

O BISTVU LEPOTE PRI SCHELLINGU

Ko Schelling določi lepoto predvsem iz njenega temeljnega razmerja do *sijanja* in *prikazovanja*, zavestno sledi prastari tradiciji, ki se začena že pri Platonu in v njegovem času že velja za vsesplošno dobrino – zadošča že, da spomnimo samo na znano Heglovo določitev lepote kot čutnega sijanja ideje. Zgolj to, kar je vidno, čutno, kar konkretno je, je lahko tudi lepo. Lepa pa je vidljiva, prikazujoča se stvar le tedaj, ko ne ostaja zgolj to, kar je kot kako končno prikazujoče se, temveč ko *prek* sebe kaže na neskončno, absolutno, pra-lično, ki ga prav na njej lahko uzremo. Tako Schelling v predavanjih o *Filozofiji umetnosti*, ki jih je imel v letih 1802–1803 in 1806, jasno in glasno ugotovi: »*Lepota je realno uzrto absolutno.*« (Schelling 1859: 398)¹ Ali pa: »*Lepota je nasnuta tam, kjer je posebno (realno) svojem pojmu tako umerjeno, da on sam, kot to neskončno, vstopa v končno in ga zre in concreto.*« (Schelling 1859: 382)² Tudi tri leta prej, v *Sistemu transcendentalnega idealizma*, je bila lepota že določena kot »*neskončno predstavljeno končno*«, (Schelling 1858: 620) pa tudi

¹ Gre za besedilo večernega predavanja iz stare mestne hiše v Leonsbergu (15. 10. 1999), ki je naslovljeno *Schellingova določitev lepote in njegovo tolmačenje upodabljaajoče umetnosti* (Schellings *Bestimmung der Schönheit und seine Deutung der bildenden Kunst*).

² »*Schönheit ist das real angeschaute Absolute.*« »*Schönheit ist da gesetzt, wo das besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, daß dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird.*«

v predavanjih o *Metodi akademskega študija* iz leta 1803, kjer »idejo lepega« razume kot »pralično, ki se prikazuje v konkretnem in odslikanem svetu.« (Schelling 1858a: 351)

Potemtakem moramo biti že od začetka pozorni na to, da gre pri lepoti za razmerje neskončnega ali absolutnega in končnega ali posebnega. Le tam, kjer se to razmerje v zadostni stopnji kaže kot razmerje njunega ujemanja, ali raje njune popolne enotnosti, tam postaja [*wird*] lepota.

Če pogledamo natančneje, je tu nakazana zadeva mnogo težavnejša in še bolj zapletena. Neskončnega in končnega, absolutnega in posamičnega oz. posebnega namreč nikoli ne moremo imeti za dve sami po sebi obstoječi in medsebojno ločeni stvari. Neskončno, absolutno, če to dejansko je, sega čez vse, kar sploh je in napravi vsako ločenost, neodvisnost in samostojnost končnega za goli videz. Prav v lepoti se konkretno končno odpove vsakemu videzu substancialitete in samo na sebi in za sebe kaže preko tega, k temu, kar sploh ni zamejeno.

182 Če gledamo s te plati, se lepota bliža temu, kar že od nekdaj označujemo kot bistvo, resnico ali substanco stvari [*der Dinge*], nasploh kot njihovo bit. Lepota je, pravi Schelling »to sploh ‚prvo‘, substanca in bistvo stvari /.../, njegovo prikazovanje motijo le empirični pogoji«. (Schelling 1859: 527) Če se torej posreči, da si stvari enkrat ogledamo onstran vseh empiričnih pogojev, ne glede na zavajajoči videz njihove vsakokratne omejenosti in posebnosti, potem se bo bržkone pokazala lepota sama kot bit stvari. Tako Schelling celo trdi, »da so stvari, prav tako gledano s stališča totalitete, ali gledano, kakor so na sebi, tvorjene/grajene v absolutni lepoti, ti praliki vseh stvari; kolikor so absolutno resnični, so tudi absolutno lepi; to napačno, grdo, pa zato, kot napaka in to nepravdo, obstaja le v goli privaciji in spada le k časovnemu motrenju stvari«. (Schelling 1859: 383)³ Ko še naprej sledi tej miselni poti, se mu porodi načelo, da lepota ni nič drugega kot »polna bit, ki ji nič ne manjka«. (Schelling 1860: 302)⁴

