постои“¹⁷³. Означувајќи го, на овој начин, становиштето дека секој човечки однос, па дури и оној најелементарниот, секогаш претставува, посредно или непосредно, општествен однос, поаѓајќи од мошне точната Хегелова мисла дека

¹⁷¹ Ibid., str. 108.

¹⁷² Ibid., str. 109.

¹⁷³ Boris Zihel: Književnost i društvo, I knjiga, Sarajevo, 1958, str. 71.

„духовното — тоа се човечките односи“, Зихерл ќе забележи дека секоја свест за определени општествени односи е поврзана со духот на времето, со неговите иманентни идејни струења и настроенија, во кои, прикриено или очигледно, посредно или непосредно, се пројавува свеста на луѓето за збиднувањата во стварниот свет.

Според досега забележаното, може веднаш да се констатира дека над сите Зихерлови естетички мисли и идеи кружи Маркс, кружи онаа негова мисла дека „од определениот облик на материјалното производство произлегува, прво, определената структура на општеството, второ, определениот однос на човекот спрема природата. И првото и второто го определуваат неговото општествено устројство и неговото духовно сфаќање, според тоа, и видот на неговото духовно производство“¹⁷⁴. Како црвена нишка низ целокупниот Зихерлов општотеоретски и естетички зафат се провлекува фундаменталната сушност на марксизмот дека структурата на нашите мисли и чувства е определена од структурата на општественото битие. Врз основа на Марковите погледи, Зихерл сите свои литературно-критички, општотеоретски и естетички сфаќања ќе ги изложи токму во овој дух. Во оваа смисла, едно од централните прашања пред кои стои овој естетичар-социолог е прашањето за можноста од конституирање на една марксистичка естетика. Во разгледувањето на нејзиното постоење Зихерл тргнува од критиката на веќе здодевната и баналната констатација дека е тешко да се зборува за еден марксистички естетички систем — зашто основачите на марксизмот не изработиле една целосна и потполна естетичка теорија.

Како Зихерл ја критикува оваа констатација?

Иако забележува со право дека естетичкиот опус на класиците не е незначителен за една марксистичка оријентација во областа на уметничките феномени, тој инсистира пред сè на фундаменталните откритија на класиците во однос на движечките сили на општествениот развој како основа на излезните принципи на уметноста и естетиката. Така тој пишува: „Дури Маркс и Енгелс и да не напишале ниту еден ред за уметноста и литературата, со тоа што ја решија општата, алгебарската задача што се однесува на движечките сили на општествениот развој, со своето откритие дека општественото битие ја условува општествената свест, дека културната и политичката историја на секој одделен период се темели врз материјалното производство и врз општествената расчленетост што нему му одговара, создадоа цврсти основи на научната општествено-естетичка критика“¹⁷⁵. Токму затоа тој и инсистира на фактот дека оној што сака, од аспектот на марксизмот, да ги третира општествените појави, а со самото тоа и уметноста, нужно мора да тргне од темелите што ги изградија класиците на марксизмот.

За Зихерл марксистичката естетика е поврзана со филозофскиот материјализам и воопшто со филозофијата што ја признава можноста за спознавање на објективната вистина, како што, обратно, антиреали-

¹⁷⁴ Marks—Engels: Izabrana djela, I tom, Beograd, 1949, str. 338—339.

¹⁷⁵ Boris Zihel: Književnost i društvo, II knjiga, Sarajevo, 1958, статијата „Неколку белешки за нашата критика“, од стр. 45 натаму.

