

Jure Simoniti

## SCHILLER KOT ESTETIKA KANTOVE ETIKE

Hegel si je nadel ime filozofskega sina Goetheja, in če Schillerju iščemo filozofsko dopolnilo, potem bi lahko rekli, da je literarni otrok Kanta (oče bi mu bil malce težje, saj je bil Kant starejši in se je Schiller učil ob njegovih spisih). Goethe je izjavil, da nima organa za filozofijo, zato bi lahko prav v Heglu videli »Goethejev filozofski organ«, ki je iz *Wilhelma Meistra* naredil *Fenomenologijo*, iz *Izbirnih sorodnosti Logiko* in iz *Fausta Enciklopedijo*.<sup>1</sup> Tako po drugi strani Kant nekako ni imel organa za lepe umetnosti: njegova praktična filozofija je popolnoma tuja »čutni genialnosti«, osebni očarljivosti in zunanji lepoti kreposti, lepo razsodne moči se ne omejuje na umetniška dela, medtem ko so primeri sublimnega večinoma iz sveta narave. Schiller tako zaseda mesto *Kantovega literarnega organa*.

---

<sup>1</sup> Gonilo *Učnih let Wilhelma Meistra* je razlika med »naravno zavestjo« glavne junaka in neko prostožidarsko ložo, ki ga skrivoma spremlja in je že na »stališču vednosti«; šele ko junak postavljanje dram na oder, svojo ljubezen do gledališča, nadomesti z »notranjo dramo«, ko zunanjo razliko interiorizira v notranjo, se mu »za nas« razkrije in je njegov *Bildungsroman* dokončan. V *Izbirnih sorodnostih* je Heglova formula refleksije iz *Logike* »gibanje od nič k nič in s tem nazaj k samemu sebi« predstavljena skozi seksualna razmerja: dve naključni in transgresivni fantaziji dveh kopulirajočih zakoncev porodita *Etwas*, otroka kot čisto refleksijo nič, bitje z lastnostmi fantazije, ki se, kot ponavzočenje refleksivnih predpostavk biti, spet takoj razveže nazaj v nič, kajti kolikor je bit vselej že prešla v obstoj, tega momenta bivanja ne potrebuje. V *Faustu* (*Drugi del* izide sicer petnajst let po *Enciklopediji*, leto po Heglovi smrti!) pa se nabiranje pozitivnih znanj – *Philosophie*, / *Juristerei und Medizin*, / *Und leider auch Theologie!* – lahko le skozi prodajo duše, izgubo subjektne substancialnosti, instituiira v kraljestvu duha – kot Faustovo vnebovzetje.

Prehod od Kanta do Schillerja se da precej lepo pojasniti s premikom iz filozofije v literaturo. Prav vse Schillerjeve drame so izraz tistega problemskega zgloba, ki je na kratko isti vzgib, ki konstituira Kantovo *Kritiko praktičnega uma*. Tudi tam, kjer Schiller Kanta izrecno kritizira, ostaja v kantovskem območju: manifestna kritika Kanta je le latentno preurejanje njegove filozofije v zmožnost dramske učinkovitosti. Lahko bi rekli, da Schiller iz Kantove filozofije naredi tisto, kar opisujejo naslednje lepe nemške besede: da namreč aseksualni Königsberžan postane *bühnentauglich, Bühnenfähig, Bühnenwirksam* ali *bühnenreif*. Pri tem je treba poudariti, da je po Schillerju naloga tudi vsakdanjega življenja, da postane oder, in ljudje v njem igralci, polni miline in dostojanstva. Če že na začetku razkrijemo vse svoje karte, naj izdamo našo tezo: Schiller kot literarizacija kritične filozofije za potrebe svoje umetnostne produkcije razvije teorijo, kjer Kantova praktična filozofija more in mora proizvajati učinke lepega in vzvišenega. Schillerjevo literarno-filozofsko teorijo bi lahko imenovali *enotnost Kantove druge in tretje Kritike, estetizacijo Kantove etike*.

Če je Goethe premogel toliko širine, da je sočasno ob panteističnih pesmih produciral tudi individualistične, ob orientalskih izrazito zahodnjaške, ob poganskih in budističnih idejah razvijal tudi krščanske, je Schillerjev adut prej v izjemni doslednosti, intenziji in strasti prikazovanja enega in istega konflikta. To je konflikt med svobodo in nujnostjo, človekom in naravo, samodoločitvijo čudi in kavzalnimi verigami naravnih pojavov, voljo in poželenjem, med noumenalnim in fenomenalnim. Na prvi pogled je torej Schiller nič drugega kot poet Kantove *Kritike praktičnega uma*. Njegova definicija tragičnega se sliši kot dramatisacija te *Kritike*. Toda kot dramski pesnik mora hkrati gledalce zabavati, kratkočasiti, jim vtisniti v spomin neizbrisne in paradigmatične prizore tragičnih nasprotij; skratka, uporabljati mora dva prijema iz Kantove tretje Kritike, lepega in vzvišenega. Da bi si ponazorili temeljno gonilo Schillerjevih dram, si moramo torej ogledati nekakšen »temeljni konflikt« med tremi Kantovimi Kritikami, predvsem med drugo in tretjo.

Kant je iz kritične filozofije naredil zaporedje treh Kritik, ki se bolj ali manj uspešno dopolnjujejo in tvorijo celoto, vendar ta celota ni neproblematična ravno toliko, kolikor je razpadla na tri dele. Zelo na kratko bomo obnovili to *troedinost Kritik*. Prva Kritika, *Kritika čistega uma*, se vzpostavi kot spoznavna teorija, ontologija se odpre kot epistemologija – to je njena nereflektirana predpostavka, vprašanje po možnosti sintetičnih sodb a priori že vsebuje razcep na spoznavni objekt in spoznavni subjekt. Ta razcep se pokaže kot opozicija med izkustvom in njegovimi pogoji možnosti. Raznoliko bogastvo izkustva lahko postane spoznanje le, kolikor prizna obstoj predhodnih logičnih pojmov, ki so forma njegove raznolikosti in to šele ustvarjajo: kategorij razuma. Kategorije kot forme sodb se vselej navezujejo na nek kategorialni razum in ekstenzivnemu raznoterju objektivnega sveta predhaja logična intenzija subjekta, ki prvega postavlja iz samega sebe. Kantova metoda je deduktivna: iz *predpostavke obstoja spoznanja*, ne pa iz dozdevne »zunanosti sveta«, *deducira* njegovo *logično predhodno* predpostavko, iz percepcije apercipijo. Če je bit (objekt) kategorialna, potem je subjekt proto- in pro-kategorialen: vse bogastvo pojavnega sveta nastane v subjektivni sintezi. Pred razcepom na čutnost in razum, izkustvo in njegove pogoje, stopa *sintetična enotnost apercipije*, *pra-transcendentalno dejstvo*, ki je sama v sami, kot *sinteza*, ki predhaja vsem *analitičnim* dejstvom izkustva, že nekakšno notranje podvojevanje na sebe samo in svojo minimalno zunanost, na razum in čutnost.<sup>2</sup> Seveda se zaradi začetne predpostavke ločevanja subjekta in objekta čutnost in razum dialektizirata v sintezo le ob izključitvi neke *absolutne zunanosti*, od uma neodvisne *reči na sebi*.

Na dnu in v temelju kavzalnih verig celote bivajočega leži neki vzgib, neki prostor, ki ga lahko zapolni samo neki pojem, ki nikakor ne zveni teoretično, temveč kvečjemu praktično: *svoboda*. Čeprav Kant na tem mestu – v transcendentalni dedukciji kategorij – še

---

<sup>2</sup> O tem, da je čutnost ime za drugost znotraj samega subjekta, glej: Kobe, *Automaton transcendentale II*, Analecta, Ljubljana 2001.

ne postavi *opozicije nujnost/svoboda*, pa ta opozicija, če jo razumemo tako rekoč »fundamentalno ontološko«, konceptualizira prav bistvo razcepa znotraj *primarne sinteze*. *Svoboda kot koncept*, če je ne jemljemo zgolj v njenem ozkem pomenu svobodnega delovanja posamezne osebe, preči sam temelj celotne Kantove ontologije. Še preden razum postavi svoje drugo, je, lahko rečemo, *volja po tem drugem*, da bi postal on sam. Volja po stvarjenju kavzalne verige čutnega sveta pa ni nič drugega kot svoboda v svoji najosnovnejši definiciji. Če praktična svoboda zgolj začne novo kavzalno verigo, pa ta »*ontološka svoboda*« zunaj sebe postavi kavzalnost kot tako. Napetost med svobodo in nujnostjo je tako primarni vzgib Kantove spoznavne teorije. Bit kot bit je *bit po svobodi*. In ta »epistemološka svobodna volja« je le ontološki pogoj »praktične volje« v drugi Kritiki.

Kant manifestno obravnava svobodo le kot enega od posebnih modusov uma v tretji antinomiji *Dialektike*, toda latentno je svoboda temeljni koncept Kantove dialektike kot *logike videza*. Dialektika je nujni dodatek logike (razuma) in razkriva njeno resnico. Videz pomeni tu predvsem eno: razum kot podvojenost nase in na čutnost ni utemeljen v zunanjem svetu, temveč sam postavlja čutnost zunaj sebe in postane on sam le kot refleksija časovno predhodnega in logično naknadnega videza. *Transcendentalni videz* ni, kot opozarja Kant, nek empirični videz, temveč, kot dodajamo mi, *navideznost samega razuma*. Videz se porodi, ko um oblikuje pojem razuma v njegovi totalnosti: videz torej ni neka *dodatna lastnost uma mimo razuma*, temveč prav *lastnost razumskosti v celoti*, *lastnost uma kot totalitete razuma*. Če torej brezpogojno (uma) deluje kot videz, je to zato, ker je vse pogojeno (razuma) zgolj proizvod svobodnega kreativnega akta uma. Le zato, ker ni sveta mimo tega, ki ga postavlja um kot svojo drugost, imajo ideje uma status videza: ker svet ni svet substanc, so tudi transcendentalne ideje o ultimativnih substancah (jaz, svet, Bog) zgolj videz.

Če *Analitika* temelji na opoziciji razum/čutnost, potem *Dialektika* pokaže samo enotnost te dvojnosti, pač njeno dialektiko. *Um je razum kot volja in svoboda*. Je razkritje »navideznosti« vsega bivajočega kot proizvoda konstitutivne kreativnosti uma. *Analitika* je bila še *nedialektična*, kolikor je ohranjala absolutno

nasebnost transcendentnega objekta, ko pa vsebino logike povsem dialektiziramo, se izkaže celotna čutnost za produkt razuma in torej, kot nujna zunanost uma, za čisti videz. Dialektika je logika videza – videz je dialektizacija logike.

