

56. srečanje mladih raziskovalcev Slovenije 2022

**INHERENTNOST SUBLIMNEGA V UMETNOSTI IN ZAKAJ SMO NANJ V 21.
STOLETJU IMUNI**

Raziskovalna naloga na področju filozofije ali sociologije

Šola: II. gimnazija Maribor

Avtorica: Katarina Kolar

Mentor: Matevž Rudl

Maribor, marec 2022

POVZETEK

Zdi se, da prav nihče ne ve, kaj točno je vloga umetnosti danes, ko ji vedno pogosteje pripisujemo značilnosti aktivizma. V raziskovalni nalogi se ukvarjamo z vprašanjem o samoumevni povezanosti umetnosti z delovanjem. Skozi Kantovo estetiko ugotovimo, da umetnost že dolgo ne služi več samo lepemu, ampak tudi sublimnemu. V estetiki Györgya Lukácsa občutek sublimnega povežemo z njegovo teorijo o rasti duha skozi umetnost. Iz Lukácseve in Adornove estetike zgradimo tezo o inherentni sublimnosti umetnosti, kjer sublimno ni zgolj subjektivno stanje duha, je tudi lastnost umetnosti kot take. Tako definiramo umetnost, ko ji kot celoti pripišemo lastnost delovanja kot bogatitve posameznikovega notranjega življenja. Ta posledično postane družbeno proaktiven šele čez čas. Ker danes prav nič ne obeta boljše prihodnosti, se vprašamo, kje točno se je ustavila omenjena rast duha. Odgovor najdemo v zamegljenem čutu za sublimno, vzroke zanj pa iščemo predvsem v kapitalizmu in v značilnostih novih tehnologij.

KAZALO

1. ZAHVALA	6
2. UVOD.....	7
3. HIPOTEZE	8
4. METODOLOGIJA DELA.....	8
5. ZAKAJ JE RAZMISLEK O UMETNOSTI DANES NA MESTU	10
6. STRNJENA PREDSTAVITEV ESTETIKE IMMANUELA KANTA	10
6.1 Estetsko izkustvo	11
6.2 Lepota kot smoter brez smotra.....	11
6.3 Pojem sublimnega	12
7. OBRAČUN SUBLIMNEGA Z LEPIM.....	14
8. MARKSIZEM ODREDI UMETNOSTI POMEMBNO MESTO PRI DELOVANJU	17
9. LUKÁCSEVA ESTETSKA MISEL	17
9.1 Estetski doživljaj in njegov odnos do stvarnosti	18
9.2 Avantgarda je realistični roman.....	18
9.3 Odsotnost družbenosti kot realizem (Adornova širitev dobre umetnosti)	19
9.4 Rast in bogatenje kolektivne zavesti	20
9.5 Vpliv na sprejemnika.....	21
10. VZPOSTAVITEV POJMA INHERENTNO SUBLIMNO	21
11. ZAMEGLJEN ČUT ZA SUBLIMNO	23
11.1 Umetnost, ki to ni	24
11.2 Krivci za izgubo morale.....	27
11.2.1 Reifikacija ali postvarjenje	27
11.2.1 Adornov “fetiš”	28
11.3 Fenomeni sodobnega sublimnega	29
12. ZAKLJUČEK	31
13. VIRI	33
13.1 Knjižni viri.....	33
13.2 Spletni viri.....	34

1. ZAHVALA

Iskrena zahvala gre vsem, ki so me med procesom spodbujali, da delo dokončam in vsem, ki so mi bili za sogovornike med procesom pisanja. Zahvaljujem se tudi mentorju za usmeritev, motivacijo in odsotnost pritiska.

2. UVOD

Začetki umetnosti se nahajajo v mimesisu, torej posnemanju stvarnosti. Ideale antične Grčije navdihujeta predvsem narava in človeško telo, za časa srednjega veka pa se umetnost enači z obrtjo. V novem se ta skoncentrira predvsem na produkcijo lepega. (Tatarkiewicz, 1980, str. 14) Alexander Gottlieb Baumgarten leta 1735 uvede pojem estetika iz grškega pojma aisthesis, kar dobesedno pomeni čutiti in zaznati, 12 let kasneje pa Charles Batteux s pojmom lepe umetnosti zajame vse, kar estetika kot mlada in novonastala veda preučuje. Izraz se kaj kmalu otrese pridevnika "lep" in takrat se umetnost, kot jo razumemo danes, tudi zares rodi. Baumgartnu estetsko spoznanje pomeni neko primitivnejšo obliko spoznavanja, vendar tok estetike slednje kaj kmalu preseže. (Kreft, 2005, str. 6). Po velikih avtorjih, ki estetsko misel najbolj radikalno zaznamujejo (to so seveda Kant, Hegel in Nietzsche) se estetika razblini in razpade na delce, te pa velikokrat preučujejo specifično usmerjeni strokovnjaki, kot so umetnostni zgodovinarji in literarni teoretiki.

Zaokrožene estetike, ki korektno reflektirajo sodobni čas, je danes težko najti. Velikokrat se razločujejo po funkciji razlaganja posameznega polja umetnosti, kot sklopi historičnega pregleda Estetike 20. stoletja italijanskega filozofa Maria Perniole (ta jih razdeli na estetiko življenja, forme, spoznavanja, akcije in čutenja). Zanimivo je, da je vsem področjem skupen obrat nekoliko starejših estetik v polja sodobnega sveta novih tehnologij; po Pernioli postane estetika življenja politična (Marcuse), estetika forme medijska (McLuhan), spoznavna estetika skeptična (Adorno, Merleau-Ponty, Jauss, Vattimo), estetika akcije pa komunikacijska (Apel). Slednje kaže na poskus avtorjev, da bi skozi umetnost pojasnili pojave današnje dobe oz. da bi v njih umetnosti našli posebno mesto. (Perniola, 2000)

Kakšno je torej delovanje umetnosti danes? Je umetnost, ki že v svojem pojmu nosi nekaj umetelnega, nestvarnega in imaginarnega, dejansko sposobna vplivati na stvarnost? Če je odgovor pritrdilen, kako umetnost korespondira z resničnostjo? V kolikšni meri je politična? Kje v svetu medijev, skepticizma, individualizma, zamegljenosti čutov, plehkega političnega aktivizma, je torej sploh mesto njeno mesto? Da lahko na to vprašanje odgovorimo, moramo

najprej definirati estetski doživljaj, ki ga že po neki splošni intuiciji ločujemo od drugih čutnih zaznav, pred tem pa bomo zastavili tri hipoteze.

3. HIPOTEZE

Ko umetnost postane umetnost in se zave same sebe, postane njeno bistvo sublimno, ki ni samo inspiracija. Je tudi lastnost umetnosti. Zato lahko govorimo o inherentni sublimnosti umetnosti. Osnova za ta sklep so zunanje in notranje kontradikcije umetnosti, ki so tudi pogoj za njen obstoj.

Funkcija inherentnega sublimnega ni neposredna akcija (torej aktivizem; to je domena drugih ved, npr. filozofije, politike, ekonomije), temveč rast in obogatitev tako posameznikove kot skupnostne zavesti. Dolgoročno je to ključno za družbene spremembe.

Čut za sublimno je v 21. stoletju zamegljen iz različnih razlogov, ki se navezujejo predvsem na ekonomski sistem in nove tehnologije. Umetnost je ujeta v te mehanizme in tako (so)ohranja status quo.

4. METODOLOGIJA DELA

Sprva bomo razčlenili estetiko Immanuela Kanta, ki nam bo služila kot ključno orodje za nadaljno raziskovanje, ker bomo tako definirali estetski doživljaj. Preko njegove estetike lepega bomo definirali sublimno. V nadaljevanju bomo razvili tezo, da je bistvo sodobne umetnosti sublimno in ne lepo; pri tem pa si bomo pomagali z nekaterimi ključnimi zgodovinskimi dogodki v estetiki kot disciplini.

Sublimno je kot občutje nagnjeno k delovanju, ker preko čutnega nagovarja višje ideje v umu, lepo pa je to, kar je brezinteresno. Zanimala nas bo primarna, umetnosti vrojena funkcija, ki jo bomo poskusili razumeti prav preko občutja sublimnega. Ker sta delovanje/akcija in politika z umetnostjo najbolj izrazito povezani pri marksizmu, bomo za vstopno točko uporabili estetiko

madžarskega filozofa Györgya Lukácsa. Predstavili bomo njegov pogled o “pravi” umetnosti, v nadaljevanju pa bomo nanj priključili še pisni odziv Theodorja Adorna. Tako bomo lažje razumeli Lukácsov pogled na kvaliteto umetnost. Predstavili bomo tudi Lukácsovo idejo o brstenju razredne zavesti, ki je ne bomo neposredno navezovali na marksistično filozofijo o revoluciji: torej boju med proletariatom in buržoazijo. Ko bomo definirali vpliv umetnosti na gledalca (po Lukácsu), bomo ta princip delovanja umetnosti na sprejemnika povezali z Adornovo estetiko in tako vzpostavili nov pojem sublimnega (t.j inherentno sublimno), ki se nanaša na celotno naravo umetnosti: skozi Kantovo definicijo sublimnega bomo dokazovali, da je umetnost sama po sebi sublimna. To pomeni, da je sublimno njena lastnost *a priori*. Povezali bomo Kantovo docela individualistično dojetje sveta z Lukácsovo rastjo, ki se napaja v Heglovi estetiki, vendar te ne bomo posebej obravnavali, osredotočili se bomo predvsem na občutek sublimnega, ki ga uvede Kant. Hegel trdi, da je umetnost z moderno dobo doživela neko obliko svojega konca, ker inspiracija ni več sveto, ne gre več za najvišjo obliko resnice; to danes nosi filozofija, umetnost več ne zadostuje našim najvišjim potrebam. (Houlgate, 2021) Kljub temu pa umetnost po Heglu prejemniku danes vseeno predaja občutke človeške svobode in polnosti življenja; in prav z razčlenbo in pomenom tega procesa se bomo ukvarjali v raziskovalni nalogi. Razvijali bomo tezo, da je slednje pravzaprav edina prava umetnost in da navezovanje na človekovo svobodo pravzaprav izhaja iz sublimnega, ki je umetnosti inherentno; to pa prav moderni in sodobni umetnosti prinaša nepredstavljivo moč, ki ji je Hegel ne dodeljuje.

