

Vzvišeno med Kantom in Longinom

Lev Kreft

Vzvišenost v umetnosti je, kot meni Kant, vedno uglasena z vzvišenostjo v naravi. Najvažnejša razlika med lepim in vzvišenim je razlika med smotrnostjo forme, ki je naravnost nared za našo sposobnost presoje, medtem ko gre pri vzvišenem za predmete, ki so za našo sposobnost predstave neprikladni, nasilni za domišljijo in nasprotni smotru za sposobnost presoje, kljub temu in še toliko bolj vzvišeni. Predmet torej sam po sebi sploh ni vzvišen, ampak le primeren za ponazoritev vzvišenega ali za njegovo vzbujanje, saj vzvišeno ne spada na področje čutnih form, marveč na področje umnih idej. »Vzvišeno je tisto, kar že samo z možnostjo zamišljanja izkazuje tako moč duše, ki presega vsako čutno merilo.«¹ Vzvišeno je torej tisto, kar je s svojim upiranjem čutnim interesom neposredno všečno, kot neka predstava, ki spodbudi duševnost, da si nedosegljivost narave zamisli kot razlago idej. Gre torej za intelektualno všečnost, ki v striktnem pomenu besede sploh ni brez smotra, marveč je onstran čutnega interesa. Intelektualna všečnost ima, v striktnem pomenu, za svoj predmet moralni zakon v nas, ne pa predmetov izven nas. Intelektualna dobrina, ki je po sebi moralno smotrna, z vidika estetske sodbe ne more biti lepa, ampak le vzvišena. Estetsko jo je mogoče spoznati le z določenim odpovedovanjem zunanji svobodi, ki omogoča odkrivanje neizmerne globine nadčutne zmožnosti v nas samih. Vzvišeno se Kantu torej kaže kot tisto področje estetskega, kjer se všečnost vzvišenega predstavi v povezavi z nastopom tega najglobljega moralnega zakona v nas. To sproži entuziazem – prekoračenje omejitev v smeri neskončnosti. Vzvišeno torej lahko prav tako kot razmerje opazovalcev do francoske revolucije pomeni dokaz za človeško sposobnost napredovanja, oz. bolje: med estetsko vzvišenostjo in entuziazmom ob dogodkih v Franciji je zveza, ki govori o sorodnem načinu izražanja moralnega zakona v nas. S tem je, če preskočimo k drugemu delu *Kritike razsodnosti*, k teleologiji, v estetskem vzvišenem že podana osnova za razkritje smotra narave, ki ga Kant najde na eni strani v človeški sreči in na drugi v človeški kulturi (§ 83). Formalni pogoj za doseg tega smotra je – občanska družba kot ureditev, v kateri sila zakona omejuje krnjene človeške svobode. V pojavljanju vzvišenega pa se dokazuje možnost pojava človeka kot smotra vsega ustvarjalnega, možnost nastopa človeka kot moralnega bitja. Če te možnosti v njem samem ne bi bilo, bi vzvišenega ne doživiljal. Na katero nit estetskega raziskovanja se tu navezuje Kant?

1. Kant, Werkausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1977, § 25, str. 171.

*

Dr. Danko Grlić obravnava v prvi knjigi svoje *Estetike* tudi Pseudolonginov (ker so ga napačno pripisovali Longinu) spis »O vzvišenem« in pri tem zapiše: »V zgodovini estetike je bilo o vzvišenem napisano dosti študij, definicij, razmejitev od drugih kategorij (pretežno glede na kategorijo lepega), toda ne bi mogli reči, da je bil (z izjemo nekaj bistrih Schellingovih vpogledov) narejen pri tej zadevi kak poseben miselni napredek – celo v smislu natančnejših pojmovnih določb ne. Kategorija vzvišenega, že po tradiciji povezana z estetiko, je bila najpogosteje tolmačena na psihologistični način ali pa so jo pripisovali raznim predmetom na podlagi zelo banalnih in najpogosteje povsem izvenestetskih kriterijev.«² Dasiravno je s tem postavil antični spis o vzvišenem na visoko mesto v zgodovini estetike, je hkrati zatrdil, da raziskovanje zgodovine pojmovanj o tej kategoriji skorajda nima haska. Schellingov lucidni prispevek naj bi bila predvsem povezovanje in izenačevanje lepega in vzvišenega, pri čemer je za vzvišeno specifičen kaos kot vsota slepih sil, ki ima premoč nad čutnim zorom in s tem presega tudi našo fizično sposobnost. Značilnost Grličevega poudarka, ki poleg Longina in Schellinga omenja pravzaprav le še Kanta in Hegla, je vztrajanje pri estetskem modernizmu Schellingove religije umetnosti (predhodnika Wagnerjevega Gesamtkunstwerka, Arnoldove religije umetnosti in esteticizma nasploh) in izrazito nasprotovanje t.i. estetskemu psihologizmu. S tem pristopom sta izbrisani dve razsvetljenski tradiciji predestetskega (torej pred Baumgartnovim izumom estetike) in estetskega obravnavanja vzvišenega. Prva seže v francoskem izročilu od Boileauja do Batteuxa in celotne francoske razsvetljenske analize okusa kot estetsko-racionalnega čuta, druga pa sodi k angleški misli o umetnosti, ki je dosegla vsaj pri vprašanju vzvišenega vrh v razpravi Edmunda Burka. Obe miselni liniji sta imeli pomemben vpliv tako na formiranje estetike pri Baumgartnu kot na Kantovo obravnavo vzvišenega v njegovi tretji kritiki, vendar na način, ki je zavrgel čutno-čustveno, psihološko in empirično filozofsko podstat obeh tradicij. V tem pogledu se Grlić resnično strinja s Schellingom, ki pravi: »Pred Kantom je bil v Nemčiji vsak nauk o umetnosti navadna izpeljava Baumgartnove estetike – ker je Baumgarten prvi uporabil ta izraz. Da bi jo ocenili, zadostuje omemba, da je sama spet bila izpeljava Wolffove filozofije. V obdobju tik pred Kantom, ko sta v filozofiji vladala plitva popularnost in empirizem, so nastale znane teorije o lepih umetnostih in znanostih, ki so kot načela imele psihologizem Angležev in Francozov. Lepo so skušale pojasniti z empirično psihologijo, tako da so umetniška čudesa obravnavale, razsvetljevale in zastirale prav tako kot sočasne zgodbe o strahovih in druga praznoverja. Na sledove tega empirizma naletimo tudi v kasnejših spisih, ki so deloma zastavljeni na kvalitetnejšem pojmovanju. Druge estetike so do neke meje recepti in kuharice, pri čemer je recept za tragedijo takle: dosti groze, a ne preveč; sočutja kolikor je le mogoče, solz pa brez števila.«³ Zavračanje francoske in angleške estetske tradicije sodi torej v krog posebne vrste utemeljevanja estetskega modernizma, ki je umetnosti pripisal vzvišen status in ji

