

Lessingov *Laokoont*: slikarstvo vs. pesništvo

Vid Snoj

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-9128-9919>
vid.snoj@ff.uni-lj.si

Lessingov Laokoont je temeljno delo o slikarstvu in pesništvu na Zahodu. Tako kot Lessingov spis se tudi razprava začne s kipom Laokoonta, potem pa natančno obravnava razliko med omenjenima umetnostma, ki jo Lessing razpre v šestnajstem poglavju svojega spisa. Ker sta slikarstvo in pesništvo vsako glede na svoj medij različni, a vendarle bližnji umetnosti, ki mejita druga na drugo, in ker slikarstvo po Lessingu neizogibno vpada na področje pesništva in pesništvo na področje slikarstva, je posebna pozornost v razpravi namenjena ne le njenemu prestopanju medsebojne meje, ampak tudi prekoračitvam, ki peljejo k temu, da pesništvo obtiči v domeni slikarstva in slikarstvo v domeni pesništva. Razprava spremlja oboje, tako njuno prestopanje meje, pri katerem kljub temu ostajata v svojih mejah (Homer, Rafael), kot tudi prekoračitve, ki peljejo k temu, da pesništvo obtiči v domeni slikarstva (Haller) in slikarstvo v domeni pesništva (Kavčič).

Ključne besede: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoont* / slikarstvo in pesništvo / Homer / Haller, Albrecht von / Rafael / Kavčič, Franc

Spis Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoont ali o mejah slikarstva in pesništva* (1766) je temeljno delo o razliki med likovno umetnostjo in literaturo.

»Pesništvo« v naslovu Lessingovega spisa meri zlasti na epiko in dramatiko, se pravi na literaturo, ki na ta ali oni način, s pripovedjo ali z dramatizacijo, podaja dejanje in z njim zgodbo. Kar pa zadeva likovno umetnost, jo Lessing v naslovu izrecno omeji na slikarstvo, čeprav je *Laokoont* (ali *Laokoontova skupina*) kip. To sicer ne pomeni, da kiparstvo izpušča iz obravnave; mudi se pri njem, razen pri *Laokoontu* tudi še pri nekaj drugih kipih, a ga zvečine obravnava kot spremljevalca slikarstva. Natančneje rečeno: Lessing že v naslovu svojega dela izpostavlja slikarstvo, in sicer ne katerokoli, ampak mimetično slikarstvo – oziroma še natančneje: izpostavlja historično, zgodbeno slikarstvo, ki je bilo od

antike najvišja slikarska zvrst. Upodabljal je zgodbe, ki so skozi stoletja krojile kulturo Evrope, zgodbe iz Biblije, antičnega mita in zgodovine Zahoda.

Od antike je tudi veljalo, da sta slikarstvo in pesništvo v temelju podobni umetnosti. Ta pogled nanju je dobil izraz v besedah *ut pictura poesis*, »kakor slikarstvo, tako pesništvo«, iz Horacijeve pesnitve »Pesniška umetnost«. Lessing takšno gledanje izpodbija: slikarstvo in pesništvo sta mimetični umetnosti, a sta kljub temu različna, vsako glede na svoj medij, v katerem se priobčata gledalcu oziroma poslušalcu ali bralcu. Izvir razlike med slikarstvom in pesništvom ter kronška priča zanjo je za Lessinga Homer, začetnik literature na Zahodu.

Lessingovega *Laokoonta* je hvalil nihče manjši kot J. W. Goethe. O njem je v avtobiografiji *Pesništvo in resnica* na stara leta zapisal:

Človek mora biti mladenič, da si prikliče pred oči, kako je na nas deloval Lessingov *Laokoont*, pri čemer nas je to delo iz območja ubornega gledanja potegnilo na svobodna polja misli. Tako dolgo napačno razumljeni *ut pictura poesis* je bil naenkrat potisnjen ob stran, razlika med upodabljačo in govorno umetnostjo je bila jasna, *vrh obeh se je zdaj pokazal ločeno, pa naj njuni bazi še tako zadevata druga ob drugo.* (Goethe 317; moj poudarek)

Goethe tu za likovno in literarno umetnost uporabi prisposodbo dveh stebrov: čeprav njuna podstavka lahko trkata skupaj, vsak od njiju odganja v svoj vrh. Z drugimi besedami: umetnosti sta si lahko podobni; ne le da smo ju tako doslej, do Lessingovega *Laokoonta*, videli mi, ampak tudi v resnici lahko posnemata druga drugo. Vendar je tako spodaj. Naj se umetnosti v ospodju še tako posnemata, se na vrhu pokaže, da sta si med sabo *iz temelja različni*. Ta vpogled vanju je odprl Lessing.

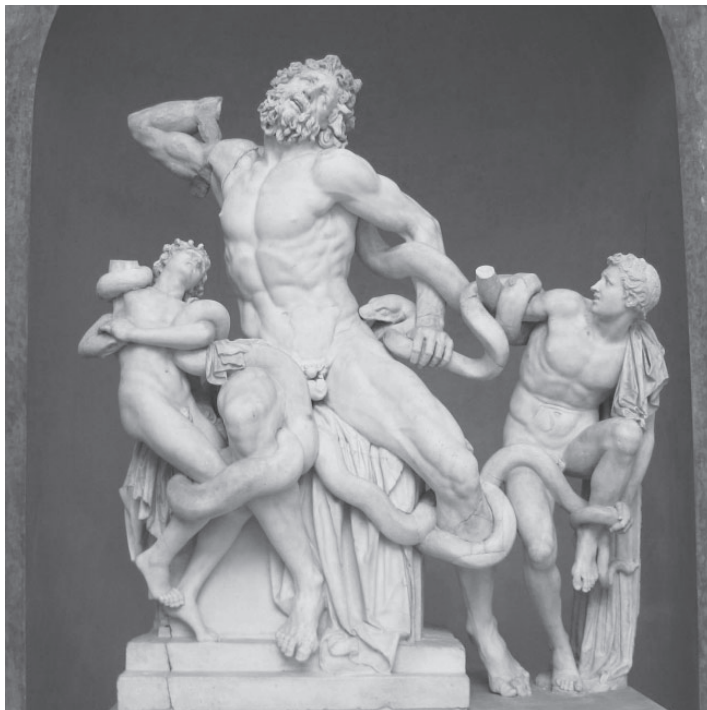
Kot je zatrdil André Gide, je Lessingov *Laokoont* zato »delo, ki ga je dobro vsakih trideset let na novo izrekati ali mu oporekati [*de redire ou de contredire*]« (Gide 36).

Laokoontova skupina

Lessing začne svoj spis o različnosti slikarstva in pesništva s kipom *Laokoonta* (slika 1).¹ Ta kip je bil najden leta 1506 v Rimu, v bližini cerkve Svetega Petra v okovih. V navdušenju so novonajdeni kip brž prepoznali kot *Laokoonta*. O njem namreč med drugim govori Plinij Starejši

¹ Vse reprodukcije likovnih del, razen če ni drugače navedeno, so s spletne strani *Web Gallery of Art* (https://www.wga.hu/index_welcome.html).

v *Naravni zgodovini* in ga hvali kot najodličnejšo kiparsko mojstrovino (36,4). Zato je vse od najdbe naprej užival velik sloves ter pritegoval neusahljivo pozornost učenjakov in občudovalcev. To je bržkone tudi razlog, da je Lessing *Laokoonta* postavil v naslov in obravnavo tega kipa na začetek svojega dela.



Slika 1: *Laokoontova skupina*, ok. 200 pr. Kr.–70 po Kr.,
Vatikanski muzeji, Vatikan.

Motiv za kip je vzet iz trojanske vojne. Ustrezni del zgodbe nam je znan iz kikičnih epov in Vergilijeve *Eneide*: potem ko so Grki na Odisejevo zvijačno pobudo v bližini bojišča izdelali velikanskega lesenega konja, v katerega trebuh se je skrila truma njihovih vojščakov, in ga čez noč zvelikli pred trojansko obzidje, so Trojanci sprva omahovali, a se na koncu vendarle odločili, da konja spravijo v mesto. Edini proti je bil svečenik Laokoont, ki je pograbil kopje in planil nad konja. Tedaj pa sta se z morja bliskovito privijugali veliki kači ter se ovili okrog njega in njegovih dveh majhnih sinov.

Laokoontova skupina torej prikazuje trojanskega svečenika in njegova sinova v boju s kačama, ki jih zavozlavata v smrtni objem. O tem

pripoveduje Vergilij v *Eneidi* in pravi, da Laokoont tedaj »zavpije strašno in zarjove ko bik« (2,245).