Ker smo tako čisti um pokazali kot *izvorno praktičen*, lahko tudi *Kritiko praktičnega uma* beremo kot nujno in celovito nadaljevanje *Kritike čistega uma*. Kolikor sinteza celotne realnosti temelji na aktu subjektive svobode, se vsak posamezni subjekt kot nosilec razuma *mora* vzpostaviti kot praktični subjekt, kot moralno delujoče bitje. Moralnost je resnica teoretičnosti – in s tem biti kot take – ne na njenih robovih, češ da praktični um razreši zgolj neke manj pomembne naloge spekulativnega uma, kot nekakšno naknadno dopolnilo k obstranskim zagatam teorije, temveč je praktični um ponavzočenje dejstva, da je spekulativni um v trenutku svoje samokreacije, delitve na razum in čutnost, že nič drugega kot *generično praktičen*. Um sam kot resnica razuma je že *imperativ k moralnosti*, poziv k praktični razrešitvi teoretičnega problema. S tem odgovorimo na temeljno vprašanje: *Zakaj spoznavni teoriji mora slediti praktična filozofija* ne pa kak druga filozofska panoga? Praktičnost je vpisana v samo jedro teoretičnosti, pogoj možnosti teoretičnega subjekta je primarna praktičnost.

Um pa je pri Kantu od absolutne zunanosti tako travmatično odvisen, da ji podeli povsem neodvisno eksistenco reči na sebi. Kant si še ni drznil misliti uma, ki postavlja celoto bivajočega (v to smer je šla nemška klasična filozofija po njem, prek Fichteja do Hegla). Toda ta »epistemološka inhibicija notranjosti«*»praktično inhibicijo zunanosti«*. Če se um v prvi Kritiki vzpostavi kot primarna sinteza, ki je izraz njegove svobodne volje, potem druga Kritika razkrije um v njegovi resnici: *um ni nič drugega kot želja po zunanosti*. Moralnost je ponavzočitev te želje. A kakor iz celote realnosti apriorno izpade nek del čiste nasebnosti – torej reč na sebi –, tako tudi praktični um ne more prevzeti nase celovite učinkovitosti v svetu pojavnosti, saj je ta usodno vezana na dva izvora: na primarno sintezo uma in na izključitev danosti reči na sebi. Odtod izhajajo slavne Kantove formulacije, da je njegova moralnost v odnosu do misli in ne do stvari, da čista moralnost ni mogoča, temveč jo lahko prakticiramo

le kot neskončen progres očiščevanja volje itd. Simptom izpada neke ireduktibilne nasebnosti iz pojavnih kavzalnih verig je brezsvetna, »nasebna« moralnost kategoričnega imperativa. Kajti če se um v prvi Kritiki lahko vzpostavi le kot razum, tj. kot razcep nase in na svoje drugo, ki je nazadnje utemeljeno v izključitvi reči na sebi, potem to generira neko bistveno *impotenco* praktičnega uma. Ker sta zunanost in notranost tako *izvorno dualistični* in *nikoli povsem dialektizabilni*, se lahko moralnost vzpostavi le kot *emancipacija uma od vsake ne-umne zunanosti*. Ker ves pojavni svet nosi v sebi madež reči na sebi, se lahko praktični um vzpostavi le kot celovito očiščenje od njega. Nekakšna lenoba ali boječnost spoznavajočega uma, ki zunaj sebe pušča reč na sebi, se manifestira kot neučinkovitost praktičnega uma, ki sam po sebi ni nič drugega kot *čisti čisti um*, torej čisti um, očiščen vseh ne-umnih predpostavk. Praktični um v nasprotju s spekulativnim je tako *volja brez zunanosti, svoboda brez reči*. Zunanost postane v celoti *negativ praktične svobode*. Praktični um je *čista ponavzočitev želje po zunanosti in njena inhibicija*, kolikor bi se udejanila v pred-subjektno pogojeni zunanosti.<sup>3</sup>

Obe prvi Kritiki sta odvisni od neke ireduktibilne nasebnosti: prva od reči na sebi, druga od glasu vesti, »predkritičnega« dejstva pojma svobode. Tako v *Uvodu* k tretji Kritiki Kant pravi:

»Pojem narave lahko svoje predmete sicer predstavi v zoru, toda ne kot stvari na sebi, ampak kot gole pojave. Pojem svobode pa lahko, narobe, v svojem objektu sicer predstavi stvari na sebi, a ne v zoru. ... Torej mora vendarle obstajati neki temelj *enotnosti* med nadčutnim, ki utemeljuje naravo, in med tem, kar vsebuje pojem svobode v praktičnem pomenu ...«<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Če ilustriramo: Hegel, ki je v reči na sebi zmožni videti predpostavko samega subjekta, je tudi celoto realnosti lahko mislil kot sredstvo praktične aktualizacije. Namesto očiščevanja volje in poskusov nepatološke motivacije se odpre povsem nov razpon moralnih pojmov: učinkovitost, udejanjanje, poželenje, delo, pripoznanje itd.

<sup>4</sup> I. Kant, *Kritika razsodne moči*, Založba ZRC, Ljubljana 1999, str. 15–16.

Edino načelo, ki lahko povezuje brezno med tema dvema nasproti si stoječima svetovoma, je *naravna smotrnost*, ki je, bi lahko rekli, refleksivna, torej imperativna, ne da bi bila induktivna: *moramo* jo misliti, *ne moremo* pa je dokazati ali uvideti. Ta zgolj *primorana* smotrnost se manifestira kot *občutek ugodja*. Pravzaprav je ugodje tisto, ki drži skupaj brezno med naravo in svobodo. Toda to ugodje se vzpostavi v področju videza – v lepoti in ne v dejanski teleologiji (kakega heglovskega duha).

Lepo je prikaz uma v vsej njegovi razumskosti brez bolečine izpada neodvisne reči na sebi. Je emancipacija razumskosti od njegove fatalne navezanosti na reč na sebi. *Lepo je tako rekoč objekti brez reči*. Kot objekt brez reči se kaže kot smotrnost spoznavnosti brez spoznavnega interesa. V nasprotju s praktičnim neskončnim progresom očiščevanja od čutnosti, s tem brezupnim asimptotičnim približevanjem, pred subjekta stopi čutnost, ki je »teoretsko nevtralna« in ne zbuja praktičnega ugajanja. Lepo kot »objekt brez reči« zadostuje tako želji čistega uma po pojavnosti kot želji praktičnega uma po emancipaciji do reči. Um prve kritike si mora avtorstvo pojavnega deliti z rečjo na sebi, ugodje lepega pa je zadovoljitev uma kot ekskluzivnega avtorja zunanosti: *lepo je čista zunanost uma oziroma predstava razuma kot takega*, »če pride v tem primerjanju z dano predstavo nenamerno do ujemanja med upodobitveno močjo (kot zmožnostjo zorov a priori) in razumom, kot zmožnostjo pojmov, če je s tem zbujeno občutje ugodja, ...«. <sup>5</sup> Lepo celi neko prabolečino spoznanja. Ko um od spoznavnih smotrov emancipira tisto, kar je na formo *spoznavnega ločevanja*, na objekt, delegiral sam, potem ta *razumskost sama kot objekt* prinese ugodje.

Kantov univerzum je *izvorno nedialektičen*, vsebuje točko absolutne zunanosti. Zato ima lepota pri njem temeljni ontološki pomen: je *enotnost nedialektike*. To je seveda oksimoron: zato tudi lep objekt »biva« na način oksimorona, se torej vselej ohranja v distanci, emancipaciji od »patološko motiviranega« sveta, v nedotakljivosti in nemožnosti retribucije v svet konkretne učinkovitosti. Lep objekt je oksimoron v kavzalnem. Ker je reč na sebi postavila objekt kot neko nepresegljivo zunanost, tudi

---

<sup>5</sup> I. Kant, *Kritika razsodne moči*, str. 30.

razumska forma objektivnosti proizvaja lepoto na površju nekega nepredirnega objekta. Lepo je tako *simptom ne-dialektike*, enovito ponavzočenje temeljne distance v kantovskem univerzumu.<sup>6</sup>

Hegla bi lahko brali kot en sam velik dokaz, da je »cel svet lep«, saj je funkcionalen in dejansko smotrni, nasprotno pa tretja Kritika misli smotrnost kot *absolutni elitizem uma*, ki ni soizmeren s pojavnim svetom, temveč umu omogoča brezsvetni umik k *inhibirani kreativnosti*. Prav to in nič drugega izraža občutek ugodja, »to subjektivno v predstavi, kar ne more postati del spoznanja«: ugodje ob zrenju lepega objekta ni nič drugega kot konkretna, »končna« (v nasprotju s slabo neskončnostjo moralnosti) emancipacija uma od travmatičnega jedra pojavnosti. Ugodje ob lepem je potemtakem simptom deklarativne odpovedi možnosti učinkovanja v »realnem« svetu.

Če je lepota ponavzočitev *absolutne distance*, ki je konstitutivna za Kantov sistem, pa obstaja še en objekt estetske reflektirajoče sodbe, ki je negativ lepega in ponavzočenje *absolutne bližine*. Če lep objekt pred nas stopa kot izolirana reč v vidnem polju, sublimni oziroma vzvišeni objekt presega samo vidno polje, kjer povzemanje, *comprehensio*, ne more dohajati dojemanja, *apprehensio*. Lepo je simbol same »primordialne distance« kot rojstnega mesta uma, sublimno pa razkritje njegove hrbtni strani, dejstva, da je distanca zgolj *predpostavka uma brez razloga* in da je njena »notranja podoba« nesmiselna in kaotična glomaznost ter uničevanje. V lepem si um pred sebe postavi svojo razumskost, osvobojeno od spoznavnega interesa; v sublimnem pa um stopi pred samega sebe

---

<sup>6</sup> Povsem drugačna je seveda logika Hegla: ker že spoznavni objekt ne more zadržati nobene nasebnosti, je svet v celoti praktično obvladljiv in zato učinke lepote prej kot posamezni objekti kaže predvsem celota. Zato tudi svet ne razpade na kavzalnost čutnega in izolirane otoke lepih objektov, temveč se lepota in kavzalnost povsem sprepleteta in lepota izgubi svojo »ontološko vlogo«; na njegovo mesto stopijo pojmi, kot so dejanskost, učinkovitost, zgodovinsko posredovanje, lepota pa postane le obrobni modus duha. Pri Kantu disjunkcija med lepim in kavzalnim pomeni, da je lahko teleologija le predmet reflektirajoče sodbe, torej: lepota  $\cup$  kavzalnost = reflektirana teleologija; pri Heglu pa velja konjunkcija: lepota  $\cap$  kavzalnost = dejanska teleologija.



brez notranje distance razumskosti. V sublimnem se upodobitvena moč ujema z zmožnostjo pojmov *uma*, ne razuma: sublimno je tako rekoč ponavzočitev druge reči na sebi, tj. moralnega zakona v nas.<sup>7</sup> Če smo lepo definirali kot objekt brez reči, bi lahko rekli: *sublimno je moralnost brez dejanja*. Torej moralnost, ki je ne teži večna neumestljivost v realno motivacijo, ta rana Kantove druge Kritike.

Reč na sebi, moralni zakon in lepo so trije načini preprečevanja, da bi um stopil sam pred sebe v svoji nesmiselni – pred-smiselni kot smisel ustvarjajoči – notranjosti. V sublimnem pa bi lahko videli vrnitev reči na sebi v njeni resnici: njena prisilna nasebnost se izkaže za postavitev *uma*, in ko se um zave te predpostavke, stopi predenj čista rečevnost brez možnosti organizacije v objekt. Tu stopi um pred sebe samega ne v svoji teoretični podobi (kjer je še navzoča varna distanca razuma), temveč v svoji praktični podobi, *um kot svoboda in norost*.

Sublimno ima dve podobi. *Matematično sublimno predstavlja čisto objektivnost brez objekta*: tu ni več teoretične forme objekta, kot pri lepem objektu, temveč se prikaže sama *praktična objektivnost* kot postavljanje dispozitiva za vsak možni objekt. *Dinamično sublimno po drugi strani predstavlja subjektivnost brez subjekta*, čutno-predstavno ponavzočitev stanja *uma* pred vzpostavitevijo transcendentalne subjektivnosti. Ta *praktična subjektivnost* je ponavzočenje brez-miselnega akta čiste kreacije, *izvorni dinamizem* kot gola norost. Tu je poplačan tudi zadnji kredit iz prve Kritike: dinamično sublimno prikaže izginotje reči na sebi v eksploziji, konec vsake zunanosti kot *čisto bližino*. Javlja se kot neugodje in šele posredno kot ugodje:

---

<sup>7</sup> Z. Kobe v članku »Patetika Kantove etike« (Problemi, 3–4/2004) pokaže, kako formalno podobna sta si sublimno in moralno občutje, čeprav neposredno ne bi smela imeti nič skupnega: sublimno občutje ne izvira iz podreditve in delovanja v skladu z zakonom *uma*, je tako rekoč moralno nevtralnno. Zato je njuna enotnost lahko vselej le navidezna, vendar pa beseda *navideznost* ne pomeni tudi *naključnosti*. Gre za *enotnost videza*, ki se kaže v patosu in patetiki moralnega (ne)delovanja, ki o moralnosti pove več, kot bi Kant hotel povedati sam. Soizvornost sublimnega in moralnega je lahko ugotovljena le »psihoanalitično«, »onstran dobrega in zlega«: sublimno je simptom praktične nesposobnosti moralnega subjekta.

če orkan ali izbruh vulkana opazujemo iz varnega mesta, se zavemo svoje »nadčutne določenosti«; namreč če svoje patološko življenje izvzamemo iz vseh pojavnih spon življenja, lahko iz mesta te navidezne »empirične varnosti« uzremo samo *transcendentalno nevarnost*, um v njegovi brezrazložni in nori kreaciji. Šele prek *distance do razuma* smo zmožni *absolutne bližine umu*.

#### SCHILLER IN KANT

Kantova filozofija se izkaže za *filozofijo distance, vnaprej instituirane heterogenosti, neodpravljlive zunanosti, deklarativnega bleska in nedialektizabilnega dualizma*. Šele podobe kaosa, uničenja in nesmisla zmorejo pokazati enotnost v tem dualizmu. V tem smislu je Schiller Kantov vredni naslednik.

V nasprotju s karizmatično veličino Goethejevega življenja, ki je vse robove nasprotij znala obrusiti in vpotegniti v en tok, je Schiller živel izrazito »dualistično« življenje. Biografsko dejstvo je, da se je Schiller sam sebe vzpostavljaj vselej kot opozicija do svojega telesa: drugače kot Goethe ni bil ne lep ne dobrega zdravja niti ni živel dolgo.<sup>8</sup> Človeka je označil za »nesrečno vmesnost med živino in angelom«, zvrst prikaza te neslavne dvojnosti narave v človeku

---

<sup>8</sup> Safranski svojo odlično napisano biografijo Schillerja odpre z naslednjo veličastno podobo: »Po Schillerjevi smrti so truplo obducirali 9. maja 1805. Pljuča so bila 'gangrenozna, kašasta in povsem dezorganizirana', srce 'brez mišične substance', žolčnik in vranica nenaravno povečana, ledvici 'v svoji substanci razpadli in popolnoma zaraščeni'. Doktor Huschke, hišni zdravnik weimarskega vojvode, je obdukcijemsku izvidu dodal lapidaren stavek: 'Pri teh okoliščinah se moramo čuditi, kako je bil ubogi človek lahko živel tako dolgo.' Mar ni Schiller sam govoril o tem, da je duh tisti, ki si gradi svoje telo? Njemu je to očitno uspelo. Njegov ustvarjalni entuziazem ga je držal pri življenju preko roka uporabnosti telesa. ... Iz obdukcijanskega izvida lahko odčitamo prvo definicijo Schillerjevega idealizma: idealizem je, če z močjo navdušenja živimo dlje, kot to dovoli telo. ... Schiller je imel komatantno razmerje do narave, tudi do lastne. Telo je tvoj atentator! Zato je Schiller pojasnil, da *svojega fizičnega stanja, ki ga lahko določa narava, sploh ne bi smeli šteti k svojemu sebstvu, temveč bi ga morali obravnavati kot nekaj zunanjega in tujega.*« (R. Safranski, *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, Carl Hanser Verlag, München 2004, str. 11.)

pa je seveda *tragedija*. In od Schillerjeve umetnosti ne bi ostalo prav veliko – vrednost njegove poezije ne dosega vrednosti dram, ugled umetniške proze je še bolj sporen –, če bi vzeli stran njegove tragedije. Schiller je, kar je, prav kot traged. Tako tudi Schillerjevo življenje ni drugega kot *tragedija umetnika par excellence*: nenehno skorajda nemogoče bojevanje s smrtjo in neznosnimi bolečinami ter hipne in kratkotrajne zmage nad telesom v trenutkih izraza »nadčutne določitve«, v kratkih prebliskih umetniške produkcije. Schiller izrecno ni živel življenja zaradi življenja samega, temveč se je le mukoma ohranjal pri življenju, da bi telesnosti kradel momente duhovne kreativnosti. Če je Goethe živel dolg in velik *Bildungsroman* s pridihom deziluzije, od zgodnjega kulta genija do poznega pripoznanja dela in truda kot rojstnega mesta duha, od zgodnjih zaljubljenosti do pozne erotike, od potovanja v Italijo do dosmrtnega žalovanja za izgubo te čutne neposrednosti, od pop zvezdnika do filistra in birokrata, potem je Schiller živel pravo polnokrvno dramo: vselej je bil bodisi na begu pred zakonom, izgnan iz svoje rojstne vojvodine, brez denarja ali z rubežniki za vratom, vendar obenem tudi slavjen kot nemški Shakespeare, oglušen z aplavzom prepolnih gledališč in po božje čaščen od mladih romantikov, kot sta bila Hölderlin in Novalis.

V pričujočem prevodu se nahajajo tako spisi o teoriji drame, ki govorijo o umetniški predstavitvi te Schillerjeve »dualistične ontologije«, katere privilegirana zvrst je nepresenetljivo tragedija, ter dva spisa, predvsem daljši *O milini in dostojanstvu*, ki obravnavata vsakdanje, neumetniško moralno vedenje. V isti izdaji imamo torej razprave dveh vrst, moralno filozofijo na eni strani ter literarno teorijo na drugi. Vendar njihova sopostavitve ni nekaj naključnega, temveč po Schillerju literatura pravzaprav sploh ne more imeti drugega predmeta kot moralnosti, medtem ko *literarna predstavljivost moralnosti* sama že kaže vsebino Schillerjeve etike nasploh. Pri Schillerju eno hodi z drugim: umetnost je le prikaz temeljnega življenjskega konflikta, življenje pa mora postati vredno umetnosti.

Če smo Schillerja predstavili kot literarnega otroka Kanta, potem moramo seveda pogledati, na kakšen način je *literarizacija Kanta* sploh mogoča. Kantova moralnost je povsem brezsvetna,

je čista umska določitev volje brez in mimo sodelovanja čutnosti. Nihče ne more imeti vpogleda vanjo, še celo sam subjekt prek notranjega čuta samemu sebi svojih moralnih odločitev ne more predstaviti v predstavnih oblikah, zato tudi zase ne more vedeti, ali je moralen ali ne.<sup>9</sup> Skratka, snov, ki jo daje Kantova etika, je povsem neliterarna, ali natančneje: ta morala sploh ne daje nobene snovi. Toda Schiller je dramatik, ki mora moralne konflikte podati ne le v običajni predstavnih formah, temveč na slikovit, ikonografski, skratka umetniško prepričljiv način. Zasnova Schillerjevih dram izhaja iz razcepa Kantovega praktičnega subjekta (samodoločitev uma proti nujnosti usode in človekovega čutnega poželenja). Izpeljava te zasnove pa mora biti *bühnenwirksam*, odrsko učinkovita. Prikaz tega praktičnega konflikta je lahko le eden, namreč patos, in njegova forma je lahko le tragedija. Na začetku spisa *O patetičnem* tako pravi:

»Poslednji smoter umetnosti je prikaz nadčutnega, in to še zlasti doseže tragiška umetnost s tem, da nam čutno ponazori moralno neodvisnost od naravnih zakonov v stanju afekta. Na svobodni princip v nas opozarja le odpor, ki ga ta izkazuje proti silnosti občutij; odpor pa lahko ocenimo zgolj glede na jakost napada. Če naj se torej inteligenca v človeku razodene kot moč, ki je neodvisna od narave, potem mora narava najprej pred našimi očmi dokazati vso svojo silo. Čutno bitje mora trpeti globoko in silovito; prisoten mora biti patos, da bi lahko umno bitje oznanilo svojo neodvisnost in se prikazalo kot delujoče.«<sup>10</sup>

Kantova moralnost se zgodi v trenutku racionalnega premisleka, ki je povsem imun na okoliščine, v katerih nastopi, in bi morala zato biti izrecno nespektakularna ter imeti patetičen izraz le izjemoma, nikakor ne praviloma; Schillerja kot dramatika pa nasprotno zanima moralno odločanje zgolj v svojih najbolj afektiranih momentih. V umetniške namene se mora moralnost pokazati zgolj kot *nasprotovanje čutnosti* in ne le kot neodvisnost od

---

<sup>9</sup> Glej Z. Kobe, »Patetika Kantove etike«, *nav. delo*, str. 198; Kobe iz te nezmožnosti notranje predstavitve moralnosti celo izpelje, da je kantovska moralnost kot taka nemogoča. In ni nič več od običajnega moraliziranja.