2. Danko Grlić, *Estetika. Povjest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb 1974, str. 104.

3. F.W.J. Schelling, *Filozofija umetnosti*, BIGZ, Beograd 1989, str. 78 in 79 - Schellingova predavanja iz leta 1802/3 in 1804/5, Jena in Wirtzburg.

dodelil s filozofskimi razlogi podgrajeno svetovnozgodovinsko oz. umno poslanstvo. Kant je prav pri obravnavi vzvišenega našel to poslanstvo v zvezi z moralnimi idejami v nas in odtod izvirajočim moralnim entuziazmom; Schelling je v svoji estetski fazi razvil celovito religijo estetskega, ki je izrazito vplivala tudi na nemško romantiko in njene teoretike; Hegel je ugotovil, da se je z romantično umetnostjo to poslanstvo umetnosti v razvoju svetovnega duha sklenilo, in zato postuliral smrt umetnosti. Vsem tem pristopom je poleg povzdigovanja posebnega pomena umetnosti skupno, da iz smotnosti brez smotra izrivajo čutni užitek v umetniškem in estetskem, nasprotujejo empirično-psihološkemu raziskovanju estetskih in umetniških fenomenov in postavljajo estetski učinek v funkcijo filozofsko utemeljene celovitosti napredovanja subjekta, duha in uma. Sodobna postmoderna kritičnost do modernizma, ki prav v tej celostno zasnovani misiji umetnosti išče izvirni greh umetniškega in estetskega modernizma, omogoča drugačen vpogled tudi v zgodovino vzvišenega estetskega učinka in nam znova priklíče v filozofski spomin prezrte in prezirane mislece sedemnajstega in osemnajstega stoletja. Na začetku umetnosti in estetike, ki sta kot imeni sodobne rabe nastali v osemnajstem stoletju, stojita dva teoretika, ki sta bila dolga leta znana le po enciklopedični oznaki izumiteljev obeh pojmov: Batteux in Baumgarten (Batteux je svoj esej, ki uvaža pojem lepih umetnosti in s tem lepoto kot karakteristiko umetniškega dela, izdal leta 1747, Baumgarten pa je svoje filozofske meditacije kot eno zadnjih filozofskih del v univerzalnem latinskem jeziku objavil dvalet let prej). Obe deli sta sodili v dediščino racionalizma Descartesove in Leibniz-Wolffove šole, vendar na uporniški način, ki je skušal najti v striktno racionalnem kozmosu prostor za čutno, umetniško in lepo. V obeh delih je hkrati viden tudi odmik od umetniškega klasicizma prejšnjega stoletja. Estetsko in umetniško povzdigujeta nad čutnost, zadovoljstvo, zabavo in neposredno lepo in s tem segata k pojmom dovršenosti, plemenitosti, elegance in podobno, ne pa h kakim transcendentalnim smotrom umetnosti in umetniškega. Prav zato sta bili verjetno tudi potisnjeni v pozabo, saj na taki zasnovi ni bilo mogoče graditi univerzalnega poslanstva estetskega fenomena. Značilno je ozadje pri Batteuxu, čeprav bi podobno lahko prikazali tudi Baumgartnovo estetiko kot nižjo »gnoseologijo«. Descartesov racionalizem je povzročil v francoski misli o umetnosti in umetnostni kritiki že v sedemnajstem stoletju močan dualizem. Ločnice med razumom in čustvom, med pravilom in spontanostjo, med imitacijo in kreacijo ali med užitkom in moralnostjo so bile izjemno ostro potegnjene.⁴ Descartes pravi v *Traité des Passions*, ki ga je v prvotni obliki pisal kot spis v kontekstu razprav o morali s princeso Elizabeto v Holandiji: »Običajno imenujemo 'dobro' in 'slabo' tisto, kar naš notranji čut presodi, da je v pomoč ali v boleš naši naravi; 'lepo' in 'grdo' pa imenujemo, kar nam je predstavljeno z zunanjimi čutnimi vtisi, zlasti z vidom, ki ga imamo za najvišjega. Odtod sledi, da obstajata dve vrsti strasti: tista, ki jo imamo za dobre stvari, in tista, ki jo imamo za lepe stvari. Slednji lahko rečemo 'prijetna', da bi je ne zamenjevali s predhodno ali s predmeti poželenja. Kar pa je v tem pogledu presenetljivo, je, da so občutki prijetnosti in groze splošno nasilnejši od drugih

4. O tem piše v svojem delu *The Aesthetic Thought of The French Enlightenment* tudi Francis X.J. Coleman – University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1971.

