

Anton Ocvirk:

**PESNIŠKA
UMETNINA
IN
LITERARNA
TEORIJA**

Kratek pregled teorij o literarnem delu v starejši poetiki ter v pozitivistični literarni teoriji in zgodovini uvaja v osrednji problem: kako obravnavajo delo novejše literarnoteoretične smeri, kako gledajo na razmerje med njegovo vsebino in obliko in kakšne raziskovalne metode izvajajo iz tega. V nasprotju s pozitivizmom, ki poudarja predvsem vsebino, združuje avtor novejše smeri, ki dajejo prednost obliki, pod skupnim vidikom esteticizma oziroma larpurlartizma. Podrobneje pretresa nemško novoidealistično literarno vedo, ruski formalizem in fenomenološko-eksistencialistično smer ter zavrača variante larpurlartizma, ki jih odkriva v njih. Nasproti jim postavlja svoj pogled na pesniško umetnino kot estetsko celoto ideje, snovi in oblike, ki jo je treba obravnavati tako, da najprej analiziramo vlogo pesniške besede v umetnini in raziščemo sintezo njenih različnih funkcij.

Zlepa ne naletite v naših dneh na vprašanje, ki bi bolj vznemirjalo filozofijo umetnosti, estetiko, literarno teorijo in sociologijo, kadar se loteva slovstvenih pojavov, kakor je tisto, ki hoče razjasniti naravo, pravzaprav bistvo pesniške umetnine. S tem nočem reči, da so bile prejšnje dobe slepe za vse, kar sega v notranje predele umetnosti in pesniškega oblikovanja, ali da so se ukvarjale le z drugotnimi, denimo, postranskimi zadevami. Trditi kaj takega bi ne bilo samo tvegano, temveč tudi v nasprotju z dejstvi: lahko pa bi se celo zdelo, kakor da namerno pretiravam, ko pripisujem edino naši dobi smisel za raziskave, ki si prizadevajo dognati osrednje sestavine besednih tvorb in njihov ustroj. Vendar moram pristaviti, da niso bili pogledi na literarno delo v preteklosti nikoli tako kričeče med seboj si nasprotni, kakor so danes, kaj šele, da bi bili tako apodiktično enostranski in vrh vsega še kar se da zapleteni.

Če hočemo biti pravični, in to je naša dolžnost, moramo priznati, da je bila literarna teorija, naj so jo svoj čas imenovali kakorkoli že, vedno usmerjena k umetnini in da se je neprestano ukvarjala samo z njo, a seveda z drugačnih vidikov, kot pa bi mi danes radi. To ni tudi nič nenavadnega, ko pa je bila vselej odvisna od okusa svoje dobe ali neposredne tradicije in njene miselnosti. Zato ne kaže zamoščati, da se je dobro dolgo skladala s časom, v katerem se je uveljavljala, najčešče pač tako, da ni kršila dogovorov.

Morda je bil Aristotel prvi, ki je v antiki stopil prek ovir – bodisi da so to bili vsakovrstni predsodki ali pa neposredno estetsko izročilo – ki so mu zastavljale pot do umetnine, in se tako izvil iz začaranega kroga apriorizmov, v katerega se je ujel Platon. Res so od renesanse dalje iz njegove Poetike skušali razni teoretiki razbrati pravila, ki bi naj bila bistvena za besedno umetnost sploh, hočem reči, nekakšne večno veljavne zakonitosti, po katerih se mora pesnik ravnati, če naj bo njegovo delo dognano in lepo. Vendar so vsi, ki so se naslanjali nanj, bodisi da so se imenovali Bernardino Daniello, Francesco Robertelli, Trissino, Scaliger, Ronsard, Boileau, Gottsched, Lessing ali kako drugače, obračali njegove ideje po svoje, jih prilagajali svojim estetskim nazorom in s tem nehote maličili pravo vsebino njegovih hilomorfičnih pogledov na tragedijo, ep in komedijo.

—
Predavanje na SAZU dne 10. 2. 1965 s poznejšimi dodatki; v tisku še ni bilo objavljeno.

Temu je bilo krivo marsikaj, ne samo fragmentarnost Aristotelove **Poetike** ali morda več kot tisoč osemstoletna razdalja od nastanka njegovega spisa, marveč še zlasti latinski prevodi, ki so nastali v dobi humanizma in niso mogli popolnoma ujeti pravega smisla besedila. Pri tem moramo upoštevati še izredno močan vpliv rimske klasične tradicije, ki je delovala sprva živeje in neposredneje na novejša obdobja evropske literature od renesanse dalje kakor pa grška.

Da se izognemo podrobnostim, ki bi nas zavedle od našega predmeta, moram omeniti samo Horacov spis **Ars poetica**, delo, ki je z vso silo vplivalo na evropski klasicizem. Horacu ni bilo do bistva stvari, kar je tako vznemirjalo Aristotela, ampak za zakonik pravil, ki naj obveljajo, ker so najuspešnejša in najbolj v skladu z razumom, celo za vzorce, ki naj bi bili uporabni, ker imajo v sebi pravo mero in urejenost. Med obema poetikama, Aristotelovo in Horacovo, zija tristo let časovne razdalje, kar ni malo, če pomislimo, kaj vse je v teh stoletjih prinesel s seboj helenizem, doba, ki se je odtrgala od živih virov domače zemlje in grške elementarnosti ter se pognala v artistično prefinjenost, uglajenost in svojevrstno baročnost. Če je helenizem spočetka vplival na rimsko poezijo, pa je s Horacovim načelnim spisom doživel popoln odboj. To nam tudi razjasnjuje, kam so pravzaprav naperjene nekatere njegove teze o lepem in zakaj se tako zavzema za enotno zgradbo (*simplex et unum*), oprto na razumni in skladni potek dogodkov.

Tako smo že v antiki priče dveh različnih vrst literarne teorije. Prvo, ki izvira iz Aristotela, bi lahko imenovali raziskujočo, ker ji je do bistva stvari; drugo, ki se je najočitneje pokazala pri Horacu, pa normativno, ker podaja predpise, govori o najuspešnejših načinih pesniškega izražanja in utemeljuje, kaj je apriori estetsko pomembno.

Pričakovali bi, da bi se v evropski literarni teoriji uveljavile Aristotelove pobude, vendar ni bilo tako. Glavno besedo je imela slej ko prej normativna poetika. S svojo didaktično metodo in estetskimi načeli je vzgajala in učila, skratka, uveljavljala vrsto vidikov, ki so bili skoraj do srede 18. stoletja nedotakljivi.

To pa ni nič izjemnega. Na podobna dela zadenete tudi v orientalskih literaturah, le da se temeljito razlikujejo od evropskih, a ne po svoji didaktični obliki, pač pa po posebnem pogledu na poezijo in umetnost. In tudi pravila v njih niso oprta na racionalistične postavke, marveč na religiozno moralne osnove, kolikor ne govore zgolj o zunanjih stilnih zadevah. Vzemite v roke **Ogledalo pesniške umetnosti** staroindijskega pisatelja in teoretika Dandina, ki je baje s konca 7. ali začetka 8. stoletja, in kaj kmalu zapazite, da ste tudi tu pod diktatom predpisov, le da ne veljajo zgradbi pesniškega dela, zato pa bolj literarnim snovem in še posebno pesniškemu okrasju.

Podobno je z **Razmišljanji o umetnosti** iz 10. stoletja staroindijskega dramatika Rajasekhare, čeprav je njegov pogled na poezijo širši in mestoma tudi bližji načelom vrednotenja. In če bi stopili še v arabsko literaturo, bi zadeli ob spis Abuja Hamida Al-Ghazalija z naslovom **O poeziji, glasbi in duhovnem življenju** iz 11. stoletja in se nenadoma znašli v ozračju islamske mistike.

S tem pa še zlepa nismo prišli stvari do kraja, saj smo navedli le dve vrsti poetik. Nove pobude, da bi se Evropa otrešla diktature klasičnih vzorov, ki so veljali za višek vsega človeškega ustvarjanja, prodro v literarni teoriji na dan v predromantiki, obdobju, ki proti

koncu 18. stoletja odkrije starogermansko ljudsko poezijo in spozna, da ni vse, kar imamo za poetično in lepo, neogibno vezano na razum in pravila. In tako postavi nemška romantika nasproti učenemu pesniku, ki piše po načelih klasicistične poetike, naravnega genija, umetnika, ki ustvarja po zakonih svoje nadarjenosti, češ da je njegovo delo pristnejše, globlje in tudi učinkovitejše od razumskih tvorb. Tedaj zaslovi v Evropi Shakespeare in postane na mah simbol neodvisnega, samo iz sebe snujočega duha.

Po vsem tem bi se morala tradicionalna poetika razbiti v nič, vendar se je izognila navalu novih idej tako, da jih je prevzela, kolikor se je dalo, v svoj sistem in jih stopila s starimi v čudno mešanico tega in onega.