Tri leta pred Lessingovim spisom je veličastno *Zgodovino umetnosti starega veka* izdal Johann Joachim Winckelmann, utemeljitelj umetnostne zgodovine kot posebne humanistične vede. Toda *Laokoonta* se je lotil že prej, v *Mislih o posnemanju grških del v slikarstvu in kiparski umetnosti*, ki so nastale leta 1755. Po Winckelmannovi presoji Laokoont v kiparski upodobitvi ne vpije, drugače kot pri Vergiliju. Soditi, da vpije, trdi Winckelmann, ne dopušča odprtost ust, ki niso na široko odprta in razpognjena v grimaso kot pri vpitju, ampak priprta v vzdih (slika 2). Tako je po njegovem zato, ker sta za grško kiparstvo na splošno značilni *edle Einfalt und stille Größe*, »plemenita preprostost in spokojna veličina« (Winckelmann 26). Najboljša ponazoritev te formule, ki jo Winckelmann večkrat ponovi in se v poznejšem umetnostnozgodovinskem spisju pogosto citira v izvorniku, pa je prav *Laokoont*. Čeprav je trojanski svečenik zapleten v smrtni boj s kačama in trpi hudo telesno bolečino, njegov obraz ni divje spačen. Ravno nasprotno: ob telesni bolečini, ki je očitna, in kljub njej obraz namesto krčevite vznemirjenosti duše – to bi namreč pričakovali v paru s telesno bolečino – kaže globok mir.



Slika 2: detajl z *Laokoontove skupine*.

Lessing začne svoj spis polemično. Z Winckelmannom se sicer strinja, da iz Laokoontovih ozko odprtih ust ne prihaja krik, ampak vzdih, a mu v isti sapi tudi oporeče: tako ni zato, ker bi bilo za grške kiparje nedopustno, da bi mitske heroje prikazovali, kako vpijejo od bolečine. Grki, trdi Lessing, niso nasprotovali silovitemu izražanju občutij pri herojih. V Homerjevi *Iliadi* sredi boja s krikom na ustih omahnejo na tla – in še

več: vpijejo tudi bogovi, ki posegajo v boj na obeh straneh, grški in trojanski. Venera, nesmrtna boginja, ki se bojuje na trojanski strani, na primer zakriči od bolečine, ko jo s kopjem zadene Diomed (Homer 5,343). In ko Diomedovo kopje zadene Marsa, nesmrtni bog zarjove tako strašno, kot da bi hkrati zakričalo deset tisoč razbesnenih vojščakov (5,859).²

Razlog, da kipar Laokoonta ni prikazal s krikom na ustih, po Lessingovi sodbi tiči drugje, namreč v samem umetnostnem mediju. Če bi Venero upodobil v trenutku, ko besni ali se srdi – kako bi v njej lahko prepoznali boginjo ljubezni? A drugače kot tako, v trenutku, je kipar ne more upodobiti. Po drugi strani to lahko naredi pesnik, za katerega je takšen trenutek le eden od mnogih. Pesnik lahko v enem prizoru upodobi Venerin srd, a jo v drugih prizorih, ki jih zvrsti za njim, prikaže z milino in čari, s katerimi nezgrešljivo stopa pred nas kot boginja ljubezni.

Slikarstvo vs. pesništvo

Razliko med umetnostnima medijema, ki se nakazuje v obravnavi *Laokoontove skupine*, Lessing razpre in natančno razdela v šestnajstem poglavju svojega *Laokoonta*, s tem da, kot že rečeno, kiparstvo zamenja s slikarstvom. Začetek omenjenega poglavja citirajo in komentirajo (ali če ga že ne citirajo, vsaj povzemajo) prav vsi preučevalci Lessingovega spisa:

Če je res, da slikarstvo za svoje prikaze [*Nachahmungen*] rabi popolnoma drugačne znake kot pesništvo – slikarstvo namreč oblike [*Figuren*] in barve v prostoru, pesništvo pa artikulirane glasove [*artikulirte Töne*] v času –, če morajo znaki nesporno imeti primerno razmerje [*ein bequemes Verhältnis*] do označenega, lahko drug poleg drugega razporejeni znaki izražajo le predmete ali njihove dele, ki obstajajo drug poleg drugega, in znaki, ki sledijo drug drugemu, le predmete ali njihove dele, ki sledijo drug drugemu.

Predmeti ali njihovi deli, ki obstajajo drug poleg drugega, se imenujejo *telesa*. Torej so telesa s svojimi vidnimi lastnostmi *pravi predmet slikarstva*.

Predmeti ali njihovi deli, ki sledijo drug drugemu, se na splošno imenujejo *dejanja* [*Handlungen*]. Torej so dejanja *pravi predmet pesništva*. (Lessing 115; moji poudarki)

² Lessing po navadi svojega časa imenuje grška bogova z latinskima imenoma. Venera je seveda grška Afrodita, boginja ljubezni, in Mars grški Ares, bog vojne.

Naj najprej pojasnim besede v oglatih oklepajih iz tega odlomka. Prvič, *Nachahmungen* niso posnetki, čeprav se *Nachahmung* ustrezno prevaja v slovenščino s »posnetkom«. *Nachahmungen* so tu prikazi, ki so podobni prikazani stvari, se pravi podobnostni prikazi, prikazovanje, značilno za mimetično slikarstvo. Drugič, *Figuren* niso človeški liki ali osebe, ampak oblike, in sicer oblike česarkoli, kar je upodobljeno na sliki; lahko so oblike ljudi ali bogov, oblike stvari iz naravnega ali predmetov iz človeškega sveta. Tretjič, *Töne* niso katerikoli zvoki, ki nam prihajajo v uho, ampak artikulirani zvoki, glasovi človeškega jezika.

Ni naključje, da Lessing tu uporabi izraz *artikulirte Töne*, »artikulirani glasovi«, in ima pri tem v mislih govor, ki zahteva poslušanje, ne pa pisanja in z njim branja. Glasovnost literature je bila v tistih časih močnejše navzoča, slišnejša, kot je zdaj. Večina literature je bila v verzih in pesniška po obliki, kar velja tako za epiko in liriko kot tudi za dramatiko. Dramatika je šele v Lessingovem času začela prehajati v prozo. Skoraj vsa francoska klasicistična dramatika, ne le tragedije, ampak tudi resnejše Molièrove komedije, je bila pisana v aleksandrincu. Lessing sam je svoji meščanski tragediji, *Miss Saro Sampson* (1755) in *Emilio Galotti* (1772), sicer napisal v prozi, da bi jezik drame približal jeziku, kakršen se je govoril v meščanskem svetu, a se je v *Modrem Natanu* (1779), svoji najvznemirljivejši in na čas najodpornejši drami, vrnil k verzu. Uporabil je blankverz, verz Shakespearovih dram. Skratka, pesništvo, v zvezi s katerim Lessing na več mestih v svojem spisu omenja uho, je literatura, ki se jo tudi ob branju posluša – literatura, ki se odlikuje z zvočnostjo oziroma glasovnostjo.

Četrtič, v citiranem odlomku naletimo na *ein bequemes Verhältnis*, ki, čeprav *bequem* v sodobni nemščini pomeni »udoben«, ni udobno, ampak »prikladno« ali »primerno razmerje«, namreč med znakom in tem, kar znak označuje. In petič, *Handlung* je, tako kot v sodobnem nemško-slovenskem slovarju, »dejanje«, vendar v dveh pomenih. Lahko je dejanje, ki ga kdo naredi naenkrat, enkratni akt, na primer ustrelitev z lokom, pri kateri lokostrelec nastavi puščico na tetivo, napne lok, pomeri in puščico izstrelji; takšno je Pandarjevo dejanje, kot ga podaja Homer, zgled, ki ga Lessing vzame iz *Iliade* (4,105–126). Lahko pa *Handlung* pomeni tudi daljše sklenjeno dogajanje, v katero je vpletenih več delujočih, ki ne ravnajo vsak sam zase ali drug mimo drugega, niti samo drug ob drugem, ampak tudi in neizogibno drug proti drugemu. *Handlung* je torej lahko takšno dejanje, kot je dejanje celotne drame.

In zdaj k temu, kar je v odlomku označeno s kurzivo: znaki, ki stojijo drug poleg drugega, so znaki na sliki; nasprotno so znaki, ki se vrstijo drug za drugim, znaki v pesniškem delu. Slikarski znaki so oblike, ki jih vidimo

na sliki, pesniški znaki pa iz artikuliranih glasov sestavljene besede, ki jih slišimo ob branju in poslušanju pesniškega dela. Slikarski znaki so naravni znaki, pesniški, nasprotno, arbitrarni. Tako Lessing znake izrecno opredeli v naslednjem, sedemnajstem poglavju. Njegov izraz za arbitrarne znake je sicer *willkürliche Zeichen* (Lessing 157), dobesedno »samovoljni znaki«, se pravi taki, ki so nastali na podlagi neke določene volje (ne samovolje enega samega človeka, ampak volje skupine ljudi) oziroma na podlagi s skupno voljo sklenjenega dogovora in so tako v nasprotju z naravnimi znaki.

