

SCHLEGLOV

»POGOVOR O POEZIJI«

IN PLATONOV »SIMPOZIJ«

Vid Snoj

Univerza v Ljubljani

UDK 82.0-1:1

UDK 111.852

Utemeljitelj nemške zgodnje romantike Friedrich Schlegel je v premisleku o pesništvu od začetka rabil filozofske ideje in pojme. Po drugi strani je v literarnem časopisu Athenäum za ta premiselek namesto privajene oblike razprave kmalu vpeljal literarnomorfno zvrst fragmenta. Spis »Pogovor o poeziji« (1800) pa je oblikoval kot dialog, ki s celotno inscenacijo, se pravi z govorom na izbrano témo in potem s pogovorom o njem znotraj izbrane družbe, še zlasti spominja na Platonov »Simpozij« (ok. 380 pr. Kr.). Vendar je Platonov »Simpozij« pogovor o lepem, Schleglov »Pogovor« pa simpozij o pesništvu. V tem se med njima zasnavlja tudi pomembna duhovnozgodovinska razlika.

Ključne besede: Friedrich Schlegel, Platon, teorija, dialog, pesništvo, nova mitologija, alegorija, Lépo, nekažljivo, Absolutno

Vabilo na kolokvij »o dialogu literature in teorije« odpira kot prvo delovno področje zgodovino in zvrsti tega dialoga od romantike do zdaj. Na tem področju ali, bolje, medpodročju kot prvo, tako se vsaj zdi, imenuje slavno ime – Friedrich Schlegel. Naslov kolokvija in uvodne besede torej ponujajo v premiselek tako ustvarjalno odzivanje literature na teoretične »ideje in koncepte« kakor seganje teorije po literarnih predstavitvenih načinih v zadnjih dvesto letih, se pravi: obmejno in čezmejno delovanje s področja teorije na področje literature in narobe, njuno vzajemno delovanje, pri katerem naj bi vlogo pionirja imel mlajši izmed bratov Schlegel.

Vendar je za nas samoumevno, da teorija zarisuje področje literature in da ona pove, kaj je literatura, ne narobe. Zato je vprašanje, ki se najprej postavlja, kaj sploh je teorija. Ali še natančneje: iz katerega pojma teorije je izhajal Schlegel, eden izmed prvih piscev o literaturi, če ne celo prvi, ki je v zgodnji romantiki, na začetku modernega (samo)razumevanja literature, prestopil mejo teorije proti njej oziroma proti pesništvu?

Iz izročnega pojma. Ta pa se prekriva s pojmom novoveške znanosti.

Teorija je namreč v omenjeni pojmovni akcepciji *celota trditev*, ki *vzpostavljajo neko predmetno področje in v njem predstavljajo svoj predmet*, s tem da je pred-stavljanje temeljni način obdelave tega predmeta. Kot celota med seboj sovisnih, urejenih trditev je hkrati *sistem*. Teorija torej ni enkratno, ampak stalno videnje, v sistemu sovisnih trditev shranjena videnost predmeta – védenje o njem. Teorija literature na primer na predmetnem področju jezika objektivira, postavlja kot predmet svoje obdelave literaturo in je tako trajno védenje o predmetu »literatura«, ki pripada novoveški znanosti. Ta pa je zaradi množenja področij in predmetov obdelave venomer rastoča celota takšnih »področnih« teorij in kot taka »teorija dejanskega«, kot jo je opredelil Martin Heidegger (Heidegger 396 isl.).

Vendar se je Schlegel že na začetku svoje teoretično-literarne kariere nekoliko odmaknil od izročnega pojma teorije. Iz prvih poganjkov historizma v 18. stoletju je posnel, da je na teorijo treba gledati drugače, in našel gledanje, ki teorijo tudi vidi drugače in ki iz spremenjenega videnja teorije prav tako drugače gleda njen predmet. To gledanje izhaja iz reflektiranega, k sebi obrnjenega videnja, ki je spregledalo svojo lastno situiranost v času oziroma zgodovini, in s tem iz ovedenja te situiranosti ter njene neogibnosti pri zasnovi teorije. Predmet teorije poslej ni več en in isti za vse čase, ampak zmeraj znova predmet v ustreznem zgodovinskem obzorju, ki mu ga oriše historični pogled. Predmet postane *tisto, kar se in kot se kaže, kar je torej vidno v obzorju zgodovinskega časa*, in sicer v svojih zgodovinskih izoblikah, čeprav je Schlegel – naj to takoj poudarim – ob tem ohranil tudi interes za nekazljivo.

Skoraj smo že pozabili, da se zgodovina, tj. zgodovinopisje nekaterih nacionalnih literatur, predvsem romanskih, kot so italijanska, španska, portugalska in provansalska, začenja s preučitvami bratov Augusta Wilhelma in Friedricha in da sta, kar zadeva antično literaturo, prav onadva prestavila vrednostni poudarek z rimske literature, na katero je bil postavljen v renesansi in klasicizmu, na grško. Onadva sta tudi vpeljala razločevanje med klasično (antično) in romantično (moderno) literaturo, glede katerega se niti več ne zavedamo, da je pravzaprav izvor naše lastne zavesti o literarni modernosti. Vse to je delo njune pionirske historične zavesti, pa vendar je teoretično pri Friedrichu Schleglu daleč od tega, da bi bilo v popolnem nasprotju s historičnim. Nasprotno: *pojmovni substrat teorije se ohranja v Schleglovem pojmu sistema*.