vrst ljubezni in sovraštva, ker tisto, kar pride do duše po poti zunanjih občutkov, dušo močnejše gane od onega, kar ji predoča razum, in ima hkrati na splošno v sebi manj resnice. In tako je stvar taka, da od vseh občutkov prav tisti o lepem in grdem najbolj zavajajo in so tisti, proti katerim je treba biti najbolj na preži.« Hierarhija duše, v kateri mora vladati razum, zahteva opreznost pri estetskih in umetniških občutkih, ker je njihova resničnostna vrednost nizka, njihova silovitost pa največja. Človek kot v samem sebi utemeljen mikrokozmos še vedno spominja na platonsko državo, v kateri je bil sicer le posnetek in podložnik: vstop do pozicije subjekta vodi preko notranje hierarhije cogita, ki si podvrže čutno in čustveno, zlasti pa mora obvladovati vzgibe, ki jih povzročata lepota in grdota. Podvrženost trdim pravilom umetnosti, tako značilna za klasicizem akademskega tipa iz srede sedemnajstega stoletja, je prvo razpoko doživela že v spopadu med starimi in modernimi. Vendar je ob dualizmu in hierarhiji med razumskim in čutnim, ki je kar klical po iskanju možnosti posredovanja med obema skrajnostima, V Franciji sedemnajstega stoletja in tja v osemnajsto prevladoval tisti pristop v mišljenju umetnosti, ki je izhajal iz okusa. Zato je nastanek francoske estetike, ki si sama sicer ni nadelala tega imena, zato pa je dana ime umetnosti, v osemnajstem stoletju povezan predvsem s poskusi racionalistične in razsvetljenske utemeljitve okusa kot dovolj zanesljivega razsodnika v stvareh umetnosti. Nastanek pojma lepih umetnosti je povezan prav z enim od teh poskusov. Batteux v *Les beaux arts réduits à un même principe*, delu, ki je umetnosti dalo novo ime, vstopa prav na to linijo razmišljanja. Njegov predhodnik Crouzas je v *Eseju o lepem* (1715) razrešil dilemo kartezijanstva z uporabo izkustvenega argumenta. Na vprašanje, ali lepota sodi k čustvenemu/čutnemu ali k razumnemu, je odgovoril, da občudujemo lahko tudi hladno in brez čustev. Klasicistični ideal prejšnjega, t.i. velikega stoletja Ludvika štirinajstega je bil še dovolj živ, da je bila taka izkustvena trditev, ki bi že v predromantiki zvenela neprepričljivo, verodostojna. Da bi jo Crouzas dodatno potrdil, je ugotovil, da ima razum za lepoto sposobnost hladne presoje, in s tem odrinil okus z območja trdne presoje lepote. Za okus je namreč veljalo znano načelo, da o okusih ni mogoče razpravljati: so povsem subjektivna zadeva. Batteux pa je najprej uvedel tisto ločnico, ki je omogočila nastanek modernega pojma umetnosti, torej ločevanje med *ars* in *techné* (če kot ilustracijo za ločevanje pojmov uporabimo to pomensko sinonimnost med grškim in latinskim izrazom, ki se je prav v osemnajstem stoletju najbolj razločevala), umetnostjo in obrtjo. Meja je to, da uporabne umetnosti ne povzročajo zadovoljstva, medtem ko lepe umetnosti delujejo prav na ta način. Meja med obema področjema (uporabnostjo in zadovoljstvom) je zasedena z govorništvom in arhitekturo. Inteligenca raziskuje bistvo predmetov, in to bistvo je neodvisno od nas. Pri tem ločuje resnično od neresničnega. Okus raziskuje samo predmete, ki so v nekem razmerju z nami samimi, in pri tem ločuje slabo od dobrega in grdo od lepega. Okus je za Batteuxa (za razliko od Crouzasa) povsem primeren organ za raziskovanje lepega in lepih umetnosti prav zato, ker gre na tem področju vedno za vpletenost nas samih, in ne za presojo objektivnega oz. od nas neodvisno obstoječega bistva. Lepo torej že od tedaj, ko je postalo *differentia specifica* umetnosti, ni lastnost stvari po sebi, ampak oznaka razmerja med ljudmi in stvarmi. Batteux si je s tem tudi določil

nadaljnjo pot razmišljanja in utemeljevanja: dokazovanja racionalnosti področja lepega se ni mogel lotiti z opustitvijo okusa, ampak z utemeljitvijo, da je tudi okus sposoben razsojati po trdnih pravilih. Okus je za umetnosti in čustva to, kar inteligenca za znanost: inteligenca ve, okus čuti. Vendar pa estetsko čustvo ni brez povezave s posebno sposobnostjo razsvetljevanja: lumière. Ta razsvetlitev, ki omogoča estetsko prepoznavanje vezi razuma s čustvi (tu smo že v polju, ki je sorodno tudi Schellingovi intelektualni intuiciji), šele povzroči zadovoljstvo. Batteux hoče dokazati, da je le en okus pravilen, in to tisti, ki ga narekuje narava. Umetnost, ki se ravna po naravnih pravilih, zadovoljuje amour propre-interes. In v stvareh samoljubnega interesa, ki si želi zadovoljstva, je pač razum najboljši sodnik. Kot kasneje povzame tudi Diderot, so lepe umetnosti v bistvu posnemanje lepe narave, ki pa seveda še ni romantična narava. Pod pojmom naravnega Batteux meri na eleganco, enostavnost, enotnost, somernost, poživljajoče variacije itd. Okus, tisti pravi, je razumevanje pravil s pomočjo čustev, in v tem razumevanju je duh nezainteresiran zadovoljen, srce pa zainteresirano išče užitek. Ker obstajajo zakoni, po katerih so narejeni izdelki lepe umetnosti, se da te umetnosti tudi zvesti na en sam princip. Ker imajo en sam temeljni princip, po katerem se ravna (lepo), so avtonomne – same sebi dajejo zakon, namreč prav ta zakon, da so imitacija lepe narave, ki je, kar se tiče duha, popolnejša od svojega vzora. Naravo mora vsak umetnik prebirati sam in veliki vzori tu ne morejo veliko pomagati (Batteux tu povzema izid spopada med starimi in modernimi iz prejšnjega stoletja). Batteux seveda mora priznati, da realno obstajajo različni okusi, kar pa ne spremeni dejstva, da je pravilen, torej razsvetljujoč, samo tisti okus, ki vsebuje naravo kot kriterij. Lepa umetnost je posnemanje lepe narave na prijeten način, ki ustvarja dela, popolnejša od svojega naravnega vzora in koristna ljudem.

Razložek med to zasnovno mišljenja lepega in tisto, ki jo zastopa nemška klasična filozofija s Schellingom na čelu, je viden. Ta razlika bi bila še večja, če bi naredili nekaj primerov sočasne angleške estetike, ki ni bežala pred čutom v racionalno, ampak je jemala človeško naravo kot tako, brez povzdigovanja k napredku in obvladovanju univerzalnega. Postavimo le tezo: med kontinentalnim modernizmom, ki je gojil vero v univerzalno poslanstvo umetnosti kot bistvene sile človeškega napredka, in anglosaškim pojmovanjem umetnosti, nastalim iz empirično-senzualistične tradicije, obstaja pomemben razložek, ki še dolgo ni dovoljeval istovrstnega univerzalističnega (ali totalnega) razmaha modernizma kot na kontinentu. V postmodernistični kritiki modernizma pogosto prihaja do izraza prav obnavljanje nekaterih »anglosaških« pristopov, med drugim striktnije ločevanje sfer političnega, ekonomskega in estetskega, ki prepoveduje univerzalistično eshatologijo in s tem iskanje zgodovinskega odrešenja v estetskem polju.

Pojem vzvišenega povezujemo z modernizmom prav kot tisti presežek nad čutnim užitkom ali estetskim zadovoljstvom, ki omogoča vstop estetskega učinka na območje transcendentalnega, območje vzvišenega poslanstva umetnosti, območje (če rečemo s Kantom) moralnega entuziazma, območje (če rečemo s Schillerjem ali Wagnerjem) izšolane ali dovršene človeške skupnosti, pa tudi na območje estetskega in umetniškega aktivizma – sprevrčanja sveta (kar je tako izrazito pri avant-

gardi). Pogosta raba izraza »vzvišeno« v estetskem pomenu posebnega učinka umetnin, ki je drugačen od učinka »lepega«, ki se znova pojavlja v sodobnih raziskovanjih in diagnozah o usodi umetnosti, nam sprva priključuje v spomin dolgo pozabljen ali vsaj delno prezrto področje empiričnega in psihološkega raziskovanja estetskega učinka. In vendar je v osnovi modernističnega povzdigovanja vloge umetnosti bilo prav prepričanje, da se da ljudi najbolj zasvojiti z umetniškimi deli in jih pripraviti za velike naloge napredka. Tako so, na primer, po zgledu svojega učitelja tudi sensimonisti menili, da bo nekoč mogoče z natančnim načrtovanjem estetskih učinkov umetniškega dela povzročati natančno načrtovane efekte v držī, prepričanju in sposobnostih ljudi. Kot pri vseh podobnih na novo rojenih tematikah in pojmi (kar velja, na primer, tudi za vnovično raziskovanje pojma modernizma ali pa njemu sorodnih fenomenov, na primer celostne umetnine, avantgarde, esteticizma ipd.) se tudi pri pojmu vzvišenega srečamo s potrebo, da raziščemo besedo samo in njen proces zgodovinskega nastanka in spreminjanja, ki prinaša pomenske odenke in premike.