³ »... daß ebenso vom Standpunkt der Totalität betrachtet, oder betrachtet, wie sie an sich sind, alle Dinge in absoluter Schönheit gebildet, die Urbilder aller Dinge, wie sie absolut wahr, auch absolut schön sind, das Verkehrte, Häßliche daher, ebenso wie der Irrtum oder das Falsche, in einer bloßen Privation besteht und nur zur zeitlichen Betrachtung der Dinge gehört.«

⁴ »das volle mangellose Sein.«

To bit brez manka [*magellose Sein*] neke stvari Schelling nato razume še kot njeno večnost. Potemtakem je neka stvar lepa, če je tako rekoč izvzeta iz časa (Schelling 1859: 526), če je predstavljena v trenutku njene polne večnosti, sredi časa:

»*Če ima, kot bi pripomnil kak odlični poznavalec, vsaka naravna rastlina le en trenutek resnične dovršene lepote, potem smemo reči, da ima tudi samo >en< trenutek polnega obstoja. V tem trenutku je to, kar je v celi večnosti: izven njega mu pripada le postajanje in minevanje. Umetnost, s tem ko proizvede bistvo v tem trenutku, ga vzdigne iz časa; dovoli mu, da se prikaže v svoji čisti biti, v večnosti svojega življenja.*« (Schelling 1860: 302)⁵

Čeprav bi se potemtakem lahko zazdelo, da končnost in posebnost slednje stvari [*eines jeden Dinges*] nista nič drugega kot gola privacija, prevara, ki temelji na pomanjkljivem, zgolj empiričnem in časnem načinu motrenja stvari, moramo kar se da trdno poudariti, da igra v Schellingovem poskusu natančnejše določitve bistva umetnosti, prav ta *moment končnosti* nadvse pomembno vlogo. Končnost je namreč povsem nujni pogoj vsakega sebe-kazanja neskončnega. Brez omejitve se absolutno sploh ne more prikazovati. Nikoli ne moremo dovolj poudariti, »*da je absolutno zgolj v omejitvi, namreč v posameznem, sploh lepo*«. (Schelling 1859: 398) Prava lepota torej ne more postati preprosto brisanje momenta končnosti in posameznosti, temveč je, ravno narobe, popolno udejanjenje in s tem dovršitev te končnosti, ki šele potem v svojem polnem razvoju in tako rekoč v svoji zaostritvi stopa k neskončnemu ter na koncu bržkone z njim postane eno in isto.

Potemtakem moramo lepoto najprej razumeti kot *boj*, kot *spor* končnega in neskončnega, ki samo kot tak dejanski spor vodi k svoji neskončni razrešitvi in pomiritvi, kar za Schellinga pomeni k resnični, *dejanski in živi* lepoti. Temu ustrezno je bila lepota že v *Sistemu transcendentalnega idealizma* dojeta kot »*razrešitev neskončnega spora*«. (Schelling 1858: 622)

⁵ »*Hat nach der Bemerkung des trefflichen Kenners ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur Einen Augenblick des vollen Daseins habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick herstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.*«

Schelling poskuša to pogosto prikazati na primeru vloge svetlobe v slikarstvu: »Svetloba je pozitivni pol lepote in izliv večne lepote v naravi. Razodeva pa se in prikazuje le v boju zoper noč, ki – kot večni temelj vsega bivanja – sama ne obstaja, četudi se s svojim stalnim protidelovanjem izkazuje kot moč.« (Schelling 1859: 541) Šele napredujoča in poglobljajoča se mešanica svetlobe s temo, sprva njena zamejitev zoper temó prek naznačenega obrisa, nato pa njena zoperstava temí v umetnosti t. i. svetlo-temnega in končno popolna spojitev s temo v barvi, v posrečeni slikarski umetnini izrazi »globoki mir in postavi oko kot notranji čut, ki ne zadovoljuje zgolj svetlobe, pa tudi ne teme, v tisto stanje indiference, ki se vzpostavlja iz difference, ki mora biti pristni in najbolj resnični učinek vse umetnosti«. (Schelling 1859: 534) Nikakršne zgolj abstraktne, dinamične napetosti oropane identitete in nikakršnega temu ustreznega, zgolj ne-dejavnega miru ne moremo občutiti kot prave lepote [*wahre Schönheit*]. Nasprotno, šele taka indiferenca, ki izhaja iz najvišje difference, lahko proizvede »najvišjo zadovoljitev« lepote, ki pa ni nič drugega kot »najvišja uravnoteženost in najgloblji mir v najvišji dejavnosti«. (Schelling 1859: 622) Če to navežemo na raven slikarstva, ki smo jo že omenjali, to konkretno pomeni:

184 »Najvišja naslada očesa je, s tem ko se postavlja iz utrujajoče identitete, v najvišji diferenci, vendar se prek totalitete ponovno postavlja v popolno uravnoteženost.« (Schelling 1859: 516) Na splošno velja za vsako umetniško delo, ki naj bi ga imeli za posrečenega, »da celota v njem dela harmonični vtis in dušo hkrati lebdeč vzdržuje v najvišji nasladi, med porušenim in znova vzpostavljenim ravnotežjem, obenem v gibanju in hkrati v miru«. (Schelling 1859: 540)

Vsa umetnost se torej mora že od začetka spuščati v končno in omejeno, da bi potem lahko dovolila prikaz neskončnega. Strogo vzeto velja to za vso umetnost kot umetnost, saj je po začetni temeljni določitvi *dopuščanje prikaza absolutnega na posebnem*. Schelling pa se še najbolj nagiba k temu, da bi to določitev umetnosti pretežno, če ne že izključno, omejil na *upodabljanje* umetnost, ki jo označi tudi kot »*realno plat umetniškega sveta*«. (Schelling 1859: 482) Druga, bolj obča opredelitev umetnosti, ki bržkone izhaja iz spekulativne identitetne filozofije, po kateri je »*neposredni posnetek absolutne produkcije ali absolutne samoafirmacije*« (Schelling 1859: 631) boga, mu tudi dopušča, da govorečo umetnost, *die redende Kunst*, poezijo, določi kot »*višjo potenco upodabljanje umetnosti*« (ibid.), saj prav govoreča umetnost dovoli, da se prikaže ta absolutna samoafirmacija *kot taka*, in to pomeni tudi idealno,

torej ne kot upodablajoča umetnost, le »*prek česa drugega, in potemtakem kot nekaj realnega*«. (Ibid.)

Govorica kot živa osnova govoreče umetnosti je na sebi »*najustrežnejši simbol absolutne ali neskončne afirmacije boga*« (Schelling 1859: 483) in kot taka neposredna razrešitev posebnega ali konkretnega v obče. (Schelling 1859: 482) Izvorna govorica je v resnici živa beseda, razumeta kot živo »*govorjenje boga*«, namreč »*kot porajajoča, v sebi razlikovana in vendarle ubrana harmonija božjega produciranja*«. (Schelling 1859: 483) Sorazmerno s tem pa je upodablajoča umetnost samo izvedena in temno-privlačni sili realitete in realnega sveta že zapadla umetnost: »*Toda realni svet ni več živa beseda, govorjenje boga samega, ampak izgovorjena – strjena – beseda. Tako je upodablajoča umetnost zgolj umrla beseda.*« (Schelling 1859: 484)⁶

Zdi se, da bi bilo treba Schellinga prek stvari same pripeljati od *bistvene sorodnosti* poezije kot govorice, ki umetnosti posnema in simbolizira absolutno božjo produkcijo, z glasbo – četudi glasba po Schellingu sicer na nenavaden, prav nič zlahka in tudi ne kar brez nadaljnega sprejemljiv način spada k upodablajoči umetnosti. Tako ugotavlja npr., da se »*glasba, tako kot govor, giblje v času*«. (Schelling 1859: 636) Možne konsekvence tega uvida, ki jih ne bomo še naprej zasledovali, najdeva Schelling v zvenu, ki ga ima za osnovo glasbe, ki ni zanj nič drugega kot »*v neskončnost izgovarjana beseda*«, in potemtakem tudi »*živo, ki je vstopilo v smrt*«. (Schelling 1859: 484) Medtem ko je zven »*čisto vgrajevanje neskončnega v končno*«, pa je, po drugi strani »*v govorici /.../ to vgrajevanje dovršeno in že se začinja kraljestvo zoperstavljenе enotnosti*«. (Schelling 1859: 635)⁷

Tako poskuša Schelling glasbo tolmačiti zgolj kot pogoj – kot nujno, pa vendar samo začasno stopnjo do-končanja ali konkretije za višjo stopnjo, na njeni podlagi pa v obratni smeri še izgrajujoče se in idealno razvijajoče se, kot take vse konkretno razrešujoče umetnosti poezije. Če se mu je posrečilo ta nazor prepričljivo utemeljiti in ga razgrniti v vseh posledicah, lahko pustimo ob strani. Odgovor na to vprašanje namreč predpostavlja zadovoljivo izčiščenje pri Schel-

⁶ »*Aber die reale Welt ist nicht mehr das lebendige Wort, das Sprechen Gottes selbst, sondern das gesprochene – geronnene – Wort. So ist die bildende Kunst nur das gestorbene Wort.*«

⁷ »*reine Einbildung des Unendlichen ins Endliche*« »... in der Sprache /.../ diese Einbildung vollendet, und es beginnt schon das Reich der entgegengesetzten Einheit«

lingu vendarle dovolj nedoločene pozicije glasbe v celoti umetnosti, kar pa je tema zase in jo v nadaljevanju spet lahko zgolj priložnostno nakažemo.

Omejujemo se torej na motrenje treh upodabljajočih umetnosti, glasbe, slikarstva in kiparstva, ter na poskus interpretativne določitve *sistematike* njihovih medsebojnih razmerij. Sporno bistvo umetnosti, ki smo ga omenili na začetku, torej umetnost kot živo mesto boja neskončnega in končnega, absolutnega in posebnega, pa tudi v tem sovisju lastno filozofsko temeljno prepričanje o *moči posameznika* (Schelling 1860: 303), ki je ne moremo zanikati, in še o tem, da se »vse vsepovsod objektivira le v njem zoperstavljenemu« (Schelling 1859: 467), se izrazi predvsem v Schellingovi obravnavi upodabljačice umetnosti. To temeljno prepričanje je morda najbolj učinkovito ubesedil tu:

»V naravi in umetnosti bistvo najprej stremi po udejanjenju ali prikazu sebe samega v posameznem. Zato se kaže velika strogost forme v začetkih obeh; brez omejitve se to, kar je brezmejno, ne bi moglo prikazati; če ne bi bilo trdote, ne bi bilo miline, in če naj bi začutili edinost, se to lahko zgodi le v lástnosti, ločitvi in sporu.« (Schelling 1860: 310)⁸

186

Povedali smo že, da v umetnosti slikanja to, kar je končno, nastane z risbo, ki s pomočjo zamejujočih obrisov sploh daje prvo podobo [*Gestalt*]. Slikarstvo Schelling tudi sicer določa kot »prvo umetniško formo, ki prikazuje podobe«, medtem ko je glasba še »brezpodobna«. (Schelling 1859: 518) Obča osnova slikarstva je temá in šele prek podobe, prek te forme, ki hkrati prelamlja s temó in z mrakom, se »v kraljestvo svetlobe« vzdignejo v njej prikazane stvari. (Schelling 1859: 520)

Če si zastavimo vprašanje, kaj od tega ustreza glasbi, zaidemo s Schellingom v pomenljivo zagato. To prvo končno v glasbi bi morda lahko bil zven. Kot občo podlago te umetnosti bi lahko, če prestopimo Schellinga, označili tišino sploh, ki pa je Schelling sploh ne omenja, četudi na področju arhitekture in kiparstva dobro pretehta paralelo teme s težo. Glasba s sabo prinaša še dodatno težavo, da zven še ni nobena podoba, saj mu manjka vsako trajanje: »Tako se v glasbi

⁸ »In Natur und Kunst strebt das Wesen zuerst nach der Verwirklichung oder Darstellung seiner selbst im Einzelnen. Darum zeigt sich die größte Strenge der Form in den Anfängen beider; denn ohne Begrenzung könnte das Grenzenlose nicht erscheinen; wäre nicht Härte, so könnte die Milde nicht sein, und soll die Einheit fühlbar werden, so kann dies nur durch Eigenheit, Absonderung und Widerstreit geschehen.«

vgrajevanje realnega v idealno zdi še kot akt, kot dogajanje, ne kot bit, in zgolj kot relativna identiteta.« (Schelling 1859: 630)⁹

Sploh je glasba takšna umetnost, ki je »osvobodjena tega, da bi predstavljala podobe, saj predstavlja univerzum v formah prvega in najčistejšega gibanja, ločenega od snovi«. (Schelling 1859: 577) Torej se zdi, da temí v slikarstvu na nek način vseeno odgovarja nekaj v glasbi, namreč »prvo in najčistejše gibanje«. Schelling to gibanje natančneje zajame kot *čisto mnoštvo*, ki pa ga večinoma tematizira v že izvedeni formi, namreč kot »*Einbildung der Einheit in die Vielheit*«, »vgrajevanje enotnosti v mnoštvo« (Schelling 1859: 517), ki se kaže predvsem v sukcesiji časa. Kar pa glasbo dejansko naredi za umetnost, je njena čudežna zmožnost, da obvladuje in si podvrže, v svojem neskončnem ponavljanju, do neznosnosti ravnodušno in na sebi scela brezpomensko sukcesijo, kar pa se pravzaprav godi z *ritmom*: »*Ritem je sploh vgrajevanje identitete v diferenco; v sebe vklepa menjavo, vendar v samostojno urejeno, identiteto tega, v čemer se godi, tega podrejenega*«. (Schelling 1859: 636) Čisto gibanje je torej čista diferenca ali mnoštvo sploh. Prvo vgrajevanje enotnosti v to čisto mnoštvo je čas njene neskončno napredujoče sukcesije. Ritem je to prvo vgrajevanje *pomenske* enotnosti v to na sebi brezsmiselno sukcesijo.

187

V vseh teh stopničasto presegajočih se procesih vse močnejšega obvladovanja čistega mnoštva pa gre v glasbi zgolj in izključno za formo in za to gre formalno. Njej lastno lepoto glasba prinaša prek ritma, melodije in harmonije, zgolj za ceno popolne odpovedi vsemu podobnostnemu in snovno-telesnemu. Zato Schelling v glasbi, čeprav jo ob neki priložnosti značilno označi za »*najzaprtejšo*« in »*najbrezmejnejšo vseh umetnosti*« (Schelling 1859: 504), ne more videti nič drugega kot le prvo potenco upodablajoče umetnosti. Je namreč le »*čista forma gibanj*« (ibid.), ni nič več kot zgolj formalna in zato zgolj kvantitativna umetnost: »*Glasba bistvo predstavlja v formi, kolikor čisto formo, akcidents stvari, sprejme za substanco in jo prek nje oblikuje*«. (Schelling 1859: 571)

Za razliko od glasbe zapušča slikarstvo tako kraljestvo vedno postajajoče časovnosti kot tudi kraljestvo zgolj akcidentalno abstraktne, kvantitativne forme. Njegova nujnostna forma, na kateri temelji, je docela odpravljená sukcesija. Medtem ko mora glasba enotnost šele vgrajevati v izvorno množtenost ali v čisto gibanje difference, slikarstvo nasprotno to enotnost že predpostavlja in

⁹ »So scheint in der Musik die Einbildung des Idealen ins Reale noch als Akt, als ein Geschehen, nicht als ein Sein, und als bloß relative Identität.«

mnoštvo vgrajuje v to, že navzočo enotnost. (Schelling 1859: 517) Tako se slikarstvo, za razliko od zgolj abstraktnega, formalnega razmerja glasbe, telesnemu, organskemu že bistveno bolj približa. Kot druga potencia upodablja joče umetnosti že predstavlja snovno-telesno, vendar vselej le toliko, kolikor je prežeto z *lučjo*, s katero se na vsaki od različnih stopenj, vse bolj enači (Schelling 1859: 570): »*Slikarstvo sploh predstavlja posebno v občem ali v identiteti. To posebno pa je moč razlikovati le prek omejitve ali negacije. Vendar je ravno omejitev identitete to, kar imenujemo obris, podoba.*« (Schelling 1859: 518).

Slikarstvo potemtakem odpravlja čas, se odreši njegovega le postajajočega in dogodevajočega se, vendar nikoli bivajočnega načina, zadrži se v podobi in se tam tako rekoč umiri. Zanesljivo obstoječa enotnost prostora ostaja njegova nosilna podlaga. S tem pa doseže zgolj idealno plat realno obstoječega. Ker ostane zgolj na površini prostora, njegove globine ne more sprejeti vase, zato zmore prostor vselej predstavljati le zunanje, ga vedno le dodajati predstavljenemu predmetu: »*Slikarstvo, ki od realnega predstavlja le to idealno, nikakršnih dejansko telesnih podob, marveč le sheme teh podob, nujno potrebuje prostor zunaj njih tako, kakor je geometrična figura mogoča le z omejitvijo danega prostora.*« (Ibid.)