Sprva, med letoma 1793 in 1795, je mladi Schlegel še razmišljal o »možnosti objektivnega sistema praktičnih in teoretičnih estetskih znanosti« (KFSa I, 358).¹ Sistematizirajoči ali, natančneje, teoretičnosistemiški nastavek Schleglove estetike in poetike so osnutki iz leta 1795, ki so se v njegovi zapuščini ohranili pod naslovom »O lepoti v pesniški umetnosti« (»Von der Schönheit in der Dichtkunst«) in jih je sam metonimično poimenoval za »pesniškega Evklida« (prim. Behler 97), torej z imenom vélikega sistematizatorja antične geometrije, ki je v njegovi obdelavi postala pojem znanstvenega sistema. V teh osnutkih je na prvem mestu vzpostavitev »pravega pojma lepega« (= estetika), za njo prideta »teorija

presojanja lepega« (= kritika) in »nauk o vrstah umetnosti« (= tehnika), navsezadnje pa sledi še poetika kot teorija ali nauk »o samosvojem značaju pesništva« in njegovih vrstah, dramski, lirski in epski, itn. (KFSa 16, 5). Vendar Schlegel osnutkov ni dokončal, ampak je obrnil svoj pogled na teorijo in do teorije pesništva poskušal priti prek njegove zgodovine. Tako se je lotil zgodovine grškega pesništva ter v pismih Novalisu in bratu Augustu Wilhelmu iz leta 1794 zapisal skoraj isto: »Zgodovina grške pesniške umetnosti [poezije] je [popolna] naravna zgodovina lepega in umetnosti.«² Poleg tega v pismu Novalisu dodaja, da smo bili doslej še »brez prave teorije lepega«, v pismu bratu pa pripominja, češ »zato je moje delo – estetika« (KFSa 23, 204).

Skratka, v Schleglovih očeh je iluzija, če teorija skuša fiksirati svoj predmet – umetnost oziroma pesništvo, poezijo kot sukus umetnosti – zunaj njegovega postajanja v zgodovini, v abstraktni brezčasnosti: *edina mogoča teorija pesništva* (in umetnosti oziroma duhovnega sploh) je *njegova zgodovina*, motrenje njegove zgodovinske menjave. Vendar celovito motrenje, ki postajanje svojega predmeta zajame z neke določene točke, tj. iz našega zdaj, do katerega je to postajanje prišlo, in ga izrazi v njegovih zgodovinskih sovisjih: projekt, ki ga je Schlegel sam ironično – z »nek« teoriji, ki je hkrati vendarle tudi »da« – poimenoval »historični sistem« (prim. Behler 116). V risu tega projekta so zasnovane tudi vélike estetike iz romantičnega obdobja, predvsem Schellingova in Heglova, ki nista več »teoretični sistem«.

Ko je Schlegel opustil delo na teoretičnem sistemu ali čisti teoriji, teoriji ne glede na historijo, je delovno pozornost obrnil od teorije lepega k zgodovini pesništva, *od lepega kot takega h konkretnemu izoblikovanju lepega v pesništvu*, in sicer prav v grškem pesništvu. Spis »O študiju grške poezije« (»Über das Studium der griechischen Poesie«), ki ga je napisal leta 1795 in z njim, po objavi dve leti pozneje, tudi zaslovel, prinaša takšen »historični sistem«: razdelano vrsto nasprotij med grškim in modernim pesništvom, s tem da je grško pesništvo, če se omejim le na najpomembnejše, za novoodprti historični pogled prikazovanje, ki je sólo lepo, torej lepi prikaz tega, kar se najprej že sólo kaže, po-kaz pojavnega, čutnega oziroma končnega, modernemu pesništvu pa ne gre več za sólo, ampak ga žene interes za *das Interessante*, tisto, kar je »polno interesa« in interes zbuja – za neskončno.

Vendar se želim razgovoriti ob nekem drugem Schleglovem spisu – ob »Pogovoru o poeziji« (»Gespräch über die Poesie«) iz leta 1800. Ta spis je *dialog*. Schlegel se je že s svojimi literaturomorfnimi fragmenti, ki jih je med letoma 1798 in 1800 objavljaval v literarnem časopisu *Athenäum*, približal literarnemu predstavitvenemu načinu, s tem dialogom pa se je sploh odmaknil od znanstvene oziroma teoretične razprave ter njenega monološkega postavljanja in dokazovanja trditev. Na splošno je dialog namreč mimetičen; ne prinaša dogajalno neumeščene govora o izbranem predmetu, ampak se giblje – ne samo, pač pa tudi – v prvini prikazovanja in si to prvino deli z mimetičnimi, prikazovalskimi umetnostmi, kot je pesništvo ali slikarstvo. Tak je dialog že pri Platonu: prikaz pogovora kot dramatičnega dogodka hkrati z značaji sodelujočih v njem.

Platon ni edini filozof, ki je pisal dialoge, je pa edini med filozofi, ki je pisal samo dialoge, in Schlegel jih je že pri šestnajstih letih vse prebral v izvirmiku. Zato ni presenetljivo, da je Schleglov »Pogovor« tako po zgradbi kakor tudi po govorni sestavi podoben Platonovemu »Simpoziju«.

»Simpozij«, napisan okrog leta 380 pr. Kr., je, tako kot nekateri drugi Platonovi dialogi, okvirjen s pripovedjo, v tem primeru s poročilom o simpoziju ob konkretnem dogodku, Agatonovi tragiški zmagi – pravzaprav ne le enkrat, ampak celo dvakrat –, poseben pa je v tem, da zvečine ne poteka kot pogovor, miselno intenzivna besedna izmenjava, v kateri navadno Sokrat izprašuje svojega sogovornika, ampak je v resnici oblikovan simpozijsko – kot zbirka govorov na izbrano témo. Prav tako je tudi Schleglov dialog okvirjen z uvodnim razmišljanjem ter poročilom o izmišljeni prijateljski družbi in njeni odločitvi za pogovor, njegovo osrednje tkivo pa spet tvorijo govori, s tem da je vsak izmed njih zarobljen z razpravo simpozijske družčine na izbrano aktualno témo v zvezi s pesništvom, ki jo je obdeloval.