Oblika na sliki je naravni znak zato, ker je podobna temu, kar označuje v stvarnem svetu, na primer oblika hiše hiši, oblika drevesa drevesu. Arbitrarni znak pa je beseda kateregakoli jezika, ker ni podobna označenemu. Beseda »drevo« v slovenščini ali *tree* v angleščini ali *Baum* v nemščini nima nobene podobnosti z drevesom. Vendar »drevo« ali *tree* ali *Baum* skladno s konvencijo, se pravi dogovorno ali skladno z navado, kot so rekli Grki, pomeni drevo. Ustrezna beseda pri govorniku kakega jezika, ko jo sliši ali prebere, vzbudi predstavo drevesa.

Čeprav sta po Lessingu obe umetnosti, slikarstvo in pesništvo, mimitični, so samo slikarski znaki *naravno* v mimitičnem, podobnostnem razmerju do tega, kar označujejo. Pesniški znaki, nasprotno, v takšnem razmerju niso naravno, ampak dogovorno oziroma iz navade. Ni treba, da znamo jezik, ki ga je govoril ali ga govori kak slikar, da bi razumeli, na kaj napotujejo oblike na njegovih slikah. Jezik pesnika pa moramo znati ali si, če ga ne znamo, pomagati s prevodom, drugače ne razbiramo nič drugega kot nize artikuliranih glasov, za katere ne vemo, kaj pomenijo. Za obliko na sliki ne potrebujemo nikakršnega prevoda, da bi razumeli, na kaj meri zunaj slike. A čeprav je oblika naravni znak, tega ne razbiramo vsi ljudje zmeraj in povsod enako. Takšen znak razumejo govorniki različnih jezikov, ki ne znajo jezika drug drugega. Hkrati pa vsak razbira naravni znak, narisani ali naslikani znak, ki je podoben stvari, v obzorju svojega religioznega, kulturnega, lahko tudi literarnega izročila. Prav zato, ker je znak, ima kljub temu, da je naraven, v različnih kulturah različne pomene.

Recimo kača. Če na sliki vidimo kačo, mi, Evropejci, v njej sicer vidimo isto žival kot Indijanci v Ameriki, toda ta žival ima v našem judovsko-krščanskem izročilu popolnoma drugačen prevladujoči pomen kot v indijanskem, recimo azteškem. V *Genezi*, prvi knjigi hebrejske in krščanske Biblije, je kača skušnjavka. Evo v raju zapelje, da prekrši Božjo zapoved, namreč da odtrga sad z drevesa spoznanja in dá jesti še Adamu. In v *Razodetju*, zadnji knjigi krščanske Biblije, skušnjavka iz raja navsezadnje postane simbol Božjega nasprotnika, hudiča; kot je zapisano v tej knjigi, je hudič »veliki zmaj, stara kača« (Raz 12,9). Nasprotno je Kecalkoatl

(pernata kača ali, ustrežneje, kač, ker je moškega spola) eno od božanstev azteškega panteona. Ker se je pojavljal v povezavi z vetrom, so ga upodabljali kot pernatega kača ali kot boga vetra. Skratka, kakor kulturnih znakov ne razbiramo vsi ljudje enako, tako tudi ne naravnih. Pridevnik »naravni« pove, da je znak podoben stvari v naravi, ki jo označuje, a je kljub temu znak, ki ga vidimo in opomenjamo skozi optiko svojih kultur.

Po Lessingu torej slikarski znaki kot naravni znaki stojijo drug poleg drugega in označujejo telesa, ki tudi sama obstajajo drugo poleg drugega. Nasprotno se pesniški znaki vrstijo drug za drugim in označujejo dejanja, ki se tudi sama nekako vrstijo oziroma členijo (če gre za eno dejanje, si sledijo njegovi deli, in če za več dejanj, eno dejanje sledi drugemu). Ustrezen predmet slikarstva so zato telesa in ustrezen predmet pesništva dejanja. Tako velja: kadar slikarstvo prikazuje telesa, je s svojimi drug poleg drugega stoječimi znaki *v primernem razmerju* do tega, kar ti znaki označujejo – do statičnih, stoječih teles. Po drugi strani pesništvo stopa *v primerno razmerje* takrat, ko s svojimi drug za drugim vrstečimi se, zaporednimi, gibajočimi se znaki označuje dejanja, ki so sama dinamična, nekaj, kar se razvijajoč giblje. Vendar ne slikarstvo ne pesništvo ne moreta ostati v primernem razmerju do označenega, ampak morata takšno razmerje zapuščati. Zakaj?

Lessing nadaljuje takole:

Vendar vsa telesa ne obstajajo samo v prostoru, ampak tudi v času. Telesa trajajo ter se lahko v vsakem trenutku svojega trajanja pojavljajo drugače in stojijo v drugačni zvezi. Vsaka od teh pojavitev in zvez je posledica prejšnje ter je lahko vzrok naslednje in skladno s tem tako rekoč središče kakega dejanja. Torej lahko *slikarstvo prikazuje tudi dejanja, a le nakazovalno, prek teles.*

Po drugi strani dejanja ne morejo obstajati sama zase, ampak se morajo držati nekih bitij. Ker pa so ta bitja telesa oziroma jih vidimo kot telesa, *pesništvo orisuje tudi telesa, a le nakazovalno, prek dejanj.* (Lessing 115–116; moj poudarek)

»Vendar vsa telesa ne obstajajo samo v prostoru, ampak tudi v času,« tako nadaljuje Lessing, a da bi razumeli, kaj pravi, moramo najprej dodati, kar tu manjka – k slikarstvu prostor in k pesništvu čas. Slikarski znaki, ki stojijo drug poleg drugega na sliki ali na slikovni ploskvi, v slikovnem prostoru, se nanašajo na telesa, ki obstajajo *v prostoru*. Nasprotno se pesniški znaki, vrsteči se, ko beremo in poslušamo pesniško delo, drug za drugim, nanašajo na dejanja, ki se razvijajo *v času*. Oba, oblika in telo, ki ga oblika označuje na sliki, sta prostorske narave; in oba, beseda in dejanje, ki ga beseda označuje v pesniškem delu, sta po drugi strani časovne narave. Slikarstvo je v temelju prostorska in pesništvo časovna umetnost. Razločevanje med naravnimi in arbitrarnimi znaki je v misel o umetnostih

pred Lessingom vpeljal Jean-Baptiste Dubos v delu *Kritična razmišljanja o pesništvu in slikarstvu*, ki je izšlo leta 1719 (prim. Fick 267; Allert 126).³ Vendar je Lessingova izvirnost v tem, da je razloček med enimi in drugimi znaki uzrl vzdolž prostorsko-časovne osi (prim. Mitchell 96; Burwick 223).

Pa vendar slikarstvo in pesništvo nista strogo ločeni umetnosti. Telesa, pravi Lessing, ne stojijo samo v prostoru. Stoječ v prostoru obstajajo tudi v času in se v teku časa spreminjajo. Po drugi strani dejanja ne lebdiyo nekje v zraku, ampak so nosilci dejanj telesa. Zato, potegne sklep Lessing, slikarstvo prikazuje tudi dejanja in pesništvo tudi telesa. Vendar slikarstvo prikazuje predvsem telesa in zraven samo »nakazovalno«, ne izčrpno, dejanja ter pesništvo predvsem dejanja in zraven, spet samo nakazovalno, telesa.

Ko slikarstvo nakazovalno prikazuje dejanje in pesništvo telo, obe umetnosti izstopata iz primerne razmerja do svojega poglobitnega predmeta. A slikarstvo ne more prikazovati telesa zunaj dejanja in pesništvo po drugi strani ne dejanja brez telesa. Zato je nujno, da slikarstvo in pesništvo prestopata medsebojno mejo. Pri tem slikarstvo posega na področje pesništva in pesništvo na področje slikarstva. Takšno poseganje ali vpadanje na drugo, tuje področje je neizogibno, ne sme pa iti predaleč. Drugače rečeno: slikarstvo in pesništvo morata drugo drugemu vpadati čez mejo – slikarstvo v domeno pesništva in pesništvo v domeno slikarstva –, a morata pri tem vendarle ostajati v svojih mejah. »Morata« – to pomeni, da jima oboje narekuje narava njunih lastnih medijev.

Dve poglavji naprej od šestnajstega, ki je osrednje, Lessing uporabi prisposodbo dveh sosedov. V osemnajstem poglavju *Laokoonta* pravi:

A kakor sicer pravična in prijateljska soseda ne dovolita, da bi si eden jemal nedostojne svoboščine na najnotranjši posesti drugega, vsekakor pa na najzunanjših mejah puščata, da vlada medsebojna popustljivost, ki mirno izravnava *majhne vpade* [*kleine Eingriffe*] na obeh straneh, kakršne eden meni, da jih je v naglici zaradi okoliščin prisiljen delati v to, kar po pravici pripada drugemu [*in des andern Gerechtsame*] – tako je tudi pri slikarstvu in pesništvu. (Lessing 132; moj poudarek)

Kakor je s sosedoma, katerih zemlji mejita druga na drugo, je tudi s slikarstvom in pesništvom. Sosed gre lahko čez mejo na zemljo drugega soseda.

