ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 7, številka 3, september 2003 · ISSN 1408-2969

OB FILOZOFIJI UMETNOSTI B. KANTETA

Janez Vrečko

Poezija kot posnemanje

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Citiranje: Janez Vrečko, »Poezija kot posnemanje«, *Analiza: časopis za kritično misel* 7, št. 3 (2003): 96–107.

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 bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Janez Vrečko
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

POEZIJA KOT POSNEMANJE

Članek obravnava nasprotje med ikonoklastično družbo in družbo podob. Platonov ikonoklazem v primeri o votlini korespondira s starozaveznim božjim ukazom iz pete Mojzesove knjige o prepovedi posnemanja. Zahodni človek pa je ob ikonoklazmu, abstrakciji in mehaničnem posnemanju odkril še eno možnost, in sicer v Aristotelovi *mimesis*, ki razloči božansko in človeško ustvarjalnost. Stagirčan v 4. poglavju *Poetike* uveljavi razliko med posnetkom in posnetim, saj posnemani predmet vzbuja veselje, če je najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zvestoba posnetka je v njegovi drugačnosti, na kar kasneje opozori tudi Goethe.

Ključne besede: estetsko, ikonoklazem, islam, jakobinci, *mimesis*, protestantizem, reprezentacija, *Stara zaveza*.

Božidar Kante v svoji najnovejši knjigi obravnava tudi enega temeljnih pojmov antične literarne vede, pojem *mimesis*, ki je bil poleg pojmov inspiracije in katarze njen tretji osrednji predmet. Antika je poznala dva poglavitna odnosa do *mimesis*: Platonovega in Aristotelovega. Platonovega je med drugim mogoče razbrati iz znamenite primere o votlini v sedmi knjigi njegove Države, kjer beremo tudi tole:

> "... Zamisli si, da ljudje bivajo v nekakšni podzemeljski jami, ki ima v smeri svetlobe široko odprtino. V njej živijo od mladih nog z okovi na nogah in vratu, tako da se ne morejo ganiti in morajo nenehoma gledati naravnost predse. Svetloba jim prihaja od ognja, ki gori visoko nad njihovimi hrbti. Med tem ognjem in prikovanimi ljudmi vodi zgoraj pot; vzdolž nje si zamisli nizek zid, podoben ograji, ki si jo navadno postavijo glumači pred gledalci, da nad njo izvajajo svoje umetelnosti ... Ob tem zidu ... nosijo (drugi) ljudje razne predmete tako, da molijo prek zidu, na primer kamnite ali lesene kipe ljudi in drugih živali, skratka, vse mogoče umetniške izdelke ... Uklenjeni ljudje so podobni nam! Kajti ne vidijo ničesar drugega kakor svoje sence in sence drugih ljudi, ki jih svetloba ognja meče na nasprotno steno votline ... Isto velja za stvari, ki jih nosijo mimo njih ... Nasploh ti ljudje ne bi imeli za resnično ničesar drugega kakor samo sence stvari, ki jih je izdelala človeška roka ...
>
> In sedaj pomisli, ... ko bi bil kdo od njih osvobojen in prisiljen, da takoj vstane, obrne glavo, zapusti svoj prostor in pogleda proti svetlobi, ko bi pri

> tem občutil bolečino in zaradi svetlobnega bliščа ne bi mogel gledati stvari, katerih sence je prej videl – kaj misliš, da bi odgovoril, če bi mu kdo rekel, da je prej gledal samo prazne ničevosti, zdaj pa da je bliže resničnosti in bolje vidi, ker je njegov pogled obrnjen k resničnim stvarem. In ko bi ga prisilili, da gleda v svetlobo, bi ga zabolele oči. Zato bi se hitro obrnil spet k stvarem, ki jih lahko gleda, in bil prepričan, da so le-te jasnejše kakor to, kar mu zdaj kažejo ...
>
> In ko bi ga kdo od tod s silo odvlekel k težko pristopnemu izhodu in ga ne bi prej izpustil, dokler ga ne bi pripeljal na sončno svetlobo, bi ga to gotovo vznejevoljilo in mu prizadejalo muke. In ko bi prišel na sončno svetlobo, bi imel oči polne bliščа in ne bi mogel spoznati nobene od stvari, ki jih imamo mi za resnične ... Navaditi bi se moral ... na svetlobo, če bi hotel gledati predmete tu zgoraj. V začetku bi najbrž prepoznaval sence, nato zrcalne predmete ljudi in drugih stvari v vodi, pozneje nje same. Stvari na nebu in nebo samo bi laže opazoval ponoči ob svetlobi zvezd in lune kakor podnevi ob soncu in njegovi svetlobi ...
>
> Nazadnje pa bi lahko gledal ne le podobe sonca v vodi ali na kakem drugem predmetu, temveč sonce samo na njegovem prostoru in takšno, kakršno je ... In potem bi lahko prišel do sklepa, da je sonce tisto, ki določa leta in letne čase, ki vlada vsemu vidnemu svetu in je počelo vsega, kar je moč videti ... In dalje! Ko bi ga zdaj spomnili na njegovo takratno znanje in na sojetnike – kaj misliš, ali se ne bi čutil srečnega zaradi te spremembe in se mu ne bi smilili tisti, ki so še ostali tam? ... In potem še to premisli! Ko bi se tak človek znova vrnil v podzemeljsko jamo na svoj stari prostor, ali mu ne bi bile oči potem, ko bi prišel s sonca, zapolnjene s temo? ... In če bi uklenjene poskušal osvoboditi in odpeljati v gornji svet, bi ga ubili ...” (Platon, 1976: 514 a-517a).