V Schleglovem dialogu je poleg tega ohranjena avtorska anonimnost platonskega dialoga. V uvodu beremo: »Pričujoči pogovor naj bi drugega nasproti drugemu postavil povsem različne poglede, od katerih lahko vsak s svojega stališča v novi luči pokaže neskončnega duha poezije ...« (Schlegel, »Pogovor« 145). Različne interpretacije so v pogledih govorcev poskušale prepoznati mnenja Schleglovih sodobnikov, vendar brez uspeha. Zato se vse izjave vračajo k avtorju dialoga, ki pa kljub temu ostaja brez jasno razločljivega glasu v množici glasov, *avtor brez avtoriziranega teksta*. Najbolje je kratko malo reči: pri Schleglu, tako kot pri Platonu, se govori o temintem. Schlegel je torej z izbiro dialoga in izrabo možnosti dialogizacije opustil monološko izrekanje in sploh navadno teoretično ravnanje: v dialogu *ne postavlja pesništva kot predmet, ampak drugega proti drugemu postavlja poglede nanj* in tako pesništvo samo ob večpoglednem oziroma večglasnem približevanju odteguje popredmetenju.

Kako pa se, po drugi strani, o temintem govori pri Platonu? Ali pri njem obstaja teorija? Ali je iz večglasnega tkanja platonskega dialoga mogoče izločiti teorijo, sistematično organizirano védenje, o katerem je mogoče poučiti tudi druge, nauk? Denimo teorijo idej, ki bi bila jedro Platonovega idealizma?

Tu bi se rad navezal na Gorazda Kocijančiča, ki je lani izdal svoj – in sploh prvi – celotni prevod Platona v slovenščino: ena izmed temeljnih ugotovitev, ki jo ponavlja v spremnih spodbudah za branje Platonovih dialogov, je, da dialoško strukturirane Platonove misli ni mogoče speljati na nobeno monološko tezo ali nauk, tudi ne na teorijo idej.

V filozofskem pogovoru, ki ga uprizarjajo platonski dialogi, pot do cilja ni prehojena do konca, spoznanje ni doseženo. Sokratska dialektika je vodenje sogovornika v pogovoru do točke, na kateri se ta ove svoje nevednosti, ki se je Sokrat po drugi strani ves čas zaveda. Smisel znamenitega izreka »Vem, da nič ne vem« ni, da bi bil Sokrat, najmodrejši med ljudmi svojega časa, neveden v stvareh, ki so v dosegu človeškega spoznanja, ampak da spoznanje tega, kar v resnici je, ni mogoče. Sokratska dialektika torej vodi sogovornika po miselnih poteh tako, da ga pripelje v *aporio*, na

»brezpotje« in/ali v »zadrego«, se pravi v nevedenje brez izhoda. Dialog sicer je miselno utiranje poti proti temu, za kar Platonu gre, vendar to ni dosegljivo s spoznanjem, niti se razvoj misli v enem dialogu ne sklada nujno z razvojem misli v drugem.

Pa vendar dialog je pot. Kocijančič pravi: »Tu lahko le pripravimo pot. Zato je dialog vodenje po poti, korak za korakom, do cilja, ki je za Sokratovim nevedenjem« (Kocijančič, »Platonova filozofija« 808). Dialog je *priprava poti do cilja, nakazovanje nespoznavnega cilja samega*. In sokratska dialektika je vendarle tudi majevtika, babištvo, ki pomaga pri porajanju tega, kar je v človeku nesmrtno, tj. njegove duše, za tisto, kar ga kot smrtno bitje presega – čeprav je porodek lahko mrtvoroden. To, za kar dialektika pripravlja, vendar tja sama ne pripelje, namreč ni nikdar doseženo brez korenite zareze, ampak s preskokom v *exaíphnes*, v nekem »nenadoma«, ki je časovna ekstaza oziroma ek-staza iz časa. *Z zrenjem, ki kljub temu da je umsko, vendarle ni diskurzivno*.

Heidegger poudarja izstavljajno potezo novoveške znanosti kot »teorije dejanskega«, njen postavljalni poseg v predmet: teorija iz-stavi neko bivajoče v predmet tako, da si ga poda v svoji lastni pred-stavi. Zato po njegovem ni naključje, da se je v nemščini za latinsko besedo *contemplatio*, ki prevaja grško *theoría*, že v krščanskem srednjem veku uveljavila beseda *Betrachtung*, »motrenje«, ki po drugi strani etimološko izhaja iz latinskega *tractare*, »obravnavati«, »obdelovati« (prim. Heidegger 399–400); teorija kot motrenje je že obdelava. *Theoría* pri Platonu pa je *čisto, nediskurzivno, nerazdelovalno gledanje: zrenje*.

Platonova »teorija« zato nikakor ni motrilna obdelava dejanskega, te ali one pojavnosti, ampak zrenje tistega drugega, ki se samo ne kaže, ki se torej ne kaže telesnemu očesu. Je zrenje ejdosov oziroma idej ali »uzrtosti«, kot *idéo* prevaja Kocijančič, tega, kar se zrenju daje in ga, v njem samem pričujoče prav kot uzrto, sploh omogoča. Kot vrhunec filozofskega življenja, ki v ekstatičnem nenadoma prebije obzorje časa, pa jo z vodenjem na brezpotje pripravlja dialektika. Ta je tako priprava za vzpon človekove duše onstran tega, kar se kaže telesnemu očesu in je le na (ta) videz, k tistemu, kar se pokaže najvišjemu v duši sami, očesu uma. K resnično Bivajočemu. Se pravi k temu, kar je le »slutnja misli« in o čemer ni mogoče diskurzivno govoriti, pa je vendarle treba govoriti.