188

Medtem ko se vgrajevanje neskončnega v končno, absolutnega v posebno, idealnega v realno v glasbi kaže še kot »*akt, kot dogajanje, ne kot bit*«, se je v slikarstvu »*to idealno že skrknilo v obris in podobo, vendar brez tega, da bi se prikazalo kot realno; predstavlja zgolj vzore realnega*«. (Schelling 1859: 630)

Šele v kiparstvu, kot tretji in najvišji potenci upodablja joče umetnosti, pride neskončno končno do svojega docela realnega, dejanskega in brez ostanka utelešenega prikaza. Šele tam se udejanji popolno izenačenje absolutnega in snovno posebnega, neskončnega in končnega:

»*.../ kipurstvo predstavlja svoje ideje prek realnih telesnih predmetov, namesto da glasba od materije predstavlja zgolj anorgično (formo, akcidents), slikarstvo čisto organično kot tako, bistvo, čisto idealnost predmeta. Kipurstvo predstavlja v realni formi tako rekoč bistvo in idealnost stvari, potemtakem najvišjo indiferenco bistva in forme.*« (Schelling 1859: 570)¹⁰

¹⁰ »*.../ die Plastik stellt ihre Ideen durch reale körperliche Gegenstände dar, anstatt daß die Musik von der Materie bloß das Anorgische (die Form, das Accidens), die Malerei das rein Organische als*

Odlučilnega pomena je, da strogo *hierarhično sistematizirani* nauk o potencial celotne upodabljajoče umetnosti pri Schellingu vzamemo čisto zares, in ga razjasnimo v stvarni legitimizaciji. Brez tega se nam namreč popolnoma zapre *filozofski smisel* umetnosti in lepote, ki jo ta proizvaja. Za razliko od slikarstva, ki se je z odpravo časa poslovilo od čistega postajajočnega karakterja glasbe in se je prebilo do miru vedno že navzočega prostora in v njem zarisane idealno bivajočne podobe, je zdaj »*slednje kiparsko delo /.../ svet zase, ki ima svoj prostor v sebi kot univerzum, in ga moramo ocenjevati in soditi zgolj iz njega samega; zunanji prostor mu je slučajen in ne more nič prispevati k njegovi oceni*«. (Schelling 1859: 620)

Kiparstvo je torej absolutni vrhunec v Schellingovi filozofiji upodabljajoče umetnosti, tako rekoč njena krona in najvišji prikaz lepote same. Kaj to dejansko pomeni in na katerih filozofskih predpostavkah temelji ta domneva? Odgovor morda lahko najbolje povzamemo iz naslednjega, delno že omejenega mesta iz predavanj o filozofiji umetnosti, ki mi se zdi osrednje, saj merodajno povzema hierarhično sistematiko treh potenc upodabljajoče umetnosti, pa tudi princip te sistematike:

»*Tako se v glasbi zdi vgrajevanje idealnega v realno še kot akt, kot dogajanje, ne kot bit, in kot zgolj relativna identiteta. V slikarstvu se je idealno že skrknilo v obris in podobo, vendar se še ne prikazuje kot realno; predstavlja zgolj vzore realnega. Končno je v kiparstvu neskončno popolnoma preobraženo v končno, življenje v smrt, duh v materijo, vendar prav zato, in samo zato, ker je popolnoma in absolutno realno, je kiparsko delo potem spet absolutno idealno.*« (Schelling 1859: 630)¹¹

Dvoje je skrajno pomembno: prvič, celostno preobražanje neskončnega v končno, ki se izvrši zgolj v kiparstvu, je sprva presenetljivo označeno kot preobrazba življenja v smrt. Drugič, navidez neposredno je postavljena trditev, da kiparsko

solches, das Wesen, das rein Ideale des Gegenstandes darstellt. Die Plastik stellt in der realen Form zugleich das Wesen und das Ideale der Dinge, demnach überhaupt die höchste Indifferenz des Wesens und der Form dar.«

¹¹ »*So scheint in der Musik die Einbildung des Idealen ins Reale noch als Akt, als ein Geschehen, nicht als ein Sein, und als bloß relative Identität. In der Malerei hat sich das Ideale bereits zu Umriß und Gestalt zusammengezogen, aber noch ohne als Reales zu erscheinen; sie stellt bloß Vorbilder des Realen dar. Endlich in der Plastik ist das Unendliche ganz in das Endliche, das Leben in den Tod, der Geist in Materie verwandelt, aber eben deswegen, und nur weil es ganz und absolut real ist, ist das plastische Werk auch wieder absolut ideal.*«

delo prav prek tega popolnega preobraženja v realno, in zgolj prek tega, doseže tudi svojo absolutno idealiteto. Ti dve ugotovitvi bomo poskušali natančneje pojasniti.