³ To razločevanje se je ohranilo tudi v poznejše čase. V prvem poglavju referenčne knjige *Structuralist Poetics* Jonathan Culler, sklicujoč se na Ferdinanda de Saussura in predvsem na C. S. Peirca, kot temeljno semiotično razliko izpostavlja razliko med »pravim znakom«, ki je arbitrarni znak, in »ikono«, podobstvenim znakom, ki je v podobnostnem razmerju s tem, kar označuje, ker »vključuje dejansko podobnost med *signifiant* in *signifié*« (18).

Če, recimo, njegova sadna drevesa rasejo ob meji in sadeži, ko dozoriijo, padejo tudi na drugo stran, lahko stopi čez mejo in jih pobere z zemlje svojega soseda. Takšni *kleine Eingriffe*, »majhni vpadi«, na tuje ozemlje ne skalijo dobrega medsosedskega odnosa. Enako velja tudi za slikarstvo in pesništvo: slikarstvo gre le nekoliko čez mejo na področje pesništva, kadar samo nakazovalno prikaže dejanje, in pesništvo čisto malo vpade v domeno slikarstva, kadar samo nakazovalno prikaže telo. To jima ne le dovoljujeta, ampak, še več, narekujeta njuna lastna medija.

Kaj pa lahko – vsako glede na svoj medij – naredita slikarstvo in pesništvo, ko prestopata medsebojno mejo? Kako moreta ob prestopanju meje kljub temu ostati vsako na svojem? Vračam se spet k šestnajstemu poglavju, v katerem Lessing nadaljuje takole:

Slikarstvo lahko v svojih soobstojskih kompozicijah [*in ihren coexistierenden Compositionen*] uporabi le en sam trenutek dejanja in zato mora izbrati najpregnantnejšega, iz katerega je najbolj mogoče doumeti to, kar je bilo, in to, kar sledi.

Prav tako lahko tudi *pesništvo* v svojih razvijajočih se prikazih uporabi le eno samo lastnost telesa in zato mora izbrati tisto, ki vzbuja najbolj čutnonazorno podobo telesa. (Lessing 116; moj poudarek)

Slikar mora prestopiti mejo, to pa, pojasnjuje Lessing, lahko naredi tako, da izbere »en sam trenutek dejanja«, ki se razvija v času, a ne katerikoli, ampak »pregnantni«, noseči trenutek. Pregnantni trenutek v sebi, tako kot nosečnica plod, nosi prej in potem. V takšnem trenutku je zgoščeno, kar se je že in kar se še bo zgodilo. Lessing ga opiše tudi kot »rodovitni« trenutek (prim. Lessing 24). Trenutek v razvijajočem se dejanju, ki ga slikar izbere za upodobitev, torej postane rodovitni trenutek, če gledalcu priključa pred oči tudi prejšnje in poznejše dele dejanja. In kakor lahko slikar za prikaz izbere en sam trenutek v dejanju, lahko pesnik po drugi strani izbere »eno samo lastnost telesa«, a spet ne katerekoli, ampak tisto, ki vzbuja najjasnejšo predstavo o njem. Pesnik se sicer lahko loti opisovanja več lastnosti, vendar mora, da ne bi zašel predaleč v domeno slikarstva, izbrati en sam pridevek za kako stvar ali osebo.

Prestop meje ni isto kot prekoračitev, ki namesto da bi prinesla odmejitve, naredi vidno omejenost slikarstva oziroma pesništva z njunima lastnima medijema.

To Lessing utemeljuje s Homerjevim pesnjenjem na začetku evropske literature. Homer je njegova kronska priča, priča za razliko med slikarstvom in pesništvom pri samem izviru pesništva na Zahodu.

Prestopanje in prekoračitev meje v pesništvu

Homer ima, recimo, za ladjo en sam pridevek, ki označuje njeno poglavitno lastnost, »črna« ali »votla« ali »hitra«. In prav tako ima za človeka ali boga spet en sam pridevek, na primer »hitronogi« Ahil. Homer ne opisuje. Opis, ki podaja več lastnosti telesa oziroma več delov kake stvari ali osebe, namreč pelje k *poetische Gemälde*, »pesniški sliki«, s tem pa pesništvo obtiči globoko na tujem področju, v domeni slikarstva. Pesnik, ki opisuje, se v svojem mediju ujame v meje slikarstva. Pesnikova slika tedaj ni nič drugega kot slikarska podoba, a je vsekakor šibkejša, manj nazorna od slikarjeve.

Pri Homerju naletimo celo na več pridevkov v nizu: »kolesa okrogla, bronena, osemnaperna« (Homer 5,723). In lahko je pridevkov še več, lahko so namesto treh štirje: »ščit nadvse gladki, lepi, broneni, kovani« (12,295). Vendar si ti pridevki drug za drugim sledijo tako hitro, da se nam zdi, kot da bi jih vse »slišali hkrati« (Lessing 134). Tako zgoščen, tako zbit niz pridevkov ne obtiči v domeni slikarstva.

Najboljše pričevanje o tem, kako lahko pesnik prehaja mejo med pesništvom in slikarstvom, ne da bi se izgubil v opisovanju, pa je odlomek o Ahilovem ščitu iz osemnajstega speva *Iliade*, ki sicer obsega kar sto petinštirideset verzov (468–613). Kakor Homer ne slika Agamemnonovega žezla, ampak poda »zgodbo žezla« (Lessing 119), se pravi zgodbo o tem, kako je Agamemnonovo žezlo nastalo, tako tudi, namesto da bi opisoval Ahilov ščit, opisuje to, kako ga je izdelal božji umetnik Hefajst. Homer ne opisuje umetniške stvaritve, ampak *dejanje*. Ali natančneje rečeno: umetniško stvaritev tudi opisuje, vendar ves čas v okviru umetniškega dejanja, ki pelje k stvaritvi. Lessing opaža, da Homer opise prizorov na Ahilovem ščitu vpeljuje z glagoli, ki se nanašajo na izdelovanje ščita: Hefajst je »vdelal«, »vkoval«, »ustvaril« to in to podobo ter ji »dodal« to in ono (prim. Lessing 144). Vse te glagolske akcije nam pred oči kličejo božjega umetnika pri delu.

Povrhu je na sledi Lessingu treba dodati, da Homer prizore, upodobljene na Ahilovem ščitu, spet ne samo opisuje, ampak jih tudi prevaja v zgodbo (prim. Sprague Becker 141). Tega, namreč da statične prizore s pripovedjo razgibava v zgodbo, ne počne pri prvi plasti ščita, v kateri je Hefajst upodobil zemljo in nebo s telesi na njem, niti pri peti plasti, v kateri je božji umetnik z Okeanom, krožno reko, ki obliva vesoljni svet, ščit zaokrožil, ampak pri vmesnih treh plasteh, ki prikazujejo človeški svet. To je še zlasti očitno pri mestu v vojni, upodobljenem v drugi plasti. Tam Homer prizore, namesto da bi vsakega posebej opisoval z »vrsto vinjet« (Francis 10), povezuje v zgodbo.

Na kratko: mesto oblegata sovražni vojski. Meščani se nočejo predati in se domislijo zasede. Zato gredo za boj sposobni moški z bogovoma Aresom in Ateno na čelu ven iz mesta k reki, ki je najprimernejši kraj za zasedo. Tja bi s čredami, ki bi jih pripeljali napajat, zvalili oblegovalce in iz zasede udarili po njih, vendar prav tedaj prideta k reki pastirja s svojimi čredami. Ubijejo ju, a pri tem nastane hrup, ki privabi oblegovalce, in vname se krvava bitka.

Torej: opis »se narativizira« (Byre 37) in pripoved prevede statiko upodobljenih prizorov v dinamiko zgodbe. Drugače je pri Vergiliju, ki se je sicer zgledoval pri Homerju. Vergilij, kot poudarja Lessing, v *Eneidi* opisuje Enejev ščit, ki ga je izdelal Vulkan, grški Hefajst, oziroma upodobljene prizore na njem (prim. Lessing 137) – ne izdelovanja, ampak končano umetniško stvaritev, ne njenega nastajanja, ampak, tako kot slikar, tisto, kar je nastalo.