Zato tega, za kar Platonu v resnici gre, v dialogu niti Sokrat ne more ustrezno filozofskopojmovno ubesediti, saj se, kolikor obstaja le v nediskurzivnem sprejemanju uma, upira ubesedenju. Platon vsekakor na vso moč zagovarja filozofski način življenja, ki ga uteleša Sokrat in ki ni nič drugega kot nepopustljiv »živeti-proti« presežnemu, strinja pa se le s smerjo Sokratovega ubesedovanja, ne nujno tudi z ubesedenim samim.

Kot že rečeno, se misel o istem v platonskih dialogih lahko tudi drugače razvije: *theoría* ni zmožen le filozof, ampak – v drugi miselni konstelaciji – tudi umetnik, ki v skladu s sodobnim razumevanjem celo ni nič drugega kakor obrtnik.³

Pri Platonu je *theoría* kot nediskurzivno zrenje pred *poíesis*, pred »ustvarjanjem«, če ga vzamemo v širokem pomenu kot privajanje iz nebi-

vajočega v bivajoče, tudi pred umetniškim ustvarjanjem. Vsaka umetnost je poietična, se pravi ustvarjalna v tem širokem pomenu, in nekatere umetnosti neposredno od uzrtega v zrenju samem prejmejo napotilo ter ga uobličijo v prvini logosa. *Poiesis* v ožjem pomenu pa je pesništvo. To je pri Platonu lahko, prvič, umetnost, katere ustvarjanje je proizvodjanje verzov (»Simpozij« 205b–c), drugič, umetnost, ki ni privajanje iz nebivajočega v bivajoče po ejdosu ali ideji, uzrtni s *theorío*, kakor mizarstvo ali stolarstvo, ampak po *eikón*, zunanji podobi oziroma videzu ustvarjene stvari, kakor slikarstvo (»Država« 596b–602b), in tretjič, od boga navdihnjena in zato *maniké*, »blazneča« ali bogoblazna umetnost (»Fajdros« 245a). Tretja možnost je za pesništvo sicer najboljša, vendar Sokrat prav v »Fajdrosu« pravi, da pesništvo ne more prikazati tega, kar duša zre na nadnebnem kraju (247c): »Tega nadnebnega prostora [*Tòn dè hyperouránion tópon*] ni še nikoli slavil noben tukajšnji pesnik niti ga ne bo nikdar slavil tako, kot bi si zaslužil« (Platon, »Fajdros« 548).

S tem ko Platon o zrenju duše na nadnebnem kraju da govoriti Sokratu, tako da ta hkrati to zrenje odreče pesniku, v resnici izreka *filozofski mit*. Misel v ozadju, ki se nakazuje tudi v nekaterih drugih Platonovih dialogih, je, da se le filozofovo zrenje lahko nenadoma reši toka časa in se v brezčasju pridruži zrenju še neutelešene duše v večnosti, kajti stalna »teorija« je lahko le zrenje duše pred rojstvom. Tega, se pravi dušinega zrenja »nadnebnega prostora«, kot se tu imenuje sfera ejdosov, pa ne upodablja več pesniški, ampak Platonov lastni mit. Ali natančneje: *Platonov mit ni pesnikov mit, je pa vendarle pesniški*. Dušinega zrenja namreč ne diskurzivira, ampak podaja le »okoliščine« tega zrenja v predrojsnem. Filozofski *mýthos* se tako pokaže za poseben *lógos*, za tvegano, z izkustvenim nekrito, ustvarjalno besedo o nečutnem bivanju duše.

Pa vendar najvišje, h kateremu v svojem zrenju stremi duša, ni sfera ejdosov. To je še onstran nje, »onstran bitnosti« (»Država« 509b), onstran celote ejdosov kot večnih vzorcev stvari. Imenuje se Eno v »Parmenidu«, ideja Dobrega ali Dobro v »Državi« oziroma Lépo v »Simpoziju«.

V celoti gledano je »Simpozij« sicer zbirka hvalnic erosu, vendar na miselnem vrhuncu, ki ga doseže v Sokratovem govoru, postane govor o Lepem. Ta govor je dodatno okvirjen, saj Sokrat v svojem govoru predvsem obnavlja pogovor, ki ga je imel s svečenico Diotimo. Povzemajoč Diotimine besede, pa erosa sam ne isti več z lepim kakor prejšnji govornici, ampak ga opredeli kot to, čemur lépo (in s tem dobro) ravno manjka in kar zato le stremi k njemu. Eros ni ljubljeno, ampak to, kar ljubi – ljubezen do lepega. Še več, kot želja lepega postane *želja Lepega*: potem ko se zbudi ob lepem telesu, se od njega vzpne k lepim telesom in od njih k lepim opravihom ter od teh spet k lepim naukom, vse dokler nazadnje ne seže proti Lepemu samemu. *Vzpon želje tako navsezadnje postane pot »teorije«*, iztezanje proti »širokemu oceanu Lepega« (210d). Zrenje Lepega: Dobrega: Enega.

Pesništvo je zato manj od teorije: *theoria* je za Platona akt sprejemanja razodevajočega se Lepega, pesništvo pa ni privilegirani kraj njegovega razodevanja.

Prav tu, v območju razmerja med presežnim »predmetom« platonsko mišljene teorije in pesništvom, tiči tudi velika razlika med Platonovim in Schleglovim dialogom, razlika z duhovnozgodovinsko težo: Platonov »Simpozij« je v poglavitem pogovor o Lepem, Schleglov »Pogovor« simpozij o pesništvu. Kaj to pomeni – pogovor o pesništvu namesto o Lepem?

Za odgovor na to vprašanje se je treba vrniti ne le k Schleglovemu razumevanju teorije, ampak predvsem pesništva, kot ga je razvil v »Študiju«.