Prvo interpretacijo gornjega teksta je najti kar v neposrednem nadaljevanju Platonove *Države*, ko Sokrat pomen primere z votlino poskuša razložiti Glavku:

> “Vidni svet primerjaj z bivališčem v ječi, ogenj v njej z močjo sonca. Če si nadalje predstavljaš pot v gornji svet in seznanjanje z njim kot popotovanje duše v miselni svet, potem prav razumeš moje mnenje, ki ga želiš slišati o tem. Sam bog ve, ali je tudi pravilno. Moje mnenje je tole: v svetu, ki ga je moč spoznati, je ideja dobrega najvišja in je le s težavo spoznatna; če pa jo prepoznaš, potem se pokaže, da je počelo vsega pravičnega in lepega; v vidnem svetu ustvarja svetlobo in njenega gospodarja, v miselnem svetu je sama gospodarica in nam pomaga do resnice in razumnosti; vanjo mora upirati svoj pogled vsakdo, kdor hoče razumno ravnati v zasebnem in javnem življenju.” (Platon, 1976: 517a-518d)

Iz nazorne Platonove pripovedi je mogoče razbrati, da gre za tri položaje, v katerih se razodevajo tri različne oblike *mimesis* in s tem tudi tri različne človeške usode. Najprej gre za imaginarni svet senc na steni votline. Ogenj je tu sonce sveta senc, kjer se vse dogaja kot videz, ki močno spominja na dogajanje v

gledališču. Gre tedaj za človeški svet, za svet ljudi, predmetov in njihovih senc. V naslednjem položaju si ljudje snamejo okove in se lahko obrnejo k izvoru svetlobe, ki je povzročala sence, vendar sam pogled v ogenj ne prinese nič novega, samo bolečino v očeh. V tretjem položaju, ko se človek prebije iz votline, se sooči z naravo in z izdelki svojih rok, ki pa jih lahko najprej prepoznava le v zrcalu ali vodnem odsevu. To še ni popolno prepoznanje, pravzaprav je v vidnem svetu prepoznanje videza, odseva, je resnica kot posnetek, ne pa več kot senca, kot je to veljalo še v votlini. Zato lahko ogleduje predmete samo ponoči, kjer počasi prehaja od uzrtja senc k posnetku v vodnem odsevu ali zrcalnem odblesku, dokler se na koncu ne dokoplje do samih predmetov. To mu omogoči, da se končno nagleda najprej odbleska sonca v zrcalu ali vodnem odsevu in potem preide tudi k soncu samemu.

V votlini gre torej pot od sveta senc k ognju kot njihovemu izvoru in nazaj k samim sencam. Zunaj votline se že spet vse začne pri sencah, temu sledi opazovanje zrcalnih in vodnih odsevov predmetov in predmetov samih. Če se je v votlini človek zaradi bolečine v očeh odvrnil od ognja in se vrnil k sencam, pa zunaj votline ob odkritju obsijanih in osvetljenih predmetov, potem ko je prešel že vse njihove posnemovalske videze, nadaljuje svojo pot in si tudi sonce najprej ogleda kot posnetek v vodi ali ogledalu, dokler nazadnje ni sposoben videti tudi sonca samega kot edinega počela vsega obstoječega. Tega svojega najvišjega spoznanja pa ne more prenesti na svoje nekdanje sotrpine v votlini, ker bi ga ti skoraj zagotovo ubili. Dovolj jim je svet senc v podzemlju, kar tudi sicer ustreza njihovi uklenjenosti v ta prostor.

Ob tem ni treba posebej ponavljati dejstva, da je Platonov svet razcepljen na dvoje: na tostranski in onostranski svet, kjer je resnica pripadla samo slednjemu. Pred Platonom imamo namreč še nerazčlenjen, enovit svet, kjer še ni bilo razlike med "ognjem, ki gori v človekovem srcu in zvezdnim ognjem", kot je zapisal Lukacs (Lukacs, 2000: 27), enovit svet, kjer sta Had in Olimp pripadala istemu svetu in je bila vsa resnica "od tega sveta". Biti v podzemlju ali zunaj njega je bilo eno in isto. Človek je lahko samo ritualno ponavljal začetke tega sveta in njegovo trajanje, nikakor pa ga ni smel posnemati. Se pravi, da posnemanje, ki presega golo ritualno ponavljanje, že seže v svet, ki je razcepljen, kjer je resnica le v njegovem onostranskem, transcedentnem delu. Posnemajoči človek tedaj posnema božje delo, vse, kar je iz Ideje in po njej, namesto da bi ostal le pri dovoljenem ritualnem ponavljanju, ki ne izziva jeze grških bogov in ne ljubosumja starožidovskega Jahveja. In to posnemanje je ničvredno, ker se ne ozira več na enotno razumevanje sveta, prav nasprotno, izhaja iz razcepa in ga zazna. Zato se modrecu takšno posnemanje upira in se mu izogiba, saj je svoj pogled uprl v nadčutna obzorja, proč od tostranskega sveta in njegovega mehaničnega posnemanja.