Prav tako Homer tudi ne opisuje Helene, katere ugrabitev je bila povod za trojansko vojno, oziroma njene lepote. Namesto tega prikazuje, kako je Helena s svojo lepoto delovala na ljudi okrog sebe. Enako velja za antične lirike: tudi oni ne opisujejo telesne lepote, ampak podajajo njeno delovanje, njen čar. V tej zvezi Lessing omeni Sapfo (prim. Lessing 159) in ni težko ugotoviti, katere Sapfine verze je imel v mislih. Bržkone tiste, ki razkrivajo, kako silovit telesni odziv je pri njej sami izzval čar lepote:

jezik kot otrpel se v ustih lomi,
droben plamen vse mi telo prešinja,
moj pogled zakrije tema, v ušesih
slišim bobnenje,

mrzel pot obliva me, vsa drgečem,
bleda sem v obraz kot zelena trava;
le še kratek hip me, tako si mislim,
loči od smrti. (Sapfo 65)

Toda globoko v domeno slikarstva je po Lessingovi sodbi zabredla v njegovem času visoko cenjena zvrst lirskega pesništva, opisna poezija narave. Lessing citira dve kitici pesmi oziroma, glede na dolžino, pesnitve »Alpe« švicarskega pesnika in botanika Albrechta von Hallerja, čigar pesmi so slovele kot »pesniške slike«. Pesnitev je nastala na podlagi tritedenske pohodniške ture po gorah zahodne in osrednje Švice, na katero se je takrat dvajsetletni pesnik podal poleti leta 1728. Prav s to pesnitvijo je zaslovel po Evropi in vanjo ponesel tudi ime svoje dežele, o kateri je bilo dotlej malo slišati. Poleg tega je pesnitvi že v prvi knjižni izdaji dodal opombe z botanično nomenklaturo (prim. Shteir 173), se pravi z

latinskimi imeni rož. Po drugi strani je v svoji botaniški karieri po svojem lastnem štetju prvi opisal približno petsto rastlin in odkril tudi nekaj novih rastlinskih vrst.

V devetintrideseti in štirideseti kitici, ki ju iz »Alp« citira Lessing, Haller opisuje alpske rože:

Žlahtni svišč tamkaj z visoko glavo
nad ljudstva zelenega nizki zbor daleč molí,
cel narod cvetlic pod njegovo mu služi zastavo,
pripogiba sam se njegov modri brat in ga časti.
Svetlo cvetov zlato, ki se v žarkih pregiba,
vzdolž stebela kopiči, plašč krona mu siv.
Listov gladka, z globoko zeleno prepreděna belina
od pestrega blišča vlažnega diamanta žari.
Najpravičnejši zakon! da s krasoto poroči naj se sila,
da v lepem telesu duša lepa še bolj biva.

Kakor siva meglà nizka zel se tu plazi,
ki ji narava uleknila list je v križ;
ljubka cvetlica kljuna pozlátana kaže,
ki nosi iz ametista narejeni ju ptič.
Bleščeči list, v prste izrezan, tam
na bister potok zeleni odsev meče;
cvetov nežni sneg, ki barva ga motni škrlat,
progasta zvezda zapira v žarke tam bele.
Tudi po shojeni še resavi smaragd in rože cvetijo
in skale pokrivajo s škrlatnim se oblačilom. (Haller 25–26)⁴

Kaj se skriva v teh pesniških opisih? Katere rože?

⁴ Desetvrstičnici pesnitve, ki ni prevedena v slovenščino, sem prevedel sam. Njuni verzi imajo prestopno rimo, samo zadnja dva zaporedno, da pa se pomensko ne bi preveč oddaljil od izvornika, sem rime v prevodu kombiniral z asonancami. Še izvornik: »Dort ragt das hohe Haupt am edlen Enziane / Weit übern niedern Chor der Pöbel-Kräuter hin; / Ein ganzes Blumen-Volk dient unter seiner Fahne, / Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn. / Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen, / Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand; / Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen, / Bestrahlt der bunte Blitz von feuchtem Diamant; / Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle; / In einem schönen Leib wohnt eine schöne Seele. // Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel, / Dem die Natur sein Blatt in Kreuze hingelegt; / Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel, / Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt. / Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet, / Auf eine helle Bach den grünen Widerschein; / Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet, / Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein; / Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide, / Und Felsen decken sich mit einem Purpur-Kleide« (Haller 25–26).

Eno od njih Haller tudi imenuje takoj na začetku – *edler Enzian*, »žlahtni svišč«. Vendar to ni modra roža, kot bi utegnil pomisliti slabo poučeni bralec. »Žlahtni svišč« je *rumeni* svišč, v slovenščini tudi košutnik; modri je njegov brat. Rumeni svišč, pravi Haller, je kralj nad planinskim cvetjem. Dviga se visoko nad druge rože. Rože okrog njega so kakor njegovo ljudstvo in celo »njegov modri brat«, v slovenščini tudi svilnatolistni svišč ali svečnik, se mu klanja ter »ga časti«. Rumeni svišč je opisan kar v osmih verzih, s tem da opis sega skoraj do konca kitice. Haller imenuje »svetlo cvetov zlato« te kraljevske rože in njeno socvetje hkrati opiše kot drag kamen, diamant, ki v soncu vlažen od rose žari v pisanih barvah.

Opis rumenega svišča sklepna dva verza kitice kronata z moralno poanto. V kraljestvu, ki mu vlada ta roža – kraljestvu gorskega cvetja, kraljestvu narave –, ni tako, da bi si bila notranje in zunanje navzkriž. Ni tako, kot je v človeškem kraljestvu, namreč da se tisto, kar je v sebi lahko skvarjeno in slábo, odeva v krasoto in blišč, saj je človeški kralj včasih lahko moralno oziroma npravstveno skvarjena oseba, ki se obdaja s slepečim razkošjem in oglušujočim pompom. V kraljestvu rož je drugače: v kralju nad rožami je »krasota« združena s »silo«, zunanja lepota z notranjo lepoto. Notranja lepota je sila, ki je naravna, a hkrati tudi *npravstvena* moč – in ta je še lepša od zunanje lepote. Duša rumenega svišča, kralja nad rožami, je »lepa še bolj« od njegovega telesa. Da se kot lépo na zunaj kaže to, kar je še lepše na znotraj, je zakon, ki se ga v nasprotju s človeško družbo drži narava. Ta zakon je »najpravičnejši« in uteleša ga kralj sam, rumeni svišč.

Verzni par v naslednji kitici se glasi: »ljubka cvetlica kljuna pozlátana kaže, / ki nosi iz ametista narejeni ju ptič«. Ljudsko slovensko so to navadni zajčki, ljudsko nemško pa se ta roža imenuje drugače, namreč *Löwenmäuler*, »levji gobčki«. Toda tam, kjer je ljudstvo videlo levji gobček, je Haller očitno uzrl ptičji kljun. Omenjeno rožo oziroma njen cvet je videl kot ptiča, ki razpira kljun (ali zgornji in spodnji del kljuna, ki se v ornitologiji imenujeta »zgornji« in »spodnji kljun«). Skratka, cvet te rože je v Hallerjevih očeh kakor ptič, ki se v soncu tako zelo svetlika, da je videti, kot da bi bil narejen iz dragega kamna, iz ametista.

O naslednji roži je rečeno: »cvetov nežni sneg, ki barva ga motni škrlat, / progasta zvezda zapira v žarke tam bele«. To je opis velikega zalega kobilčka. Kobilčkov cvet ni kakor ptič, ampak kakor zvezda. Njegovi cvetni listi so snežno beli in hkrati kakor žarki zvezde, barvajo pa jih, pravi Haller, tanke proge, ki izhajajo iz škrlatne cvetne sredice.

Potem sledi: »Tudi po shojeni še resavi smaragd in rože cvetijo ...« Haller ob tem verzu v opombi napotuje na dve roži, na rjasti in na

kosmatolistni ali dlakavi sleč. Kitico sklene z verzom: »in skale pokrivajo s škrlatnim se oblačilom«. »Škrlatno oblačilo« skal je brezstebelna lepnicca, ki se v gostih blazinicah s škrlatnim cvetjem razrašča po skalah.

Lessing ima prav: kdor rož ni poznal prej, iz Hallerjevega opisa sicer o njih lahko dobi neko predstavo, toda ne zelo jasne. Upravičeno lahko domnevamo, da niti botanik ne bi pri vseh natanko vedel, katere so. Svišča bi še ločil drugega od drugega, ob drugih rožah pa bi bil, če v opombah ne bi bila navedena njihova latinska imena, nemara v zadregi. Haller vsekakor natančno opisuje alpske rože, a se pesniški opis, trdi Lessing, po nazornosti ne more meriti s slikarskim prikazom. Pesniški opis napreduje zaporedoma, po delih, na sliki pa lahko to, kar je prikazano na njej, zajamemo z enim samim pogledom. Hallerjev opis ob sliki rož, ki jo je naredil kak nizozemski mojster, kratko malo zbledi. Lessing se tu spomni in mimogrede omeni Jana van Huysuma (prim. Lessing 127). Dodajam zgled, eno številnih van Huysumovih rožnih slik (slika 3).



Slika 3: Jan van Huysum, *Rože*, 1722, Ermitaž, Sankt Peterburg.

