

1. Druga stran transcendentalne poetike

115

Ustaljeno zahodnjaško usmerjenost mišljenja k vidnemu in vidnosti se je kot platonistično dediščino dovolj pogosto raziskovalo; tega, kako misliti krizo te usmerjenosti skozi vznik filozofije jezika, so se v zadnji tretjini 20. stoletja lotevali pretežno s sredstvi hermenevtične teorije. Refleksija mišljenja o jezikovni pogojenosti njegovih stavkov in nadalje tudi refleksija o jezikovni pogojenosti človekove konstitucije sveta v celoti, ki je spremljala izoblikovanje hermenevtične zahteve po univerzalnosti, je pripeljala tudi do poskusa, da bi sfero »prisluhnjenja jeziku« v njenem svet utemeljujočem pomenu iztrgali njeni skorajda milenijski potlačenosti in hermenevtiki tako povrnili »akroamatsko« fundamentalno dimenzijo. Gre za proces, ki ga določa, kot smo že povedali, njegovo pronicanje v zamolčane globine zahodne filozofije jezika in znanosti.¹ Prav zaradi »poslušanja« je pozornost Heideggrovega poznega mišljenja ostajala osredinjena na pesnjenje; in zaradi »poslušanja« je dopuščeno zahtevati novi začetek filozofije same v akroamatičnem mišljenju, v katerem bi bil »prisluškujoči človekov odnos do sveta« lahko zadevi ustrezno premišljen; po drugi strani pa bi se hermenevtično mišljenje v njem vedno bolj ozavedalo pomena svojega lastnega izvora iz zgodnje modernosti romantike.

¹ Riedel, *Hören auf die Sprache*, str. 164.

Očitno je konkretizacijo poslušanja pričakovati iz pojma interpretacije: akromatična revolucija si bo prizadevala utreti pot novega začetka predvsem tu. »Razlaga se konkretizira v razmerju med tekstom in interpretacijo, v pisnosti jezikovno prenesenega (...) To so tla, iz katerih izrašča *logos*: kot zrcaljenje pisave v govoricu, ki z brezglasnostjo pisanja in branja fenomen poslušanja razpira v vsej njegovi daljnosežnosti.«² Le kako naj je poslušanje v vsej svoji daljnosežnosti razprto skozi pisnost? Misлити je treba napetostni odnos med obema. Tako zastavljeni problem bi utegnil biti tisto, kar in nuce zagledamo ob ‚glasovnem nizu‘ oz. glašenju* [Lautzug]; kot z njim povezano se po drugi strani izkazuje tisto temeljno gibanje v pojmu umetnostnega izkustva, ki ga Riedel formulira, navezujoč se na Heideggerja: »*Hermenevtično* gibanje, kot bi lahko *dodali*, saj Heideggerov premislek bistva umetniškega dela estetiko lepega (...) povzema nazaj v hermenevtiko.«³ S tem smo torej formulirali ključno točko, v kateri misel poslušanja, ki jo je treba na novo zasnuti, v sebi zaobjema tematiko razmerja med izkustvom umetnosti in hermenevtičnim izkustvom.

116

Ko Heidegger sam obravnava misel poslušanja, se to po eni strani godi v zvezi s problemom stavka, namreč *Stavka o temelju/razlogu*, in zategadelj na že prej opisani način navezujoč se na temu spisu tako rekoč sosedstveno knjigo *Na poti do govovice*, z njenim »izkustvom govovice« glede na njeno bistvovanje v zemeljskem. Motivu besed, ki vznikajo »kakor cvetovi«,** iz dela *Na poti do govovice* v *Stavku o razlogu* ustreza vrtnica, ki – kot se glasi izrek Angelusa Silesiusa cveti »brez razloga«. Od tod je potem to cvetoče vznikanje mišljeno kot »sijanje« – in to ob vnovič obnovljenem vračanju k Mörrikejevemu verzom o lepem: »Blaženo sije v njem samem«.⁴

»Kot cvetje« zemeljsko vznikajoča beseda pa kot sijoča vstopa – v vidnost, in sicer s tem, ko je njeno vznikanje prihod iz brezglasnega, oz. »nastajanje« iz zvonjave tišine kot brezdanjosti svoje možnosti. Poved [die Sage] kot zbirajoče

² Prav tam, str. 174 isl.

* Prim. ustrežno mesto v: M. Heidegger, *Na poti do govovice*, Ljubljana 1995, str. 214–221. Op. prev.

³ Prav tam, str. 295.