Seveda pa bi bili v veliki zmoti, če bi menili, da se je spopad z *mimesis* končal s Platonovim "ikonoklazmom" v njegovem pravkar omenjenem zapisu. Če ne prej, lahko vidimo njegovo neposredno nadaljevanje v prizadevanjih ekstremnih in puritanskih protestantov, ki so v 17. stol., za časa Cromwella, razbili vsa okna na tedanjih katedralah, ker so bili prepričani, da obarvane steklene površine branijo

božji svetlobi, božji luči, vstopiti v posvečen prostor, saj je krščanska cerkev kot tempelj zmeraj tudi votlina, v katero svetloba prihaja od zgoraj. Po njihovem mnenju mora svetloba prodirati v božji hram neposredno, brez vitražev in upodobitev na njih.

Ni treba biti posebej globokoumen, da bi lahko ugotovili prav neverjetno podobnost protestantskega ikonoklazma s Platonovim prikazom votline in pomenom svetlobe v njej in zunaj nje. Vprašanje je samo, ali so se protestanti v svojem ikonoklazmu zgledovali po Platonu, ali pa so nemara segli k viru, ki jim je bil vsekakor bližji in zanje tudi veliko verodostojnejši, k *Stari zavezi*, kjer v peti Mojzesovi knjigi beremo prav tako slaven božji ukaz:

> "Ne delaj si rezane podobe, ničesar, kar bi imelo podobo tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo ... Ne priklanjaj se jim in jim ne služi, kajti jaz, Gospod, tvoj Bog, sem ljubosumen Bog ..." (*Sveto pismo*, 1997: 235)

Krščanski Bog podobno kot Platon prepoveduje vse upodobitve, se pravi, upodabljanje stvarstva v celoti, kar je med krščanskimi religijami do danes ostalo zavezujoče za islam, saj je zanj relevantna samo *Stara zaveza* in je njen edini nadaljevalec Mohamed. Tudi judovstvo ostaja zvesto starozaveznemu izročilu in se mu izneveri šele v 20. stol., čeprav je zanimivo, da je med avantgardističnimi slikarji, ki so odkrili in uveljavili abstrakcijo, precej židovskih imen. Soočenje z upodabljanjem, z vizualno reprezentacijo božjega sveta so reševali na svojevrsten način, ki je imel svoje najskrajnejše rezultate v absolutnem slikarstvu, poeziji in glasbi. Podobna prizadevanja, le da na religiozni ravni, srečujemo dan za dnem, ko so, denimo, na Cipru v nikozijski katedrali z vseh kipov odstranili nosove in obraze, ker so jo v času ciprske krize čez noč spremenili v mošejo. To pa se je zgodilo v sv. Sofiji v Istanbulu že davno prej, ko se je krščanstvo razcepilo na vzhodno in zahodno. V času francoske revolucije so zadrti jakobinci uveljavili rigorozen ikonoklazem in brezumno uničevali slike in prepovedali tudi gledališče kot prostor reprezentacije. To je bil eden zadnjih velikih sporov med ikonoklastično družbo in družbo podob in spektaklov, kot je v polni meri znova nastopila prav z italijansko in nizozemsko renesanso. V vseh teh primerih je šlo torej za upor sliki, za upor ideji reprezentacije in s tem za zvestobo starozaveznemu izročilu, ki je, kot smo lahko ugotovili, na las podobno platonističnim izhodiščem. Prav zato so zgodnji krščanski očetje tako zlahka našli stik med Platonovim poganstvom in svojimi religioznimi nazori.

Več kot očitno gre v vseh teh prizadevanjih za stališče, da posnemajoči človek neposredno posnema božje delo in s tem zbuja ljubosumje bogov, saj se med upodobljenim in upodabljanim vzpostavlja mehansko razmerje gole podvojitve, čiste mehanične reprodukcije, gole reprezentacije. Vprašanje pa je, ali je to edini možni način, ki ga je v svoji dvatisočletni zgodovini odkril zahodni človek, ali ni poleg ikonoklazma in abstrakcije odkril še neko tretjo možnost, ki bi mu zagotavljala ustvarjalno svobodo. Odkriti jo je mogoče tako pri Aristotelu kot pri Goetheju.

Dva tisoč let po Aristotelu naletimo namreč pri Goetheju na heraklitsko temno misel o poeziji kot posnemanju, ki jo je po našem prepričanju mogoče razvozlati prav na temelju Aristotelove dvojnosti "užitka ob prepoznanju" in "užitka ob izvedbi", kot ju Aristotel predstavi v znamenitem četrtem poglavju svoje *Poetike*. Zakaj je ta misel tako temna in nedoumljiva, je mogoče razložiti tudi s tem, da je bilo za Goetheja "nedoumljivo" samo na sebi predmet njegove orfiške poezije in da se mu je zdelo s tem povezano razkrivanje skrivnosti posnemanja s filozofsko mislijo skrunjenje tega zelo bistvenega območja človekove dejavnosti.

