ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 13, številka 1-2, junij 2009 · ISSN 1408-2969

ESTETIKA NARAVE

Božidar Kante

Lepa duša in narava ali kar se nas tiče, smo že razglasili, da sta lepota in dobro še vedno eno in isto

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Lepa duša in narava ali kar se nas tiče, smo že razglasili, da sta lepota in dobro še vedno eno in isto«, *Analiza: časopis za kritično misel* 13, št. 1-2 (2009): 65–91.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Božidar Kante
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Lepa duša in narava ali kar se nas tiče, smo že razglasili, da sta lepota in dobro še vedno eno in isto

V članku naredimo zgodovinski pregled pojma lepe duše. Ta pregled začnemo s Shaftesburyjem, ki je v novem veku utemeljil pojem »moralne lepote«, in nadaljujemo s Schillerjem, Goethejem in Heglom. Prelom v pojmovanju lepe duše nastopi pri Goetheju, dokončno pa ga potrdi Hegel v *Fenomenologiji duha*. Po Heglu se zavest v formi lepe duše boji ločiti, manjka ji sila narediti se za reč in prenašati vse tegobe in zla biti. Ni se pripravljena soočiti z goloto in neposrednostjo biti. Strah jo je, da bo z delovanjem omadeževala veličastnost svoje čiste notrine; čistost srca ohranja tako, da beži pred dotikom dejanskosti in vztraja v trmoglavi nemoči in se noče odpovedati svojemu do popolne abstrakcije prignanemu sebstvu.

Članek sklenemo s tezo, da je tudi naš današnji odnos do okolja v bistvu podoben romantičnemu obnašanju lepe duše, ki narave noče videti takšne, kakršna je v resnici.

Ključne besede: romantika, lepa duša, ekologija, Schiller, Hegel.

Shaftesbury, ki je avtor drugega dela zgornjega naslova (prim. Shaftesbury II, 2001: 232), se je po mnenju mnogih avtorjev (glej Norton, 1995 in Kivy, 2003) vpisal v zgodovino kot avtor pojma moralnega čuta [*moral sense*], ki je znova obudil antično povezavo med lepim in dobrim. Shaftesbury poveže moralno zavest z estetsko, kjer je potem moralni pojem, recimo pravičnost, opisan kot ustrezen objekt občudovanja ali pa zgražanja. Objekti so privlačni ali pa odbijajoči ne glede na ozko sebičnost nekega subjekta. Ti estetski odzivi ponudijo koristno primerjavo z moralnimi odzivi zato, ker so hkrati neposredni in nezainteresirani. Če se nam neki objekt zdi lep ali gnusen, pride da odziv tako rekoč iz drobovja in ne nastane na podlagi nekega vnaprejšnjega sklepanja. Hkrati se tudi zdi, da se v ta odziv, ki je pravzaprav instinktiven, ne more vriniti neki sebičen interes. Nezainteresiranost našega cenjenja lepote ali grdote je dober vzor za to, kako utegnemo ceniti moralno dobro na podobno nezainteresiran način: »Na primer, ko je oko ali apetit uprt na *bogastvo* in na *denarno* slast

kovčkov in *skrinj*, je jasno, da v tem primeru obstaja nekakšna *omama*. Vid je takoj odvrnjen od vseh drugih pogledov odličnosti in vrednosti. In ravno tu celo vulgarni kot tudi bolj liberalni del človeštva odkriva pomanjšanega genija in priznava ozkost takega duha« (Shaftesbury III, 2001: 186). Primerjava med moralnim in estetskim čutom pomaga pojasniti dejstvo, zakaj vrli ljudje zavračajo, da bi se ukvarjali z določeno vrsto vprašanj. Ko Schaftesbury primerja vprašanje »Zakaj biti pravični v temi?« s vprašanjem »Zakaj biti čist, če te nihče ne more vohati?«, pravi, da ustrezen odziv na to, da nismo čisti, ni refleksijski, temveč estetski – neposredno čutenje gnusa. Kreposten človek, podobno, ni tisti, ki lahko vselej razloži, zakaj bi morali biti pravični v temi in torej vselej delovati pravično. To preprosto vzame kot samoumevno in si ne zastavlja takih vprašanj.

V Schaftesburyjevem razumevanju moralno dobrega je vrlina naravno okrašena z lastnostmi lepote, ki vzbudijo naša čustvovanja. Posamezniku je tako dana popolna avtonomija in nadzor nad lastnim moralnim življenjem, naš uspeh ali neuspeh, da bi segli do vrline, pa se meri zgolj v okvirih posameznika; tako odpadejo vsakršni zunanji vzroki. Shaftesburyjevo prepričanje, da lepota po nravni poti in nezaustavljivo privlači vse, ki jo zaznavajo (kajpada ob ustrezni vzgoji), pa odpravlja problem, kje utemeljiti motivacijo za etično dejanje. Če ima primerno izurjen okus, si bomo vselej in nezmotljivo želeli tisto, kar je dobro, ker je hkrati lepo, to je v harmoniji z našo konstitucijo. Samorazvidna resnica je, da je temelj pravega ali zmotnega okusa nujno v sami naravi stvari. Tako je Shaftesbury začrtal osrednjo temo filozofski razprav, ki so trajale približno sto let, to je pojem »moralne lepote«.

Shaftesbury imenuje človeka z izbranim in izurjenim okusom *virtuoso*. Kdo je virtuoz ali prefinjena duhovna veličina neke dobe? Pod to splošno ime sodijo »dejansko *prefinjeni gospodje*, ljubitelji *umetnosti* in *bistroumnosti*, taki, ki so videli *svet* in se poučili o *običajih* in *navadah* večjega števila evropskih narodov, raziskovali njihove *antične umetnine* in *zapise*, se ukvarjali z njihovimi *politikami*, *zakoni* in *ustavami*, motrili položaj, moč in okraske njihovih *mest*, njihove glavne *umetnosti*, študije in zabave, njihovo *arhitekturo*, *kiparstvo*, *slikarstvo*, *glasbo* in njihov okus v *pesništvu*, *izobraževanju*, *jeziku* in *pogovoru*« (Shaftesbury, 2001: 96).

Če ljudje posedujejo prirojene moralne in estetske instinkte (beri prirojene ideje), zakaj se potem zgodi, da se razlikujejo v svojih sodbah glede lepega in grdega, pravičnega in krivičnega? Shaftesbury odgovori, da so tudi instinkti podvrženi odklonom in sprevračanjem. Drugo vprašanje, ki se zastavlja, je, kakšna so merila, s katerimi virtuoz sodi, ali je okus dober ali slab. Shaftesbury odgovori, da nevedněž zgolj čuti, umetnik in poznavalec pa vesta – okus je nazadnje bolj zmožnost ugajanja, ne pa sodbe. Na koncu je razum tisti, ki nas uči, kaj je lepo.

F. Schillerja lahko nedvomno prištejemo med najbolj goreče zagovornika pojma »lepe duše«. Ta pojem je v ospredju njegove razprave »O milini in dostojanstvu«, ki je v argumentativnem smislu slab logični izdelek in poskuša argumentativne napake zakriti z retoričnimi sredstvi. Schiller se je pri razlagi odnosa med notranjim in zunanjim zatekel k tedaj priljubljeni in najbolj običajni

teoriji odnosa med duhom in telesom: »Milina lahko pripada le gibu, kajti sprememba v čudi [*Gemüt*] se v čutnem svetu lahko razodene le kot gib. To pa še ne pomeni, da toge in mirujoče poteze ne morejo kazati miline. Te toge poteze izvorno niso bile nič drugega kot gibi, ki so pri pogosti ponovitvi nazadnje prešle v navado in vtisnile trajne sledi« (Schiller, 2005: 17-18). Schiller ni storil nič drugega, kot si sposodil teoretsko orodje od tedanje fiziognomije (kot smo videli ne le človeka, temveč tudi narave oziroma krajine). Fiziognomija pa tedaj ni uživala status prave znanosti, temveč je bol veljala za psevdoznanost, ki se je opirala na mnoge dvomljive trditve in teze. Bil je sicer previden in ni sprejel najbolj vulgarne fiziološke enačbe, da fizična grdota izraža moralno hibo, temveč se je bolj oklenil zmernejših pogledov, v skladu s katerimi je na geste mogoče gledati kot dokaj zanesljive pokazatelje nekaterih vrst čustvenih stanj in razpoloženj. Ko neka oseba govori, govori tudi njen pogled, poteze obraza, njene roke, včasih celo njeno celo telo, mimični del govora pa je neredko najbolj zgovoren in nato sklene, da je zgovoren v najširšem pomenu te besede »vsak telesni pojav, ki spremlja ali izraža neko stanje čudi«.

To je trditev, ki nam ne zbuja dvomov in s katero se je mogoče strinjati brez obotavljanja, vendar potem nevsiljivo doda še tole: »Če pa si ga [človeka] zamišljamo kot moralno osebo, njen izraz upravičeno pričakujemo v njegovi postavi ...« (Schiller, 2005: 28). Kaj zdaj Schillerja upravičuje, da tako lahkotno izreče tako trditev? Zgolj njegovo opiranje na trditve fiziognomije, za katere pa vemo, da so dvomljive. Če bi to veljalo, potem bi lahko moralnost nekoga ugotavljali zgolj iz njegovega videza in se nam ne bi bilo treba razbijati glave, kakšen je nekdo v moralnem smislu. Sveta preproščina! Toda to še ni dovolj in Schiller še naprej nadaljuje v svojem (ne)argumentativnem slogu: »Od človeka torej zahtevamo zgovorno konstitucijo, brž ko se zavedamo njegove nravne določitve ...« (Schiller, ravno tam). Torej pričakujemo neko prepoznavno ujemanje med zunanjim obnašanjem in notranjo ustrojem. To je najbolj naivna teorija eskpresije, ki se jo da zlahka spodbiti (glej Kante, 2001: 97-108). Vendar kot da še ni dovolj – stvari se lahko še poslabšajo: »Kjer *moralno* občutje dobi zadovoljitev, tam *estetsko* noče biti prikrajšano, in ujemanje z idejo v pojavu ne sme utrpeti nobene žrtve. Naj torej um še tako strogo zahteva izraz nravnosti, enako neizbežno zahteva oko lepoto. Ker sta ti dve zahtevi naslovljeni na isti objekt, čeprav od različnih presojajočih instanc, mora tudi za zadovoljitev obeh poskrbeti en in isti vzrok. Tisti ustroj čudi človeka, ki ga naredi najbolj sposobnega za izpolnitev svoje določitve kot moralne osebe, mora dopustiti tak izraz, ki mu je kot golemu pojavu tudi najbolj v prid. Z drugimi besedami: njegova nravna spretnost se mora razodeti prek gracije (Schiller, 2005: 28).

Schiller zamenjuje moralna in estetska občutja in se tega tudi takoj potem zave, saj izrecno pravi, da je prav tu »velika težava« in ko jo poskuša odpraviti, pove naslednje: »Da bi ga [protislovje] odpravili, bi bilo torej treba privzeti, 'da moralni vzrok v čudi, na kateri temelji gracija, v od njega odvisni čutnosti nujno proizvaja ravno tisto stanje, ki vsebuje v sebi naravne pogoje lepega'« (Schiller, 2005: 28-29) [Prevod je moj popravek slovenskega prevoda. – op. avtorja]. Navednic, na katere tu naletimo, Schiller sploh ne pojasni. Videti je, da gre zgolj za retorično manipulacijo: tisto, kar Schiller domnevno pove, je, da se

gracija kaže kot vidna lepota zato, ker se zgodi, da izraz čudi, ki proizvede ta pojav, sovpada z zakoni fizične lepote. Tako pač je.

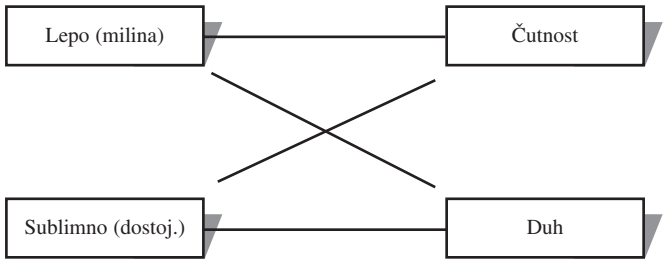
V nadaljevanju se Schiller potem vpraša, katere vrste moralnih občutkov so najbolj združljive z izrazom lepote. Tu Schiller preide na Kantove kategorije in prikaže človekovo moralno dejanje kot razpeto med izpolnjevanjem dolžnosti in podrejanjem čutnim nagnjenjem, potrebam in željam: »Kakor gotovo sem namreč prepričan – in ravno zato, ker sem –, da udeležba nagnjenja v svobodnem dejanju ne dokazuje ničesar glede čiste skladnosti tega dejanja z dolžnostjo, tako tudi menim, da je mogoče prav iz tega izpeljati, da se lahko nravna popolnost človeka razjasni ravno le iz te udeležbe njegovega nagnjenja na njegovem moralnem delovanju ... krepost pa ni nič drugega 'kot nagnjenje k dolžnosti' ... Naj si torej dejanja iz nagnjenja in dejanja iz dolžnosti še tako oporekajo ... človek ne le *sme*, ... temveč tudi *mora* povezati ugodje in dolžnost ...« (Schiller, 2005: 33). Ta povezava, ta harmonija se udejani takrat, ko si človek želi storiti tisto, kar mu um naloži, da mora storiti. Schiller izrecno nasprotuje Kantovemu imperativu in se sprašuje, ali je bilo res treba že z imperativno formo moralnega zakona človeka ponižati.