стичката, немарксистичка естетика е поврзана со филозофскиот идеализам или, поточно, со субјективниот идеализам. Нагласувајќи го историјскиот факт дека сите значајни уметнички струења се појавиле заедно и во врска со одредени струења во филозофијата, тој пишува: „Општествената проблематика на секое време создава соодветни мисловни реакции и духовна насоченост кај различни луѓе од различни општествени групации, насоченост што доаѓа до израз и во филозофијата и во уметноста, во секоја на одделен и нејзе соодветен начин“¹⁷⁶. Според Зихерл, опаѓањето на литературата и уметноста било секогаш во врска со филозофскиот идеализам. Така, во оваа смисла, тој ја испитува појавата на модерната уметност како рефлекс на тн. филозофски еквивалент на Маховото сфаќање на светот како „гол комплекс на чувството“, на Фројдовиот „lidibo“, на Хусерловата „трансцендентална редукција“, на Бергсоновиот „интуиционизам“, на Џемсовиот „прагматистички ирационализам“ итн. Обопштувајќи ги овие аналогии, тој вели: „Затоа мислам дека 'ногата' насоченост во уметноста е врзана исклучиво за субјективно-идеалистичкото толкување и на тоа соодветното филозофско обопштување на најновите наоѓања во психологијата, а одделно во психијатријата и психопатологијата“¹⁷⁷, тврдење кое е мошне еднострано, зашто не го зема предвид развитокот на теоријата на релативитетот, светлосната и корпускуларната теорија, појавата на електронскиот микроскоп, кои ни открија една сосема нова природа отколку што беше природата на класичната физика. Бидејќи тн. „нова насоченост“ во уметноста е доведена непосредно во врска со декаденцијата во уметноста, Зихерл го истражува токму прашањето за условите што ја водат уметноста кон декаденција.

Во разгледувањето на овој проблем Зихерл тргнува од принципот дека, ако во уметноста со посебни средства доаѓа до израз свеста на луѓето што е условена од нивното битие, иако битието на луѓето е постојано општественото битие, тогаш уметноста секогаш ја пројавува општествената свест на луѓето. Според тоа, таа е на посебен начин огледало на сите општествени перипетии низ кои минува брзиот тек на животот. Затоа за Зихерл декаденцијата е општествено обусловена. Таа, според него, се јавува секогаш во залезниот период на определена општествена формација. Основна карактеристика на декадентната уметност, според Зихерл, се состои во тоа што таа наместо целовитоста на животот ги надувува и апсолутизира најчесто патолошките појави во животот. Поаѓајќи од класната безизлезност, се надувува воопшто безизлезноста на животот и општеството. За него декаденцијата значи празно естетизирање со идеите за безизлезноста на човековото битисување во животот, за беспредметноста на сите човекови напори и за бесцелноста на сите човекови стремежи. Зихерл смета дека развратот, болеста, смртта, бескрајната ноќ се основните мотиви на декадентната литература и уметност. Бидејќи уметникот живее во разновидни животни околности, Зихерл смета дека во одредени периоди можат него да го преокупираат разочарувачки и резигнаторски преокупации. Со други зборови, тој укажува на тоа дека освен за уметниковиот однос спрема животот треба да се води сметка и за неговите преодни настроенија, што исто така се

изразуваат во неговото творештво, кои не можеме да ги сметаме за декаденција, зашто битен е основниот однос на уметникот спрема животот. Затоа декаденцијата не мора секогаш да значи отворена проповед на вселенски песимизам, туку, ако таа се состои во лагата за животот, тогаш и свесното изопачување и искривување на нашата општествена стварност е исто така еден декадентен став.