Schleglov historični pogled se ne orientira po ekstatičnem nenadoma platonskega zrenja, ampak, izhajajoč iz svoje lastne situiranosti v času, po zgodovinski horizontali namesto po iz zgodovinski vertikali. Teorija je zanj še zmeraj védenje, v sovisnih trditvah shranjena videnost zgodovinsko vidnega. Vendar Schlegel, kot že rečeno, v »Študiju« ugotavlja, da ima moderno pesništvo v nasprotju z grškim interes za nekazljivo, in tako tudi sam, čeprav izhaja iz izročenege novoveškega pojma teorije, ohrani interes za tisto, kar je pri Platonu »predmet« *theoríe*, kar je torej ob dialektičnem urjenju in ekstatičnem vzponu duše uzrtno le njenemu očesu.

Vir grškega pesništva je po Schleglu mit, njegov izvir, kraj, kjer je prvič najprej privrelo na dan, pa Homer. Ta je mit prvi pesniško izoblikoval, zato sta njegovi pesnitvi »najlepši cvet najbolj čutne dobe umetnosti« (Schlegel, »O študiju« 107), dobe, v kateri *nič, kar se že samo ne kaže (ali prikazuje, pojavlja), nima mesta v umetnosti oziroma v pesništvu*. In ko Schlegel pride do Sofokla, ki naj bi v mojstrstvu prikazovanja segel celo še čez Homerja in sploh najviše v grškem pesništvu, pravi takole:

Seveda pa v svoj prikaz ne vmešava ničesar, *kar ne more biti prikazano, kar se ne more pojavljati*. [...] Božje kraljestvo leži onkraj estetskega horizonta in je v svetu pojavov le prazna senca brez duha in moči. In res, pesnik, ki [...] meni, da se lahko umakne z borno zadovoljtvijo, ki omogoča pogled na kaznovano zlobnost, ali *zgolj z namigom na oni svet*, izkazuje najmanjšo mogočo mero umetniške modrosti (101–102; poudarka sta moja).

Vse, kar grško pesništvo potrebuje za svoj prikaz, se torej prikazuje v estetskem, tj. čutnem obzorju. Vse to najde v »svetu pojavov«, se pravi v *naravi*, ki hkrati pomeni čutni svet ali tudi, kot v skladu s sodobnim filozofskim besednjakom pravi Schlegel, »končno realnost« (53). Zato je v grškem pesništvu zmeraj prikazano le končno brez neskončnega. Vendar skoz Schleglovo povezovanje narave s prikazovanjem oziroma kazanjem preseva staro, grško razumevanje *phýsis* kot »vznikanja«, se pravi vznikanja v sebekazanje z vzniklim vred. Ko Schlegel naredi sklep, da je »zaradi izgube končne realnosti in omajanja dovršene oblike nastala težnja po neskončni realnosti« (prav tam; moj poudarek), je to torej mogoče razumeti tako, da je za moderno pesništvo ob tej izgubi postalo zanimivo *nekazljivo*. In ker se interes za nekazljivo po drugi strani lahko uresniči le v prikazu, ki združuje nadčutno s čutnim ali, v pojmovnosti sodobne filozofske metafizike rečeno, neskončno s končnim, se pravi *nekazljivo s kazljivim*, Schlegel tudi pokritizira pomanjkljivo prikazovanje pesništva po antiki, ki je nastajalo v okviru krščanskega izročila, kolikor to pesništvo »zgolj z namigom na oni svet«, brez razprostiranja nazornega podobja, naznačuje nekazljivo.

Namreč z namigom na »Božje kraljestvo«, ki v tem kontekstu postane izraz »metafizike« Nove zaveze ter označuje svetu pojavov nasprotni in hkrati nadrejeni nevidni svet.

O prihodnjem uresničenju interesa za nekazljivo pa se v poglavitnem govori v *Pogovoru*.

V tem spisu je poudarek prav na pesniškem prikazu nekazljivega, na takšnem prikazu kot nalogi sodobnega pesništva. Besedo ima šest izmišljenih sogovornikov, izmed teh štirje z daljšimi govori. Téma tretjega govora je roman kot osrednja sodobna pesniška zvrst in téma četrtega slog Goethejevih del, vendar izstopa drugi, Ludovikov govor, ki ima za témo pesništvo zdaj oziroma njegovo nalogo in ga s tematizacijo dotlejšnjih pesniških epoh smiselno vpeljuje prvi govor.

Ludovikov govor je naslovljen kot »govor o mitologiji«, saj je naloga pesništva zdaj, v tej dobi, oblikovanje mitologije, *prikaz nekazljivega v novi mitologiji*. Ludoviko na začetku pravi:

Trdim, da naši poeziji manjka središče, kakršno je bilo za stare mitologija, in vse bistveno, v čemer pesniška umetnost zaostaja za antično, je mogoče združiti v besede: Nimamo mitologije. Vendar, dodajam, smo zelo blizu temu, da jo dobimo, oziroma je čas, da si začnemo resno skupaj prizadevati za to, da jo dobimo (Schlegel, »Pogovor« 158).

Nova mitologija bo po Ludovikovi besedah prišla po »povsem nasprotni poti« kot stara, ki je bila »prvi cvet mladostne fantazije« (prav tam). Ne more namreč več priti po naravni poti, ker je »mitologija novih [*der Neuere*] izgubila neposrednost čutnega«, kot potrebo po novi mitologiji pomenljivo, z namigom na Schleglove besede o »izgubi končne realnosti« iz »Študija«, utemeljuje Heinz Gockel (Gockel 132).