Takole pravi Goethe:

> "Zakaj bogovi so nas naučili, kako posnemajmo njihovo delo. Vendar vemo samo, kaj delamo, ni pa nam znano, kaj posnemamo." (Goethe, 1904: 185; gl. Gilbert – Kuhn, 1953: 277)

Kako razumeti to razmerje med bogovi in človekom, kako opredeliti in razločiti božansko ustvarjalnost in ustvarjalnost človeka? Kako razumeti posnemanje, če pa ni znano, kaj človek posnema, ko sledi le božjemu učenju, ne pa tudi podvajanju božjega dela? Ali ni v tem celo nekaj paradoksalnega? Na kakšen način torej opredeliti predmet človekovih posnemovalskih prizadevanj in ali je takšna opredelitev sploh potrebna, saj človek s posnemanjem lahko sledi ali bogovom ali posnemajočemu bistvu v samem sebi, ne pa predmetu posnemanja? Kakšno mesto določa Goethe poeziji s to svojo zagonetno mislijo, v katero so zajeti bogovi, človek in poezija? Kako utemeljiti pomen poezije za človeka, če pa ostaja predmet posnemanja neznanka? Je med božjim delom in našim posnemanjem neka razpoka, ki je za samo posnemanje bistvena? Kako opredeliti to razliko med tem, kaj delamo, in med tistim, kaj posnemamo? So nas bogovi posvetili samo v območje *mimesis* in nas s tem določili kot ustvarjalna posnemajoča bitja, ki se zavedajo svoje dejavnosti, odvzeli pa so nam vedenje o tem, kaj posnemamo, ker je predmet posnemanja božje delo, ki ga ni mogoče preseči ali dopolniti? Je s tem vzpostavljena razlika med božjim delom in človeškimi posnetki? Skratka, so nas bogovi res poučili le o tem, kako naj posnemamo, za zmeraj pa bo ostalo neznano, kaj posnemamo? Kot že rečeno, bomo skušali na vsa ta vprašanja odgovoriti z analizo t. i. dveh vzrokov za nastanek poezije v Aristotelovi *Poetiki*.

Poglejmo si znamenito četrto poglavje *Poetike*, kjer Aristotel raziskuje vzroke za nastanek poezije. Gre za dva vzroka, ki sta po Aristotelu utemeljena v naravi. Poezija pri njem torej že v začetku ni določena kot nekaj nenaravnega ali celo protinaravnega. Zanj je prav značilno, da skuša poezijo razložiti zgolj iz naravnih vzrokov, to pa je še dodaten dokaz, da se ni mogel več strinjati s Platonovo teorijo o entuziazmu ali božanskem zanosu od muz navdahnjenega pesnika. "S tem je neka negativna lastnost, ki po Platonu pripada nižjim oblikam poezije in slikarstva, (postala) elementarna komponenta vsake poezije in umetnosti." (Kalan, 1991: 9) Edina težava pri analizi teh dveh vzrokov je v tem, da v Aristotelovem tekstu ni čisto jasno, kje naj bi bil drugi vzrok za nastanek poezije, na kar je posebej opozarjal že Ingarden.

Prvi vzrok Aristotel sam tako poimenuje in ga vidi v posnemanju:

> "Posnemanje je ljudem prirojeno že od otroških let. Po tem se ljudje tudi razlikujejo od drugih bitij, saj je človek bolj kot vsa druga bitja nagnjen k posnemanju, s posnemanjem se dokoplje do prvih spoznanj, posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem. V dokaz tej trditvi naj navedem primer iz vsakdanje izkušnje: neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj zvesto upodobljenega, nam ta predmet zbuja svojevrsten užitek, kot, na primer, podoba najbolj odvratne živali ali mrliča. To si lahko razložimo s tem, da je učenje največji užitek ne samo za filozofe, temveč tudi za druge ljudi, samo da ga niso ti deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju uživajo ravno zato, ker se pri tem marsičesa naučijo in ker iz njih lahko razberejo, kaj kakšna stvar pomeni. Kolikokrat kdo ob kaki sliki vzklikne: 'Da, ravno takšen je!'" (Aristotel, 1982: 65, 1448b)

Vprašanje, ki kar sili v nas, je seveda, ali Aristotel v tem slavnem odlomku uveljavlja razliko med posnetkom in posnetim, ali pesniški posnetek presega predlogo? Ali je Aristotelovo pojmovanje posnemanja diametralno nasprotno Platonovi mehanični *mimesis* kot zveste kopije realnosti, kar v resnici ni moglo biti drugega kot goli odsev, kot posnetek posnetka?