Razlika med van Huysumovo sliko na eni strani in Hallerjevo pesniško sliko na drugi je tako zelo očitna, da Lessingov argument ne potrebuje dodatnega komentarja.

Prestopanje in prekoračitev meje v slikarstvu

Prav tako kot do opisne poezije narave je Lessing kritičen tudi do alegoričnega slikarstva – kritičen je do obeh zvrsti, ki sta se razmahnili, ena v pesništvu, druga v slikarstvu, v njegovem času. Za alegorično slikarstvo je značilno, da upodobljenim človeškim figuram dodaja atribute, ker brez njih ne bi mogli vedeti, koga te figure sploh predstavljajo. Za zgled jemljem fresko iz palače v Vicenzi (slika 4).



Slika 4: Louis Dorigny, freska, 1701–1711, Palazzo Repeta, Vicenza.

Ženske figure na tej freski ne bi mogli prepoznati, če v levici ne bi držala tehtnice in v desnici meča. Ker tehtnica simbolizira presojanje in meč izvršitev sodbe – in preveza, ki jo ima ženska čez oči, povrhu napotuje na nepristranskost –, je to seveda alegorija Pravice. Takšni atributi, kot sta tehtnica in meč, imajo ustaljene pomene, ki so bili na podlagi ustreznih zgodb vzpostavljeni zunaj slikarskega medija. Alegorično slikarstvo torej z atributi, ki imajo iz zgodb izcejene pomene, v svojem mediju pripoveduje in tako običi globoko na področju pesništva.

Vendar po Lessingu skoraj ni historične slike, na kateri bi bile vse figure natanko v tistem položaju ali bi delale natanko tisto kretnjo, ki jo zahteva prikazani trenutek. Skoraj na vsaki historični sliki je trenutek, pregnantni trenutek, raztegnjen. To, da trenutek raztegnejo, si privoščijo tudi takšni mojstri, kot je Rafael.

Rafael med starimi mojstri slovi po oblikovanju draperije. Človeške figure na njegovih slikah ne stojijo pred nami kot prazne vreče, ampak se skozi draperijo, skozi oblačila, skozi gubanje oblačil kaže anatomija njihovih teles. Na sloviti Rafaelovi sliki *Atenska šola* s Platonom in Aristotelom v središču (slika 5) je pri moški figuri desno spodaj, ki nam je najbližje in je s hrbtom obrnjena proti nam, pod oblačilom jasno vidna okončina (slika 6). Še več: vidna je celo oblika meč.



Slika 5: Rafael, *Atenska šola*, 1509, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan.



Slika 6: detajl z *Atenske šole*.

A ne le da se skoz draperijo razkriva anatomija. Gube oblačila pri Rafaelu kažejo tudi prejšnji položaj okončin in s tem gibanje oziroma dejanje. Če se namreč oblačilo ne prilega tesno telesu, ampak je ohlapno, tkanina, ko se telo premakne v nov položaj, sicer sledi telesu, vendar se po telesu ne poravna takoj. Za njim pride v novi položaj šele trenutek ali dva pozneje. To se lepo vidi na Rafaelovem *Polaganju v grob* (slika 7).



Slika 7: Rafael, *Polaganje v grob*, 1507, Galleria Borghese, Rim.

Gube na oblačilu mladeniča, ki nosi Kristusovo truplo, tistega na desni, so različne. Na trupu, kjer se mu oblačilo tesno prilega, padajo naravnost navzdol. Pod trupom pa oblačilo, ker se mu več ne prilega, plapola. Gube valovijo poševno in kažejo na prejšnji položaj mladeničevega telesa oziroma na njegovo gibanje.

Mojster, kot je Rafael, si lahko privoščiti takšno svoboščino, namreč da trenutek raztegne, se pravi, da trenutka, ki si sledita, združi v enega samega. Tako vdre dlje na področje pesništva, vendar je to še zmeraj zmeren prestop meje. Pretiran prestop pa je, kadar sta na sliki prikazana trenutka, ki sta med sabo oddaljena v času. Po Lessingu je takšno prekoračitev zagrešil Francesco Mazzuoli, italijanski manieristični slikar, bolj znan pod vzdevkom Parmigianino. Ta je na sliki *Rop Sabink* prikazal »rop sabinskih devic in spravo njihovih zakonskih mož s

svojimi sorodniki« (Lessing 131). Na kaj s temi nekoliko zagonetnimi besedami meri Lessing?

Rop ali ugrabitev (ali tudi posilstvo) Sabink je motiv iz zgodnje legendne zgodovine Rima, ki so ga od renesanse obdelovali številni slikarji in kiparji. Rim je bil na začetku mesto moških, in ker je bilo žensk v njem malo, so Rimljani, ki so si želeli zagotoviti potomstvo in mestu s potomstvom moč, te iskali pri sosednjih ljudstvih, da bi se z njimi poročali in spočenjali otroke. Toda ta ljudstva jim niso hotela dajati svojih žensk, zato so nekoč več svojih sosedov povabili na praznovanje v Rim, med njimi tudi Sabine, in med praznovanjem ugrabili njihove ženske. Po eni izmed različic legende, po kateri se ravna Lessing, pa Rimljani Sabink niso ugrabili le zaradi potomstva, ampak tudi zato, da bi prek porok s Sabinkami navezali sorodstvene vezi s Sabinci in tako z njimi sklenili politično zavezništvo. Oboje, rop Sabink in spravo Rimljanov z novopridobljenimi sorodniki, ki je šele čez čas sledila njihovim porokam s Sabinkami, naj bi torej na sliki *Rop Sabink* prikazal Parmigianino.

Vendar te slike nisem našel v nobeni monografiji o Parmigianinu, niti omembe, kaj šele reprodukcijo. Zato jemljem drug zgled, *Salomonovo sodbo* Franca Kavčiča (slika 8).⁵ Na njej je upodobljenih več trenutkov.



Slika 8: Franc Kavčič, *Salomonova sodba*, 1817–1820, Narodna galerija, Ljubljana.

⁵ Reprodukcijska slika je s spletne strani Narodne galerije (<https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka>).

Kavčič (tudi Cauzig, dunajski slikar, sicer pa naš rojak, Primorec) je bil rojen leta 1755 v Gorici. Študiral je na Dunaju in po posredovanju grofa Janeza Filipa Cobenzla, avstrijsko-slovenskega politika in mecena, še v Rimu. Med letoma 1799 in 1820 je bil profesor na dunajski likovni akademiji, potem, do svoje smrti leta 1828, ravnatelj akademije. Nanj je vplival francoski neoklasicizem; v neoklasicističnem slogu je slikal prizore iz Biblije in antičnega mita ter krajine. Prav v času, ko je bil profesor na akademiji, je od avstrijskega cesarja Franca I. dobil naročilo, naj za cesarsko zbirko naredi sliko. Sliko, svojo največjo, ki v širino meri skoraj 3,5 in v višino skoraj 2,5 metra, je izdeloval več let. Motiv zanjo si je izbral sam – Salomonovo sodbo.

Največkrat upodobljena sodba iz antičnega mita je Parisova sodba, ki je pripeljala do povoda za trojansko vojno. Še večkrat od te je bila v likovni umetnosti upodobljena poslednja sodba iz Biblije, ki pripada Bogu. Najslavnejša in najbolj upodabljana človeška sodba iz Biblije pa je sodba kralja Salomona, o kateri beremo v *Prvi knjigi kraljev* (3,16–28).

Pred kraljem se znajdeti dve ženski. Obe sta pred kratkim, v razmiku treh dni, rodili. Ena obtoži drugo, da je svojega mrtvega otroka, potem ko ga je poležala, med njenim spanjem zamenjala z njenim živim otrokom. A kot pravi tožnica sama, »nikogar drugega ni bilo pri naju v hiši« (1 Kr 3,18). Živita skupaj v isti hiši, v njej ste bili sami, in za to, kar je povedala, da se je zgodilo, ni nobene priče. Druga ženska, obtoženka, potem ne pove drugačne zgodbe. Pravzaprav sploh ničesar ne pove, ampak samo zanika tožnično trditev, da je živi otrok njen, tožniččin sin: »Ne, živi otrok je moj sin, mrtvi pa je tvoj« (3,22). In tožnica obtoženki nazaj: »Ne, mrtvi je tvoj sin, živi pa je moj« (3,22). Tako se začne prerekanje: beseda proti besedi brez koga tretjega, ki bi potrdil besede ene ali druge.

Kateri od njiju verjeti? Obe sta »vlačugi« (3,16), ženski, ki imata moške, a nimata moža, »lahki ženski«, kot se reče, in ker sta lahki ženski, zaradi njunega načina življenja nobena od njiju ni verodostojna. Tožnica bi si zgodbo, ki jo je povedala pred kraljem, navsezadnje lahko tudi izmislila, potem ko je njej umrl otrok; lahko bi celo ona poležala svojega otroka in to, kar je sama zagrešila, podtaknila obtoženki, da bi se polastila njenega.