Izrazi, s katerimi danes označujemo pojav, so tako ali drugače povezani z grškim oz. latinskim označevanjem posebne sposobnosti dobro oblikovanega govora (v retorstvu ali v umetnosti). Vzvišeno, *sublime* (angl.), *sublime* (franc.), *Erhabene* ... so izrazi, povezani z grškima *hypsous* in bližnjo sinonimno *megaloprepis* ali pa z latinsko *sublimis*. Longinov vzorni spis, pisan v grščini, uporablja kot kategorijo izraz *hypsous*. Grški izraz sugerira nekaj vzvišenega, nekaj, kar je dvignjeno nad, kar ima torej nekaj več od neposrednega govora in njegove običajne sporočilnosti. Latinski izraz sugerira nekaj poglobljenega, nekaj, kar je pod površino stvari, kar nas v govoru vodi bliže bistvu, k tistemu, kar je skrito za zunanjim videzom govornega sporočila. Oba izraza torej označujeta lastnost oz. spretnost, s katero dobro oblikovan govor sporoča nekaj več od »dobesednega« sporočila.

Latinski *sublimis*, iz katerega izvirata francoska in angleška raba, je danes v najpogostejši rabi na tri različne načine. Prva raba je za nas seveda estetska, torej oznaka posebne lastnosti umetniškega govora oz., izraza. Druga raba je verjetno najbolj razprostranjena in sodi k psihoanalizi: sublimacija kot proces, ki poteka pod površino zavesti in v komunikaciji med površino in globino oz. ozadjem. Tretja raba je naravoslovna. Sublimacija je proces, pri katerem stvari prehajajo iz trdnega stanja v plinasto in se nato znova strjujejo. Ikarov let je lahko metafora tega procesa: Ikaru polet uspe, toda njegov propad je povezan z njegovim smotrom – njemu ni le do zračnega popotovanja, ampak do tega, da doseže sonce, in čim bliže je svojemu cilju, tem bolj se topi vosek njegovih kril in kaplja na zemljo, dokler to ne povzroči njegove pogube. Zveza med tistim, kar je skrito pod površino stvari kot njihovo bistvo, in tistim, kar je vzvišeno daleč nad njimi kot njihovo prapočelo in bistvo vseh bistev, je trajni motiv filozofske celostne razlage univerzuma. Človeku je dana možnost vpogleda v to univerzalnost vseh bistev in dojetje zveze med globoko skritim in visoko vzvišenim šele z grozo smrti. Pogled v bistvo vseh stvari je nekaj groznega, nekaj, kar ubija. Da se lahko nekaj dvigne, povzdigne, očisti, idealizira ipd., mora izgubiti svojo zemeljsko težo, mora izgubljati pri svojem bivanju, in ta izguba se kopiče pod mejo njegovega dviga kot odvržen balast, pa tudi kot znak

umiranja. Descartesovemu »kopernikanskemu obratu«, ki je postavil *cogito* na mesto sonca, torej v pozicijo trdnega jedra človeške samogotovosti, sledi razsvetljenska podmena, da svetloba razuma ni le pot k pravilnemu spoznanju, ampak tudi način realizacije napredka vsega človeštva. Prav v tem pomenu ikarovskega leta k soncu kot lastne perfekcionirane humanosti je modernizem inavguriral napredek kot načelo lastnega razvojnega procesa in prav v pomenu »sublimacije« kot procesa žrtvene feniksovske preroditve razume avantgarda lastno vlogo v zadnjem in odločilnem koraku k novi popolnosti. Ideja sublimnosti je tesneje povezana z modernizmom, kot se zdi na prvi pogled.

Marshall Berman v knjigi *All That is Solid Melts into Air* (Verso, London 1983) ponazarja modernizem z znamenito Marxovo metaforo oz. alegorijo meščanske dobe: »Nenehni prevrat v produkciji, nepretrgano pretresanje vseh družbenih razmer, večna negotovost in gibanje loči buržoazno epoko od vseh prejšnjih. Vsa čvrsta zarjavela razmerja s spremestvom častitljivih predstav in nazorov vred se razvežejo, vsa nanovo stvorjena zastarevajo, preden morajo zakosteneti. Vse trdno in stalno se razblinja, vse sveto je oskrunjeno, in ljudje so naposled prisiljeni, da si s treznimi očmi ogledajo svoj življenjski položaj in medsebojne odnose.«⁵ Prvi slovenski prevod (Idrija, 1908) je bil tu pravzaprav boljši: »Vse stanovitno spuhti in vse sveto je izpostava oskrumbi...«⁶ V tej romantično-tragični metafori modernizma je dvojnost procesa sublimacije kot na dlani: hkratni proces neprestanega dviga k novemu in boljšemu in neprestane oskrumbe, izpuhtevanja vsega svetega v dim in nič.

Da je vzvišenost oz. sublimnost več kot le parcialna estetska kategorija, kaže tudi druga znamenita metafora tragike modernizma. Preden Walter Benjamin uvede v svojih zgodovinsko-filozofskih tezah podobo Angelusa Novusa, ugotovi, da je šansa fašizma ne nazadnje v tem, da se mu nasprotniki postavljajo v bran s stališča napredka kot zgodovinske norme. Taki nasprotniki pa povsem prezrejo dejstvo, da je prav »izredno stanje«, kot ga na videz uvaža šele fašizem, dejansko pravilo življenja, ki ga živimo - in torej nič izrednega (v tezi VIII). Progres torej ni nič drugega kot proces nastajanja šans za fašizem. Napredek je zato nekaj sublimnega. Angel, ki se skuša oddaljiti od nečesa, kar ga fascinira, ima zato obraz obrnjen v preteklost kot verigo katastrof. Radi bi se ustavil s tolažbo in milostjo, pa mu vihar iz raja širi krila in ga priganja v bodočnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko se kup ruševin pred njim dviga do samega neba. Neuspešen polet v bodočnost, pri katerem se nostalgija meša z grozo in katastrofo, je zavest o napredku ob koncu avantgarde. Razcepljenost modernizma, njegovi paradoksnost in ambivalentnost, njegova neposredna povezava med dokončano in dovršeno utopijo in hkratno totalno katastrofo - vse te teme stopajo pred nas tudi skozi vprašanja sublimnega, vzvišenega in sublimacije. Postmodernistični poskus odmika od napredka nas vodi k precej zlovesčemu kritičnemu pojmovanju sublimnega v estetiki. Če je lepo nekaj, kar ugaja po sebi in zato v govoru s svojo pojavnostjo teži k dominaciji nad drugimi funkcijami govora