Schelling vidi kiparsko umetnost kot prikaz najvišjega dotikanja življenja s smrtjo. Za to podaja naslednjo utemeljitev: »Neskončno je namreč princip vsega življenja in je živo samo po sebi; končno ali forma, pa je mrtvo. Ker oba v kiparskih delih preideta v kar največjo enotnost, se tu življenje sreča s smrtjo tako rekoč na vrhuncu njunega zedinjenja.« (Schelling 1859: 618) Tu se Schelling loti odločilnega poskusa iz enega njegovih najvišjih in najsplošnejših vpogledov, da »je univerzum, kakor človek /.../, namešan iz nesmrtnega in smrtnega« (ibid.) in da »vse življenje /.../ počiva na povezavi na sebi neskončnega s končnim«. (Schelling 1859: 625) Prav zadnja skrivnost v sebi je, kot rečeno, dojeti čisto bistveno nasprotno in sporno naravo lepote in umetnosti.

Življenje se prikazuje. To pomeni, da postane dejansko, vidno in čutno-občutno, šele v zoperstavi neskončnega in končnega. V umetniškem delu kiparstva doseže ta napeta in obojestransko pobijajoča se povezava nasprotnega svojo najvišjo in absolutno enotnost. Neskončno samo ali absolutno življenje se prek te popolne enotnosti s končnim zdi »na sebi in za sebe lépo in, v primerjavi s prikazanjem, kot smrt«. ¹² Formo, popolnoma v sebi sklenjeno zamejitev, pa tudi prostor sam in njemu lastno globino v sebe sprejemajočo telesno podobo, Schelling tudi sicer razume kot smrt samo, tako da v podobnem sovisju govori celo o »sporu med življenjem in formo«, pa tudi »o bolečini, ja, muki forme«. (Schelling 1860: 304)

Kiparstvo je potemtakem edina upodablajoča umetnost, ki je ni strah prodreti do zadnjega in polnega utelesenja, kar pomeni do zadnjega dokončanja, omejitve in utesnitve. Nasprotno pa se glasba ne osvobaja vsakega telesnega in organskega, s tem ko se loti le anorgično akcidentalnega abstraktno kvantitativnih form, temveč se sploh odpove slednji bivajočni podobi. Zadržuje se izključno v kraljestvu vselej le postajajočega dogajanja. Slikarstvo sicer odpravi čisto gibanje sukcesije in tako dospe do mirno počivajoče podobe, pri tem pa ostaja samo na površini prostora. Ne prodre v njegovo globino, da bi jo vase sprejelo in se tako vsestransko omejilo, sklenilo in tako rekoč utelesilo. Le kiparstvo si drzne ta zadnji korak: »Kakor narava pride do dovršitve vsa-

¹² »an und für sich schon, und verglichen mit der Erscheinung, als Tod«.

kega od njenih organskih del tako, da odpravi dolžino in širino in vse postavlja koncentrično, tako se sklenja tudi kiparstvo kot njen cvet s tem, da vse vleče proti središču in se navidezno omejujoč se, razširja k totaliteti.» (Schelling 1859: 627)

Izdelki kiparstva tako v sebi vedno predstavljajo celoten univerzum. Zaznamo in ogledujemo si jih lahko le kot popolno, v sebi počivajočo totaliteto:

»Prikazujejo se kot bitja, ki so zgolj zavoljo samih sebe in so celostno v samem sebi. Kažejo se neomejeni od zunaj, saj tako rekoč niso v prostoru, ampak ga nosijo v sebi kot v sebi sklenjeno stvaritev. Izmaknjeno slednjemu tujemu dotiku, se prikaže tudi to, kar zamejitev v njih dejansko je, njihova popolnost in absolutnost. Prav prek njiju so oni sami.« (Schelling 1859: 623)¹³