<sup>10</sup> *O patetičnem*, zg., str. 55.

nje. Moralnosti je torej tem več, kolikor silovitejši in slikovitejši je odpor proti njej. Ime tega *kazanja moralnosti, estetske komponente etičnosti*, pa je patos ali patetično.<sup>11</sup>

Če povzamemo: Schiller kot traged išče nekaj, čemur bi lahko rekli *odvod moralnega konflikta*. V tragediji ima ta umetniški odvod podobo patosa, v vsakdanji moralni praksi pa ima dve obliki, od katerih je samo druga, bolj redka, tudi patetična. V spisu *O vzvišenem* Schiller izrecno govori o lepem in vzvišenem (sublimnem) kot dvema možnostima razrešitve moralne zagate.<sup>12</sup> Če je Kantova moralnost nekaj abstraktnega in se ni sposobna predstaviti niti lastnemu subjektu, potem sta lepo in vzvišeno vselej del predstavnega sveta. In lepo je instantno definirano kot posredništvo med naravnimi goni in umom: »Brez lepega bi se med našo naravno določitvijo in našo umsko določitvijo bil večer spor.«<sup>13</sup> Lepo in vzvišeno kot odvoda moralnosti dobita v spisu *O milini in dostojanstvu* svojo konkretno podobo kot dva modusa družbenega vedenja, ki nimata direktne zveze z umetniško prakso, čeprav sta polna reminiscenc na velike tragične junake preteklosti. Seveda oba ni težko zvesti na Kantovo estetsko teorijo: milina je nravni ekvivalent lepega, dostojanstvo pa nravni ekvivalent vzvišenega. Oba na formalno prav enak način kot lepo in sublimno razrešujeta nek moralno nepresegljiv razcep praktičnosti.

Lepota je »državljanka dveh svetov, ..., svojo eksistenco dobi v čutni naravi in v umnem svetu pridobi državljansko pravico. ... [Tako] zore oplemeniti v ideje in celo čutni svet na nek način preobrazi v kraljestvo svobode.«<sup>14</sup> Milina kot specifična človeška lepota je potemtakem odraz, da tako rečemo, »harmonije razuma

---

<sup>11</sup> Tragedija je zunanja podoba nečesa tako ireduktibilno notranjega kot je Kantova moralnost. Z. Kobe pravi, da »moralnosti sploh ni mogoče ponazarjati s primeri. ... Zgled je pač po definiciji nekaj tipičnega, obrnjenega navzven, nekaj, kar naj bi prepričalo s svojo očitnostjo; moralnost dejanja pa je kot bistveno notranja ali celo nasebna kategorija za vsakega opazovalca ne samo motna, temveč pozitivno nedostopna. ... Moralnost nima podobe.« (»Patetika Kantove etike«, str. 195.)

<sup>12</sup> *O vzvišenem*, zg., str. 80.

<sup>13</sup> *O vzvišenem*, zg., str. 89, glej še cel odstavek naprej.

<sup>14</sup> *O milini in dostojanstvu*, zg., str. 14.

in upodobitvene moči«, je izraz človekove nadčutne določenosti v trenutku, ko ga ne tepejo udarci usode. Milina ni izraz patosa, temveč neke nekonfliktne človekove harmoničnosti med čutnim in nadčutnim bitjem, ko so moralna dejanja izvršena liberalno, saj jim narava ne oporeka. Če je lepo pri Kantu čutna predstava prve Kritike, čutna ponavzočitev razumskosti kot take, potem je milina pri Schillerju *npravna forma naše čutne vsakdanjosti*, čutnost, emancipirana od konkretnega poželenja. Tako kot lep objekt v svoji lepoti vztraja, tako je tudi milina nekaj, kar graciozna oseba izžareva vsak trenutek svojega življenja, celo med spanjem.

Vse drugače je pri dostojanstvu. Je podoba patosa *par excellence* v vsej svoji tako silovitosti kot moralni odličnosti. Kot ga opiše Schiller, nastopi tam, ko se denimo celotno telo zvija v bolečinskih krčih, medtem ko obrazne poteze kažejo svobodo, oči in čelo pa celo vedrino.<sup>15</sup> Tako je pravzaprav »*mir v trpljenju*, kot tisto, v čemer dostojanstvo pravzaprav obstoji, čeravno le posredno prek sklepa uma, prikaz inteligence v človeku in izraz njegove moralne svobode.«<sup>16</sup> Dostojanstvo je formalno enako Kantovemu sublimnemu, le da je prenešeno na človeško telo: besnenje narave se preslika v konvulzivno trpljenje telesa, medtem ko nekaj potez na telesu – privilegiran je tu seveda obraz – nekako transcendirata čutno stanje telesa in ob neugodju naše čutnosti izkuša ugodje naše nadčutne določenosti. Dostojanstvo je estetski prikaz Kantove moralnosti: naše samospoštovanje na podlagi ponižanja naše čutne narave. Morda bi se dalo, ustrezno matematičnemu in dinamičnemu sublimnemu, najti tudi dva tipa dostojanstva. Drugi, premagovanje bolečine, bi seveda ustrezal dinamičnemu sublimnemu, medtem ko ekvivalent matematičnemu sublimnemu Schiller kot deklarirani traged omenja, če sploh, le mimogrede.<sup>17</sup> Verjetno bi lahko ustreznika matematičnemu sublimnemu iskali v *prijetnem afektu*, ki pa ga obrazne poteze dostojanstvenega ne dajo

---

<sup>15</sup> Glej *O milini in dostojanstvu*, zg., str. 43–44.

<sup>16</sup> *O milini in dostojanstvu*, str. 44.

<sup>17</sup> Sicer poda Schiller še eno klasifikacijo, ki spominja na Kantovo delitev na dve sublimni: »Tudi dostojanstvo ima različne odtenke in postane *plemenito* tam, kjer se bliža milini in lepoti, in *visokost*, kjer meji na strašno.« (*O milini in dostojanstvu*, zg. str. 52.)

kazati. Schiller kot velik patetik in moralist ne navaja primerov te vrste, vendar si ga danes ni težko zamišljati: človeka med spolnim aktom, katerega telo drhti in vibrira v nasladnem užitku, medtem ko obraz celo med vrhuncem ostane petrificiran.

Če smo lepemu pri Kantu rekli objekt brez reči, bi tu lahko milini rekli *čutni videz brez poželenja*. Dostojanstvo kot ekvivalent sublimnega bi označili kot *človeškost brez človeka*: vzdrževanje videza človeške naddoločitve brez partikularnih osebnostnih posebnosti. Kar namreč Schiller postavlja kot značaj, je ravno *neznačajnost*, čisti karakter brez lastnosti. Matematično sublimno smo definirali kot objektnost brez objekta; Schillerjevemu »prijetnemu« dostojanstvu bi lahko tako rekli *naslada brez ljubezni* (kar se na prvi posluš sliši nasprotno Schillerjevim idealom čistosti; toda ljubezen je tudi sposobnost, da izberemo konkretni ljubezenski objekt v njegovi goli posameznosti in se mu, posledično, tudi ne branimo pokazati svojega užitka, denimo obraza med orgazmom). Dinamično sublimno kot subjektnost brez subjekta pa je nekakšno *trpljenje brez obupa*, dostojanstvena vdanost v zlo usodo (nič čudnega, da pogoje tega pogosto izpolnjujejo *zli* junaki, recimo Miltonov Lucifer).

Naj povzamemo. Osnova Schillerjeve »ontologije« je *praktična opozicija* med naravno nujnostjo in samodoločitvijo uma. To povsem nezdružljivo nasprotje pa ima svoj odvod v svetu videza, ki je formalno natanko enak dvema conceptoma Kantove tretje Kritike. *Na poti od moralnega razcepa do njegove zunanje predstavitve Schiller opravi enak prehod, kot ga naredi Kant od druge k tretji Kritiki, od svoje etike k estetiki*. Schillerjev »kantovski dualizem« ima dva odvoda: prvi je spraven in mora biti običajna družbena praksa (njegove podobe so bonton in milina), drugi pa konflikten in, kot odprava tega konflikta, patetičen (njegova forma je tragedija, njegov izraz pa dostojanstvo). Schillerja kot dramatika seveda ne zanima moralnost sama na sebi, temveč njen prikaz, njen pojavni izraz. Prav to pa je tudi zasnova Schillerjeve moralne filozofije: gre mu predvsem za *pojavnost moralnosti*. Etika in estetika sta pri Schillerju povsem soizmerni; oziroma če smo natančni, njuna soizmernost je prej predmet imperativa: *etika in estetika morata biti eno in isto*.

V grobem smo nakazali enotnost Kanta in Schillerja, zato je prav, da sedaj opozorimo na domnevne razlike. Navidez je *O milini in dostojanstvu* napisan kot kritika Kantove moralne filozofije. Kantova moralnost propagira tujstvo v čutnem svetu, Schiller pa harmonijo z naravo, lepoto in dostojanstvo. Po eni strani je Kant znotraj moralne filozofije dolžnost lahko konsistentno določil le kot opozicijo do nagnjenja, s čimer bi bil kompatibilen s Schillerjevo teorijo tragedije, ne pa z moralno teorijo vsakdanje miline. Kantova formula je *Pflicht ohne Neigung*, toda prikaz moralnosti se vselej zgodi kot *Pflicht gegen Neigung*: Schiller tu pokaže »patetično« resnico Kanta. Toda po drugi strani si je Schiller v svoji moralni teoriji prizadeval za *Pflicht mit Neigung*, moralno delovanje, ki je v harmoniji z nagnjenjem, določitev uma, ki ni v sporu s čutnimi poželjenji, dopolnevanje etičnih z estetskimi npravmi.

Če razlikujemo med Schillerjevo teorijo drame in njegovo moralno teorijo, potem, seveda v skladu z zahtevami zvrsti, Schillerjevi napotki prehajajo od patosa k milini, od vzvišenega trpljenja k vsakdanji harmoniji. Toda napak bi ga brali, če bi Schillerja razumeli kot kvalitativen korak naprej od Kanta. Ko združuje dolžnost in nagnjenje, ko moralnemu dejanju podeli lepoto samoumevnosti in naravnosti, ko moralnost naredi *salonfähig*, v ničemer ne preseže Kantovega razcepa čutnosti in uma, temveč ga *zgolj instituira v svetu videza*, na enak način, kot je to Kant storil v tretji Kritiki. To je lepo opisal Z. Kobe, ki pokaže, kako je edina možnost predstavnosti zunanosti Kantove moralnosti *zgolj v sublimnem videzu*, zato pravzaprav *sama intrinzična fikcijskost moralnosti* edina lahko sploh porodi kakršnokoli moralno delovanje:

»Predajanje občutju vzvišenega ob namišljenih primerih moralnega delovanja v gledališču ima lahko vzgojno funkcijo, ker subjekt natanko kot čutno in mehansko bitje pridobi navado, da se v vseh podobnih primerih odzove enako. Tudi ko bo šlo zares, tudi ko bo treba denimo resnično tvegati svoje življenje, *bo subjekt dejanski primer*



*iz navade obravnaval kot fikcijo in natanko zato tudi zares storil to, kar je v gledališču opazoval. Ker bo dejanskost imel za videz, bo dejansko deloval moralno.*<sup>18</sup>

Schiller prikaže zamolčano lastnost Kantove moralnosti, da ima lahko realne učinke le prek ovinka umetnosti. Schillerjeva zasluga je v prikazu, da je Kantova moralnost edino mogoča prav kot *moralnost videza*, kot patos gledaliških igralcev in milina salonskih gospa. Schiller je kantovec od glave do pete, toda z nekakšnim instinktivnim umetniškim poenotenjem treh Kantovih Kritik v en sam dramski konflikt, tragično ali družabno osebo, v en sam fenomenalno noumenalni spoj, je pokazal stvari, ki so pri Kantu prisotne le implicitno. Če je primarna dialektika uma in čutnosti pri Kantu podana kot spoznavna teorija in je moralna oseba zasnovana togo kot ponižna poslušnost večno nedosežnemu umskemu določitvenemu razlogu volje, medtem ko so lepe stvari naključno potresene po naravi, še redkeje pa lahko naletimo na sublimne objekte, potem Schiller prikaže iz enega razcepa subjekta zveznost teoretičnega, praktičnega in reflektirajočega oziroma epistemološkega, etičnega in estetskega. Pokaže, da je spoznavni razcep uma in čutnosti izvorno problem volje in da se lahko moralna volja takšnega razcepa manifestira le v svetu lepih in patetičnih videzov.

Schiller ni veliki novator Kantove misli, temveč je le *prenesel nekaj poudarkov* znotraj nespremenjene forme Kantove filozofije. Moralnost, ki jo propagira, ni etična v Kantovskem smislu, zato pa še ni ne-kantovska: taka moralnost je estetska v kantovskem smislu. Če si ogledamo milino in dostojanstvo kot dva povsem čutna načina moralnosti, lahko vidimo le eno: oba sta slejkoprej izvzeta iz sveta dejanskega učinkovanja in insistirata zgolj v modusu videza. Kakor je Kantov lep objekt nekako eksteritorialen glede na kavzalne verige vsakdanjega sveta, (dinamično) sublimno pa vznika v naravi zgolj hipno in nima tvorne vloge v konstituciji naravnih zakonitosti, tako sta tudi milina in dostojanstvo izrazito *moralno-estetski pojav*, kjer moralnost zavira estetsko produktivnost

---

<sup>18</sup> Z. Kobe, »Patetika Kantove etike«, str. 206.

in estetski videz zavira praktično učinkovitost. Moralno-estetski tu ne pomeni *praktično-kreativen*, temveč *nravstveno-patetičen*. Schiller lahko *Neigung* spravi v harmonijo s *Pflicht* le tako, da *Neigung* splošči na tisto površino, iz katere je izključeno vsako patološko poželenje: Schillerjeva *Neigung* ni nagnjenje do nečesa praktično čutnega (torej poželjivega), temveč nagnjenje do estetsko čutnega, tj. *nagnjenje do videza*. Schiller stremi k moralnosti, ki je lepa, in če to ni mogoče, vsaj dostojanstvena. Kjer Schiller navidez presega Kanta, zgolj moralni problem ponese h kantovski estetski razrešitvi: *Pflicht mit Neigung* lahko deluje le kot dejansko neučinkovit videz lepote ali vzvišenosti, ne pa kot kako heglovsko dejansko delovanje. (Nič čudnega, da surogat moralnosti vidi v *bontonu*!)

Kot vidimo, Schiller Kantovo lepo in vzvišeno prenese na človeško telo. Temeljni Schillerjev premik in njegova poglavitna zasluga glede na Kanta je v tem, da je *Kantove reč na sebi, moralni zakon ter lepo in sublimno presadil v eno samo dramsko oziroma družabno osebo* (med obema pravzaprav ni velikih razlik, le da je dramska prej reprezentant sublimnega, družabna pa mora večino časa delovati kot reprezentant lepega). Najprej je njegov tragični junak in posledično vsak omikan človek neko poželenje, telo, ki zahteva čutno ugodje, a se kot neko samolastno poželenje nujno že vzpostavlja kot bitje svobodne volje; tako je *reč na sebi socialnih razmerij* in v tem podoba prve Kritike (predstavljamo si ga kot bitje čutnih potreb, katerih refleksija ga privede do zavesti svoje praktične samokonstitucije, torej bitje poželenja po lastnini, časti, pripoznanju). Kot socialno nekontrolirano poželenje je prostor reči na sebi, ki ga mora zapolniti nepredirna globina moralnega zakona, samodoločitve uma. Toda človek kot učinkujoč vzrok novih kavzalnih verig ni veliki spreminjevalec sveta, temveč opozicija do sveta čutnosti (tako do svojega telesa kot do igre usode). Schillerjeva umetnost je tako *originarno tragiška*, tragedija je njena edina možna forma. Tu pa se k enotnosti prvih dveh Kritik pridruži tretja: junaki propadejo ob moči usode, vendar temu nesmiselnemu boju ukradejo – kaj? Seveda lepoto in vzvišenost, torej svojevrsten *tragični videz*. Tragični junak v svojem praktičnem debaklu na svoji površini proizvede učinek patosa. Kjer sveta ne more prikrojiti po svoji meri, lahko vsaj

umre vsem na očeh. (Dandanes temu pravimo *pasivna agresivnost*, med Slovenci utelešena v kompleksu cankarjanske matere.) In to je kantovska resnica Schillerjevih dram: *človek-na-sebi* seveda ne more biti moralno učinkovit, lahko pa je moralno lep ali sublimen, torej iz njega vejeta bodisi milina ali dostojanstvo. Lepota v tem smislu je pobeg iz učinkovitosti in neprediren azil tragiške patetike sredi dejanskosti.<sup>19</sup> Milina in dostojanstvo sta sicer čutni formi, a tu ne gre za *čutnost kavzalnosti*, temveč za *čutnost videza*. Gre za inhibirano čutnost: »Resnična lepota, resnična milina ne smeta nikoli zbujsati poželenja. Kjer se vmeša to, tam mora bodisi predmetu manjkati dostojanstva bodisi opazovalcu npravnost občutkov.«<sup>20</sup> Schiller tako dvomi, da ima zgodovina kak smisel ali da je v naravi kaka teleologija mimo tiste, ki je reflektirana in tudi v dobesednem smislu *zgolj reflektivna*, tj. le odbojnost videza: narava je sama v sebi nek red, ki ga *zgolj* ne smemo motiti, torej nekaj, kar *zgolj izgleda* harmonično in smotrno, ne more pa dejansko učinkovati tako.<sup>21</sup> Milina in dostojanstvo sta tako *načina izolacije iz kavzalnega sveta*. Sta zastopnika elitizma videza nad naravno nujnostjo.

---

<sup>19</sup> Težko bi rekli, da Schiller *preseže* Kantovo pot od reči na sebi do moralnega zakona ter do lepega in sublimnega; Schiller nasprotno *zgolj pokaže resnico* Kantove moralnosti, ki se nujno izteče v svet videzov lepega in sublimnega. Morda je imel to v mislih Hegel, ko je pohvalil Schillerja glede na Kanta: »Schillerju moramo priznati to veliko zaslugo, da je predrl kantovsko subjektivnost in abstrakcijo mišljenja ter tvegati poskus, da bi preko njiju enotnost in spravo misleče zagrabil kot resnično in ju umetniško udejanil. Kajti Schiller se pri svojih estetskih obravnavah ni držal le umetnosti in njenega interesa, ne glede na razmerje do prave filozofije, temveč je svoj interes umetniško lepega primerjal s filozofskimi principi in je šele izhajajoč iz teh in z njimi pronicati v globljo naravo in pojem lepega.« (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Werke 13, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, str. 89.) Čeprav Hegel tega ne izpelje, se da tudi pri njem videti zametke našega branja: da je namreč to, kar je pri Kantu razdeljeno na tri Kritike, Schiller zmogel misliti v enotnosti in zato razkril stvari, ki bi jih Kant raje zamolčal, da lepo in sublimno torej nista le nekakšna *nevtralna simbola* spoznavnega in moralnega, temveč njuna *nujna odvoda*.

<sup>20</sup> *O milini in dostojanstvu*, zg., str. 51.

<sup>21</sup> V uvodu svojega zgodovinopisnega dela, na katerega je bil Schiller tako ponosen, *Zgodovina ločitve združene Nizozemske od španske vlade*, pravi: »Človek

Seveda iz te *moralnosti videza* izvira nek poseben Schillerjev svetovni nazor. Tako kot Kantova filozofija konča v bifurkaciji lepega in sublimnega, tudi Schiller moralnosti vselej pušča odprti dve poti. Bodisi um emancipira od narave (patetika, vzvišeno, dostojanstvo) in ga ne zanima stanje fizičnega sveta, ali pa si prizadeva med obema svetovoma vzpostaviti harmonijo (lepota, milina). Kot pa vemo že od Leibniza, je (prestabilirana) harmonija ontološko potrebna takrat, ko med dvema entitetama ne more priti do interakcije, ko sta kakor monadi brez oken in vrat. Kot pove v *O moralni koristi*: »Red narave je s tem odvisen od nravnosti naših prepričanj, in ne moremo se prekršiti proti moralnemu svetu, ne da bi hkrati v fizičnem povzročili zmedo.«<sup>22</sup> Povedati hočemo, da harmonija pri Schillerju pomeni *inhibicijo interakcije*. Delo uma je omejeno na preprečevanje zmede, ta negativnost glede na fizični svet pa je seveda svojevrstna emancipacija uma od čutnosti. V tem je tudi posebna funkcijska vrednost *videza*; videz tu funkcionira kot tisto brez oken in vrat, kot tisto, kar edino lahko neprodušno skrrije svoje bistvo in ga ohranja v njegovi nasebnosti.

V tem smislu je paradigmatična njegova drama *Maria Stuart*: škotska kraljica je že od prvega prizora naprej ujetnica v Towerju, sama je povsem izključena iz posvetne, državniške in zgodovinske kavzalnosti, v vseh spletkah in poskusih, da bi jo osvobodili, v vsej resnični dramski akciji, pa sodeluje le z nejevoljo in povsem pasivno. Nekdaj je sicer varala moža iz telesnih potreb in tiho sodelovala pri njegovi usmrtni, toda vse pregrehe so tu stvar tako dramske kot tudi osebnostne preteklosti; nekdanji grehi so le kontrapunktična ilustracija njene trenutne čistosti. Schiller je svojo junakinjo obtesal na tisti minimum, ki ustreza sadizmu

---

obdeluje, gladi in oblikuje surov kamen, ki ga časje nosi s sabo; človeku pripada trenutek in točka, svetovno zgodovino pa kotali naključje.« (Schiller *Sämtliche Werke*, IV, München-Wien 2004, str. 44f.) Kar torej človeku preostane v nesmiselnem toku zgodovine, je punktualni blesk trenutka, patetični izraz, ki je brezčasen in nima zgodovinskih učinkov. Na drugi strani dobrega in zlega, pa vendar formalno podobno, nesmislu zgodovine zoperstavlja trenutek Nietzsche; na enak način sta si analogni tudi *punktualnosti resnice* pri obeh, Schillerjeva sentenca in Nietzschejev aforizem (glej sp., op. 26).

<sup>22</sup> *O moralni koristi estetskih nravi*, zg., str. 97.

velikega tragika: Maria je tu zgolj zastor za projekcijo patosa. Tako v zadnjem dejanju svoje drame zaradi svoje dostojanstvenosti pred obličjem smrti postane velika moralna zmagovalka nad Elizabeto, ki je že od prvega dejanja naprej zastopnica krute naravne nujnosti in je že od začetka neizpodbitna »materialna zmagovalka«.

Ravno Schiller je eden pionirjev uvedbe zloglasnega koncepta *lepe duše – schöne Seele* – v nemški kulturni prostor in tisti, ki mu je podal njegovo definitivno formo. Pri Schillerju pomeni neko povsem kantovsko entiteto kot osebno-eksistencialno sintezo treh Kritik. Lepa duša je bitje umske samodoločitve, ki sveta ne spreminja in v njem ne deluje na ravni zgodovinskih, revolucionarnih dejanj, temveč živi v harmoniji z naravo in svoj čutni del, torej svoje telo in telesni izraz, vzgoji v videz umske superiornosti nad svojimi naravnimi pogoji. Svojo podobo torej izrabi za projekcijsko površino, ki z bleskom miline ali dostojanstva ovija in naredi nedosegljivo svoje neskončno notranje bogastvo čiste moralnosti. Lepa duša se vzpostavi kot *nadzor nad lastnim telesom*, ki torej iz *kavzalnega* sveta izvzame ravno njegov najbolj *patološki* del, poželenje telesnih potreb.

Tisti *videz*, ki šele naredi lepo dušo, tako ni etična, temveč *estetska nrav*. V spisu *O moralni koristi estetskih nravi* lahko beremo, da morajo obstajati estetske nravi, ki pomagajo in podpirajo moralnost, ki *kot da* deluje moralno v trenutkih, ko ta izgubi svojo moč določanja. Toda to, kar je Schiller pripravljen priznati, je treba še zaostri. Pozitivna legalnost v smislu bontona tu ni le nadomestek za moralnost in njen pomočnik, ki svet vzdržuje v skladu z zakonom, ko moralnost ne more priti do izraza – kot nas skuša prepričati Schiller –, ni nek nevtralni zunanji dodatek, plan B, temveč ga je treba misliti povsem po logični nujnosti: *okus* in *bonton* sta tisti površinski videz neke socialne osebe in religija tisti površinski videz neke npravne skupnosti, ki edini s svojim nepredirnim bleskom lahko prekriva in ustvarja iluzijo, da za njima obstaja kaj takega kot polno bistvo čiste moralnosti (ali pa resnični Bog).<sup>23</sup> *Ravno kolikor Kantova moralnost ni sposobna priti do predstavnega izraza, je tem bolj odvisna od videza v svojem najbolj*

---

<sup>23</sup> Tako bi lahko rekli, da se mora vera institucionalizirati v Cerkev,

*dobesednem pomenu, torej videza, ki se do svojega bistva vzdržuje v dosledni disjunkciji.*<sup>24</sup>

## SCHILLER IN GOETHE

Morda bi lahko to Schillerjevo težnjo po navidezni harmoničnosti, lahkosti, graciji in pomirljivosti zunanjega sveta razumeli kot izraz tistega hrepenenja, ki se vselej določi v opoziciji do vsakdanjega realnega življenja (saj veste, mali ljudje sanjajo o svetovni slavi, svetovno slavni pa o sreči v majhnih stvareh itd.). Sam Schiller je bil izredno strasten, v »kombatantnem« razmerju do svojega telesa in v nenehnem sporu z vsakokratno družbeno in družabno ureditvijo, v kateri je živel. Bil je šarmanten sogovornik, ognjevit nasprotnik, že od mladega afektiran in pozerski, njegove drame pa so kar prepolne patosa, preintenzivnih

---

ustanovo videza obstoja Boga, v tistem trenutku, ko se pojavi dvom v njegovo eksistenco. Če bi res verovali (v naivno-realističnem smislu), tega ne bi bilo treba socializirati v mašah in spektakularizirati v cerkvah, oltarjih in monštrancah. Zdi se, da ravno ko Boga prenesemo na bližnjika, se vera ne more ogniti spektaklu. Zato bi se slišalo absurdno in licemersko, da ateist Schiller, ki ni verjel v posmrtno življenje, podpira obstoj religije, če se vsega tega sam ne bi jasno zavedal: religijo je označil za surogat moralnosti in jo vrednostno izenačil z bontonom.

<sup>24</sup> Schiller je v *Kalliasu*, svoji *analitiki lepega*, hotel podati opredelitev lepega kot popravek Kanta, ki je lepemu znal pripisati le zunanje formalne pogoje in se zadovoljil z občo zavezujočnostjo sodbe okusa. Čeprav se mu načrt ni izšel, je na koncu vendarle podal definicijo lepega, ki je morda najlepša od vseh, kar jih je prišlo izpod človeške roke (Stendahlova definicija *Lepota je obljava sreče* je manj natančna, lahko pa jo razumemo v istem smislu: lepota kot pozitivacija nečesa, kar je *po definiciji* nemogoče, kot prezenca vselej neprezentne sreče). Schillerjeva se glasi: *Lepota je svoboda v pojavu*. Sicer ne pove kaj več od Kantovih štirih definicij lepega in jo lahko beremo kot njihovo enotnost. Lepota je nekaj *kavzalno-fenomenalno nemogočega*, njena definicija je v tem, da je po definiciji ne bi smelo biti. Je ponavzočenje same nemožnosti. In če vsak kos pojavnega nosi neka izvorna svoboda, tedaj po tistem, ko odvezamemo od pojavnosti pojav, od interesnosti interes, od smotrnosti smoter, dobimo *čisti pojav svobode*. Tako lahko definicijo beremo še dosledneje: lepota ni le svoboda v pojavu, temveč prav *svoboda kot pojav*, svoboda v svoji nujni odvisnosti od videza.

čustev in preočitnih sentenc. V tem je pravi nasprotnik svoje »boljše polovice«, ležernega in oholega, družbeno prilagojenega, a seksualno vse bolj prebujenega olimpijca.

Če si ogledamo Schillerjevo dramatiko, leži v osnovi vseh dram en konflikt med čutnostjo ter umom. V prvi drami, s katero je Schiller zaslovel, v *Razbojnikih*, je moralna odločitev obeh glavnih junakov, bratov Karla in Franza Moora, odvisna od njune zunanje podobe: Karl je grd, zato je družbeno oportun in zel, Franz pa lep, zato navidez nekoliko uporniški in neotesan, a globoko v sebi dober. Človekova dvojna narava poželenja in umske samodoločitve ponekod pri Schillerju prinese celo dva glavna junaka, kjer bi po dramski logiki moral biti en sam: v *Don Karlosu* Karlos predstavlja naravne nagone in se zaplete v vročo ljubezen s svojo mačeho, njegov historično fiktivni prijatelj Markiz Posa pa umsko polovico, boj za svobodo misli itd. V *Marii Stuart* Elizabeta I. predstavlja pojavno kavzalnost, vladavino posvetnemu kraljestvu, nekdanj pregrešna Maria pa čistost nadčutne določitve. In tako dalje.

V nasprotju s Shakespearom, kjer je Hamlet predstavljal nevrotika in neodločneža, Lear naivneža, Lady Macbeth zlobnico in Othello ljubosumneža, pri Schillerju ne gre za tragedijo značajev, temveč usode. Karakterno so junaki precej enoznačni, ali že očiščeni svojih telesnih pregreh ali pa v abstraktnem konfliktu z njimi. Tem boljša je zasnova dram: po masivnosti zgradbe, številu funkcionalno uverženih oseb, taktiki imanentnega mehanizma Schiller presega celo Shakespera, po čistosti strukture zapleta in razpleta pa ne zaostaja za kako Goethejevo *Ifigenijo* in Ibsenovimi dramami, saj se udarci usode vrstijo z nujnostjo in natančnostjo urnega mehanizma. Lahko bi rekli, da je v tej horizontalni komponenti Schiller izjemen dramski taktik in strateg, nepresegljiv v vsej svetovni dramatiki.

Vertikalno pa glede na to horizontalno zasnovo vstajajo situacije in dialogi, ki punktualno vznikajo in spet prenikajo.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> A. Zupančič je takole vizualizirala Kantovo moralnost v nasprotju s čutnim svetom: naravna fenomenalnost tvori sklenjeno kavzalno verigo, kar je prikazano kot premica oziroma vektor od preteklosti v prihodnost, pod

Dialogi so posuti s sentencami, tako da gre Schillerju slava mojstra bonmota in parole, a je hkrati avtor najbolj shematičnih sentenc v nemškem jeziku: *Liebe ist der Liebe Preis* (Ljubezen je nagrada za ljubezen) pravi v *Don Karlosu*, *Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut* (Življenje je vendar najvišja dobrina življenja) v *Marii Stuart*, *Der Krieg ernährt den Krieg* (Vojna hrani vojno) v *Valenštajnu* itd. Kaj je namreč sentenca? Kakor sta milina in dostojanstvo zgolj videz moralnosti, ki to omogočata v njeni polni notranjosti, je sentenca neki *videz resnice*, bleščeci stavek, ki prekrije, da se morda ne da povedati nič učinkovitega. Kadar je junak inhibiran v svojem delovanju, kot smo videli pri Hamletu, tedaj kot za stavo blebete sentence. Sentenca je vselej nadsituacijska, in je zato sama na sebi že *citāt* – prenosljiva je v druge situacije. Toda bolj ko je abstraktno

---

(ali nad) njo pa se punktualno porajajo točke moralne samodoločitve uma in spet presihajo, češ da etično nima ne motiva, ne razloga v predhodnem, ne učinka. (Glej A. Zupančič, *Etika realnega*, Analecta, Ljubljana 1993, str. 47.) Na enak način, bi lahko rekli, vstajajo in spet ponikajo »točke-subjekti« v Schillerjevih tragedijah, deklaracije in sentence, ne da bi jih tok dogajanja povsem motiviral (so verbalni presežki realnega dogajanja), in kolikor v tragediji junak ne more nič proti moči usode, tudi ne spremenijo toka dogajanja. Vendar pa, kot opozarja Zupančičeva, je kontinuiteta fenomenov že rezultat simbolizacije in etično zgolj presežek tega gibanja; mi bi rekli, da s tem, ko se dramski junak nekako emancipira od usode v svoji sentenci in deklaraciji nečesa nadčutnega, v svoji *moralnosti videza*, implicitno pove, da je totalnost zunanje kavzalnosti, celota usode, vselej že proizvod nekega predhodnega uma, da je narava le naknadna zunanost nečesa nadčutnega. Junak tako, sredi najbolj disharmonične usode, s svojo dostojanstveno držo in presežno, v situacijo neumestljivo verbalizacijo, z močjo golega uma *spet vzpostavlja nazaj harmonijo z naravo*, ki ni drugega kot najbolj oddaljeni satelit uma. Spet gre verjetno za modus *als ob*: čeprav se narava in usoda izkažeta za nevredni soigralki človeka, se ta odloči, da ju bo z mirnim obličjem motril, *kot da je z njima v harmoniji*. Gre za *post-stabilirano harmonijo* (Leibnizovega) sveta, ki ga je zapustil Bog. Človekovo dostojanstvo je tista njegova lastnost, ki ure, ki zamujajo in prehitevajo, s svojim videzom nadčutnosti spet uravna v lepoto sinhronije. Tako patos deaktivira pojavnost, ki ima podobo sovražne usode, in jo retribuirava v kraljestvo uma. Junak s svojo patetično držo sporoča, da lahko naravo, pa naj bo ta še tako uničujoča in protiumna, še vedno misli kot umno oziroma jo s svojo *pozo uma samega* uravnoteži nazaj v umno enotnost.



obča, bolj zgolj prekriva dejstvo, da za njo ni resnice, da se stavek lepše sliši kot pomeni ter ne drži tega, kar obljublja.<sup>26</sup>

*Maria Stuart* je kot drama znana po svoji dramaturški popolnosti in dejansko se bere kot kriminalka; vse dramske silnice gravitirajo k nemu dogodku, velikemu – in historično izmišljenemu – srečanju obeh kraljic, Marie in Elizabete. Toda njun besedni dvoboj se izkaže za spektakel platitud: Maria izvleče iz očitnega poraza moralno zmago tako, da si ne pusti vzeti ponosa, in dostojanstveno, čeprav vklenjena v grajski ječi, deklarira Elizabeti, da je ona bastardinja in Maria njena kraljica. Dramaturško ključni prizor je tudi prizor najšibkejšega pomena. Celó Goethe je Schillerju v pismu napisal, da mu zloglasno srečanje ni všeč, saj obe kraljici delujeta kot dve »prepirljivi branjevki ali kurbi«. Idejno jedro *Don Karlosa* je scena, kjer Markiz Posa kralju pojasni svoj moralni nazor. Posa, povsem nemotivirana, izmišljena oseba v tej drami, skrbi za *deklaracijo človekovih pravic*, ne da bi imel za to kakšne osebne, bolj človeške, patološke motive, je čisti *moralni genij*, ki sicer ima vpliv na dogajanje, a se vanj ne zapleta v smislu osebnih koristi in ljubezenskih poželenj; pravzaprav skrbi za *zgolj-izrekanje* umskih vrednot in, seveda, tragično konča:

»Dajte svobodo misli. ... Ozrite se naokoli v njegovi [tj. Stvarnikovi] veličastni naravi! Zgrajena je na svobodi – in kako bogata je skozi svobodo!« (*Don Karlos*, 3215–3220)

---

<sup>26</sup> Seveda tu ne moremo mimo Nietzscheja, ki nosi titulo najbolj citiranega misleca vseh časov. Pri njem aforizmi kažejo na neko zagato resnice: ker ni nobene univerzalne resnice razen trenutne partikularne moči, tudi filozofija ni mogoča. Možen je le zgled preteklih velikih osebnosti in lepo zvenelih resnic, ki se ne kavzalno in kontinuitetno, temveč singularno, kot videz veličine, prenašajo po času. Tako tudi filozofija ni več poslušna zakonom logike in dokazovanja, temveč se mora etablirati kot estetska: sentenca ima status umetnine, h kateri se vračamo in jo gledamo kot lep objekt, ne da bi iz nje skušali kaj izpeljati. Sentenca je resnica, ki pod velikim poldnem meče najkrajšo senco. Pri Nietzscheju je blesk videza popolnoma reflektiran in ne naseda iluziji polnega bistva za njim; prav vztrajanje pri videzu je njegova najgloblja resnica. Zato filozofija nima forme silogizmov, temveč paberkovanja aforizmov. Tako kot je postajanje pred bitjo in umetniško ustvarjanje pred faktičnostjo, je tudi lep stavek v vsej svoji *Zitierbarkeit* že temeljno mesto resnice, saj hkrati denuncira univerzalno resnico in singularno lepoto povzdigne v status resnice.

Svoboda in svoboda misli, kompleksna pojma, sta tu omejena na golo deklaracijo; lahko bi rekli, da je sam patos zaklinjanja svobode (Posa se, zavedajoč se višjih ciljev, pred kralja vrže na kolena, a umre vendarle ponosno), pravzaprav njen *ratio essendi*. Schillerjeva svoboda ni nič drugega kot njeno golo izrekanje, zato tudi ne more brez patosa: le estetski blesk jo lahko upraviči kot bivanja vredno. Ne gre za svobodo kot pravico do spreminjanja sveta, temveč za svobodo do presežnega videza, svobodo deklaracije.

V obeh primerih smo videli, kako materialno motivacijo prekinja plakatивно izrekanje nekakšnih duhovno superiornih resnic. Tako so Schillerjeve drame perfektno skonstruirani mehanizmi, ki vsebinsko punktualno porajajo sentence, težke besede in deklariranje višjih vrednot: tu vznikne nek ultimativni ljubezenski prizor, ki ne zmore brez definicije ljubezni, tam spor z avtoriteto, ki potegne za sabo omembo temeljnih človekovih vrednot in pravic, itd.<sup>27</sup>

Formalno temu ustreza tudi vloga odra, ki mu jo je Schiller pripisal glede na življenje. Obisk gledališča je nekaj punktualnega in bežnega glede na muko vsakdana; tako tudi vpliv gledališča na realnost ni vseobsežen in *Razbojniki* »deželne ceste ne bodo naredili veliko varnejše«. Kar oder zmore, ni spreminjanje sveta,

---

<sup>27</sup> Danes, ko se berejo predvsem psihološki realisti devetnajstega stoletja, na odrih uprizarja Shakespeara in se filmi snemajo po njegovih dramah, kot tudi po Tolstojevih, Balzacovih in Hugojevih romanih, se zdita Goethe in Schiller nekoliko v recesiji. Toda če bi Hollywood, današnje ultimativno merilo slave in uspeha ali pa kar nasploh prezence v tem svetu, sploh lahko navezali na katero izročilo duhovne zgodovine, potem bi morali reči, da je satelit weimarske klasike, ne pa otrok elizabetinske, francoske klasicistične dramatike ali evropskega realizma, pa tudi razsvetljenstva ali modernizma ne. Schiller je hollywoodskim filmom podal predvsem zunanjo formo: ta je najprej v dobri in neprodušni »materialni« motivaciji, potem pa, kot »duhovna nadgradnja«, v izrabi vsake scene za velike besede in umetelno skonstruirani patos, v nekakšni gonji po antologijskih prizorih (ravno v akcijskih filmih smo priča nesmiselno monumentalnim, prisiljeno brezčasnim in absolutnim ljubezenskim prizorom) in instantni sentenčnosti (*punch line* se reče temu po ameriško); konstanten vizualni/situacijski in verbalni klimaks je nekaj, v čemer si Schiller in Hollywood nista tuja. Zunanjih podobnosti je veliko: glede na število oseb, eksotičnost lokacij in masivnost zgradbe so tako Schillerjeve

temveč estetska vzgoja gledalca, ki pa ni vzgoja k učinkovitosti, temveč *vzgoja videza*. Gledanje dram na odru nas utrdi, da ko se soočimo s tragedijami svojega življenja, znamo nasproti udarcem usode pokazati mil in dostojanstven izraz.

---

drame kot ameriški filmi *visokoproračunski*; tako Schiller kot Hollywood se vedno sklicujeta na neko obče dobro, ki ostaja vselej abstraktno. Vsebinsko Schiller zagovarja estetsko proti historični dolžnosti avtorja, torej vzbujanje tragiškega patosa za ceno historične natančnosti; to vodi tako njega kot Hollywood do enostavne etične delitve na dobro in zlo ter obenem estetske nevtiralnosti dobrega in zla (kot Schillerju tudi Hollywoodu negativec velikokrat uspe bolje kot glavni junak).

Goethe je po drugi strani Hollywoodu priskrbel prej notranje formalno gonilo, s tem da je junaka reducirjal na vsoto njegovih povnanjitev, torej naključij, ki mu pridejo nasproti od zunaj, in dejanj, s katerimi od znotraj odgovarja na njih. Celo v najslabših hollywoodskih produktih lahko opazujemo to logiko soočenja z zunanostjo, ki jo je moč brez razlike interiorizirati v junakovo notranjost, na primer z neko »radikalno zunanostjo« v podobi kakega meteorja, ki bo izbrisal življenje na Zemlji in ga mora junak, ki je morda ravno sredi življenjske krize, torej v izkustvu notranje praznine, razstreliti v čim večji eksploziji – eksplozija navsezadnje stoji za inkorporacijo vsake tuje zunanosti, in če bi bili pri Kantu zgolj neudeleženi gledalci njene sublimnosti, je v ameriškem filmu junak tisti, ki pritisne na detonator –; prek tega pa junak doživi notranjo »rast«, pomiritev s svetom, reintegracijo v odtujeno družino ali kaj podobnega. Shakespeare in Molière vztrajata pri velikih karakterjih, ki s svojo značajska določenostjo nekako viktimizirajo svet, njihov propad ali osmešenje pa sta zgolj afirmaciji nespremenljivosti njihovega značaja; francoski realisti nasprotno junaka naredijo za žrtev miljeja ter mu s tem odrečejo dobršno mero sposobnosti za »samolastno« delovanje (tudi njihov uspeh je zgolj »tipična pariška usoda«); Goethe je med tem »predgoethejevskim subjektivizmom« in »pogoethejevskim objektivizmom« s praznino značaja in obvladljivostjo sveta na tisti sredi, ki tudi Hollywoodskim filmom, ne glede na kvaliteto, podeljuje formo klasične umetnosti. Če je recimo pri Shakespeareu vsak junak svoj univerzum v orehovi lupini in zato njihova interakcija nujno vodi v fizični masaker ter se v zadnjih dejanjih masovno umira, vlogo dejavnika pa prevzamejo strupi in bodala, potem je Goethe izum tiste notranje praznine, ki med junaka in svet lahko vnese posredovanje, ki junaka naredi sposobnega spremembe in svet spremeni v obvladljivo celoto. Goethe s tem ne le objektivno, temveč tudi subjektivno opraviči *happy-end*, absolutno formo ameriškega filma: srečen konec si namreč zaslužijo tisti, ki s svojo subjektivno konstitucijo počakajo do konca, ki so sposobni živeti življenje notranje praznine.