Ženski, potem ko je ena obtožila drugo, da je zamenjala njuna otroka, mrtvega z živim, torej pri prerekanju (»Moj sin je živ, tvoj je mrtev« – »Ne, tvoj je mrtev, moj je živ«) postaneta popolnoma zamenljivi oziroma nerazločljivi med sabo. To zamenljivost, to medsebojno nerazločljivost neznan pisec *Prve knjige kraljev* ubesedi povsem preprosto, a hkrati z vrhunskim mojstrstvom, ko da poseči vmes kralju Salomonu. Salomon povzame njuno prerekanje: »Ena [zož] pravi: 'Moj sin je ta, ki živi; mrtvi

pa je tvoj.' Druga [*vəz'ot*] pa pravi: 'Ne, mrtvi je tvoj sin, živi pa je moj'« (3,24).⁶ »Ena« pravi in »druga« pravi – obe govorita isto, iste besede druga proti drugi. V hebrejskem izvirniku pa imamo najprej *zo't*, »ta«, in potem *vəz'ot*, »in ta«.⁷ Torej: »ta« pravi »in ta« pravi, in ko druga proti drugi govorita isto, sta v tem popolnoma nerazločljivi. Kazalni zaimek tu izgubi svojo moč, moč kazanja. Ženski v prerekanju postaneta tako rekoč isti. Par »ta« – »in ta« je skrajno nazoren besedni prikaz nerazločljivosti teh dveh žensk.

Prerekanje med ženskama, ki je pripeljalo v njuno popolno nerazločljivost in ne vodi nikamor, mora kralj presekat – in preseka ga z ukazom: »Prinesite mi meč« (3,24). To ukaže svojim služabnikom, ki sploh niso omenjeni z besedo, a so implicirani v glagolski množini (»Prinesite«). Potem pa, ko služabniki prinesejo meč, jim kralj ukaže še, naj preseka »živega otroka na dvoje« (3,25) in dajo polovico eni in polovico drugi ženski.

Lahko bi rekli, da je Salomonova modrost »salamenska« modrost. Salomon namreč uporabi besedno zvijačo. Fingira, hlini krutost in s krutim ukazom, ki je besedna zvijača, spravi na dan resnico. Ko služabnikom zaukaže, naj otroka preseka na dvoje – to bi seveda pomenilo, da bi ženski od živega otroka dobili vsaka svojo mrtvo polovico –, izbeza na plan njuni resnični čustvi. Pri tožnici je to materinsko čustvo, čustvo prave matere, ki kralja prosi, naj da otroka raje drugi ženski, samo da bi ostal živ. Pri drugi ženski, obtoženki, pa to čustvo ni nič drugega kot nevoščljivost. Svoji tožnici ne privošči, da bi imela otroka. Ker ga je sama izgubila, zdaj želi, da ga izgubi tudi ona; za otroka, ki ni njen, ji je v resnici vseeno. Salomon torej v svoji modrosti z besedno zvijačo, fingiranim krutim ukazom, pride do resnice in pravične razsodbe.

Kaj pa iz biblične zgodbe naredi slikar? Kavčič prevede dialog oziroma trilog, govor obeh žensk in Salomona, v kretnje. Poleg tega namesto neomenjenih, samo v ukazu impliciranih služabnikov, na katere se Salomon v biblični zgodbi obrne dvakrat, vpelje vojaka ali stražnika, kakorkoli ga že imenujemo. Stražnik je s Salomonom poravnan na diagonalni (slika 9).

⁶ Za hebrejsko besedilo gl. spletno stran *Blue Letter Bible* (<https://www.blueletter-bible.org/>).

⁷ Veznik *və* se v hebrejščini piše skupaj z besedo, ki mu sledi, v tem primeru skupaj s kazalnim zaimkom *zo't*.



Slika 9: kompozicijski prikaz *Salomonove sodbe*.

Ta diagonala teče od levo zgoraj in poteka od Salomonovih ust prek njegove roke oziroma dlani, v kateri stiska žezlo, in prek žezla, v katero se podaljšuje njegova ukazovalna kraljevska roka, naprej k desnici, s katero je stražnik že zavihtel meč, medtem ko z levico drži otroka. Vse to – Salomonova usta, njegova dlan, žezlo in stražnikova roka, v kateri je meč, njegova desna podlaket – razen meča je na prvi diagonali. Od desno zgoraj pa teče druga diagonala (slika 10) in poteka od meča v stražnikovi roki k roki tožnice, otrokove prave matere.



Slika 10: drugi kompozicijski prikaz *Salomonove sodbe*.

Oba, ženska in stražnik, sta z obrazom obrnjena proti kralju, stražnik v poslušnosti kraljevemu ukazu, ženska roteče, češ, naj se ukaz vendar ne izvrši. Pri tem se ženska prav s to roko, z levico, ki je v diagonali z mečem, obeša stražniku na desnico, se pravi na tisto roko, v kateri ima stražnik meč, nared, da z njim udari in preseka otroka na dvoje. Tam, kjer se diagonali sekata, se stikajo kretnje vseh treh figur, kralja, stražnika in ženske. Presečišče obeh diagonal je dramatično središče slike. Ugotovimo lahko, da ima Kavčičeva slika izredno natančno kompozicijo.

Toda na sliki ni upodobljen en sam trenutek, ampak se jih na njej vrsti več. V biblični zgodbi Salomon najprej reče: »Prinesite mi meč,« in *šele potem*, ko mu ga prinesejo: »Presekajte živega otroka na dvoje.« To sta že dva trenutka, ki sta na sliki združena v kraljevi ukazovalni kretnji z žezlom. Stražnik, ki v levici drži otroka in v dvignjeni desnici meč, je na tem, da kraljev ukaz izvrši – to je spet naslednji trenutek, ker stražnikova kretnja sledi kraljevemu ukazu oziroma ukazovalni kretnji. In otrokova mati se stražniku obesi na roko, da bi zadržala izvršitev ukaza – še en trenutek, še ena kretnja na kretnjo. Skratka, plete se veriga trenutkov kakor veriga z obročki, ki se obešajo drug na drugega.

Kavčič je sliko *Salomonova sodba* naredil po zmagi koalicije evropskih držav, Avstrije, Velike Britanije, Prusije in Rusije, nad Napoleonom in po dunajskem kongresu, na katerem so zmagovite koalijske sile oblikovale nov evropski politični red. Vendar slika avstrijskemu cesarju, ki je bil njen naročnik, menda ni bila všeč in jo je sprejel šele po posredovanju Kavčičevega mecena. Malo verjetno je, da mu ni ugajala zato, ker jo je gledal, kot bi jo gledal Lessing, z Lessingovimi očmi. Veliko verjetneje je, da ga je na njej zmotila druga ženska (slika 11).



Slika 11: detajl s *Salomonove sodbe*.

Druga ženska, obtoženka, ne gleda prizora, ki ga izzove Salomonov ukaz, ampak ven iz slike, proti gledalcu, podobno kot v gledališču, ko se igralec obrne stran od drugih igralcev na odru in s tako imenovanim govorom na stran, komentirajoč dogajanje, nagovori občinstvo. Izraz na njenem obrazu seveda ni roteč kot pri prvi ženski, ki gleda Salomona, ampak dvoumen. Njen izraz je tak, kot da bi gledalcu slike, morda celo z rahlim nasmeškom, hotela reči: »Dosegla sem svoje.« Zdi se, kot da bi nas, gledalce, vabila k sozarotništvu.

Zato ni videti, da bi Kavčičeva slika, narejena na motiv Salomonove sodbe, slavila modrost in pravičnost avstrijskega cesarja. Lahko da ima celo politično ost, čeprav si sam tega ne bi drznil z vso gotovostjo reči, ali pa je tako, da takšno ost dobi z gledanjem, cesarjevim in našim. A slikar je vsekakor okrnil biblično zgodbo. Kavčičeva slika *Salomonova sodba* prikazuje kruti ukaz z odzivi nanj vred, ne da bi kaj na njej kazalo, da se bo razodela kraljeva modrost.

Kritika Lessinga

V dvesto šestdesetih letih, kolikor jih je preteklo od izida Lessingovega *Laokoonta*, se je seveda nabralo precej kritičnih pripomb nanj. Te pripombe kažejo, da je ohranil pomembnost in da se ga ni nehalo brati. Ne bom izčrpen, ampak bom izmed njih navrgel le peščico po točkah.

Prvič, Lessing trdi, da slikarstvo prikazuje telesa ali njihove dele. Od tod izhaja, da ni nič drugega kot prikazovanje tega, kar je vidno (prim. Fick 281). Vendar slikarstvo ni nujno samo prikazovanje vidnega. To še zlasti ne velja za abstraktno slikarstvo, ki je postalo pojem modernega slikarstva. Abstraktno slikarstvo nam daje videti, kar ni vidno s prostim očesom ali kar je sploh nevidno, seveda pa se je takšno slikarstvo pojavilo dolgo po Lessingovem času.