Kot je razvidno, je pri Stagirčanu filozofija še vedno postavljena na najvišje mesto, vsaj kar zadeva spoznanje. Ponuja polni intelektualni užitek, ponuja popolno spoznanje, ki je prav filozofom dosegljivo v najvišji meri. Po drugi strani to pomeni, da tako razumljena filozofija nima nič skupnega z omejenim spoznanjem, kot ga daje poezija. V trenutku torej, ko je bila poezija izločena iz celote človekovih dejavnosti kot njegova specifična dejavnost, enako se je zgodilo tudi s filozofijo, v tem trenutku je ostal vrhunski užitek ob spoznanju le še filozofom, in le del tega užitka je bil v obliki poezije dostopen tudi drugim in so ga tako bili tudi ti drugi deležni do določene mere (Kalan to prevaja s "samo po malem in za kratek čas" (Kalan, 1991: 9)). To mero pa seveda določa vladajoči sloj v državi – filozofi, ki so se med vsemi največ naučili in največ spoznali. To je tako rekoč samo telesni, čutni del prepoznavnega užitka, ki je tesno, celo najtesneje vezan na predmetnost v poeziji, na njen semantični nivo. Zato si mora poezija poslej nenehno prizadevati, da se bo obdržala ob filozofiji, ki edina daje najčistejšo in najvišjo obliko spoznanja; prizadeva pa si lahko tako, da tudi sama ponuja vsaj delno, četudi okrnjeno, toda če je le mogoče, čim višjo obliko spoznanja, da torej čim bolje posnema. Ponuja ga torej skoz svojo posnemovalsko razsežnost, prek katere se učimo in se prijetno učimo, spoznavamo in na prijeten način spoznavamo predvsem vsi tisti, ki nismo deležni filozofskega spoznanja, spoznanja najvišje vrste. To spoznanje namreč ni "po malem in za kratek čas", ampak celovito in za zmeraj.

Kljub Ingardnovim pomislekom menimo, da je mogoče povsem razločno najti tudi drugi vzrok za nastanek poezije, in sicer najprej iz mesta, kjer je eksplicite govor o drugem vzroku:

> "Drugi vzrok: kakor nagnjenje do posnemanja, tako nam je prirojeno tudi veselje do melodije in ritma (jasno je, da so metrični obrazci le posebna

> oblika ritma); zato so se tisti, ki so bili za to posebno nadarjeni, s časom izpopolnjevali in tako se je iz skromnih improvizacij polagoma razvilo pesništvo." (Aristotel, 1982: 66, 1448b)

Ta Aristotelova misel se neposredno veže na stavek nekaj vrstic nazaj, ko Aristotel govori o veselju, ki ga posnemani predmet zbuja v ljudeh: "posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem". (Aristotel, 1982: 65, 1448b)

Seveda ne zato, ker bi bil verno posnet, tako da ne bi mogli ločiti posnetka od realnega predmeta, ampak prav zato, ker nam, na primer nekaj gnusnega v slikarjevi upodobitvi zbudi "svojevrsten užitek". Aristotel torej posebej poudarja razliko med realno odvratnim predmetom in njegovo upodobitvijo, kjer "najbolj odvratna žival" ni več odvratna. Na ravni recipienta pa govori o svojevrstnem užitku, torej o užitku prav posebne vrste, ki je daleč od prepoznavnega užitka, kakršnega doživimo, ko nekoga na sliki prepoznamo in vzkliknemo: "Da, ravno takšen je!" (Aristotel, 1982: 65, 1448 b)

Po našem mnenju smemo poleg že navedenih dveh odlomkov k drugemu vzroku prišteti še en užitek, ki ga Aristotel prav tako omenja v četrtem poglavju, to pa je užitek ob izvedbi. Glasi se takole:

> "Če pa gleda sliko kdo, ki upodobljenega predmeta še ni videl, ne uživa toliko v tem, kolikor je ta upodobitev zvest posnetek resničnosti, temveč bolj ob umetniški obdelavi, ob barvah ali ob čem podobnem." (Aristotel, 1982: 65-66, 1448b)

Pojavil se nam je torej še en užitek, užitek ob obdelavi oziroma užitek ob izvedbi. Če strnemo vsa tri navedena mesta v 4. poglavju, potem bomo lahko ugotovili, da gre v vseh treh za veselje: za veselje, ki ga občutimo ob spoznanju razlike med naravno grdim in upodobljeno pesniško lepim; drugo veselje je povezano z melodijo in ritmom, ki seže celo daleč nazaj, k samim začetkom poezije, k improvizacijam, ki so spremljale vstajenje vegetacijskega boga, iz katerih se je polagoma razvilo pesništvo. In tretje veselje je veselje ob izvedbi.

Naj znova opozorimo na Aristotelovo novo in presenetljivo pojmovanje pesnika, ki mu je bilo že dovoljeno ustvarjati mite in si jih izmišljati iz svoje ustvarjalne fantazije, kar poimenujemo z estetsko *mimesis*. Prav ta je namreč povzročila izredno pomembno spremembo pri razlikovanju naravno lepega in umetno lepega, vsakdanjega in pesniškega. Naravno lepo kot del vsakdanje realnosti je bilo od tega trenutka dalje zmeraj izločeno iz umetno lepega, ki je pripadalo področju pesniškega. Ta paradoksalni položaj je prvi zaznamoval prav Aristotel, ko je zapisal, da so nam nekatere reči všeč šele, ko so pesniško upodobljene, medtem ko so v naravi odvratne. S to svojo mislijo je Aristotel definiral praproblem lepega v naravi in lepega v poeziji. Hegel je veliko kasneje znova vzpostavil ta probelm in lepo povsem izločil iz narave in kot edini prostor lepega določil samo poezijo. V tem mu je sledil tudi Croce. Baudelairu se je, denimo, gabila vsaka naravna lepota in je iskal lepo samo v velemestnih umetnih paradižih.

