

Filozofski fakultet u Zagrebu

Odsjek za filozofiju

Odsjek za komparativnu književnost

Friedrich Schlegel i pojam romantičke ironije

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Nadežda Čačinović

Komentor: dr. sc. Tomislav Brlek

Student: Matija Žalac

Zagreb 2018./2019.

SAŽETAK

Cilj ovog rada pokušaj je objašnjenja što definicija romantičke poezije kao progresivno univerzalne poezije zapravo znači te kako se pojam romantičke ironije u tu definiciju uklapa. Sam F. Schlegel bio je pod velikim utjecajem filozofije Njemačkog klasičnog idealizma, poglavito Fichtea. Walter Benjamin je u svojoj knjizi *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu* tvrdio da se Schlegelova teorija umjetnosti temelji na spoznajno teorijskim pretpostavkama “te ukoliko se one ne poznaju, teorija ostaje nerazumljiva.”(Benjamin, 2007., str.14.) U radu sam želio prikazati razvitak u shvaćanju umjetnosti od Platona sve do Schlegela kako bih pokazao novinu i originalnost njegovih misli. Samim time u okviru rada nisam u većoj mjeri pisao o utjecaju Schlegela na književne teorije 20. stoljeća. Nakon uvoda, u drugome dijelu prikazat ću Platonovu teoriju o oponašanju u umjetnosti. Raspravu započinjem problemom istine i laži kroz Platonove dijaloge *Fedar* i *Sofist*. U *Sofistu* pokazuje kako je moguće govoriti, pa i pisati laži. U *Državi* Sokrat prigovara pjesnicima da krivo prikazuju bogove, to jest, da lažu. Platon također smatra da se pjesnici ne mogu niti uzdići do istine već su zapali u svijetu bivanja, a svijet bivanja je svijet u kojem filozof nikada ne traži pravo znanje. No, za Platona još je veći problem što taj svijet bivanja pjesnici oponašaju. U radu sam također uputio na klasicističko poimanje umjetnosti, preko Popea, gdje se također tvrdi da je bit umjetnosti u oponašanju prirode. Samim time umjetnik je treći od istine kako Sokrat tvrdi u *Državi*. U trećem dijelu rada govorim o Kantovoj *Kritici moći suđenja* kako bi se jasnije vidio zaokret od oponašanja na djelovanje u Kantovu pomaku prema subjektivnosti i ljudskoj svijesti. Pružit ću pregled o tome kako se treba prosuđivati da bi se moglo govoriti o lijepom. U završnom dijelu poglavlja govorit ću i o pojmu genija kod Kanta. Kant tvrdi: “Genijalnost je talent (prirodni dar), koji umjetnosti daje pravilo.”(143) Friedrich Schlegel je mislio da genije ne postoji bez obrazovanja i poznavanja književnosti. Ono što Kant zove genijalnošću, Schlegel bi smatrao da je samo talent koji nije dovoljan za stvaranje genijalnih djela. U četvrtom dijelu pokazat ću utjecaj Fichteove filozofije na Friedricha Schlegela. Walter Benjamin je među prvima razumio povezanost mišljenja Fichtea i Schlegela, te slobodnu djelatnost svijesti kod obojice. Benjamin tvrdi: “...kod Fichtea se refleksija odnosi na “Ja”, kod romantičara se ona odnosi na čisto mišljenje...”(Benjamin, 2007., str.21.) Benjamin tvrdi da je kod Fichtea u apsolutnome “Ja” svladana beskonačnost refleksije. Spram Fichtea u

suprotnosti stoji Schlegel koji smatra netočnim svaki nazor postavljen kao izvor spoznaje, čime se zapravo dokida konačnost i otvara beskonačnost refleksije. No, ta beskonačnost nije ona nastavka, već povezanosti, smatra Benjamin. Zato je i pojam kritike kod Schlegela toliko važan jer omogućuje tu povezanost refleksije preko medija umjetnosti. U petome dijelu govorit ću o Hegelovu shvaćanju ironije kod Friedricha Schlegela. Hegel smatra da je romantička ironija svoj dublji temelj našla u Fichteovoj filozofiji. Za Fichteovo "Ja" Hegel smatra da je po svemu apstraktno i formalno, nema sadržaja, te je u njemu negirana svaka posebnost i određenost. To po Hegelu dovodi do toga da ono što jest kroz takvo "Ja" se može opet i uništiti. Zato i tvrdi: "Sljedeća je forma ovog negativiteta ironije ispraznost svega stvarnoga, čudorednoga i u sebi sadržajnoga, ništavnost svega objektivnoga i onoga što važi za i po sebi." (Hegel 58) U zadnjem dijelu rada koncentrirao sam se na to da prikazem Schlegelove ideje o romantičkom pjesništvu. Čačinović tvrdi da je Benjamin već zaključio da se ironija ne vezuje samo uz samovolju, kako je Hegel mislio, već uz ironično razaranje forme u kritici. Benjamin smatra da je ironija način na koji su se romantičari uzdigli iznad vlastite subjektivnosti i ograničenosti. Friedrich Schlegel je smatrao da se konačnost mora uništiti da bi se otvorila beskonačnost, i zato možemo govoriti o onom razarajućem u kritici. No, to razaranje nije bilo samo sebi svrha, već je cilj kritike da se umjetničko djelo i spozna. U kritici se zato pojavljuje nova razina refleksije, a samim time i beskonačna povezanost refleksije u mediju umjetnosti, odnosno, u poeziji. Iako je ograničenje nužno kako bi samo djelo moglo postojati, sljedeća razina refleksije to isto djelo razara kako bi ga mogla promatrati kao beskonačno, apsolutno, puno i prepuno značenja koje nitko ne može u potpunosti iskazati. Sam pojam ironije Schlegel vezuje uz Sokrata, te kako njegov ironijski stav omogućuje dijalog. Budući da Sokrat tvrdi da ništa ne zna, na taj način potiče svojeg sugovornika na dijalog. To je važno kako bi se objasnilo što je to roman za Schlegela. Za roman kao pravu romantičku knjigu potrebna je sufilozofija i supoezija, odnosno, kritika. Roman na taj način postaje "najviši oblik refleksije u poeziji."(Benjamin 1113) U romanu je na najbolji način omogućeno progresivno stremljenje ka univerzalnosti. Romantička poezija je progresivno univerzalna poezija, a progresivnost možemo gledati kao težnju za uzdizanjem iznad individualnosti, ali i težnju ka beskonačnom, odnosno univerzalnosti koja bi bila zasićivanje svih formi i sadržaja. Romantička je ironija svijest da ta progresivnost ne može stati, a da se univerzalnost ne će postići. Nadam se da će čitatelj ovog rada shvatiti važnost Schlegelovih misli te njihovu

relevantnost u proučavanju književnosti, pogotovo danas kada je književnost toliko obilježena romanom.

KLJUČNE RIJEČI: romantičko, progresivno, univerzalno, roman, kritika, beskonačnost, poezija, filozofija, refleksija, dijalog, ironija, dijalektika

1. UVOD

Friedrich Schlegel je romantičku poeziju odredio kao progresivno univerzalnu poeziju. Cilj ovog rada pokušaj je objašnjenja što takva definicija romantičke poezije zapravo znači te kako se pojam romantičke ironije u tu definiciju uklapa. Riječi romantizam i romantično zapravo svoj korijen imaju u riječi *romance*, koja označava nove, pučke govore, za razliku od latinskog. Ernst Robert Curtius piše da je "*Enromancier, romancar, romanzare* znači: knjige prevoditi na pučki jezik ili ih na njemu sastavljati. Takve su se knjige onda mogle i same nazivati *romanz, romant, roman, romance, romanzo* - sve izvodi od *romanice*" (40). Curtius također tvrdi: "Riječi roman i romantično tijesno su povezane. Romantično je u engleskom i njemačkom govoru još u 18. stoljeću nešto što bi moglo da se zbiva u romanu." (41). Roman je i za Schlegela, a ovdje, kao i u ostatku rada mislim na Friedricha, bio iznimno važan, no u njemu je vidio puno veći potencijal od "romantične" radnje, odnosno onoga o čemu Curtius govori kad spominje zbivanje u romanu. Sam Schlegel bio je pod velikim utjecajem filozofije Klasičnog njemačkog idealizma, poglavito Fichtea. Walter Benjamin je u svojoj knjizi *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu* tvrdio da se Schlegelova teorija umjetnosti temelji na spoznajno teorijskim pretpostavkama "te ukoliko se one ne poznaju, teorija ostaje nerazumljiva." (14) Schlegel je svoj 120. fragment iz *Atheneum* završio: "Vic je kao netko tko bi trebao po pravilu reprezentirati a mjesto toga samo djeluje." (Schlegel 145) Ta je rečenica iznimno važna jer u tome i jest dosjetka, ili vic, romantičke poezije te se tu Schlegel suprotstavlja svim teorijama koje umjetnost vezuju uz oponašanje. Žmegač kaže: "Ključna riječ u romantičkoj estetici nije mimeza, dakle ravnanje prema iskustvenoj zbilji, nego "duh", to jest sposobnost samoniklog stvaralaštva, moć stvaranja fantazijom." (109) U ovome ću radu zato i prikazati Platonovu teoriju o oponašanju u umjetnosti kako bi se u još većoj mjeri naglasila razlika između Platona i Kanta, kao i Fichtea; ali i između onoga što zovemo klasicizmom u književnosti, spram romantizma kako bi se razumjela novina Schlegelovih ideja, ali i utjecaji na njega.

2. PLATON O OPONAŠANJU U UMJETNOSTI

U Platonovu dijalogu *Fedar* Sokrat ne želi raspravljati o nakazama mitova i književnosti jer ni sama sebe nije spoznao, pa ne može govoriti o istini u umjetnosti. Malo kasnije Fedru, sugovorniku po kojemu je dijalog i nazvan, kaže: "Ne zamieraj

mi, moj predobri, jer sam ti željan nauke; a ove zemlje i stabla ne će me ničemu da uče, nego ljudi u gradu.” (Platon 1997, 7) Iako nam predaja govori da se Sokrat pretežito bavio pitanjima morala u razgovoru sa drugima, Platon u svojim brojnim dijalozima baš preko Sokrata najviše govori o umjetnosti, njenoj formi i sadržaju, koristi, ali i štetnosti umjetnosti, poglavito u djelu *Država*. Sokrat nakon svog prvoga govora o Erosu ima osjećaj da je pogriješio te kaže:

“Meni je dakle, moj dragi, potreba očistiti se od grieha, a za one, koji griеше o priče božje (mythologiju), ima starinsko čišćenje, za koje Homer znao nije, ali je znao Stesichor. Očiju naime lišen za to, što je zlo govorio o Heleni, nije mu ostalo nepoznato kao Homeru, već kao čovjek nadahnut Muzama upozna uzrok i odma zapjeva: “Nije istinit govor ovaj i nisi pošla na brodovima liepih vesala i nisi došla u grad Troju.” I načinivši cielu takvu palinodiju s mjesta je progledao.” (22)

Stesichor je bio kažnjen zbog laži, no čim je rekao istinu, odmah je ozdravio. Sljedeće je pitanje što je Platon smatrao da je istina, a što da je laž, kako bi uopće Stesichor i mogao izreći nešto neistinito te se od toga kasnije očistiti izrekavši istinu. Tu zato treba reći nešto o Platonovu *Sofistu* i raspravi o biću i nebiću kako bi se pokazalo kako je moguće lagati. U *Sofistu* su Stranac iz Eleje i Teetet, dva glavna sugovornika u dijalogu, zaključili da je nemoguće da je ono što je govor bude govor ni o čemu. To jest, govor uvijek o nečemu govori, ima neko značenje te samim time može biti istinit ili lažan. *Sofist* je dijalog o tome što je sofist i zato Platon mora pokazati da postoji laž i da postoji nebiće. Sama ta rasprava također pomaže kako bi se bolje shvatio Platonov negativan stav spram umjetnosti. Sofisti misle da uopće ne postoji laž. Zato Stranac iz Eleje i kaže o sofistima: “Nebiće naime, tvrdio je on, niti tko može zamišljati niti iskazivati jer nebiće nipošto ne učestvuje u biću.” (Platon 1975, 178) Stranac smatra da kako bi pokazao da laž i nebiće postoje mora počinuti “ocoubojstvo”, to jest pobiti Parmenida, koji tvrdi: “Nikada, kaže, ne možeš silom natjerati da bude ono što nije, već ti odvrćaj misao od takva istraživanja.” (141-142) Po Platonovu tumačenju Parmenida u *Sofistu* jedini zaključak do kojega možemo doći izgovara Stranac iz Eleje Teetetu: “Shvaćаш li, dakle, da nebiće samo po sebi nije moguće pravo niti izraziti, niti izreći, niti zamisliti, nego naprotiv ono je nezamišljivo, neizrecivo, neizražljivo i besmisleno.” (144) Na to Strančevo pitanje Teetet odgovara potvrdno. Takva

konkluzija je za obojicu problematična, jer bi to značilo da se sve što se može izreći bilo istinito te bi tada i sofist bio u pravu. Sa time se Platon nikako ne može složiti, jer sofisti su ti koji se svojim erističkim umijećem bore govorima te slabiji argument čine jačim, neistinu istinom. Zato Stranac i Teetet kreću u suprotnom smjeru te moraju preispitati Parmenidovu tezu da utvrde, makar i silom, “da nebiće u izvjesnom pogledu postoji i opet s druge strane da biće na neki način ne postoji.” (149) Zatim Stranac kaže:

“No dok te rečenice ne budu ili pobijene ili priznate, teško će tko ikada biti sposoban da govori o lažnim tvrdnjama ili krivom mišljenju, bilo o slikama, bilo o kopijama, bilo o imitacijama, bilo o samim krivim predodžbama ili i o umijećima koja su u vezi s time, da govori dakle o tome, a da ne bude smiješan, jer je prisiljen da sam sebi proturječi.” (ibid.)