5. Karl Marx: *Manifest komunistične stranke*, Komunist, Ljubljana 1973, str. 32.

6. Reprint originalne izdaje, Marksistični center CK ZK Slovenije, Ljubljana 1983, str. 11.

(Jacobson, Mukarovsky), potem je vzvišeno tiste vrste raba estetske funkcije govora, ki omogoča dominacijo govorca nad nagovorjenim. Ujeti smotrnost brez smotra, to samonanašanje estetskega v govoru, v mreže uporabnosti, ta »ideološka raba« orfejske sposobnosti, ki zna začarati ljudi, živali in stvari v slepo sledništvo, je razlog, da tudi sestop od Kanta k Longinu in zgodovini sublimnega ni le zaprašena kabinetna raziskava.

*

Iz ohranjenih rokopisnih prepisov spisa *Peri hypsous* se ne da z zanesljivostjo razbrati avtorja.⁷ Tako imenovani Pariški rokopis, ki velja za najstarejšega in tudi najboljšega (10. stoletje), navaja v naslovu kot avtorja Dionizija Longina, v pregledu prepisane vsebine pa Dionizija in Longina. Dionizij naj bi bil Dionizij Halikarnaški, ki je pisal v Avgustovem času. Longin, ki so mu pripisovali avtorstvo zlasti v sedemnajstem in osemnajstem stoletju in je tako v spisu ostalo njegovo ime oz. oznaka »Pseudolongin«, je živel v tretjem stoletju našega štetja in spada k novoplatonizmu (213-273), tako kot Plotin. K odločitvi za tega avtorja je prispevalo dejstvo, da je novoplatonizem poudarjal moment lepega kot zmage ideje nad snovjo, pa tudi legenda o Kasiju Longinu kot »živi knjižnici in univerzi na dveh nogah«. Longin se je naučil retorike pri stricu, ki je poučeval v Atenah, začetnik novoplatonizma Amonios Sakas pa ga je med skupnimi popotovanji in prijateljevanjem usmeril k filozofiji, čeprav ga je Plotin sam vedno označeval bolj za filologa. Kasneje je živel v Palmiri in prepričal njenega vladarja Zenobija, da je prekinil stike z Rimom. Ko je Palmira podlegla Rimljanom, so Longina ujeli in obsodili na smrt.

Navedeno avtorstvo iz rokopisov je verjetno ugibanje bizantinskega prepisovalca, ne pa prepis starejših virov. Tisto malo, kar vemo o obeh, dovolj hitro izključi možnost, da bi bil avtor Dionizij Halikarnaški. Tekstualna analiza pa je pripeljala do spoznanja, da je zelo malo verjetno, da bi bil avtor Kasij Longin. Ne le, da jezik ni njegov (Longin je pisal v tretjem stoletju, ko je bila grščina drugačna kot v tem spisu). Najbolj je teorijo o Longinovem avtorstvu podrla raziskovanje časa nastanka izgubljene izvirne predloge. Poglavitni dokaz je razpravljanje o »currupta eloquentia«, tako značilno za prvo (in ne za tretje) stoletje naše dobe: tedaj je bilo splošno mesto v razpravah take vrste, da se je sposobnost retorike in literarnega izražanja, posebej pa sposobnost vzvišenega izraza, pokvarila, in to zavrlo strasti po dobičku, zabavi in ugodju. Tako je obveljalo, da gre za spis iz prvega stoletja, medtem ko je avtorstvo ostalo zavito v mrak. Kar se da iz samega besedila sklepati o avtorju, je njegovo židovsko ozadje, saj navaja tudi znameniti primer stvarjenja iz Stare zaveze, ki je v te vrste poganski literaturi skorajda edini primer. K ugibanju pa že sodi, da je bil pisec helenizirani Žid, morda osvobojeni suženj. Zadnja bilka pri poskusih, da bi določili pisca, je bila najdena v podobnostih izreke in tematiziranja s Filonom Aleksandrijskim, ki je bil nedvomno helenistično izobražen Žid, celo iz rabinske družine, prav v prvem stoletju našega štetja. Tudi Filon je

7. Večji del podatkov je iz uvodne študije D.A. Russella k izdaji »On the Sublime«, Oxford University Press, Oxford 1970; prva izdaja je iz leta 1964, besedilo spisa o vzvišenem pa je v grškem jeziku.

pisal o dekadentnosti lastnega časa. Seveda pa ta teorija realno vodi le do sprejemljive predpostavke, ki ponovno potrjuje bolj čas nastanka dela kot pa avtorstvo.

Sodobne izdaje se opirajo na že omenjeni Pariški rokopis iz desetega stoletja, ki mu verjetno manjka več kot dve tretjini originalnega besedila.

Danko Grlić v navedenem delu opozarja, da je celo prevod naslova spisa sporen. Ernst Robert Curtius v delu *Evropska književnost in latinski srednji vek* namreč trdi, da ne gre za razpravo o vzvišenem, ampak o visoki/veliki literaturi.⁸ Vendar se zdi, da je Curtius pojmu pripisal pomen, ki ga je imel predvsem v srednjem veku, ko so razvili teorijo treh stilov (*gravis*, *mediocris* in *humilis*) predvsem na osnovi tematike in okolja (dvor, mesto, vas). Tako so Vergilovo poezijo delili na visoko (Eneida), srednjo (Georgika) in nizko (Bukolika).⁹ Kako pa je bilo s tem pri Grkih in v antiki?

Za stil govora posebej vplivne vrste so rabili tri izraze: *hypsous*, *megaloprepis* in *adros*. *Hypsous* pomeni nekaj visokega, visoko ležečega, odličnega, privzdignjenega in vzvišenega, v prenesenem pomenu tudi ošabnega. *Megaloprepis* označuje veličasnost in povzdignjenost. *Adros* meri na moč.

Russell navaja, da je prva zgodovinska raba izraza »vzvišeno« v zvezi z govorom že v *Odiseji*, kjer Antinoj imenuje Telemaha »hipsagoris«. S tem ni mišljen stil njegovega govora, ampak prisotnost kraljevskega ponosa in duha v njegovih besedah. Za razliko od *adros* in *megaloprepis*, ki ju najprej najdemo kot oznaki, preneseni na jezik, je *hypsous* najprej oznaka družbenega statusa in moralne drže in šele nato preide na področje literarne kritike in teorije. Prvotni metaforični prenos je torej pomenil božanske ali kraljevske lastnosti (ponos in vzvišena jeza, pa tudi pompoznost) in se je odtod preselil tudi na področje govora. Vzvišeno torej spregovori nekdo, ki je sam vzvišen v očeh tistih, ki jim govori: moč govorca nad nagovorjenimi ni le v moči njegovega govora, ampak tudi v vnaprejšnji poziciji (socialni ali moralni), ki ga dviguje v njihovih očeh.

V literarni kritiki se beseda prične pojavljati pogostejše šele v drugi polovici prvega stoletja pred našim štetjem, torej tako rekoč neposredno pred nastankom rokopisa. Znana Demetrijeva razprava o stilu te oznake sploh ne uporablja, Ciceron ne navede izraza »sublimno« v literarni zvezi. Tako ostajata poglavitna vira za povezovanje izraza *hypsous* z (literarnim) govorom rokopis »O vzvišenem« in izgubljeni Cecilijev traktat na to temo, na katerega se Pseudolongin kritično navezuje v začetku. To pa seveda ne pomeni, da Grki niso razvili lastne teorije stilov in zvrsti govora, v kateri ne bi tudi vzvišen govor imel svojega mesta, le da pod drugimi oznakami, posebej tistimi, ki izhajajo iz besedne družine »mega«, kot smo omenili *megaloprepis*. Pri tem so vzvišenemu govoru pripisovali dvojno karakteristiko izvora: govor ob slovesnih priložnostih ali govor posebej odlične osebe in pa poetični govor, ki izvira iz božanskega navdiha oz. je pod močnim vplivom čustvenega vzgiba ali inspiracije (to se je iz čisto pesniškega govora hitro preselilo tudi na po-

8. Danko Grlić, *op. cit.*, str. 103.

9. O tem najdemo več informacij v: D. Poirion, »Theorie et pratique du style au Moyen Age. Le sublime et la merveille«, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, št. 1, januar-februar 1986, str. 15-32.

dročje govorništva). Zlasti v obdobju sofistike in protisofistike je bila ta dvojnost občutena tudi na konflikten način, saj se je (kot razlaga tudi Aristotel v *Retoriki*) stil pisanja ločil od stila govornega prepričevanja v življenjski praksi. Rešitev oz. združitev obojega, vzvišenega hladnega in čustveno nabitega, je antika našla seveda v Demostenovem govorništvu.

Celovitejšje teorije stila nastanejo z Aristotelom in neposredno po njem, ko se razvije doktrina treh načinov govora. Aristotel, pa tudi Teofrast, sta seveda popoln stil vmestila nekam v sredino med skrajnosti: niti prena brekel niti preveč pritlehen, z nekaj patetike, a ne preveč, in podobno. Pozna peripatetika in aleksandrinska šola poznata tri stile: preprostega, lahkega ali cvetočega in veličastnega. Kasneje se ta tridelna shema še pomnoži z nadaljnjo analizo (Demetriji, Dioniz, Cicero).

Ta pregled kaže, da spis »O vzvišenem« ni razprava o najvišjem od treh stilov pisanja in govora. To je dobro opazil že Boileau: »S sublimnim Longin ne meri na tisto, kar so govorniki poimenovali sublimni stil... neka stvar je lahko v sublimnem stilu, pa zato še ni sublimna.«¹⁰ Vzvišeno, o katerem govori spis, se ne kaže le v govornih celotah, ampak tudi v eni sami besedi ali stavku. Gre torej za posebne vrste učinek, in ne za poseben stil. Zato najdemo vzvišeno tudi pri piscih, ki sicer še zdaleč ne pišejo v vzvišenem stilu. Longin navaja dovolj primerov vzvišenega iz spisov antičnih zgodovinarjev (Hekatej Mileški, Amfikrat, Herodot, Tukidid, Ksenofon, Teopomp Hioški, Filist Sirakuški, Timej Taorminski, Kalistren, Klitarh) in nas s tem navaja na podmeno, da gre pri vzvišenem za rezonanco vzvišene duše v njeni govorici in hkrati za učinek, s katerim govor ali zapis obvlada poslušalca ali bralca z močjo, ki se ji ni mogoče upreti.¹¹ Oba učinka sta povezana z močjo misli ali strasti govorca. Za proizvajanje učinka vzvišene govorice mora biti govorec *megalopsihos*, sam iz sebe in prevzet: človek, ki se dvigne nad slabosti in nagnjenosti k posvetnim strastem in se obenem plemeniti z razmišljanjem o najboljšem, kar se da doseči v kozmosu. Ta *hypsiorija* kot lastnost govorca je ideal, ki ga je mogoče pripisati trem izvorom. Prvi je gotovo v občudovanju Platona, ki je oživel pri liberalni stoi prvega in drugega stoletja pred našim štetjem skupaj z živahno razpravo o platonskem stilu in filozofski drži. Drugi je v vzgojnem idealu iz približno istega okolja, pri katerem govornik spretno doseže pravilno in cvetočo vzgojo z osnovo v filozofiji. Tretji izvor je v dediščini helenističnega literarnega okusa, ki je bil nasprotno površnemu pogledu prej v kratkosti in točnosti kot pa v napihnenosti in grandioznosti. Podoben okus kot pri Psevdolonginu, kar se tudi sklada z datacijo spisa, najdemo lahko pri Filonu Aleksandrinskem, ki omenja *hypsos psihis* kot lastnost, ki je opazna pri Mojzesovi božanski inspiraciji in pri božjih izrekih. Stilski ideal spisa o vzvišenem je torej utemeljen v moralnem idealu. Vzvišenost govornega stila je dosegljiva človeku vrline in dostojanstva, ki opravlja svojo dolžnost v človeški skupnosti in filozofsko dojema svoj položaj in vlogo kot državljani kozmosa. Od te moralne in filozofske drže je odvisna tudi trdna sposobnost rabe jezika. V tem lahko vidimo vpliv rimskega ideala vrline na grško zasnovo, ali kot pravi Rus-

10. Nav. po Russillovi študiji v navedeni izdaji »On the Sublime«, str. XXXVII.

11. O zgodovinarjih in njihovem citiranju pri Psevdolonginu gl. tudi: J. Bompair, »La place du genre historique dans le traité 'Du Sublime'«, v navedeni številki *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, str. 3-14.

sell, »po bistvu rimski ideal 'vir bonus dicendi peritus'«. ¹² Vzvišenost govora torej že v antiki vsebuje vrsto predpostavk, ki jih ni mogoče preprosto pripisati »tehnik« stila, in Psevdolonginov spis daje tem pojmovanjem poudarek prvega stoletja: zoper padec sposobnosti izražanja, do katerega je pripeljalo nagnjenje h kopičenju denarja in uživanju v posvetnih zadovoljstvih, se lahko z vzvišenim govorom upre le s filozofsko držo človeka, ki se zaveda svoje večnostne vpetosti v kozmični red. Tu se z estetskim povezuje specifično socialno poslanstvo. Glede na to, da je spis po svojem naslovljencu Terenciju Postumiusu tudi vzgojni traktat, je bil namen pisca podučiti nagovorjenega v filozofski drži, ne pa, da bi ga le naučil vzvišene rabe jezika kot danega sredstva.

Neznani avtor, ki mu začasno lahko rečemo Pseudolongin, naslavlja spis Postumiusu Terencianu, s katerim sta skupaj študirala krajši traktat Cecilija iz Kalakte o vzvišenem; učitelj spominja učenca, da sta bila z vsebino nezadovoljna, ker ne dosega dveh ciljev pisanja: jasne določitve predmeta in prikaza, kako lahko sami dosežemo opisovano kvaliteto. Zato se avtor spisa loteva predmeta po svoje. »Učinek genija ni v tem, da prepriča poslušalstvo, ampak prej v tem, da jih spravi iz sebe.« Tisto, kar nas navdihuje, je več vredno od tistega, kar nas le prepričuje ali pa nam ugaja. kajti naša prepričanja lahko nadzorujemo sami, medtem ko učinek vzvišene deluje kot blisk razodetja z eno samo dobro govorno potezo, ki se ji ne da upreti. Po mnenju avtorja torej ne vstopamo na področje ločevanja med lepim in vzvišenim, kot bi nam narekovala naša kasnejša tradicija, ampak na področje take vrste govora, ki presega prepričevanje in užitek in nagovorjenega tako rekoč prevzame in podredi s pomočjo besedne spretnosti. zato si v drugem koraku pisec zastavlja vprašanje, ali obstaja kaka *techné* ali pa je taka sposobnost govora prirojena le genijem. Res je, da je geniju edina učiteljica narava, ki mu je dala bogato darilo, zato tudi ne potrebuje učenja, pravila pa bi mu uveljavljanje sposobnosti le pokvarila. Toda narava sama ne dela ničesar brez pravil in sistema. Dobra sreča, ki nam jo je naklonila narava, če nas je obdarila s sposobnostjo vzvišene govora, mora hoditi z roko v roki z dobro presojo. Presoja mojstri uporabo naravnega daru in brez nje sploh ne bi vedeli, da obstaja za literaturo kaj takega, kot je genialnost: s presojo jo prepoznamo.

Pisec potem, ko navede nekatere napake, do katerih prihaja pri poskusih vzvišene govora in pisanja (bombastičnost, afektiranost, hladni in trivialni patos), daje tudi razlago tako usmerjenega okusa za vzvišeno. Tudi v našem vsakdanjem življenju dejansko ni veliko vse tisto, kar se da na vzvišen način prezirati: bogastvo, status, ugled, suverenost in podobne stvari, ki jim pritiče nekaj gledališke privlačnosti, vendar jim moder človek ne bo pripisoval lastnosti najvišje dobrine. Povzdignjeno, napihnjeno, bombastično in afektirano patetično je podobno tem dobrinam, ki jih cenimo zaradi zunanjega blišča. Prava vzvišenost v govorici pa nas zaradi vrline njegove narave, in ne zaradi zunanosti jezikovne rabe, dvigne k veselemu ponosu, kot da bi sami ustvarili tisto, kar smo slišali. Pravo sublimno deluje tudi po večkrat-

12. Nav. izdaja, str. XLIII.

nem branju in daje ogromno snovi misli. Res vzvišeno (kot tudi res lepo) ugaja vsem ljudem v vseh časih.

Sposobnost vzvišenega govora je torej sposobnost genija, ki pa jo je vsak človek z vajeno presojo sposoben prepoznati in tudi uporabljati. Naša dovzetnost za učinke pravega vzvišenega je odvisna od naših vrlin oz moralnih sposobnosti in od naše filozofske drže.

Vzvišeno prihaja v literaturo iz petih izvorov:

- iz polnokrvnih idej
- iz navdiha, ki ga daje močno čustvo
- iz konstrukcije figur misli in govora
- iz plemenitosti izraza, ki pomeni bodisi izbor besed bodisi rabo figur in dikcije
- iz skupnega učinka vrline in povzdignjenosti kot celote.

Prva dva izvora sta prirojena, preostali drugi sodijo k *techné*; omemba zadnjega izvora kaže, da avtor ve, da sestavljena uporaba različnih izvorov s pravo sintezo ustvari presežek, katerega učinek je močnejši od preprostega seštevka sestavljenih delov. Vzvišeno je jezikovni izraz moralno-emotivne moči govorca, njegov učinek pa hkrati dokaz moralnih in emotivnih sposobnosti nagovorjenega. Z vzvišenim se potrjuje posebna socialna vez, ki jo predstavlja moč govora oz. besede. Vzvišenost potemtakem ni lastnost besed kot takih ali njihove spretnosti kombinacije (čeprav očitno obstajajo vzvišene in manj vzvišene ali celo trivialne besede in njihove zveze), ampak je močan izraz medčloveške idejne in emotivne vezi z govornimi sredstvi. To usmeritev, ki je v teoriji vzvišenega trajna in zato vedno presega ožje okvire literarne ali govorniške teorije in kritike, v spisu potrjuje tudi poudarek, da je tišina pogosto bolj vzvišena od vsakega govora. Pravi govornik mora imeti velik in plemenit um. Veličina stila je pri geniju naraven izid veličine njegovih misli-idej. Tu pisec navaja tudi svoj najbolj znameniti in vplivni primer: Bog kot zakonodajalec Židov je rekel, naj bo luč, in bila je luč. Kaj je lahko večji dokaz za moč govora, za katerim stoji veličina govorca, in kateri primer lahko bolje kaže, da je špartanska preprostost izraza močnejša in bolj vzvišena od napihnjenosti in afektiranosti? Tudi ob naštevanju različnih figur in rabe besed, ki sodi k preostalim izvorom vzvišenega, ostaja avtor pri prvotnem stališču: figura govora je najbolj na mestu, če ji uspe prikriti dejstvo, da je figura. Če je figura vidna in prepoznavna kot figura, pač spodbudi pomislek, da gre za manipulacijo z besedami, za zavesten poskus vplivanja s spretnostjo govora. Stari spopad med sofisti in Sokratom ostaja torej tudi v kasnejšem času moto filozofiranja o govoru: gola spretnost je manipulacija. Geniji vedno delajo tudi napake in odsotnost napak vsekakor ni genialnost, ampak dolgočasje. Genij se nam z enim samim vzgibom resnično vzvišenega odkupi za vse napake, ki pri njem nikdar ne prevladujejo. Narava je povzdignila človeka v bitje posebne plemenitosti. Kot bi nas pozvala h kakemu velikemu zboru, nas je priklicala v življenje, da bi bili gledalci vsega, kar je naredila, in zavzeti tekmeči za čast, in »nam je torej od začetka vdihnili v srca nepomirljivo strast za vse, kar je veliko in bolj božansko od nas samih. Tako so v dosegu človeškega dejanja take moči kontemplacije in misli, da jim ne more zadostiti niti vse veselje, tako da naše ideje