Prav s tem bo v kiparstvu – in s tem prehajamo k drugemu momentu, ki ga moramo razjasniti – privedena na plano poslednja skrivnost vse umetnosti in lepote, ki je v tem, da se ta najvišja in zadnja samo-omejitev, to dokončanje in v tem smislu smrt sama, po višji nujnosti preobrazi v osvoboditev, v totaliteto. *»Tisto poslednjo lepoto«, pravi Schelling, »ki je vzvišenost, in ki izvorno prebiva kot totalna indiferenca neskončnega in končnega zgolj v bogu, je mogoče predstaviti zgolj v kiparstvu.« (Schelling 1859: 625)* Telesna skrepenitev in smrt, ki iz nje izhaja, se v kiparskem delu kažeta le kot navidezni. Bistvo delu lastne lepote je, nasprotno, skrajno skrivnostni obrat in prehod smrti k najvišjemu življenju, ki kot tako *»prebiva le v bogu«* in se kaže v kiparskem prikazu smrtnikov vedno le kot smrt in najvišja lepota v smrti. V pristnih umetninah kiparstva – za Schellinga so to predvsem najslavnejše antične skulpture prekomerno trpeče Niobe in Laoookona, ki ga zasega neskončna bolečina – *»je umetnost sama izgovorila to skrivnost, s tem da prikazuje najvišjo lepoto v smrti, in le božji naravi lasten, smrtnikom pa nedosegljivi mir – to omogoča doseči v smrti, obenem pa zmore nakazati, da se mora zdeti prehod k najvišjemu življenju lepote v odnosu do smrtnega kot smrt.« (Ibid.)*

Da bi lahko zadovoljivo izmerili daljnosežnost tako razumljenega, zagonetnega bistva lepote, ki preobrne in preobrazi smrt, je treba slediti globoki sorodnosti,

¹³ *»Sie erscheinen als Wesen, die schlechthin um ihrer selbst willen und ganz in sich selbst sind. Sie erscheinen unbeschränkt von außen, denn sie sind gleichsam nicht im Raum, sondern tragen ihn selbst in sich als eine geschlossene Schöpfung. Jeder fremden Berührung entrückt, erscheint auch, was in ihnen wirklich Begrenzung ist, als ihre Vollkommenheit und Absolutheit. Eben durch diese sind sie in sich selbst.«*

ki po Schellingu vlada med kiparstvom kot najvišjo upodabljajočo umetnostjo in med umetnostjo tragedije. Da bi to pomembno, pa tudi težko sledljivo sorodstvo tu zgolj naznačili, napotimo na to, da se v tragediji »v momentu najvišjega trpljenja« godí prehod »k najvišji osvoboditvi in k nadzemni nasladi /.../, ki je odložila vse meje trpljenja«, (Schelling 1859: 464) oz. da se v tragediji, »prav v momentu najvišjega trpljenja«, dogodi tudi prehod »k najvišji osvoboditvi in najvišje stanje brez trpljenja«. (Schelling 1859: 698)

Kaj povezuje notranjo naravo lepote, ki jo je prineslo na dan kiparstvo s to, v kateri je predstavljena dramatična umetnost tragedije, in kaj napotuje na skupne korenine obeh, izgovori Schelling v načelu, ki na nek način povzema vse. V njem se je morda najbolje izrazila določitev njegovega celotnega dojemanja umetnosti in lepote: »*Le v maksimumu trpljenja se lahko razodene princip, v katerem ni trpljenja.*« (Schelling 1859: 467)

Da pa bi si vsaj začasno prišli na jasno, ali, in do katere mere lahko ta stavek dejansko doseže tudi nas, dandanašnje, pa si moramo prisvojiti zgodovinski aspekt Schellingovega umetnostnega nauka, ki smo ga tu popolnoma izpustili – *zoperstavljanje antike in moderne*, ki se zdi skorajda nepomirljivo. Šele potem bi bilo mogoče filozofsko plodno zastaviti vprašanje, kaj pravzaprav pomeni, da po Schellingu po koncu antike prevladujoča umetnost ni kiparstvo, temveč slikarstvo, in da tako v življenju kot v umetnosti ni več prostora za pravo tragedijo.

Prevedel Aleš Košar

LITERATURA

- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1856–1861) *Sämtliche Werke* [okrajšano: SW]. Izd. K. F. A. Schelling, I. razdelek, zv. 1–10, Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag.
- (1858) System des transzendentalen Idealismus, SW I/3, (str.) 327–635.
 - (1859a) Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, SW I/5 (str.) 207–352.
 - (1859) Philosophie der Kunst (aus dem handschriftlichen Nachlaß), SW I/5, (str.) 353–736.
 - (1860) »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur«, SW I/7, (str.) 289–330.