Нема сомнение дека Зихерловите естетички гледишта, и пред војната и по војната, имаат значење за развитокот на марксистичката естетика кај нас, иако неговите погледи не се имунизирани од едно-страност и шематичност. Некои од неотпорностите на неговата естетичка мисла произлегуваат оттаму што Зихерл се занимава со литература и уметноста воопшто претежно како социолог, а многу помалку како естетичар. Така, на пример, за сите личности и за сите литературни појави и за сите уметнички феномени Зихерл пишува претежно со социолошки насочена анализа низ која опсежно ги разгледува, на пример, времето и неговите карактеристики, историските, политичките и економските околности кога односниот автор живеел и делувал, неговите идејни погледи, неговата политичка ангажираност во времето и — еве го парадоксот: се пишува за уметник, се пишува за уметничка појава, а најмалку таа се согледува низ нејзината естетска автохтоност, најмалку низ оној специфичен вид на уметничкото творештво. Меѓутоа, не би смееле неотпорностите во Зихерловата естетичка мисла да се толкуваат како неотпорности на самата марксистичка естетика, зашто во слушајот на Борис Зихерл имаме средба превасходно со еден естетичар-социолог, чија литературно-естетска анализа не би смеело да се земе како образец на марксистичката анализа на уметноста воопшто, иако мошне голем е бројот на проблемите на уметноста, посебно литературата, што Зихерл ги откри токму благодарение на марксистичкиот пристап. Некои од нив се дадени во неговата полемика со Видмар и затоа ќе се осврнеме на неа независно од тоа што таа ги надминува рамките на времето што го истражуваме.

*Зихерл и против Видмар,
и обршно*

По војната се покренала полемика меѓу Јосип Видмар и Борис Зихерл за оној централен проблем на Видмаровата естетичка позиција: има ли воопшто значење уметниковиот поглед на светот за самото творештво? Се осврнуваме врз оваа полемика, како веќе истакнавме, иако таа е вон временскиот досег на нашата историска естетичка анализа, поради тоа што таа ги дополнува и ги дооформува гледиштата како на Борис Зихерл така и на Јосип Видмар.

Полемиката, всушност, започнува врз основа на Лениновата мисла за Толстој и за неговата литература, така што врз основа на еден и ист Ленинов текст двајцата собеседници развиваат две спротивни естетички становишта.

Јосип Видмар, тргнувајќи од фактот дека Ленин го отфрлил Толстој како идеолог, но истовремено видел во него голем уметник, кој токму како таков мораше да одрази некои од суштествените обележја на руската револуција, смета дека за Ленин идејноста на уметноста е од инфериорно значење, додека за самото уметничко творештво е наполно неважна. Аналогно на Ленин, во својата интерпретација Видмар дојде до становиштето според кое „уметничката вредност на некое литературно дело е независна од неговата мисловна насоченост“¹⁷⁶. Така, врз основа на разговорот на Ленин со Горки за онаа сцена на ловот во романот „Војна и мир“ од која Ленин бил воодушевен, Видмар го извлекува следниов заклучок: „Овде Ленин, навистина, посебно го нагласува и издигнува оној дел на личноста на Толстој која на неговото дело му даде значење на одраз на огромниот општествен колектив. Но, се носел со мисла да го чита неговиот опис на ловот. Заради Толстоевиот селански глас? — се прашува Видмар — или заради магијата на неговата уметност, заради доживувањето на некоја сцена, предадена со таква оригинална вистинитост и свежина што делува како освежувачко капење во изворот на самиот елементарен живот? Чарта на таквите освежувања, во тоа е драгоценоста на уметноста, . . . во тоа е вистинската природа на таа преубава ствар на човековиот свет што не дава да се протолкува ниту со погледите на уметникот, ниту со мислата дека уметноста е одраз на времето, ниту со тезата дека е таа нејзин производ.“¹⁷⁶

Борис Зихерл, пак — тргнувајќи од истиот факт од кој тргнува и самиот Видмар, но земајќи ги предвид и целосните искажувања на Ленин Маркс и Плеханво, и сметајќи го за решавачки фактот што Толстој во своите уметнички дела ги поставаше проблемите пред сè така како што ги откриваше животот и нив се обиде да ги решава во своите филозофски морализаторски и естетички расправи — доаѓа до заклучок дека ниту во првиот ниту во вториот случај Толстоевиот поглед на светот не бил и не можел да биде неважен и дека затоа кај Ленин нема никаква основа гледиштето на Видмар за двоењето на Толстој-мислител од Толстој-писател. Ако конова го додадеме становиштето на Зихерл за тоа што тој подразбира сè под поглед на светот на уметникот, каде што, според наше мислење, лежи недоразбирањето меѓу полемичарите, а имено дека тоа не е ниту изградениот филозофски систем, ниту пак прифаќањето на некои социјални и политички погледи, туку дека под поглед на свет треба да се разбере „збир на неговите животни искуства, збир на доживувњата на уметникот на стварноста, подигнат на некој повисок ниво на мисловна обопштеност“¹⁷⁷ — тогаш е јасно дека таквото двоење може да биде карактеристично само за онаа структура на мислење која го зафаќа