To kratko aluzivno ubesedenje novosti pesniškega in sploh človeškega stanja nam priklicuje pred oči kontekst sodobne filozofije. V Schleglovih očeh je *izguba neposrednosti čutnega* jasno pokazala Kantova kritična filozofija, pretres človekovega uma z nalogo razločiti umske zmožnosti, meje teh zmožnosti in območja njihove veljavnosti. Kant se je namreč že v predkritičnem obdobju odpovedal platonskemu »uzirajočemu umu« (*anschauende Vernunft*) in potem za osnovo vsakega spoznavanja vzel čutno zrenje (*sinnliche Anschauung*), vendar ob izključeni možnosti, da bi bila stvar v tem zrenju dana taka, kot je, v svoji neposredni nasebnosti. Kot trdi v svoji prvi kritiki, lahko pri stvari spoznamo le tisto, kar smo sami položili vanjo, se pravi, da je kot predmet spoznanja naš lastni preparat in da je ta predmet prav v svoji spoznavljivosti venomer zgrajen v človeškem spoznavnem aparatu. Ker torej naš spoznavni aparat ustvarja stvari kot spoznavne predmete v naši predstavi, je objektiviteta objekta zmeraj posredovana s subjektiviteto subjekta.

Na ozadju izgubljene neposrednosti čutnega pa je treba razumeti tudi Ludovikove besede, ki sledijo kot odgovor na to, od kod bo prišla nova mitologija. Ta se mora, ugotavlja Ludoviko, za razloček od stare, ki je prišla od narave, matere vsega čutnega, »razviti iz najgloblje globine duha; biti mora najbolj umetniška umetnina [*das künstlichste aller Kunstwerke*], kajti vsebovati mora vse druge« (Schlegel, »Pogovor« 158). Nova mitologija se

torej mora razviti in biti *najbolj umetniško in/ali najbolj umetno* ter zato naj-nenaravnejše, najduhovnejše umetniško delo, tisto najbolj pesniško, sukus pesniškega v pesniškem delu samem. Razvije pa se lahko ob pomoči nove filozofije, kolikor ta daje namig za njeno razvitje iz duha. »Idealizem«, zagotavlja Ludoviko, je »trdna točka«, iz katere bo izšla »velika revolucija« (prav tam), in s to točko bržkone meri na Fichtejevo filozofijo, saj je prav Fichte našel, kot pravi Schlegel že v »Študiju«, »temelj kritične filozofije« (Schlegel, »O študiju« 111), tj. temelj kantovske filozofije, na katerem je potem gradil nemški idealizem. Fichte je namreč prvi načel temeljno vprašanje nemškega idealizma, vprašanje o tem, kaj je še pred obstojem območij, v katera se pri Kantu naobrača delovanje uma. Se pravi vprašanje, kako nastaneta človekovo samozavedanje, ki šele omogoča načrtno spoznavno rabo uma, in svet, ki po drugi strani omogoča, da se delovanje uma sploh da kam naobrtni.

Temelj kantovske kritične filozofije je Fichtejeva teza, po kateri absolutni jaz postavi ne-jaz, svet, s *Tathandlung* – s »faktom-aktom«, dejanjem v emfatičnem pomenu besede, ki je za vsak posamezni, relativni jaz, ki vznikne z njim, vselej že dejstvo. Postavitev ne-jaza je namreč nujno dejanje jaza, da ta sploh dobi zavest o samem sebi. Kajti jaz se s pojmi lahko zajame in pojmuje kot jaz le, če si nasproti postavi ne-jaz, samega sebe si torej lahko zagotovi le, če se omeji z ne-jazom – čeprav ob prebuditvi samozavedanja izgubi absolutnost.

V Schleglovih očeh je jazova postavitev sveta, tetični akt jazovskega subjekta, ki ima status temeljne teze v Fichtejevem znanstvenem nauku, bržkone *pesniška* v širokem pomenu: *šele tedaj se to, kar se kaže, jazu sploh lahko pokaže za različno od njega*, kot njegovo zrcalno nasprotje in s tem hkrati kot porokovalna instanca njegove istosti. Pesništvo v ožjem pomenu pa je za Schlegla prikazovanje kazljivega in nekazljivega, enega brez drugega ali enega z drugim. Vendar v historično relevantnem pomenu, v pomenu visoke romantične poezije, vsekakor prikazovanje nekazljivega, nekazljivega v kazljivem, in sicer prek nove mitologije.

Vir te mitologije bo torej po Ludovikovih besedah idealizem, »trdna točka« v »najgloblji globini duha«, izhodišče za revolucijo duha, v kateri bo glavno vlogo imelo pesništvo. Nova mitologija tako za moderno pesništvo ne bo to, kar je bila stara mitologija za grško pesništvo – dar ali delo narave. Ne bo v naravnem sosledju kratko malo nadomestila stare, saj bo idealizem kot njen vir namesto narave v resnici *vir novosti mitologije same*. Zato mora – ne kot reprodukcija kazljivega, ampak *kot (re)produkcija nekazljivega* – privreti »iz ustvarjalne moči subjektivnosti«, kot pravi Manfred Frank, véliki poznavalec filozofije in literature v romantičnem obdobju (Frank, *Der kommende Gott* 206). Ker od narave ni mogoče pričakovati nove mitologije, morajo zdaj pesniki začeti črpati iz svoje lastne subjektivnosti in sami ustvariti mitologijo, ki bo po širini zajete snovi nekakšna univerzalna mitologija, antologija doslejšnjih mitologij, ne le antične, ampak tudi vzhodnih, na primer indijske.

Glavno besedo pri nastanku nove mitologije v pesniški subjektivnosti pa bo imela *domišljija*. Nova mitologija, napoveduje Ludoviko, bo namreč

stvaritev domišljije ob hkratni *Aufhebung*, odpravi, ukinitvi ali začasnem izklopu razuma:⁴

Kajti to je začetek vse poezije, da odpravi potek in zakone razumno mislečega razuma [*den Gang und die Gesetze der vernunftig denkenden Vernunft aufzuheben*] in nas znova prestavi v lepo zmedo fantazije, v izvirni kaos človeške narave, za katerega doslej še nisem našel lepšega simbola, kot je pisano vrvenje starih bogov (Schlegel, »Pogovor« 160).