Ta uglašenost dolžnosti in nagnjenja omogoča izkazovanje intelektualne svobode brez zanikanja občutka, do nje pa pride v »lepi duši«: »Zato pri lepi duši pravzaprav niso nravna posamezna dejanja, temveč je nraven celoten značaj. Zato ji tudi ne moremo šteti v zaslugo niti enega samega dejanja, saj zadovoljitev gona nikoli ne sme veljati za zaslužno. Lepa duša nima nobene druge zasluge, kot da je. Z lahkotnostjo, kot bi iz nje deloval zgolj instinkt, izvaja najbolj mučne dolžnosti človeštva in najbolj junaška žrtev, ki jo izvabi iz naravnega gona, se kaže očem kot prostovoljni učinek prav tega gona. Zato sama tudi nikdar ne ve za lepoto svojega delovanja in ne pride ji več na misel, da bi lahko delovala ali čutila drugače« (Schiller, 2005: 37). Življenje lepe duše Schiller primerja s Tizianovo sliko, kjer se izgubljajo ostre meje, pa vendarle figure živo in razločno stopajo pred naše oči. Veliko tega, kar je Schiller povedal v zgornjem odlomku, bo pri Goetheju in Heglu postalo vprašljivo. Pri opisovanju lepe duše Schillerju spet pride prav fiziognomija: blagost srca se bo izkazovala na ustnicah z gracijo, ki je ne more posnemati nobeno prenarejanje; njen glas bo čista glasba, v njenih gibih ne bo nikakršne samovolje itn. Skratka, lepa duša nosi svoje ime na obrazu, glasu, udih, gibih, na vsem svojem zunanjem obnašanju. S Schillerjem in s celotno tradicijo lepe duše ta duša ni postala nič drugega kot narcisistična projekcija, ki ljubi zgolj idealizirano podobo same sebe.

Nadaljnja težava lepe duše je tudi ta, da je ta ideal le redko, težko dosegljiv; ta moralna in značajska lepota je zgolj ideja, h kateri si človek nenehno budno prizadeva, a je kljub vse naporom ne more v celoti doseči. Stanje tako zasnovane lepe duše ni le težko dosegljivo, temveč praktično nemogoče. Zakoni narave zahtevajo svoje, vsakokrat ko čutnost zahteva svoje, se ravnovesje, značilno za lepo dušo, poruši: »Ujemanje z zakonom uma torej v afektu ni mogoče drugače kot z nasprotovanjem zahtevam narave ... tedaj tu ni mogoče nobeno soglasje med nagnjenjem in dolžnostjo, med umom in čutnostjo, tedaj človek tu ne more delovati s svojo celotno harmonično naravo« (Schiller, 2005: 42). Ker v vsak-

danjem življenju prevečkrat izkusimo, da smo prisiljeni moralno izbirati v bolečem nasprotju z našimi (čutnimi) potrebami, vidimo, da je zgoraj omenjeno soglasje oziroma ravnovesje le redko: tega je v običajnem življenju le za vzorec. Čutnim potrebam oziroma gonu nudi svobodni duh odpor, izraz tega odpora pa je dostojanstvo. Dostojanstvo, kakor ga opredeli Schiller, pa štrli iz njegove slike ujemanja med umnim in čutnim. To ugotovi tudi sam takole: »Ker pa ideal popolne človeškosti zahteva ne navzkrižje, temveč soglasje med nravnim in čutnim, ta ideal ne gre dobro skupaj z dostojanstvom, ki, kot izraz onega navzkrižja med obema, razkriva bodisi posebne meje subjekta bodisi obče meje človeštva« (Schiller, 2005: 45). Tudi ob tem temeljnem neskladju med dvema oblikama moralnega bitja Schiller zamiži na obe očesi in brezbrižno zamahne z roko ter osupne s trditvijo: »Čeprav imata dostojanstvo in milina različni področji, v katerih se izražata, pa se v isti osebi, da, v istem stanju neke osebe medsebojno ne izključujeta; ... Če sta milina in dostojanstvo, prva še podprta z arhitektonsko lepoto, druga z močjo, združeni v isti osebi, tedaj je v njej izraz človeškosti dovršen, in taka oseba je v duhovnem svetu upravičena in v pojavu oproščena vseh obtožb« (Schiller, 2005: 47). Tu se racionalna argumentacija konča.

Zgornja Schillerjeva stališča tudi na novo osvetljujejo odnos med lepim (milino) in sublimnim (dostojanstvom), ki je enkrat odnos nasprotja, drugič odnos povezovanja oziroma skladnosti. Novo v primerjavi z drugimi pojmovanji sublimnega je to nasprotje med omenjenima pojmoma – prejšnji teoretiki so na ta odnos gledali bolj kot na odnos dopolnjevanja, ne pa protislovja. Tudi njuno povezovanje v tradiciji ni običajno, temveč gre preprosto za dve različni estetski kategoriji, zdaj pa se kažeta kot dva dela iste celote: »Kjer se gracija in dostojanstvo združita, tam nas nekaj izmenično privlači in odbija; privlači nas kot duhove in odbija kot čutne narave« (Schiller, 2005: 48). Občutka odbijanja in privlačnosti, ki sta bila prej, vsaj pri Kantu, temeljni občutji, ki sta bili nujno za nastanek sublimnega, se zdaj pri Schillerju preselita: privlačnost k milini, odbijanje k dostojanstvu. Z združitvijo miline in dostojanstva dobimo nekakšno lepo dostojanstvo oziroma dostojanstveno lepoto ali, še drugače povedano, čutno duhovnega in duhovno čutnega.



Ti temni toni glede lepe duše kot nedosegljivega ideala odzvanjajo tudi v zadnjem, 27. pismu Schillerjevega dela *O estetski vzgoji človeka*. Pismo in s tem

celotno delo se konča z naslednjim (samo)spraševanjem in ugotovitvijo: »Pa taka država lepega videza tudi obstaja in kje jo je najti? Po potrebi obstaja v vsaki tenko uglašeni duši, dejansko pa jo lahko – kakor čisto cerkev in čisto republiko – najdemo kajpak v nekaterih redkih izbranih krogih, kjer vedenja ne ravna brezdušno posnemanje tujih navad, marveč lastna lepa narava, kjer človek z drzno preproščino in mirno nedolžnostjo stopa skozi najbolj zapletena razmerja in mu ni treba ne kršiti tuje svobode, da bi uveljavil svojo, ne zavreči svojega dostojanstva, da bi pokazal nežnost in milino« (Schiller, 2003: 137). Tudi Schillerjev projekt države kot lepe duše se zdi utopični projekt, ki je nemara še težje uresničljiv kot doseganje lepodušništva pri posamezniku.

Tisto, kar je poskušal Schiller tako vztrajno združiti in uskladiti v pojmu lepe duše, sta potem Goethe in še posebej Hegel z vztrajnostjo »dela pojma« ločila oziroma razdrla. Pojem lepe duše je postal sumljiv tako Goetheju, ki ni gojil posebne ljubezni do abstraktnega mišljenja, kot Heglu, ki je abstrakcijo dvignil na najvišji piedestal duha. Formalni slavospev v njeno čast, jo bil hkrati tudi njen posmrtni marš.

Že W. Dilthey je Goethejevo delo *Učna leta Wilhelma Meistra*, v katerem se nahaja tudi poglavje z naslovom »Izpoved lepe duše«, označil za *Bildungsroman*, kot delo ki postavlja merilo in vzor vsem drugim delom tega žanra. Po Diltheyjevem mnenju ta roman prikazuje ideal smotrne izgradnje posameznikovega življenja v njegovih različnih stopnjah in obdobjih. V *Bildungsromanu* gre torej za idejo naravne omike v skladu z notranjem razvojem duše. Kaj pravzaprav pomeni izraz *omika* [*Bildung*] nemškim mislecem? Nekateri so na pojem omike gledali kot na pojem, ki ima teleološki prizvok, kot na zaželeno človekovo stanje, saj naj bi si – po mnenju njegovih zagovornikov iz 19. stoletja – pridobil status samostojne in neodvisne dobrine. Novi pojem omike zdaj ni več povezan z naravnim oblikovanjem, ki se nanaša zgolj na zunanjo pojavnost (lepo oblikovani udi) ali na obliko, ki jo ustvarja narava (na primer, oblikovanje naravne krajine, gora in dolin): »*Bildung* je zdaj najtesneje povezana s pojmom kultura in sprva označuje posebni človeški način izoblikovanja svoji lastnih zasnov in zmožnosti ... Ni naključje, da je beseda *Bildung* glede tega podobna grški *physis*. Tako kot narava tudi omika ne pozna ciljev, ki bi bilo zunaj nje« (Gadamer: 2001: 23). It takega teleološkega pojmovanja omike, ki je poudarjalo predvsem funkcionalno, formalno pomembnost omike, se je sčasoma izgubila tista razsežnost, ki so jo pisci 18. stoletja vselej razumeli kot cilj notranjega razvoja posameznika, namreč moralna prvina vsega tega osebnega razvoja. Omika mora imeti predvsem etični izvor, torej šlo naj bi predvsem za moralno omiko. Za klasičnim pojmom omike vselej stoji ideja moralne lepote, katere najvišji izraz je lepa duša.

Tisti, ki vidijo v pojmu omike zgolj teolološki pojem, se motijo. Zakaj ne smemo na romantični pojem omike gledati kot na pojem, ki je nosil v sebi zgolj teleološko sestavino? Omika kot najvišje dobro (in tako so romantiki omiko tudi razumeli) ima v klasičnem pogledu dva pomena: prvič, je končni cilj, torej ima intrinzično vrednost, kot bi rekli filozofi, omika je vrednost sama na sebi,

svoje vrednosti ne izpeljuje iz nič drugega kot same sebe, in, drugič, je popoln cilj, drugače povedano, ničesar, kar bi ji dodali, ne povečuje njene vrednosti.

Četudi se zdi, da je romantično pojmovanje omike kot najvišjega dobra v nasprotju z našimi intuicijami (ali ni omika zgolj sredstvo za doseganje nečesa drugega, višjega?), pa to protislovje izgine, če vemo, da romantični pojem omike pomeni pravzaprav dva medsebojno povezana procesa: učenje in osebno rast, pri čemer učenje ni zgolj sredstvo za doseganje osebne rasti oziroma samoudejanjenja. Učenje oziroma omika je konstitutivni del osebnega razvoja, z omiko postanemo človeško bitje nasploh, in posebej specifičen posameznik. Omika kot samoudejanjenje je končni cilj, ki ne izpeljuje svoje vrednosti iz tega, da je sredstvo za doseganje nečesa drugega, recimo splošnega dobra ali države. Omika ni zgolj cilj (kot rezultat), temveč je prisotna v samem procesu doseganja tega cilja.

Romantiki so se po eni strani uprli hedonizmu (prevladi čutnega), po drugi strani pa strogosti Kantove etike, ki je poudarjala um na račun čutnosti, saj so tudi čuti del naše človečnosti in terjajo omiko in razvoj. Človek moralno deluje kot celota, ne zgolj kot racionalno bitje, torej izpolnjuje svojo dolžnost iz nagnjenja, ne pa v nasprotju z njim.

Ideal popolnosti pa ni bil zgolj ideal romantikov, gojili so ga tudi misleci v obdobjih pred romantiko. Specifična razlika romantičnega ideala popolnosti se izkazuje v njegovem esteticizmu, prepričanju, da v igra v kulturni prenovi osrednjo vlogo estetska omika, ne pa kakršnakoli vrsta omike. Umetnost je glavno sredstvo omikanja človeštva. Zakaj je umetnost ključ do omike? Razsvetljenski projekt je spodletel zato, ker je na množico gledal kot na posodo za že vnaprej izdelane in pripravljene pojme, in ker je domneval, da je že razumevanje načel, ki so ljudem bila posredovana, dovolj, da se bodo tudi zmožni prostovoljno ravnati po teh načelih. Razsvetljenstvo je temeljilo na naivni domnevi, da če dobro poznamo, se bomo po njem tudi ravnali. Neuspeh francoske revolucije je potrdil naivnost take domneve: ljudje se ne ravnajo po načelih uma, temveč dajo prosto pot uveljavljanju svojih sebičnih interesov in strasti. Ravno zato je potreba po omikanju čustev in želja tem bolj nujna. Čutno plat človeka je treba vzgojiti tako, da bo čutil potrebo delovati v skladu z načeli uma. Religija, ki naj bi v preteklosti izpolnjevala to nalogo, je bila v tedanjem času na robu propada in tako je umetnost postala nova religija. V tem pogledu je zelo poučna Kleistova kratka zgodba *Heilige Cäcilie oder die Macht der Musik*, v kateri štirje bratje napeljejo množico, da napade samostan. Nune v nemoči kličejo na pomoč sveto Cecilijo, ki je zaščitnica glasbe, in jih navdahne s petjem *Glorie*. Lepota petja tako prevzame plenilce, da padejo na kolena in se pokesajo ter spreobrnejo. Na koncu znorijo in v sanatoriju do konca svojih dni pojejo *Glorio*.

Toda ali niso s tem romantiki eno obliko naivnosti (razsvetljenski razum) zamenjali z drugo obliko (umetnostjo)? (prim. Beiser, 2006: 95-96). Obtožbe naivnosti se je zavedel tudi Schiller v *Estetski vzgoji človeka*. Ne gre za vprašanje, ali in kakšen učinek ima umetnost na moralni značaj človeka, temveč bolj za to, ali je lepota bistvena sestavina same človekove popolnosti: »... z eno

besedo: lepoto bi morali opredeliti kot nujni pogoj človeštva« (Schiller, 2003: 49). Če izpopolnjujemo samega sebe, če združujemo svoje različne zmožnosti v celoto, bomo sami postali podobni umetnini. Tu je zametek človeka kot celostne umetnine [*Gesamtkunstwerk*]. Estetska omika torej ni v tem, da naš značaj oblikujejo umetnine, temveč v tem, da svoj lasten značaj, svojo lastno osebnost naredimo za umetnino! Osebnost, katere značaj nosi pečat umetnine, pa je ravno lepa duša.

Schiller s pojmom lepe duše odpre popolnoma nov pogled na to, kako umetnost utemeljuje moralno dejanje: »Ne gre za to, da nas motrenje umetnin navdahne, da delamo dobra dejanja, temveč za to, da je človekovi odličnosti lastno estetsko ugodje, ki rabi kot spodbuda, da jo dosežemo in ohranimo. Bodrilo za moralno popolnost ne izvira iz nobene umetnine, temveč preprosto iz ugodja, vpletenega v opravljanje značilnih človekovih dejavnosti. Schiller, podobno kot večina moralistov, trdi, da vrlina prinese svojo lastno nagrado, enkratno vrsto ugodja; preprosto doda, da je to ugodje bistveno estetsko zato, ker je doseganje človekove popolnosti podobno ustvarjanju umetnine« (Beiser, 2006: 97).

Če je estetsko ugodje v neki popolnosti oziroma odličnosti, potem smo le korak od tega, da takega ugodja ne pripišemo le doživljanju človekove odličnosti, temveč doživljanju vsega, kar je popolno (predmeti v naravi, posamezna oseba, družba). Zato si Schiller na koncu dela *O estetski vzgoji človeka* ne more kaj, da ne bi omenil estetske države [*ästhetischen Staat*] kot umetnine.

Videli smo že, da povezovanje vrline z lepoto nikakor ni bila kak izvirni domislek romantike, temveč ima tradicija povezovanja teh dveh pojmov dolgo in ugledno zgodovino (antika, Shaftesbury, Hutchenson, leibnizovsko-wolffovska šola, na primer Baumgarten in drugi). Kant je svojo filozofijo, predvsem ločevanje med vrlino in lepoto, razumel kot napad na pojem popolnosti kot merilu za moralno ali lepo. Pričakovati je bilo, da bo tako zapeljivo enačenje vrline in lepote enkrat za vselej pokopano. Vendar se to ni zgodilo, za kar lahko pripišemo zasluge predvsem Schillerju, ki je nekatere Kantove poglede sprejel, druge pa preoblikoval. Schiller je sicer zavrnil Hutchensonovo in Kantovo prepričanje, da je lepota »uniformnost v raznolikosti« kot nezadostno za pojasnitev lepega, vendar pa je vztrajal, da je lepota objektivna lastnost samega objekta, kar je, mimogrede, zagovarjal tudi Hutchenson. Lep je po Schillerju tisti objekt, ki določa samega sebe, ki je prost zunanje prisile in omejitev in deluje zgolj v skladu s svojo notranjo naravo. Skratka, ker je samodoločanje pravzaprav svoboda in ker lepi objekti prikazujejo ali razkrivajo to lastnost svobode čutom, lepota ni nič drugega kot svoboda v pojavu, kakor se glasi znamenita Schillerjeva definicija.

Definicija, katere pravi namen je bil izogniti se odvisnosti lepote od morale in fizičnega, je po drugi strani pokazala na neko novo povezavo med lepoto in moralnostjo: zdaj je lepota simbol svobode, ki je po Kantu temeljni pojem moralnega področja. Schiller znova poveže področji lepega in moralnega tako, da pojem popolnosti nadomesti s pojmom svobode. To še ne pomeni, da Schiller v celoti zavrže stari pojem popolnosti, temveč stare amfore napolni zgolj z novim vinom: v njegove temelje vgradi pojem svobode: »Popolnost je zdaj

opredeljena v okviru samodoločanja, delovanja v skladu z nujo lastne narave, neodvisno od vseh omejitev« (Beiser, 2006: 99).

Nekateri, na primer R. E. Norton (glej Norton, 1995: 251) so opozarjali, da s tem, ko omiko oropamo njenega etičnega pomena in se posvetimo zgolj predvsem estetskemu dejanju oblikovanja osebnosti v prijetno, uglajeno formo, se izvirna spodbuda, ki stoji za željo po doseganju lepe duše, lahko izrodi v jalovo in neplodno utapljanje v solipsističnem samozadovoljstvu. Isti avtor je tudi mnenja, da je »Izpoved lepe duše« prikrita svarilni zgodba o natanko tistem procesu zavajajočega ožanja zunanjosti, opravljenega v imenu notranje širitve, po kateri je njegov roman postal slaven.

Kot smo že poudarili, je ena od bistvenih značilnosti lepe duše potreba po samodoločanju, četudi na račun drugih družbenih in individualnih zahtev. Geothejeva lepa duša vneto izpolnjuje to zahtevo, saj se v duhovnih zadevah distancira od vpliva in nasvetov svojih prijateljev, tako da ubere svojo lastno pot v zunanjih odnosih. Ima raje samoto in ločenost kot družbo in prijatelje. Ko zasluti realnost greha, najde uteho v mistični združitvi s Kristusom in doživi trenutek ponovnega rojstva. Po eni strani nam je Goethe dal verodostojen in natančen opis stanja lepe duše, po drugi strani pa je presenetljivo, kako malo je ta duša podobna idealu. S takim prikazom nista bila zadovoljna niti Schiller niti Humboldt. Po ponovnem rojstvu lepa duša ne nadrobno opiše svojega stanja, temveč govori zgolj o nevidnem bitju. Ko pa hoče sporočiti svoje stanje, pravi takole: »Le zakaj si moramo, ko govorimo o takih rečeh, pomagati s podobami, ki kažejo le zunanji obraz! Kje je pred njegovim pogledom kaj visokega ali globokega, kaj temnega ali svetlega? Samo mi imamo svoj spodaj in zgoraj, svoj dan in svojo noč« (Goethe II, 1998: 117). Pomanjkanje podob v lepi duši je prej znamenje pomanjkljivosti kot bogastva; pomanjkljivost mentalni podob je rezultat njene popolne odrezanosti od fizičnega sveta. Ta odrezanost določa tudi njen odnos do lastnega telesa: »Bilo je, kakor da mi duša premišljuje zunaj telesa. Telo si je celo ogledovala kot tuj ji predmet, kakor človek denimo gleda svojo obleko« (Goethe II, 1998: 136). (Kakšen naslajajoč odlomek za vsakršne pripadnike novodobne transcendentalne meditacije!). Lepa duša postane duh brez telesa, popolnoma oropana podob, ki pa so nujni pogoj in hkrati tudi posledica omike. Goethejeva lepa duša obstaja v popolnem neravnovesju med umom in naravo, dolžnostjo in nagnjenjem, kar je v popolnem neskladju s tradicionalnim pojmovanjem lepe duše.

V ta solipsistični zapor, ki si ga ustvari lepa duša, Goethe poseže s prikazom pogovora med lepo dušo in njenim stricem, ki omogoči komentar o lastnem pomenu romana. Toda v trenutku, ko pričakujemo, da bo avtor poskušal zapreti zev med umom in čutnostjo, med dolžnostjo in nagnjenjem, naredi nekaj presenetljivega in to zevajočo vrzel med omenjenimi pojmi še poveča oziroma poglobi. V pogovoru s stricem se lepa duša dejansko spet začne zavedati zunanjega sveta in znova vzpostavi stik z njim: »Kakor nam je prijetno pogledati postavnega človeka, tako nam je ljuba tudi vsa oprema in oprava, s katero se nam razodeva razgledano, umno bitje. Lepo je stopiti že v snažno hišo, četudi je sicer neokusno zidana in okrašena. Kajti kaže nam, da je v njej doma vsaj enostransko omikan človek. In koliko prijetneje nas preplavi, če nam iz človekove-

ga stanovanja zaveje naproti duh višje, četudi zgolj čutne kulture ... zdaj pa me je prvikrat nekaj zunanjega popeljalo nazaj vase in šele tukaj sem v svoje največje začudenje spoznala razliko med naravnim, čudovitim petjem slavca in štiriglasno alelujo iz čutečih človeških grl« (Goethe II, 1998: 125-126). Lepa duša zdaj pokuka iz svojega solipsističnega oklepa in najde sozvočje med naravo in duhom, med umetnostjo in naravo. Stričeve besede je treba razumeti kot kritiko, sicer blago in prizanesljivo, pozicije lepe duše: »Človekova največja odlika je seveda ta, da čim bolj določa okoliščine in se jim čim manj pusti oblikovati. Vsa narava sveta leži pred nami kot velik kamnolom pred stavbenikom, ki si to ime zasluži le tedaj, če zna iz teh naključnih naravnih gmot z največjo gospodarnostjo, smotrnostjo in gotovostjo ustvariti iz svojega duha porojeno prapočelo. Vse zunaj nas je zgolj element, resnično, in lahko bi še dodal: tudi vse za nas. Toda globoko v naši notranjosti tiči stvariteljska sila, ki zna izklesati, kar mora nastati, in ki nam ne da miru in počitka, dokler tega ne uresničimo zunaj nas ali na sebi, tako ali drugače. Vi, ljuba moja nečakinja, ste nemara izbrali najboljše od vsega. Svojo nravno biti, svojo globoko, ljubeznivo naravo skušate uglašeno zliti s seboj in z najvišjim bitjem. Vendar pa tudi mi drugi nismo vredni graje, če skušamo v vseh razsežnostih spoznati čutnega človeka in ga v sebi dejavno zliti v celoto« (Goethe II, 1998: 127).

Stric lepo dušo svari pred introspekcijsko zatopljenostjo samega vase, ki nam preprečuje dejavno poseganje v svet in njegovo oblikovanje po lastni meri. V prizadevanju po izpopolnitvi svojega lastnega moralnega jaza, je lepa duša pozabila na svoje fizično telo, kar jo lahko paradoksno pripelje v položaj, da bo zaradi tega podlegla prvi čutni skušnjavi, saj nima nobene lastne izkušnje, kako se ji upreti. Tako gre razumeti tudi stričevo pripombo, da človek ni na dobri poti, če si prizadevamo za nravstveno rast ločeni od sveta, v samoti in vase zaprti. Vsakdo, ki si prizadeva moralno izpopolniti, mora hkrati s tem omikati tudi svojo finejšo čutnost, sicer tvega, da bo padel s svojih moralnih višin. Skušnjave neobrzdane fantazije so ravno tako nevarne kot skušnjave mesenih poželenj in užitkov.

V celotni izpovedi ni nobenega opisa dejanja lepe duše, ki bi ga lahko označili kot dobro ali blagohotno ali prijazno; vse, kar počne lepa duša, je prizadevanje po samostojnosti, kar pravzaprav okolici prinaša več nesreče kot sreče – gre za sebično zasledovanje svojega lastnega notranjega življenja. Glede na tak kritičen Goethejev odnos do lepe duše, je mogoče sklepati, da se je Goethe zavedal nevarnosti prazne estetizacije jaza, ko jo lahko prinese s sabo omika, ko ni utemeljena v pravem etičnem bitju, ki ga nikakor ne gre iskati niti v zasebnih užitkih niti v abstraktnem zadovoljstvu s samim sabo, temveč družbeni in skupni odgovornosti, ki mora odsevati iz vsakršnega dejanja: »'Izpoved lepe duše' naj bi potem postala nekaj podobnega kot negativni *Bildungsroman*, svarilna moralna pripoved, ki komentira, vendar je tudi v ostrem nasprotju, s pozitivno zgodbo Wilhelmovega lastnega razvoja. Dosežek moralne lepote v liku lepe duše, ki je zasedal središče evropske etične zavesti za domala sto let kot sam izraz izpolnjene vrline, bi bil tako v Goethejevem romanu skrčen na moralno in fizično uničevalno stanje« (Norton, 1995: 262). Goethe govori bolj skozi stričeva usta, ki pravi: »Človek je rojen za omejene razmere, zlahka prepozna-

va preproste, bližnje in določne cilje in navadi se uporabljati sredstva, ki jih ima pri roki. Brž ko pa pride v svet, ne ve več, kaj bi rad in kako naj se obrne, pri tem pa je povsem vseeno, ali ga kopica stvari dolgočasi ali mu pred njihovo veličino in dostojanstvom zastaja dih. Zmeraj mu je v nesrečo, kadar se zaradi drugih peha za nečim, s čimer se pri svojem vsakdanjem samooblikovanju nikoli ne bo mogel uglasiti« (Goethe II, 1998: 128). Goethe vidi omiko človeka v delovanju – na začetku je bilo dejanje, stoji zapisano na začetku *Fausta* –, v doseganju preprostih, bližnjih in določenih ciljev. Z opozorilom na tveganja in pasti estetizacije lepe duše pa se je Goethe obregnil ob še zdaj aktualno šibko točko vsakršnega (estetskega in etičnega) sodobnega odnosa do narave. V nadaljevanju bomo videli, da se v našem odnosu do narave še vedno kaže dolga senca romantičnega lepodušniškega odnosa do narave.

Če je bil Goethejev roman *Učna leta Wilhelma Meistra Bildungsroman* v praksi, je bila Heglova *Fenomenologija duha Bildungsroman* v teoriji. V tem Heglovem delu najdemo proti koncu razdelek »Vest. Lepa duša, zlo in njegovo odpuščanje«, v katerem najdemo najostrejšo Heglovo kritiko lepe duše kot simbola razsvetljenske moralnosti. Heglova začetna stališča o lepi duši je mogoče razbrati iz njegovih zgodnjih del, še posebej spisa *Die Positivität der christlichen Religion*, v katerem je Hegel opozoril na pomembno vlogo čutnosti pri človekovih dejanjih: »Ne bodimo torej prestrašeni, če ugotovimo, da moramo verjeti, da je čutnost glavna prvina vsega delovanja in stremljenja človeka; kako težko se je odločiti, ali je temelj določitve volje gola inteligenca ali dejanska moralnost« (Hegel, 1970: 10). S tem Hegel nakaže nestrinjanje s Kantom, ki je hotel iz moralnosti izključiti vse neracionalne, čutne sestavine. Kot posredujoči termin med umom in čutnostjo je Hegel uvedel pojem ljubezni, ki naj bi po njegovem prepričanju poskrbela za vključitev čutne, empirične prvine v moralnost, saj je ljubezen podobna Kantovemu univerzalnemu zakonu v tem, da je nesebična. Njena glavna značilnost in prednost je, da združuje racionalno in čustveno plat človekove narave: »Temeljno načelo empiričnega značaja je ljubezen, ki ima nekaj analognega z umom, kolikor kot ljubezen najde samo sebe v drugem človeku ali se, nasprotno, sebe pozabljajoč, potegne ven iz svoje eksistence, tako rekoč živi, čuti in je dejavna v drugem – tako kot se um kot načelo splošno veljavnega zakona spet prepozna v vsakem umnem bitju kot sodržavljan inteligibilnega sveta« (Hegel, 1970: 30). Nekaj podobnega izreče Schiller v razpravo »O milini in dostojanstvu«: »Čud je razpuščena v ljubezni zato, ker je napeta v spoštovanju; kajti tu ni ničesar, kar bi ji postavljalo meje, saj absolutno veliko nima ničesar nad sabo, čutnost pa, ki bi tu edina lahko zamejevala, se v milini in lepoti ujema z idejami duha ... [ljubezen] je samoljubna zato, ker je vselej le njeno lastno sebstvo, kar ona išče in ceni v svojem predmetu« (Schiller, 2005: 50).

Hegel tudi v zgodnjem delu *Der Geist des Christentum* nadaljuje s prizadevanjem, kako združiti posamezno, partikularno nagnjenje z univerzalno dolžnostjo tako, da ne bi prevladovalo eno ali drugo. V tem delu že zasledimo prve obrise znamenite Heglove dialektike med gospodarjem in hlapcem, kakor jo potem razvije v *Fenomenologiji duha*. Kanta kritizira z več vidikov, glavna ost kritike pa je uperjena v dejstvo, da v Kantovem pojmu vrline ostajata univerzalnost in

partikularnost postavljena druga proti drugi, pri čemer prevzame univerzalno vlogo gospodarja, partikularno pa vlogo hlapca (prim. Hegel, 1970: 326). Pri Kantu je subjekt po Heglovem mnenju izvir svoje lastne sužnosti, saj postane hlapec svojih lastni zapovedi. Jezus je proti taki zapovedi postavil nasproti najvišji genij sprave, pomiritve (ki ni nič drugega kot modifikacija ljubezni), ki ne le nasprotuje zakonu, temveč ga naredi odvečnega in v sebe vključuje toliko bogatejšo živo polnost, da ji nekaj tako ubornega, kot je zakon, nič ne pomeni. Zapoved kot zakon je nekaj najbolj ubornega, izpraznjenega, medtem ko sprava, (ki je vrsta ljubezni), poka od zdravja konkretne polnosti. Eden od izrazov ljubezni je kajpada tudi odpuščanje, o katerem Hegel razpravlja, ko govori o kaznovanju in usodi. Če to dvoje primerjamo, potem ima usoda širše področje delovanja, saj usoda lahko povzroči trpljenje tudi nekomu, ki ni kriv. Usoda se od kaznovanja razlikuje tudi v tem, da jo bodisi trpno prenašamo bodisi se ji pogumno upremo, da bi se ubranili pred krivično obravnavo. Hegel takole poišče rešitev tega antagonizma: »Resnica obojega nasproti postavljenega, poguma in pasivnosti, se v lepoti duše združuje tako, da v prvem ostaja življenje, zoperstavljanje pa odpade, v zadnji pa ostaja izguba pravičnosti, bolečina pa izgine. In tako nastane preseganje pravičnosti brez trpljenja, živ, svoboden dvig nad izgubo pravičnosti in nad boj« (Hegel, 1970: 349). Če nam, na primer, hoče kdo odvzeti našo lastnino, in mu jo brez odpora prepustimo, potem se izognemo bolečini izgube, nujnosti, da obravnavamo drugega. V primeru ko pa se drugemu upremo, s tem vzpostavimo odnos z drugim, ki nas določa in nismo mi tisti, ki smo dejavni določevalci, torej nismo mi tisti, ki zadevo obvladujemo. V vsakem primeru pa smo bodisi tisti, ki podrejanje povzročamo, bodisi tisti, ki ga utrpimo. Lepa duša ohrani svojo avtonomijo in spokojnost le tako, da se svobodno odpove vsemu, kar od njega zahtevajo zunanji delovalci. Nastavljanje obraza, umik iz boja, odpuščanje – vse to so dejanja, ki pomagajo ohraniti in zavarovati celovitost sebstva. Človek naredi samomor, da bi se rešil. To se zgodi v primeru, ko je nesreča tako velika, da svojo usodo, to dejanje odpovedi življenju, žene tako daleč, da se mora potegniti v popoln nič, popolno praznino. To je storil tudi Jezus. Samomor je skrajna točka, ki smo jo pripravljeni doseči v imenu popolne pravice do določanja samega sebe: »Najvišja svoboda je negativni atribut lepote duše, to je možnost odpovedati se vsemu, da bi ohranili sebe« (Hegel, 1970: 350). Kdor bo življenje rešil, ga bo zapustil. Kot bi rekel Sartre: človek ima vselej možnost izbire, tudi takrat ko se zdi, da se je znašel v brezizhodnem položaju: vselej ima možnost izbrati smrt. Odpoved lastnemu življenju je logičen izid eksistence lepe duše.

Heglov odnos do lepe duše je tu še precej dvoumen: po eni strani mu lepa duša omogoča vsaj začasno spravo številnih protislovnih zahtev, ki se nanašajo na moralno področje, hkrati pa sama notranja logika lepe duše lahko posameznika privede do popolne dematerializacije, na katero smo naleteli že v Goethejevem delu *Učna leta Wilhelma Meistra*, kjer lepa duša naredi nekakšne vrste socialni samomor. Zanimivo je, da je Hegel za lepo dušo označil Marijo Magdaleno – nekdanja prostitutka doseže najvišjo stopnjo vrline. Njena preteklost, v kateri je veliko grešila, se je spremenila v vir njene odrešitve. Hegel pojasnjuje, da Jezus pravi, da so ji odpuščeni mnogi grehi zato, ker je zelo (mnogo, mnoge?)

ljubila. Njena ljubezen je odrešujoča in premosti razkorak med krivdo in odpuščanjem. Njene solze so, pravi Hegel, Jezusa že vnaprej pomazilile.

Drugačen, zelo kritičen Heglov odnos do lepe duše, je razviden iz *Fenomenologije duha*. Tema lepe duše je tam umeščena v širši kontekst pojma vesti, zato je za njeno razumevanje potrebno seči nekoliko nazaj. Vest poskuša doseči – za sebe in za druge – da njo samo in njena dejanja neposredno omejuje zgolj dolžnost in je tako ravno moralična vest. Je ravnanje po dolžnosti, ki ne izpolnjuje take ali drugačne dolžnosti, temveč pozna in uveljavlja tisti konkretni prav. Ta poskus se dogaja znotraj jezika, ko vest izreka svojo samogotovost: »Vsebina jezika vesti je *sebe kot bistvo vedoče sebstvo*. Edino to [jezik] izreka, in to izrekanje je resnična dejanskost početja in veljanje ravnanja. Zavest izreka svoje *prepričanje*; to prepričanje je tisto, v čemer edino je ravnanje dolžnost; ta tudi *velja* edinole po tem za dolžnost, da je prepričanje *izrečeno*« (Hegel, 1998: 332, nekoliko spremenjen prevod).

Izrekanje naj bi torej zagotavljalo udejanjenje vesti in priznanje s strani drugih, saj naj bi vzpostavilo neposredno vez med vestjo in njeno gotovostjo o svoji dolžnosti. Drugače povedano, izrekanje vesti naj bi po eni strani drugim razkrilo, da vest neposredno omejuje dolžnost, in da tako po drugi strani opravi končno razvitje vesti, v katerem resnično doseže svojo neposrednost. Vest se udejanja performativno, v trenutku samega izrekanja, s samim izrekanjem. Vest, opisana v Heglovi *Fenomenologiji duha* je kantovska vest, saj je opredeljena kot neposreden odnos do svoje dolžnosti. Vest je dobesedno gotova, je oblika gotovosti, gotovosti svojega lastnega prepričanja. Dialektika vesti se v Heglovi *Fenomenologiji duha* razvije kot razdrtje gotovosti vesti. Ravno gotovost vesti je tista, še posebej neposredni in individualni značaj heglovske gotovosti je tisti, ki povzroči, da je vest odvisna od nagnjenja, subjektivnega, celo zla in razdruži vest od univerzalne dolžnosti, za katero trdi, da je zanjo obvezujoča.

V jeziku je sebstvo heglovske vesti dejansko, to pa je vse, kar mora biti dejansko, da bi se vzpostavila univerzalnost dolžnosti. Izrekanje tako dopušča prenos med prepričanjem in zagotavljanjem, med individualnim in univerzalnim, tako da je razlika med njima odpravljena oziroma presežena. Vest se v *Fenomenologiji* sprva pojavi kot razrešitev antinomije moralnega pogleda na svet, v katerem dolžnost, ki je absolut in resnica moralnosti, ni uzrta, kot da obstaja v sami zavesti, ki naj bi bila moralna. Moralna zavest, ki je pred vestjo, najde svojo resnico in realnost v čisti in obvezujoči dolžnosti, vendar je sama od te dolžnosti ločena. Ta ločitev med moralno zavestjo in dolžnostjo, ki jo naredi moralno, kaže, da je moralna zavest v protislovju s samo seboj in se pred tem z gnusom spet vrne vase. Ta moralna zavest, ki se vrne vase, postane čista vest. Moralna zavest postane vest, ko se vrne sama vase, ko prinese dolžnost, svojo resnico, iz položaja onstran zavesti spet vase. Vest, v odmiku od ločenosti, ki je zaznamovala moralno zavest in njeno dolžnost, doseže moralnost kot stanje neposrednosti, stanje čistosti, ki ne dopušča nikakršne negacije, nobene drugosti in nobene neenakosti med njo in obvezujočo dolžnostjo, ki je njena resnica. Ker objekt vesti ni nekaj zunanjega, ni razlike med vednostjo vesti in tistim, kar ve; ločitev med nasebnostjo in sebstvom je odpravljena. Vest je tako samogotovost, popolna neposrednost samozagotovosti. Vest se razlikuje od

moralne zavesti v tem, da je čista dolžnost, ki je resnica vesti, zdaj umeščena v njo samo in zato zanjo ni nekaj nedosegljivega. Ker je dolžnost, dolžnost delovanja, mora biti vest kajpada sestavljena iz delovanja, to je izvrševanja svoje dolžnosti. Moralna zavest, nasprotno, ni bila zmožna delovati zato, ker je čista dolžnost, v kateri najde svojo resnico, tako oddaljena od dejanskosti, da je čista abstrakcija čiste misli. Vest torej nima težave, ki jo ima moralna zavest, namreč, kako dolžnost od zunaj pripeljati v dejanskost; vest deluje takoj, tako kot tudi takoj ve svoje prepričanje in preprosto ve in dela, kar je konkretno prav. Poleg tega se z delovanjem dolžnost, katere si je vest gotova, udejani in pridobi pripoznanje drugih: »To sebstvo je dalje kot čisto samemu sebi enako vedenje tisto *kratkomalo obče*, tako da je ravno to vedenje *kot njegovo lastno* vedenje, kot prepričanje *dolžnost*. Dolžnost ni več obče, ki stopa nasproti sebstvu, temveč se zanjo ve, da v tej ločenosti nima veljave; [obče] je zdaj zakon, ki je zavoljo sebstva, ne, zavoljo katerega je sebstvo. Zakon in dolžnost pa ima zato ne samo pomen *zasebstva*, temveč tudi *nasebstva*, zakaj to vedenje je zavoljo svoje sebienakosti ravno *nasebje*. To *nasebje* se tudi v zavesti ločuje od one neposredne enotnosti z zasebstvom; kot tako stopa nasproti, je *bit*, *bit za drugo*« (Hegel, 1998: 325). Drugače povedano, – če se izognemo za laika težko razumljivemu heglovskemu žergonu –, z delovanjem se bit na sebi izkazuje kot bit za drugo. Vest mora opravljati svojo dolžnost, to je, mora delovati, da bi bila res vest – tako zato, ker dolžnost terja delovanje, kot zato, ker delovanje dopusti drugim, da potrdijo univerzalnost dolžnosti vesti. Delovanje pa je tudi nasebstvo in ga je mogoče zavoljo tega ločiti od vesti – zasebstva – katerega delovanje je. Delovanje je pravzaprav tuje zasebstvu vesti, saj je realnost, na katero se nanaša vest dejanskost na sebi.

Tako delovanje, ki ga terja dolžnost vesti, razkrije tudi razliko in protislovje znotraj vesti, med čistostjo njene dolžnosti in udejanjenjem te dolžnosti. Hegel primerja to možnost vesti, ki si pridobiva pripoznanje od drugih zavesti, z moralno zavestjo, katere resnica je zgolj čisto mišljenje in ki zato ne deluje niti ne ničesar udejanja. Dolžnost, v kateri moralna zavest najde svojo resnico, ostaja čista in univerzalna, saj si moralna zavest ne umaže rok (si ne nadene »madeža določnosti«, kot bi rekel Hegel) z določnostjo in posebnostjo. Vendar za to čistost plača visoko ceno: ravno zato, ker ne deluje, nima možnosti, da bi ji tudi drugi priznali njen moralni značaj. Njena dolžnost se nikoli ne udejani in ostane za vselej abstraktno univerzalna. To neujemanje med nasebnim značajem delovanja in zasebnim značajem vesti je neposreden vir protislovja, Medtem ko si je vest gotova same sebe kot čiste dolžnosti, obstajata realnost in vsebina te dolžnosti zgolj v posebni, partikularni dejanskosti. Univerzalnost dolžnosti, opravljene v delovanju, se potemtakem izkaže, da je v protislovju s partikularnostjo, povezano z delovanjem, vest pa razpade na momente protislovja med vedenjem čiste dolžnosti in delovanjem na nujno določen in zato nečist način. Drugače povedano, vest si je gotova svoje čiste dolžnosti, toda dejanske dolžnosti in dejanja dolžnosti so posebne, in zato nobeno ne more v celoti zajeti bistva čiste dolžnosti. To protislovje lepo zajame dilemo moralne zavesti, ki ne more udejaniti svoje dolžnosti zaradi razkoraka med univerzalnostjo in dejanskostjo ter partikularnostjo dejanja. Posebnost posameznih dolžnosti je nesoiz-

merljiva s čistostjo dolžnosti, ki jo ve vest, kajti vsako dejanje je nasebstvo, ki z vstopom v aktualnost postane del okoliščin in ima raznovrstne rezultate in povezave. Ta dejanskost je pluralnost in zato prikliče številne dolžnosti. Vest je čista negativnost razlike med moralno zavestjo in njenim objektom.

Protislovje med čistostjo in neposrednostjo odnosa vesti do dolžnosti in mnogoterostjo ter dejanskostjo delovanja razkrije tudi razkol med vedočo in delujočo vestjo in dokazuje, da vest ne more opraviti dolžnosti, ki naj bi jo opravila. Recimo, v enem momentu vest ve čisto dolžnost, to pomeni, vedoča vest ve čisto dolžnost, katere vsebina je preprosto njena lastna gotovost in tako torej ni določena. V svojem drugem momentu mora vest delovati in dati delovanju vsebino, vsebino, ki je nujno v nesoglasju s čistostjo dolžnosti. Problem delovanja vesti je v tem, da je delovanje iz dolžnosti hkrati in bistveno utelešenje tistega, česar vest noče, namreč priklic razhajanja vesti s svojo dolžnostjo: kar vest tako izraža kot dolžnost v svojem delovanju, hkrati zanika. Delovanje je hkrati beg pred delovanjem. Samo dejanje, ki bi moralo utelešati dolžnosti vesti, to dolžnost zanika, tako da je posebno dejanje samo nezdružljivo z univerzalno dolžnostjo, ki jo vest mora izpolniti, da bi bila vest.

Ta razkorak med univerzalnostjo dolžnosti in neposrednostjo, ki je značilna za gotovost vesti o sami sebi, vest žene v protislovje, da je vest lahko v enaki meri zla ali dobra, kajti mesto dolžnosti lahko zavzame kakršnakoli določna vsebina, vse dokler je neposredna: »Vest ve, da mora med njimi [mnogovrstnostjo dolžnosti] izbirati in odločati; zakaj nobena ni v svoji določnosti ali v svoji vsebini absolutna, temveč je to *čista dolžnost*. A ta abstraktum je v svoji realnosti dosegel pomen samozavedanja jaza. Samega sebe svesto-zagotovi duh počiva kot vest v sebi, in njegova *realna* občost ali njegova dolžnost leži v čistem *prepričanju* o dolžnosti. To *čisto* prepričanje je kot tako enako prazno kot čista *dolžnost*, čisto v tem smislu, da nič v njem, nobena določna vsebina ni dolžnost...Vest nobene vsebine ne spozna kot absolutne zanjo, zakaj ona je absolutna negativnost vsega določnega. Določa *iz same sebe*; krog sebstva pa, v katerega pade določnost kot taka, je tako imenovana čutnost« (Hegel, 1998: 327). Vsaka določna in individualna vsebina dolžnosti, ki je izpeljana iz take čiste neposrednosti, lahko torej prihaja zgolj iz prvin naravne zavesti, to je iz čutnosti, iz gonov in nagnjenj, ki so neposredno določeni. Toda če vest določajo goni in nagnjenja, ta pride v protislovje s samo seboj, saj naj bi jo določala dolžnost. Dalje, izkaže se, da je vest odprta za vsakršno vsebino, celo za muhavost, toda – kar je še pomembneje – za zlo, kjer je zlo določeno kot razkorak med naključnostjo in naravnostjo nagnjenja in zahtevami čiste dolžnosti. Zlo ni predvsem zadeva zlobe, temveč tega, da postavimo naš lastni zakon nad univerzalni zakon. Zla zavest je določena z željami, naravo, arbitrarnostjo in naključjem, vse to pa je v nasprotju z univerzalnostjo, ki jo zahteva vest. Ker vest lahko vzame svojo partikularno formo za univerzalno dolžnost v vsebino svojega dejanja, je zlo konstitutivna možnost vesti. Samo človeško bitje je lahko dobro, vendar le toliko, kolikor je lahko tudi zlo. Dobro in zlo sta neločljiva. Hegel pravi, da izrekanje, da se kdo ravna po svoji lastni vesti – kot da bi bila vest zadeva individualnosti, ne pa univerzalna dolžnost –, razkriva nekoga, ki izjavlja, da je zel, kolikor zlo ni nič drugega kot to, da vzamemo individ-

ualno načelo, ki je podvrženo naključju in arbitrarnosti, za načelo delovanja. Tisto, kar jaz vidim kot delovanje za ohranjanje svojega lastnega življenja, izpolnitev individualne dolžnosti, na primer pobeg iz boja, lahko drugi vidi kot strahopetnost. Če je dolžnost abstrakcija, potem se ime dolžnosti ne izpeljuje iz vsebine posameznega dejanja, temveč iz zavesti, da sem storil svojo dolžnost. Medtem ko delujoča zavest lahko imenuje svoje dejanje dolžnost in se trdno drži ene prvine abstraktne dolžnosti, lahko druga vest zaznava to delujočo vest kot tisto, ki krši drugo prvino abstraktne dolžnosti, torej kot zlo.

Heglova lepa duša je pravzaprav eden od odgovorov, kako se izmakniti temu radikalnemu zlu. Vsakršno človekovo dejanje je nujno omadeževano, nosi pečat določnosti. Madež določnosti je madež nujnega zla. Kot smo pri Sartru obsojeni na svobodo, smo pri Heglu obsojeni na zlo. Poglejmo, kako pride do lepe duše. Substanca zavesti, ki obstaja samo na sebi, je vedenje kot njeno vedenje. Kot zavest je sama ločena v nasprotje sebe in svojega predmeta, ki je zanjo bistvo. A ta predmet zdaj ni nekaj, kar bi kot nepredirna in trdna stvar stala nasproti zavesti, temveč je predmet, ki je postavljen od zavesti same. Predmet tako izgubi svojo različnost od tega jaz-sam. Hegel primerja delovanje te zavesti z govorom: to predmetnost, ta svet ustvarja njen govor, ki ga sicer neposredno sliši, vendar se v izzvenevanju spet vrača vanjo in z njo zlije. Z zadnjo noto iz-zvena se izpoje tudi ta predmetnost kot nekaj, kar je postavljeno proti zavesti, in se spet vrne v zavest: »Absolutna samozagotovost samega sebe se [umu] torej kot zavest sprevrže neposredno v neko izzvenevanje, v predmetnost njenega zasebstva; ampak ta ustvarjeni svet je njen *govor*, ki ga je ravno tako neposredno slišala in katerega odmev le prihaja k njej nazaj. Ta vrnitev zatorej nima pomena, da si je [zavest] v tem *na sebi* in *za sebe*; zakaj bistvo ji ni nobeno *nasebje*, temveč ona sama« (Hegel, 1998: 334). Zavest se boji ločiti, manjka ji sila narediti se za reč in prenašati vse tegobe in zla biti. Ni se pripravljena soočiti z goloto in neposrednostjo biti. Strah jo je, da bo z delovanjem omadeževala veličastnost svoje čiste notrine; čistost srca ohranja tako, da beži pred dotikom dejanskosti in vztraja v trmoglavi nemoči in se noče odpovedati svojemu do popolne abstrakcije prignanemu sebstvu: »Votli predmet, ki si ga stvarja, jo zatorej zdaj izpolnjuje z zavestjo praznosti; njeno početje je koprnenje, ki se s tem, da ona sama postaja brezbistven predmet, le izgublja, in ko je prek te izgube in pada nazaj k sebi, najde sebe le kot izgubljeno; – v tej prozorni čistosti svojega momenta neka nesrečna tako imenovana *lepa duša*, izgori v sebi in izginja kot brezobličen dim, ki se razblinja v zrak« (Hegel, 1998: 335).

Lepa duša ostaja v območju občosti misli, njeno pravo področje delovanja pa je zgolj sodba. Dolžnost jemlje le kot pojem, trpno in je s tem v nasprotju s samo seboj kot absolutno voljo dolžnosti. Nima težav obdržati svoje čistosti, saj ne deluje. Je hinavščina, ki si prizadeva, da bi se presojanje štelo za dejansko dejanje: pomanjkanje delovanja in dejstvo, da dolžnost brez dejanja nima nobenega pomena, prikriva z izrekanjem odličnih nastrojenosti: »Ta presojajoča zavest je potemtakem sama *nizkotna*, ker deli ravnanje in proizvede in obdrži njeno neenakost s samo seboj. Je dalje *hinavščina*, ker takšne zavesti ne izdaja za *drugo maniro*, kako biti zla, temveč za *pravo zavest* ravnanja, se v tej svoji nedejanskosti in prevzetnosti dobro- in boljevrednosti sama postavi nad dol

skresana dejanja in za svoje brezdejavno govoričenje hoče, naj bo sprejeto kot odlična *dejanskost*« (Hegel, 1998: 338).

Lepa duša, estetizacija narave in okoljevarstvo

Omenil sem že, da na sodobnost pada dolga senca romantike, v slabem in dobrem. Obdobje romantike je čas, ko je potrošništvo v pravem pomenu nastalo in dobilo z razvojem kapitalizma svoj nesluten razmah. Posamezni sloji, ne le bogataši, so bili prvič postavljeni pred premišljeno izbiro, kako vrsto hrane izbrati, ki so jo bili sicer v drugih okoliščinah prisiljeni jesti (glej Morton, 1994: 13-21, 30-38). Romantična doba je ustvarila razmere, v katerih je človek lahko postal ali pa deloval kot potrošnik. Pri tem ne mislim toliko na dejansko potrošništvo, kot predvsem na refleksijsko potrošništvo, na potrošništvo kot refleksijski način potrošnje (glej Morton, 2007). Gre za način, kako se kdo pojavlja. Nekdo, ki je meso, ni zgolj mesojedec, temveč tudi stilizira samega sebe kot mesojedec. V sodobni družbi smo vsi potencialni refleksijski potrošniki, kar je bilo v romantiki prihranjeno le za redke (Baudelaire, De Quincey). Refleksijskega potrošnika zanima, kako je videti izkustvo neke forme potrošnje, recimo izložbeno nakupovanje v nakupovalnih sprehajališčih in središčih. W. Benjamin je takega refleksijskega potrošnika prepoznal v pohajkovalcu oziroma *flâneurju*. Pohajkovalec botanizira na asfaltu, pravi Benjamin in je doma v pasažah, ki so nekaj vmes med cesto (čisto zunanjostjo) in interierom (čisto notranjostjo). Cesta je za pohajkovalca podaljšek dnevne sobe, počuti se doma, tako kot meščan med štirimi stenami. Blagovnica, nasprotno, je kraj, kjer se interier spreminja v ulico z labirinti ponujenega blaga. Sam Baudelaire nekaj časa sploh ni imel pisalne oziroma delovne mize, temveč je svoje pesmi »spisal« med pohajkovanjem po pariških ulicah. Zdaj smo vsi, hočeš-nočeš, postali nekakšni pohajkovalci; refleksijskemu potrošništvu se ni mogoče več izogniti glede na današnji razvoj medijske in komunikacijske tehnologije. Potrošniki postanemo že, če zgolj razmišljamo o ideji potrošništva. P. Bourdieu je poimenoval to refleksijsko potrošništvo kot kantovsko formo potrošnje, to je kot estetsko formo smotrnosti brez smotra (glej Bourdieu, 1989).

Romantično potrošništvo je vplivalo na načine in forme izgradnje in ohranjanja dejansko obstajajočih okolij. Romantika je usodno zaznamovala naš pogled na naravo: narava je zakladnica neizkoriščenega kapitala. Divjina je temeljni kamen kapitalistične ideologije, ne samo kot prizorišče novih trgov, temveč tudi kot prizorišče ogledovanje (začetki turizma). Divjina je polje svobode, nedoločenosti, ki je vselej »tam preko«, za izložbenim oknom distanciranega estetskega izkustva. Tu kajpada ni bila mišljena fizična distanca, temveč družbena in psihološka. Po drugi strani pa s potopitvijo v divjino tvegamo izgubo te distance in divjina ni več divjina: »Romantično potrošništvo je tisto, ki naredi iz gozda izložbeno okno, in dopusti, da izložbeno okno izkusimo kot tempelj narave« (Morton, 2007: 115).

Tudi zavračanje kupovanja nekaterih izdelkov ne preseže meja takega romantičnega potrošništva, temveč zgolj pokaže na meje takega početja, ne da bi ga

dejansko spremenilo. Je nekakšno metanje polen v železno kolesje našega sprejeta obnašanja, ki pokaže zgolj to, kako daleč bi bilo treba iti, da bi kaj spremenili. Lahko ima sicer trenutne osvobajajoče učinke in uperi prst na zatiralsko naravo transnacionalnih korporacij in globalizacije, vendar še vedno ostaja znotraj meja refleksijskega potrošništva. Zelo primeren pojem za razlago tega zelenega potrošništva je ravno pojem lepe duše, ki je utelešenje »nesrečne zavesti«, nepremostljive zevi med človekom in naravo. Lepa duša, kot smo videli, ni le mesto razkola med sebstvom in svetom, temveč tudi hrepeni po tem, da bi to zev zaprla – »kopni v hrepeneči sušici«. Lepa duša se izogiba delovanju zato, da si ne bi umazala rok z zlom, hkrati pa ne vidi, da je zlo, ki ga obsoja, nujni notranji del njene eksistence. Njena eksistenca v obliki čiste subjektivnosti je kvintesenca zla. Ni je mogoče preseči, ne da bi ostala brezmadežna.

Na drugi strani delitve med objektom in subjektom pa ni narava nič drugega kot zrcalna lepa duša: »lepa Narava«. Ima enake značilnosti kot lepa duša: neprosojnost, izključevalnost, absolutni prav.

Ekološka lepa duša poskrbi, da je refleksija lahko oblika dejanja in da je dejanje, kakršno je, na primer, nenasilen protest, refleksijsko. Ekokritika (ki jo v grobem lahko opredelimo kot preučevanje odnosa med literaturo in fizičnim okoljem) se pogosto poslužuje regresije: kaže se v različici romantičnega besa proti stroju. Regresija je znak družbene bolezni. Kot pripominja Adorno, se ne bo mogoče popolnoma upreti zaznavi, da je tisto, kar je bilo pred tem stanjem, v svoji zaostalosti boljše in bolj človeško vse dotlej, dokler napredek, ki ga izkrivlja utilitarizem, dela silo površini in globini zemlje. Sprevideti je treba, da nista toliko tehnologija in jezik tista, ki zatirata in povzročata trpljenje, temveč so to zemeljske razmere.

Ko se Leopold zavzema za etiko zemlje, pravi: »Stvar je pravilna, ko si prizadeva ohraniti integriteto, stabilnost in lepoto biotske skupnosti; napačna je, ki si prizadeva drugače« (Leopold, 1989: 224-225). Vse tri omenjene izraze bi lahko prišteli med estetske. V prid varstva narave je argumentiral z estetskimi izrazi: »Izjemna značilnost zaznavanja je, da iz njega ne sledi nikakršno použitje in nikakršna oslabitev kateregakoli vira« (Leopold, 1989: 173). Ravno tako zaznavanje (divje) narave pa je potroštništvo brez potrošnje, poživanje brez použitja.

Napaka mnogih ekologov je, da gledajo na naravo z (estetske) distance, v njeni idealni formi. Adorno ugotavlja, ko govori o pojmu napredka, da napredek pomeni izstopiti iz magičnega uroka, tudi iz uroka napredka, ki je sam narava, tako da se človeštvo zave svoje lastne prirojene narave in zaustavi dominacijo nad naravo, skozi katero se nadaljuje dominacija s strani narave. Lahko bi rekli, da napredek nastane tam, kjer se konča. Ekologija se mora otresti simptoma lepe duše, ki ni nič drugega kot zgodba pomiritve med jazom in drugim, za katerega se potem izkaže, da ni nič drugega kot preoblečeni jaz. Ne gre za to, da tako kot v lepi duši drugega spremenimo v sebe, v svoj lastni jaz, temveč za to, da stvari priznamo in pustimo takšne, kakršne so. Taka drža nam bo omogočila enako radikalno domnevo, da je tisto »tam zunaj« naša odgovornost,

naša lastna krivda. Namesto gesla »samo ne na mojem dvorišču« mora veljati geslo »to sem storil jaz«.

Ko poskušamo podrobno opredeliti pojma naravnega in artefaktičnega, je treba omeniti Aristotelovo pojmovanje naravnega. Aristotelovo pojmovanje bi bilo mogoče tudi razumeti tako, da v svetu, kjer ima vsaka stvar svoje naravno mesto, in tam, kjer je vse na mestu, kjer bi moralo biti, vlada harmonija. Ko enkrat razumemo naravo nečesa, vemo, kje je njegovo mesto, in razumemo, da ko je enkrat vzeto iz svojega mesta, nastanejo v svetu motnje, ki niso odpravljene vse dotlej, dokler ga na vrnemo na njegovo naravno mesto. Razmišljanje lahko nazorno prikažemo z naslednjo formo sklepanja:

Če vse deluje v skladu s svojo naravo/ima svoje naravno mesto, je svet najboljši za vse.

Svet bi morali narediti najboljšega za vse.

Sklep: Torej ljudem ne bi smeli preprečevati, da delujejo v skladu s svojimi naravami.

Vprašanje je, ali svet dejansko obstaja na tak način in če obstaja, kakšne posledice ima to dejstvo. Ali torej v materialističnem darwinovskem univerzumu obstaja tovrstni naravni red. Odgovor je nikalen – stvari nimajo lastnih mest, kar bi se potem izkazovalo v neki splošni harmoniji sveta oziroma narave. Ureditve, ki se nam v naravi zdijo samoumevne, se nam zdijo samoumevne zato, ker so tisto, na kar smo navajeni – temu dajemo ime »ravnovesje narave«, toda tisto, na kar smo v darwinovskem univerzumu navajeni, je zgolj minljiva faza v univerzumu, ki je v nemirnem stanju že od vsega začetka: »Objektivno, v skladu z materialističnim gledišče, nobeno možno ali dejansko stanje univerzuma ni nič bolj naravno ali pravilno od kateregakoli drugega; vsa stanja so enako naravna. Ni ničesar, kar bi celo štelo za stanje mirovanja ali ravnovesja, kaj šele stanje, od katerega bi lahko pričakovali,da bo ustvarilo mir in harmonijo, kakršno cenijo človeška bitja« (Richards, 2000:246). Če pride do prilagoditev v naravi, recimo med deli telesa, ne pride do nje zaradi neke splošne podstatne harmonije, temveč zgolj zato, ker vsaka stvar, ki ni zmožna prilagoditve, preprosto ne preživi.

Nauk, ki iz tega sledi, je: iz razumevanja narave darwinovskih organizmov ne sledi ničesar, kar bi zadevalo mesto, ki bi ga morali zavzemati, ker takega mesta preprosto ni. Njihovo razumevanje ni sestavljeno iz nič drugega kot dolge vrste pogojev: če bo organizem naredil to, bo to dejanje imelo take učinke, če bo storil ono, bo učinek drugačen. Organizmi ne nosijo s sabo implicitnih navodil, kako se je treba pomikati proti stanju harmonije ali sreče, niti ne zagotavljajo, da lahko tja sploh pridejo. Trditve evolucijske psihologije je mogoče sprejeti zgolj na temelju prepričanja, da svet ni naravno urejen in harmoničen in da zato trditve o tem, kaj je naravno, v tem smislu sploh nimajo normativne moči.

Ravno pogled na naravno (tudi aristotelski), ki vsemu odmeri svoje mesto v naravi in temelji na domnevi, da si narava prizadeva vzpostaviti ravnovesje in

harmonijo in da je v naravi vse medsebojno povezano, ni nič drugega kot ponavljanje navadne puhlice. Lažnost takih idej dokazuje nenehno stremljenje naravnega sveta h kaosu, tekmovanju in stalni evoluciji. Mnogi takšni in drugačni varuhi okolja bi se morali dokončno znebiti prepričanja, da je ekološka znanost dokazala resnico tega, da si narava prizadeva za red, ravnovesje, harmonijo in vsesplošno in vseobsegajočo vzajemno povezanost med stvarmi. O tem bi morali razmišljati tudi takrat, ko nam znanstvena industrija ponuja pod nos alarmantne in šokantne podatke o globalnem segrevanju.

Schillerjeva teorija krajinskega slikarstva

Schillerjevo najbolj eksplicitno obravnavo krajinskega slikarstva najdemo v delu z naslovom »Über Matthissons Gedichte«, v katerem obravnava delo pesnika F. Matthissona. S tem razpravo se je Schilller vključil v vročo polemiko o statusu krajinskega slikarstva in pesništva. Druga polovica 18. stoletja je imela dvoumen odnos do naravnega sveta. Po eni strani je bila to doba ponovnega odkritja narave – spomnimo se samo na popularnost in modnost angleških vrtov in občudovanja divjih in neukročenih krajev. Po drugi strani pa je to obdobje, ki znova odkrije občutek in čustva – zunanji, naravni svet umetniku rabi zgolj sredstvo za izražanje svojih notranjih stanj in razpoloženj. Mnoge pesmi romantikov nosijo imena zelo konkretnih, posameznih objektov, vendar ob branji takoj ugotovimo, da je ta objekt zgolj »izgovor« za izpoved tega, kaj in kako pesnik čustvuje. Objekt zgolj sproža verigo asociacij in čustvenih stanj. Zato bi, vsaj po eni strani, pričakovali, da bo ustrezno cenjeno in ovrednoteno tudi krajinsko slikarstvo, vendar se to ni zgodilo. V slikarstvu je imelo prednost predstavljanje človekovih dejanj in čustev, zato je bil človek lik najvišji cilj ambiciozne umetnosti.

Hierarhijo umetnosti in znotraj nje tudi hierarhijo žanrov je teoretsko in praktično utemeljila francoska kraljevska akademija v 17. stoletju. Ta je slikarja, ki upodablja žive živali, postavila nad slikarja nežive narave, ki prikazuje stvari, ki so mrtve in brez gibanja. Še višje je slikar, ki predočuje človeška bitja, najvišje pa je postavljeno zgodovinsko slikarstvo, ki se je napajalo predvsem iz bibličnih in mitoloških virov. Umetnik se pri prikazovanju takih motivov naslanja na vednost in domišljijo. Slikarstvo je v tem primeru bolj delo umetnikove domišljije, ne pa zgolj gole mehanike tistega, kar vidijo oči. Velika popularnost krajinskega slikarstva v 17. in 18. stoletju ni imela ustreznega odmeva v položaju tega žanra glede na druge žanre. Podobno se je dogajalo s krajinskim pesništvom, v središču katerega ni bil več človekov odnos do narave, temveč sama narava.

Schiller se ukvarja s krajinskim slikarstvom in pesništvom v prvem delu razprave, v drugem pa analizira Matthissonovo pesništvu. V ozadju tega prvega dela odzvanja nezdružljivost med predmetnim področjem krajine in klasicističnim okvirjem, ki mu je bil Schiller zavezan. Schiller se pri iskanju ustreznega izhoda iz tega nasprotja opira na Kanta. Osnovno vprašanje je, ali imajo objekti in dogodki v naravi status nujnosti ali drugače povedano, ali lahko naravni objekt

ponudi in zagotovi osnovo za intersubjektivno veljavne odzive v gledalcu. Schiller je bil univerzalist in ni zagovarjal vrednosti posameznikovega lastnega osebnega odziva. Razpravo začne z ugotovitvijo, da v grški umetnosti domala ni zaslediti krajinskega slikarstva, kar v enaki meri velja tudi krajinsko pesništvo. Ena stvar je, pravi Schiller, če neživo naravo obravnavamo zgolj kot lokacijo za dejanje, povsem druga pa, če je sama narava predmet prikaza, ljudje pa se v nje pojavljajo zgolj kot figure. Grško ravnodušnost do narave ne pripiše kakemu pomanjkanju občutljivosti za naravni svet, temveč domneva, da so Grki kot poznavalci in strastni ljubitelji narave namerno zapostavljali to temo, ki se jim ni zdela združljiva z njihovim pojmom lepega in doda, da rigoristi še danes omahujejo, ali bi krajinskemu slikarju pripisali status pravega umetnika.

Kam bo Schiller speljal smer razprave, je razvidno iz njegove trditve, da ni snov, temveč način obravnave tisti, ki naredi umetnika ali pesnika. Umetnina lahko postane tako stanovanjska oprema kot moralna razprava, če ju obravnavamo na ustrezen način (anticipacija institucionalne teorije umetnosti!). Vprašanje je, ali lahko postanejo dela lepe umetnosti slike ali pesmi, ki imajo za svoj predmet »nežive mase narave«, namreč taka dela, v katerih je možen ideal. Težava, s katero se Schiller ukvarja, je, ali je kontingentno in neurejeno pojavnost naravnega sveta mogoče dvigniti na raven ideala. Razpršene in vedno se spreminjajoče forme naravne krajine se zdijo odporne za urejajočo poklicanost umetnosti. Za objekte in dogodke naravnega sveta, če jih gledamo kot ločene od človekovih ciljev in smotrov, se zdi, da nimajo nobene višje oživljajoče ideje, ki bi lahko oblikovala konstrukcijo takih idealnih ali splošnih resnic. Schiller v razpravi vseskozi uporablja izraz »lepa umetnost« [*schöne Kunst*] in to ne le v tradicionalnem pomenu te besede, temveč mu ta besedna zveza predstavlja nasprotje tistemu, kar je zgolj prijetno. Kant v 44. razdelku *Kritike razsodne moči* razmeji mehanično umetnost izdelovanja nečesa od »estetske« umetnosti, za katero je značilno intencionalno delovanje, ki vodi k občutku ugodja. Ta estetska umetnost se potem po Kantu deli še na prijetno in lepo umetnost. Prijetne umetnosti so tiste umetnosti, katerih edini cilj je užitek (recimo to, kako je miza pogrnjena ali celo glasba pri jedi), lepa umetnost pa vzpodbudi k ugodju, ki ne temelji zgolj na čutnem občutku, temveč je ugodje refleksije. Schiller v celoti prevzame to Kantovo razlikovanje in s tem tudi pripiše ugodju, ki ga čutimo ob prijetni umetnosti, zgolj subjektivno veljavnost, ugodju, ki ga vzbuja lepa umetnost, pa status nujnosti: »Tisti, ki razglaša nekaj za lepo, želi, da bi vsakdo *moral* pritrditi danemu predmetu in ga enako razglasiti za lepega« (Kant, 1999: 77). Kam je zdaj treba prišteti prikazovanje krajinskih objektov in dogodkov, med subjektivno kategorijo zgolj prijetnega ali pa jih lahko prištevamo med forme lepe umetnosti, se sprašuje Schiller. Skratka, ali lahko krajinska slika ugaja na nekontingenten, to je nujen način?

Schillerja je kot pesnika in dramatika bolj zanimal odnos med odzivom publike na neko umetnino in umetnikovimi intencami. Glavno vprašanje, ki se zastavlja Schillerju, je naslednje: kako je mogoče ustvariti umetnino, v kateri si umetnik nujno prizadeva usmerjati odziv publike, ne da bi hkrati omejil svobodo domišljije, ki je pri Kantu ključ za razlago ugodja v lepem. Najprej Schiller opredeli pesništvo kot umetnost, ki »nas s svobodnim učinkom naše produk-

tivne domišljije prestavi v določene občutke« (Schiller, 1962: 994). Toda pesništvo vsebuje dve oporekajoči si zahtevi, ki se jima ne more izogniti noben pesnik: »Prvič, [pesnik] mora dopustiti prosto igro in *samoravnanje* naše domišljije in drugič, mora si biti toliko manj *gotov* svojega učinkovanja in zmožen ustvariti *določen* občutek« (Schiller, 1962: 994). Po prvi zahtevi mora prevladovati naša domišljija in se pesnik ne sme ravnati po nobenem drugem zakonu, v skladu z drugo pa mora služiti in se ravnati po svojem lastnem zakonu. Kako naj se izkoplje iz te slepe ulice? Schiller predlaga tole: pesnik naj narekuje naši domišljiji zgolj tisto pot, ki bi ji sledil tudi sam v svoji popolni svobodi in v skladu s svojim lastnim zakonom. In tu je spet aktualna nujnost, kajti le ob spoštovanju zakona nujnosti, je pesnik lahko prepričan, da je presegel tisto, kar je zgolj subjektivno ali arbitrarno v njegovem lastnem odzivu. Pesnik ali slikar se mora podvreči zakonu, preko katerega domišljija deluje v vseh subjektih. Otresti se mora vsega, kar utegne soditi k njegovim zgolj zasebnim in arbitrarnim odzivom na zadevni objekt. Zgolj če se pesnik odziva ne le kot ta ali oni konkretni posameznik, temveč kot človeško bitje ko tako, je lahko prepričan, da se bo vsakdo drug odzval na enak način kot on sam. Pesnik mora imeti neko sito, ki bo presejalo odzive in prepustilo le tiste, ki so res univerzalni.

Pesnikov uspeh pri preseganju svojih lastnih subjektivnih asociacij in odzivov pa je odvisen od tega, kako je zmožen prepoznati nekatere objektivne povezave med pojavi in nujnost. Take povezave pa ni mogoče najti zunaj področja človekovega značaja in dejanja: »V tistih področjih narave, v katerih se zadržujeta krajinski slikar in krajinski pesnik, se na zelo opazen način izgublja določnost mešanic in form, tukaj niso bolj samovoljne zgolj oblike in se take še bolj zdijo, tudi v sestavi slednjih igra naključje vlogo, ki je za umetnika dokaj nadležna« (Schiller, 1962: 997). Videti je, da pogledi na naravno prizorišče ne ponudijo nobenega objektivnega pravila, ki bi slikarju zagotavljal, da se pot, ki jo je ubrala njegova domišljija, ujema z domišljijo njegove publike. Tako se znajde pred dvema slabima izbirama: bodisi predmetnemu gradivu vsili svoj lasten red in tako omeji domišljijo publike, bodisi se mora zadovoljiti s tem, da odzivi publike ne bodo v nobeni nujni povezavi z njegovimi umetniškimi intencami.

Po razmisleku Schiller sklene, da naravna scenerija ni možen predmet del lepih umetnosti: »Področje *določnih* form ne prekoračuje *živalskih teles* in *človekovega srca*; zato se lahko postavi ideal zgolj na teh dveh področjih. *Nad* človekom (kot pojavom) ni več nobenega objekta za umetnost, četudi obstaja za znanost, kajti tu se področje domišljije konča. *Pod* človekom ni več nobenega objekta za *lepo* umetnost, četudi obstaja za *prijetno* umetnost, saj je tu področje nujnega zaprto« (Schiller, 1962: 997). S tem Schiller navede razloge, zakaj krajinskega slikarstva in pesništva ni mogoče vključiti med lepe umetnosti. Bivališče nujnosti, ki jo terja lepa umetnost, je zgolj človekova narava. Nizko cenjenje krajinskega slikarstva in pesništva izvira iz kontingentnega značaja njunih predmetnosti: opraviti imata s stvarmi, ne pa z idejami, kar jima onemogoča, da bi se nanju odzivali z intersubjektivno veljavnimi odzivi. Zato poskuša Schiller najti neki okvir, ki bo obema omogočil vključitev med lepe umetnosti, in najti razlog za intuicijo, da bo kogarkoli, ki v sebi čuti vtis magičnega čopiča Clauda

Lorraina, težko prepričati, da ni delo lepe umetnosti tisto, ki ga je tako očaralo, temveč zgolj prijetne umetnosti. Kant se je tega problema zavedal, četudi ne neposredno v povezavi s krajinskim slikarstvom: »Torej moramo misliti v naravi, z ozirom na njene zgolj empirične zakone, možnost za neskončno raznotere empirične zakone, ki pa so za naše uvidenje kljub temu naključni (torej jih ni mogoče spoznati a priori); in z ozirom nanje sodimo, da sta enotnost narave glede na empirične zakone in možnost enotnosti izkustva (kot sistema glede na empirične zakone) nekaj naključnega. A tako enotnost moramo vendarle nujno predpostaviti in privzeti, saj bi sicer ne bilo mogoče vzpostaviti nobene sklenjene povezanosti empiričnih spoznanj v celoto izkustva. Obči naravni zakoni nam sicer dajejo takšno povezanost za stvari, ki so obravnavane glede na svoj rod naravnih stvari nasploh, niso pa obravnavane specifično, kot posebna naravna bitja. Zato mora razsodna moč za svojo lastno rabo privzeti kot načelo a priori, da vsebuje to, kar je za človeško uvidenje v posebnih (empiričnih) naravnih zakonih naključno, kljub temu neko zakonito enotnost v povezavi njihove raznoterosti v neko na sebi možno izkustvo, enotnost, ki je sicer ne moremo dognati, lahko pa jo mislimo« (Kant, 1999: 23). Kantova ideja je, da se bodo posamezne empirične posplošitve zdele zakonolike ali nujno resnične zgolj tedaj, ko so predstavljene ko del sistema takih posameznih empiričnih posplošitev. Posamezna empirična posplošitev, ki se bo zdela v osami kontingentna, bo videti nujna, ko je vključena v sistem takih posplošitev, v katerem bodo posplošitve na katerikoli ravni posledica splošnejših zakonov nad to ravnijo, potrjevali pa jih bodo podrobnejši zakoni pod to ravnijo. Tako je nujnost razvidna tudi iz reda naravnih stvari, kar je po Schillerju pogoj za to, da bi krajinsko slikarstvo in pesništvo uvrstili med lepe umetnosti. Schiller je torej imel ponujeno rešitev že na (sicer zaprti) Kantovi dlani, vendar jo je spregledal, zato je iskal druge poti.

Če je Kant vidi rešitev v tem, da »divji«, »neurejeni« in »zmedeni« naravi, naravi, ki nima določnih in določenih form, vsilimo neki red, neko nujnost, potem gre Schillerjeva rešitev v smer, v kateri je kasneje šel Hegel. Prikaz krajine lahko kljub vsemu nosi pečat univerzalne vsebine, če ta opravlja vlogo simbola človekovih idej in občutkov. Četudi si bo slikar prizadeval z raznimi metodami in sredstvi (Schiller, zanimivo, med temi sredstvi navede mehčanje ostrih meja in linij in barvne odnose) dvigniti krajinsko naravo na raven človekove nujnosti, jo po tej poti ne bo mogel nikoli dvigniti na raven te nujnosti, zato se bo na koncu zatekel k simbolnem postopku, ki značilnostim narave vtisnejo pečat človekove nujnosti. Obstajata dva načina, kako lahko pride do tega, da narava simbolizira človekovo naravo: bodisi kot reprezentacija čustev bodisi kot reprezentacija idej.

Čustev ni mogoče, ugotavlja Schiller, predstaviti neposredno; predstaviti jih je mogoče glede na njihovo formo in pri roki imamo že umetnost, ki počne ravno nekaj takega – glasbo. Kolikor krajinsko slikarstvo in pesništvo delujeta na nas muzikalično, sta prikazovanji naših čustvenih zmožnosti in tako torej posnemanji človekove narave. Splošen učinek glasbe (pri čemer je mišljena glasba kot lepa, ne pa prijetna umetnost) je v njeni zmožnosti spremljati notranja gibanja duše in v zmožnosti narediti jih čutne s pomočjo analognih zunanjih

gibanj: »Ker se torej ta notranja gibanja (kot človekove narave) razvijajo po strogih zakonih nujnosti, prehaja ta nujnost in določenost tudi na zunanja gibanja, s katerimi se [notranja gibanja] izražajo, na ta način pa je razumljivo, kako so lahko naravni pojavi zvoka in svetlobe – s pomočjo tega simbolnega akta – deležni estetskega dostojanstva človekove narave. Ko skladatelj in krajinski slikar enkrat prenikneta v skrivnost tistih zakonov, ki delujejo nad notranjimi gibanji človekovega srca, in preuči analogijo, ki obstaja med temi gibanji čudi in nekaterimi zunanjimi pojavi, bo tako postal iz zgolj oblikovalca splošne narave pravi slikar duše« (Schiller, 1962: 999). Ta odlomek potrebuje komentar – če že ne zaradi drugega, potem zaradi bogatosti idej, ki jih ponuja, saj prava zakladnica za rudarjenje idej. Schillerjev prvi argument za krajinsko slikarstvo kot legitimno področje lepe umetnosti temelji na analogiji med glasbo in prikazovanjem krajine. Argument se opira zgolj na formalne prvine krajinske kompozicije, ker glasba predstavlja zgolj formo človekovega čustva. Schiller ponuja zelo presenetljivo obrambo čisto formalnih lastnosti krajinskega slikarstva in pesništva. Materialni, vsebinski sestavni deli so potisnjeni v ozadje, mimetična razsežnost izgubi svoj čar, v ospredje stopajo lastnosti, kot so linija in barva, ki postanejo neodvisni nosilci pomena. Toda te formalne lastnosti nimajo nobenega neodvisnega pomena, dvig krajinskega slikarstva in pesništva na raven lepih umetnosti, pa je v celoti odvisen od dopuščanja, da so naravne forme deležne človekove nujnosti. Naravne forme imajo pomen zgolj znotraj te simbolne povezave s človekovimi idejami in čustvi, sicer ostajajo ujete v kontingenco in red, ki je oropan vsakršnega pomena.

V zgornjem navedku je vprašljivo tudi avtomatsko prehajanje nujnosti in določenosti notranjih gibanj duše na zunanja gibanja, s katerimi se izraža naše notranje življenje, če že pustimo ob strani tisto nesrečno formulacijo, da se notranja gibanja razvijajo po strogih zakonih nujnosti. Vprašljivo je, ali človekova čustva lahko najdejo strogo korelativen izraz v čisto formalnih odnosih svetlobe in barve. Tu naj opozorimo na Schillerjevo prepričanje, ki smo ga že omenili zgoraj, da človekova fiziognomija odseva njegova notranja stanja in razpoloženja. Schillerjeva analogija se opira na točno določeno pojmovanje glasbe: četudi Schiller ne gleda na glasbo kot na reprezentacijsko obliko umetnosti, kljub temu meni, da glasba lahko predstavlja človekove občutke in čustva. Tisto, kar Schiller ne upošteva, je nedoločen in zelo individualiziran značaj ekspresivnega postopka. Zdi se, da njegova teorija tlakuje pot za stališče, v katerem se na umetnino gleda kot na zelo subjektiven izraz notranjega čustvenega in duhovnega življenja ustvarjalnega umetnika. To je v popolnem nasprotju z univerzalistično zahtevo klasicistične estetike.

Vendar obstaja še drug način, pravi Schiller, kako krajinsko naravo pritegniti v krog človečnosti, namreč tako, da jo naredimo za izraz idej. Z idejami pa nikakor ne razumemo tistega, kar nastane kot rezultat naključnih asociacij – taka praksa je samovoljna in nevredna umetnosti, temveč tiste ideje, ki nujno izvirajo iz zakonov simbolizirajoče domišljije: »V dejavni in do občutka svojega lastnega moralnega dostojanstva prebujeni čudi um nikakor ne gleda na igro domišljije nedejavno, temveč si nenehno prizadeva, da bi se ta naključna igra ujemala z njegovimi lastnimi postopki. Če si med temi pojavi torej poišče

enega, s katerim je mogoče ravnati po njegovem lastnem (praktičnem) pravilu, potem mu je ta pojav čutna podoba njegovega lastnega delovanja; mrtva črka narave bo postala živ jezik duha, zunanje in notranje oko pa bere taisto pisavo pojavov na povsem različen način« (Schiller, 1962: 1000).

V primeru, ko je narava izraz idej, ne gre več za analogijo kot v primeru, ko je narava izraz čustev, temveč za identiteto med čutnostjo in umom. Podoba ni več čisti teoretični analogon praktičnega, temveč se razkriva kot čutni samoprikaz uma, ki se dvigne nad nasprotje med teoriji on prakso, umom in čutnostjo. Čutno pri Schillerju ni več nasprotni pol umnega, kot pri Kantu, ne, čutno je samoprikaz uma. Čutno je taisto kot umno, drugo umnega samega, njegovo lastno, nič več nepopolna, temveč popolna podoba. M. Frank meni, da je zgornji navedek eden ključnih za razumevanje prehoda od Kantovega protislovja med čutnostjo in umom k Schillerjevi identiteti med čutnostjo in umom: »Tako se lepo spremeni iz simbola/analogona ... uma v mesto, na katerem se razkrije enotno načelo teorije in prakse« (Frank, 1989: 112). Ko imamo opravka s pravo umetnino, zagotavlja Schiller, gledamo, kar zadeva njegovo vsebino, v »globino brez dna«. Toda ta pogled v globino nam ne razkriva nič tujega: iz te globine nas gleda nekaj znanega, domačega. Tako izkusimo neko globoko enotnost bitja, ki nas gleda iz te globine. Tisto, kar se nam zdi tako zagonetno tuje, ni nič drugega kot mi sami, na to razrešitev tujega pa se odzivamo z estetskim ugodjem. Čutno ponujena podoba nam razkriva najbolj skrito notrino našega duha. Na osnovi kantovskega prepričanja, ki predpostavlja dva medsebojno popolnoma nezvedljiva vira našega spoznanja, takega Schillerjevega gledišča ni bilo več mogoče upravičiti in utemeljiti. Zato Schiller, kot smo že omenili, uvede pojem ljubezni, ki bo prekoračila zev med čutnostjo in umom. V jenskih predavanjih iz estetike iz leta 1792 takole opredeli odnos med lepoto in umom: »Okoliščina, da lepoto zgolj *čutimo*, v resnici pa ne spoznamo, naredi izpeljavo lepote iz a priori načel dvomljivo. Zdi se, da se moramo zadovoljiti s pluralistično veljavnosto sodb o lepoti.

Naravne pojave bodisi *opazujemo* bodisi *motrimo*; lepoti pritiče zgolj *motrenje*. Raznotero dajejo *čuti*, formo daje *um*. Um povezuje predstave v *spoznanje* ali v *delovanje*. Obstajata *teoretični* in *praktični* um. Svoboda pojava je objekt *estetske* presoje. Svoboda neke stvari v pojavu je njeno samodoločanje, kolikor stvar pade pod čute.

Estetska presoja izključuje vsakršen ozir na objektivno smotrnost in zakonitost in gre zgolj na pojav; smoter in pravilo se ne moreta nikoli pojaviti. Forma se zdi *svobodna* takrat, ko pojasni same sebe in reflektirajočega razuma ne sili k temu, da išče svoje osnove zunaj sebe. Moralno je umno, lepota je umu *podobna*. Prvo omenjeno vzbudi *spoštovanje*, občutek, da nastane s primerjavo čutnosti z umom. Svoboda v pojavu ne zbudi zgolj ugodja ob predmetu, temveč tudi *nagnjenje* k njemu; to nagnjenje uma k združitvi s čutnim pomeni *ljubezen*. Lepote v resnici ne motrimo s *spoštovanjem*, temveč z *ljubeznijo*; izvzeta je *človekova* lepota, ki pa vase vključuje izraz *nravnosti* kot objekt spoštovanja. – Če naj pozornosti vredno hkrati ljubimo, potem mora biti z naše strani doseženo ali pa dosegljivo. Ljubezen je užitek, spoštovanje pa ne; tu je napetost, tam

ostalina. – Zadovoljstvo ob lepoti torej izvira iz vidne analogije z umom in je povezano z ljubeznijo« (Schiller, 1962a: 222-223).

Schiller pojmuje ljubezen v pomenu, da drugi, kolikor ga ljubim, dejansko ni drugi, temveč jaz sam na njegovem mestu. Enaka shema velja tudi za čutnost in um. Schiller je še vedno kantovec, saj ljubezni ne razume kot kosubstancialni odnos med bitji, ki so po rangu in avtonomiji enakopravna. Skrivnost ljubezni je, kot bi rekel Schelling, to, da povezuje taki stvari, od katerih bi vsaka lahko obstajala sama zase, pa vendar nič ni in tudi nič ne more biti brez druge. O taki vrednostni enakosti pa ne more biti govora vse dotlej, dokler ostaja »kantovska mejna linija« neprekoračena (glej Frank, 1989: 117).

Schiller se v razpravi o Matthissonovem pesništvu ne ukvarja z izkustvom dejanske narave, naravne lepote, temveč ima pred očmi zgolj težave, ki nastanejo ob reprezentaciji nežive narave. S krajinskim slikarstvom in pesništvom se ukvarja kot z žanroma umetniške izpovedi. Zavrača mimetično teorijo umetnosti, nasprotno, umetnik mora izbirati, organizirati, urediti in uskladiti tiste lastnosti, ki predstavljajo notranje in zunanje izkustvo. Krajinska slika mora biti organizem, ki v kompoziciji izkazuje organsko enotnost, umetelno in intencionalno organizacijo delov v pomenljivo celoto. Pri tem ga zanima odnos med umetnino in publiko in poudarja univerzalnost in intersubjektivnost učinkov, ki jih umetnina ima na podlagi zgolj formalnih lastnosti. Krajinsko slikarstvo in pesništvo neživi naravi vtisneta dušo in jo preneseta v območje, v katerem lahko uporabimo intencionalne, ne pa zgolj mehanične interpretacije.

The nature and beautiful soul

The article represents the historical survey of the notion of »beautiful soul«. The survey begins with Shaftesbury, as the founding father of the notion of »moral beauty« (*virtuoso*) in enligtenment period, and proceeds with Schiller, Goethe and Hegel. We can find the turning point in the conception of beautiful soul in Goethe, the final confirmation of this turnabout is made by Hegel in his *Phenomenology of Spirit*. According to Hegel the conscience in the form of beautiful soul is afraid of separation, it lacks the force to become a thing and suffers all burdens and evils of being. It is not in position to confront with bareness in immediacy of being. It is afraid of the »stain of definiteness«; her purity preserves by running form the touch of reality.

The article concludes with claim how and to what degree is our present relationship with einvironment determined by romantic behaviour of beautiful soul which is not willing to see the nature such as it is.

Keywords: romanticism, beautiful soul, ecology, Schiller, Hegel.

Literatura

Beiser, C. Frederick (2006). *The romantic imperative*. Cambridge, Mass. in London: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre (1989). *Distinction: A Social Critique of Judgement of Taste*. London: Routledge.

Frank, Manfred (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.

Gadamer, Hans-Georg (2001). *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Goethe, Johann Wolfgang (1998). *Učna leta Wilhelma Meistra*, 2. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1970). *Werke* I. *Frühe Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1998). *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Kante, Božidar (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Kivy, Peter (2003). *The seventh sense*. Oxford: Clarendon Press.

Morton, Timothy (1994). *Shelley and the Revolution in Taste: The Body and the Natural World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Morton, Timothy (2007). *Ecology without Nature*. Cambridge, Mass. in London: Harvard University Press.

Norton, E. Robert (1995). *The beutiful soul*. Ithaca in London: Cornell University Press.

Richards, Janet Radcliffe (2000). *Human nature after Darwin*. London: Routledge.

Schiller, Friedrich (1962). *Sämtliche Werke*, 5. zv. München: Hanser.

Schiller, Friedrich (1962a). *Philosophische Schriften: Erster Teil*. 20. zv. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.

Schiller, Friedrich (2003). *O estetski vzgoji človeka*. Ljubljana: Študentska založba.