V zadnjem delu raziskovalne naloge bomo razmišljali o na novo vzpostavljenem pojmu inherentno sublimnega. Zanimalo nas bo zakaj umetnost, če je sama po sebi inherentno sublimna, danes več ne vpliva na posameznikovo in kolektivno zavest, ki vodi v družbene spremembe. Zakaj se nam včasih zdi izčrpana? V iskanju odgovora se bomo znova vrnili na Kanta, odgovor bomo iskali v dovzetnosti posameznika za sublimno. Ugotovili bomo, da je danes naš čut za sublimno zamegljen in da zato ne moremo več razumeti inherentnega sublimnega, vzroke pa bomo razdelili v tri različne kategorije. V prvi bomo predstavili vplive “poceni, šund” in propagandne umetnosti, ki s svojima prepletajočima se eksistencama pravo umetnost negirata, danes pa sta še toliko bolj razširjeni zaradi novih medijev. V drugi kategoriji se bomo ukvarjali z izgubo moralnega v današnjem svetu (moralno je namreč po Kantu ključno za dovzetnost čuta za sublimnost). Le-to bomo povezali s pojavom individualizacije v družbi, ki ga bomo obravnavali s pomočjo Lukácsove teorije o reifikaciji in Adornove teorije o fetišu.

V zadnji kategoriji bomo površno predstavili izvor sublimnega značilnega za današnji čas, ko to več ni narava. Razmišljali bomo o vplivu tega sublimnega na inherentnost sublimnega v umetnosti. V zaključku bomo ugotovili, da vsi naštetih faktorji vplivajo na brezupno pozicijo sveta, v katerem se nahajamo danes.

5. ZAKAJ JE RAZMISLEK O UMETNOSTI DANES NA MESTU

O dejanskem pomenu umetnosti se ne govori veliko, sodobna umetnost pa velikokrat trči ob nerazumevanje. Skozi vsakršno razmišljanje o umetnosti reflektiramo svet, v katerem živimo; nerazumevanje umetnosti tako pomeni nerazumevanje naše okolice. Za postmoderno umetnost je resda značilna uporaba raznovrstnost slogov, tako da jo je zelo težko že značilnostno opisati. Vseeno pa se zdi, da velika večina umetnosti direktno nagovarja publiko tako, da se jo (vsaj v ideji) poziva k spremembam. Globok in iskren premislek o dejanskem doprinosu umetnosti k družbenim spremembam je ključen, ker lahko samo takrat, ko točno vemo, čemu kaj služi, to tudi uporabljamo v skladu z njegovo funkcijo. Tako se lahko funkcija umetnosti udejanji šele takrat, ko bomo razumeli njeno zmogljivost.

6. STRNJENA PREDSTAVITEV ESTETIKE IMMANUELA KANTA

V nalogi bomo izhajali iz Kantove definicije estetskega doživljanja, ki postopoma uvede pojem sublimnega. Kant tudi na področju estetike prevetri filozofijo. Najprej definira estetsko kakšnost kot odnos subjekta do objekta (pomembno je samo to, kar občuti subjekt). V nadaljevanju definira okus kot sposobnost presoditi lepo, v povezavi z definicijo estetske kakšnosti je lepo občutje, subjektivno stanje duha. Skladnost objekta v subjektu sproži sočasno delovanje domišljije in razuma; lepota je torej harmonija med čuti in razumom.

6.1 Estetsko izkustvo

Domišljija (za Kanta je domišljija lastnost zavesti, ne pojmuje je psihološko) kot predstavnica zmožnost daje formo čutni vsebini (torej zaznavam, ki jih sprejeme s percepcijo), tako da jih obdela prek dveh apriornih formalnih pogojev izkustva; to sta čas in prostor. Razum kot pojmovna zmožnost potem poveže čutne zaznave s temeljnimi pojmi njegovih kategorij. Zmožnost razuma je pri objektivnem spoznanju ključna, pri estetskem pa je samo urejevalna. Razsodba pripada razumu, čuti pa so subjektivni, zato bi estetska sodba, ki bi jo hoteli uporabiti za objektivno določitev, *“bila nekaj tako očitno protislovnega, da nas ta izraz v zadostni meri varuje pred napačnimi razlagami.”* (Kant, 1994, str. 202) Trditve o estetski sodbi so splošno veljavne, vendar nimajo splošnega, objektivnega značaja; ostajajo subjektivni (psihični, duševni) pojavi.

6.2 Lepota kot smoter brez smotra

Lepota ne sledi nobenemu smotru. Smoter pomeni, da mora obstajati nek pojem s katerim lahko zaobjamemo točno to, kar predmet/pojem predstavlja. Po Kantu se lepote ne more utemeljevati na takšen način. Zapiše takole: *“Vendar pa obstaja le eno samo občutenje, ki je tako imenovano in ne more nikoli postati pojem o objektu, to pa je občutek ugodja in neugodja. To občutenje je zgolj subjektivno, vsa druga občutenja pa je, narobe, mogoče uporabiti za spoznanje. Torej je estetska tista sodba, katere določitelni razlog je vsebovan v občutenju, ki je neposredno povezano z občutkom ugodja in neugodja.”* (Kant, 1994, str. 202)

Občutek ugodja oz. neugodja je ključen za sodbo lepega. O občutku Kant zapiše, da *“to pa vendarle ni objektivni čut, čigar določitev bi bila uporabljena za spoznanje predmeta (kajti zreti ali pa kako drugače spoznati nekaj z ugodjem ni golo razmerje predstave do objekta, ampak je dovzetnost subjekta), pač pa je čut, ki v ničemer ne prispeva k spoznanju predmeta.”* (Kant, 1994, str. 202) Pojavi se takrat, ko objekt ni določen z zunanjim ali notranjim smotrom (tj. uporabnostjo – ta je vedno določena z dobro opravljeno funkcijo in dovršenostjo – kar pomeni perfekcijo, popolnost; če bi bila neka stvar popolna, bi bili vsi njeni deli podrejeni celoti in tako bi ustrezala svojemu pojmu, sledila bi notranjemu smotru; tako pa bi se izgubila subjektivnost) (Hribar Sorčar, 2005, str. 168). Nekaj je lepo zato, ker nudi izkustvo lepega, forma kot taka je nevtralna. Estetska sodba torej ni povezana z nobenim spoznanjem.

Lepota se za Kanta nahaja v čisti formi, ker je šele dejansko takrat med domišljijo in razumom. Kant loči dve vrsti lepote; svobodno in pogojeno. Svobodna lepota je lepota, ki ugaja samo s svojo formo, ki ne nosi nobenega pomena. Pogojena lepota pa je dodana objektom, ki služijo nekemu praktičnemu pomenu (npr. arhitektura) in imajo smoter znotraj sebe, v svoji funkciji. Pogojena lepota sicer ne ustreza bistvu lepote (smotrnosti brez smotra), vendar ji Kant vseeno pripiše ideal lepote. (Hribar Sorčar, 2005, str. 169)

Umetnost ustvarjajo geniji, ki tudi narekujejo in ustvarjajo pravila lepega, gre za dar, ki ga ne moremo razumsko obrazložiti. Produkti genija drugim služijo za vzor, drugim pa morajo biti za posnemanje. Narava genijem ne predpisuje pravila znanosti, ampak umetnosti (v kolikor gre za lepe umetnosti). Ker je funkcija lepote med razumom in čutnostjo, je ta povezana z dobrim, vendar na simbolni ravni. Simbol dobrega je zato, ker je na lastni ustvarjalni ravni je neodvisna od kakršnekoli smotrnostne odločitve. (Kant, 1999, str. 148- 159)

6.3 Pojem sublimnega

Sublimen pomeni visok, vzvišen, nadzemski, izhaja pa iz latinskega izraza sublimis. Štiridesetletni Kant v Razmišljanjih o čustvu lepega in vzvišenega o sublimnem piše z očmi opazovalca, v Kritiki razsodne moči pa sublimno do potankosti analizira. (Hribar Sorčan, 2005, str. 171) Vzvišeno je tako kot lepo čustvo, torej subjektivno stanje. Vendar se za razliko od lepega ločuje po tem, da je ugodje, ki ga subjekt zazna, prežeto z neugodjem. Kant sublimno povezuje z nočjo, lepo pa z dnevom. To ne pomeni, da sta lepo in sublimno nasprotujoča si pojma; nasprotje lepega je gnus, nasprotje vzvišenega pa je smešno. (Hribar Sorčan, 2005, str. 171) Že Burke je natančno definiral pojav vzvišenega, tako da je definiral čustva, povezana s sublimnim, Kant je slednjemu dodal še povezavo z idejami v umu. (Markočič, 2012, str. 15)

Sublimno vzbuja ugajanje, ki vsebuje spoštovanje in občudovanje, lahko mu rečemo tudi negativno ugodje. (Markočič, 2012, str. 16) *“Lepo narave zadeva formo predmeta, ki obstaja v omejitvi. Nasprotno pa je sublimno mogoče najti tudi pri predmetu brez forme, v kolikor si v njem predstavljamo neomejenost ali pa kolikor je povod za tako predstavo, a ji je kljub temu dodana še misel o totalnosti.”* (Kant, 1999, str. 85) Predmet torej obstaja znotraj svoje fizičnosti, odsotnost forme pa nakazuje na neomejeno. Pri estetski sodbi lepega domišljija oblikuje čutne podatke, da se lahko nanje usmeri razum, pri neomejenosti pa ostaneta domišljija

in razum praznih rok. Za Kanta je to najbolj izrazito v naravi, ko začutimo t.i surovo naravo (kaos, ki nasprotuje formalni podobi). Konkretno Kant ločuje med matematičnim in dinamičnim sublimnim.