Nova mitologija bo zvezno upodobljenje iz različnih mitologij, ki bo nastalo iz duha ob dejavni pomoči domišljije in nedejavnosti razuma, ter bo kot vélika prispodoba iz zgodbe in podobe dala zreti to, »kar sicer vedno uhaja pred zavestjo« (prav tam) – predzavestno, ki skupaj z zavestjo sicer tvori eno izmed značilnih nasprotij, skoz katera se giblje idealistična misel, poleg splošnega in posameznega, idealnega in realnega ali neskončnega in končnega.

V »Pogovoru« je torej poudarek na *domišljijskem* prikazu nekazljivega, v katerem je izklopljen vsak racionalni, diskurzivni moment, vendar tako, da je pri tem *preskočeno tudi gledanje ali zrenje* v svoji omogočenosti od uzrtega samega in da *prednost pred njim dobi upodabljanje*. Domišljija kot *Einbildungskraft*, kot »moč« ali »zmožnost« (*Kraft*) »u-podabljanja« (*Ein-bilden*), tako postane samolastna, subjektivna moč, ki bo s tem, da je zmožna izoblikovati novo mitologijo in prikazati neprikazano, tudi udejanjila revolucijo duha, katero je pripravila nova idealistična filozofija. Prav v tem visokem vrednotenju domišljije se pri Schleglu kljub njegovemu platonističnemu interesu za nekazljivo prižene do vrhunca Platonu tuji romantični subjektivizem ...

Naj se vrnem k tekstu. Ludovikovemu govoru sledi pogovor, v katerem se spet oglasi Ludoviko sam in spregovori o tem, da je pesništvo po načinu, na katerega se nanaša na neskončno ali nekazljivo, *alegorija*: »... vsa lepota je alegorija. Ravno zato, ker je najvišje neizrekljivo, ga lahko izrekamo le alegorično« (162). Alegorija je očitno prikaz, ki je sam lep, vendar hkrati drugačen od lepega prikaza grškega pesništva, o katerem govori Schlegel v »Študiju«, in sicer po tem, da združuje neizrekljivo z izrekljivim, nekazljivo s kazljivim. Ali s Frankovimi besedami, ki jedrnato zajemajo v pojmovnosti nemškega idealizma: »*Alegorija* je – kratko rečeno – tendenca k Absolutnemu v končnem samem« (Frank, *Einführung* 291).⁵

Kolikor grški glagol *allegoréo* pomeni »govorim, izrekam drugače«, je alegorično govoriti za Schlegla izrekati, meniti, po-menjajoče namigovati na nekaj drugega, v končnem kazati na neskončno, Absolutno. Alegorično po-menjanje ni isto s tistim, na kar meri, s tem da ta njegova negativnost »obstaja v samo sebe kot pozitiv izbrisujoči se sprostivni pogleda [*Freigabe des Blicks*] na absolutno menjeno« (Frank, *Einführung* 294). Ko se torej to po-menjanje izbrše v pogledu, ki ga samo odpira, za njim ostane podoba, ki ni nič drugega kot podoba neskončnega v končnosti jezika.

In v tem pogledu gre pesniška alegorija dlje od filozofskega pojma. Schlegel to drugje pove takole: »Gre do vrat najvišjega in se zadovolji s tem, da zgolj nedoločno naznači tisto neskončno, božansko, ki se filozof-

sko ne da označiti in pojasniti« (KFSA 12, 210). Najvišjemu se torej lahko približa bolj od filozofskega pojma, ker ga ta v nobenem posegu ne more zajeti in določiti. Približa pa se mu tako, da pride vse »do vrat« vanj, ne da bi stopila skozi – v *nedoločni naznačitvi*, ki, čeprav racionalno nerazberljiva, vendarle daje po nazornosti bogato podobo, kolikor nedoločno nikakor ni nujno tudi že uborno. Tako je najvišja oblika izrekanja: »Vsaka alegorija pomeni Boga in o Bogu ne moremo govoriti drugače kot alegorično« (KFSA 18, 347).

Naj sklenem. Pri Schleglu se ob tem, da izhaja iz novoveškega pojma teorije, in ob izgubi neposrednosti čutnega, ob tem, da ohrani platonski interes za nekazljivo, in tem, da povzdigne domišljijo, izrisuje temeljito drugačen položaj pesništva kakor pri Platonu.

Platonu gre za zrenje nadčutnega, vélika konsekvence celotne njegove filozofije ni nič drugega kakor popolno zrenje Lepega onstran stvari namesto le delnega posredovanja nadčutnega v čutnem. Čutno, ki je deležno nadčutnega, je lahko le opora za vzpon duše k Lepemu, ki se mora, da bi segla proti Lépeemu, postopno odvrčati od lepote stvari in jo navsezadnje pustiti za seboj. Kolikor pa pesništvo (oziroma umetnost sploh) po drugi strani zmeraj deluje v območju esteze, tj. estetskega, čutnega posredovanja, ne more biti privilegirani kraj razodevanja Lepega. Umetniško prikazovanje, ki je prikazovanje v čutnem, v kamnu ali lesu, barvi, besedi, ni na ravni zrenja, ki mu še najbolj ustreza upodobitev v filozofskem mitu – zrenja, v katerem duša navsezadnje izkusi Lépo popolnoma zunaj čutnega, v čistem molku.