¹⁷⁶ Своите полемички становишта околу идејноста и погледот на светот, Видмар ги изложи во своите статии: „Лењин и Толстој“, „Неспоразуми око идејности“ и „Естетички неспоразуми“, сите објавени во неговата книга „За и против“, оп. сит., стр. 90 до 120.

¹⁷⁷ Борис Зихерл ги изложи своите полемички естетички становишта во статиите „Уметност и идејност“, „Неспоразуми и размимоилагања“ и „Још једном о неспоразумима и размимоилагањима“, сите објавени во неговата книга „Књижевност и друштво“, II книга, оп. сит., од стр. 110 до 229.

творечкиот процес од едно метафизичко, а не и од едно дијалектичко гледање. За Видмар, како што веќе видовме, во излагањето на неговите гледишта меѓу двете војни, секој поглед на светот е извесна предрасуда на животот. Токму затоа тој и ја зеде априорната потсвесна природа како основен фактор и двигател на творештвото. Го забележува ова и Зихерл, па се обидува да даде едно свое толкување на проблемот на потсвеста кое е дијаметрално спротивно на Видмаровото гледиште. За Зихерл проблемот на „потсвесното“ марксизмот го решава од видикот на односот помеѓу човековото битие и свеста и доаѓа до овие две решенија: прво, ако потсвеста е истоветна со нагоните и инстинктите и воопшто со сè што ни е вродено, априорно дадено, тогаш нејзиното подрачје спаѓа во неврофизиолошката природа. А таа, мисли Зихерл, не може токму ништо да ни каже за конкретната насоченост на еден индивид, за практичните негови дејствувања и за движечките сили на тоа дејствување — за моралните, естетичките и сите други мисли воопшто: второ, како „потсвесно“ можеме да ги означиме овие две нешта: она што повеќе не е свесно, значи заборавеното, потиснатото од нормалното спознавање на објективниот свет, и она што уште не е свесно, кога станува збор за појавувањето на човековото стварно битие против неговата погрешна свест. Во оваа смисла, мисли Зихерл, зборуваме за револуционерниот инстинкт. Обопштувајќи ги овие решенија на „потсвесното“, Зихерл доаѓа до следниов заклучок: „И во двата случаи станува збор пак за потсвеста и проблемот треба да се разгледува заедно со проблемот на свеста. Со други зборови, станува збор пред сè за свеста како основа на секоја идејност и на погледот за човекот како свесно битие, како битие кое мисли. Ако сакаме да разбереме што е „потсвеста“ разбрана од двете споменати мисли, ќе мораме да тргнеме од свеста, сфатена материјалистички, како одраз на човековото битие“¹⁷⁷. Констатирајќи дека Видмар го потценува значењето на човековата мисла, Зихерл забележува дека мислата, без која нема ниту свест, ја води човековата целисходна дејност и дека ништо не се раѓа без неа, па ни уметноста. „Личноста, пишува тој, без мисли и без свест и без поглед на светот едноставно не е личност, туку човечки нествор“¹⁷⁷.