Matematično sublimno je vezano na velikost predmeta. Velikost merimo komparativno, kar pomeni da predmete primerjamo med seboj na podlagi enot, ki so določene domala naključno. Pri tem si je možno predstavljati, da je neka stvar neskončno velika, ker grede tudi številke v neskončnost. Vendar med samim čutnim zrenjem ne operiramo s t.i matematičnim ocenjevanjem velikosti; v sklopu čutnega/estetskega zrenja največja velikost namreč obstaja. To je velikost našega vidnega polja in tako se lahko zgodi, da se domišljija znajde pred objektom, ki ga ne more v celoti zajeti (primer so egipčanske piramide, bazilika Svetega Petra v Rimu). (Hribar Sorčan, 2005, str. 171) Domišljija torej ne more predstaviti nečesa, kar jo presega, vendar um (kot spekulativna zmožnost) od nje zahteva prav to. Želi si, da predstavi nepredstavljivo; po možnosti kar idejo neskončnosti kot tako (čeprav ideje sploh ni mogoče predstaviti v čutni formi), domišljija poskuša, vendar je omejena na vidno polje in na konkretne zaznave, torej na propad. Um torej presega čutno, sublimno pa te višje koncepte prebuja; človek neskončnosti ne more čutno zaznati, lahko pa jo misli. Človeški duh torej prakaša čute, sublimno v njem prebuja ideje v umu (te se nanašajo na noumenalne objekte). Gre za nad-čutno moč duha, ki nas dela svobodne. (Kant, 1999, str. 102)

Druga opredelitev sublimnega zadeva moč narave. Kant opisuje rušilno moč nevihtnih oblakov, grmenja, orkanov. Potem zapiše, “*da v primerjavi z njihovo močjo postaja naša zmožnost, da se upiramo nepomembna malenkost. Toda bolj kot je pogled nanje strašen, bolj privlačen postaja, samo da smo pri tem na varnem.*” (Kant, 1999, str. 101) Narava sama po sebi še ni sublimna, za to občutje so potrebne sestavine duha. Zaradi lastne prestrašenosti se želimo naravi upreti tako, da nad njo zavladamo. To lahko najbolj prepričljivo storimo s svobodno voljo, ki za Kanta pomeni svobodo. Naravi se upremo tako, da pobegnemo lastni zavezanosti in postanemo svobodni, tako pa se postavimo nad naravo, ki bo vedno podrejena zakonom nujnosti; mi smo torej vzvišeni, narava v nas oživi to, kar je v nas človeškega. Dovzetnost za sublimno je odvisna stopnje kultiviranosti posameznika, kar Kantu pomeni njegovo dovzetnostjo za etične ideje v umu. “*Če namreč npravne ideje niso razvite, bo to, kar tist, ki nas je na to pripravila kultura, imenujemo sublimno, neomikanega človeka v resnici zgolj zastrašilo.*” (Kant, 1999, str. 105) V naravi bo tak človek videl samo težave, nevarnost in stisko,

če bi jim bil prepuščen (četudi je v trenutku motrenja na varnem). Savojski kmet bo vse ljubitelje ledenikov imel za norce. (Kant, 1999, str. 105)

7. OBRAČUN SUBLIMNEGA Z LEPIM

Susan Sontag v eseju z naslovom Proti interpretaciji zapiše, da umetnost ni nekaj prvinskega, ker je bila na začetku pomešana z magijo, osamosvajala pa se je postopoma. (Sontag, 1981, str. 166) Po madžarskem filozofu Györgyu Lukácsu, ki ga bomo temeljito obravnavali v nadaljevanju, je bilo najzgodnješe doživetje umetnosti prav tako povezano s sredstvom zaklinjanja in magije. Namera umetnosti je namreč že razdelan odziv nekega posameznika/umetnika na videno/občuteno, v sferi primitivnosti pa se slednje ne razlikuje od čaščenja nadnaravnih sil. Prav tako je bila tudi potreba po estetsko polnejšem življenju, v najzgodnejših začetkih človeštva povezana z vzbujanjem asketskih in ekstatičnih stanj duha in telesa. (Perniola, 2000, str. 108) Umetnost se tekom zgodovine rodi, nadaljuje Lukács. Skozi svoje lastno rojstvo in odraščanje, se same sebe vedno bolj zaveda, začne se proces osamosvajanja. Estetski doživljaj se loči od ekstatičnega, ko je izstop iz vsakdanjega življenja obravnavan kot začasen, bistvo estetskega doživljanja pa se izlušči, ko se umetnost samozave svoje sposobnosti stimuliranja čustev in razpoloženj s pomočjo umetniških sredstev. (Perniola, 2000, str. 108)

Umetnosti danes več ne moremo tretirati kot produkcije lepega. Lepo je samo po sebi brezinteresno, njegova funkcija pa je subjektivno ugodje (izhajamo iz Kanta). Vsa umetnost od renesanse naprej je nekaj več od preprostega iskanja lepote in ugodja. O tem priča že širina estetike kot discipline; če bi šlo samo za lepoto, ki sproža ugodje, bi se vsakršna razprava o umetnosti najbrž končala v psihologiji. Lepota sama po sebi ne more nagovoriti ničesar znotraj nas. To, kar v literaturi, slikarstvu, glasbi, filmu in fotografiji dela umetnost zanimivo je njena povezanost z delovanjem, spoznanjem in življenjem. Glede na to, da je Kant izhodiščni sogovornik raziskovalne naloge, je potrebno za potrebe današnjega časa na novo premisliti pojma lepo in sublimno.

Prve omembe sublimnega pripisujemo grškemu avtorju Peri Hipsousu, ki je pojem obravnaval v besedilu z naslovom *O sublimnem*. Besedilo govori predvsem o sredstvih, ki jih uporablja

avtor, da razburka občinstvo ga spravi v ekstatično stanje. Nicolas Boileau, ki je besedilo prevedel, je sprva verjel, da se sublimno izraža prek stila, kasneje pa je v Refleksijah o Longinu osredotočil na *“naravni temelj “pesniškega genija”, za tisto nespremenljivo najboljšo, kar tisti pravi pesnik lahko ponudi.”* (Kreft, 2005, str. 96) Slednje priča o tem, da je sublimno že od nekdanj prisotno v človekovem doživetju čutnega sveta, le da se z umetnostjo dolgo časa sploh ni povežalo. Že ob bežnem pregledu zgodovine postane kaj hitro jasno, da umetnost ob koncu novega veka že popolnoma izčrpala lepo. Umetniki so postali svobodni, v obdobju, ko se tudi estetika kot disciplina zave same sebe, torej takrat, ko je umetnost prenehala biti obrt in proizvodnja lepega; miselni premik se začne počasi dogajati že v renesansi, vendar postane očiten šele s prihodom evropske romantike. Če se vrnemo h Kantu; forme, ki so same po sebi prazne, ostajajo lepe (vendar nič več kot to), uporabna lepota pa je lepa, ker estetizira nekaj povsem običajnega. Zdi se, da Kantovo idejo o uporabni lepoti znotraj funkcionalizma razvije Jan Mukařovský, ki trdi, da se v umetnosti ves čas vzpostavlja razmerje med praktično in estetsko funkcijo. Estetska funkcija je pravzaprav diskrepanca per se, je funkcija brez funkcije. Omogoči, da se posameznik dvigne nad materialno industrijsko družbo in vidi preko, hkrati pa vsakodnevna opravila naredi prijetnejša. (Mukařovský, 1978)

Ko se umetnost torej zave same sebe, najde smisel prav v sublimnem in ne v lepem. Ta teza je danes dobra preučena in podkrepjena s teorijami mnogih mislecev (najopaznejši so Jeremy Gilbert-Rolfe, Fredric Jameson, Jean-Luc Nancy, Jean François Lyotard...). Lyotard npr. zapiše, da je prav občutek sublimnega to, kar je navdihnilo dela značilna za moderno (Erjavec, 1993), Nancy pa pravi, da od Kanta naprej sublimno pomeni najprimernejši in najodločilnejši trenutek mišljenja o umetnosti. (Nancy, 2004, str. 315) Tudi poljski filozof Władysław Tatarkiewicz v obširni zgodovinski filozofski raziskavi z naslovom Zgodovina šestih pojmov raziskuje zgodovinsko diferenciacijo pojmov v umetnosti, in sicer umetnost samo, lépo, formo, ustvarjanje, prikazovanje in estetski doživljaj. (Tatarkiewicz, 1980) Umetnost kot jo razumemo danes je v osnovi plod kantovstva (sploh kar se tiče subjektivnosti) in v sodobnem času ji je namenjeno prav posebno mesto (pridobi pozicijo, o katerem bi lahko npr. srednjeveški umetniki/ “rokodelci” samo sanjali). V srednjem veku so poezijo, ki jo danes tretiramo kot eno najpristnejših, bazičnih oblik izraza, razumeli kot obliko filozofije, celo preroštva. (Tatarkiewicz, 1980, str. 14) Umetnost do 18. stoletja, ko se ta tradicija prekine, ni razločevala med različnimi področji drugače kot po kriteriju rokodelstva; ta se je navezoval na vnaprej določena pravila o redu, harmoniji, sozvočju (na lastnosti, ki jih nosi predmet sam).

(Tatarkiewicz, 1980) Konec zanimanja umetnosti za lepo pomeni ravno neupoštevanja teh pravil, ki so bila zgodovinsko povezana celo s smernicami inštitucij (v zahodnem svetu katoliške cerkve). Odlično obrat zajame Lev Kreft: *“Za novo dobo lepota postane nekaj subjektivnega, kar se poraja v posebnem človekovem odnosu do predmetov, umetnost pa je lepa ustvarjalnost, pri kateri pravila postavljajo geniji, ne da bi pri tem sami sledili kakim pravilom.”* (Kreft, 2005, str. 13) Ernesto Grassi v eseju Konec poezije kot literature pa prejšnjo misel dopolni, ko zapiše: *“Umetniško oblikovanje je samo po sebi postalo oblika človekove ustvarjalne moči- človekove poesis; gre za sposobnost spreminjanja resničnosti, za zmožnost spremeniti jo v njeni neposredni danosti.”* (Misel o moderni umetnosti, 1981, str. 9) Tudi Lev Nikolajevič Tolstoj v knjigi *Čto takoe iskusstvo?* na zanimiv način loči lepo in umetnost. Lepo služi ugodju in je zato zanj nemoralno dejanje. Prava umetnost pa služi duhovnim in kulturnim vrednotam ter dobremu. (Perniola, 2000, str. 97) Tolstoj umetnost skoraj izenači z moralnim in jo tako potisne v domeno praktičnega uma.

V sklopu te raziskovalne naloge se bomo tako v nadaljevanju opirali na tezo, da je sublimno (in ne lepo) pravo bistvo umetnosti nove dobe (to je od takrat, ko se ta zave same sebe). Lepo se je skozi zgodovino namreč izčrpalo. Če je osnovno izhodišče sublimno, potem umetnost ni več brezinteresna, torej brez vsakršnega smotra. Takšna umetnost (ki črpa iz sublimnega) poseže v notranjost človeka, nagovori ga preko čutov in nujno vpliva na ideje v umu (tj. ugodje povezano z neugodjem, ki iz nas dela ljudi). Vendar tukaj ne gre za *a priori* moralno dejanje (kot želi dvoje povezati Tolstoj). Gre za nek doživljaj, ki je z moralnim lahko samo povezan oz. se z njim dopolnjuje. Sublimno ima jasno funkcijo, ki v posamezniku prebudi človeka; vendar se fenomen, potreben za razvoj občutka sublimnega v nas (po Kantu narava) spreminja skupaj z zgodovinskim razvojem. V nadaljevanju bomo v mislih Györgya Lukácsa in Theodora W. Adorna poskusili poiskati in definirati povezavo med umetnostjo in delovanjem, ki je posledica sublimnega, pri tem pa se bomo vztrajno vračali na Kantovo estetiko.