Nasprotno pesništvo pri Schleglu postane privilegirani kraj prikazovanja, jezikovnega upodabljanja Absolutnega (s tem da Absolutno samo ostaja zunaj njega, za lepega pa obvelja pesniški prikaz sam). Schlegel namreč ob kritiki poantičnega pesništva, ki naj bi, potem ko je zgubilo stik z mitologijo, shajalo le z bornimi namigi na Absolutno, zasnavlja sodobno pesništvo tako, da se pri tem ravna po nezgrešljivo platonističnem interesu za nekazljivo, čeprav je njegov lastni platonizem seveda posredovan skozi novoveški subjektivizem.

Pesništvo v Schleglovi zasnovi torej ni le reprodukcija sveta pojavov, ki ga po Fichteju z izvornim tetičnim aktom, tako rekoč z drugim stvarjenjem, postavlja jazovski subjekt. Pesništvo je na ravni svojega časa in odgovarja njegovemu zgodovinskemu izzivu le, ko se loti prikazovanja nekazljivega, in sicer z novo mitologijo kot tvorbo domišljije, ne da bi ta bila le naslednica stare mitologije, ki bi vzniknila kot dar narave v njenem sebekazanju, niti ponovitev postavljaljočega akta jaza, kolikor je v svoji novosti ravno prisposoba nekazljivega.

V modernem pesništvu se nekazljivo pokaže šele v prikazu – in nič drugače kot tako. Takšen prikaz je zato skrajno nenavaden po-kaz, paradokсна re-prezentacija ali po-navzočenje, po-uprisotnjenje. Kajti re- tu ne naznačuje naknadnosti, nobenega »biti-po«, kolikor pesniški prikaz v svoji srčiki ni prikaz pojavnega oziroma prisotnega, pa vendar hkrati jo naznačuje, kolikor je *prikaz tistega, kar je »prisotno« drugače oziroma v razliki od prisotnega*, onstran racionalno razberljive in pojmovno ubesedljive prisotnosti, kajti to kot nekazljivo sicer sploh ne bi bilo prisotno v območju čutnega in

bi nam ljudem, ki smo vselej že napoteni vanj in popotujemo v njem, ostalo povsem tuje.

Prav to, da nekako posreduje tisto, kar je samo po sebi sicer neposredljivo oziroma kar ni posredljivo drugače kot tako, pesništvo tudi dviguje v visoki položaj, ki ga dobi v Schleglovem »Pogovoru«. Ta dialog je zato eden izmed najpomembnejših izrazov romantične »umetniške religije«, nazora, ki umetnost vidi v položaju ali celo na mestu religije. In ker Schleglov dialog pesništvu v resnici namenja odlikovani položaja posrednika Absolutnega, je hkrati eden izmed temeljnih kamnov prihodnjega »dialoga med literaturo in teorijo«. Le da bo pesništvo v protiplatonskih oziroma protimetafizičnih poetikah prihajajočih modernih časov nemara prej postalo posrednik ne-čutnega namesto nadčutnega ...

OPOMBE

¹ Prim. tudi Behler 97.

² Gl. za pismo Novalisu KFSa 23, 204, za pismo Augustu Wilhelmu Schleglu pa n. d., 188. V ogletem oklepaju navajam variantno ubesedenje iz pisma bratu. Prim. tudi Behler 98 in 94.

³ Prim. Kocijančič, »Država« 1000: »Poznavanje eidosa, ki je drugje (tudi v 'Državi') stvar izredno zahtevnega dialektičnega vzpona filozofa, Sokrat tu [v deseti knjigi tega dialoga – op. V. S.] paradokso pripisuje vsakemu obrtniku.«

⁴ Andrew Bowie to imenuje *suspension of reason*; prim. Bowie 54.

⁵ Schlegel je »alegorijo« v drugi izdaji »Pogovora o poeziji« zamenjal s »simbolom«, upoštevajoč pomensko razločitev pojmov, ki se uveljavila prav v romantičnem obdobju. Navsezadnje pa je vseeno, ali tu stoji »alegorija« ali »simbol«; v obeh primerih gre za podobnost jezika, za jezikovno upodobljenje neprikazljivega. Prim. Buchholz 207: »Vprašanje, o katerem se je kontroveržno razpravljalo, ali Schlegel misli na 'alegorično' ali, kot popravlja poznejša različica, na 'simbolno' oblikovanje, je v tej zvezi drugotnega pomena, saj gre obkraj za *podobski* moment [*das bildliche Moment*], tj. za *tropično* izrazno formo.«

LITERATURA

- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 1992.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester in New York: Manchester University Press, 1990.
- Buchholz, Helmut. *Perspektiven der Neuen Mythologie: Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Pariz: Peter Lang, 1990.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1982. *Prihajajoči bog*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: [UD Literatura, 2005.]
- Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Gockel, Heinz. »Zur Neuen Mythologie der Romantik.« *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Ur.

- Walter Jaeschke in Helmut Holzhey. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. 128–136.
- Heidegger, Martin. »Znanost in osmislitev.« Prevedel Tine Hribar. *Nova revija* 8.83–84 (1989). 396–405.
- Kocijančič, Gorazd. »Platonova filozofija.« Platon. *Zbrana dela*. 2. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 798–820.
- Kocijančič, Gorazd. »Država.« Platon. *Zbrana dela*. 2. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 973–1002.
- Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (= KFSA). Ur. Ernst Behler idr. Paderborn, München itn.: Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag, 1958–.
- Platon. »Simpozij«. *Zbrana dela*. 1. zv. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 492–528
- . »Fajdros.« *Zbrana dela*. 1. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 533–573.
- . »Država«. *Zbrana dela*. 1. zv. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 1003–1252
- Schlegel, Friedrich. »O študiju grške poezije.« *Spisi o literaturi*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998. 50–115.
- Schlegel, Friedrich. »Pogovor o poeziji.« *Spisi o literaturi*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998. 144–176.