** Prim. Na poti do govovice, Ljubljana 1995, str. 218 isl. Op. prev.

⁴ Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen 1971 (4. izd.), str. 102 (odslej SvG). Poleg tega se v tej misli skriva enost physis in logosa, ki jo je Heidegger obravnaval pred tem. / S tem v zvezi prim. Heideggerovo korespondenco z Emilom Steigerjem v zvezi z omenjenim verzom iz Mörrikejeve pesmi *Svetilki* (Auf eine Lampe) v: Nova revija 237–238, Ljubljana 2002, str. 245 – 258, v prevodu Aleša Košarja. Op. prev./

postavljanje [lesende Lege] se nam je že prej izkazovala kot koncepcija, na kateri sloni tolmačenje sijanja in svetilke. Temu ustrezno Heidegger tu poslušanje takega sijanja – lepote usklajene besede – opredeli kot »uzrtje« [Blicken]. Sijanje »v njem samem«, navezujoče se na poreklo iz možnosti, je zopet miselno okrožje, v katerem Heidegger postavlja vprašanje zemeljskega, tj. ne aristotelovsko (,fiziološko‘) preosmišljenega oglašanja govornice kot ritma: usklajenosti [Fuegung] besede. Navidezna malenkostnost ,glasovnega vleka oz. oglašanja‘ (spomniti bi veljalo na grafiko »odpirajočega« dvopičja v Georgejevi pesmi) se s tem izkaže kot predpostavka vseh svojstev, ki jih je bilo zaznati ob Mörikejevi pesmi *Svetilki* in ob preudarjanju grškega izkustva govornice v zbirajočem postavljanju pismenk in ki so s svoje strani odprle horizont za preinterpretiranje »zemeljsko« zvonečega ritma govornice v bralno podobo [Lese-Bild]. Refleksija kot sij; izkustvo govornice kot branje »povedi«; ritem kot stavčna tvorba [Satz-Bild]: hkrati je tako nazadnje popustil tudi pojem lepote, namreč pri preskusu ob primeru »nastajanja« kot cvetenja, »kot cvetja«. Tako zajeto poslušanje kot »zagledanje« je osnova za izkustvo govornice, ki se izraža v razlagi Georgeja, in sicer prav za to, da bi s »sijanjem« kot refleksijo in samonanašalnostjo Georgejeve poezije v radikalno modernem smislu kot »sijóče v sebi«, tj. sebe samo tematizirajoče, v tistem, kar jo pogojuje, lahko zaslišali »poetološko liriko«.

Prav v tem pa se nam ponuja še nadaljnji izsledek: to, kar namreč Heidegger zbirajoč [lesend] aplicira, ni nič drugega kot transcendentalno poetični postopek »filozofije romana«. Povsem ustrezno temu Georgejevo pesem razlaga kot legitimirajočo samorefleksijo v obliki avtobiografske pripovedi pesnika Stefana Georgeja: z ozirom na pogoje možnosti pesmi kot »slavospēva« [Lied] in potencirano refleksivno v romantični ironiji alegorije o dragotini, v čemer je s pomočjo preoblikovanja in nadaljnjega izpisovanja Georgejevega stiha v prozi (z zasnavljanjem dodanih dogajalnih pasaž, ki nadaljujejo dogajanje tam, kjer je pesnik odrekel) skladno s »svetopisemskim« merilom dejansko »združil rodove«. Naj je ta naš sprevid še tako presenetljiv – Heideggrova interpretacija je zgleden primer romantično-transcedentalno poetičnega branja: »Očitno lirskega pesnika pogostokrat beremo kot kak roman; vedno ko lirske pesmi predvsem navezujemo na pesnikovo individualnost, jih obravnavamo romantično.«⁵ Takšno branje kaže, kako se pretolmačenje poetične »umetniške tvorbe« v

⁵ A. W. Schlegel, *Literarische Notizen 1797–1801*, ur. in pisec op. H. Eichner, Frankfurt na Maini 1980, str. 1395.

»sijanje« ob primeru Mörrikeja ujema z dojetjem – poslušanja kot zbirajočeročega gledanja, pri čemer Heidegger navaja še en zgled, ki nam mora izjasniti nič drugega kot prav oni dojem ritma kot »usklajenosti« [Fuegung]⁶ v primeru ‚glasbe‘, s čimer se torej dotika prav enosti dela v poslušanju. Heidegger citira znano pismo, v katerem Mozart piše o nastajanju svojih kompozicij. Gre za način ustvarjanja, ki s tem, da nekako pridrži pritekajoče zamisli, delo dokonča že ‚v glavi‘: »Tako da ga potlej v duhu (...) zajamem v enem samem pogledu, tako rekoč kakor kako lepo sliko [Bild], in ga zato v domišljiji tudi sploh ne slišim v sosledju, tako kakor bi po tem moralo zaporedoma prihajati, temveč tako rekoč slišim vse skupaj.« Ta pogled, ki je kakor pogled na lepo sliko, to vse-skupaj-zaslišanje v domišljiji Heidegger opredeli kot poslušanje in to razjasnjuje takole: »Poslušanje je gledanje. To ‚v enem pogledu‘ ‚pre-gledati‘ celoto in ono ‚pre-slišati vse skupaj‘ je eno in isto.«⁷ Izenačevanje poslušanja in zagledanja in zatorej misel o ritmu kot usklajenosti spominja na aspekte »prapesnitve«, ki smo jih obravnavali v prejšnjem poglavju, še posebej na ustvarjenost umetniškega dela kot »raze«, pa tudi na odklanjanje »govorjenja« v prid njegovemu izvoru. Tako Heidegger po tem, kar smo pravkar navedli, nadaljuje: »Zakrita enost za-gledanja [er-blickens] in za-slišanja določa bistvo mišljenja, ki je zaupano nam ljudem, saj smo misleča bitja.«⁸