8. MARKSIZEM ODREDI UMETNOSTI POMEMBNO MESTO PRI DELOVANJU

Precej logično je povezavo med umetnostjo in delovanjem iskati v estetikah, ki izhajajo iz marksizma v umetnosti iščejo sredstvo za razredni boj in revolucijo. Vendar je potrebno poudariti, da se v nadaljevanju na "čisti" marksizem ne bomo preveč osredotočali. Ideje, ki se navezujejo na družbene razrede, bomo jemali v kontekstu našega časa, pravzaprav jih bomo nekako abstrahirali. Vsi avtorji, ki jih bomo obravnavali, so se ukvarjali z marksizmom, vendar tudi Rok Benčin v spremni besedi zbranih esejev poudarja, da slednje ne pomeni dejanske vrnitve k marksizmu kot takem; to pa zato, ker se že sama estetska misel velikokrat oddalji od marksizma kot teorije; predstavljeni teoretski spori med avtorji pa kažejo na širši pomen estetike, ki ni omejena samo na ekonomsko in politično ozadje. (Estetika in politika, 2013, str. 289) Misli omenjenih avtorjev presegajo čas, v katerem so nastale (t.j nemško avantgardo, vzpon nacizma, drugo svetovno vojno, sovjetski komunizem...). Povezovati se začnejo s splošnejšimi pojavi, tako da problematizirajo popularno kulturo in v svojem bistvu zadevajo problem političnega in nepolitičnega. Zbornik *Aesthetics and Politics* (v prevodu Estetika in politika) nam bo v nadaljevanju služil za teoretično podlago. Prvič je izšel leta 1977 pri založbi New Left Books (kasneje založba Verso). (Estetika in politika, 2013) Avtorji esejev so Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, György Lukács in Fredric Jameson, ki je prispeval zaključni komentar. Za pričujoči zapis smo uporabljali predvsem dele, ki se navezujejo na Lukácsevo estetiko.

9. LUKÁCSEVA ESTETSKA MISEL

Lukácsova estetika pomembno loči umetnost od delovanja, hkrati pa med njima vzpostavi neizmerno pomembno vez, ki bo v prihodnje ključna za razvoj ideje o sublimnem in njegovem širšem vplivu na posameznika in družbo. Vendar je uvodoma smiselno predstaviti njegovo splošnejšo estetsko misel.

9.1 Estetski doživljaj in njegov odnos do stvarnosti

Lukács odklanja idealizem, stvarnost je zanj nekaj gotovega in fizičnega in ne pa duhovna entiteta. Tolmači se jo lahko na tri različne načine. Pri tem uporabi izraz zrcaljenje, ki ni gola zgolj preslikava umnega/duševnega v zunanost (kot pri idealizmu, npr. pri Berkleyu). Gre za razločevanje med pomembnim in nepomembnim. Znanstveno spoznanje je usmerjeno predvsem v nečloveško. Preučevani pojav moramo odrezati od naravnih/življenjskih okoliščin, da ga sploh lahko raziskujemo (pojma posameznosti in splošnosti). Estetski doživljaj v ospredje postavi posebnost oz. tipičnost, ki je izključno človekova lastnost. (Perniola, 2000, str. 105-106) Brez subjektivnosti umetnina izgubi svoj smisel; zanjo ne obstajajo predpisi in navodila obstajajo (gre za nekakšno približevanje pojmu genija). (Stahl, 2018) Umetnost in stvarnost nista povezani neposredno. Ločnica med vsakdanjim (tretja vrsta zrcaljenja stvarnosti) in umetniškim doživljanjem se za Lukácsa skriva v izvoru čustev; v vsakdanjem življenju je poudarek na sporočanju čustev vzbujenih od zunanosti, v umetnosti pa na njihovem vzbujanju (Perniola, 2000, str. 106-107) (ne gre za estetsko izpolnitev vsakdanjega opravila kot pri Deweyu, ki trdi, da je lahko prav vsako dejanje estetsko, v kolikor ga dokončamo). V umetnosti se subjektivna stanja simulira in ustvarja na novo brez neke realne, stvarne podlage resničnega dogodka (četudi je esenca tega prisotna v ozadju oz. je predrugačena). (Stahl, 2018) Ključna je torej subjektivna moč umetnine, ki z učinkovitostjo v fizičnem neposredno nima prav ničesar skupnega.

9.2 Avantgarda je realistični roman

Za Lukácsa je resnično napreden kritični realizem v formi romana (navaja predvsem Manna in Balzaca), ki v povezavi filozofije in estetike, ustvarja novo in sveže zrcaljenje stvarnosti. Bistvo umetnine je družbeno predstavljivo; mehanizmi umetnin za umeščanje v svet so jasno zastavljeni tako, da je njeno sporočilo kar najjasneje. Romanu je z njegovo formo dan čas, ki je pravzaprav stvaren, vendar koncept stvarnega presega: *“V epopeji je življenjska imanenca tako močna, da odpravi čas: življenje kot življenje vstopa v večnost, organsko je iz časa s seboj vzela le cvetove, vse ovenelo pa pustila za seboj.”* (Lukács, 2000, str. 92) V realizmu (od Don Kihota do Oblomova in Lukácsovih sodobnikov) imajo liki trajne poteze, ki jih Lukács definira kot objektivne razvojne težnje (te učinkujejo dolgo in obsegajo celoten človeški razvoj). Pravi realist se ves čas zaveda da, *“mišljenje in čustvovanje rasteta iz družbene biti, ter kako so doživljaji in čustva del celotnega kompleksa resničnosti.”* (Lukács, Estetika in politika, 2013,

str. 41) Prava avantgarda v umetnosti stvarnost sproti zrcali in pogloblja, šele kasneje pa se ta skrita globina objektivnih teženj udejanji v stvarni resničnosti (konkretnem dogodku). Realizem strmi po resničnosti, ki je sam ne bo nikoli dosegel oz. se z njo zadovoljil; vedno bo korak pred njo z novimi idejami o njenem preoblikovanju. V globini sedanosti lahko umetnik prepozna lastnosti prihajajočih dogodkov prihodnostnih razvojnih smeri. (Lukács, Estetika in politika, 2013, str. 53-63) Tako je samo od umetnikove lucidnosti odvisen zgodovinski uspeh avantgard (na to pokaže čas, ko se "prerokovano" uresniči). Umetnost je v tem smislu preroška in anticipira razvoj, ravno zato pa je lahko velikokrat kruta (misli o prihodnosti v nas sprožajo občutek tesnobe). (Lukács, Estetika in politika, 2013, str. 53-63)

9.3 Odsotnost družbenosti kot realizem (Adornova širitev dobre umetnosti)

Lukács glasno kritizira ostale avantgarde 20. stoletja (poleg ekspresionizma, še nadrealizem, kubizem...). Vendar je tudi največja dekadenca in prepuščanje življenjski sli odraz potlačitve nečesa družbenega, potisnjenega v sfero nezavednega. (Jameson, Estetika in politika, str. 262) Lukáčsev pogled na kvalitetno umetnost je res omejen; ko Jameson povzame misli o Lukáčsevem ustvarjanju, zapiše, da se v Lukáčsevi opredelitvi dobre umetnosti skriva senca "literarnega diktatorstva", ki je simbol staromodne vsebinske analize. (Jameson, Estetika in politika, 265) Theodor W. Adorno pravi, da lahko nespoznavnost sveta, ki ga Lukács pri avtorjih kot sta Eliot in Joyce, tako vztrajno graja, postane trenutek spoznanja (Adorno, Estetika in politika, 2013, str. 212). Prav osamljenost in alieniranost likov moderne literature, kažeta na prisotnost izrazite družbene note, to pa zato, ker je tam, kjer bi morala biti, ni. Njena odsotnost je tako glasnejša od samoopisovanja in zgovornejša od samorazlaganja. Adorno tako za bistvo moderne navaja pionirske Baudelairove kategorije, kot so dekadenca, esteticizem in formalizem. (Adorno, Estetika in politika, 2013, str. 212-215) Pri Joycu se v brezčasnosti protagonistov skriva najmočnejša vpetost v družbo (na svet si želijo priklicati njegovo bistvo/nebistvo tako, da s pomočjo stiliziranih postopkov svet mitizirajo). (Adorno, Estetika in politika, 2013, str. 207) V nadaljevanju Lukáčseve estetike se na njegovo ozko opredelitev kvalitetne umetnosti več ne bomo ozirali; predstavili smo jo zgolj zato, ker služi kot vstop v njegovo estetiko.

9.4 Rast in bogatenje kolektivne zavesti

Kot smo že razčistili, je za zrcaljenje nekega pojava z umetniškimi sredstvi v vseh pravih umetninah nujna osebna opredelitev do družbe oz. do upodobljenega sveta. Zaradi te subjektivnosti za Lukácsa umetnost ni nekaj enotnega, aplikativnega na vsa človeška bitja, ampak je v osnovi vedno “partijna” – torej je nosilka konkretnih idej. (Perniola, 2000, str. 105-109) Stvarnost in opredeljevanje (torej objektivnost in osebna vpletenost) sta neločljiva procesa, venomer potekata hkrati. Pri tem avtorjeva lastna moralna stališča niso *a priori* tudi zasnova njegove umetnosti; to postanejo šele takrat, ko se dejansko utelesijo v umetnini, ki je njihova nosilka. Njihov predstavljenem namen v umetniškem delu ni jasno, objektivno spoznanje njih samih, ampak dražljaj, ki spodbudi dejanje konkretnih ljudi v konkretnih situacijah in prav to je bistvo umetniške dejavnosti. (Perniola, 2000, str. 106-109) Dražljaj izhaja iz zamaknjenost, v katerem se človek znajde ob umetnini; po Lukácsu namreč vsaka umetnina pripada zgodovini in tako vsakič raziskuje pomen, pozicijo in lastnosti celotnega človeštva. Zato je (tako objektivno kot subjektivno) umetnost nekaj vseobsegajočega oz. po tem stermi. (Perniola, 2000, str. 105-108) Prav ta veličastnost je njen smisel, ki nas, ko ga v umetniškem delu prepoznamo, popolnoma prevzame in prevetri našo notranjost. Takšna zamaknjenost sumljivo spominja na delovanje sublimnega. V povezavi z Lukácssevo estetiko resnično zavest o realnosti nosi delavski razred, četudi je ta potlačena, slednje pa predstavlja osnovo njegove teorije o razredni zavesti. Lukácssev “*mindset*” je potrebno samo prenesti, marksistično izrazoslovje pa posodobiti s pojavi kapitalizma (tehnokratskega neofeudalizma? ¹⁾ 21. stoletja, ali pa jih jemati univerzalno (to bomo storili v prihajajočem poglavju). Za Lukácsa je tako umetniško dejanje neločljivo povezano z bojem za emancipacijo človeštva. Umetnost pomaga avtorju in sprejemnikom, da skupaj rastejo, vendar ne na direkten način. Služi preoblikovanju kolektivne zavesti, je počasen pedagoški proces, ki usmerja umsko in moralno pot. Umetnost je torej inherentno politična, vendar na svoj, “umetniški” način. Ne pomeni fizične akcije in takojšnje revolucije, ker je sama po sebi čutna in deluje drugače. Omenjena sredstva, torej fizično obliko delovanja si za družbene spremembe prisvajajo npr. politična publicistika, aktivizem. (Stahl, 2018 in Perniola, 2000, str. 105-109)

¹ Avtor skovanke je grški ekonomist in politik Yanis Varoufakis, ki zaradi zakonitosti današnjega trga torej razporeditve bogastva (družbe FAANG) in njihovega vpliva na vsakdanje ljudi (popolni nadzor trga, torej spletnega prostora) trdi, da je kapitalizem sublimiral na višjo stopnjo t.j tehnokratski neofeudalizem.