Resnično temeljit obrat od normativne literarne teorije pa je sprožil šele pozitivizem. Tainov nauk o treh determinantah, razširjen v **Filozofijo umetnosti**, kakor je naslov njegovemu spisu iz leta 1865, je prinesel v obravnavanje pesništva prav revolucionarne poglede. Poslej ni umetnina nič več rezultanta pravil ali genialnega navdiha, pač pa naraven plod bioloških in psiholoških procesov, pravzaprav zakonov, ki so v enaki meri veljavni za somatično plat človekovega bitja kakor za njegove duševne lastnosti. Po Tainu so to neizpodbitna dejstva, ki jih ne gre zanikati, ko pa se jih da znanstveno dokazati.

V hipu, ko so vdrli na področje umetnosti fiziološki aspekti, so morali pozitivisti nujno prienačiti nastanek pesniškega dela biološkemu procesu, kakršnega poznamo pri porajanju živih bitij. In tako je umetnina postala logičen izdelek časa, okolja in pisateljeve osebnosti, hkrati pa je izgubila svojo avtonomnost in se podredila zakonom literarnega razvoja. Danes si težko mislimo, kakšen nenavaden čar je tiste dni tičal v besedi razvoj. Zdelo se je, da bo mogoče z njo razložiti tudi najbolj skrite duševne dogodke, zlasti pa razvozlati nastanek umetnine postopoma od njene prvotne zarodne zasnove, recimo zametka, ki da ima, tako so sodili, svoje korenine v pesnikovem doživljajskem in čustvenem svetu, zatem pa tudi vse nadaljnje razvojne stopnje do njene dokončne podobe.

Po vsem tem ni kazalo več kaj prida izgubljeni besed o tem, kako naj pisatelj piše in pri kom naj se vzoruje, ko pa je vse, česar se loti, apriori determinirano – ali če naj se izrazim določneje – neutaljiva posledica njegovega psihofizičnega ustroja, ki da je edini indikator njegove ustvarjalne usmerjenosti in sposobnosti.

Potemtakem ni pesnik v nobenem pogledu svoboden, ko pa so vse njegove odločitve pri pisanju utemeljene v njegovi duševnosti, kakršna pač že je, v njegovem temperamentu in delovanju njegovega živčnega sistema. In tudi pesniška domišljija ni odtlej dalje več nekakšna nedoločljiva skrivnost, kakor so mislili svoje dni, ko pa ni v ničemer odvisna od neznanjih, morda celo nadnaravnih sil, ampak jo moramo imeti za eno izmed človekovih psihičnih lastnosti, le da se pojavlja v različnih oblikah, moči, napetosti in učinkovitosti, kar je tako nazorno popisal leta 1900 francoski pozitivistični psiholog Theodule Ribot v delu **L'Imagination créatrice**, s katerim je vplival tudi na literarno teorijo.

Če je tako, kakor so mislili pozitivisti, potem je jasno, da je umetnina, če naj ta pojem še kaj velja, razložljiva edinole iz pesnika samega in tega, kar vemo o njegovem življenju, čustvih, odnosu do sveta, miselnosti, politični in svetovnonazorski usmerjenosti. In temu spoznanju so sledile logične posledice.

V tem hipu stopita v ospredje slovstvenih raziskav, ki so bile dotlej povečini filološke narave, biografika in literarnozgodovinska empirija, obe oprti na dosledno pojmovani kavzalni neksus, to je na prepričanje, da ni v literarnem delu ničesar, kar bi ne imelo svojega doživljajskega ozadja ali jedra, pa čeprav ga vedno niti ne poznamo. Bolj ko estetska vrednost pesniške umetnine, njena oblika in zgradba, je postalo poslej važno vprašanje, kaj se skriva na dnu njene motivike in za njenimi liki, v kakšnih pogojih, kdaj in kako je nastala, zlasti pa še, kakšni življenjski nagibi so jo sprožili obenem z raznovrstnimi vplivi, ki so delovali nanjo. Nekateri literarni zgodovinarji pa so šli še dlje in si prizadevali sklepati iz literarnih del na pisateljevo osebnost, njegovo naravo, življenjski nazor in še na sto drugih reči.

S tem pa je umetnina dokončno izgubila svojo individualnost in postala samo še literarnozgodovinski predmet in biografski dokument, s katerim lahko počneš po mili volji, karkoli hočeš. Po vsem tem se ne moremo čuditi, če so se nanjo vrgli tudi psihologi, psihiatri, psihopatologi in psihoanalitiki, a ne zato, da bi v njej ugotovili, kaj je estetsko dragocenega, ampak da bi vsak po svoji poti in na svoj način zbrali čimveč značilnosti o pesnikovi osebnosti in marsikaj še za svojo stroko.



In sedaj je morala tudi literarna teorija, če je hotela postati pozitivistična, do dna spremeniti svoje metode in pogled na pesniško umetnino; odreči se je morala svojemu normativnemu značaju in se preleviti v znanost. To pa ni pomenilo samo otresti se vsakovrstnih apriorizmov, eklekticizma in didaktičnih ciljev, marveč se notranje popolnoma preurediti.

In tako dobimo dve novi obliki literarne teorije: deskriptivno in analitično. Obe skušata biti vsaka po svoje znanstveni in obe takoj razpadeta na vrsto panog, ki so bile svoj čas posamezna poglavja poetike, a se sedaj razrasejo v obširna področja; in sicer na stilistiko ali raziskavo pesniške govornice, metriko z zgodovino verza, poetiko s sistematično literarnih vrst, na literarnozgodovinsko metodologijo in psihologijo umetnosti, ki se je lotevajo poklicni psihologi, kot npr. v Nemčiji Müller-Freienfels s svojim spisom *Psychologie der Dichtkunst* iz leta 1923 ali pisatelji sami kot npr. v Franciji André Malraux v vrsti knjig z naslovom *Psychologie de l'Art* iz leta 1950, da lepe kopice drugih imen in spisov niti ne omenim.

Vse to je imelo dobre in slabe posledice, saj je po eni strani teoretično razmišljanje o poeziji pripeljalo do vedno večjih in globljih razgledov po umetnosti sploh in do spoznanj, ki so znanstveniku pomagala odkriti marsikaj zanimivega in dragocenega; po drugi strani pa je umetnina kljub vsemu stopila kot svojevrstna estetska stavba in po svoji sestavi enkratno, neponovljivo dejanje močno v ozadje, kolikor se ni najčešče razbila v mnogovrstne sestavine, osvetljene po svoje, ko

pa ni bilo mogoče najti postopka, po katerem bi se dalo verzna in stilna spoznanja združiti še z vsemi drugimi v celoto.

Nič bolje, v resnici še mnogo slabše je bilo z literarno zgodovino. Njeni pogledi, uprti samo v kulturno-idejna ozadja dob in življenjske poti pisateljev, kar se ji je zdelo bistveno važno, da ne govorim o oznakah razvojnih procesov, so popolnoma zdrknili mimo pesniških umetnin v golo naštevanje.

Le odprite znamenita literarnozgodovinska dela iz konca preteklega in prvih desetletij našega stoletja – Wilhelma Schererja, Francesca de Sanctisa, Aleksandra Nikolajeviča Pypina, Georga Brandesa, Gustava Lansonja in celo Bediera in Hazarda – in ne bodite presenečeni, če boste izvedeli marsikaj tehtnega o slovstvenih tokovih, miselnosti dob, zgodovinskih ozadjih in o usmerjenosti rodov in skupin, da se boste razgledali po dolgi vrsti pesnikov in pisateljev, celo esejistov, kritikov in ideologov, prav nič pa ne boste brali o umetninah samih, njihovi zgradbi, obliki, stilu in estetski vrednosti.

Temu ni kdove kaj ugovarjati, čeprav smo navedli le neznamen del vprašanj, ki sodijo k razumevanju pesniške umetnine. In vendar se literarna zgodovina kaj dolgo ni zanimala niti za najpoglavitejša med njimi: bržčas zato, ker se ji niso zdeli pereča. Razlogi, da se jih ni lotevala, pa tudi niso bili toliko v njeni pozitivistični raziskovalni metodi, kakor bi morda radi nekateri, čeprav tudi tega ne gre zavračati, kolikor v njeni izredno ozki, večkrat docela neprebujeni zavesti, kaj je pravzaprav bistvo njenega predmeta. Ni si namreč bila na jasnem, da so literarna dela, o katerih govori, važna predvsem kot umetniška dejanja pesnikove ustvarjalne moči in da je ravno vrednotenje bistveno za pravilno razjasnitev slovstvenih procesov.

Ta misel je bila predolgo po nemarnem zabrisana in zato nikoli dosledno upoštevana. Vrednotenje je bilo omejeno samo na splošne vsebinske in snovne oznake del, predvsem pa na njihovo časovno ozadje in pesnikova življenjska spoznanja, vse drugo je bilo izločeno iz zgodovinskega orisa kot nekaj postranskega, s čimer si ne moreš kdove kaj pomagati. Dnevna kritika, h kateri se je literarna zgodovina tako rada zatekala, kadar je obravnavala daljna in bližnja razdobja, pa se je vselej v nemajhni meri ravnala po aktualnih časovnih geslih, ne pa po estetskih kriterijih. Tako so nastala mnogovrstna navzkrižja pri razporejanju pesnikov po njihovi resnični umetniški ceni, istočasno pa je zamrlo zanimanje za estetske vrednote njihovih del, če se je sploh kdaj prebudilo do jasnega spoznanja. Od tod tako neznamenito ukvarjanje s pesniško obliko in tehniko, kakor da bi to bili za literarnega zgodovinarja dve povsem postranski komponenti umetnin.

Kakor hitro pa nas prenehajo privlačevati slovstvene tvorbe samo kot zgodovinska dejstva in splošno kulturni dokumenti in nas začno zanimati kot umetniške vrednote, ki jim velja odkazati pravo mesto v literarnem procesu po njihovem pomenu, takrat se takoj spremenijo tudi naši postopki: kvantiteto zamenja kvaliteta, deskripcija pa se umakne kritičnim posegom v umetnine. Literarna zgodovina noče biti več magnetofon, ki posname na svoje trakove vse, kar plane nanje: plemenite zvoke in kakofonične šume in ropote, dragoceno in nepomembno, temveč estetski selektor. In tedaj pridejo do veljave tudi stilne in kompozicijske opredelitve literarnih besedil hkrati z oznakami njihovih notranjih zgradb.

In v resnici se je že v dvajsetih letih našega stoletja dvignilo iz vrst znanstvenikov samih nekaj glasov s trditvijo, češ da je literarna zgodovina, kakršna je, zašla v krizo. Najprej se je zdelo, da tiče napake v njeni deskriptivni metodi in pretirani akribiji. Zato so nekateri menili, naj bi postala bolj idejno načelna ali da bi se oklenila generacijskih stilnih vidikov, drugi pa so skušali najti rešitev v upoštevanju antitetične svetovnonazorske tipologije po zgledu umetnostne zgodovine, kar je leta 1922 tudi uresničil Fritz Strich z monografijo *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*.



S tem pa nesporazumov še vedno ni bilo konec, kako neki, ko pa tudi nova literarnozgodovinska dela niso popolnoma prepričala. In tedaj se je nenadoma razodelo, da je pravzaprav vsega kriv pozitivizem s svojimi enostranskimi pojmovanji umetnosti. In to je tudi obveljalo. Odtlej dalje pa do naših dni doživlja literarnozgodovinski pozitivizem od vseh strani vedno določnejše in odločnejše naskoke, češ da je s svojimi determinantami ponižal pesnika v brezosebno bitje, nekakšen avtomat, čeprav ga je postavil v ospredje dogajanja, in da je slep za lepoto, se pravi za vse, kar je onkraj dokazanega in z dokumenti podprtega. Obenem pa so se zadnja desetletja začeli porajati novi sistemi, ki naj bi spravili literarno zgodovino na rešilno pot.

Njihovo izhodiščno načelo lahko kaj hitro doženete. Le obrnite pozitivistično doktrino na glavo in dokazujte vse diametralno nasprotno, kot je učila ona, in takoj se vam bodo stvari razjasnile. Zato je za vse nove metode, ki so se skušale uveljaviti – za introspektivno doživljajsko, formalistično, stilno kompozicijsko, interpretacijsko in druge – značilno, da so neukrotljive nasprotnice historizma in psihologizma, kar pomeni, da zavračajo razvojne zgodovinske obravnave, biografiko ter analitične posege v dobe in smeri.

Toda tudi novi pogledi na literarno zgodovino, ki je sedaj samo še po imenu zgodovina, so zbudili nemalo pomislekov, in to tem več, kolikor bolj silijo v dosledni subjektivizem. Emil Staiger, zastopnik interpretacijske metode, je v knjigi *Die Kunst der Interpretation* leta 1955 na glas priznal, da umetnine ne moremo razložiti ne iz pesnikovega življenja ne s pomočjo kavzalnih zakonov, ker da se poezija sploh ne da znanstveno obravnavati. Po njegovem ni umetnost z ničimer zvezana z življenjem, pa čeprav je tako mislil Goethe in o tem prepričeval tudi druge.

Lepo zveneče trditve in res tudi dosledno antipozitivistične, le da, žal, niso kdove kako izvirne. Že dve desetletji pred Staigerjem, leta 1931, je zapisal Husserlov učenec, privrženec fenomenologije, poljski filozof Roman Ingarden v svoji knjigi *Das literarische Kunstwerk*, v poglavju o tem, kaj ne sodi k slovstvenemu delu, naslednje: „Predvsem je zunaj literarnega dela avtor sam z vsemi svojimi življenjskimi pripetljaji, doživetji, zlasti pa ne tvorijo nobene sestavine njegove umetnine njegova doživetja med ustvarjanjem.“

Zanimiv in logičen skok v drugo skrajnost, vendar ne popolnoma prepričljiv, ko pa nas že izjave pesnikov samih, ne da bi se nam bilo treba zateči k psihologiji ustvarjanja, pouče, da so stvari dokaj drugačne. Toda svojo tezo so morali zastopniki novih smeri pripeljati

do absurda, da je bil pozitivizem dokončno obsojen. In ali naj kdo obžaluje, da je doživel brodolom? Samo tisti morda, ki si ne more misliti, da so možne še druge poti do umetnine, ali pa tisti, ki ne vidi zmot ortodoksne pozitivistične literarnozgodovinske metode.

Mar pa si je kljub vsemu, kar trdi fenomenologija, res mogoče a priori misliti, da ni nobenih zvez med pesnikom in njegovim delom? Ali bi se ne dalo po tem postopku celo dokazati, da ga ni nihče napisal, temveč da je nastalo kar samo po sebi? In kaj naj storimo z mnogovrstnimi pričevanji pesnikov, ki nam osvetljujejo svoje namere in cilje v pismih in močno osebnih dnevnikih?

Posledice novih pogledov na umetnino pa so bile ravno tako presenetljive kot njihovo pojmovanje umetnosti, in hkrati tudi dosledno enosmerne. Če odmislimo pesnika od pesnitve, odpadejo od nje tudi ideje, motivi, skratka, njena življenjska nasičenost in v rokah nam ostane samo še kup besed in stavčnih zvez. Da pa bi interpretacijska metoda, mislim njeno najskrajnejšo obliko, saj je postopkov več, vendarle ohranila videz nekakšne objektivnosti, je začela razglašati umetnino za strukturo in si tako izposodila pojem, ki je po svoji vsebini zelo statičen, iz geologije, se pravi iz anorganskega sveta, in sicer zato, da bi izbrisala iz svojega slovarja močno biološko pobarvano besedo organizem, s katero je označeval pesniško delo pozitivizem.

Toda pomen besede struktura ne meri na vsebinske, idejne ali snovne prvine v umetnini, ampak predvsem na njeno zunanjo celovitost, ki bi jo lahko označili tudi z besedo lik, kar se ujema z nemškim izrazom „die Gestalt“. Če pa gremo stvari do dna, pridemo do spoznanja, da ni struktura nič drugega kot oblika. To je potrdil tudi francoski psiholog Paul Guillaume, ko je leta 1937 v svoji knjigi *La psychologie de la Forme* prienačil izraz die Gestalt besedi forma s pripombo, da je to isto kot struktura. Stvar pa niti ne bi bila tako pereča, da se ni prevesilo pojmovanje strukture samo na zunanjo plat literarnega dela, predvsem na jezikovne plasti v njem in njihov pomen za celoto.

Vse skupaj pa se je še bolj zapletlo, ko so prišli strukturalisti do prepričanja, da je za celotno stavbo lahko odločilna ena sama beseda, pač tista, ki je zanjo bistvena. Na to pot je stopil že Staiger pri interpretaciji izredno statične Mörikejeve pesmi *Auf eine Lampe*, ko je zadel v zadnjem verzu na besedo „es scheint“ in jo razložil kot „zdi se“ (videtur). Proti tej razlagi se je dvignil Heidegger in opiraje se na svojo filozofijo zvezal besedo s pojmom „sveti se“ (lucet). Kaj malo zanimiva in za Mörikejevo pesem nič kaj odločilna razprava, ki se je končala tako, da so vsi dokazi obviseli v zraku in da je vsak ostal pri svojem.



In tako smo prišli do osrednje točke v naši raziskavi, to je do vprašanja, kaj je pravzaprav oblika in v kakšnem odnosu je do vsebine.

Obedve, vsebina in oblika, sta v umetnosti hudo važni in obedve porajata iz sebe lepo število drugih vprašanj. Prvo in najbolj pereče je seveda tisto, ki meri na to, katera med obema je nosilka estetskih učinkov, katera je tedaj bolj dragocena.

Vprašanje ni novo, saj zadenemo nanj že v antiki. Odtlej je spremljalo evropsko literaturo prav do danes. Odločitve so bile

različne, včasih nasilne in enostranske, drugič dvomljive in nejasne. In ravno v najnovejšem času, zlasti od simbolizma dalje, to je od konca preteklega stoletja, se pojavljajo močno načelne, diametralno nasprotno si razlage.

Tako je videl pozitivizem, da začnem z njim, in vidi še danes, vso pomembnost umetnine v njeni vsebini. Novodobnemu esteticizmu po eni strani in strukturalizmu po drugi pa je edina nosilka lepote oblika. In tako smo se znašli v hudem sporu, ki vznemirja že nekaj časa estetiko in literarno teorijo.

Positivizem in strukturalizem se dobro zavedata svojih stališč in jih ne branita kar tjavdan. S svojimi tezami merita na celoten kompleks svetovnonazorskih osnov v umetnosti, kakor jo pojmujeta. Seveda ne smemo imeti vsebine za nekaj ozkega, kar je omejeno le na potek dogodkov v romanu ali na vrsto podob v lirski pesmi. K njej spadajo še snov, motiv in ideja. Mimo tega pa je treba po pozitivizmu semkaj prisloniti tudi pisatelja z njegovim odnosom do sveta, njegovo osebnost kot tako ter še dobo, v kateri živi. Ni vsebine brez snovi in idej, kadar imamo opraviti z umetnostjo. Oblika, trdijo pozitivisti, je pri tem nekaj drugotnega, nekaj, kar ne zadene stvari v bistvo. Kakršnakoli je že, vedno je odvisna od snovi in idej kot njiju rezultanta.

In tako se je pozitivizem vseh vrst in odtenkov vrgel s strastjo, ki morda preseneča, na ugotavljanje vsebinskih komponent v umetninah, obliko pa je postavil ob stran. Hkrati je pri njem tudi uplahnilo zanimanje za pesniško govorico, posebno še za njena estetska vprašanja. Če pa se pozitivist loči česa takega, se najraje nasloni na zgodovinska pomagala. Oblika zanj ne živi zunaj prostora in časa, ko pa ima svoj izvir v dobah in smereh. Sprva si je to seveda predstavljal dokaj preprosto. Prepričan je bil, da je mogoče spoznati obliko in oblikovne postopke, kakor hitro doženemo zgodovinske determinante literarnega razvoja in njegove idejne poteze. Spričo tega ni nič čudnega, če je Ferdinand Brunetière konec preteklega stoletja popolnoma mehanično prenesel Darwinov nauk o evoluciji vrst iz biologije na področje poetike in skušal z njim v delu *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890) razložiti razvojno pot treh osnovnih literarnih vrst v francoski literaturi.

To se je zdelo na pogled še kar modro, vendar je bilo zmotno. Naj se je Brunetière še tako trudil, da bi dokazal, kako je nastala francoska lirika 19. stoletja iz transformacije govorništva 18. stoletja, potem ko je to zamrlo, vendar ni mogel o tem nikogar prepričati. Bioloških zakonov se pač ne da meni nič tebi nič uveljavljati v umetnosti.

Nič manj odločno, a tudi nič manj enosmerno, če ne še bolj, pa ne branijo svojih tez zagovorniki oblike kot edine nosilke estetskih vrednot. Če naj jih zaradi jasnosti v našem razpravljanju strnem v eno samo oznako, bi se jim najbolj prilegal naziv larpurlartisti. Pojem je po svoji vsebini dovolj širok, da ga lahko brez obotavljanja uporabljam za najrazličnejše variante enega in istega pojava.

Vsem je skupna misel, češ da ima umetnost namen in cilj zgolj sama v sebi, da je suverena in neodvisna, se pravi, da je poezija samo takrat resnična poezija, kadar hoče biti poezija zaradi poezije in so ji tuji vsi drugi cilji, tako osebno izpovedni, moralno-etični, kakor tudi politični in idejno svetovno nazorski, skratka, življenjski. Pojem umetnosti se seveda pri vseh izenači s pojmom oblika. Ker pa pove beseda oblika marsikaj in se da definirati na dokaj različne načine –

Étienne Gilson opozarja v knjigi **Matières et Formes** iz leta 1964, da je več kot petindvajset definicij – zato poznamo več odtenkov larpurlartističnih pogledov na umetnost.

Francoski filozof Charles Lalo je posvetil leta 1939 oblikovni estetiki posebno delo z otipljivo jasnim naslovom **Umetnost daleč stran od življenja** (*L'art loin de la vie*). Pripominjam, da je isti avtor, ki je v bistvu sociološko usmerjen, napisal leta 1933 tudi delo, ki obravnava odsev življenja v umetnosti z naslovom **L'expression de la vie dans l'art**. Toda ostanimo pri svojem predmetu.

Lalo navaja tri variante larpurlartistične estetike, vsako s svojim problemskim krogom in značilnostmi: formalizem, purizem, tehnicizem. K prvi skupini spadajo po njegovem od Kanta dalje prek Herbarta in Zimmermanna do francoskega neoformalista Étienne Souriauja tisti, ki jim je oblika vse, edini nosilec estetskih vrednot, toda oblika abstraktnih likovnih sestavov, številčnih razmerij in geometričnih figur kot takih, tedaj oblika, odtrgana od predmetov in njihovih pomenov, skratka, od vsega vsebinskega.

Puristi poznajo dve obliki, čisto in nečisto; med njima pa je po njihovem bistvena razlika. Lirika je čista predvsem po svojih zvočnih in ritmičnih vrednotah, nečista, kadar izraža ideje in čustva, naj so še tako primarna, kakor so npr. erotična. Vse, kar je čisto, je zanje tudi popolno ali absolutno. Od tod pojmi čista ali absolutna lirika, popolna glasba in podobno. Po tej miselnosti je v poeziji nečisto vse, kar imenujemo snov, celo vsebina stavkov, dogajanje v zgodbi, podrobnosti pri popisih in to, kar deluje v pesmi na solze, kakor nekje pravi Mallarmé.

Tehnicizem kot tretja varianta larpurlartistizma je v nasprotju z obema drugima stvarnejši, bližji umetnostnemu predmetu. In to je zanj tudi najbolj značilno. Lepote ne išče v abstraktnih linijah in čistih oblikah, marveč v oblikovno tehničnih postopkih in v soglasju, ki ga umetnina kaže v svojem ustroju, tedaj po svoji sestavi. In vendar soglaša tehnicizem z obema drugima v tem, da ne tiče estetske vrednote ne v zgodbi ne v čustvih ne v idejah, ki jih pesniško delo izpoveduje, naj so še tako dragocene, marveč samo v njegovi obliki.

Vse tri vrste larpurlartistizma lahko dopolnimo še z drugimi. Vzemimo smer, ki se zavestno odmika od stvari in predmetov, kakršni so, in ustvarja nove, izmišljene like, ki nimajo nič skupnega z realnostjo, pač pa so gole abstrakcije in spadajo v tako imenovani abstraktizem, najsi so to posebni likovni sestavi v slikarstvu, atonalne zvočne gmote v glasbi ali akavžalne stavčne zveze v liriki. Takšne tvorbe so res avtonomne, a hkrati brez človeških vrednot in vsega tega, kar nosi s seboj življenje.

Poseben pogled na umetnost oznanja tudi tako imenovani esteticizem, miselnost, ki vidi lepoto samo v skrajno dovršeni izdelavi besednih tvorb, v njihovi kompozicijski dognanosti, simetriji, v pravilnem izrazu in zavrača drugačne oblikovne postopke in z njimi vred snovi, ki niso prikladne za takšno izražanje. Seveda je doživel esteticizem v evropski literaturi razne poudarke, svoje v baroku in takratni temni poeziji Španca Gongore, posebne v prerafaelitizmu (Rossetti, Ruskin) in francoskem simbolizmu (Mallarmé, Paul Valéry). Včasih se zdi človeku, da je esteticizmu samo do oblikovne igrivosti in ne do tega, da bi imele umetnine v sebi kaj globljega; da mu je umetnost pač igra zaradi igre.

Ne samo v estetiki, ki skuša ugotoviti bistvo lepega z abstraktnimi sredstvi, tudi v literarni teoriji ima oblika že dolgo svoje privržence. In tudi med njimi bi lahko ugotovili razne skupine, čeprav drugačne, kakor jih navaja Lalo. Semkaj bi lahko postavili tudi nekatere francoske pisatelje iz srede preteklega stoletja, ki so se vnemali za larpurlartistično geslo, Baudelaira, Théophilea Gautiera, brata Goncourt in po svoje tudi Flauberta. Tako je vsaj skušal razložiti njihovo pisanje Albert Cassagne v knjigi *La Théorie de l'art pour l'art en France*. Vse skupaj pa je avtor prignal do skrajnosti. Res je trdil Flaubert, da žive lepe ideje samo v lepih oblikah, toda njegov esteticizem je imel druge korenine in ga ni mogoče enačiti z Gautierovim. V svojem romanu *Gospa Bovaryjeva* je kaj jasno izpovedal vrsto idej in prav tako v svoji *Vzgoji srca*. V obeh delih sta vsebina in oblika enakovredni sestavini.



Da se je pojavil problem larpurlartizma tudi v literarni teoriji, je razumljivo, saj smo pri analizi del v neposrednem stiku z umetninami kot čutno zaznavnimi organizmi. Toda tu nastanejo razna vprašanja, mimo katerih ni mogoče. Ali je res, se sprašujemo, da se da pri umetnini v resnici ločiti oblika od vsebine in do kakšnih podrobnosti gre to? Ali je mar oblika edini nosilec estetskih vrednot, kakor trdijo larpurlartisti, tedaj tista sila, ki nam pove o umetnosti prav vse? In kaj je pravzaprav oblika: mar sklop motivov, kakor so med seboj zvezani in sprepleteni, ali harmonija delov, se pravi njihova sestava in razporeditev, ali zgradba celote ali pesniški jezik, tedaj stil?

Pred štiridesetimi leti je skušal pri Nemcih med prvimi opozoriti na nekatera naša vprašanja Oskar Walzel. O tem govore tri njegove razprave: *Dictung und Weltanschauung* iz leta 1911, *Herbart über dichterische Form*, 1915, in *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* iz leta 1924. Njegovo najtehtnejše in tudi najboljše delo o tem pa je monografija iz leta 1923 z razveseljivo načelnim, a varljivim naslovom *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Vsak izmed navedenih spisov se ukvarja z obliko in vsi izhajajo iz istega znanstvenega nazora. Kako pa bi tudi ne, ko se sučejo okoli istega predmeta, gledanega vedno z drugačnega zornega kota. Walzel je bil še vedno preblizu pozitivizmu ali vsaj nekaterim njegovim postulatam, ko je pisal svojo monografijo, da bi mogel za seboj podreti vse mostove. Po drugi strani pa so ga privlačevale tudi novoidealistične ideje, tako zelo vabljive in zapeljive, da se jim ni mogel odreči. Spričo tega je nastalo v njegovem nazoru razumljivo navzkrižje, nihanje sem ter tja med skrajnostmi, iskanje ravnotežja, a z očitno, čeprav plaho privrženostjo larpurlartizmu.

V prvi razpravi se še nikakor ne more opredeliti v nobeno smer, zato pa skuša najti izhod iz zagate v tako imenovani organski estetiki, kakor ji pravi. To pa je treba pravilno osvetliti. Walzlu ni umetniški organizem biološki pojem, marveč duhovni, zato ima tudi precej drugačne lastnosti. Umetnina kot duhovni organizem je po njegovem avtonomna, od nikakršnih norm ali pravil zunaj sebe odvisna tvorba; vse svoje zakonitosti ima v sebi.

Misel ni popolnoma nova, toda izražena je zelo odločno. Če je to tako — in Walzel se je tu oprl na Shaftesburyja, prek njega pa na

neoplatonizem in nemško aplikacijo teh idej ob koncu 18. stoletja – potem ima umetnina poleg zakonitosti v sebi še nekakšno na zunaj vidno podobo, ki je njihova posledica. Če na kratko povzamem, sledi iz tega, da ima umetnina kar dve obliki: zunanjo in notranjo.

In tako smo prišli do rešitve, ki nas je postavila z dežja pod kap. Namesto da bi spoznali bistvo oblike, smo se znašli v zagati, iz katere skoraj da ni rešitve. Poleg prave, s čutili zaznavne oblike, ki jo lahko dojamem, smo zadeli še ob neko drugo, o kateri ne vemo nič določnega, ob nekakšno aktivno, recimo, oblikujočo obliko ali metaformo. To lahko samo domnevam, ne morem je pa z ničimer dokazati.

In v resnici je Walzlu notranja oblika marsikaj: sedaj neznana sila, ki deluje v osrčju umetnine, sedaj njena duša ali ideja, potem nekaj nezavednega, pravzaprav duh, kar je logična posledica avtorjeve novoidealistične miselnosti. In kaj neki smo dosegli z vsem tem? Kakor hitro prodre naš pogled skozi mistične megle, v katere je zavita notranja oblika, zagledamo pred seboj našo preprosto dvojico, vsebino in obliko.

Walzel ni s svojo razlago oblike kdove kaj prispeval k razjasnitvi vprašanja, ki nas zanima, pravzaprav ga je celo zameglil, ko je vnesel vanjo prvine, ki so zelo nejasne. Predvsem velja to za duhovno podstavo umetnosti, za misel, ki mu je bila še posebno pri srcu. Z razširitvijo pojma oblika na dve obliki je tudi zbudil vtis, kakor da bi rad zmanjšal pomen vsebinsko snovnega dejavnika in ga podredil nekim višjim, nadsnovnim, spiritualnim silam ali ga celo izločil iz umetnosti v korist oblike.

Toda tu ni postopal dosledno, ker se ni hotel popolnoma odreči vsebini in jo razglasiti za ničevo, a tudi ne obliki in jo označiti za rezultanto vsebine; obtičal je v zelo nejasnem dualizmu. Zato tudi izjavlja v svoji monografiji, da pravzaprav ni zagovornik formalizma. In zakaj bi mu ne verjeli, ko mu je oblika po svojem bistvu nekaj tako zelo skrivnostnega. Da zavrača formalizem, pa nam postane še bolj razumljivo, kakor hitro spoznamo, da mu je zunanja oblika samo površinski pojav (*Oberflächerscheinung*), bistvena pa notranja oblika.

Toda s tem si je spodmaknil tla pod nogami. Notranja oblika kot duhovno žarišče umetnine je vendar nedognanljiva, do nje ne moremo ne z opazovanjem ne z analizo, razodene se nam kvečjemu z doživetjem. Doživetje pa je tako muhasto in subjektivno, da se nanj kaj težko zanesemo. Spričo tega nam je Walzel kaj malo povedal o notranji obliki in nam ni pokazal poti do nje.

S pojmom oblike, razbite na dve polovici, pa sta se naselili v literarno teorijo nejasnost in zmeda. To se je seveda najočitneje pokazalo v nemški znanosti, kar pa ni nič čudnega, ko ji duhovni pogled na obliko najbolj ustreza. In res skoraj ni novejšega avtorja, ki bi ne uporabljal te terminologije in jo zasukal po svoje. Emilu Ermatingerju pomeni notranja oblika življenjsko občutje in duševno ozračje (*Seelische Atmosphäre*) v umetnini, zunanja pa stil. Povsem nasprotno ju razlaga Ernst Hirt. Vse globinske lastnosti vidi v zunanji obliki, in sicer čas, prostor, ritem, ubranost, v notranji pa značilnosti pesniških vrst in zvrsti.

Robert Petsch, ki se je v delu *Wesen und Formen der Erzählkunst* skušal leta 1934 izogniti dualizmu, s tem da posebej razpravlja o obliki in posebej o snovi, je kljub vsemu ohranil tudi zunanjo obliko. Ta pa zajema po njegovem literarne vrste, verzne in jezikovne oblike, tedaj

delna območja poetike, metrike in stilistike. Zato pa je včlenil Julius Petersen, pisec obsežnega dela *Die Wissenschaft von der Dichtung* leta 1939 vse to k notranji obliki in dopolnil še z raznimi ozračji in literarnimi položaji, zunanjo obliko pa črtal. Tudi italijanski filozof Benedetto Croce se je v knjigi *La Poesia* leta 1936 ustavil ob dualizmu vsebina – oblika in ga označil kot nekaj nesmiselnega, a vseeno zapisal, češ da je oblika pravzaprav vsebina, nekaj notranjega. Kako značilna zmes pojmov, nazorov in teorij!

Toda tudi novejši literarni teoretiki v Nemčiji se niso mogli izogniti notranji obliki. Tako jo ima Wolfgang Kayser v monografiji *Das sprachliche Kunstwerk* iz leta 1948 za nekaj globinskega, kar je zelo blizu ideji. Albert Seidler se ji skuša v knjigi *Die Dichtung* iz leta 1959 previdno izogniti, vendar pripominja, da bi se dalo imeti za zunanjo obliko čutni del umetnine, tudi stalne forme, a za notranjo nekakšno notranjo govorico. Zanimivo je, da ne vznemirja ta dualizem ne Italijanov ne Francozov.



Drugačno larpurlartistično tezo so pred štiridesetimi leti vrgli v svet ruski formalisti Viktor Šklovski, Boris Tomaševski, Viktor Žirmunski in njihov krog. Tega ne bi niti omenjal, da ni postala ruska formalistična šola svetovno zanimiva ravno v zadnjih desetletjih, najprej po zaslugi Welleka in Warrena, ki sta nanjo še kar izčrpno opozorila leta 1942 v knjigi *Theory of Literature*, zatem pa po obsežni monografiji *Russian Formalism. History – Doctrine*, ki jo je objavil leta 1955 Victor Erlich.

Dualizem, ki razbija umetnino kot celoto na vsebinsko in oblikovno polovico, so ruski formalisti zavrgli in si prizadevali uveljaviti monistično načelo. To pa se po njihovo glasi: vse je oblika! V tem se strinjajo z zahodnoevropskim larpurlartizmom, vendar jih ni mogoče brez pomislekov priključiti kar k eni izmed treh Lalojevih vrst, ker imajo od vsake nekaj, največ od prve in tretje. Do svojih nazorov pa niso prišli iz filozofije umetnosti, temveč iz živega stika z idejami svojega časa in iz odpora mladega rodu do historizma, dotlej globoko zakoreninjenega v ruski znanosti.

Eklektizem, determinizem, psihologizem, pozitivizem, to so bili zanje odmrli pojmi in vidiki. Toda njihova smer bi se ne razvila do tako samostojne podobe z novimi raziskovalnimi posegi v literarno delo, da niso nanje vplivali moderni znanstveni in literarni nazori. Danes že dobro poznamo njen izvir in zgodovino. Da se je tako odločno odvrnila od pesnikove osebnosti in dobe k umetnini, od doživljajskih ozadij k besedilu in njegovemu stilu, temu je bil nedvomno razlog v dejstvu, da se je porodila v bližini lingvistike. Nastala je istočasno v dveh kulturnih središčih, v Petrogradu in Moskvi. Tam med mladimi znanstveniki, ki so izšli iz seminarja jezikoslovca Baudoina de Courtenayja, tu med slušatelji profesorja Fortunatova. Tedaj je nastalo leta 1915 v Moskvi društvo z imenom „Moskovskij lingvističeskij kružok“, leto dni zatem pa v Petrogradu z izrazitim, vsebinsko značilnim imenom „Obščestvo izučeniija poetičeskogo jazika“, na kratko Opojaz.

Začetki nove smeri so bili tedaj zvezani z lingvistiko, zato so najprej tudi veljali raziskavam pesniške besede. Toda formalisti se niso

ustavili pri tem, čeprav jih je stilistika vseskozi najbolj privlačevala, njihov problemski krog se je širil in kmalu segel k verzni teoriji, pri čemer je sodeloval tudi vpliv simbolističnega pesnika Andreja Bjelega, nato k pesniškim vrstam in kompozicijsko-tehničnim vprašanjem. Prav to je imelo pomembne posledice za njihovo pojmovanje umetnine, hkrati pa se je izoblikoval tudi njihov znanstveni nazor. V stisnjeni oznaki bi se ga dalo takole formulirati: izhodišče in temelj vsega v poeziji je beseda; ona je snov in izrazno gradivo, misel in čustvo, predvsem pa oblika po svojih estetskih učinkih. Spoznati njene lastnosti v stilu posameznikov in skupin pomeni, prodreti globlje tudi v zgradbo literarnih del.

Na navedene teze, ki smo jih izluščili iz formalističnih programskih izjav in na kratko formulirali, pa vendarle ni toliko vplivala lingvistika kolikor literarne smeri, ki so v začetku našega stoletja preplavile Evropo in pridrle tudi med rusko mlajšo generacijo, v glavnem kubizem in futurizem. Če pustimo ob strani pri obeh smereh zahtevo po novi tematiki in s tem v zvezi zavračanje akademizma in tradicionalizma, stopi najprej v ospredje njiju odpor do preživelih izraznih načinov in iskanje novih.

In ravno tu se je pokazalo, kaj vse je mogoče uprizoriti z besedo, kakor hitro se otresemo diktature slovnčnih pravil, stavčne logike starih šol in jo osvobodimo normativnih vezi. Šele tedaj, ko začnemo ceniti besedo takšno, kakršna je (slovo kak takovoje), odtrgano od pomenskih zvez, v katerih je bila dotlej vklenjena, postane gibka in prikladna za nove estetske učinke.

Te ideje so bile spodbudne tudi za znanstveno misel. Če je res, da more moderni pesnik s posebnimi stilnimi obrati ustvariti nove, prej neznanne lepote učinke, kakor npr. Majakovski, mar ni bilo tako že od nekdaj? Ali ni zgodovina poezije pravzaprav zgodovina neprestanih stilnih inovacij? To pa je možno samo tedaj, če je umetnost avtonomna in če se njen razvoj ravna po oblikovnih zakonih. Zanje pa je značilno, da se predvsem kažejo v stilu. Seveda niso ti zakoni večni in ne dani apriorno niti niso vedno enaki, zato pa se skladajo z vsakokratnimi težnjami časa. Po vsem tem nima pomena iskati čiste oblike, kakor delajo puristi, marveč pristno, takšno, kakršna je v resnici. Znanstvenikova naloga je, da ugotovi razvoj oblik in to, kar je v njih novega.

In tako smo prišli do posebne vrste estetskega relativizma, vendar takšnega, ki izhaja iz spoznanja, da se vse v literaturi neprestano spreminja, da novo zamenjuje staro in, ko to okrni, se spet umakne novemu. Razvoj je tedaj trenje med starim in novim, živim in odirajočim. Središče tega pa ni v snovi ne v vsebini, temveč v obliki.

Če natančno premislimo, pravijo formalisti, ni oblika nikoli estetsko popolnoma indiferentna, le da je sedaj učinkovita, ker je nova, sedaj brez učinkov, ker je obrabljena, a tudi takrat delujoča, ker odbija in zbuja željo po čem drugem, novem. Potemtakem je razvoj sklenjena veriga različnih oblikovnih postopkov in izraznih načinov. Tu, na tem področju se po mnenju formalistov bijejo pravi literarni boji. Vsebina je pri tem nekaj postranskega.

In iz tega izhaja, da je primerna ali prvinska edino oblika; ta se pojavlja pred idejo in snovjo, pred motivi in čustvi. Novih umetnin ne rode nove ideje, uresničijo jih nove oblikovne zamisli. To je temeljni

nazor ruske formalistične šole. „Ustvarjati se pravi misliti v oblikah,“ je zapisal leta 1917 Viktor Šklovski v razpravi *Iskusstvo kak prijom*.

S tem smo povedali bistveno. Kaj pa vrednotenje? Tudi na to vprašanje so našli formalisti svoji teoriji ustrezen odgovor. „Vrednost besednih umetnin je v njihovi novosti in izvirnosti,“ je zapisal Boris Tomaševski leta 1925 v svoji *Teorii literaturi*. Na videz preprosta, toda v resnici nevarna misel, če jo domislimo do kraja. Isto velja tudi za trditev Viktorja Šklovskega, češ da je privlačnost del odvisna od zapletenosti in presenetljivosti njihovih oblik.

Marsikatera navedenih trditev teži k poenostavljanju estetskih meril. Če je vsako novo literarno delo boljše od prejšnjega samo zato, ker je novo po svoji obliki, potem bi bilo umetniško največ vredno tisto, ki je pravkar moderno. To bi pomenilo, če naj govorim drastično, da je vsak sodobni slovenski pesnik boljši od Prešerna, ker so pač njegove pesmi bolj zapletene in napisane v drznejši obliki kot *Sonetni venec*. To je seveda nesmiselno, naj si misli kdo, kar hoče.

Kakor hitro bi uveljavili takšno vodilo pri vrednotenju, bi se nenadoma znašli sredi samih estetskih antagonizmov. Tomaševski se je bržčas tega zavedal, zato je v že omenjeni knjigi dostavil, da moramo šteti med presenetljive oblike tudi nekatere zelo stare, takšne, ki so že zdavnaj odmrle. Ko se jih zavemo, nas znova prevzamejo. To je res, vendar še vedno ni človeku jasno, do kod seže njihova presenetljivost in v čem je njihova resnična cena. Ali se da na tej osnovi tudi vrednotiti preteklost? Potem bi bili najstarejši literarni dokumenti spet najbolj dragoceni, ker jih dviga nad druge njihova starinskost.



S tem pa se razpravljanje o vsebini in obliki še zlepa ni poleglo. Danes skušajo zastopniki fenomenologije in eksistencializma vse skupaj prenesti na metafizično področje in tam priti do enotnosti umetnine, a seveda po svoje. Tako je Romanu Ingardnu literarno delo intencionalni predmet brez realnega avtonomnega bivanja, pravzaprav nekakšna obrisna tvorba (schematisches Gebilde), nekaj heteronomnega, kar se realizira samo v posameznih konkretizacijah, to je takrat, kadar smo z njo v neposrednem stiku. Zato Ingarden tudi ne prisoja ideji v njej lastnosti resničnega stavka, ne glede na to, da je po njegovem ideja ravno tako hudo vsebinsko gibljiv pojem kot resnica, kar se pravi, da ima lahko različne pomene. Po njegovem mnenju je tista, za nas najvažnejša plast umetnine, ki jo sestavljajo besedni pomeni, stavki in stavčne zveze, brez idealne avtonomne biti, se pravi, da je po svoji vsebini relativna, ali če naj govorim jasneje, da se nanaša na določene subjektivne operacije naše zavesti, kar bi se z drugimi besedami reklo, da je toliko odtisov posameznega pesniškega dela, kolikor je subjektov, ki ga doživljajo, in kolikorkrat se to dogodi.

Za Jeana Paula Sartra je umetnina kot objekt estetskega dojetja irealen predmet, ali kakor berem v njegovi knjigi *L'imaginaire* iz leta 1940 nekaj, kar biva zunaj realnega (hors du réel). To bi se z drugimi besedami reklo, da so v knjigi realne samo črke, papir, skratka to, kar je snovnega, vse drugo pa da živi samo v našem domišljijem svetu. Navedeno Sartrovo tezo je duhovito parafraziral leta 1953 Mikel Dufrenne v delu *Phénoménologie de l'Expérience esthétique*, ko je

zapisal, češ da bi bilo po tej logiki lahko estetski predmet vse, kar je irealno, tedaj tudi sanje in bolni prividi blaznežev.

Navedene filozofske teze moramo ločiti od nekam podobnih idej, ki so se porodile v novoidealistični literarni teoriji. Njen privrženec Emil Ermatinger je prišel leta 1939 v knjigi *Das dichterische Kunstwerk* do čistokrvnega relativizma, ko je izjavil, češ da je toliko resničnosti, kolikor je ljudi, ko pa resničnosti same na sebi ne moremo spoznati.

To je nevarna in blodna misel, pa čeprav se nam zdi na prvi pogled še kar nekam dojemljiva. Če ne moremo, kakor misli Ermatinger, pri doživljanju že navadnih predmetov in stvari zunaj nas v prostoru do objektivnega, kaj naj šele rečemo o pesniških izpovedih in likih, ko so tako zapleteni in žive samo v naših predstavah?

Kakor hitro pristanemo na to tezo, smo na področju umetnosti takoj v estetskem kaosu in pri apriorizmih, od koder ni videti izhoda. Potem nimamo samo enega *Fausta*, ki ga je napisal Goethe, marveč več in več milijonov, kolikor ljudi ga je pač bralo. To seveda ni prava rešitev in je zato nesprejemljiva. Naj je naše doživljanje še tako subjektivno, pa so mu vendarle začrtane meje. In v resnici mi zdrava pamet pove, da dojemamo vsi Don Kihota kot Don Kihota in ne kot Wertherja, tedaj obe postavi kot dva različna lika. Prav tako pa moramo priznati ne glede na vse mogoče subjektivne variante, da je Joyceov *Odisej* nekaj popolnoma drugega kot Tolstojeva *Vojna in mir*.

Do podobnega sklepa je prišel leta 1953 Gaetan Picon v knjigi *L'Écrivain et son ombre*, le da ga je povedal v duhu našega časa zelo abstraktno, hkrati pa se spotaknil še ob Bergsonov intuicionizem in ob doživljajsko teorijo. Po njegovem moramo ločiti umetnino kot tako od vseh mogočih doživetij, ki jih sproži, ker sta to dve različni stvari. In res je doživljajski akt zelo muhast, spremenljiv, varljiv in nam umetnino bolj zakrije kot pa razjasni. „Čudno je,“ piše Picon, „videti bistvo umetnine v nečem, česar se ne da ponazoriti, dati delu, ki je izoblikovano, vsebino nečesa brezobličnega.“ Toda avtor se je znašel pri svojem dokazovanju v drugi skrajnosti, ko je zapisal, češ da estetskega gledanja sploh ni.

Iz tega sledi, da ni mogoče pristati na absolutni relativizem. To bi tudi bilo v nasprotju z dejstvi. Res se pojavijo v naši notranjosti, ko smo v neposrednem stiku z umetnino in pod njeno sugestivno močjo, razne hipertrofične, tudi čezmerne predstave v dobrem in slabem smislu, z njimi vred pa enostranosti v naših občutkih in čustvih. Kdo neki bi kaj takega tajil, ko pa je kakor na dlani, da smo takrat vznemirjeni in prizadeti v svojem bistvu. To je posledica učinkov, ki jih povzročijo v nas umetnina. Toda vsi pojavi te vrste so po svoji naravi močno giblivi in se zato hitro uravnesajo, če ne pride vmes kaj drugega. Naši vtisi se postopoma ublažijo, predstave izčistijo, pogled zbistri. Tedaj šele nastanejo možnosti, da pridemo do jasnejših pogledov po njej. In ravno v tem hipu se nam utegnejo razjasniti, če smo dovolj bistrih oči, tudi temeljne sestavine in vrednote v njej, ki jih pri prvotnem doživljanju nismo zapazili. Čeprav jih podzavestno nedvomno dojemamo, zdrknejo takrat bolj ali manj medlo mimo nas.

Naše pojmovanje umetnine kot estetske celote je po vsem tem seveda precej drugačno od navedenih teorij, saj ima tudi drugo izhodišče. Predvsem se mi zdi zgrešeno pripisovati vso njeno učinkovitost edino obliki in jo sankcionirati za bistveno, ko pa nam ne more razjasniti vseh plasti pesniškega dela in odkriti njegove prave estetske

cene. Zato je larpurlartizem z vsemi svojimi variantami daleč od resnice. Priznati pa tudi moram, da ne vem, kaj je čista poezija ali absolutna umetnost. Verjetno je zadel v črno Étienne Gilson v že omenjeni knjigi, ko je pripomnil, da je vprašanje, kaj je čista lirika, kaj čisto slikarstvo, nerešljivo, zato pa tembolj prikladno bojišče, kjer se merijo med seboj ljubitelji umetnosti in teoretiki v prepričljivosti svojih dokazov.

Dejstvo je, da si ne morem misliti oblike brez vsebine, pravzaprav snovi, v kateri se realizira. Če grem še globlje, nujno zadenem ob idejo. S pojmom ideja pa ne zaznamujem teze ali težnje, marveč izpovedno vsebino umetnine.

Te ni mogoče zanikati, ko jo lahko prav dobro ujamem, še celo pri tako namerno razbitih in na videz brezidejnih tvorbah, kakršne je pošiljal v svet dadaizem, ali v nadrealističnih pesmih, ki naj bi baje nastale pod varljivim diktatom podzavesti. Tudi abstraktizem, ki je zavestno izključil idejo iz svojih tvorb, je postal idejen s svojo antiidejnostjo, celo tendenčen. Glede mučnih navzkrižij, kaj je pri umetnini primarno, oblika ali vsebina, kaj je pred njenim spočetjem: ali ideja ali oblika, moram povedati, da je takšno razmišljanje že kar v osnovi zgrešeno. Ideja in oblika sta v sebi tako zraščeni, da si ne morem misliti druge brez prve. To je organska zveza, vzajemno soglašanje, popoln spoj vsega, kar morem ločiti samo v teoriji, a v resnici ne.

Ne glede na to, da je umetnina, kakor pravi Guy Michaud v svoji knjigi *L'oeuvre et ses techniques* iz leta 1957, „živo bitje“ (un être vivant), pa ima ta tudi svojo zgodovino ali, če hočete, svojo usodo. Njena pot skozi čas ni prazno beganje, marveč aktivno poseganje v naše estetske predstave in merila. Njena pričujočnost na svetu je realna, naj trdi Ingarden tudi drugače, iz nje sije posebna sila, ki ni nikakršna irealna resničnost, temveč dejansko zaznavna resnica.

Vse to pa tiči v dejstvu, da se v njej odražajo mimo estetskih učinkov tudi odgovori na človekovo bivanje v družbi. Pesnik ne živi v hermetično zaprtem prostoru, v ionosferi, marveč v družbi, kakršna realno je. Njegova celotna človeška osebnost reagira nanjo in njegove pesmi so estetski liki, ki po svoje odražajo zapleteno mrežo mnogovrstnih družbenih protislovij, in to tudi takrat, kadar se hoče umakniti vase, zbežati iz resničnosti, še bolj pa, kadar se ji upre.

Jean-Paul Sartre je leta 1948 v svoji znani študiji *Qu'est-ce que la littérature?* zapisal, češ da se bo literatura zavedala same sebe šele v brezrazredni družbi, ko ne bo diktature ne nestabilnosti, in da bodo šele takrat postali vsebina in oblika, občinstvo in snov istovetni. S tem je hotel po svoje pokazati na družbeno funkcijo umetnosti kot tisto najprimarnejše izrazilo, ki odraža svet in človeka.

Če naj uveljavimo vse to, kar je bilo povedano o literarni teoriji, pomeni, da moramo iskati oporišča za razumevanje umetnine v njenih notranjih sestavinah, kakršne dejansko so, ne pa v apriorističnih razlagah njenega bivanja ali nebivanja, ravno tako ne v formalizmu, ki abstrahira od celote idejo, ali pa v golih deskriptivnih popisih njene zunanosti. To misel pa moram razjasniti nekoliko natančneje v zvezi s pesniško besedo, tedaj tistim elementom, ki skriva v sebi raznotere sile in vrednote.

Beseda kot gradivo, iz katerega nastajajo umetnine, ni niti slovnična okamnina niti mrtev stilistični kalup. V pesniškem delu je vedno in vselej

živ organizem s svojim vsebinskim in estetskim akcijskim radijem. Zato ne moremo do njenih lastnosti, če jo opazujemo z očmi jezikoslovca, ki ga zanimajo pri pesniku samo slovnične nepravilnosti ali odkloni od običajnega in ustaljenega, pa tudi ne z vidikov tistega literarnega teoretika, ki jo ocenjuje po zakonih normativne stilistike in mu je le do definicij in abstraktnih etiket. Kaj neki imam od tega, če brskam po besedilu za tropi in figurami in ugotavljam, v kakšni meri se ujemajo s pravili, ki jih uči teorija, v kakšni ne, ko pa se dve metafori v dveh umetninah dveh osebnosti po svojem ustroju razlikujeta. In prav tu je jedro problema; dognati enkratno zakonitost pesniškega izražanja hkrati z vsemi drugimi komponentami umetnine.

Besede živijo svoje pravo življenje samo dotlej, dokler so vključene v pesniško delo in dokler so med seboj organsko zvezane. Te zveze so lahko različne, vendar vselej v skladu s stilno usmerjenostjo smeri in ustvarjalcev. Kakor hitro pa jih iztrgam iz konteksta, ne da bi mi bilo jasno, v kakšnih odnosih so v njem druga do druge in kakšne kohezijske sile jih privlačujejo, jih okvarim, celo uničim. Tako omrtvičene in brez vitalnih pogojev v sebi izgube lastnosti, kakršne so jim določene po njihovih funkcijah v umetnini. Zato nam zunaj nje ne morejo povedati nič kaj prida o svoji estetski naravi in kompozicijskem pomenu.

In ravno takšen postopek je značilen za analitične in formalistične raziskave. Pri njih je v veljavi, da razbiješ besedilo na elemente, jih razporediš po njihovih zunanjih znakih v vrste, jih sešteješ in pregledaš, v kakšnih količinskih razmerjih so zastopani v delu. Tako prideš do razpredelnic in krivulj z vijugami, vzponi in upadi, kar vse naj osvetli posamezne značilnosti pesnikovega stila. In vendar so takšni zaključki varljivi, pač zato, ker pokažejo diagrami le sekundarne lastnosti pojavov, ne pa njihovih notranjih funkcij. Če je takšna metoda uporabna, kadar mi gre za kvantitativno analizo besednega gradiva ne glede na ustroj celote, pa odpove, kadar skušam prodreti globlje. Takrat so potrebna tudi drugačna pomagala.

Spričo tega ne more do umetnine kot enovite stavbe in njenih notranjih zakonitosti nobena izmed navedenih metod in tudi ne interpretacijski postopek. Zato moramo uveljaviti drugačno metodo, takšno, ki more res do organskih ustrojev pesniških del. To pa je lahko samo funkcijsko sintetična metoda ali sinteza funkcij. Oba pojma sta med seboj vzročno zvezana. Sinteza pomeni združevanje komponent in delov v višje sestave na podlagi sil, ki jih privlačujejo in spajajo. Tu nimamo opraviti z agregati ali vsotami prvin, temveč z organskimi spoji. V nasprotju z analizo, ki razbije celoto v dele in ukine med njimi njihovo notranjo privlačnost, je funkcijska sinteza postopek, ki prvine oživlja, in sicer tako, da odkrijemo med njimi njihove vaskularne zveze in vzajemno delovanje, hočem reči, kako se posamezne sestavine med seboj spajajo in kako učinkujejo. S tem pride na dan celotna zgradba pesniškega mehanizma, osvetljena z vseh strani.

To pa ni pravzaprav nič posebnega ali izjemnega, kakor bi se morda zdelo. V resnici dojemamo vsi umetnine sintetično, naj beremo roman, poslušamo simfonijo ali gledamo sliko. Seveda se tega tedaj ne zavedamo. Če bi ne imeli takšnih sposobnosti, bi nam umetnine kot posebne estetske zgradbe ne bile dostopne in bi nam tudi ne povedale nič posebnega. Tedaj bi jih lahko mirne duše imeli za bolj ali manj

posrečeno sestavljene zbirke besed, tonov ali barv, ki pa jim zaman iščeš globljega pomena. In vendar ni tako, ko pa nas vznemirjajo, kadar jih doživljamo, prevzamejo, celo presunejo. Vprašanje je le, kakšne narave neki je naše dojemanje in kakšne so posledice.

Predvsem je jasno, da nismo pri tem, ko gledamo, poslušamo ali beremo, pasivni, da se ne prepuščamo meni nič tebi nič izpovedim in zgodbam, pač pa da pri njih sodelujemo, se odločamo, se borimo z junaki in avtorjem, skratka, da smo ves čas v posebne vrste napetosti. Ta je seveda različna po moči in trajanju, vrednosti in globini, kar je pač po eni strani odvisno od dela samega, a po drugi od nas in naše estetske občutljivosti. Takšni duševni zavzetosti sledi idejni, etični in estetski sklepi. Pretežno se že spotoma, posebno pa proti koncu opredeljujemo za avtorja ali proti njemu in njegovemu delu, izrekamo sodbe, se pravi vrednotimo. Kako neki bi mogli kaj takega, če ne bi ves čas živela umetnina v naši zavesti kot celota, kakor jo postopoma spoznavamo, in bi nam ne bila vsaj do neke mere jasna po svojih sestavinah?

Naše doživljanje je seveda izrazito subjektivno, kakor vse, kar gre skozi čustveno plat naše duševnosti in ni samo mrzla razumska operacija. Vendar ne kaže tega pretiravati, ker se nenadoma utegnemo znajti v tisti absurdni skrajnosti, o kateri sem govoril. Zato nam mora biti doživljajski akt, ki se mu pač ne moremo izogniti, samo kažipot, dokončna dognanja pa plod razumnega sklepanja, ko se otresemo apriorizmov in pristranosti. Sinteza je v svojem bistvu zapleten postopek, pri katerem imajo čustva postransko besedo, zato pa pridejo do veljave naši estetski aspekti in vsa naša občutljivost za dragoceno in pomembno. In tu se nam odprejo novi razgledi in hkrati vrsta novih vprašanj, ki pa že segajo prek okvira pričujoče raziskave.

Tekst se bliža problematiki, napovedani v naslovu, s strani filozofije in s strani umetnosti. Stično točko med njima odkrije v vprašanju o biti. Filozofija v dobi metafizike zavrže bit kot enostavni „je“, ki jo sreča na svojem začetku, in vzpostavlja bit kot absolutno idejo in večno bivajoče; umetnost, katere paradigma je novoveški evropski roman, se začena z utelešenjem biti kot ideje v junaku in se konča z njegovo načelno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvojita; ko se uveljavi ontološka diferenca, se v koncu umetnosti razkrije bit kot enostavni „je“, s katerim se začena filozofija. Ko pa se filozofija odpre ontološki funkciji umetnosti in s tem drugačnemu, nemetafizičnemu razumevanju biti, se ustrezno spremeni tudi umetnost; osnovna metafizična struktura se v moderni umetnosti radikalno problematizira in s tem se preobrazila tudi konstrukcijski princip romana.

Naslov **Filozofija in umetnost** sam po sebi, s svojo lastno močjo odpira vprašanje medsebojnega odnosa med filozofijo in umetnostjo, hkrati pa se povsem naravno vključuje v cikel predavanj **Filozofija umetnosti**, in sicer iz dveh razlogov. Filozofija umetnosti je po eni

Predavanje na Kolarčevi univerzi v Beogradu spomladi 1976; v tisku še ni bilo objavljeno. Tekst je iz srbskega izvornika prevedla Vilenka Jakac.

Dušan Pirjevec:
FILOZOFIJA
IN UMETNOST