118

Tako rekoč na vrhuncu zaobrata, ki ga avtor *Dobe podobe sveta* izpelje zoper »fiziološko« popredmetenje poslušanja in gledanja, se zopet prikaže izenačevanje dela in teksta, ki izhaja iz mišljenja »povedi« kot zbirajočega branja in ki nam zato spet odvrta pozornost od problema podobe, saj je poslušanje preinterpretirano v zagledanje. Muzikalna enost dela kot lepa podoba. Skorajda ironično pa deluje kasnejša ugotovitev raziskovalcev Mozartovega življenja, da je prej omenjeno Mozartovo pismo apokrifno. Nesporno pristno pa je neko drugo Mozartovo pismo, v katerem se ta opravičuje svoji sestri, ker je v poslanem ji zapisu ene od svojih kompozicij, sestavljene iz preludija in fuge, njene dele zapisoval v obratnem vrstnem redu: »Vzrok pa je to, da sem fugo že izdelal in jo, medtem ko sem si izmišljal preludij, tudi zapisoval.«⁹

⁶ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 1960, str. 230. /Prim. že omenjeni slov. prevod *Na poti do govornice*, Ljubljana 1995, str. 244; v zvezi s pričujočim besedilom pa predvsem spisa *Beseda* (str. 230 – 254; ob Georgejevi pesmi *Beseda*) in *Bistvo govornice* (str. 162–229), op. prev./

⁷ *Der Satz vom Grund* (gl. op. 4, str. 117 isl.)

⁸ Prav tam, str. 54.

⁹ Mozartovo pismo sestri, napisano na Dunaju, 20. 4. 1782, v: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, izbrala in opombe napisala W. Bauer in O. E. Deutsch, Kassel 1963, III. zv, str. 202.

Presenetljiva pri tem je prav gotovo disociacija slušnega izkustva – »ritma« – in pisave, tu zapisovanja enega dela kompozicije med tem, ko je komponiral drugi del. Lepa podoba (*ergon*) celote, če kje sploh pride v igro, lahko učinkuje le na strani zapisovanja. Mozart, s tem ko je izpolnil prošnjo svoje soproge, da naj svoje fuge vendar enkrat že začne zapisovati, nam kot nekakšen pizistratski redaktor samega sebe ponuja priložnost, da si metonimijo urednikovanja ogle- damo tako rekoč in statu nascendi. Analogni pomen kritike pisave kot podobe v epu, ki jo polaga na srce Wolfova kritika homerskih epov, se potem kaže v metonimični zamenjavi branja slike s pesniškim izkustvom »starejše poezije«: ritem proti slikarstvu, sekundarni »zapis pričevanja« [pra-oznanila, Urkunde] proti »glasbi« dela.

Ta substitucija torej vedno pove, kje učinkuje filozofija romana: model dela kot slike nerazločljivo sovпада z izkustvom gledalca (v tem sta si impulza vročega fenomenologa in beročega filologa složna). To izkustvo označuje problem beročih duhoslovnih znanosti v njihovi povezavi s filozofsko proble- matiko o njihovih temeljih, odkar že obe sploh obstajata; in to je problem, ki se ga ne da odpraviti, lahko ga le reflektirata: to pa pomeni zavezanost pisni formi v enosti z retorično niveliranim osnovnim dojmom »jezika«, umetnostjo kot prozo.¹⁰ To pa potem po drugi strani pomeni: takoj ko je bila Wolfova kritika Homerja sprevidena in sprejeta v svoji srži, je natanko od leta 1795 začela nastajati nadaljnja, prvi nasprotna paradigma umetniške modernosti, ki se, predhodno rečeno, od filozofije umetnosti slike razlikuje prav toliko kot lirika od romana in izkustvo poslušanja od beročega gledanja. Nakazati to paradigmo pomeni ustvariti nastavke za »novega Laokonta«.

Temeljni aksiom v Schleglovi poetiki romantične umetnine – v katerem pride prav do substitucije teksta za delo – sloni na sklepanju, ki izhaja iz »naj- starejšega zapisa« antične poezije na najstarejšo poezijo samo; temu ustreza, v nasprotju s poetološko grško tradicijo, zaobrat časovne določitve, po katerem na videz davno, lirsko-entuziastično pesništvo v nasprotju s »razsvetljenostjo« [Besonnenheit] prvih pesnikov epskih slik predstavlja časovno poznejšo ob- liko. Pokazali smo že, kako to *mora* biti postulirano na bazi filozofije romana (torej Platonovega nauka *cum notis variorum*): Konceptcija vzgoje [Bildung] kot ‚duhoslovja‘ romanesknost vedno že predpostavlja. Tudi tak človek, kot je

¹⁰ »‚Teksti‘ so *poiesis* v najprvotnejšem pomenu, ustvarjanje del, ki kakor slike vstajajo iz govornice in stojijo v sebi samih. Prikazujejo to, kar je, ‚bit za tekst‘« (Riedel, gl. op. 1, str. 175).

bil Novalis, potrjuje naslednje: »Razsvetljenost‘ je najranejša muza po vzgoji stremečega človeka‘ itd. – Natančna osvetljava najranejše poezije!«¹¹ Kaj pa razsvetljenost pomeni? Ob aksiomu o epu so se začele stvari prekrivati. Leta 1795 je Friedrich Schlegel zapisal: »Najstarejši red grških poetov so bili orfiki, duhovni, svečeniki. Njihove preroške poučne pesnitve je določala razsvetljenost. Sveto besnenje najstarejšega bogoslužja pa je lahko v lirskem spodbudilo nenadne izlive strastnosti brez slehernega poprejšnjega preudarka.«¹² Ob tem August Wilhelm Schlegel kot o nečem, kar se mu zdi samoumevno, pove naslednje: »Poezija je bila izvorno tiste vrste, ki jo v jeziku umetnosti imenujemo lirska.«¹³ To, kako se onkraj meja, ki jih postavlja filozofija romana, skupaj s pojmom arhaično-«izvornega» premesti tudi pojem modernega, pa nam kaže – glede na stanje v tedanji dobi frapantni – zapisek Friedricha Schlegla (1789):

»Orfično-bakhično je obenem tisto najstarodavnejše in najmodernejšo v vsej stari poeziji.«¹⁴

120

Poezija ‚orficzne‘ davnine, torej lirika najstarejših spevov v njihovi ‚megarično‘-absolutni trenutnosti, kot tisto najmodernejšo: tostran urednikovalnega napačnega sklepa od zapisov nazaj na delo samo se tu izjasnjuje in precizira pojem »glasbe«, na katero se osredotoča delo novega ‚Laokonta‘, v tem ko se še dalje razvije vprašanje o poetičnem izkustvu dela kot *energeie* v luči Wolfove disociacije »speva« od tekstualnosti bralne slike. Usklajenost besed in sveta ‚lirske‘ poezije – »najbolje jo zajamemo kot vseskozišnje nasprotje epske poezije«¹⁵ – je pri tem povezana s s pojmom modernega, prav kolikor je v

¹¹ Pismo Augustu Wilhelmu Schleglu z dne 12. 1. 1798.

¹² Pismo bratu A. W. Schleglu z dne 2. 10. 1795, *Kritische Ausgabe* XXIII, str. 245).

¹³ Prim. *Kritische Schriften und Briefe*, ur. E. Lohner, Stuttgart 1963, 1. zv., str. 178. Tudi korolar, da si je treba to najstarejšo poezijo misliti kot improvizirano, »vedno peto, ne vnaprej pripravljeno, po navdihu trenutka«, kar je Friedrich Schlegel v neki svoji recenziji – v njej tudi sam poudarja ‚lirsko‘ lastnost »najstarejših spevov« – kritizira kot abstrakcijo (prim. *Kritische Schriften und Fragmente*, Paderborn 1988, 1. zv., str. 143). – »Kaj je bil povod za to, da so se druge vrste, ki so bile sprva ovite v lirske, v nadaljevanju od lirske vrste razločile, in po katerih poteh se je to godilo«, pa A. W. Schlegel bralcu obeta razjasniti kdaj drugič (prav tam, str. 179).

¹⁴ *Literarische Notizen* (gl. op. 5), str. 1567. Prim tudi naslednje: »Edini princip poezije je entuziazem.« (prav tam, str. 1846). – S tem se vzpostavlja tudi zveza z »umetniško refleksijo«, ki jo Schlegel nahaja pri Pindarju in drugih grških lirikih: treba jo je misliti ravno, izhajajoč iz ‚orfičnosti‘ poezije.

¹⁵ Prim. A. W. Schlegel, *Vorlesungen zur Ästhetik*, ur. E. Behler, Paderborn 1989, 1. zv., str. 654.

antitetičnem razmerju do predstave o ‚pripovedovanju‘. Izkustvo poslušanja, ki mora – v kontrastu z modelom gledalca in slike – tu biti v središču, je Novalis povezoval z akustično naturo duše. Razlika med glasbo in filozofijo se torej kaže kot razlika med poezijo in govorom, če se pesnik kot tisti, ki mora biti samemu sebi pojavnost in kateremu pritiče »objektivno vse«, razlikuje od filozofa, kateremu, nasprotno, pritiče tisto »subjektivno«: »Prvi je glas vse-mira, drugi glas preprostejše biti, principa, prvi je pesem, drugi je govor.«¹⁶

Kriterij razlikovanja med obema usklajenostma besed in sveta je tisto, kar se v nekem drugem Novalisovem zapisku pojavlja pod geslom »Veliki ritem«, namreč »poetični mehanizem«, katerega dejanskost je opisana takole: »Pojavi se v tem, ko se najvišje misli same od sebe pridružijo tem nenavadnim vznihanostim [Schwingungen] in ko stopijo skupaj najbogatejši in najraznovrstnejši redovi, tako globoki smisel stare orfiške pripovedke o čudežih zvenske umetnosti kakor tudi skrivnosti polni nauk o glasbi, ki oblikuje in pomirja vsemirje. Na tem mestu nam uspe globok, poučen vpogled v akustično naturo duše.«¹⁷ A tu ni govor o abstraktni, semantičnosti prosti ‚goli‘ glasbi, temveč o posebni usklajenosti najvišjih misli, ki ustreza akustični naravi duše; in prav tako se, kot lahko brž domnevamo, duša – samo sebe »izvajajoč« – gradi v akustični naravi onih »vznihanosti«, katere je očitno treba jemati kot primarne, saj najvišje misli, »pridružujoč se«, pristopijo k njim. O teh aspektih glasbe kot »oblikovalke vsemirja« in genezi lepote pri Homerju, kot je ugotovil Schlegel, ne nahajamo ničesar; glede na moderno pa je to točka, na kateri enciklopedična paradigma »Biblije« zadene v prazno.