9.5 Vpliv na sprejemnika

Umetnina sprejemnika iztrga iz njegovega vsakdanjega življenja, prestavajoč ga v alternativni svet, kjer sprejemnik za nekaj časa tudi ostane, hkrati pa s tem preskokom spremeni njegov odnos do stvarnosti. Kot nekaj vseobsegajočega, umetnina skozi avtorjev odnos do zgodovine in družbe vrednoti odnos do celotnega človeštva. Gre torej za nepredstavljivo situacijo, ki strnjeno prikaže neko problematiko (problematiko zato, ker je avtorjeva opredelitev glede družbenih razmer nujna za nastanek umetnine). Sprejemnika zato celega pogoltne. (Sthal, 2018) Gre za celostno izkušnjo – na sprejemniku po Lukácsu pušča dolgotrajen spomin, služi pa kot motivacija, če ne že avtonomen pritisk, da sprejemnik obogati svoje notranje čustveno življenje in ga osmisli. Umetnost si pravzaprav lasti moralno vzgojno funkcijo, ki je blizu antični estetiki (ta je želela spremeniti strasti v krepostne navade). (Perniola, 2000, str. 109) Njen vpliv ni samo hipen učinek, je edini način za izboljšanje in predrugačenje vsakdanjega življenja (v kolikor se seveda navezuje na človekovo bistvo in usodo človekovega rodu). V primerjavi s skoncentriranostjo le-tega v umetnini, se lahko človek med doživljanjem umetnine počuti neprijetno. Posamezniku se prikažata njegova praznost in nesposobnost čutenja v svetu (Perniola, 2000, str. 109) (v povezavi s psihoanalizo bi lahko rekli, da umetnina nagovori tudi tisto potlačeno; po Freudu je umetnost nadomestek za nezadovoljen impulz, katerega zadovoljitvi se je moral avtor (morda pa tudi gledalec) v vsakdanjem življenju odreči).

10. VZPOSTAVITEV POJMA INHERENTNO SUBLIMNO

In prav na mestu o vplivu umetnine na gledalca (zamaknjenosti, o kateri piše Lukács) se v Lukácsovi estetiki pojavi najočitnejša povezava s pojmom sublimnega. Družbenost, ki jo zahteva Lukács, je pravzaprav lastna vsakemu umetniškemu delu, v kolikor je to dovolj iskreno in ujame ravnotežje med miselnim in formo; torej tem kar sploh lahko prikaže, da se hkrati še vedno zaveda svoje fikcijske, domišljjske pozicije (Jameson, Estetika in politika, 2013, str. 257). Občutek neugodja med doživljanjem umetnine prihaja iz neke strnjenosti, zgoščenosti informacij, ki našim življenjem ni lastna. Sublimno (neka zgoščenost, umetelnost umetniškega dela) neposredno ne izhaja iz nečesa stvarnega (kot npr. pri Kantu iz narave), kljub temu pa brez stvarnosti ne obstaja. Gre za koncept, kjer nekaj presega naše čute; to pa zato, ker situacija ni realna (ne gre za čutne vtise nečesa stvarnega, pripadnega vsakdanjemu, in vendar so ti vtisi močnejši kot stvarnost sama). Nekaj čutnega se torej poveže z noumenalnimi idejami. Pri tem

je pomembno izpostaviti, da to čutno pravzaprav sploh ne pripada stvarnosti, vendar se nanjo s svojo umeščeno v svet zgolj povezuje. Sublimno se tako kot pri Kantu poveže z idejami, ki pravzaprav presegajo domišljijisko sposobnost; nagovorijo razum, ki v njih resda prepozna lažnost, vendar ta lažnost razum navede na razmišljanja o svetu, ki jih (torej ta "lažnost", umetelnost) domala lucidno poseduje. Svojo opredeljenost potrebuje zato, da lahko to lažno sploh postane, da se torej udejani kot umetnina. Vendar opredeljenost ni neposredna, ni dana v čutnem; in zato gre za sublimno. Po tej elaborirani Lukácsevi predpostavki umeščanja v zgodovinsko družbeni kontekst bi lahko dejali, da je umetnost kot taka, torej kot koncept kakršnega sam zastavi "inherentno" sublimna, če seveda njegove nastavke povežemo s prej obrazloženo Kantovo razlago sublimnega. Je torej morda prav vsa umetnost "inherentno" sublimna, že zato, ker je umetnost (torej vsebuje opisano situacijo preseganja same sebe kar pomeni, da korespondira s človekom, časom, sterimi k univerzalnim konceptom, ki izhajajo iz nje lastni ambivalenci med stvarnostjo in fikcijo)?

Tudi v estetiki Theodorja W. Adorna najdemo vzporednice z našo idejo o inherentnem sublimnem. Zanj je namreč najučinkovitejša umetnost ta, ki uspešno predstavlja svoja notranja protislovja. Adorno definira v vsakem umetniškem delu notranji konflikt med vsebino in formo, vendar sodba o notranjem za umetnost ni dovolj, nujno potreben je še komentar sociološko zgodovinske celote, obdobja, ki mu določeno delo pripada. (Zuidervaart, 2015) Do umetniškega dela se opredelimo opredelimo tako skozi primaren notranji konflikt, kot tudi skozi zunanjega, zgodovinskega: besedna zveza estetski videz je protislovje; videz kot nekaj neposredno zunanjega in pridevnik estetsko pa kot nekaj notranjega, samosvojega. (Zuidervaart, 2015) Umetnost obstaja v realnosti in ima v njej svojo funkcijo, vendar je njen smisel ta, da stoji kot antiteza stvarem, kakršnim so. Razlika med empiričnim bivanjem (umetnost ni prava stvarnost, čeprav ji fizično pripada!) in umetnostjo definira naravo umetnosti; da se ne bi samopodvojevala, mora biti svoje bistvo. Zato je esenca umetnine marsikdaj nečista in nejasna, prav ta napetost pa ji omogoča to, da spregovori. (Perniola, 2000, str. 86-87) To nasprotje je občutek sublimnega; je nasprotje med stvarmi (umetninami), ki zares ne pripadajo stvarnosti, hkrati pa se preko čutnega zaznavanja z njo povezujejo na nadčutni ravni.

Konflikt med stvarnostjo in fikcijo je za nas, prejemnike, tako že *a priori* zanimiv, ker nas izzove v smislu odločanja (naš um teži k opredelitvi; je nekaj resnično ali ne?). Resnična

vsebina umetniškega dela je za Adorna zgodovinska; v svojem dosegu je utopična, vendar trdno vezana na specifične družbene razmere. (Zuidervaart, 2015) Je enigma, ki je ne moremo razumeti z razlago, sploh zato, ker se umetnost sama tega paradoksa ne zaveda. (Perniola, 2000, str. 85-88)

Funkcija inherentno sublimnega bi lahko bila prav Lukácseva rast zavesti, medtem ko filozofija na svet vpliva bolj neposredno. S pojmom inherentno sublimnega lahko na zanimiv način obravnavamo določene dileme v umetnosti. Kako je npr. mogoče, da umetnost nagovori posameznika, četudi se ta več ne nahaja v času njenega nastanka in družbenega konteksta, iz katerega se je umetnina napajala, in ga posledično ne razume več? Možen odgovor bi se lahko skrival v Lukácsevi ideji o lucidnosti umetnika, vendar bi to pomenilo, da bi danes samo občudovali samo umetnikov genij, ne pa tudi samega dela. Včasih se to dejansko tudi zgodi. S pomočjo pojma inherentne umetnosti pa lahko predpostavimo, da ima dobra umetnina korektno predstavljeno inherentno sublimno (diskrepanca med fikcijo in realnostjo) in jo lahko zato še vedno začutimo, četudi zunanjega umeščanja v zastarele okoliščine ne razumemo povsem. Umetnost torej nagovarja zato, ker nagovarja koncept na sebi, s tem pa povzroča rast zavesti, vedno se navezuje na širše, njej nedosegljivo že zato, ker ni neposredno vključena v stvarnost, vendar prav v tem paradoksu stimulira čute tako, da se ti povežejo z idejami v umu. Slednje pa ne pomeni takojšnjega ravnanja; gre za subtilen proces, ki vztrajno prebuja in ohranja človeškost, s tem pa nas spominja na našo svobodo oz. pomanjkanje le-te.

11. ZAMEGLJEN ČUT ZA SUBLIMNO

Če privzamemo, da sublimno ni samo motiv, inspiracija za umetnosti, temveč je njena inherentna lastnost, se pojavi vprašanje, zakaj umetnost na širšo publiko ne vpliva tako izrazito, zakaj danes navzven ne vidimo prav nobene posledice rasti duha. Odgovor se skriva v zamegljenosti čutov oz. dovzetnosti publike za sublimno. Že po Kantu je dovzetnost za sublimno povezana z moralnostjo in svobodo (torej z razvitostjo človeka kot racionalnega bitja). Če je umetnost inherentno sublimna, potem mora imeti efekt (neugodje z ugodjem oz. zavedanje lastne praznosti), ki sili v osebno rast; pomeni, da umetnost občutimo. Brstenje kolektivne zavesti skozi umetnost, ki je logična posledica osebne rasti je neizmerno močan proces z velikim potencialom. Šele ko je ideja kulturno dovolj razširjena, vstopi v politični

dialog (takrat ima tudi zadostno število privrženecv, mišljenikov) in ima moč sprožiti dejanske družbeno politične spremembe. Umetnost nastopi pred samo politiko, to pa se povezuje z Lukácsevo teorijo o avantgardi umetnosti, ki se za avantgardistično pokaže šele sčasoma, torej ko se dejansko uresniči t.i prerokovano (npr. francoska revolucija in razsvetljenstvo, seksualna revolucija, katere začetke najdemo prav v umetnosti, harlemška renesansa in civil rights movement...). To prerokovanje je pravzaprav vrednotenje družbenega položaja, ki je (ker se navezuje na višje koncepte od lastne čutnosti) inherentno sublimno. Umetnost je torej (*inherentno?*) politična, usmerjena v spremembe (v smislu rasti duha, ki vpliva na politiko), ker je inherentno sublimna. Glede na to, da današnji svet potrebuje spremembe kot puščava vode, je nujno potrebno ugotoviti, zakaj umetnost danes na nas preprosto ne deluje. V nadaljevanju bomo iskali vzroke, ki meglijo naš čut za sublimno (ki je seveda ključ za razumevanje obstoja umetnosti). Razdelili jih bomo v tri različne kategorije.