Razlika med naravno grdim in umetniško lepim je pri Aristotelu možna iz veselja

ob posnemanju, saj to veselje nima nobene zveze s spoznavanjem in z učenjem zaradi pomenov; posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen, ne glede na vzor ali predlogo. Veselje ob posnemanju se torej lahko pojavlja neodvisno od spoznanja. Posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zato obstaja ob filozofskem še drugačno spoznanje, ki ga "drugi" niso deležni v tolikšni meri kot filozofi, so pa deležni "svojevrstnega užitka", veselja ob posnemanem predmetu, ki je, četudi zvesto posnet, vendarle drugačen od resničnega. Posnemani predmet torej zbuja veselje ne glede na pomen. Tako se je poezija začela iz veselja do melodije in ritma, šla prek užitkov ob izvedbi do veselja ob posnemanju in stopila tudi v območje užitkov, ki izvirajo iz učenja ob pomenih, kar pa je bilo po Aristotelovih besedah za poezijo vseskozi nebistveno.

V vseh teh primerih nimamo nikakršne možnosti spoznavanja, s tem pa tudi ne možnosti okrnjenega spoznanja, se pravi spoznanja "po malem in za kratek čas"; v vseh treh primerih gre za veselje ali užitek, ki je po Aristotelu užitek prav posebne vrste, danes bi mu rekli: estetski užitek. Ker se ta užitek v poeziji navezuje na splošno, ne pa na posamezno, ki ga v poeziji ni, je to seveda užitek, ki je "po teži" povsem enakovreden filozofovemu spoznanju najvišje vrste. Filozofsko ugodje in estetsko ugodje sta tu izenačena, s tem pa je Platonova v ideoloških mehanizmih države utemeljena *mimesis* doživela svoj poraz.

Estetski užitek je torej pri Aristotelu utemeljen v posnemanju, vendar ne v posnemanju, s pomočjo katerega pride človek do prvih spoznanj, se ob njegovi pomoči uči in zaradi pomenov, ki jih spoznava, ob učenju uživa, pač pa v tistem posnemanju, kjer posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen. Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s spoznavanjem; zato pa mora biti tudi ta vrsta posnemanja takšna, da mora biti predmet kar najbolj zvesto upodobljen, kar pa ne pomeni, da mora biti z resničnim predmetom enak. In prav zato je možna famozna razlika med neugodjem, ki ga doživimo ob gledanju kakega odvratnega predmeta ali živali, in ugodjem, ki sledi ogledovanju istega, vendar "kar najbolj zvesto upodobljenega". (glej Aristotel, 1982: 65, 1448b) Zvestoba posnetka je prav v njegovi drugačnosti.

Vse tri navedke s tremi užitki, ki v samem pesniškem delu niso v ničemer vezani na predmetnost, saj se uveljavljajo prav v razliki od njih, je treba zdaj povezati še s samim začetkom *Poetike*, z že večkrat navedenim stavkom, "kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa". (Aristotel, 1982: 6l, 1447a)

Užitek ob izvedbi ali v obdelavi je na nivoju recipienta natančno tisto, na kar je Aristotel mislil, ko je govoril o takšni veščini sestavljanja mitov, da bo končni rezultat tega lepota. Prav od načina te sestave je odvisno, ali bo delo lepo ali ne.

Če je prišlo do izenačenja filozofskega ugodja ob spoznanju in ugodja ob izvedbi v poeziji, je naenkrat prastari spor med poezijo in filozofijo zares odveč in izmišljen, kot je to ugotovil Aristotel, saj si filozof in pesnik nista več nasprotna, kajti obema se pokaže, da najvišje spoznanje in najgloblji užitek nimata nikakršne zveze s predmetnostjo, z nečim, kar bi bilo lahko predmet filozofskega opisa ali literarne obnove. Aristotel je namreč na samih začetkih evropskega

razumevanja poezije in umetnosti nasploh pokazal, da gnoseološka, prepoznavna razsežnost, na katero se je sicer vezalo okrnjeno spoznanje, ki smo ga bili nefilozofi deležni le po malem in za kratek čas, nikakor ni bistveno za samo poezijo, da predvsem ni njegova edina razsežnost. Bistvo umetniškega dela, kjer mora "podoba presegati predlogo" (Aristotel, 1982: 111, 1461b), je ravno v načinu sestave mitov, ki je odvisna od avtorjevega obrtnega znanja (Aristotel ga imenuje "poznavanje umetnosti" (Aristotel, 1982: 74, 1451a) in od njegove "naravne nadarjenosti", na receptivnem nivoju pa od "užitka ob izvedbi", nikakor pa ne v prepoznavni funkciji, kjer poezijo daleč prekaša sleherna empirična znanost.