¹⁶ Zapisek iz l. 1799/1800: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, ur. R. Samuel, Stuttgart 1960, 3. zv., str. 639. Prvi, torej »pesnik«; ta še ni mišljen v obzorju kasnejšega razlikovanja med epskim in lirskim »spevom«, ki pozvanja znotraj grške paradigme; do tega razlikovanja je prišlo po romantično-platonistični nivelizaciji poezije na prozni govor, tj. na »filozofijo«, s tem ko se poezijo romana razglasi za »pesniško umetnost samo na sebi«. Prim. tudi Wolfgang Janke, *Enttönte Gesang. Sprache und Wahrheit in den »Fichte-Studien« des Novalis*, v: *Erneuerung der Transzendentalphilosophie im Anschluss an Kant und Fichte*, ur. K. Hammacher in A. Mues, Stuttgart-Bad Cannstatt 1979, str. 168–203.

¹⁷ Gl. op. 16, str. 308 isl. – nadaljevanje se glasi takole: »... in odkrijemo novo podobnost med svetlobo in mislijo – obe se namreč pridružujeta omenjenim vznihanostim.« Kolikor si to predstavljamo le kot emancipacijo glasbe izpod vladavine govornice (npr. J. Neubauer, *The Emancipation of Music From Language*, New Haven 1986), nam ta Novalisova misel že spolzi iz rok.

2. Patos zvenskega prostora

V pojmu poslušanja se torej srečujeta in prežemata problem sistematike, doslej poimenovan z nazivoma ‚reprodukcija‘ in ‚energeia‘, in poslej v luči dobe okoli leta 1800 pojavljajoče se zgodovinsko vprašanje o ‚najstarejši poeziji‘, to pa tako, da predvsem postane scela neuporabna že sicer dolgo časa zelo krhka in luknjičava – namreč vse od zgodovinskega pojava problema sistematične estetike – šolska distinkcija med zgodovino in sistemom: tisto »najstarodavnejše in obenem najmodernejše« v stari poeziji ni – sistematično izraženo – nič drugega kot lirsko oziroma ‚muzikalno‘ poslušanje enosti dela v njeni dejanskosti, in zatorej izvorna izpolnjenost resnične definicije govornice. Energeični karakter govornice in enosti dela je (analitično gledano) v njuni neponovljivosti. ‚Muzikalno‘ poslušati vedno pomeni: poslušati prvič. Stanje ne-vnaprejšnje-pripravljenosti, ki po Schleglovem napotilu definira ‚lirsko‘, je principiелne vrste: iz njega moramo zadobiti pojem enosti dela.

122

‚Ergon‘ je, nasprotno (zopet, gledano analitično) tisto ponovljivo, v primeru poezije na primer tekst kot bralna podoba s svojo slikovno enostjo ali pa tudi ne-enostjo, berljivostjo ali neberljivostjo. Da bi lahko tu napredovali do nadaljnjih sklepov, je za nas pomembna izjasnitev, do katere smo prišli že prej, da namreč poznana predstava o celovitosti in enovitosti neke tvorbe kot ‚organizma‘ – metaforična, kot je – nujno pripada ravni ‚ergona‘, v tem ko temelji na kategoriji opazujočega ‚preučevanja‘, ‚študija‘ in v tem ko ta enovitost in celovitost lahko pomeni le objekt tega preučevanja, torej sam telos ‚tvorbe‘ (četudi je ta estetska), ne pa, denimo, umetniškega izkustva. Po drugi strani se lahko spomnimo na to, da je mogoče enost ‚organizma‘ misliti le funkcionalno – namreč kot samosmoter -, tako kakor to tudi dejansko izvaja *Kritika teleološke razsodne moči*. To pa ima za naše zdajšnje premišljanje neko nikakor ne scela nepomembno posledico: da je tako ustrojena predstava o enosti in celovitosti (v tem ko vendar lahko obstajajo popolni, a grdi organizmi) popolnoma neodvisna od misli o lepoti: s to mislijo, namreč z ‚enostjo‘ umetnostnega izkustva v delu samem, nima popolnoma nič skupnega.

Obe perspektivi pravkar spoznane duhoslovne substitucije, vzgojo in funkcionalizem, je treba obdržati v njuni konstitutivni zamejenosti na ergonični ravni tekstov kot pogledov na slike, to pa pomeni: v njuni nasprotnosti do pojma poslušanja, kolikor gre za sovisnost med enostjo in karakterjem in umetnostnim izkustvom v poetični enosti dela. To sovisje – prostorskost in

časovnost ‚energieie‘ izvorno poetične usklajenosti govornice in sveta – pa naspotno zasnavlja neki drugi pojem: pojem »praznovanja«. ¹⁸ O tem bomo morali kaj povedati še v nadaljevanju, tu pa nam gre zanj kot za antitezo ponovitvi, ki je s svoje strani spet povezana z razlikovanjem med gledalcem in udeležencem. Seveda se zopet zdi, da se na tem mestu kopicijo paradoksnosti, saj prav za praznovanje po ustaljenem pojmovanju velja, da se že kot takšno nagiba k ponovljivosti. Če zato menimo, da so enkratna praznovanja »protislovje sama v sebi«, ¹⁹ pa je dejansko ravno obratno: protislovno v samem sebi se zdi praznovanje, ki ni enkratno – seveda v nasprotju z institucionalnim (na primer koledarskim ali administrativnim) okvirjem okoliščin, ki se vselej reproducirajo, torej z možnostjo oziroma nujnostjo praznovanja, ne pa tudi njegovo dejanskostjo. Videz nasprotnega nastane – še enkrat – le zategadelj, ker energieio metonimično nadomesti ergon, ko, denimo, potek praznovanja opisujemo od zunaj, gledano iz običajne funkcionalistične optike, ²⁰ kot »ponovitev« izvornega dogajanja: pri tem pa zastremo okoliščino, da udeleženec praznovanja – kolikor se tega le udeležuje – izkuša prav dogajanje izvora in nič drugega – to pomeni: tisto ‚prvikrat‘ (ali pa sploh ničesar ne izkuša).

Za energieio vobče veljajo zaveznost, posledice in izoblikovanje sprevrnjenega sklepanja, ki smo ga poprej analizirali kot konstitutivno miselno figuro duhoslovnih znanosti: torej to velja tudi in prav tam, kjer vidimo »ponavljati se« poetično zastavljeni »izvor govornice«. Tostran tako imenovane urednikovalne substitucije zato za poetično energieio ravno tako principiuelno velja karakteristika ne-vnaprejšnje-pripravljenosti »najstarejše poezije«, ki se po Schleglu specifično veže z ‚lirskim‘: njena – kakor smemo reči z ozirom na prej prikazano – ‚megarična‘ temeljnostna lástnost, absolutna trenutnost, ono »najstarodavnejše in najmodernejše« obenem, na katerega konici mora stati moderni pojem poetične enosti dela kot energieie. »Novi Laokon« naš pogled privaja k naslednjemu: če hočemo mišljenje resno sprostiti od substancializma domnevno klasičnega pojma dela, ga moramo hkrati tudi od funkcionalizma domnevno modernega pojma dela (kot predmeta estetskega procesa) – oboje

123

¹⁸ Praznovanje je, pravi Gadamer v svoji istoimenski knjigi (Stuttgart 1977), »aktualnost lepega«. K temu primerjaj Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, str. 330, Josef Pieper, *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*, München 1963; *Das Fest* (Poetik und Hermeneutik XIV), ur. W. Haug in R. Warning, München 1989.

¹⁹ Prim. W. Haug v: *Das Fest* (gl. op. 18, str. 646).

²⁰ Iz tega bi lahko zlahka izpeljali, v kolikšni meri gre povsod tam, kjer pojem funkcije zastopa pojem substance, za nadaljevanje »*theorosa*«, tj. gledalčeve perspektive.

je optika ergona, filozofija romana. Umetniška dela so trenutki, kakor smo pogosto rekli (o tem kmalu kaj več); kako naj bi to natančneje razumevali, pa nam mora izjasniti koncepcija dela iz pojma poslušanja, potem ko smo morali poseči v tako širino, da smo ga lahko sploh situirali.

Časovnost pesmi je torej časovnost neponovljivega ‚prvikrat‘; njegovo usklajevanje poteka le od zvena do zvena, je le trenutna zgradba spomina; pesem je dogodek glasu v dejavnosti, je torej »govorjenje« – tako in podobno bi se morale glasiti opredelitve, kolikor bi hoteli izdelati ne »vedno že« invertirani, sprevrnjeni pojem energie (nenehno minevajočega, mimotečnega kot prave definicije govornice po Humboldtju). S tem pa bomo opredelili tudi specifičnost lirskega »najstarejše poezije« v nasprotju s stavčno skladajočim se govorom proze, in to tostran figure izenačevalno-povzemajočega sprevrnjenega sklepanja od funkcije k smislu. Umetnost v govornici, namreč poetični karakter dela, nam torej dovoljuje misliti šele pojem poslušanja, v tem ko ta izhaja natančno iz kritične, tj. mejo potegujoče refleksije o ergonu; v tem ko, če se izrazimo nasprotno, poezijo odtegne platonski subsumpciji pod ‚umetnost‘ kot poiesis (‚slikarstvo‘ kot produkcijo videza), subsumpciji, ki je skozi prazgodovino teksta, namreč substitucijo dela s tekstom, prav sama prinesla na svet problem ergona. Temu ustrezno se sedaj konkretizira tudi razlikovanje med ‚filozofijo‘ in ‚glasbo‘: nastane namreč vprašanje po sovisju med nekim ne več enostavno platonsko vnaprej zasnovanim pojmom človekობიტი in izkustvom poslušanja v njemu lastnem prostoru, katerega izkušnja naj bi potem rezultirala v izkustvu poetičnega kot energie.

124

Georg Picht se je v svojem delu,²¹ decidiranem poskusu, sploh doseči neodvisno pozicijo refleksije o nekaterih aksiomih novoveškega temeljnega izkustva, spraševal o muzikalnem poslušanju kot dejanskosti v »zvenskem prostoru« [Klangraum]. Na tem mestu ne moremo izčrpno obravnavati vodilne linije, ki ji Picht pri tem sledi, namreč linije pojma »produkcije«, katere osrednji pomen postane manifesten po eni strani s tem, ko se s transcendentalnofilozofske plati dotika pogojev možnosti filozofije, po drugi strani pa izpričuje premislek o moderni umetnosti kot tisto, kar prav to možnost povezuje s temeljnim problemom zgodovinske modernosti same. Zato pa velja napotiti na Pichtovo analizo zvenskega prostora, ki se je sicer loteva z ozirom na Schillerjev, tako v estetskem kakor tudi v političnem smislu nosilni, motiv

²¹ Georg Picht, *Kunst und Mythos*, 2. izd., Stuttgart 1987, str. 435 isl.

»izoblikovanja zmožnosti občutenja«. ²² Pri tem je odločilno to, da Picht zazna principiелно nepripravljenost, kakršno Schleglova poetika pripisuje »najstarejši poeziji«, kot nujni karakter poslušanja nasploh: zven kot tak preprečuje možnost zadržanja distance, ki ga sicer upravlja pogled (nazaj nanjo lahko zvedemo tudi model ‚subjekta‘ in ‚objekta‘). Zven – naj je še tako urejen, jasen in harmoničen – poslušajoče, ki so zares poslušajoči, zagrabi in pretrese. »Zven skozi uho govori afektom«: ²³ še posebno je pri tem odpravljena distanca med zunaj in znotraj, pri čemer je zgodovinsko in teoretično kar preobloženi pojem »afekta« le nekakšno terminološko pomagalo. Veliko bolj očitno kakor v primeru vidnega gre tu za proces, ki nerazločljivo vključuje celokupno živo telesnost: kolikor je to struktura poslušanja nasploh, to velja tudi onkraj običajno razumljenega brez-umnega, ‚emocionalnega‘ poslušanja kot sprejemanja, še prav posebno pa velja iz perspektive specifično muzikaličnega ali ‚aktivnega‘ poslušanja; prav tako pa velja, če naredimo še korak dlje, tudi z ‚aktivne‘ strani gorjenja – za glas –, in to nič manj kot z domnevno receptivne strani poslušanja kot sprejemanja.

Bistveno za sfero poslušanja je njen prostorski in časovni patični karakter: to, kar se dopusti slišati, nikoli ni ‚stvar‘, temveč vedno le ‚sila‘ kot nekaj nad nas navaljujočega. V temelju ‚megarični‘ ustroj prostora glasu nam omogoča uvideti, kako lahko s te strani pokažemo na neznivelirani pojem ‚glasbe‘, po drugi strani pa nam omogoča, da tisto »orfično-bakhično« (nasprotje optike gledalca) kot tisto »najmodernejše« lahko opredelimo tudi kot merilo nepostvarjenega, namreč ‚lirskega‘ pojma poetične usklajenosti v delo [Werkfuegung]. Vnaprej bi lahko rekli: izvorni pojem glasu je ta, da sfero poslušanja vedno znova oblikuje ‚privikrat‘, v tem ko se v navaljevanju »patosa«, glasu samega, obenem konstituira tudi duša: »Stanja, ki ga priklīče to navaljevanje, se ne da ločiti od vsebine izkustva, ki ga pri tem imamo. Prav to smisel grške besede *páthos* razlikuje od kasnejšega nauka o afektih.« ²⁴

²² Glede tega bi se splačalo raziskati dva, v znamenju Kanta na videz vsaksebna pomenska momenta pojmov estetika, lepota in splošni nauk o zaznavi: »Naša dognanja bi lahko povzeli v stavku, da se je nauk o umetnosti izkazal za fundamentalni nauk o zaznavi. S tem pa pridemo v protislovje z načinom mišljenja, ki na podlagi novoveškega nasprotipostavljanja subjektivitete in objektivitete obe formi estetike, še več, kar celotno sfero čutnega samo, razkolje na dvoje in zaznavo interpretira kot zajemanje zunanjega sveta, umetnost pa prežene v notranjost subjektivitete. Kolikor je tudi umetniško zajemanje fenomenov, oz. kolikor je prav umetniško zajemanje fenomenov zaznavanje, moramo vse, kar je novoveško mišljenje transponiralo v notranjost subjektivitete, interpretirati kot nekaj zaznatega« (Picht, gl. op. 20, str. 429).

²³ Picht, gl. op. 20, str. 436.

²⁴ Picht, gl. op. 20, str. 440.