Полемиката меѓу Зихерл и Видмар, една од значајните полемики во развитокот на словенечката естетика по војната, сконцентрирана е главно врз проблемот на суштината на процесот на уметничкото творештво. И додека Видмар ја брани потсвесната, априорната, ирационалната природа на творечкиот процес, повеќе или помалку апсолутизирајќи ги овие категории како единствено релевантни и придавајќи им целосно, хипостатичко место во самото творештво, Зихерл исходува од свесната, рационалната сушност на творечкиот процес, третирајќи ја навистина свеста комплексно, иако притоа ги минимизира аспектите на ирационалното, на онаа ноќна зона на творештвото од која често бликаат непринудено длабоките извори на уметничката креација, неиспитаните изворишта на креативната имагинација. Затоа и можеме да речеме дека полемиката помеѓу нив и не може да се смета за дефинитивно завршена, како што ништо и не е завршено, нити дефинитивно одгатнато во светот на уметничкото творештво.

Естетиката го продолжува на тој начин своето траење и трагање, барајќи нови решенија и впуштајќи се во нови авантури во спознавањето на сушноста на уметноста и уметничкиот феномен, кој како постојано да ѝ се измолкнува да го согледа и испита во целост, еднаш за секогаш.

Georgi STARDELOV

DIE ÄSTHETIK BEI DEN SLOVENEN VON DER MITTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS AN BIS ZUM BEGINN DES ZWEITEN WELTKRIEGES

(Z u s a m m e n f a s s u n g)

Diese Studie ist Teil der Monographie *Entwicklung der Ästhetik bei den jugoslawischen Völkern vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges*, in der ausser dem hier veröffentlichten Text die geschichtliche Entwicklung des ästhetischen Systems bei den Kroaten, Serben und Mazedoniern erfasst ist.

Die Ästhetik bei den Slovenen wird in drei geschichtlichen Perioden erforscht: erste Periode, *Anfänge der Ästhetik bei den Slovenen in der Zeit der Aufklärung*, zweite Periode, *Entwicklung der Ästhetik bei den Slovenen im XIX. Jahrhundert*, und dritte Periode, *Entwicklung der Ästhetik bei den Slovenen vom Beginn des XX. Jahrhunderts an bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges*.

Die Ästhetik bei den Slovenen wird, wie auch die Ästhetik bei den anderen jugoslawischen Völkern, über die geschichtliche Entstehung und über die Entwicklung der spezifischen ästhetischen Problematik erforscht, indem monographisch vorgegangen wird — es werden die ästhetischen Ideen einiger Ästhetiker systematisiert und beurteilt. So sind im ersten Kapitel die sozialen und kulturellen Bedingungen in der Epoche der Aufklärung in Slovenien erfasst, und monographisch voll durchleuchtet sind die ersten embryonalen ästhetischen Ideen von *Žiga Cojs* und sein Versuch, eine Syntese zwischen dem Klassizismus und der Aufklärung herzustellen.

Die Entwicklung der Ästhetik bei den Slovenen im XIX. Jahrhundert wird unter Anführung der ästhetischen Reflexe im Werk von *Jernej Kopitar* verfolgt, der im Rahmen der slovenischen Aufklärung versucht, die ästhetischen Ideen des Winkelmannismus zu erfassen; unter Anführung der ästhetischen Bemühungen von *Matija Čop* über ein Verknüpfen der ästhetischen Problematik der Antike mit den ästhetischen Ideen der Romantik; des Werkes von *Fran Levstik*, eines der bedeutendsten modernen slovenischen Literaturkritiker, der im Rahmen der slovenischen Ästhetik die erste Ästhetik des Schönen begründet, und unter Anführung des Protagonisten der jungeslovenischen Literaturgeneration, *Josip Stritar*, der — eindringend in die theoretische und ästhetische Konfrontation mit dem theologischen ästhetischen Gedanken —