Na tem mestu lahko odpremo primerjavo Schillerja z Goethejem. Pri Schillerju moralnost ne more biti učinkovita, lahko je le lepa ali vzvišena. Goethejeva dela po drugi strani vselej temeljijo na nekem *Dejanju*, ki pa mu avtor praviloma ne podeli poglobitve Schillerjeve sestavine subjektivnosti, namreč *lepega bleska* in *patetične zunanosti*. Wertherjev samomor je dolgo pričakovana vrnitev obupanega v naročje absoluta, ki mu umanjka – ravno podoba. Gre za obrat lepega in grdega glede na Schillerja: v *Wertherju* Goethe lepote ni izoliral ali petrificiral na obličju trpečega, temveč jo je iz objekta ljubezni, Lotte, razlil po vsej naravi, ko pa se je Werther ustrelil, je le še popisal grdo smrt v najhladejših in najkrajših možnih formulacijah. Od trenutka, ko Werther umre, je napisanih še šest skrajno distanciranih stavkov, od katerih le eden premore tudi odvisnik in so popolnoma prosti vsakega patosa. Wertherjev pogreb je *ne-dogodek*. Zaradi sramote samomora je pokopan ponoči in ni retribuiran v нравno skupnost, kar Goethe pove z znamenito zadnjo frazo: »*Kein Geistlicher hat ihn begleitet.*« V *Wilhelmu Meistru* je junaku odrečeno kakršnokoli notranje zatočišče globoke subjektivnosti in lepe moralnosti: »Zgodba človeka je njegov karakter«, nič več, in junak je le vrsta svojih dejanj. Nasprotno pa Schillerja prej zanima karakter, kolikor svojo zgodbo transcendirata, kolikor ni zvedljiv na vsoto svojih naključnih peripetij, ter kolikor ni nek poseben značaj, temveč reprezentant obče človeškosti. In tu imamo še *dejanje vseh dejanj* – prodajo duše, ki pomeni v strogem smislu pogoj možnosti vsake človeške dejavnosti: v *Faustu* ima veliko Dejanje celo videz *izrecne nečednosti*, pakta s hudičem. Pri Schillerju nikdar ne gre za faustovsko prodajo duše kot način (heglovske) interiorizacije celote dejanskosti, za opustitev notranje substancialnosti kot prvi korak k razpoložljivosti sveta, temveč za kantovski umik v lepo dušo, v ovitje notranjega bogastva duše v nepredirni blek miline in dostojanstva, ki notranji etični vrednosti podeli videz neizpodbitnosti in nevprašljivosti.

Se najbolje se morda da Schillerja primerjati z Goethejem prek dveh prizorov, ki oba na nek način govorita o spočetju in rojstvu, prvega iz Schillerjevih *Razbojnikov* in drugega iz Goethejevih *Izbirnih sorodnosti*. V *Razbojnikih* se Franz Moor, grdi in zlobni brat

Karla, v prvem dejanju sprašuje, kako naj resno jemlje očetovo ljubezen, ki je porodila nekaj, česar ni mogla ljubiti vnaprej:

»Vendarle bi rad vprašal, *zakaj* me je naredil? Pač vendarle ne iz ljubezni do mene, ki naj bi šele bil postal nek jaz? Me je poznal, preden me je naredil? ... V čem potlej sedaj tiči svetost? Mar v samem aktu, skozi katerega sem nastal? – Kot da bi bil ta kaj več kot živinski proces za tešenje živinskega poželenja?«<sup>28</sup>

V rojstvu novega bitja, otroka, lahko vidimo formalno enakost s Kantovim faktorom moralnega zakona v vesti: v gibanju pojavnega se zgodi nek presežek, ki priključuje na dan glas vesti, ki na situacijo ni povsem zvedljiv; tako tudi prosto »kavzalno« kopuliranje tu in tam porodi bitje, ki ima svobodno voljo, je lahko lepo in grdo ter se lahko odloči za dobro ali zlo. Franz se ob pogledu na grdoto naravne nujnosti počuti v svoji umski samodoločitvi povsem svoboden, torej prav tako lahko izbere zlo.

To je dualistični Schillerjev svet, kjer kontinuiteto usode prekinjajo glasne deklaracije, robate zarotitve in javne lamentacije. Povsem drugačen je Goethejev svet elegantnih stavkov, mehkih prehodov, blagih besed in zabrisanih konstrukcij. Vendar je Goethe v vsej aristokratski klasični omiki, ki daje njegovi prozi danes pridih zastarelosti, vselej znal ohraniti v jedru mehanizma nek kreativni in seksualni agens, ki je nemara precej bolj moderen. V *Izbirnih sorodnostih* se dva zakonca, ki se v poznih letih po ponovnem snidenju poročita, ob neuspehu obnovitve stare ljubezni zaljubita vsak v svoj objekt, ona v njegovega prijatelja, Stotnika, on v prijateljico njene hčerke, Ottilie.<sup>29</sup> Ko se ponoči odpravita v trakt, kjer so sobe za goste, da bi prevarala drug drugega, trčita skupaj in, hočeš nočeš, se morata odpraviti nazaj v svojo spalnico in opraviti zakonsko dolžnost. Med spolnim aktom seveda vsak fantazira o svojem ljubezenskem objektu, in ko Charlotte rodi otroka, ki ga je proizvedla ta noč materialne zakonske zvestobe, ima nesrečno bitje obrazne poteze Stotnika

---

<sup>28</sup> Schiller, *Die Räuber*, I. dejanje, 1. prizor (prevod je naš).

<sup>29</sup> Za daljšo analizo tega dela glej S. Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, CZ, Ljubljana 1982, str. 52–58.

in Otilie, ljubezenskih objektov, ki sta bila pri spolnem aktu prisotna le v fantazijah obeh akterjev.

Mirno lahko rečemo, da se pod krinko predromantične *Gemütlichkeit* in podeželske idilike skriva najbolj kontroverzen in nedoumljiv prizor svetovne književnosti. Seveda je ta prizor obrat Schillerjeve logike: če tam čisti naravni akt spolnosti, ki ni le *tierisch*, živalski, temveč celo *viehisch*, živinski, epifenomenalno porodi »etični« *presežek*, je tu spolni akt sam zgolj del predpisanega zakonskega življenja in na zunaj se ne zgodi noben greh, saj zakonca občujeta prav v imenu dobrega okusa, zvestobe in npravnosti. Greh prinese v igro sam »umski presežek«, spolni fantaziji obeh zakoncev, ki v svetu videza gotovo z vso milino in dostojanstvom izpolnjujeta svojo zakonsko dolžnost. Tu je ravno videz tisti, v službi katerega sta primorana pokonzumirati svoj zakon; toda nad lepo naravo in spodobno spolnostjo se ohrani presežek *čiste umske patologije*, ki ima materialne učinke. Znan je rek, da imajo filistri boljše spolno življenje od libertinov, in verjetno sta imela zakonca v tej noči svoj najboljši seks. Brata Moor sta vsak po svoje hodila po drugi strani zakona, vendar se je kljub kruti usodi v vsakem ohranil kraj čiste umske določitve, ki jima je, kolikor usode nista mogla premagati, podelil vsaj patos njunega propada (odločitev za zlo in dobro je enkratna in nespremenljiva ter etično pravzaprav enakovredna; Schiller le *po stopnji* razlikuje med patosom zlega in patosom dobrega). Karl in Franz se kot subjekta torej vzpostavita v strogi disjunkciji do naravne nujnosti. Pri Goetheju pa je najvišje v človeku, ljubezen, eno z najnižjim, njegovim spolnim nagonom, pohota je v registru uma. Tu ni disjunkcije med umom in naravo, emancipacije moralnosti od čutnosti, temveč umski moment priskrbi najbolj realno čutno gonilo. Odtod sledijo Goethejevi junaki povsem drugačni mehaniki: Wertherjev samomor ni beg od usode, temveč njena afirmacija, ljubezen do univerzalnosti v aktivni podobi, Meister pride do samega sebe šele s tem, da odpre svojo notranjost totalni spremenljivosti, Faust pa dialektizira dobro in zlo in se šele na ramenih hudiča lahko povzpne do Boga. Schiller predstavlja vero v polno jedro subjekta, *človeka na sebi*, in disjunktivno harmonijo videza med človekom in naravo; Goethe na drugi strani pušča jedro subjekta vselej prazno in ravno zato

lahko med um in čutnost vnese učinkovanje, pri čemer je ravno čisti um v sebi najbolj čutni moment.

\*

Letos praznujemo dvestoto obletnico Schillerjeve smrti. Če ob jubilejih ponavadi zgolj ugotavljamo, da nam preteklost ne pove več kaj dosti, se je pri Schillerju letos zgodilo nekaj nenavadnega. Že od srede devetnajstega stoletja naprej ta zaprašeni klasik ni doživel večje renesanse kot letos. Predvsem nemško časopisje preplavljajo množice člankov, odkritih apologij in slavnih spisov njegovega življenja in dela (celo v našem *Delu* smo lahko brali članek z naslovom »Schiller Superstar«), nemalo oseb javnega življenja se izrecno razglašajo za njegove velike občudovalce in celo pri mladih, gimnazijcih in študentih, se je očitno znašel v konjunkturi. Skratka, Schiller je naenkrat *aktualen*. Zato se je treba vprašati, v čem in kaj je ta Schillerjeva aktualnost.

Morda Schiller bolj kot Goethe izreka neko resnico našega mladega stoletja. Če kdaj, potem danes živimo v svetu nujne javne nepodvornljive deklaracije svobode misli, izražanja, tolerance do drugače mislečih in kar na splošno svobode v kakršnemkoli oziru. Prav njihovo zaklinjanje šele upraviči njihov obstoj. Če je v čem Schiller aktualen, potem v tem, da živimo v času *čiste aktualnosti*, kjer se vsako dejanje meri le glede na sposobnost, da v svojem videzu deklarira nek bistveno manifesten, višji, brezčasen in moralni cilj.

To današnje schillerjevsko bleščeče hiperrazsvetljenje pa potrebuje tudi svoj drugi, temnejši protipol, goethejevsko destitucijo subjekta in privatno prodajo duše. Če je Goethe ljubljenec filozofov (Hegla, Nietzscheja, celo Heidegger je na stara leta konvertiral k njemu), je Schiller s te strani deležen prejkone žaljivk: Nietzsche ga je imenoval »*Moral-Trompeter von Säckingen*«, Adorno pa pejorativno »*Hofpoet des deutschen Idealismus*«. Celotn njegovi največji fani (denimo Safranski) priznavajo, da je kot lirik slabši od Goetheja: intimna stran duše ni ravno njegova stvar. Goethe je s svojim Faustom napisal morda največje delo zahodne literature, Schiller pa je avtor besedila evropske himne, ki – kot oda radosti,

bratstvu med ljudmi, prijateljstvu, ljubezni in večnosti – izrecno ni napisana v modusu konstativa, opisa dejanskih razmer na svetu, temveč *himničnega performativa*, torej deklarativnega dejanja, ki se z aktom izrekanja nadeja, da bo postavilo dejanskost tega, kar izreka. Schiller je nekje zapisal, da se stvari na svetu boleče drgnejo druga ob drugo, medtem ko misli v glavi mirno ležijo druga ob drugi: to je v enem stavku podoba današnje »javne resnice«. Konflikte posvetne sfere se da držati v obvladljivih mejah le prek javne neproblematične deklaracije nespremenljivih »občih vrednot«. Če politiki in druge javne osebe tako ob vsaki priložnosti govorijo eno in isto in odkrito moralizirajo, s tem ni nič narobe, saj je to ena od funkcij javnosti. Zato pa se mora na drugi strani javnega ohraniti tudi obrat schillerjevskega videza, namreč goethejevski moment *privatnosti*, kjer se zunanje stvari nič ne drgnejo druga ob drugo, vendar pa misli proizvajajo stvari v trenju čiste umske patologije.