Dejanskost glasu in karakter poetičnega dela pa se spneta, če se nadalje vprašamo, kako se v absolutni trenutnosti energie vedno vnovič vrši njej lastno usklajevanje v delo. Tu je kraj ritma z njegovim – in to ga kot integralno izkustvo naravnost definira – vmesnim mestom med, denimo, kaosom in kozmosom, opojem in vezanostjo, formo in snovjo, čutnostjo in duhom, aktivnostjo in pasivnostjo, produkcijo in recepcijo, statičnostjo in dinamiko: niz teh distinkcij, ki se jim ritem izmika, bi lahko brez napora nadaljevali še naprej. V tem ritem ustreza vnaprej orisani strukturi zvenskega prostora in se tako kaže kot prafenomen poslušanja: nasploh zaslišanje ‚nečesa‘ in ona celokupna pretresenost žive telesnosti izvorno in nujno sovpadata. Kolikor je potem primarni horizont žive telesnosti čas, je ta čas ‚prostorski‘ kot prostor ne-pregledljivih [Nicht-Anschaulichen] »presekujočih se napetostnih polj, vzajemno učinkujočih potenc, križajočih se možnosti in medsebojnega spora moči«,²⁵ To pa pomeni, da je čas prostor odprtosti pričakovanja, odprtosti, v katero noter se – kot posledica zvenskega dogajanja – iz-vaja poetično delo. To je ‚lirsko‘ jezikovno usklajevanje najstarejše poezije v slišanju: ‚iz-vajanje‘ [Auffuehren] ali grajenje v zvenskem prostoru. To pomeni, da se od usklajevanja ‚slike‘ razlikuje po svojem ne slikovnem, temveč arhitektonskem formalnem zakonu: grajenje na konici absolutne trenutnosti (Tyche) uspelosti ali neuspelosti, katerega enotnost se pojavlja in temelji le na ritmičnem redu spomina (Mnemosyne). »Glasba« je zato ime te poetične enosti dela kot energie, dejanje dejanskega glasu, tako kakor se njena časovnost v pojmu »praznovanja« izkaže za konstitutivni akt in trenutek smrtnosti. »Orfični« obrazec poezije pri Schleglu in Novalisu, kolikor onstran tradiranega substancialnega mišljenja obenem pomenja »najmodernejšo« v najdavnejšem, mora s tem procesom obenem povezovati tudi genezo duše same, in sicer v njeni »akustični naturi«: tako da si v lirskem skladu Mnemosyne, temeljnem izkustvu »pesnitve«, delo in duša – drug drugega konstituirajoč – postaneta manifestni v zgradbi zazvenevajoče pesmi, ki obenem pomeni tudi samoizgrajevanje pojočega. To bi bil nazadnje pojem ‚iz-vajanja‘, za katerega se zdi, da bi moral začeti nadomeščati pojem ‚reprodukcije‘, in katerega bi morali začeti misliti kot samo-apliciranje. Nadalje bi bilo treba razjasniti, v kakšnem smislu je to v bistvenem sovisju z moderno poezijo. Toda še prej bo treba preskusiti povezavo glasbe in mo-

126

²⁵ Picht, gl. op. 20, str. 472. Na tem mestu Picht tudi precizira, da se »forma urejenosti«, ki jo konstitucija, usklajevanje glasbenega dela predpostavlja, sicer navezuje na poslušanje kot zaznavo, vendar pa se je ne da izpeljati iz nje. Prim. še: *Rythmes et Philosophie*, ur. P. Sauvanet in J.-J. Wunenburger, Pariz 1996.

dernosti v pojmu umetnosti – v razmerju do Adornove emfatične – vendar merodajne – misli o umetniškem delu kot trenutku. Prav v tej misli, kot se zdi, sta se združili kritika poslušanja in nadaljnje učinkovanje romantičnih predpostavk, in sicer v odklanjanje iz-vajanja kot instance (muzikalnega) pojmovanja umetniškega dela; tako v zaostreni situaciji modernosti pada tudi nova luč na poprej ugotovljeno dvojnost romantičnih modelov epskega in lirskega v njunem »vseskozišnjem nasprotstvu«.

Prevedel Samo Krušič

LITERATURA

- Haug, W./Warning, R.: *Das Fest* (Poetik und Hermeneutik XIV), München 1989.
- Heidegger, M. *Na poti do govorice*, Ljubljana 1995.
- Heidegger, M.: *Der Satz vom Grund*, Pfullingen 1971.
- Gadamer, H.-G.: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1970.
- Janke, W.: »Enttönter Gesang. Sprache und Wahrheit in den ‚Fichte-Studien des Novalis, v: Erneuerung der Transzedenzialphilosophie im Anschluss an Kant und Fichte«, ur. K. Hammacher in A. Mues, Stuttgart-Bad Cannstatt 1979, str. 168–203.
- Kuhn, H.: *Schriften zur Ästhetik*, Frankfurt/M. 1957.
- Mozart, W.A.: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, izbrala in opombe napisala W. Bauer in O. E. Deutsch, Kassel 1963
- Neubauer, J.: *The Emancipation of Music From Language*, New Haven 1986).
- Picht, G.: *Kunst und Mythos*, 2. izd., Stuttgart 1987.
- Pieper, J.: *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*, München 1963.
- Riedel, M.: *Hören auf die Sprache. Die Akroamatische Dimension der Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1990.
- Sauvanet, P./Wunenburger, J.-J.: *Rythmes et Philosophie*, Paris 1996.
- Schlegel, A. W.: *Literarische Notizen 1797–1801*, ur. in pisec op. H. Eichner, Frankfurt/M. 1980.
- Schlegel, A. W.: *Kritische Schriften und Briefe*, ur. E. Lohner, Stuttgart 1963, *Kritische Schriften und Fragmente*, Padeborn 1988.
- Schlegel A. W.: *Vorlesungen zur Ästhetik*, ur. E. Behler, Padeborn 1989.