die Richtung der ästhetischen Forschungen von Fran Levstik verfolgt. Dann wird die ästhetische Polemik erforscht, die durch die ästhetischen Plädoyers von Josip Stritar und seinen Mitarbeitern um die Zeitschrift „Ljubljanski Zvon“ hervorgerufen wurde. An dieser Polemik nahmen vonseiten der theologischen Ästhetik teil: *Anton Mahnič*, der in seiner Studie „Zwölf Abende“ versucht, die Platonische Ästhetik mit den ästhetischen Ideen von Augustinus und Thomas von Aquin in Verbindung zu bringen, *Janko Pajk*, der — an die Ästhetik von Anton Mahnič anknüpfend — sich um das Zustandekommen einer ästhetischen Distinktion zwischen dem Schönen als Sphäre des Geistes und dem Wunderbaren als Sphäre des Lichtes bemüht, und *Andrej Kalan*, der im Rahmen des theologischen ästhetischen Systems in seinem Werk „Ist die Kunst ein Ziel für sich“ im besonderen das Problem des Verhältnisses zwischen der Ästhetik und der Moral bearbeitet. Die theologische ästhetische Richtung in der slovenischen Ästhetik vom Ende des XIX. Jahrhunderts hatte mehrere Anhänger. Die beiden bedeutendsten sind *Frančišek Lampe*, der im Werk „Für die Schönheit“ einen spezifischen ästhetischen Formalismus darstellt, und *Josip Grilanc*, der in dem Werk „Was ist das Schöne“ seinen ästhetischen Rationalismus darstellt: das Schöne ist ein Widerschein der Wahrheit und kann darum mit dem Verstand erfasst werden.

Ende des XIX. Jahrhunderts nimmt einen hervorragenden Platz in der slovenischen Ästhetik *Ivan Bernik* ein, der in scharfer polemischer Konfrontation mit den theologischen spekulativ-dogmatischen und metaphysisch ausgerichteten ästhetischen Gedanken mit seinen Werken „Etwas über das Schöne“ und „Über den Realismus“ unter einem starken Einfluss von Kant seine Position auf den Grundsätzen des ästhetischen Formalismus begründet.

Ihre Blütezeit erlebte die ästhetische Problematik bei den Slovenen im XX. Jahrhundert. Im dritten Kapitel werden mehrere hervorragende Ästhetiker erfasst, die die ganze ästhetische Problematik auf die Entwicklung der slovenischen Kunst und auf das neuzeitliche ästhetisch-kritische Gewissen begründen. Am Anfang dieser Epoche steht *Franz Derganz*, der — stark beeinflusst von den literarischen Werken von Ivan Cankar, Oton Župančič und Anton Aškerc und vom ästhetischen System von John Ruskin — darauf besteht, die ästhetischen Reflexe tief in der nationalen Literaturtradition wurzeln zu lassen, dann auch *K. Ozwald*, der, sich auf Derganz beziehend, eine gnoseologische Interpretation der Kunst als spezifisches Mittel zum Kennenlernen der Welt gab, das durch die Wissenschaft nicht ersetzt werden kann. Der bekannte slovenische Philosoph *Aleš Ušeničnik* begründet in dieser Periode die zentralen Ausgangspunkte seines ästhetischen Gedankens auf dem Einssein des Ästhetischen und des Ethischen und nimmt an, daß das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Hässlichen eigentlich das Verhältnis zwischen dem Moralischen und dem Unmoralischen ist.

Einen bedeutenden Platz in der Entwicklung der slovenischen Ästhetik in den ersten Jahrzehnten des XX. Jahrhunderts nimmt der bekannte Kunsttheoretiker und Historiker *Izidor Cankar* ein, der sich gegen den scholastischen und ästhetischen Dogmatismus der theologischen Richtung von Mahnič bis zu Ušeničnik auflehnt. Dieser Autor unterscheidet in seinem Werk „Einführung in das Studium der bildenen Kunst. Systematik der Stile“ unter

Illustrierung seiner Gedanken mit zahlreichen Argumenten aus der Kunstgeschichte die künstlerischen und nichtkünstlerischen Werte im Kunstwerk, sowohl die Eigenschaften des einen als auch die des anderen bestimmend. Bedeutend ist bei Izidor Cankar seine Hauptidee, die ästhetische Problematik ungeteilt mit der axiologischen Problematik in Verbindung zu bringen. Er gibt hierzu eine originelle Konfiguration der ästhetischen Werte.