V *Poetiki* pa je razlika med realnostjo in pesniško realnostjo možna prav zato, ker sploh ne gre za vsebinsko razumevanje, marveč za način sestave mitov, za notranjo strukturo pesniškega dela, kjer je med tisoč enakimi miti o Ojdipu samo Sofoklejev dosegel svoj cilj in postal lepa pesnitev. Zato takšna poezija ne more biti razumljena etično-politično in pedagoško, ampak le estetsko kontemplativno, saj "končuje to, kar narava ni uspela dokončati" (Aristotel, 2002: 194c), vzpostavlja razliko med posnetkom in posnetim. Takšna je Aristotelova estetska *mimesis*. Poezija namreč "govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznostih. Pod 'splošnim' razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takšnim in takšnim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to; in ravno to je smoter poezije, imena pa so ji samo nebistven dodatek. Pod 'posameznostmi' pa razumem, če, na primer, kdo opisuje, kaj je Alkibiad naredil ali doživel." (Aristotel, 1982: 75, 1451b) Aristotelova estetska *mimesis* je tedaj sposobna odkrivati splošno v posameznem, skrito bistvo stvari v predmetih, splošne zakonitosti v realnosti, ki so, denimo, Platonovi mehanični *mimesis* pa tudi zgodovinopisju nedostopne. Pač pa so te splošne zakonitosti dostopne tudi filozofski misli, kar pomeni, da se pesnik in filozof vsak po drugi poti dokopljeta do istega cilja.

S tako odličnimi sposobnostmi se estetska *mimesis* veže na drugi vzrok za nastanek poezije, ki izvira iz veselja ob izvedbi, iz veselja do melodije in ritma in iz veselja ob "spoznanju" razlike med upodobljenim in upodabljanim. Če je poezija ob veselju iz melodije in ritma vezana še na začetne improvizacije, iz katerih se je polagoma razvila poezija, če je tedaj vezana še na ritualno *mimesis*, pa je po drugi strani z veseljem ob izvedbi in veselju ob razliki upodobljenega in upodabljenega začetnica t. i. estetske *mimesis*. Na prvo obliko *mimesis* se veže Dioniz kot vegetacijsko božanstvo, ki je gospodaril z ritualno obliko tragedije, na drugo pa Dioniz kot tragični heroj, ki je v tragediji umanjkal, zamenjal ga je njegov človeški ritualni dvojnik.

Ker po Aristotelovem mnenju ne moremo več uživati v ritualni *mimesis*, saj je bila ta vezana na improvizacijske začetke tragedije kot kratke in smešne igra s petjem in plesom, je veliki Stagirčan našel za "moderno", v njegovem času že prevladujočo obliko poezije, sijajno rešitev, da uživamo v razliki od posnetega v posnetku, ki se kaže kot splošno, torej v izvedbi, v *mimesis* kot estetskem. Zato tragedija ne more biti več kratka in smešna igra, ampak postane daljša in resna, z eno besedo, tragična (resno se veže na herojsko tragično). Njena dovršitev je v

lepem na objektivnem in v katarzi na subjektivnem nivoju.

Če nam je posnemanje res prirojeno in je vredno posnemanje zadržati v svetu razuma in računa prav zaradi posnemanja, kot je to z velikim filozofskim žarom storil Aristotel, potem je jasno, da je posnemanje bistveno obeležje sleherne poezije, tudi tiste modernistične in avantgardistične, ki ničesar ne posnema. Prav v tem primeru se "užitek ob umetniški obdelavi, ob barvah ali čem podobnem" (Aristotel, 1982: 66 1448b) šele pokaže v vsej svoji "uporabnosti", kot tak pa velja tudi za nazaj, za vso tradicionalno poezijo, ki se predmetnemu planu in pripovedljivosti ni odrekala, misleč, da je nenadomestljivi del poezije. (glej Vrečko, 1994: 216)

Vrnimo se zdaj k na začetku omenjeni Goethejevi heraklitski misli, v kateri pravi, da so nas bogovi naučili, kako posnemajmo njihove delo. "Vendar vemo samo, kaj delamo, ni pa nam znano, kaj posnemamo," pravi Goethe.