pogosto prekoračijo meje, s katerimi smo obdani. Glej na življenje z vseh strani, in videl boš, kako so v vseh stvareh izjemno, veliko in lepo nad drugim, in tako spoznal smoter našega stvarjenja. Zato po nekem naravnem nagonu ne občudujemo malih potočkov, ki so jasni in koristni taki kot so, ampak Nil, Donavo, Ren, in nadvse – morje. Majhne ognje si vzdržujemo, toda ne gledamo jih z večjo presunjenostjo, kot nebeške ognje, ki so pogosto mračni, in nimamo jih za večje čudo od Etninih kraterjev v izbruhu, ko mečejo v zrak skale in cele griče iz svojih globin in včasih izstreljujejo prave reke čistega titanskega ognja. Ob vsem tem naj rečem le, da je tisto, kar je nedvomno koristno in potrebno, dovolj ceneno; neobičajno pa je tisto, kar osvoji naše navdušenje.« S tem je pisec utemeljil smoter rabe vzvišenega, pa tudi smoter obstajanja genija kot naravno obdarjenega človeka velikih idej in čustev, ki si po lastnih pravilih razvija sposobnost vzvišenega govora: našo naravno, prirojeno strast po porušenju vseh meja, po preskoku vseh ovir, ki nas vlepajo v končnost naše narave. V vzvišenem govoru doživljamo lasten božanski smoter neprestanega vzgiba k boljšemu, bolj plemenitemu, bolj moralnemu. Groza, ki je povezana s tem, je groza pred neskončnostjo lastnega smotra.

Ali smo torej s tem spisom iz prvega stoletja našega štetja, ki ob povedanem navaža vrsto konkretnih spretnosti v rabi vzvišenega v govoru, že sredi modernizma? Odgovor na to vprašanje lahko najdemo v zadnjem ohranjenem delu spisa, ki se sprašuje, zakaj v sodobnosti ni več zaslediti ljudi s sposobnostjo vzvišene prepričljivosti, ki družijo v sebi veličino moralnih idej in sposobnost njihovega priobčenja. Avtor se ne strinja s kolegom filozofom, ki trdi, da je padec govornišтва povezan s padcem demokracije in prevlado despotizma, ker pač le svoboda lahko ustvari plemenite ljudi. Odgovarja. »Lahko je, dragi dobri prijatelj, in za človeško naravo tudi značilno najti napako v stvareh, kakršne so v določenem trenutku. Ampak pretehtaj. Morda pa velike narave ne kvari svetovni mir, ampak prej ta neskončna vojna, ki obseda naša srca, da, in strasti, ki trpinčijo naša življenja v teh časih in so napravile iz njih čisto zmedo. Ljubezen do denarja, ta nikdar zadovoljena bolezen, je tista, od katere smo vsi zboleli, in pa ljubezen do zabave, ki nas zasušnjuje ali, bolje rečeno, utaplja naša življenja, dušo in vse drugo v prepad; kajti ljubezen do zlata je strašna bolezen in ljubezen do zabave povsem neplemenita.« Tu se tekst dvigne do vzvišenosti nasprotovanja posvetnim dobrinam, kot je že prej nasprotoval koristnosti in uporabnosti kot nasprotju vzvišenosti. Pokvarjenim od posvetnih dobrin pa ni do uresničevanja vzvišenega smotra človeške narave – delati dobro na svetu.

Tisto, kar ob vseh vzporednicah med Pseudolonginom iz prvega stoletja in razsvetljenskim tretiranjem vzvišenosti pri prvem manjka, je strast po spreminjanju razmer. Filozofska usmerjenost v plemenitenje lastne osebne duše, duha in dejanja je tu prevladovala nad strastjo po svobodi in zavzemanju za demokracijo proti despotizmu. Zato je seveda tudi to potrditiv, da avtor spisa ni slavní herojski filozof Longin, borec proti rimskemu despotstvu, aktivist svobode, kakršnega so – značilno – povzdignili v podobo avtorja spisa o vzvišenem razsvetljenci in predromantiki. Spis o vzvišenem nam potrjuje, da gre za kategorijo, ki označuje socialno ali mo-

ralno smotrno rabo estetske funkcije jezika oz. izraza. Po tej plati je že Pseudo-longinov spis soroden na primer Diderotovi razsvetljenski predstavi o slikarskem izrazu: gledalec mora imeti pri podobi občutek, da njegova prisotnost pred platnom osebam na platnu ni znana in se obnašajo tako naravno kot ljudje, ki ne vedo, da jih napada ost tujega pogleda; hkrati pa mora biti moč upodobitve prav s svojo naravnostjo taka, da gledalec nima občutka, da kot nepozvan tujek kuka skozi ključavnico na prizorišče, ampak ga prizor potegne vase kot udeleženca z močjo, ki se ji ni moč upreti.

Hkrati spis o vzvišenem daje vzvišenemu antično oz. helenistično razsežnost: genij, ki je sposoben vzvišene govorice, nas prevzame brez prepričevanja, mi pa, ki imamo le filozofsko razvito in vzgojeno presojo, prepoznamo njegovo moč z lastnim notranjim vzgibom, torej po moči estetsko-moralnega učinka v nas, in se prepustimo vzvišenemu smotru, ki nam ga ta sporočilnost z izjemno močjo ponuja. Vzvišeno nas s svojim učinkom ne pozove k funkciji subjekta napredka, ampak nam da čutiti naš naravni smoter: biti opazovalec tega dovršenega naravnega teatra, do vzeten za to dovršenost in dvignjen nad akcijo s pomočjo dobrega, ki ga ravno učinek vzvišenega obudi v nas.

V tem pogledu bi lahko rekli, da je razlika med Kantom in Longinom – Boetiusova *Consolatio Philosophiae*.