11.1 Umetnost, ki to ni

Prva kategorija je nemara najbolj površinska. Navezuje se na izkrivljeno umetnost, ki zgodovini ni tuja, torej na "umetnost", ki posameznika zaslepi in se ne navezuje na koncepte, ki njo samo presegajo. Obstoj takšne "populistične" umetnosti ima po Adornu zgolj "kulinarično" noto (Perniola, 2000, str 86)), z razvojem umetnosti (znotraj diskurza te naloge umetnosti, katere bistvo je inherentno sublimno) pa se sovpada. Gotovo je meja med njima spolzko površje, predmet debate, pravi kriteriji za ločevanje dvojega pa zares ne obstajajo. Sublimno je v končni fazi subjektivno stanje duha; od posameznika je odvisno na kakšen način predstavljeno inherentno sublimno je pravzaprav zanj tudi najbolj učinkovito. Zato je nemogoče trditi, da določeno področje umetnosti ali pa določen umetnik/ica bolje/slabše predstavi inherentno sublimno in koncepte, ki se prek čutnega povezujejo s tem v umu. Dejstvo je, da ima umetnost kot taka to zmožnost (zaradi inherentno sublimnega), o objektivizaciji načinov, torej predstavitev čutnega, pa je nemogoče razpravljati. Nekoga na podobne misli o obogatitvi svojega notranjega življenja pripelje abstraktna umetnost; Kleinova modrina, nekoga drugega pa družbeno artikulirana predstava o perečih problematikah; v obeh primerih gre za predstavitve inherentno sublimnega, ki se skozi čutno opredeljuje do nečesa večjega, globljega; to pa zato, ker slednje predpostavlja že sam obstoj umetnine. Kljub temu bi lahko kot problematično navedli umetnost, ki je danes zaradi novih medijev (televizije, filma, socialnih omrežij) še bolj razširjena, njen efekt pa večji kot kadarkoli prej. Gre za pojav, ko se čutni aspekt umetnosti zlorabi zato, da bi se je konzumiralo čim več, vse to pa služi dobičku. Ko

efekt omamljenosti zlorabi politika nastane propaganda umetnost, ki vplive čutne zamaknjenosti uporablja za doseganje retrogradnih amorálnih ciljev (npr. za kopičenje premoženja, uveljavljanje specifične ideologije).

Pred pojavom novih medijev (predvsem kinematografije, televizije) je za najmočnejšo obliko umetnosti tretirana predvsem opera. Italijanski filozof Antonio Gramsci opisuje vplive italijanske opere na malodramatično navdihnjene gledalce; z opero se plehko čustvovanje samo še razbohoti. (Perniola, 2000, str. 103) Estetski okus tako ne raste iz globin človekove duševnosti (kot npr. pri branju) temveč iz forme nekega javnega dogodka. Tovrstno opijsko zamaknjenost duševnosti tudi Bloch in Tolstoj označujeta za zgrešeno, v njem prepoznavata divjanje neke živalske strasti, ki ostaja motna in lažna, gledalca pa pomakne v kontemplativno pasivnost. (Perniola, 2000)

Podobno velja za Wagnerjev *gesamtkunstwerk*, torej za totalno, celostno umetnino. Čeprav Wagner izraz v osnovi fokusira na združevanje umetnosti v eni popolni, totalni zvrsti, omenjena pisca kritizirata predvsem efekt takšne totalnosti na stvarnost gledalca, ker ji ne uspe ustvariti kritičnega odnosa, deluje kot nekakšno mamilo. (Moss, 2013) Ključen element pri ločevanju dvojega je lahko prav Lukácsova opredelitev vpliva umetnine na sprejemnika, ki ga notranje obogati, prevetri in šele tekom takšnega procesa sproži konkretno dejanje. Zamegljeno čutenje ni pravo estetsko čutenje, ker ne korespondira z nečim višjim (z zgodovino, umom, zaznavanjem celote). Totalna umetnina gledalca/sprejemnika torej omami, ne prestavi ga v meta stvarno pozicijo strnjene situacije, kjer je mogoče vrednotenje človekovih teženj in človekove usode, temveč mu estetski čut zamegli.

Te sposobnosti totalne umetnosti služijo kot izhodišče za propagandno umetnost; v njej se mešajo politika, filozofija, ideologija in politična usmerjenost. France Vreg pravi, da propaganda aktivira mitsko zavest, provocira iracionalno in je po svojem bistvu nasprotje človeka kot racionalnega bitja, ki je sposobno svobodno razmišljati in odločati o svojem bivanju. (Verg, 2000, str. 118) Je sredstvo za prepričevanje, nazadek, je zgolj disciplina in retorika skrita za čutnim. Od prave umetnosti, ki prav tako vsebuje idejo, se razlikuje po tem, da zlorabi lastnosti čutov zato, da enosmerno usmeri sprejemnika v zaprtost neke ideologije. Sprejemniku ne pusti subjektivnega opredeljevanja; gre za prefinjeno obliko prepričevanja.

Jowett in O'Donnell delita takšno propagando opredelita za "črno", pri njej je sporočilo namenjeno zavajanju. (Jowett in O'Donnell, 1992, str. 8). Najbolj razvpit primer takšnega umetnosti je nemara nacistična kinematografija z Leni Riefenstahl na čelu. V dokumentarnih

filmih *Der Sieg des Glaubens* ter *Triumph des Willens* je režiserka snemala 5. in 6. kongres nacionalsocialistične stranke v Nürnbergu, kasneje v dokumentarcu *Olympia* pa olimpijske igre v Berlinu leta 1936. V tehniko snemanja je vnesla nekaj revolucionarnih prijemov, zato jo imajo danes še mnogi za eno izmed pionirk dokumentarnega filma. (Izgoršek, 2021) Na sodnih procesih po vojni je Leni svoje delo zagovarjala z argumentom iz subjektivnosti umetnosti. Ker je šlo za dokumentarne filme, je zagovarjala tezo o zgodovinskosti filmov, ki da niso propaganda, temveč zgolj beleženje nekega določenega trenutka. Zanimivo pa je predvsem to, da je pri argumentaciji uporabila prav idejo o Gesamtkunstwerk; trdila je, da bi morali na njeno delo gledati s poudarkom na podobami (ki so brezinteresne) in ne idejami (Barber, 2016) (in tako pravzaprav zanemariti umetnost samo...).

Danes je pravo umetnost tako od “propagandne” kot od “kulinarične” “umetnosti” neizmerno težko ločiti, sploh zato, ker nas slednja obkroža na vsakem koraku in je ponavadi dostopnejša, zdi pa se, da prav obe služita kapitalu (prva z njim korespondira preko politike, druga neposredno). Kot primer za kulinarična umetnost bi danes lahko navedli npr. neskončno dolge serije in platforme kot so npr. Netflix, ki svoje produkcije psihološko podrejajo določenemu tipu publike. Takšna filmska umetnost je daleč od umetnine, je samo blago, ki služi ciljem proizvajalca in ni njegov iskren produkt, je zgolj sredstvo za doseganje profita.

Propagandna umetnost danes se po svojih značilnostih ne razlikuje od propagandne umetnosti včasih, le njena sredstva za izražanje so bolj dodelana (zaradi razvoja naprednih tehnologij). Četudi je primerov na to temo ogromno (poglejmo že na domačo medijsko sceno) je zanimiv primer, ki se (prav posrečeno) navezuje tudi na temo te raziskovalne naloge. Dinesh D'Souza, desničarski politični komentator, režiser, pisatelj in teoretik zarote, idejo o kulturnem boju (kot rast zavesti po Lukácsu) zlorablja kot razlago za širšo naklonjenost javnosti za “leva” stališča (npr. enakost pripadnikov skupnosti LGBTQ). Trdi, da so prav zaradi naklonjenosti popkulture demokratski, “levi” pogledi (čeprav govori o enakosti ljudi, ki kot taka ne sme biti predmet nobene (še posebej pa ne) politične debate, ker gre za aksiom, nekaj aboslutno veljavnega) bolj sprejeti od osamljenih konservativnih. Zato poziva h kulturni prebuditvi desnice; naj se fronta razširi na vse nivoje vsakdanjega življenja! Sam se slednjega nadobudno loteva; ameriško desnico oskrbuje z mitično navdahnjeni filmi, kot je naprimer *Hillary's America: The Secret History of the Democratic Party* ali pa *Death of a Nation*. (Matthews, 2018) Kot povejo že zgovorni naslovi, v njih pod pretvezo resničnosti in preverjenosti uveljavlja desničarska

načela. To kaže na način delovanja skrajne desnice široma po svetu. S pomočjo algoritmov spletnih omrežij se za posameznika ustvari z njegovimi mislimi skladen informacijski mehurček, ki ga vztrajno oskrbujejo s tovrstno vsebino. Tako mu ne zamegli samo čuta za sublimno, vendar tudi razum.

11.2 Krivci za izgubo morale

Druga kategorija se na zamegljen čut nanaša predvsem v povezavi z moralnostjo; po Kantu praktičnim umom. Temeljne značilnosti kapitalizma počasi izpodbijajo človeškost, ljudi usmerjajo samo na sebe, k uresničevanju maksim. Kot taka bomo omenjali dva družbena procesa; Lukáčsev pojem reifikacije in Adornov pojem fetišizacije.

11.2.1 Reifikacija ali postvarjenje

Ideja izhaja iz postavke marksistične filozofije, ko se enotnost produkta več ne sovпада z enotnostjo uporabnosti produkta. Od rokodelstva do tovarniške proizvodnje se je kvalitativni element proizvodnje vedno bolj opuščal. Delovni proces je v poznem kapitalizmu postal neusmiljeno razčlenjen; razdeljen na izolirane in specializirane rutine, končni izdelek pa je postal popolnoma izgubljen za posameznike, ki ga ustvarjajo. Videz celote se tako izgubi, delavec je tudi sam ne more ustvariti, sestaviti in uresničiti svoje osebnosti. (McKenna, 2010) Racionalizacija delovnega procesa vpliva tudi na način razumevanja in organiziranja dela. Lukács pravi, da se čas, ki je potreben za opravljeno delo med stopnjevanjem mehanizacije in racionalizacije pretvori iz zgolj empirične številke v nekaj objektivno izračunljivega, to pa delavca sooči z gotovo realnostjo. Čas izgubi svojo kvalitativno svobodno naravo in postane do potankosti merljiv; celo zamenljiv za točno določeno količino denarja pridobljenega za točno določeno delo. Nekemu kapitalistu se zdi razlika potrebna za povečanje dobička v prihodnjem letu kvantitativna (gre za spremembo abstraktne številke), delavcu pa ista vrednost determinira celotno fizično, psihično in moralno eksistenco. (McKenna, 2010) Reifikacija je torej pojav, ko stvar, ki jo je ustvaril človek pridobi na "nadpomenu", tako da ona vodi človeka in ne obratno. (McKenna, 2010) Kapitalistični sektor zajame posledično vse predele družbe in zasebnega življenja. Človek je zreduciran na stvar; znotraj manipulativnega trga brez lastne volje sledi neizprosnim zakonom, ki mu jih ta postavlja.

Slednje neizbežno vodi racionalizacijo vseh odnosov v družbi, kjer kvalitativna, osebna plat več ni pomembna. To spodbudi razmah birokracije in posameznike oddalji od družbe kot

celote. (Stahl, 2018, Zuidervaart, 2015) Postvarjenje je kot mehanizem ekonomskega sistema prisotno na vsakem koraku. Danes se prav vse (delo, odnosi, prosti čas, politika...) presoja skozi očala kvantitativnosti, merljivosti in učinkovitost. Ker se zanemari človeški faktor, se občutek za moralo izgublja (morala potrebuje skupnost!), čut za sublimno pa izginja. V ospredje stopijo subjektivne težnje posameznika, ki egocentrično gleda samo na doseganje meril lastne kvantitativnosti, da bo zadostil sistemu; tako pa pozablja na druge. Posledično zanemarja svojo človečnost in sposobnost za dojemanje sublimnega, ki lahko prav to človečnost obudi.

11.2.1 Adornov "fetiš"

Že Marx je trdil, da blagu buržuazija pripisuje vrednost in pomen fetiša, za posameznika ali skupino nedotakljivo, neutralno stvar z lastnim življenjem. Po Marxu je blago vedno povezano s človeškimi zahtevami, željami, ki soustvarjajo vrednost blaga na trgu (Zuidervaart, 2015). Lukácsu, ki se je močno opiral na Webrovo teorijo racionalizacije (tradicionalno in čustveno na vseh družbenih nivojih odstopi mesto razumu; odnosi se merijo v preračunljivosti in uspešnosti (Kalberg, 1980)) trdi, da je kapitalizem prevzel družbo na vseh nivojih in da je tudi blago postalo fetišistično na vseh nivojih. Povedano drugače fetišizem blaga prežema tako družbene institucije (pravo, administracijo, novinarstvo) kot tudi vse akademske discipline, vključno s filozofijo. Umetninam je namerno priznan status blaga, te pa tako počasi izgubljajo svojo avtonomijo kot umetnine. (Zuidervaart, 2015) S poudarkom na profitabilnosti se izgubi inherentno sublimno umetnine, ker umetnine postanejo samo nova vrsta blaga. Zdaj je za umetnino pomembna njena tržna vrednost, ne pa tisto, kar je umetnosti lastno (torej inherentna sublimnost). Umetnost postane fetiš, ker postane žrtev pohlepa (tržna vrednost je pomembnejša od njene uporabne vrednosti kot umetnine). John Berger v prvem delu kratke dokumentarne serije *Ways of Seeing* (v slovenščini *Male teorije vidnega*, obstaja tudi soimenska zbirka esejev) prikaže proces fetišizacije; klasične umetnine so izvzete iz svojega prvotnega konteksta (npr. galerije), ko jih reproduciramo kot raznorazne produce v obliki kartic, torb, oblačil, skodelic... Sočasno pa se slovita umetniška dela prav zaradi svoje globalne pojavnosti prodajajo za ogromne vsote denarja, vendar original kot tak sploh druge funkcije kot te, da pač je original (Berger, 1972). Tudi Jameson piše, "da je to, kar je bilo nekoč odporiški in antidružben pojav, danes postalo dominantni slog produkcije blaga in nepogrešljivi sestavni del pogona njene vedno hitrejša in zahtevne produkcije". Kot primer navaja dejstvo, da so Schönbergovi hollywoodski učenci najnaprednejše tehnike uporabljali za pisanje filmske

glasbe komercialnih produkcij, mojstrovine najnovejših šol ameriškega slikarstva pa krasijo velike zavarovalnice in multinacionalne banke (te pa so tudi dela naj sodobnejših arhitektov). (Jameson, Estetika in politika, 2015, str. 271-272) V sklopu reifikacije je umetnost degradirana in svojemu bistvu sploh ne služi več. To ne pomeni, da je vsakršna povezava umetnosti z dobičkom sporna, poudarek je na procesu, kjer je dobiček pravzaprav edino, kar umetnina je, torej sfetišizirano blago. Njen smisel je posledično izgubljen. In ker je izgubljena ona sama, je z njo izgubljeno tudi inherentno sublimno (s tem pa je izključena vsakršna možnost, da bi posameznik karkoli začutil). Ob pospešeni materializaciji, ko je vse, kar zares šteje samo blago, se, podobno kot pri reifikaciji (procesa sta si zelo podobna), povečuje alieniranost posameznika. V svetu, ker ima prav vse status fetiša, izgubljam moralni kompas in tako omogočamo, da fetiš pridobiva na svoji vlogi, umetnost z inherentnim sublimnim pa počasi pada v njegovo senco. Ko izgubljam umetnost, izgubljam tudi sebe.

11.3 Fenomeni sodobnega sublimnega

Tretja kategorija je najbolj kompleksna, osnovni ideji pa bi lahko posvetili celotno raziskovalno nalogo. Zato bo ta kategorija bolj kot ne samo nakazana, morda predstavljena kot izhodišče za nadaljnjo raziskovanje. Zajema idejo, ki so se je (na različne načine) lotili pomembni filozofi 20. in 21. stoletja, še posebej v povezavi s pojmom postmodernizma. Že v uvodu smo omenjali njihovo poudarjanje sublimnega v umetnosti od Kanta naprej. Najvidnejši na tem področju so Jeremy Gilbert-Rolfe, Fredric Jameson in Jean François Lyotard. Če povzamemo in posplošimo njihova razmišljanja, jim je skupno to, da redefiniirajo pojem sublimnega v povezavi z lastnostmi kapitalizma, postmodernizma in novih tehnologij. Jameson poveže sublimno občutje z našo nezmožnostjo misliti o totalnosti sodobnega svetovnega sistema in prostora, ki je nepredstavljen in se ga ne da reprezentirati. Sodobna tehnologija nas ne fascinira sama po sebi, ampak zato, ker omogoča našemu umu dojetje moči in nadzora multinacionalnega kapitala. Ta prostor želi sodobna kultura prikazati (po Jamesonu je to nova oblika realizma). Vseprisotnost tehnologije daje občutek sublimnega. (Jameson, 1992) Jeremy Gilbert-Rolfe sublimno zlije s podobo tehnologije, ki prevzame njen videz, izrazi tehnološkega sublimnega so praznina, simultanost, brezmejnost (informacije), nepretrganost (povezava z videom) (Markočič, 2012), Lyotard pa z grožnjo, da se po nekem dogodku ne bom zgodilo nič več (sublimno se zanj skriva v razumevanju spremenjene časovnosti, vzrok za njeno spremembo pa je prav tako povezan s kapitalizmom). (Lyotard, 2004)

Četudi imamo o omenjenih teorijah zgolj površno vednost, vidimo, da se določenim lastnostim sodobne dobe pripisuje sublimno kot pridevnik oz. vzrok za človekova subjektivna stanja z značilnostmi sublimnega. Tukaj ne gre za inherentno sublimno, s katerim smo se ukvarjali v nalogi.

Umetnost je edini fenomen, ki mu lahko pripišemo pojem inherentne sublimnosti. Zakaj? Sublimno je stanje duha, zato je torej odvisno od človeka. Narava, tehnologija, kapitalizem, postmodernizem in vsi ostali izvori sublimnega (v kolikor smo kakšnega spregledali) potrebujejo motrenje človeka z izraženim čutom za sublimnost, da v njihovih pojavih zazna občutek ugodja in neugodja, tega večjega, ki korespondira z idejami v umu. Izvir za občutje sublimnega se torej spreminja s časom in lastnostmi zgodovinskega trenutka, ki obsega tako ekonomski sistem, kot značilnosti vsakdanjega življenja v povezavi s tehnologijo. Za razliko od naštetih pojavov pa umetnost brez opredeljenih posameznikov sploh ne obstaja; sama definirana kot subjektivna in je nosilka koncepta sublimnega sama po sebi. Zunanji viri sublimnega so neodvisni in opravljajo tudi druge funkcije; v nekem tehnološkem pojavu (npr. svetovnem spletu) bo Kantov "savojski kmet" videl samo ta pojav in nič več (ne pa neskončnosti nekega prostora, ki ga bo navdala z občutkom sublimnega), umetnost pa brez takšnega tolmačenja izgubi svoj smisel. Ostali fenomeni torej obstajajo izven subjektivnega estetskega doživljanja; imajo po vsem samosvoje (praktične) funkcije, ki delujejo brez potrebe po subjektivnem motrenju. Umetnost pa brez tega ne more obstajati.

Vendar se zdi, da izvori sodobnega (postmoderne) sublimnega ne korespondirajo s

"človeškimi" idejami v našem umu. Prej nasprotno. Kapital in vse njegove lastnosti, ki služijo kot izhodišče za sodobno sublimno nimajo neke širše funkcije (kot npr. narava), že sami po sebi so sporni in kontradiktorni. Lahko bi postavili tezo, v nas prebudijo ideje, ki nas ne delajo bolj človeške (kot to počne sublimno pri Kantu), prej obratno; v nas obudijo ideje neljudi (namesto svobode občutek ujetosti, namesto neskončnosti končnost). Ker se umetnost mora umeščati v ta čas, na koncu koncev je "zunanje" sublimno njena vir inspiracije, mora reflektirati dano pozicijo v družbeno zgodovinskem okvirju. Inherentno sublimno je kot tako pozitivno; posameznika s čutom za sublimnost notranje bogati, vplivati na rast duha in na družbene spremembe. Tako umetnost, ki je primorana reflektirati stvarnost (ker je inherentna sublimna) črpa in pripoveduje o nečem, kar je pravzaprav "negativno sublimo". Posledica je izenačenje; efekta ni. Ker je snov umetnosti naša lastna majhnost in nezmožnost delovanja v svetu, tudi v duhu ohranjamo te ideje. Stagniramo. To je cikel, ki ga je skoraj nemogoče ga prekiniti. Četudi kolikor se pač da nadzorujemo vplive tehnologije na naša življenja, ločujemo med

“kulinarično” in “propagandno” umetnostjo, vztrajno iščemo resnico, ki se nam izmika, ohranjamo moralnost in se zavzemamo za skupnost, ker razumemo, da je sočlovek pomembnejši od dobička, četudi torej na vso moč skrbimo za naš notranji čut za sublimno in ga ohranjamo kolikor čistega pač gre, nam lahko v zadnji stopnji spodleti. Umetnost, ki popolnoma pravilno izvaja svojo funkcijo, nas bo, ker pač zrcali sedanost, degradirala. Prek sodobnega sublimnega nam bo pokazala na vse najslabše v nas in tako se bo naša rast duha zaustavila; inherentno sublimno se bo obrnilo proti nam samim. In tako se bo zaustavila tudi rast kolektivnega duha, družbene spremembe pa se ne bodo mogle zgoditi (oz. popravek: to se je seveda že zgodilo). Posledično nam je umetnost vedno manj blizu in vedno slabše jo razumemo, od nje se oddaljujemo. Nanjo smo pravzaprav postali imuni. Bili smo že zelo tako blizu, vendar je kapitalizem naprednejši, prehiteva nas na vseh nivojih: utrjuje se skozi umetnost (zato, ker je njen motiv), ki je proti njemu bitko že izgubila, ker je izgubila svoje osnovno in edino orožje za boljši svet: rast duha (rast duha pa omogoča posameznikova dovzetnost za sublimno, ki se prav tako preveša v nečlovečnost)! In tako se danes prav nič ne spremeni, ker se prav nič ne more spremeniti. Kot človeška družba drvimmo proti svojemu propadu (naravni katastrofi), z vsakim korakom pa se oddaljujemo od sebe zanikajoč lastno svobodo.

12. ZAKLJUČEK

Tekom raziskovalne naloge smo potrdili smo vse tri hipoteze. Jameson zapiše, da se sploh v zadnjem času zdi, da se sodobna umetnost izgublja med stremljenjem k čistemu delovanju in se obnaša se tako, kot da je samo ena izmed oblik aktivizma. (Jameson, Estetika in politika, 2013, str. 257) Vendar ji tega ne moremo zameriti. Če strnemo misli, smo ugotovili, da umetnost pravzaprav je delovanje. Je delovanje, ki vpliva na rast uma, ki vodi v neko politično angažirano dejanje, to pa je edina pot do družbenih sprememb. Ni neposredno povezana z akcijo, je pa ključen vezni člen, predpogoj. Danes smo, če povzamemo premise raziskovalne naloge, zapleteni v cikel, ki samega sebe ves čas obnavlja. Če bo šlo tako naprej, se bomo pogubili. Ujetost spominja na pozicijo gledalca, ki ga je v eseju Emancipirani gledalec izpostavil Jacques Rancière. Zapiše: “*Kaj drugega nam omogoča, da gledalca, sedečega na svojem sedežu, razglasimo za neaktivnega, če ne ravno predhodno postavljeno radikalno*

nasprotje med aktivnim in pasivnim?" (Rancière, 2010, str.13). Rancière trdi, da od gledalca, katerega pozicija je gledanje in ne akcija, ne moremo pričakovati nič drugega kot pasivnost; to predpostavlja že vloga sama po sebi. Ključna misel eseja je ta, da je gledanje in gledalčevo lastno tolmačenje vidnega za gledališče čisto dovolj in da v kolikor se gledalec do vidnega opredeli, ga interpretira, umetnost opravi svojo nalogo. (Rancière, 2010) Slednje je pravzaprav rast kulturne zavesti. V raziskovalni nalogi smo poskusili dokazati, da danes to več ni mogoče, ker je naš čut za sublimno popolnoma zamegljen, to pa zaradi tega, ker več ne znamo funkcionirati kot ljudje; naše vrednote postajajo oz. so vrednote/težnje kapitalizma. Umetnost je ujeta sama vase in ohranja status quo, v katerem je edini spreminjajoči se faktor prav rast kapitalizma. Ker je še to po svoje konstanta, je morda status quo edina pravilna definicije naše družbe. Pojavi se vprašanje. Kaj lahko sploh storimo, da se nekaj premakne in da preživimo?

Kot pravi Adorno, se umetnost sama svoje funkcije ne zaveda. Potrebuje filozofijo, ki osmisli njeno delovanje. Prav filozofija pa je ta, ki lahko na to vprašanje dejansko odgovori. Morda potrebujemo prav Blochovo prekinitvev, da nas izvrže iz konteksta vsega in omogoči, da lahko znova čutimo. Morda se moramo vrniti k naravi (primarnemu viru sublimnega), se preseliti v gozd in začeti znova, medtem pa premišljevati o tem, kaj točno je šlo narobe. Vsekakor potrebujemo udarni aktivizem, globalno revolucijo, nekaj jasnega, še bolj revolucionarnega od ideje komunistične revolucije. Da reši naš svet, nas in umetnost, da prereže gordijski vozle vseh predstavljenih povratnih zank. Ker pa filozofija na zgornje vprašanje zaenkrat nima konkretnega odgovora, bi lahko rekli, da za rešitev sveta potrebujemo filozofski čudež. Ali pa, bolje rečeno, samo čudež. To pa ne pomeni, da zaradi tega postanemo pasivni in čakamo na konec, tako da se sprašujemo; bo prej konec nas ali vsega človeštva? Čakanje na čudež je nenehna aktivnost v upanju, da se bo ta zgodil.

13. VIRI

13.1 Knjižni viri

Adorno, T. Benjamin, W. Bense, M. Dufrenne, M. Enzensberger, H.M. Gadamer, H.G. Grassi, E. Jähnig, D. Lefèbre, H. Lotman, J. Murawski, S. Schmidt, S. Sontag, S. (1981). Misel o moderni umetnosti. Mladinska knjiga.

Adorno, T. Benjamin, W. Bloch, B. Brecht, B. Lukács, G. Jameson, F. (2013). Estetika in politika. Ljubljana: Studia Humanitatis

Hribar Sorčar, V. Lev, K. (2005). Vstop v estetiko. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo.

Jameson, F. (1992). Postmodernizem. Ljubljana: LSD

Kant, I. (1994). Kritika razsodne moči. Filozofski vestnik, letnik 15, številka 1, str. 184-244.

Kant, I. (1999). Kritika razsodne moči. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU

Kreft, L. (1994). Estetika in poslanstvo. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Lukács, G. (2000). Teorija romana. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo "Literatura"

Markočič, V. (2012). Sublimno v postmoderni vizualni umetnosti in kulturi (magistrsko delo). Koper: Univerza na Primorskem, Fakulteta za družbene vede

Mukařovský, J. (1978). Estetske razprave. Ljubljana: Slovenska matica

Nancy, J-L. (2004). Sublimna daritev. V: Medved, A: Abstraktno slikarstvo od Mušiča do Rimleja: abstraktno kot sublimno. Piran, Obalne galerije, 273-322

Perniola, M. (2000). Estetika dvajsetega stoletja. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Rancière, J. (2010). Emancipirani gledalec. Ljubljana: Maska

Stardelova, Jana. (2010). Sublimno v postmoderni umetnosti (diplomsko delo). Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede. Dostopno na: http://dk.fdv.unilj.si/diplomska_dela_1/pdfs/mb11_stardelova-jana.pdf (25.2.2022)

Tatarkiewicz, W. (1980). A History of Six Ideas. Varšava: Polish Scientific Publishers.

Vreg, F. (2000). Politìčno komuniciranje in preprièevanje. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede

13.2 Spletni viri

Barber, N. (2016). Is Leni Riefenstahl's Olympia Nazi propaganda – or the greatest film about sport ever made? Nicholas Barber takes a look. Iz BBC. Dostopno na: <https://www.bbc.com/culture/article/20160810-how-leni-riefenstahl-shaped-the-way-we-see-the-olympics> (28.2.2022)

Erjavec, A. (1993). Sublimno in aura. Iz ZRC SAZU. Dostopno na: <file:///C:/Users/HP%20G5/Downloads/3841-Article%20Text-9774-1-10-20160121.pdf> (7.3.2022)

Houlgate, S. (2021). "Hegel's Aesthetics". Iz *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na: <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/hegel-aesthetics/> (15.4.2022)

Izgoršek, U. (2021). Leni Riefenstahl: Njen talent je bil njena tragedija. Iz Delo. Dostopno na: <https://www.delo.si/nedelo/leni-riefenstahl-njen-talent-je-bil-njena-tragedija/> (27.2.2022)

Kalberg, S. (1980). Max Weber's Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization Processes in History. Iz The American Journal of Sociology. Dostopno na: <http://www.jstor.org/stable/2778894> (15.1.2022)

Matthews, D. (2018). Dinesh D'Souza, America's greatest conservative troll, explained. Iz Vox. Dostopno na: <https://www.vox.com/2014/10/8/6936717/dinesh-dsouza-explained> (3.2.2022)

McKenna, T. (2010). Lukács: Reification and the Class Consciousness of the Proletariat. Iz Counterfire. Dostopno na: <https://www.counterfire.org/theory/37-theory/6202-lukacsreification-and-the-class-consciousness-of-the-proletariat> (3.3.2022)

Moss, S. (2013). A to Z of Wagner: G is for Gesamtkunstwerk. Iz The Guardian. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/apr/18/a-z-wagner-gesamtkunstwerk> (Pridobljeno 24.2.2022)

Stahl, T. (2018). Georg [György] Lukács. Iz The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Dostopno na: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/lukacs/>. (25.1.2021)

Zuidervaart, L. (2015). Theodor W. Adorno. Iz The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Dostopno na: <https://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4> (22.1.2022)

Videoposnetki:

Berger, J. (1972). Ways of Seeing. Iz BBC. Dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk (22.1.2022)