Der bedeutendste Vertreter der slovenischen Ästhetik im XX. Jahrhundert ist der bekannte slovenische Philosoph *Franc Veber*, der, aus der Schule von Meinong kommend, als erster bei den Slovenen die ästhetische Problematik im Rahmen eines konsistenten philosophischen Systems bearbeitet. Da der zentrale philosophische Ausgangspunkt der theoretischen Forschungen Vebers das Erlebnis ist, ist der Ausgangspunkt seiner Ästhetik die empirische Natur. Er besteht darauf, die Ästhetik psychologisch zu begründen. Veber glaubt, daß ohne das psychologische Fundament keine objektive Ästhetik denkbar ist.

Auf dem Gebiet der ästhetischen Forschungen nimmt bei den Slovenen in unserem Jahrhundert *Stanko Vurnik* mit seinem Werk „Die Kunstkritik als gesellschaftlicher Wert“ einen bedeutenden Platz ein. Er baut seine ästhetische Position auf einem Verhältnis zwischen dem sozialen und ästhetischen Wert des Kunstwerkes auf. Er geht davon aus, daß das Grundkriterium eines jeden ästhetischen Wertes sein sozialer Wert ist. Gleichfalls bedeutend ist seine Konzeption von einem Bestehen dessen, was er „Gesetz der künstlerisch richtungweisenden Kreise und deren einflußreiche Sphären“ nennt. Die Ideen Vurniks riefen bei den slovenischen Ästhetikern eine polemische Reaktion hervor, vor allem im Hinblick auf die Frage der Einordnung des sozialen Wertes bei Substituierung des Ästhetischen. *Anton Lajovic* denkt so z.B. in seinen Werken „Gedanken über die Kunstkritik“ und „Gedanken über die Kunstpolitik“, daß — inwiefern die Kunst vom sozialen Gesichtspunkt aus angegangen wird — der zentrale Ausgangspunkt für sie derjenige ist, die Bedürfnisse ihres Volkes auszudrücken und rechnet hierbei damit, daß ein Kriterium für den Wert eines Kunstwerkes nicht nur sein internationaler, sondern auch sein nationaler Wert sein kann. Er betont, daß ein Werk nur dann einen wirklichen internationalen Wert haben kann, wenn es vor allem werfoll ist für sein Volk.

Pia Garantini bezieht sich in dem Werk „Psychologische Elemente in der Bildenden Kunst“ auf die psychologische Richtung in der slovenischen Ästhetik, indem sie eine stichhaltige Theorie über die Spontaneität als eigentliches Element im künstlerischen Schaffen aufstellt.

Einen besonderen Platz nimmt in der slovenischen Ästhetik einer der bedeutendsten slovenischen Literaturkritiker und Literaturforscher ein, *Josip Vidmar*. Die Grundkonzeption Vidmars geht von dem Standpunkt aus, daß die Kunst, als Ausdruck des wirklichen Verhältnisses des Künstlers zur Welt, vor allem seine unterbewußte, apriorische Natur ausdrückt. *Boris Zihel* wiederum — ausgehend von den fundamentalen geschichtlich-materialistischen Ausgangspunkten — geht die Kunst von dem geschichtlich-materialistischen Gesichtspunkt, an, indem er darstellt, wie sehr dieselbe als geschichtliche Erscheinung von den sozialen Klassenverhältnissen in der Gesellschaft abhängt.

Die Studie über die Entwicklung der Ästhetik bei den Slovenen von der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts an bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges endet mit einem Zusatz, in dem sich die Grundideen *der Polemik zwischen Josip Vidmar und Boris Zihel* vereinigen. Diese Polemik, obwohl nach dem Krieg geführt, in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts, schießt sich dieser geschichtlichen Darstellung an, weil die Autoren durch sie zu einer völligen Abrundung ihrer Standpunkte gelangen. Das zentrale Problem in dieser Polemik ist die Bedeutung der künstlerischen Weltanschauung für das Schaffen selber.