Iako u *Sofistu* nema izravno govora o pjesnicima, i oni spadaju u grupu oponašatelja po Platonu. U *Sofistu* se postepeno dolazi do pet temeljnih pojmova, a oni su: biće, kretanje, mirovanje, ono isto i ono različito. Zato Stranac i kaže: “Kod svih naime pojmova priroda različenoga tvoreći svaki pojedini različnim od bića čini ga nebićem. Tako ćemo i sve stvari na isti način s pravom nazvati nebićem, a opet, jer učestvuje u biću, reći ćemo da jesu i da su bića.” (172-173) Te malo kasnije Stranac kaže: “Kad govorimo o nebiću, ne mislimo, kako se čini, nešto suprotno od bića nego samo drugo.” (173) Platon je u *Sofistu* uspio pokazati da nebiće nije nešto što se ne može niti misliti niti izreći, već zbog prirode različenoga samo je jedno od brojnih bića te da i govor sudjeluje u nebiću, a samim time postoji laž, “jer misliti ili govoriti ono što nije, to je ono što stvara laž i u mišljenju i u govorima.” (178) “Ako postoji prijevara, nužno je da sve bude puno utvara, slika i priviđenja.” (ibid.) Te slike ne moraju biti kao u *Državi* samo sjene i odrazi u vodi, već i djela umjetnosti, a poglavito pjesništva koje jest govor. Zato Stranac i zaključuje da je lažan govor: “Takav spoj od glagola i imena koji izriče o tebi različnost kao istovjetnost i nebiće kao biće bez sumnje se čini da je stvarno i uistinu lažan govor.” (183)

Zato u Platonovoj *Državi* Sokrat i može prigovarati pjesnicima: “Kada pjesnici krivo prikazuju, kakvi su bogovi i polubogovi, upravo kao slikar, koji nimalo sličnu sliku ne crta.” (Platon 2004, 118) Također se ne smije govoriti: “I uopće, da bogovi međusobno

ratuju, progone i bore; ta nije to istina.” (119) To se također nije dopušteno jer mladići ne znaju suditi što je istina i neistina, pa se ne smije govoriti kao što Homer pripovijeda o borbama bogova, jer to u mladima ostavlja neizbrisivi trag, pa su prve priče koje trebaju čuti one o vrlini. Budući da Sokrat u *Fedru* tvrdi da Homer nije znao za starinsko čišćenje za koje je Stesichor znao, pa je zato Homer i ostao slijep. Curtius u svome djelu *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje* tvrdi da književnost pripada obrazovanju Grka te da su oni u jednome pjesniku pronašli idealni odraz svoje povijesti, kao i svojih bogova. Napominje da Grci nisu imali religijske knjige, kao što je Biblija za kršćanstvo, te je Homer njihova tradicija, a *Ilijada* i *Odiseja* su školske knjige iz kojih se uče mitovi, priče o bogovima i herojima. Iz ove digresije nadam se da postaje nešto jasnija Platonova kritika Homera, pa i umjetnosti u cjelini, iako to ne znači da je ona važeća u današnje doba.

Friedrich Schlegel u svom *Govoru o mitologiji* vezano za antičko pjesništvo spram modernog kaže: “Tvrdim da našoj poeziji nedostaje središte kao što je mitologija bila starima, a i sve bitno, u čemu moderno pjesništvo zaostaje za antičkim, dade se sažeti u riječi: mi nemamo mitologije.” (Schlegel 184)

“Mitologija će nam doći iz suprotnoga smjera nego što je došla stara, negdašnja, posvuda prisvajajući prvi cvat mladenačke fantazije vezujući ga na bližnje. Nova mitologija naprotiv mora biti stvorena iz najdublje dubine duha, mora biti od svih umjetničkih djela ono najumjetničkije, jer ona treba obuhvatiti sve druge, treba novo korito i protočni sustav za stari vječni izvor poezije, za samu beskonačnu pjesmu koja u sebi prikriva klice svih drugih pjesama.” (ibid.)

Schlegel gleda na antičko pjesništvo kao na beskonačnu pjesmu iz koje sve ostale proizlaze, a ta je pjesma mitologija starih. Nova mitologija koja bi po Schlegelu trebala nastati iz “najdublje dubine duha” bit će objašnjena nešto kasnije, jer se vezuje uz Fichteovu filozofiju i njen utjecaj na Schlegela. Stara mitologija govori o bogovima i polubogovima, a te su priče u vrijeme antike bile svima poznate, pogotovo zbog velikog utjecaja Homera. Epovi i tragedije nisu govorili o likovima koji su nepoznati, a samim time, smatram, Platon i može kritizirati Homera, kao i Hesioda, zbog laži koje o bogovima govore. Za Platona bogovi ne mogu biti loši i nerazumni te zato u *Fedru* za

njihove duše i kaže: “Bogova su dakle konji i kočijaši svi i sami dobri i dobra roda, a drugima je mješovito.” (Platon 1997, 26) Bogovi su ti koji su mudri i kreposni te žive najboljim mogućim životom koji je uzor za sve ljude, ali se samo filozofi približavaju tom uzoru. U *Simpoziju* Platon o filozofu zaključuje: “Mudrost je naime jedno od najljepših dobara, Eros je pak ljubav prema onome što je lijepo; stoga nužno proizlazi da je Eros filozof a filozof je na sredini između mudra i neuka.” (Platon 1996, 108)

U svom dijalogu *Fileb* Platon odvaja postajanje i bitak te o dijalektičkoj vještini kojom se filozofi trebaju služiti kaže sljedeće. “Jer kako se ona bavi onim što jest (biće), i to onim što jest stvarno i uvijek na isti način po sebi isto, ja bar mislim da je na svaki način svi koji imaju i malo razuma smatraju kudikamo najistinitijom spoznajom.” (Platon, 1979, 178) Dok onaj koji istražuje pojavni svijet, svijet bivanja i postajanja neće nikada doći do pravog znanja. Svijet postajanja i pojavnosti nije onaj svijet u kojem filozof traži istinu, već Sokrat na početku šeste knjige *Države* kaže: “Kad su dakle filozofi oni, koji mogu domašati ono, što se uvijek u istome istovjetno nalazi, a oni, koji to ne mogu, nego lutaju među mnoštvom i raznolikošću, nisu filozofi...” (Platon 2004, 241) Narav filozofa je takva da traže bitak koji uvijek jest, a propadanje i postajanje ih ne zanima, već se iznad postajanja trebaju uzdići do bitka samoga. No, pjesnici nisu filozofi i nisu se uzdigli do bitka samog, već prebivaju u svijetu bivanja, postajanja. Zato u dijalogu *Fedar* Sokrat o pjesnicima na mitski način kaže:

“A ono mjesto nad nebom niti je koji ovdješnji pjesnik opjevao niti će ga igda opjevati, kako je dostojno; a to je ovako - jer treba da se jednom usudi istinu reći naročito kad tko govori o istini. - Ono naime bez boje, bez prilike, nevidljivo biće, koje za zbilja jest, može ugledati samo upravljač duše, um; a oko njega smjestila se je prava nauka.” (Platon 1997, 27)

Božanstva taj bitak sam stalno promatraju i zato su mudri te su uzor svim filozofima koji se pokušavaju uzdići iznad osjetilnog svijeta te spoznati ono dobro, lijepo, pravedno i istinito samo. A pjesnici su pak, po Platonu, ti koji nisu niti se ikada mogu uzdići do bitka samog, već su zaglibili u bivanju. Problem znanja u odnosu spram osjetilnog svijeta i percepcije Platon obrađuje u svom dijalogu *Teetet*. Tamo Sokrat kaže mladom Teetetu:

“Od pokreta naime i kretanja i međusobnog miješanja nastaje sve za što mi služeći se neispravnim izrazom kažemo da jest, jer nikada nije nego uvijek nastaje. I u tome se redom svi mudraci osim Parmenida slažu, Protagora i Heraklit i Empedoklo, a od pjesnika vrhovi jednog i drugog roda poezije, od komedije Epiharmo, a od tragedije Homer koji je rekavši

I Okena, bogom početak, i Tetiju majku

Kazao da sve potječe od strujanja i kretanja. (Platon 1979, 17)

Po Platonu i najveći pjesnik tragedije i najveći pjesnik komedije se nisu uzdigli do istine same, već za njih vrijedi svojevrsan spoj stavova Protagore, koji je smatrao da je čovjek mjera svih stvari te Heraklita, koji govori da je sve u pokretu. Za Heraklita i sve koji smatraju kretanje i postajanje jedinom istinom, a tu po Platonu spadaju i pjesnici, u *Teetetu* se tvrdi: “Ta ni oni sami međusobno ne dolaze do zaključka, već se veoma dobro čuvaju da ne dopuste da išta bude postojano niti u govoru niti u njihovim dušama držeći, kako se meni čini, da bi upravo to bilo mirovanje.” (53-54) Takav spoj Protagore i Heraklita dovodi do toga da ništa zapravo nije, već sve postaje, a samim time niti lijepo ili dobro zapravo nikada nisu. U takvome pogledu na svijet koji se zaustavio na materiji i osjetilnosti postoji samo sumnja, a nema nikakva znanja i nikakve istine. No, problem za Platona nije samo to da su pjesnici i svi umjetnici ostali na području osjetila gdje ne može biti nikakve istine, oni čak taj osjetilan svijet i oponašaju.

Sokrat o oponašanju i kako ono funkcionira u dijalogu *Država* kaže:

“Nije težak, pa se može mnogovrsno i brzo obavljati, a najbrže tako, ako uzmeš zrcalo i svuda ga okrećeš. Brzo ćeš napraviti sunce, predmete na nebu, zemlju, sebe, ostale životinje, predmete, rašće i sve stvari, o kojima se upravo sada govorilo.” (Platon 2004, 367)

Alexander Pope, engleski pjesnik pod utjecajem francuskog klasicista Boileaua, u svojem *Eseju o kritici* iz 1711. godine daje uputu pjesnicima u stihovima:

Prirodu nadasve slijedi i svoj sud

Po njezinoj normi kroji, jer ona je uvijek ista:

Nepogrešiva priroda, još uvijek božanski sjajna

To jasno, stalno i općeljudsko svjetlo,

Život, snagu i ljepotu mora svima davat,

Taj izvor, svrha i ispit svake umjetnosti.

Iz tog izvora umjetnost stječe pravu građu (Beker 179)

Pope, doduše, govori o prirodi kao da je uvijek ista, sa čime se Platon ne bi složio, iako u dijalogu *Fileb* smatra da je cijeli svemir uređen od uma te ga se samo treba pogledati da se to shvati. Um svemira je taj koji sve sređuje i on je uzrok sklada, a samo to izlaganje podupire Anaksagorinu tvrdnju da svemirom vlada um (*nus*). No, glavna sličnost između Platona i Popea je ta da obojica smatraju da prvo postoji priroda, bitak, ono što jest, a tek zatim umjetničko djelo kao kopija te prirode. Za Platona je nemoguće zamisliti da bi umjetnost nastala ni iz čega, pa zato i govori o umjetnosti kao oponašanju, da bi ju na kraju negativno ocijenio. Čak ni u *Timeju* u kojemu se opisuje tvorba svijeta demijurg zatječe materiju koju oblikuje, a ne stvara ovaj materijalni svijet ni iz čega. Schlegel je u svome tekstu *Karakteristike Platona* primijetio da Platon u tom dijalogu ne objašnjava nastanak tvari. I za nastanak umjetnosti i za nastanak svijeta Platon u svome objašnjenju mora početi od nečega, a ono ništa, *creatio ex nihilo*, mu je strano. *Timeja* se kroz povijest znalo tumačiti kao *creatio ex nihilo*, no ne može biti *ex nihilo*, ako već imamo tvar. Friedrich Schlegel i njegovi suradnici su u potpunosti suprotnih misli te na prvo mjesto Schlegel postavlja samovolju umjetnika kao prvi zakon. Taj prijelaz sa primata bitka na primat slobode pokazati ću u trećem dijelu ovog rada nešto opširnije.

U Platonovoj *Državi* svaki pojedinac bi trebao obavljati samo jedan posao, jer je ljudska priroda jednostrana i ne može mnogo stvari dobro raditi, pa ni oponašati. A za onoga koji oponaša kaže da stvara privid. Zato Sokrat i uspoređuje rad slikara i onoga pravog obrtnika na primjeru postelje te kaže: “Dakle slikar, tvorac postelja, bog, tri su to znalca za tri vrste postelja.” (Platon 2004, 368) A nekoliko replika kasnije Sokrat nastavlja te kaže: “Bog dakle ili nije htio ili mu je bio kakav zakon, da u prirodi ne napravi više nego jednu postelju, i tako je napravio samo jednu, upravo ono, što

postelja jest; dvije takve ili njih više niti je stvoreno od boga niti će se stvoriti.” (ibid.) Obrtnik, onaj koji stvara postelje, stvara ih po uzoru, po toj jednoj Božjoj tvorevini. A slikar je onaj koji oponaša jednu od brojnih postelja u osjetilnom svijetu i samim time je najudaljeniji od pravog bitka, “tvorac tvorevine treće iza prirode.” (ibid.) Da bi se zatim reklo: “To će biti i tragijski pjesnik, ako je doista oponašatelj, naime nekako treći iza kralja i istine kao i svi ostali oponašatelji.” (ibid.)

Iako u *Državi* o Homeru govori kao o epskom pjesniku, a u *Teetetu* kao o tragičkom, Homer kao umjetnik spada u grupu oponašatelja. Bilo da Homer govori svojim riječima ili tuđim, on izrađuje djelo koje je daleko od istine, a samim time suobraća se dijelu u nama koji je najudaljeniji od razuma. Zato Sokrat i kaže: “Ali razumno i mirnu ćud koja je uvijek sama sebi jednaka, nije lako oponašati i ako se oponaša, nije ju lako razumjeti, osobito okupljenom mnoštvu i svakakvim ljudima, koji se u kazalište kupe: ta oponaša se čuvstvo njima tuđe!” (378) I u *Fedru* se govori da požuda ima veliki broj, pa postoje pijanci, proždrljivci i mnogi drugi, dok onoga kojega vodi dobro ime je toj vlasti razbor. Zato u *Državi* Sokrat i izriče misao da treba oponašati samo one koji su čestiti, a ne sve moguće koji su zapali u beskonačan broj osjetilnih požuda, dok će slabiji govornik, po Platonu, sve oponašati i ništa ne će smatrati za nedostojno. Zato Platon harmoniju i u pjesničkom djelu pronalazi u jednostavnosti, a ne u šarenilu mnoštva, jer smatra da bi svi trebali težiti životu filozofa i uzdići se iznad tjelesnog mnoštva do duhovnog jedinstva. Sokrat i kaže: “Dakle dobar govor i dobra harmonija i dobro ponašanje i dobar ritam jesu posljedica dobre ćudi, ne one, koju nazivamo kao blaži izraz za ludost dobroćudnošću, nego duše, kojoj je ćud zaista dobro i lijepo uređena.” (146) Sokrat u *Državi* kaže da ga je još od malena ljubav i poštovanje obuzimalo spram Homera, ali da se ne smije cijeliti čovjeka više od istine. Zato Platon i odbacuje svo pjesništvo, jer je u njemu tražio istinu, a nije ju našao.

3. KANT O GENIJU I LIJEPOJ UMJETNOSTI

Miroslav Beker u svojem izboru tekstova *Povijest književnih teorija* u poglavlju o romantizmu kaže da je u njemačkoj filozofiji pomak prema subjektivnosti, to jest, prema ljudskoj svijesti kao mjerilu svih stvari proveo Immanuel Kant. Kant u svojoj *Kritici čistoga uma* smatra da se zor ne upravlja prema kakvoći predmeta, već se predmet mora upravljati prema kakvoći našega zrenja, a u tom se stavu vidi taj pomak prema ljudskoj subjektivnosti kao mjerilu svega. Zato istraživač prirode, Kant smatra,

mora prisiljavati prirodu da mu odgovara na njegova pitanja, a ne da se od nje daje voditi na uzici. Subjektivnost će još i više dobiti na važnosti pri estetičkoj moći suđenja koja jedino i može biti subjektivna. Kantov spis koji je temelj njegova promišljanja lijepoga i umjetnički lijepoga je *Kritika moći suđenja*. U Kantovoj filozofiji praktička i teorijska filozofija su odijeljene, a samim time um i razum te sloboda i priroda. U *Kritici moću suđenja* kao srednji član između razuma i uma postavljena je moć suđenja.

“Moć suđenja uopće jest sposobnost, da se ono posebno pomišlja kao sadržano pod općenitim. Ako je dano ono općenito (pravilo, princip, zakon), onda je moć suđenja koja supsumira pod nj *određivalačka* (pa i onda ako kao transcendentna moć suđenja a priori navodi uvjete, prema kojima se jedino može supsumirati pod općenito). No, ako je dano samo ono posebno, uz što ona treba da nađe ono općenito, onda je moć suđenja samo *refleksivna*.” (Kant 1976, 15)

Kod Schlegela, kako ću pokazati kasnije u radu, refleksija je shvaćena drugačije nego kod Kanta.

Kritika moći suđenja ima dva dijela – *Kritika estetičke moći suđenja* i *Kritika teleologijske moći suđenja* – no, u ovome radu govorit ću samo o prvom dijelu. Kant već u Uvodu u Estetičkoj predodžbi svršnosti prirode kaže:

“Što je kod predodžbe nekoga objekta samo subjektivno, tj. što sačinjava samo njezin odnos prema subjektu, a ne prema predmetu, to je njezina estetička osobina; ali što kod nje služi ili što se može upotrijebiti za određenje predmeta (za spoznaju), to je njezina logička valjanost.” (25)

To subjektivno je zapravo subjekt koji samoga sebe aficira, a nije aficiran nečime što njemu samome ne pripada, što se ne nalazi u njegovoj svijesti kao fenomen, već neka stvar po sebi koja ga aficira. Zato Kant tvrdi da ono subjektivno neke predodžbe što ne može postati nikakvim dijelom spoznaje jest ugodna ili neugoda. Također, ni svršnost neke stvari nije svojstvo samog objekta. “Tako se onda predmet naziv svršnim samo zato, što je njegova predodžba neposredno povezana s osjećajem ugode, a sama ta

predodžba jest estetička predodžba svršnosti.” (26) Takav se predmet onda zove lijepim, a moć da se sudi s pomoću takve ugone zove se ukus. U *Analitici lijepog* Kant kaže sljedeće:

“Da bismo razlikovali, da li je što lijepo ili ne, naša se predodžba ne odnosi s pomoću razuma na objekt u svrhu spoznaje, nego s pomoću uobrazilje (možda povezane s razumom) na subjekt i osjećaj njegove ugone ili neugode. Sud ukusa nije dakle spoznajni sud, dakle ne logički , nego estetički, pod kojim se razumije onaj sud, čiji odredbeni razlog može da bude *samo subjektivan*.”(37)

Sada ću govoriti o tome kako se treba prosuđivati da bi se moglo govoriti o lijepome. Prvi moment razjašnjenja lijepoga po Kantu glasi: “*Ukus* je moć prosuđivanja nekoga predmeta ili nekoga načina predočavanja s pomoću sviđanja ili nesviđanja bez *ikakva interesa*. Predmet takvoga sviđanja zove se *lijep*.” (45) Kant kaže o interesu sljedeće: “Interesom se naziva ono sviđanje, koje povezujemo s predodžbom egzistencije nekoga predmeta. Zato je takvo sviđanje uvijek ujedno u odnosu prema moći žudnje, i to ili kao njezin odredbeni razlog ili je pak u nužnoj vezi s njenim odredbenim razlogom.” (38) Kant zapravo tvrdi da za onaj predmet za koji kažemo da je lijep nemamo nikakva interesa, to jest, nije nam stalo do egzistencije tog predmeta. Ugodno ili dobro, za razliku od lijepoga, su povezani sa nekom vanjskom predodžbom predmeta te se pokreće moć žudnje. Znači da za ono ugodno i dobro postoji interes, a svaki interes pretpostavlja potrebe ili je proizvodi. Kant smatra da se za ono što se sviđa bez interesa može pretpostaviti da se sviđa svakome, jer ne pronalazimo subjektivan razlog sviđanja. Drugi moment razjašnjenja lijepoga, a nadovezuje se u potpunosti na prvi, je: “Lijepo je ono što se bez pojma općenito sviđa.” (53) Sud o onom lijepom se ne osniva na pojmu, jer onda ne bi bilo lijepo već dobro i spojeno sa moći žudnje da se to dobro ostvari. Također, ono lijepo nema pojma jer se ne pretpostavlja što bi predmet trebao biti, po čemu bi ga onda prosuđivali. Ovaj moment će biti važan kada ću govoriti o pojmu genija i tome što je to estetička ideja za Kanta. Ovdje se također može primijetiti i Kantov odmak od klasicističkog poimanja umjetnosti. Treći moment razjašnjenja lijepoga je: “Ljepota je forma svršnosti nekoga predmeta, ukoliko se na njemu opaža bez predodžbe neke svrhe.” (70) Za Kanta ta je svršnost subjektivna te kaže: “Na taj način samo subjektivna svršnost u predodžbi nekoga predmeta, bez svake svrhe (kako objektivne, tako i subjektivne), dakle samo

forma svršnosti u predodžbi, kojom nam je predmet *dan*, ukoliko smo te forme svjesni, može sačinjavati sviđanje, koje mi bez pojma prosuđujemo kao općenito priopćivo, dakle odredbeni razlog suda ukusa.” (55) To je zapravo svršnost forme, to jest, formalno određenje jedinstva onog raznolikog u predodžbi. Takva formalna svršnost onda je svršnost bez svrhe, ako u uzrok te forme ne stavljamo neku volju. Ljepota se tiče samo forme, a ne materije koju Kant vezuje iz draž i ganuće te smatra da je ukus onda barbarski. I u prvome, kao i drugome, momentu suda ukusa, ako se nešto sviđa bez interesa, ne sviđa se zbog nagnuća ili nekog drugog subjektivnog razloga, pa se može zaključiti da se sviđa općenito. Četvrto i posljednje određenje lijepoga po Kantu glasi: “Lijepo je ono, što se spoznaje bez pojma kao predmet nužna sviđanja.” (75) Sud ukusa, smatra Kant, pretpostavlja svačije odobravanje, a uvjet te nužnosti je ideja zajedničkog osjetila. Zajedničko osjetilo nije neko vanjsko osjetilo, već djelovanje iz slobodne igre naših spoznajnih snaga, to jest, uobrazilje i razuma. Mogućnost same priopćivosti vlastitog osjećaja lijepog Kant također pripisuje zajedničkom osjetilu. Zbog ova četiri određenja lijepoga Kant smatra da geometrijski likovi ne mogu biti lijepi. Da bi geometrijski lik mogao postojati on mora biti pojmovan te je samo prikaz “određenoga pojma, koji onome liku propisuje pravilo (po kojemu je on jedino moguć).”(76)

Kant je iz istih razloga protiv simetrije jer se ne podržava slobodna igra predodžbenih snaga te takvi predmeti brzo dosade, jer se mogu opojmiti. Zato i tvrdi: “Sve, što je ukočeno-pravilno (što se približava matematičkoj pravilnosti), ima na sebi tu protuukusnost, što kod razmatranja ne pruža dugotrajnu zabavu, ili što dosađuje, ukoliko mu spoznaja ili neka određena praktična svrha nije izričita namjera.” (77) Takvi Kantovi nazori slični su onima romantičara, pogotovo braće Schlegel. A. W. Schlegel u svom *Dvanaestom predavanju* kaže:

“Antička umjetnost i poezija nastoji strogo razlučiti ono što nije istovrsno: romantična rado stvara nerazlučive mješavine; sve opreke, prirodu i umjetnost, poeziju i prozu, zbilju i šalu, sjećanje i slutnju, duhovitost i ćutilnost, zemaljsko i božansko, život i smrt, stapa ona najsvesrdnije jedne s drugima.” (Beker, 242-243)

I Platon je smatrao da se harmonija pronalazi u jednostavnosti, dok je Kant smatrao da jednostavnost u umjetnosti brzo dosadi, a i romantičari bi se s tom tvrdnjom složili. I

sam A. W. Schlegel smatra, u istom *Dvanaestom predavanju*, da pojam može opisati samo svaku stvar za sebe, dok ni jedna stvar u svijetu zapravo ne stoji sama za sebe. Pod jedan pojam se ne može staviti ni svijet, a niti umjetničko djelo, pa je samim time romantička umjetnost puno bliža svijetu, nego što je antička ili klasicistička to ikada bila, iako je baš tome težila. Platon bi sigurno kritizirao romantičku umjetnost istim argumentima kojima je kritizirao i Homera, a to je da je zastala na osjetilnome mnoštvu, a nije se uzdigla do umnosti. Iako, kako ću kasnije pokazati, Friedrich Schlegel ju je baš želio uzdići do umnosti, no svijest je promatrao kao da se sastoji od uma i razuma, ali i ljubavi i čežnje, kako bi se stvorila jedna cjelovitija slika osobe.

Sada ću govoriti o umjetnički lijepom i pojmu genija kod Kanta. Kant kaže: “Umjetnošću bi se trebalo nazivati samo proizvođenje s pomoću slobode, tj. s pomoću volje, koja svojim radnjama stavlja u osnov um.” (Kant 1976, 139) Po Kantu umjetnost je djelo ljudi, tako da priroda ne stvara umjetnička djela. Kant umjetnost razlikuje i od znanja, kao i obrta, koje je također djelo ljudi, no nije umjetnost. “Kod proizvoda lijepe umjetnosti čovjek mora postati svjestan, da je taj proizvod umjetnost, a ne priroda; ali ipak se svršnost u njegovoj formi mora činiti tako slobodna od hotimičnih pravila, kao da je on proizvod same prirode.” (142) Iako se tu izriče tvrdnja da se umjetnost mora činiti kao proizvod prirode same, ona je ipak čin svjesne djelatnosti pojedinca, a ne mehanička kopija prirode. A stranicu kasnije Kant u istome tonu nastavlja te kaže:

“Tako se svršnost u proizvodu lijepe umjetnosti, premda je namjerna, ipak mora pričinjati kao nenamjerna, tj. lijepa se umjetnost mora *smatrati* kao priroda, premda je čovjek nje svjestan kao umjetnosti. Kao priroda pak pojavljuje se proizvod umjetnosti na taj način, što nalazimo svu *točnost* u slaganju s pravilima, po kojima proizvod može jedino postati ono, što on treba da bude; ali bez *pedanterije*, kako ne bi provirila školska forma, tj. kako ne bi pokazivao nikakav trag da je umjetniku lebdjelo pravilo pred očima i sputavalo njegove duševne snage.” (143)

Zato Kant i zaključuje da je lijepa umjetnost umjetnost genija.

“Genijalnost je talent (prirodni dar), koji umjetnosti daje pravilo. Kako talent kao prirođena proizvodna moć umjetnikova sam

pripada prirodi, to bi se čovjek mogao izraziti i ovako: *genijalnost* je prirođena duševna dispozicija (*ingenium*), kojom priroda daje umjetnosti pravilo.”(ibid.)

Kant je također smatrao da genijalnost, kao prirodni dar, sama ne može opisati kako nastaje umjetničko djelo, pa i samu genijalnost suprotstavlja duhu oponašanja drugih velikih djela koji je prevladavao u klasicizmu, renesansi, a i tijekom antike, barem u dijelu rimske književnosti. Kant tvrdi da se ne može naučiti sastavljati pjesme koliko god možda sam umjetnik poznao pravila ili slijedio uzore, koliko god ti uzori možda bili veliki. Kako bi se stvorilo umjetničko djelo mora postojati genije, jer sama umjetnost nema pravila koja se mogu oponašati. No, samu genijalnost Kant ipak ograničava i ne smatra da joj je sve apsolutno dopušteno. “Premda mehanička i lijepa umjetnost, prva kao sama umjetnost marljivosti i učenja, druga kao umjetnost genija, međusobno veoma različite, ipak nema lijepe umjetnosti, u kojoj ne bi nešto mehaničko, što se može shvatiti i slijediti prema pravilima, dakle u kojoj ne bi nešto *školsko* sačinjavalo bitni uvjet umjetnosti” (146) Ako bi se pak genije odrekao školske stege svih pravila, to ipak ne bi bila umjetnost. “Naime sve bogatstvo uobrazilje proizvodi u njoj slobodi samo besmislicu; moć je suđenja naprotiv moć, da uobrazilju prilagodi razumu.” (156) Također, Kant smatra, da je umjetnost genija ona koja ima duh. “Duh, u estetičkom značenju, zove se onaj princip u duši, koji oživljava.” (150) A taj princip u duši nije ništa drugo “nego moć prikazivanja estetičkih ideja, ali pod estetičkom idejom razumijevam ja onu predodžbu uobrazilje, koja daje povoda za mnoga razmišljanja, a da joj ipak ne može biti adekvatna određena misao, tj. pojam.” (151) To znači ne samo da se lijepa umjetnost sviđa bez pojma, već je lijepa umjetnost koju stvara genije takva da se nikada ne može opojmiti, to jest, u potpunosti razumjeti. Zato se, vjerujem, određena književna djela i mogu, dapače, moraju, čitati više puta, a dobar čitatelj i po Friedrichu Schlegelu je onaj koji više puta čita isto djelo. No, kod F. Schlegela genije stvara iz razuma te mora moći objasniti kako je određeno djelo stvoreno, iako, kao što ću pokazati kasnije, autorova interpretacija nije ta koja može iscrpiti značenje nekog umjetničkog djela.

Kant je ograničio pojam genija te nije smatrao da mu je sve dopušteno pri stvaranju umjetničkoga djela. Genije se nalazi između potpune slobode i školsko-mehaničkog oponašanja, uobrazilje i stege pravila koju nameće razum. Friedrich Schlegel je

također bio protiv potpune samovolje u umjetnosti kao i protiv normativnih poetika. U tekstu *O stanju modernoga pjesništva* Friedrich Schlegel kaže:

“Ovdje je ona preporučila pečatom svoga autoriteta sankcionirana djela kao vječne *uzore oponašanja*, a tamo je postavila *apsolutnu originalnost* kao najviše mjerilo sve umjetničke vrijednosti i prekrila je najudaljeniju sumnjičavost oponašanja beskrajnom sramotom. Strogoću je zahtijevala skolastičkom oboružanošću, bezuvjetno pokoravanje pod svoje samovoljne, očito glupe zakone ili je pak obožavala genija u mitskim proročkim iskazima, postavila je umjetničku nezakonitost za najviši zakon i štovala s ponosnim praznovjerjem objave koje su nerijetko bile dvoznačne.” (Schlegel 61)

Iako i Friedrich Schlegel smatra da je sloboda nužna za stvaranje umjetničkih djela ona nije dovoljna. U najboljem slučaju talent može stvoriti interesantno djelo, no to opet nije dovoljno. Pojam genija kod Schlegela je ipak drugačiji. Genije stvara iz razuma te mora moći objasniti kako je određeno djelo stvoreno, iako, kao što ću pokazati kasnije, autorova interpretacija nije ta koja može iscrpiti značenje nekog umjetničkog djela.

U prvome dijelu *Kritike moći suđenja* naslova *Kritika estetičke moći suđenja* Kant je deducirao principe kako se lijepo treba prosuđivati, kao i koje su granice i mogućnosti te estetičke moći suđenja. No, Kantov pojam kritike razlikuje se od onoga Friedricha Schlegela koji je u 27. fragmentu *Fragmenata iz ostavštine* rekao o svojoj prvoj kritičkoj fazi sljedeće: “Kad sam u prvoj epohi svoje filozofije bio zaokupljen time da *filozofija mora biti kritička* - ali u jednom posve drugom i višem smislu nego kod Kanta, za jednom živom kritikom *duha*, onda je to bilo sasvim ispravno.” (168) I sam Benjamin kaže da je za Kanta pojam kritike vezan uz “gotovo filozofsko gledište”(11), dok je za Schlegela značio nešto drugo. U ostatku rada jedan od ciljeva mi je detaljnije pokazati što je to pojam kritike značio za Friedricha Schlegela u njegovoj ranoj fazi bavljenja filozofijom i književnošću.

4. FICHTE I SCHLEGEL

Fichte u svom *Drugom uvodu u nauku o znanosti* kaže: “Djelovanje nije bitak, a bitak nije djelovanje.”(Fichte 1956, 213) Zato Fichte i smatra da svaki bitak ograničava

slobodnu djelatnost. U Fichteovu sustavu sloboda djelovanja dolazi na prvo mjesto, a tu je i razlika između Fichteove filozofije i one dogmatika, a tu bi spadao i Platon. Kod Platona filozof se treba uzdići od postajanja do bitka samoga. I Schlegel u svom 216. fragmentu *Athenaeuma* kaže:

“Francuska revolucija, Fichteova *Nauka o znanosti* i Goetheov *Meister* najveće tendencije našega doba. Tko se spotakne o taj povezani niz, kome nijedna revolucija ne izgleda važnom, za koga je ona bez odjeka i sadržaja, taj se još nije uzdigao do visokog i širokog gledišta povijesti čovječanstva.” (Schlegel 147-148)

Friedrich Schlegel tim fragmentom pokazuje primat slobode u svijetu na primjeru Francuske revolucije, u filozofskom mišljenju na primjeru Fichtea te u književnom stvaralaštvu na primjeru Goetheova *Wilhelma Meistera*. Samim time ne može se više govoriti o zrcaljenju stvarnosti u umjetnosti, kao kod Platona ili klasicista, već je sloboda početak svega. Zato Schlegel u svom poznatom 116. fragmentu *Athenaeuma* jedino romantičku poeziju smatra slobodnom te “da pjesnikova samovolja ne trpi nijedan zakon iznad sebe.” (144)

Iako je Friedrich Schlegel pod velikim utjecajem Fichteove filozofije, Walter Benjamin je u svojoj knjizi *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu* pokazao razliku između njega i Fichtea. Vezano za Schlegela, Benjamin tvrdi: “Ne samo njegova teorija umjetnosti, nego i njezina kritika temelji se najodlučnije na spoznajno-teorijskim pretpostavkama te ukoliko se one ne poznaju, teorija ostaje nerazumljiva.” (Benjamin, 14) Fichte u prvome dijelu *Osnova cjelokupne nauke o znanosti* kaže da želi pronaći prvo, apsolutno bezuvjetno načelo cjelog ljudskog znanja, no to prvo načelo ne može se dokazati ili odrediti, već ga svatko mora sam pronaći, iako je isto za sve. Fichte zato tvrdi: “Refleksija je slobodna, i ne stoji do toga od koje točke ona polazi. Mi biramo onu od koje je put do našega cilja najkraći.” (42) Zato počinje od činjenica empirijske svijesti kako bi od njih apstrahirao do onoga od čega se više ne može ništa apstrahirati. Benjamin zaključuje da kod Fichtea: “Apsolutni subjekt, na koji se odnosi i samo djelo slobode, je središte te refleksije i stoga se neposredno može prepoznati.” (Benjamin 22) Kod Fichtea središte refleksije, ono od čega se više ne može apstrahirati, je taj apsolutni subjekt, odnosno, apsolutno Ja. Fichte tvrdi: “*Ja postavlja samoga sebe* i on *jest* samim tim postavljanjem pomoću

samoga sebe; i obratno: Ja *jest* i *postavlja* svoj bitak pomoću samoga svog bitka.” (Fichte 1974, 46) Zato Fichte i zaključuje da se ne može ništa misliti a da se ne pridomišlja to Ja. Iz toga proizlazi dokaz: “*Ja naprosto jesam, jer jesam.*” (47) Izokrećući Descartesov *cogito, ergo sum*, Fichte kaže: “čovjek ne misli nužno ako jest, ali nužno jest ako misli. Mišljenje uopće nije bit, nego samo jedno posebno određenje bitka; a osim onoga ima još mnogo drugih određenja bitka.” (49) Fichteov je stav da se od svoje samosvijesti ne može apstrahirati te je apsolutno Ja uvjet svega ostaloga uključujući i empirijsku svijest.

“Apsolutni Ja prvog načela nije *nešto* (on nema predikata i ne može ga imati), on je naprosto ono što jest, a to se ne da dalje razjasniti. Sad je pomoću tog pojma u svijesti *sav* realitet, a od ovoga pripada onome Ne-ja onaj koji tom Ja ne pripada, i obratno.” (58)

Ne- ja je zapravo objekt, ono što nije Ja, ali je ipak u Ja, to jest u svijesti, a ne stvar po sebi. Sam Fichte smatra da do pojma stvari o sebi dolazimo tako što od stvari apstrahiramo inteligenciju, no stvar po sebi također postoji jedino u našoj svijesti, a svatko tko tvrdi drugačije po Fichteu je dogmatik. Fichte zato smatra da je najveća moguća apstrakcija ona od Ne-ja do posljednjeg temelja, jer temelj spoznaje uvijek mora biti, dok bi ono apsolutno i bez temelja bilo potpuno neograničeno.

Walter Benjamin o vezi romantičara i njihova poimanja refleksije spram Fichtea kaže: “Romantizam je svoju spoznajnu teoriju utemeljio na pojmu refleksije ne samo zbog toga što je jamčio neposrednost spoznaje, nego jednako tako zbog toga što je osigurao svojstvenu beskonačnost njezinog procesa.” (Benjamin 23) No, napominje Benjamin, Fichte je različit od romantičara jer traži i nalazi stav u kojemu bi samosvijest bila već tu, to jest, želi ukinuti beskonačnost procesa refleksije, a toj beskonačnosti romantičari baš teže. Zato Benjamin govori o *Pokušaju novoga prikaza nauke o znanosti* gdje Fichte razmatra problem beskonačnosti refleksije:

“Ti si sebe svijestan kao svijesnoga, samo utoliko, ukoliko si sebe svijestan kao onoga, koji je svijestan; ali onda je ono, što je svijesno, opet ono svijesno, pa opet moraš postati svijestan onoga, što je svijesno te svijesti i tako u beskonačnost; i sada znaj, kako

ćeš doći do svoje prve svijesti! Ukratko: na ovaj se način svijest ne da objasniti.” (Fichte 1956, 276)

Kako se ne bi došlo u poziciju da svijest pokušamo objasniti tako što postajemo svjesni te prve svijesti, pa onda svjesni te prve samosvijesti i tako dalje u beskonačnost Fichte tvrdi: “Ima neka svijest, u kojoj se subjektivno i objektivno ne dadu nikako rastaviti, nego su jedno te isto. Prema tome bila bi to takva svijest, koja bi nam bila potrebna, da se uopće objasni svijest.” (277) To je ono apsolutno Ja iz *Osnova cjelokupne nauke o znanosti*. No, Benjamin citira Schlegela koji “utvrđuje netočnost svakog nazora, u kojemu je fiksirani nazor postavljen kao izvor spoznaje.” (Benjamin 34) Schlegel zapravo ukida Fichteovo Ja te se time okrenuo beskonačnosti u procesu refleksije. No ta beskonačnost refleksije ipak nije beskonačnost nastavka kako ju je Fichte razmatrao već “beskonačnost povezanosti.” (28), zaključio je Benjamin. To je Benjaminu jako važno kako bi mogao objasniti pojam kritike kod Schlegela o kojemu će nešto kasnije biti više riječi. Mišljenje i mišljenje tog mišljenja je prava refleksija:

“Za Fichtea je svijest “ja”, za romantičare je svijest “sam”, ili drugačije rečeno: kod Fichtea se refleksija odnosi na “Ja”, kod romantičara na čisto mišljenje i upravo kod ovog zadnjeg odnosa, kako će se još jasnije pokazati, će se izgraditi svojstveni romantični pojam refleksije.” (31)

Na kraju Benjamin zaključuje da je za ranoromantičare središte refleksije umjetnost, a ne fichteovsko Ja. Pojam kritike umjetničkih djela omogućuje tu povezanost refleksije preko umjetnosti, kao i spoznaju umjetničkog djela.

5. HEGEL O IRONIJI

Hegel je bio protivnik romantičara, poglavito braće Schlegel, iako je njegov uvid u ironiju te povezanost ironije uz Fichteovo Ja iznimno važno za shvaćanje tog pojma kod Friedricha Schlegela. Hegel u prvome svesku *Predavanja iz estetike* u poglavlju *Historijska dedukcija istinskoga pojma umjetnosti* vezano za braću Schlegel kaže: “U susjedstvu ponovnoga buđenja filozofijske ideje August Wilhelm te Friedrich von Schlegel, žudeći za novim i upadljivim, prisvojili su toliko od filozofijske ideje koliko je to bilo moguće njihovim upravo ne filozofijskim već bitno *kritičkim* prirodama.” (Hegel 55-56) No, Benjamin je pokazao u svojoj *Kritici umjetnosti u njemačkom*

romantizmu kako se pojam kritike za Friedricha Schlegela temelji na spoznajno-teorijskim postavkama bez kojih se pojam kritike ne može razumjeti. Kada Hegel govori o ironiji tvrdi da je svoj dublji temelj pronašla u Fichteovoj filozofiji. “I Friedrich von Schlegel i Schelling polazili su od Fichteovog stajališta, Schelling kako bi po svemu otišao dalje a Friedrich von Schlegel kako bi ga preoblikovao na osebujni način i napustio ga.” (56) Hegel tvrdi kako “Fichte kao apsolutni princip svakoga znanja, cjelokupnoga uma i spoznaje, ističe Ja i to Ja koje po svemu ostaje apstraktno i formalno.” (ibid.) U nastavku Hegel kaže da to dovodi do toga da “Što jest, jest samo kroz Ja, a što kroz mene jest, mogu sam opet i uništiti.” (57) To je ta Fichteova sloboda djelovanja koja može apstrahirati od svega što nije Ja o kojoj sam govorio u prijašnjem dijelu. Takav stav je za Hegela problematičan jer

“onda Ja može ostati gospodar i majstor nad svime, te ni u jednoj sferi čudorednosti, pristojnosti, prava, ljudskosti i božanskoga, profanoga i svetoga nema ničega što se ne bi moglo nadomjestiti onim Ja po želji i uništiti tim Ja. Na taj je način sve za i po sebi tek *privid*, nije istinito i zbiljsko zbog samoga sebe, nego se samo *priviđa* kroz Ja, u čijoj vlasti i samovolji ostaje da njime slobodno vlada.” (57)

Svaki sadržaj svijesti, pa i sadržaj umjetnosti, a Benjamin naglašava da je umjetnost medij refleksije za Friedricha Schlegela, može biti uništen, uključujući i ono sveto, čudoredno, istinito. Budući da sve postaje *privid*, “onda ne osjećam istinsku *ozbiljnost* ni s obzirom na sadržaj ni s obzirom na njegovo izražavanje i oblikovanje” (57) pa Hegel zaključuje da je takav stav ironijski:

“A ta se virtuoznost ironijski-umjetničkoga života shvaća kao *božanska genijalnost*, za koju su svi i sve tek nebitna bića kojima slobodni stvaralac, koji zna da ga ništa ne veže, raspolaže svojom voljom. Onaj tko se postavlja na stajalište takve božanske genijalnosti onda otmjeno sve ljude promatra s visine, smatrajući ih tupima i glupima jer za njih pravo, čudorednost i tomu slično još imaju obvezatnost i bitnost.” (58)

Dok su romantičkomu umjetniku sve te stvari nebitne i ništavne, “pa se spram njih odnosi ironijski,” (58) Hegel tvrdi da je tu ironiju izmislio Friedrich Schlegel te da su

je mnogi kasnije preuzeli: to je ironija koja pokazuje “ništavnost svega objektivnoga i onoga što važi za i po sebi.” (ibid.) Tu se, po Hegelu, također nalazi i razlika između onoga komičnoga i ironijskoga. Komično, smatra Hegel, uništava ono što samo po sebi nema nikakve vrijednosti. Za ironijsko pak kaže: “No sasvim je nešto drugo kada se doista u nekoj individui i po njoj ono ćudoredno i istinsko, neki po sebi supstancijalni sadržaj, pokaže kao ništavno. Onda je takva individua sama u svojem karakteru ništavna i dostojna prezira i do prikaza su došli i slabost i beskarakternost,” što je dovelo do toga da je “individualitet izgubio čitav svoj opstanak.” (59) Hegel zaključuje da individua koja je prožeta tim ironijskim stavom zapravo nikako ne može biti određena od sebe ili drugih, jer ništa ne drži svetim. Ta pozicija samim time dovodi do toga da takva individua nema karaktera, nema individualnosti, što Hegel ocjenjuje kao slabost. Tu je Hegel pogodio jedno od glavnih obilježja onog ironijskog, ali ga je ocijenio negativno. Friedrichu Schlegelu je i bio cilj da se pojedinac mora uzdići iznad vlastite individualnosti i genijalnosti, no Hegel tu nije objasnio, ili vidio, zašto Schlegel to zahtijeva. Schlegel nije nikada napisao filozofski sustav u kojemu je težio objasniti sve kao Hegel, već je smatrao da se svaka istina do koje smo došli mora moći nadići. Zato i tvrdi “Ironija je najviša, čista skepsa.” (Schlegel 167) Filozofija se “sastoji u čežnji za beskonačnim” (ibid.), a svaki filozofski sustav kao takav je nešto dovršeno, a samim time i konačno. U 42. fragmentu *Lyceuma* zato i kaže “... svugdje gdje se filozofira u usmenim i pismenim razgovorima, a ne sustavno, treba ironiju ostvarivati i zahtijevati...”(126) U tekstu *Karakteristika Platona* Schlegel tvrdi da Platon nema sustav, već samo filozofiju.

“Filozofija nekoga čovjeka je zapravo povijest, nastajanje i napredovanje njegova duha, te postupno oblikovanje i razvoj njegovih misli. Sustav pak nastaje tek onda kada je neki filozof dovršio svoje mišljenje i kada je došao do nekoga točno određenoga rezultata.” (235)

Zato je samome Schlegelu Platon i njegov način filozofiranja puno bliži, nego Hegelova sustavnost. Ta povezanost sa Platonom, kao i Sokratom, još će više dobiti na važnosti u sljedećem dijelu rada.

6. SCHLEGEL O ROMANTIČKOJ POEZIJI I IRONIJI

Sam Schlegel je izrekao gotovo pa iste misli, i to prije Hegela, kada je govorio o stanju modernog pjesništva. Za moderno pjesništvo Schlegel kaže: “Beskarakternost je izgleda jedino obilježje moderne poezije, konfuznost zajedničko u njezinoj masi, bezakonitost duh njezine povijesti, a skepticizam rezultat njezine teorije.” (Schlegel 63) Problem modernog pjesništva je taj što cjelina nije jedinstvo. U istome tekstu, *O stanju modernog pjesništva*, Schlegel kaže: “U nizu pjesnika što slijede jedan za drugim nije moguće naći postojanu osobitost i u duhu istodobnih djela ne postoje zajednički odnosi.” (62) U tom trenutku Schlegel još nije razvio svoju ideju romantičke poezije kao progresivno univerzalne poezije, a nije još niti razvio misli o tome kako pjesnik može nadići vlastitu individualnost kako bi stvarao djela koja nisu samo interesantna. U tekstu *Govor o mitologiji* kaže da “Moderni pjesnik mora stvarati iz nutrine i mnogi su to prekrasno činili, ali do sada svaki sam za sebe, svako djelo kao novo stvaralaštvo iz početka, iz ništa.”(183) Zato, međuostalim, Schlegel i smatra da je obrazovanje nužno za pjesnike. Pojam kritike također je važan jer se jedino putem kritike taj kaos koji je moderno pjesništvo može urediti. Čačinović tvrdi da je već Benjamin zaključio da se ironija ne vezuje samo uz samovolju, kao što je Hegel mislio, već i uz ironično razaranje forme u kritici. Benjamin u svojoj knjizi *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu* kaže da Schlegel ironiju označava kao raspoloženje te citira kraj 42. fragmenta *Lyceuma*: “U nutrini ugođaj koji sve nazire i uzdiže se iznad svega uvjetovanoga pa čak i iznad vlastite umjetnosti, vrline ili genijalnosti.” (Schlegel 126-127) Benjamin također citira Schlegelov tekst *O Goetheovu Meisteru*, gdje se kaže: “Moramo se uzdići iznad svoje vlastite ljubavi i ono što obožavamo moći u mislima uništiti: inače će nam nedostajati ono što imamo za druge sposobnosti, naime smisao za univerzum.” (103) Benjamin zato i tvrdi da se u ovim izjavama Schlegela jasno izrazio o onom razarajućem u kritici. No, tu se također pokazuje i ironijski stav koji omogućuje uzdizanje iznad vlastite individualnosti i subjektivnosti, kako bi se individua približila univerzalnosti. U 14. od *Fragmenata iz ostavštine* Schlegel tvrdi:

“Dobar kritičar i karakterističar mora vjerno i savjesno te višestranu promatrati kao fizičar, oštro mjeriti kao matematičar, brižno rubricirati kao botaničar, raščlanjivati kao anatom, razdvajati kao kemičar, osjećati kao glazbenik, oponašati kao glumac, praktično zahvaćati kao ljubavnik, pregledati kao filozof,

ciklično studirati kao obrazovanik, biti strog kao sudac, religiozan kao antikvar, a trenutak razumjeti kao političar.” (166)

No, to razaranje nije samo sebi svrha, već je cilj kritike da se umjetničko djelo kao medij refleksije i spozna. Taj moment kritike Benjamin povezuje sa Schlegelovom težnjom da se filozofija, poezija i kritika stope u jedno. “Sve dok je kritika spoznaja umjetničkog djela, ona je njezina samospoznaja; sve dok ga ocjenjuje to se događa u njegovom samoocjenjivanju.” (75) U kritici umjetnosti pojavljuje se ta nova razina mišljenja koju je Friedrich Schlegel naglašavao i ta beskonačna povezanost refleksije u mediju umjetnosti, odnosno, poeziji. Zato Benjamin citira Schlegela, koji tvrdi:

“Pravi čitatelj mora biti prošireni autor. On je viša instanca, koja već sadrži prethodno obrađenu stvar niže instance. Osjećaj ... razdvaja pri čitanju nanovo sirovinu i stvoreno u knjizi, i kada bi čitatelj obradio knjigu po svojoj ideji, tada bi drugi čitatelj još više objašnjavao, i na taj način ... masa konačno postaje ... članom djelotvornog kruga.” (Benjamin, 77-78)

To su gotovo pa iste misli koje Schlegel izriče u fragmentu 12. *Fragmenata iz ostavštine*: “Istinski kritičar je autor na drugu potenciju.” (Schlegel 166) U tekstu *O biti kritike*, koji je napisao kao predgovor izboru Lessingovih spisa, Schlegel kaže da je pojam kritike počeo sa Grcima nakon što je završilo razdoblje velikih pjesnika, “ubrzo je nastala znanost koja je trebala sve te pisane spomenike poznavati, te ih također pregledno razmotriti.” (208) Kritika je u antičko doba imala dvije uloge smatra Schlegel: “...izbor klasičnih pisaca koji bi jasno trebao urediti cjelinu grčke poezije i književnosti te obradba različitih načina čitanja.” (ibid.) Schlegel zato i govori o grčkoj kritici, jer bi suvremeni kritičar trebao urediti modernu književnost. Pomoću kritike moderno pjesništvo može se okarakterizirati, kaos se može urediti, a od razdvojenih dijelova složiti cjelina. U vrijeme Grka i način studija je bio savršen, a sastojao se od ponovljenog čitanja. Zato Schlegel i kaže u fragmentu 27. *Lyceuma* “Kritičar je čitatelj koji ponovno žvače. Trebao bi imati više od jednog želuca.” (124) Veza između Schlegelova pojma kritike i onoga u Grčkoj je da oni “nisu smatrali savršenim, potpuno oblikovanim te dostojnim vječnoga rekonstruiranja ono što je besprijeckorno, što najčešće u sebi nema nikakvu zastranjujuću snagu, nego zapravo ono što je u svome rodu kao prvo, najviše ili posljednje na najsnažniji način započeto ili pak na

najumješnji način dovršeno.” (209) Zato Benjamin govori o kritici kao kritici nepotpunih djela te citira Schlegela: “Samo nepotpunost se može pojmiti, može nas voditi dalje. Potpunost se samo uživa.” (Benjamin 79-80) Benjamin kao objašnjenje tog stava kaže: “Svako djelo je naspram apsolutnosti umjetnosti nužno nepotpuno, ili - što znači isto- ono je nepotpuno naspram svoje vlastite apsolutne ideje.” (80)

Nepotpunost djela koja omogućuje kritiku samog djela povezana je sa pojmom refleksije. Benjamin tvrdi da se kod Fichtea Ja samoograničava kroz Ne-ja, ali nesvjesno, dok se za romantičare ograničavanje događa svjesno, a samim time je i relativno. Zato Schlegel voljom naziva: “Sposobnost, zadržati refleksiju te zornost usmjeravati po volji na bilo kakav određeni predmet.” (Benjamin 39) Schlegel u fragmentu 47. *Lyceuma* kaže “Tko hoće nešto beskonačno, taj ne zna što hoće.” (Schlegel 127) A u fragmentu 37. *Lyceuma* je na istome tragu: “netko se može ograničiti samo u točkama i stranama gdje ima neograničenu snagu, samostvaralaštvo i samouništenje.” (125) Ta nepotpunost djela koja je nužna za moment kritike, ali i za definiciju romantičkog pjesništva u tim se fragmentima samo još u većoj mjeri naglašava. Nepotpunost, odnosno nesavršenost, nužan su moment svake umjetnosti kako bi ona mogla nastaviti postojati, kako bi nas još i dalje interesirala te omogućila nova čitanja. Kada bi postojalo jedno savršeno književno djelo, ono bi okončalo književnost. Nakon takvoga djela više ne bi postojala književnost, sve bi već bilo rečeno, pa čak ni kritika kao takva ne bi bila moguća. To bi djelo bilo savršeno dovršeno, a samim time bi bilo i kritika samoga sebe, pravi ideal transcendentalne poezije, u smislu poezije same poezije, ili refleksije poezije, koji bi bio kraj sve književnosti. Iako, Schlegel također tvrdi u fragmentu 13. *Ideje*: “Umjetnik može biti samo onaj tko posjeduje religiju, originalno shvaćanje beskonačnoga.” (159) U tom “originalnom shvaćanju beskonačnoga” nazire se Schlegelova ideja, da se nikada ne može to beskonačno kao takvo u potpunosti izraziti, ali uvijek prema tom beskonačnom treba stremiti. No, samoograničenje je bitna stavka književnog djela te Benjamin kaže da ono daje oblik umjetničkom djelu:

“Oblik je dakle predmetni izraz vlastite refleksije djela koja tvori njegovu bit. On predstavlja mogućnost refleksije u djelu, on je a priori osnova njegova načela postojanja; kroz njegov oblik umjetničko djelo je živo središte refleksije. U mediju refleksije, u

umjetnosti, stvaraju se uvijek nova središta refleksije.” (Benjamin 83)

Oblik je to živo središte refleksije, jer se sam oblik pomoću kritike mora razoriti kako bi se došlo do više razine mišljenja. Sam oblik je privremen, a kritičar je taj koji oblik mora raščlaniti kako bi pronašao ono više nego što djelo na prvi pogled pokazuje. Schlegel ironijski i kaže u tom istom 37. fragmentu *Lyceuma*: “Treba sažalijevati spisatelja koji naprosto sve može i hoće izreći, koji ništa ne zadrži za sebe nego sve može reći što zna.” (125) No, ta konačnost je samo privremena. Zato u fragmentu 131. u fragmentima *Ideje* Schlegel kaže: “Tajni smisao žrtvovanja jest uništenje konačnoga, jer je konačno ... a razum je slobodan i ništa drugo nego vječno samoodređivanje u beskonačnost. ... U oduševljenju za uništenjem objavljuje se ponajprije smisao božanskoga stvaranja. Samo u središtu smrti pali se munja vječnoga života.” (161-162) U uništenju konačnosti otvara se beskonačnost umjetnosti koju Schlegel i želi ostvariti, a to uništenje konačnog je omogućeno zbog ironije.

Benjamin spominje subjektivnu i objektivnu ironiju. Subjektivnu ironiju vezuje uz sadržaj djela te kaže: “Ovo je subjektivistička ironija. Njezin duh je duh autora koji se uzdiže iznad sadržajnosti djela tako da je prezire.” (Benjamin 94) Ta subjektivna ironija kako ju Benjamin objašnjava može se vezati uz Hegelovo shvaćanje ironije kod Schlegela. Objektivan trenutak na djelu je oblik tog djela. “Ironizacija oblika sastoji se u njezinom dobrovoljnom razaranju, kao što to među romantičnim produkcijama, a vjerojatno i u cijeloj književnosti uopće pokazuju komedije Tiecka u najekstremnijem obliku.” (95) U kritici je pak samo forma prikaza ta koja se razlaže ironijski te Benjamin kaže: “No, ironija iznad nje stvara novi prostor za vječnu formu.” A tu se baš nalazi ta ideja umjetnosti same, kao i mogućnost beskonačnog, ali povezanog, zrcaljenja refleksije. U fragmentu 297. *Athenaeuma* Schlegel govori o tome da je djelo stvoreno ako je svugdje ograničeno, ali unutar granica bezgranično. Zato se ta prva forma prikaza treba razoriti kako bi se došlo do beskonačnoga. Friedrich Schlegel teži uništenju onoga konačnoga kako bi se otvorilo beskonačno u brojnim svojim fragmentima. U svojem tekstu *O Goetheovu Meisteru* Schlegel smatra da svaka kritika prelazi preko granica vidljivog djela. “To mora svaka kritika, jer svako vrsno djelo, ma koje vrste ono bilo, znade daleko više nego što kaže, i više hoće nego što zna.” (Schlegel 114) To razaranje forme djela dovodi do toga, smatra Benjamin, da se “otvara područje nevidljivog djela, ideje umjetnosti.” (Benjamin 98) Zato u

Fragmentima iz ostavštine u fragmentu 7. Schlegel tvrdi: “Kritika zapravo nije ništa drugo nego usporedba slova i duha jednoga djela koje se razmatra kao beskonačno, apsolutno i individuum.” (Schlegel 163) Iako je ograničenje nužno kako bi samo djelo moglo postojati, sljedeća razina refleksije to isto djelo razara kako bi ga mogla promatrati kao beskonačno, apsolutno, puno i prepuno značenja koje nitko ne može u potpunosti iskazati. Također u istoj skupini fragmenata, samo u fragmentu 15, Schlegel kaže: “Pitanje što hoće pisac dade se okončati, no pitanje što je djelo ne može.” (166) Pravo umjetničko djelo uvijek nam omogućuje novi pristup, novi način karakteriziranja te nam nikada ne prestaje pružati nova značenja. Tu se, u određenoj mjeri, kriju ideje slične onima o smrti autora kod Barthesa ili Eca o višeznačnosti djela zbog kojih interpretacija autora koji je djelo napisao nije jedina koju moramo prihvatiti.

Ta kritika, koju Schlegel zove i poetskom, ili divinacijskom kritikom, zapravo je umjetnost. U tekstu *O Goetheovom Meisteru* Schlegel kaže: “Pjesnik i umjetnik prikazat će prikaz iznova, htjet će već oblikovano još jedanput oblikovati, on će djelo upotpuniti, pomladiti, ponovno oblikovati.” (114) Jedino može nastati pjesma kad pjesnik motri djelo pjesničke umjetnosti. Tu se misli i na dijelove Meistera kad se govori o *Hamletu*, jer se tu događa baš to da jedan pjesnik govori o drugome u samome mediju refleksije koji je umjetnost. *Hamlet* je izabran jer “...nijedno drugo djelo ne može dati toliko povoda za raznolik i interesantni sukob posebice glede skrivene nakane umjetnika ili slučajnoga nedostatka djela...”(113) I u *Hamletu* ta nepotpunost i nesavršenost su elementi samoga djela koji i omogućuju njegovu kritiku. Ta povezanost kritike i umjetnosti je nit koja povezuje brojne Schlegelove tekstove, a nigdje nije jasnije iskazana nego u 13. fragmentu *Fragmenata iz ostavštine* “Kritika je umjetnost, djela oblikovati, zapravo preuređivati, razmatrati, diaskeuazirati, kritizirati.” (166) U književnosti 20. stoljeća postoje brojni primjeri nastajanja pjesme, odnosno književnog djela, kad pjesnik motri djela pjesničke umjetnosti. Dobar primjer u hrvatskoj, kao i svjetskoj književnosti, je Marinkovićev *Kiklop* u kojemu brojni likovi govore, zapravo kritiziraju, velika filozofska i književna djela poput Homerovih epova, Shakespeareovih tragedija, romana Dostojevskog i Tolstoja, kao i filozofa od Sokrata do Kanta unutar samog romana *Kiklop*. *Kiklop*, iako primjera ima mnogo, je roman u kojemu se nalazi cjelina književnosti i filozofije, gotovo pa idealna romantička knjiga, kada bi bilo koja knjiga to mogla biti. U *Završetku ogleda o*

Lessingu je rečeno "... kako duh nekoga umjetnika poznaje jedino onaj tko je uspio otkriti sve one s kojima je dotični umjetnik - izvanjski možda čak i razdvojen od njih mnogim narodima, naraštajima i stoljećima - povezan nevidljivom sponom, s kojima on na taj način zapravo čini jednu cjelinu i to zacijelo kao istinski član te cjeline."(195-196) Schlegel zato i smatra da se bit "više umjetnosti" sastoji u njezinoj nutarnjoj sponi s cjelinom. "I zato su sva djela - jedno djelo, sve umjetnosti - jedna umjetnost, sve pjesme - jedna pjesma."(202) Zato Benjamin i kaže da kritika kod Schlegela nema zadaću vrednovanja, "čije osnovno težište ne leži u vrednovanju pojedinog djela nego u prikazivanju njegovih relacija prema svim ostalim djelima i na kraju i prema ideji umjetnosti."(88)

Nije nužno da je kritika tiskana zasebno od samoga djela, već ona može, čak i mora biti dio samog djela. Zato u fragmentu 117. *Lyceuma* kaže: "Poezija se može kritizirati samo poezijom." (131) Taj moment kritike, po Benjaminu je za romantičare regulativa sve subjektivnosti, slučajnosti i samovolje u nastajanju djela. Treba se izbjeći ono na što Schlegel upozorava u poznatom 116. fragmentu *Athenaeuma* kad kaže "tako primjerice neki umjetnici koji su htjeli napisati roman, otprilike su prikazali sami sebe." (143-144) Kako bi se to izbjeglo, umjetnost treba postati znanost, a pjesnik o svojoj umjetnosti treba filozofirati, smatra Schlegel. Benjamin također tvrdi da je za Schlegela središte prave umjetnosti u razumu. U fragmentu 255. *Athenaeuma* Schlegel kaže:

"Što poezija više postaje znanost, to više postaje i umjetnost. Treba li poezija postati umjetnost, treba li umjetnik imati temeljnu spoznaju o svojim sredstvima i ciljevima, treba li imati uvid u njihove smetnje i njihove predmete. Kao i znanost, tako i pjesnik mora o svojoj umjetnosti filozofirati. Ako ne misli biti samo izumitelj i radnik nego i poznavatelj svoje struke te svoje sugrađane razumjeti u carstvu umjetnosti, onda on također mora biti filolog." (151)

U tom fragmentu vidi se razlika spram Kanta kod kojega genije, iako je slobodan stvaraoc, nema zapravo uvid u vlastiti proces stvaranja. U fragmentu 116. *Athenaeuma* Schlegel kaže da je jedan od ciljeva romantičke poezije zblížiti poeziju i filozofiju. Glavni cilj je obrazovanost, težnja da se ne stvara spontano i intuitivno, već da se

poznaje sama književnost te da se o njoj filozofira kako bi se stvarala djela koja teže univerzalnosti. Prava umjetnost ne nastaje u trenutku, već nakon dugoga promišljanja što joj samo daje na vrijednosti. I Benjamin tvrdi da su romantičari sušta suprotnost Platonu koji u svome *Fedru* smatra da razborita poezija nestaje pred poezijom pomamnika. Romantički pjesnik bi mogao puno toga reći o svome djelu i njegovu nastanku, ali niti on ne bi u potpunosti okarakterizirao njegovu beskonačnost i apsolutnost.

U fragmentu 344. *Athenaeuma* o filozofiranju kaže: “Filozofirati znači zajednički tražiti sveukupnost znanja.” (155) Tu se može nazrijeti povezanost sa Platonovim načinom filozofiranja koji se odvija u dijalogu. Dijalog je taj koji svojom formom omogućuje razmjenu mišljenja više sugovornika te zajedničku potragu za istinom, ili sveukupnošću znanja kao što se Schlegel izrazio. Dok u fragmentu 42. iz *Lyceuma* tvrdi: “Filozofija je prava domovina ironije koju bi se moglo definirati kao logičku ljepotu, jer svugdje gdje se filozofira u usmenim i pismenim razgovorima, a ne sustavno, treba ironiju ostvarivati i zahtijevati...” (126) Čačinović (1987.) također smatra da se tu Schlegel svjesno oslanja na Platonove dijaloge. Sam pojam ironije Schlegel veže za Sokrata te u 108. fragmentu *Lyceuma* kaže:

“Sokratovska ironija je jedino posve sponatano i krajnje odmjereno pretvaranje. Nemoguće je oponašati je ili odati je. Onome tko je nema, ona će ostati zagonetka i nakon najotvorenijeg priznanja. ... Ona nastaje iz povezivanja životnog smisla za umjetnost sa znanstvenim duhom ... Ona sadrži i budi u nama osjećaj nerazrješivog sukoba bezuvjetnoga i uvjetnoga, osjećaj nemogućnosti i nužnosti potpunog priopćavanja.” (130)

I u ovakvoj definiciji sokratske ironije vidi se već prije spomenuto samoograničavanje autora baš u toj nemogućnosti da se sve kaže i stvori savršeno umjetničko djelo. U Platonovu dijalogu *Obrana Sokratova* govori se o suđenju Sokratu. Tamo se također prepričava kako je Herefont u Delfima Pitiji postavio pitanje ima li tko mudriji od Sokrata. Pitija je odgovorila da nema nikoga tko bi bio mudriji. Sokrat je pak svjestan da nije niti malo niti puno mudar, pa krene ispitivati sve koji su na glasu kao mudri u čemu se to sastoji njihova mudrost. Razgovarao je sa političarima, “tragičkim, ditirampskim i inim pjesnicima.” (Platon 2000, 69) Nakon tih razgovora Sokrat je

zaključio da nitko od njih ništa ne zna ni o lijepome, ni o dobrom, ni o tome u čemu tvrde da su mudri. Zato Sokrat i kaže:

“Samo što ovaj misli da nešto zna, dok u stvari ne zna ništa, dok ja, budući da ništa ne znam, niti mislim da išta znam. Izgleda da sam doista samo u ovoj sitnici mudriji od njega: da ne mislim da znam ono što ne znam.” (ibid.)

Sokrat je mudriji od ostalih jer je svjestan da ništa ne zna. U tome se sastoji sokratska ironija o kojoj Schlegel govori. Sokrat tvrdi da ništa ne zna te na taj način potakne svojeg sugovornika na dijalog. U tekstu *Sokratova i Platonova dijalektika* Schlegel kaže da dijalektika nije poseban dio filozofije, već “forma svake filozofije.” (Schlegel 249) Sama dijalektika, kaže nam Schlegel, “znači govoriti, voditi razgovor, pa odatle i dijalog.” (ibid.) To je upravo ono što Sokrat radi, vodi razgovore sa drugima. U *Fragmentima iz ostavštine* fragmentu 1., Schlegel kaže sljedeće o dijalektici:

“Jako je značajno grčko ime *dijalektika*. Prava umjetnost (ne privid kao kod Kanta), nego umjetnost priopćiti istinu, govoriti, zajednički tražiti, *opovrgnuti* i *dosegnuti* istinu. (Tako kod Platona *Gorgija*, usp. Aristotel). Ona je dio filozofije ili logike, važan organ filozofa.” (163)

Iz tih primjera može se vidjeti koliko Schlegel cijeni dijalektiku, i to onako kako je korištena od Sokrata i Platona, kao zajednička potraga za sveukupnošću znanja. Zato u 344. fragmentu *Athenaeuma* kaže: “Filozofirati znači zajednički tražiti sveukupnost znanja.” (155) To je mjesto također povezano sa time kako je Schlegel zamislio roman. Do sada sam jedino citirao 116. fragment *Athenaeuma*, gdje Schlegel govori o neuspjelom romanu. No, u 26. fragmentu *Lyceuma* kaže: “Romani su sokratovski dijalozi našega vremena. U ovu liberalnu formu pobjegla je životna mudrost pred školskom mudrošću.” (26) Već sam rekao da je Benjamin pokazao da je kritika za Schlegela služila regulaciji subjektivnosti, no dijalog je također oblik u kojemu je moguće supostojanje više mišljenja od jednog. Preko dijaloga otvara se mogućnost za uzdizanje iznad individualnosti koja je za Schlegela iznimno važna pri definiranju romantičkog pjesništva. Važno je napomenuti da je u tekstu *Sokratova i Platonova dijalektika* Schlegel tvrdio da su Sokrat i Platon dijalektiku “...nazvali umijećem samostalnoga mišljenja i razmišljanja jer su smatrali i tvrdili kako razmišljanje o

filozofijskim predmetima i nije ništa drugo doli trajni nutarnji razgovor sa samim sobom.(250) Čovjek samome sebi postavlja pitanja i na njih odgovara što znači da dijalog može postojati unutar čovjeka samoga, te tako unutar sebe nadilazi vlastitu individualnost. Više nisu dovoljna samo interesantna djela, izraz subjektivnosti, već djelo mora nadići svoju individualnost i uzdići se do objektivnosti kako bi se uopće moglo govoriti o romantičkoj poeziji kao progresivnoj univerzalnoj poeziji. Naglasak je ovdje na univerzalnosti, no ponovno se vraćamo na djelo koje mora biti nepotpuno da bi sam dijalog, odnosno kritika tog djela, mogla postojati. A to je sve moguće zbog romantičke ironije.

Schlegel u tekstu *O nerazumljivosti* želi stvoriti novog čitatelja prema svom nahođenju, pa čak ga i deducirati ako bude potrebno, jer mu baš takav čitatelj treba kao sugovornik, kao onaj koji otvara dijalog. Tekst koji je nerazumljiv mora biti više puta čitan kako bi postao jasniji i takav čitatelj Schlegelu je nužan. U 112. fragmentu *Lyceuma* Schlegel govori o dva tipa spisatelja i dva tipa čitatelja.

“Analitički pisac promatra čitatelja kakav jest; prema tome on radi svoju računicu, pokreće stroj da bi kod njega izazvao adekvatan efekt. Sintetički pisac konstruira i stvara sebi čitatelja kakav bi on trebao biti, on ga ne poima mirnoga i mrtvoga, nego živoga i spremna na protudjelovanje. On pred njegovim očima postupno pokazuje što je iznašao ili ga primamljuje da to sam učini. On ne želi djelovati na njega s nekim učinkom, nego stupa s njim u sveti odnos najbližije sufilozofije i supoezije.” (131)

Pojmovi analitičkog i sintetičkog pisca vjerojatno dolaze iz *Kritike čistoga uma* i Kantovih analitičkih i sintetičkih sudova. U analitičkom sudu predikat ne izriče ništa novo što već u samome subjektu nije sadržano, dok u sintetičkome sudu ono što je rečeno u predikatu proširuje našu spoznaju o subjektu. Pravi čitatelj kojega Schlegel želi deducirati zapravo je kritičar kako sam ga prije opisao, koji ulazi u aktivan odnos sa književnim tekstom te kritizirajući ga, nešto mu dodaje, kao što u sintetičkome sudu predikat proširuje spoznaju o subjektu.. Takav bi čitatelj napokon mogao razumjeti Schlegelove fragmente, pa i sve ostale tekstove, a to je ono što Schlegel priželjkuje na kraju svog teksta *O nerazumljivosti*. Zato u fragmentu 125. *Athenaeuma* Schlegel izriče nadu da će nova epoha doći.

“Možda će započeti nova epoha znanosti i umjetnosti kad sufilozofija i supoezija postanu općenite i nerazdvojne da više ne će biti neobično, ako obostrano nadopunjujuće naravi počnu stvarati zajednička djela. Često nije moguće oprijeti se misli da dva duha zapravo žele biti zajedno kao dvije razdijeljene polovice i da samo povezani mogu biti što bi mogli. Kad bi postojala umjetnost stapanja individuuma, ili kad bi poželjna kritika mogla biti više od želje...” (146)

Kritika kao sufilozofija i supoezija je ta koja omogućuje dijalog i uzdizanje iznad individualnost. To je pravi put romantičke poezije koja želi filozofiju i poeziju, kao i kritiku, stopiti u jedno. U *Govoru o mitologiji* Schlegel daje savjet pjesnicima i kaže im: “Vaša je fantazija dovoljno bogata u iznalaženju pojedinačnoga, ali nju poticati i navoditi je na djelatnost, davati joj hranu, ništa za to nije pogodnije nego pjesništva drugih umjetnika.” (187) Tu se potvrđuje već više puta izrečena misao u ovome radu o tome kako bi se pjesnici uzdigli iznad pojedinačnog i subjektivnog, nužna je kritika kao sufilozofija i supoezija, višestruko čitanje umjetničkih djela. Zato je Schlegel govorio o tome da kritika i poezija moraju biti jedno, a tako Schlegel razlikuje genija od pukog talenta. Talent je izoliran, dok je genije onaj koji je obrazovan i poznaje cjelinu književnosti. U 318. fragmentu *Athenaeuma* kaže “Heraklit kaže da se um ne upoznae kroz mnogo znanja. Sada je, izgleda, potrebnije podsjetiti kako se samo čistim umom ništa ne će naučiti.” (154) Tu se ne samo odvojio od Heraklita, već i od Kantove, a pogotovo Fichteove filozofije, u kojoj je apsolutno Ja u potpunosti prazno, kako sam i prije pokazao. Zato Schlegel i tvrdi da se “transcendentalno treba historizirati” (165) te u fragmentu 9. u *Fragmentima iz ostavštine* “O umjetnosti treba filozofirati, kao što se o svemu treba filozofirati, ali mora se nešto od umjetnosti i poznavati...” (ibid.) Schlegel iz tih razloga smatra da je većina romantičke poezije, u značenju poezije koja nije pisana na latinskom, iz Njemačke i Francuske zaboravljena, a jedino su se Dante, Boccaccio i Petrarca održali. U tekstu *O biti kritike* kaže: “Samo su u Italiji tri prva velika pjesnika bili istodobno i učenjaci - dakako u ograničenome smislu, ali ipak znatno više učenjaci od bilo kojega od ranih romantičkih otkrivača - jer su istodobno bili i pjesnici i prvi obnovitelji stare književnosti.” (211-212) Zato što su bili učenjaci, zato što su obrazovani, što su o umjetnosti nešto i znali, te promišljali o svome djelu oni postaju uzor Schlegelu. Sokrat, ako već po Staroj Grčkoj nije mogao

naći pjesnika u kojemu bi vidio mudrost i koji bi mu nešto mogao reći o svome umijeću, među romantičarima bi sigurno našao dovoljno sugovornika.

Za pravu romantičku knjigu potrebna je sufilozofija i supoezija i jedino bi tako nastala prava romantička knjiga. No, Benjamin kaže da romantičko za Schlegela zapravo znači primjereno romanu. Roman postaje “najviši oblik refleksije u poeziji”(Benjamin 113), ali isto tako umjetnost kao “kontinuum oblika, a roman je po shvaćanju romantičara pojmljiva pojava tog kontinuuma.”(ibid.) Zato Benjamin i spominje *Lucindu* Friedricha Schlegela u kojoj postoji “raznolikost oblika”(116), a i Schlegelovu želju da u drugome dijelu romana nadoda “mnogo pjesama”(ibid.) “No i tendencija oblika i ona prozaičnost imaju zajedničku osobinu, a to je suprostavljanje ograničenom obliku i aspiracija na transcendentalno.”(ibid.) Roman je svojim slobodnim oblikom puno bliži ideji transcendentalne poezije kao poezije poezije. “Kao zbroj svega poetskoga, kako je to poimala Schlegelova teorija umjetnosti, je roman dakle obilježje poetskog apsolutuma...”(113) A to je zato što “Roman odista može po volji reflektirati o sebi u uvijek novim promatranjima svaki dani stupanj svijesti s višega mjesta povratno odražavati.”(111)

Fragment 121. *Athenaeuma* Schlegel započinje riječima: “Jedna ideja je pojam savršen do ironije, apsolutna sinteza apsolutnih antiteza, razmjena dviju sukobljenih misli koja se uvijek nanovo rađa.” (145) A pred kraj tog istog fragmenta:

“Ali dragovljno se uživjeti sad u ovu sad u onu sferu kao u jedan drugi svijet i to ne samo razumom i uobraziljom nego svom dušom, te odreći se čas ovoga dijela njegove biti i ograničiti se posve na onaj drugi dio, pa sad u ovome, sad u onome individuumu tražiti i pronaći jedno i sve, i sve druge zaboraviti: to može samo duh koji sadrži u sebi većinu duhova, cijeli sustav osoba i u čijoj je nutrini izrastao i sazrio univerzum koji, kako se kaže, treba klijati u svakoj monadi.”(146)

U apsolutnome, beskonačnome, univerzalnome, što bi romantičko pjesništvo trebalo biti, treba doći do apsolutne sinteze apsolutnih antiteza. A ta se sinteza događa zbog ironije koja omogućuje supostojanje suprotnosti. Zato u 48. fragmentu *Lyceum* Schlegel i kaže: “Ironija je forma paradoksalnoga. Paradokсно je sve što je istodobno dobro i veliko.” (127) Zato individuum koji je obrazovan u sebi sadrži sve duhove koji

vode dijalog, sadrži u sebi misli koje se suprotstavljaju. Konstantno djelovanje koje vodi ka beskonačnom, ka apsolutu i univerzalnosti, a bit će ujedinjeno u toj savršenoj romantičkoj knjizi, romanu. Jedino tamo je omogućena univerzalnost, ili barem stremljenje ka njoj, jer je ipak romantička poezija progresivno univerzalna, a ne samo univerzalna. Tamo može supostojati paradoksalno, ali i apsolutna sinteza apsolutnih antiteza omogućena zbog ironije. A u fragmentima pod naslovom *Cvjetni pelud* u 26. fragmentu kaže: “Gaji li netko ljubav prema apsolutnome i ne može odustati od toga, onda nema drugoga izlaza nego sam sebi stalno protusloviti i povezivati suprotstavljene ekstreme.” (133) A u romanu se toj univerzalnosti najbolje može približiti te u 78. fragmentu *Lyceuma* Schlegel kaže: “Poneki vrstan roman je kompendij, enciklopedija cijelog duhovnog života genijalnoga individuumu...” (129) U romanu može se stvarno ujediniti filozofija sa poezijom i kritikom kao što 116. fragment *Athenaeuma* zahtjeva. Također tamo mogu supostojati različita mišljenja te razina objektivnosti koja je nadišla individualnost. Tu se može vidjeti stvarna poezija poezije.

No, već sam govorio o Benjaminu koji je objasnio da je svako djelo spram apsolutnosti umjetnosti nepotpuno te jedino može napredovati prema apsolutnome: “Dakle ne radi se o napretku u prazninu, o neodređenom sve - boljem stvaranju pjesničkih djela, nego o sve obuhvatnijem razvoju i rastu poetskih oblika.” (Benjamin 104) Iako, Schlegel u 451. fragmentu *Athenaeuma* ne govori samo o obliku, već i sadržaju.

“Univerzalnost je naizmjenično zasićivanje svih formi i sadržaja. Do harmonije ona dolazi samo povezivanjem poezije i filozofije; čak i najuniverzalnijim i najpotpunijim djelima izolirane poezije i filozofije, izgleda nedostaje posljednja sinteza. Tik na samom cilju harmonije ona ostaju nedovršena. Život univerzalnoga duha je neprekidni lanac nutarnjih revolucija: svi individuumi, izvorni i vječni, žive u njemu. On je pravi politeist i nosi u sebi cijeli Olimp.” (157)

Ta univerzalnost kada bi se postigla dovelo bi do toga da u savršenoj književnosti sve knjige budu jedna knjiga o čemu Schlegel govori u fragmentu 95. *Athenaeuma*. Tu se zapravo vidi povezanost refleksije u mediju umjetnosti preko pojma kritike, kao i pojmova sufilozofije i supoezije. Jedna savršena knjiga kao ideal romantičke poezije,

no ta je knjiga vječno nastajuća. Zato romantička poezija i jest progresivno univerzalna poezija. U fragmentu 116. *Athenaeuma* Schlegel kaže:

“Romantičko pjesništvo još je u nastajanju; i to je njegova zbiljska narav da može vječno postajati, a nikada ne biti dovršeno. Ne može se iscrpiti ni kroz koju teoriju, a samo bi se divinacijska kritika smjela odvažiti pa htjeti okarakterizirati njegov ideal. Samo je romantička poezija beskonačna kao što je i jedina slobodna, jer je uvažila kao svoj prvi zakon, da pjesnikova samovolja ne trpi nijedan zakon iznad sebe. Romantička vrsta pjesništva je jedina koja je više od vrste, ona je pjesnička umjetnost po sebi: jer u stanovitom smislu svaka je poezija romantička ili bi to trebala biti.” (144)

To što je romantička književnost progresivna, što vječno nastaje je dobra stvar, jer bi nam se inače moglo dogoditi ono na što Schlegel upozorava pred kraj svog teksta *O nerazumljivosti*. “Doista, bit će vam jako tjeskobno, kada cijeli svijet jednom bude u svoj ozbiljnosti posve razumljen, kao što vi zahtijevate.” (180) Taj svijet je onaj književnosti, kritike i filozofije koji su ujedinjeni pod pojmom romantičke poezije.

Pojam romantičke ironije sada je nešto jasniji. U romantičkoj književnosti, kako ju je Friedrich Schlegel zamislio, oponašanje prirode više nije bit umjetnosti, pa se niti vrijednost djela ne procijenjuje po tome koliko je u tom oponašanju uspjela. Tako niti pojam kritike za njega nije bio u tome da se odredi vrijednost djela, a niti granice spoznaje, već da se djelo u što većoj mjeri razumije, a za to je potreban ironijski stav. Hegel je smatrao da ironija u književnosti dovodi do beskarakternosti, može se reći, do djela koja su bljutava. No, ironija je za Schlegela značila uzdizanje iznad vlastite individualnosti i talenta kako bi se što više približili univerzalnosti. Romantička poezija je progresivno univerzalna poezija, a progresivnost možemo gledati kao težnju za uzdizanjem iznad individualnosti, ali i težnju ka beskonačnom, odnosno univerzalnosti koja bi bila zasićivanje svih formi i sadržaja. Romantička je ironija svijest da ta progresivnost ne može stati, a da se univerzalnost ne će postići. Zato i Schlegel u fr.37. *Lyceuma* ironijski i kaže: “Treba sažalijevati spisatelja koji naprosto sve može i hoće izreći.”(125)

POPIS LITERATURE:

Beker, M. (1979), *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*, Liber, Zagreb

Benjamin, W. (2007), *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu*, Naklada Jurčić, Zagreb, prevela Suzana Derk

Curtius, E. R. (1998.), *Europska književnosti i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb, preveo Stjepan Markuš

Čaćinović, N. (1987), *Estetika njemačke romantike*, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Fichte, J. G. (1956), *Odabrane filozofske rasprave*, Kultura, Zagreb, preveo Viktor D. Sonnenfeld

Fichte, J. G. (1974), *Osnova cjelokupne nauke o znanosti : (1794.)*, Naprijed, Zagreb, preveo Viktor D. Sonnenfeld

Hegel, G. W. F. (2011), *Predavanja iz estetike I*, Demetra, Zagreb, prevela Nadežda Čaćinović

Kant, I. (1984), *Kritika čistoga uma*, Nakladni zavod Matica hrvatske, Zagreb, preveo Viktor D. Sonnenfeld

Kant, I. (1976.), *Kritika moći suđenja*, Naprijed, Zagreb, preveo Viktor D. Sonnenfeld

Platon (1997.), *Fedar*, Naklada Jurčić, Zagreb, preveo Franjo Petračić

Platon (1975.), *Protagora, Sofist*, Naprijed, Zagreb, preveli Koloman Rac i Milivoj Sironić

Platon (1979.) *Fileb i Teetet*, Naprijed, Zagreb, preveli Veljko Gortan i Milivoj Sironić

Platon (1996), *Simpozij u: Eros i filia*, Demetra, Zagreb, preveo Zdeslav Dukat

Platon (2000), *Obrana Sokratova*, Demetra, Zagreb, preveo Luka Boršić

Platon (1997), *Država*, Naklada Jurčić, Zagreb, preveo Martin Kuzmić

Schlegel, F. (2006), *Kritike i fragmenti*, Naklada Jurčić, Zagreb, preveo Jure Zovko

Žmegač, V. (2004) *Povijesna poetika romana*, Matica hrvatska, Zagreb