Drugič, Lessing trdi, da pesništvo prikazuje dejanja ali njihove dele. V tem se kaže kot Aristotelov dedič. Aristotel v *Poetiki*, prvi teoriji pesništva na Zahodu, v drugem poglavju opredeli pesništvo kot prikazovanje delujočih (1448a) in potem, v šestem poglavju, tragedijo, ki je zanj najvišja pesniška zvrst, kot *mímesis tês práxeos*, »prikaz dejanja« (1449b–1450a). To velja za epiko in dramatiko, ne pa tudi za liriko (prim. Nisbet 371, 379). Kmalu po Lessingu, že v obdobju romantike, sta estetika kot posebna veja filozofije, ki se ukvarja z umetnostjo, se pravi kot filozofija umetnosti, in literarna veda v liriki prepoznali literarno vrsto, ki ne podaja dejanja, ampak tisto notranje v človeku, njegovo subjektivnost, kraljestvo notranjosti.

Pripomba k prvi in drugi točki: zdi se, da razlika, ki jo Lessing razpre med slikarstvom in pesništvom, v resnici najbolj natančno zadeva historično oziroma zgodbeno slikarstvo in pripovedno pesništvo, se pravi pesništvo, ki podaja dejanje.

Tretjič, Lessing trdi, da na sliki vsa telesa, ki so upodobljena na njej, zajamemo z enim samim pogledom. A če namesto slike, ki je ploskev na steni, deski, platnu ali papirju, vzamemo kip: kipa, ki je sam telo v prostoru, ne zaobjamemo z enim samim pogledom, ampak ga moramo obhoditi, da bi si ga ogledali z vseh strani, in naš obhod traja v času. Vrh tega je likovna teorija, tudi kar zadevo sliko, dognala, da s svojim pogledom ne zajamemo vsega slikovnega prostora hkrati. Naš pogled stopi v slikovni prostor na levi spodaj in napreduje po diagonali proti desni zgoraj (prim. Muhovič in Snoj 265; Muhovič 727). Poleg tega naše oko prej pritegnejo tople barve kot hladne (prim. Steiner 40). Skratka, naše dožemanje slike ima časovno razsežnost.

Četrta, Lessing trdi, da pesništvo prikazuje dejanje po njegovih delih in da ga tako, po delih, tudi dojemamo, namreč da po delih napredujemo k celoti. Moderna hermenevtika pa je ugotovila, da razumevanje ni premočrten proces in da ne napreduje od dela do dela k celoti. Na vsaki točki, ko kaj beremo, imamo vselej že neko predstavo o celoti. Vselej že, tudi na začetku, anticipiramo celoto. Naše razumevanje se iz vsake točke, ki jo doseže, zaokrožuje v celoto. Lahko da se naše razumevanje celote med branjem spreminja, vendar je na vsaki točki razumevanje celote. Na vsaki točki opisuje hermenevtični krog. Človeško razumevanje ima strukturo kroga.

Spet pripomba, tokrat k tretji in četrti točki. Naše dožemanje vseh umetniških del, tudi likovnih, se godi v času. Naša recepcija je vsekakor časovna in sekvenčna. Vendar časovnost ni notranja vsem umetnostim samim. Vse umetnosti niso sekvenčne. Sekvenca oziroma zaporedje je način priobčanja, ki je lasten literaturi in ob njej glasbi ter, v modernih časih, filmu, ne pa kiparstvu in slikarstvu in tudi ne arhitekturi (prim. Arnheim 70). Kip in slika zmeraj v celoti stojita pred nami; v svojem obstoju, tudi če se ne zmenimo zanju, nista odvisna od nas. Nasprotno je literarno delo po načinu svojega obstoja, ki je zmeraj znova obstoj v času, odvisno od nas. Brez našega branja je samo kup črk na papirju.

Sklep

Navsezadnje je ne glede na vse, kar je mogoče kritičnega pripomniti o Lessingovem *Laokoontu*, treba reči tole: razlika, ki jo Lessing razpre med literaturo in likovno umetnostjo, ni dihotomija, ki bi ju postavljala na nasprotna pola, tako da bi se izključevali med sabo. Ta razlika v temelju velja: likovna umetnost je prostorska in literatura časovna umetnost. Literatura in likovna umetnost nam govorita vsaka iz svojega medija, v katerem obstajata, literatura z besedo, likovna umetnost z obliko in barvo. In lahko prehajata mejo: likovna umetnost gre lahko čez na področje literature in literatura čez na področje likovne umetnosti. Vendar morata obe pri tem paziti, da se prestop meje ne pretira v prekoračitev, sicer se v svojem mediju ujmeta v meje tujega.

LITERATURA

- Allert, Beate. »Lessing's Poetics as an Approach to Aesthetics«. *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, ur. Barbara Fischer in Thomas C. Fox, Camden House, 2005, str. 105–130.
- Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar, Cankarjeva založba, 1982.
- Arnheim, Rudolf. »Unity and Diversity of Arts«. *New Essays on the Psychology of Art*, Rudolf Arnheim, University of California Press, 1986, str. 65–77.
- Burwick, Frederick. »Lessing's *Laokoon* and the Rise of Visual Hermeneutics«. *Poetics Today*, let. 20, št. 2, 1999, str. 219–272.
- Byre, Calvin S. »Narration, Description, and Theme in the Shield of Achilles«. *The Classical Journal*, let. 88, št. 1, 1992, str. 33–42.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Taylor and Francis e-Library, 2004.
- Fick, Monika. *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 3. izd., J. B. Metzler, 2010.
- Francis, James A. »Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of 'Ekphrasis'«. *The American Journal of Philology*, let. 130, št. 1, 2009, str. 1–23.
- Gide, André. *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Mercure de France, 1947.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Goethes Werke*, zv. 9, *Autobiographische Schriften I*, ur. Erich Trunz, C. H. Beck, 1998.
- Haller, Albrecht von. *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Ur. Michael Holzinger, Zeno.org., 2013, <http://www.zeno.org/nid/20004991001>.
- Homer. *Iliada*. Prev. Anton Sovrè, Državna založba Slovenije, 1965.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ur. A. Hamann in L. E. Upcott, Clarendon Press, 1901.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, 1986.
- Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznimi iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- Muhovič, Jožef, in Vid Snoj. *Diafanije. Pogovori o likovni in literarni umetnosti*. LUD Literatura, 2020.

- Nisbet, H. B. »Über die Unvollständigkeit von Lessings *Laokoön*«. *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung*, ur. Konrad Feilchenfeldt et al., Königshausen und Neumann, 2006, str. 371–385.
- Pliny. *Natural History*. Zv. 10, prev. D. E. Eichholz, Harvard University Press, 1962.
- Sapfo. *Pesmi*. Prev. Marko Marinčič, KUD Logos, 2008.
- Shteir, Ann B. »Albrecht von Haller's Botany and 'Die Alpen'«. *Eighteenth-Century Studies*, let. 10, št. 2, 1976–1977, str. 169–184.
- Sprague Becker, Andrew. »The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description«. *The American Journal of Philology*, let. 111, št. 2, 1990, str. 139–153.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting*. University of Chicago Press, 1985.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze. Slovenski standardni prevod*. Svetopisemska družba Slovenije, 2023.
- Vergil. *Eneida*. Prev. Fran Bradač, Obzorja, 1964.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1885.

Lessing's *Laocoön*: Painting vs. Poetry

Keywords: Lessing, G. E. / *Laocoön* / boundaries between painting and poetry / Homer / Haller, Albrecht von / Raphael / Kavčič, Franc

According to Lessing, painting and poetry are both mimetic but are distinct neighboring arts in terms of their media. Painting is a spatial art; it exists in space because its medium is spatial signs. These signs, the forms in a painting, correspond to bodies that exist in space. In contrast, poetry is a temporal art because its medium is temporal signs. These signs, words composed of articulated sounds in a poetic work, correspond to actions that unfold in time. The pictorial signs, placed next to each other on the pictorial surface, are suited to depicting bodies that exist alongside each other in space. The poetic signs, however, which follow one another in a poetic work, are suited to depicting actions that unfold in time. Since painting cannot depict bodies apart from action and poetry cannot depict actions without bodies, both must at times abandon their appropriate relationship and cross each other's boundaries. The discussion considers both their crossing of boundaries, in which they nevertheless remain within the limits of their media (Homer, Raphael), as well as transgressions that result in poetry becoming confined to the domain of painting (Haller) and painting to the domain of poetry (Kavčič).

ZAHVALE

Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

IZJAVA O DOSTOPNOSTI RAZISKOVALNIH PODATKOV

Za podporo tej raziskavi niso bili pridobljeni ali analizirani nobeni novi podatki.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-1:75

82.091Lessing G. E.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v49.i1.02>