Aristotelova dvojnost "veselja ob prepoznavanju" in "užitka ob izvedbi" se znova pokaže v Goethejevi dvojnosti "kaj posnemamo" in "kaj delamo". Za človeka in za poezijo, ki raste iz njegovih "naravnih" vzrokov in potreb, je pomemben predvsem ta "kako". Bogovi so nas napravili posnemajoča bitja in nas naučili le to, da vemo, kaj delamo. Ker smo se izkazali kot dobri učenci bogov, smo jih presegli in jih dopolnili. Predvsem "kaj posnemamo" ne more biti predmet našega zanimanja, saj vemo le to, kaj delamo. "Kaj delamo", ki v celoti sledi božanskemu v človeku, je potemtakem v najtesnejši zvezi z "užitkom ob izvedbi" in s tem z najvišjim filozofskim spoznanjem, saj ni vezano na predmetnost in s tem na pomen. Poezija je tako še enkrat opredeljena kot najvišja človekova dejavnost, seveda ne poezija kot mehanično posnemanje, ampak poezija kot vzpostavljanje razlike med posnetkom in posnetim, ki je zdaj opredeljena kot razlika med "kaj delamo" in "kaj posnemamo". Veselje ob posnemanju se torej pojavlja ne glede na predmet in je neodvisno od spoznanja. Posnemani predmet vzbuja veselje ne glede na pomen, ne glede na vzor ali predlogo. Zdaj je jasno, da so nas bogovi naučili, da posnemani predmet vzbuja veselje, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je, zato nam ostaja za zmeraj neznano, kaj posnemamo. Od bogov smo se naučili tega, kaj počnemo, medtem ko posnemamo, ni pa nam bilo dano vedeti tudi, kaj pri tem posnemamo, s čimer je pri Goetheju jasno izražena Aristotelova razlika med posnemanjem in predmetom posnemanja, ki se mu je zmeraj kazala kot posnetek v razliki. Človek se lahko zave le svoje posnemajoče narave kot svoje najbolj bistvene razsežnosti, ki ga ločuje od vseh drugih bitij, medtem ko predmet posnemanja ostaja zanj vseskozi nebistven in pripada stvarniku. Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s spoznavanjem, saj je povezano z veseljem ob izvedbi, ki zmeraj izhaja iz razlike med upodobljenim in upodabljanim. Uživanje v razliki od posnetega v posnetku se tedaj kaže kot splošno in s tem kot estetska *mimesis*. Zvestoba posnetka je vseskozi v njegovi drugačnosti. Zato nam je tudi mogoče vzpostavljati razliko med posnetkom in posnetim in se definirati kot ustvarjalna, divinatorična bitja. Z estetsko *mimesis* človek potemtakem ostaja v tostranskem svetu in se ne ozira čezenj. Z ustvarjalnim posnemanjem se izogiba goli reprezentaciji in tako poleg mehanične

reprodukcije in abstrakcije ustvari še tretjo možnost, možnost estetske *mimesis*. Ta le sledi božjemu učenju, ne pa tudi podvajanju božjega v ustvarjenem svetu. Med božjim delom in človekovim estetskim posnemanjem je za posnemanje zelo bistvena razlika: razlika v posnetku. Uživamo tedaj prav v razliki od posnetega. Povsod, kjer je bil protestantizem poražen, je katoliška Evropa sprejela takšno naziranje in ga v baroku in po njem vse do danes sprejela kot estetsko razsežnost pri krasitvi božjega hrama, božje votline. Čeprav je s tem kršila eno od božjih zapovedi.

Ker torej vemo samo, kaj delamo, lahko zmeraj znova ustvarjalno presegamo božje delo (ne da bi si zato nakopali božjo jezo ali ljubosumje), dokončujemo tisto, česar narava ni uspela dokončati, in se na ta način izogibamo vprašanju, kaj posnemamo, saj bi nam v primeru, če bi si skušali odgovoriti tudi na to vprašanje, preostalo le to, da bi slepo sledili bogovom in tako ostajali na ravni Platonove mehanične *mimesis*. Takšno početje pa bi bilo nevredno modreca pa tudi navadnega smrtnika in bi zato zaslužilo obsodbo.

Goethe je bil eden redkih, ki je med modernimi znal znova osvetliti to problematiko, čeprav jo lahko osvetlil le na heraklitsko temen način, ki mu je bil kot velikemu pesniku in mislecu dan. Potemtakem se je tudi njemu dva tisoč let kasneje znova izkazalo, da je (bil) prastari spor med filozofijo in poezijo zares odvečen in docela neobstoječ.

POESIS AS MIMESIS

The article considers the opposition between iconoclastic society and society of images. Plato's iconoclasm in the allegory of cave runs the parallel to Old Testament God's command about prohibition of mimesis from Moses' Fifth Book. Westerners found out – along iconoclasm, abstraction and mechanical reproduction – another possibility, namely in Aristotle's notion of mimesis which differentiates between creativity of God and creativity of man. Stagirite in *Poetics* (in chapter 4) brings into force the difference between representation (imitation) and represented (imitated) – represented object brings us a joyful experience if it is represented in a maximally veridical way but it is such just in case if it is not equal to real object. The verisimilitude (faithfulness) of representation consists in its otherness what was later emphasized by Goethe.

Keywords: aesthetical, iconoclasm, islam, Jacobins, mimesis, Protestantism, representation, Old Testament.

Literatura

Aristotel (1982). *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Aristotel (2002). "Narava kot počelo in načela narave". *Phainomena*, 11, št. 41-42, str. 15-17.

Gilbert, K. E. in Kuhn, H. (1953). *A History of Esthetics*. Indianapolis: Indiana University Press.

Goethe, J. W. (1904). "Aus Makariens Archiv". V Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen: 42. Band: Erste Abtheilung, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar.

Kalan, V. (1991). "Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – *mimesis*". *Primerjalna književnost*, št. 2.

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

Platon (1976). *Država*. Ljubljana: DZS.

Sveto pismo (1997). Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.

Vrečko, J. (1994). *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja.