

*Ob osemdesetletnici rojstva  
Antona Ocvirka (1907–1980),  
utemeljitelja primerjalne književnosti  
na Slovenskem*

*Članek obravnava nekatere Ocvirkove teoretične poglede: natančneje opredeljuje tista načelna stališča, ki so določala njegovo obravnavanje literarnega dela. Ocvirkova zamisel literarne znanosti je utemeljena v historičnem in kavzalnem pojmovanju pozitivistične tradicije, vendar ga je avtor modificiral s poudarjanjem specifične estetske vrednosti literarnega dela. Iskal je ravnotežje med pozitivističnim historicizmom in kavzalnim redukcionizmom ter antipozitivističnimi tendencami, ki jim je očital ahistoričnost in subjektivizem. Rešitev je našel v pojmu 'estetski organizem'. Ta pojem omogoča, da se literarno delo prek procesa geneze poveže s širšim zgodovinskim, osebnim in družbenim ozadjem, da se torej vključi v zgodovinski kavzalni sklop, hkrati pa se ti zunanji vzroki in pogoji prek geneze transponirajo v notranje elemente dela kot posebne, estetsko relevantne celote.*

Igor Zabel  
**PROBLEM  
RAZUMEVANJA  
LITERARNIH  
DEL PRI  
ANTONU  
OCVIRKU**

316310

Anton Ocvirk je bil nedvomno eden od utemeljiteljev sodobne slovenske literarne vede; s svojim delom je v veliki meri opredelil njene postopke in cilje, hkrati pa celo vrsto problemov, ki so bili zanjo bistveni še tudi v šestdesetih in sedemdesetih letih (seveda deloma na novo formulirani). Vprašanje o tem, kaj je literarno delo kot predmet literarne vede, oziroma kako naj le-ta adekvatno obravnava svoj predmet, sodi prav v jedro te problematike. Temeljni kontekst, ki je določal izhodišča Ocvirkovega razmišljanja, lahko iščemo v metodološki polemiki med literarnoznanstvenimi koncepcijami, utemeljenimi v pozitivizmu, in nasprotno tradicijo, ki je ostro zavračala veljavnost naravoslovnega znanstvenega ideala za področje problematike duha (tradicijo, ki povezuje Diltheyjevo »duhoslovje«, Ingardnovno fenomenološko estetiko, Staigerjevo in Kayserjevo »imanentno interpretacijo«, če omenimo le nekatera imena, ki jih je Ocvirk pogosto navajal). Ti dve tradiciji lahko opredelimo s pomočjo pojmovnega para »pojasnjevanje – razumevanje«. Ta dvojica, s katero so Droysen, za njim pa Dilthey in drugi formulirali razliko med naravoslovjem in zgodovinopisjem oziroma duhovnimi vedami nasploh, opredeljuje nasprotje med pojmovanjem predmeta raziskovanja (npr. literarnega dela) kot danega dejstva, ki ima svoje mesto znotraj širšega kompleksa med seboj kavzalno povezanih dejstev, in pojmovanjem tega predmeta kot »objektivacije duha« (Dilthey), torej kot objektivirane duhovne vsebine, do katere je treba prodreti v sinhronem aktu razumevanja oziroma interpretacije.

Tak metodološki dualizem je bil za Ocvirka nevzdržen in ga je ves čas poskušal preseči. Toda pri tem je izhajal s historičnega in objektivističnega pola. Temelj njegove zamisli literarne vede je zgodovinski aspekt, ki je veljaven tudi za literarno teorijo. Zato je ključni segment te zamisli primerjalna literarna zgodovina, kot jo je načelno utemeljil v sistematičnem monografskem prikazu leta 1936.<sup>1</sup> Ideja o primerjalni literarni zgodovini pa povsem očitno izhaja iz kavzalnega koncepta znanosti, utemeljene na pozitivističnih izhodiščih; literarno zgodovino namreč pojmuje kot časovno zaporedje dejstev, ki so med sabo vzročno povezana. Ta vzročni odnos se za primerjalno literarno zgodovino manifestira predvsem kot vpliv. Za Ocvirka pomeni poznavanje vzro-

kov in pogojev, ki so opredelili kak literarni pojav (torej »pojasnjevanje« tega pojava), bistveni del naloge literarne vede, zato ves čas odločno zavrača teze »imanentne interpretacije« in sorodnih smeri, da s pojasnjevanjem (se pravi z redukcijo dela na njegove pogoje in vzroke) nismo o samem delu povedali nič bistvenega. (Tako pa moramo pripomniti, da se Ocvirkove teze skladajo z idejami »imanentne interpretacije« v tem, da je treba posamezno literarno umetnino obravnavati kot specifično celoto, ki je v svoji estetski strukturiranosti v nekem smislu osamosvojena od pogojev svojega nastanka.)

Opredeliti želimo predvsem temeljne Ocvirkove ideje o značaju literarne vede in njenega predmeta, torej ideje, ki so določale tako njegova načelna stališča o ustreznih obravnavi literarnega dela kot tudi praktične primere takih obravnjav. V ta namen se moramo najprej ustaviti ob razpravi *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotiki* (1938).<sup>2</sup>

V tem tekstu (na njegov pomen kaže že dejstvo, da gre za nastopno predavanje na univerzi) je avtor formuliral temeljna načela literarne vede, kakor jo je pojmoval, torej načela, ki so omogočila tudi zasnovno primerjalno literarno zgodovino. V literarni zgodovini opaža predvsem dve nasprotni si miselnosti. Prva je utemeljena na historičnih načelih »in pojmuje literarno dogajanje kavzalno-razvojno«,<sup>3</sup> druga doslednemu historizmu nasprotuje in skuša uveljaviti idejne, problemske, estetsko-kritične in oblikovne vidike; pri tem zanika uspešnost zgodovinske empirije, vrednost ugotavljanja razvojnih zakonitosti, vzročnih zvez, odvisnosti in drugih temeljnih pojmov pozitivistične metode.

Ocvirk že kar v začetku opredeli svoje stališče kot historično; kratka definicija, ki jo pri tem poda, jasno in koncizno prikaže njegovo temeljno pojmovanje, njegov historizem. Literarno zgodovino pojmuje »kot vedo, ki gradi svoje izsledke na predmetni resničnosti, ki prikazuje dogajanje razvojno v času in prostoru in razlaga posamezne pojave – osebnosti, umetnine, gibanja in tokove – kot vzroke in učinke, najsi so vnanje snovni, psihološki, idejni ali pa duhovni«. <sup>4</sup> Že iz navedenih besed razberemo nekatere najbolj bistvene poteze Ocvirkovega historizma. Temelj znanstvenega dela so zgodovinska dejstva, ki so očitno pojmovana kot nekaj objektivno danega. V tem se gotovo razkriva pozitivistični koncept zgodovinoписja, ki ne upošteva temeljne zavezanosti dejstev razumevanju. Ta dejstva pa ne obstajajo neke same zase, temveč so v določenih prostorskih in časovnih razmerjih. Naloga literarne zgodovine je, da pravilno obnovi in poda ta razmerja, in sicer tako, da uvidi razvojni potek, ki se kaže v teh medsebojnih odnosih. Temeljni možni odnos pa je vzročni, tako da so vsa dejstva umeščena v kavzalni sklop. Lahko bi rekli, da Ocvirk tu vzpostavlja svoje pojmovanje zgodovine kot kavzalnega sistema, kavzalnega zaporedja dejstev. Pojem dejstev (v skladu s pozitivistično tradicijo) sega na vsa področja (snovno, psihološko, idejno, duhovno) in vsa ta dejstva obstajajo le kot element kavzalnega sklopa. Načelo vzročnosti poudarja tudi v nadaljevanju razprave, tako da bi lahko rekli, da je v njej zgodovina razumljena kot kavzalno časovno zaporedje dejstev. To je očitno, če smo pozorni na to, katere pripombe protihistoristično usmerjenih piscev je Ocvirk sprejel in katere je zavrnil. Tako je pristal na zahtevo po znanstveni sintezi, vendar ob popolnem upoštevanju predhodne analize. Treba je obravnavati tudi ideje, vendar »stvarno razvojno«, se pravi, vključene v kavzalni sistem. Vzročnost mora ostati temelj literarne zgodovine.

»Načela kavzalnosti v literarni zgodovini ni mogoče zanikati, sicer se izprevrže vsako razsojanje v pristranski apriorizem.«<sup>5</sup> Prav tako zavrača tudi tendenco, da bi se raziskovanje posvetilo zgolj ustvarjalni osebnosti sami; nasprotno, pesnika je treba videti v njegovi povezanosti z okolico, se pravi »v vsej vzročnosti, ki ga opredeljuje in uvršča v človeško družbo«,<sup>6</sup> v povezavi s časom in kolektivnimi gibanji, iz katerih je izšel. Za vsakršno sintezo je torej najprej nujna analitična poglobitev v čas, to pa pomeni tudi, da je treba upoštevati vse tokove, ki so lahko posredno ali neposredno delovali na literaturo (torej idejna, znanstvena, religiozna in druga gibanja). Interes historično usmerjenega literarnega zgodovinarja je torej izredno širok, to pa lahko imamo za logično posledico osnovne predpostavke o vzročnosti: kavzalni sistemi se širijo in zajemajo vedno splošnejše vzroke, dokler se ne pokaže, da je treba literaturo umestiti v sklop splošne kulturne zgodovine. »Znanstvenik historik mora pojmovati umetniško izživljanje in oblikovanje sociološko, se pravi v tesni zvezi s splošnim kulturnim razvojem človeške družbe, kajti to je pravzaprav rezultanta kolektivnega življenjskega gibanja.«<sup>7</sup>

Tukaj Ocvirk umesti primerjalno metodo kot »določanje mednarodnih odnosov in vplivov«, kajti kolektivne tokove lahko razumemo šele iz njihovega medsebojnega oplajanja. Tudi sama možnost primerjalne metode je utemeljena na kavzalnem konceptu. Ocvirk torej razvija nekakšno vzročno hierarhijo. Literatura je družben pojav in je vključena v celoten kavzalni sklop, ki ga tvori ta družba. Kolektivna gibanja in smeri (lahko rečemo, da so to konkretne historične oblike pojavljanja literature) »so časovno vzročno determinirani pojavi«<sup>8</sup> in jih lahko razumemo le iz njihovih vzrokov. Tudi posameznike moramo vključiti v celoto, katere člen so.<sup>9</sup> Podobne rešitve najde Ocvirk tudi ob problematiki osebnosti ustvarjalca. Biografijo moramo razširiti prek podatkov o konkretnem telesnem življenju tudi na idejne, psihološke, literarno razvojne idr. probleme, vendar vse to predvsem glede na kavzalni princip.<sup>10</sup>

Navsezadnje pa se Ocvirk dotakne problematike, ki je za naše vprašanje posebej odločilna; zavrača namreč očitek, da se historizem predvsem ukvarja z genetično platjo umetnin in da spregleduje njihove umetniške, estetske in oblikovne vidike. Prav tako zavrača teze, da je velike umetnine mogoče proučevati zunaj zgodovinskih, psiholoških in socioloških zvez in jih ločiti tudi od njihovih ustvarjalcev. Tudi tu vztraja na temeljnem kavzalnem stališču. Kot vsi drugi literarni pojavi »so tudi pesniška dela časovno vzročno utemeljena.«<sup>11</sup> To pomeni, da je delo kot tako sicer mogoče analizirati, vendar pa mora biti ta analiza podrejena zgodovini. Umetnina se kaže Ocvirku kot organizem, ki je hkrati zgodovinsko dejstvo in produkt. »Umetnina je skladno dograjen organizem, v katerem so v vzročnem ravnotežju vsebina in oblika, ideja in snov, misel in izraz.«<sup>12</sup> Toda zgodovinar zajema elemente tega organizma predvsem s historično razvojnih vidikov, to pa pomeni, da mora obravnavati miselnost dobe, pisateljev literarni nazor, njegov način ustvarjanja ipd., važno pa je tudi, da zgodovinar upošteva vplive.

Tako se je pokazala točka, v kateri se lahko Ocvirkov kavzalni koncept literarne zgodovine poveže s problematiko literarne interpretacije. Narava umetnine je za Ocvirka v nekem smislu dvojna: po eni strani je sama z vsemi svojimi elementi, odnosi in razmerji zgodovinsko dejstvo, po drugi je »skladno dograjen organizem«. S tem pa se razkrije tudi dvojnost v samem konceptu. To, kar smo imenovali dvojna narava

literarne umetnine, je v bistvu dvojna narava znanstvenega pristopa. Elemente literarnega dela sicer lahko opazujemo v njihovi zgodovinski kavzalnosti, toda tisti trenutek, ko jih začetno obravnavati glede na njihovo estetsko funkcijo v zgrajenosti umetnine, v njeni »skladnosti«, ta kavzalnost izgubi pomen, odločilno pa postane medsebojno razmerje elementov kot takih. S to dvojnostjo Ocvirk načeloma preseže pojmovanje literarne umetnine kot golega, enostavnega dejstva in odpre problematiko razmerja med literarno interpretacijo in literarnim zgodovinskim opisem.<sup>13</sup>

V koncepciji, ki jo je Ocvirk razvil v omenjenem članku, opazimo še en problem, ki bi ga lahko formulirali nekako tako: če hočemo posamezne elemente dela vključiti v kavzalni sklop, moramo najprej razumeti celoto, »organizem«, kajti elementi dobivajo svoj pomen šele iz nje. (Ocvirk se jasno zaveda medsebojne odvisnosti posameznih aspektov dela, ko opozarja, da je treba npr. pri analizi formalnih razsežnosti upoštevati tudi vsebinske.) To pomeni, da je v nekem smislu prvotno razumevanje celote in da šele to lahko omogoči historično kavzalno analizo. Gre torej za obliko hermenevtičnega kroga, ki jasno kaže, da je v literarnozgodovinskem pristopu razumevanje ves čas vsaj korelativno pojasnjevanju ali celo primarno (pri tem pa seveda razumevanje, čeprav je nereflektirano, ni nič poljubnega ali neposrednega). Da bi lahko kak element povezali v kavzalni sklop, ga moramo najprej identificirati in izločiti, to pa lahko storimo šele iz predhodnega razumevanja celote. Element torej ni »naravno« in neposredno dan, pač pa je dostopen šele skozi razumevanje, ki je v Ocvirkovi razpravi netematizirano in nereflektirano.

Opisani temelji Ocvirkove misli so kljub modifikacijam ostali veljavni tudi še naprej. Dejansko lahko v Ocvirkovem delu od *Teorije primerjalne literarne zgodovine* in od *Historizma v literarni zgodovini in njegovih nasprotnikov* najdemo kontinuiteto prav do tekstov, ki so izšli šele štirideset let kasneje in so za našo problematiko še posebej zanimivi – npr. do razprav *Literarna teorija in Pesniška umetnina in literarna teorija*. (Tako pa je treba dodati, da sta ta dva spisa, kot še drugi njegovi teksti, ki so izšli v Literarnem leksikonu, nastala vsaj v bistvenih obrisih precej pred izidom. Ocvirk je o tej problematiki predaval že v petdesetih in šestdesetih letih, pa tudi razprava *Novi pogledi na pesniški stil*, ki je izšla leta 1951, se metodološko in konceptualno sklada s poznejšimi objavami.)

Med spisi, nastalimi v petdesetih letih, dokazuje kontinuiteto zlasti študija *Paul Hazard in primerjalna književnost*. Tekst je sicer nastal priložnostno, kot spremna študija k slovenskemu prevodu Hazardove monografije *Kriza evropske zavesti* (1959), toda v njem Ocvirk zelo podrobno predstavlja francoskega komparativista in njegov znanstveni nazor ter pri tem poudari tudi svoje metodološke ideale. Hazard namreč za Ocvirka ni katerikoli komparativist, pač pa njegov učitelj in najbrž najpomembnejši predstavnik literarne vede. S tem nočemo trditi, da je Ocvirkov znanstveni nazor identičen s Hazardovim, temveč da je poudaril predvsem tiste vidike, ki so se mu zdeli posebno pomembni. Tako npr. Kos ugotavlja, da je bila Ocvirku predstavitev Hazarda predvsem »povod, da je znova spregovoril o načelih sodobne literarne vede v smislu strogo historično-razvojnega nauka, utemeljenega na načelih empirizma.«<sup>14</sup> V študiji se tako Ocvirk posebej ustavlja pri Hazardovem poudarjanju zvestobe zgodovinski stvarnosti. Pri tem povezuje izpostavljanje pozitivističnih pojmov, kot so objektivnost, po-

datki, zvestoba zgodovinski resnici ipd., s spopadom med historizmom in antihistoričnimi tendencami v literarni vedi med obema vojnoma. Opozarja torej na dogajanje, ki je tvorilo konkretni kontekst, iz katerega je zrasla tudi njegova razprava *Historizem v literarni vedi in njegovi nasprotniki*. Prav zato je moral Hazard izpričati »svoje pozitivistično pojmovanje literarne zgodovine in historičnih procesov nasploh«. <sup>15</sup> Ocvirk se torej vrača k nasprotju med historizmom, ki ga opredeli kot »kavzalno-razvojno tolmačenje slovstvenih pojavov in nastanka besednih stvaritev«, <sup>16</sup> in odklonom od njega, ki zanika vrednost vzročnega sklepanja iz dobe na osebnost in umetnine, še posebej pa vrednost t. i. analitične faktografije.

Ocvirk nato pojasnjuje Hazardov znanstveni nazor tako, da ga vključi v tradicijo pozitivistične misli. V tem okviru poudarja predvsem Taina in njegovo teorijo treh determinant. Pomembno je, da načeloma pristaja na kavzalni koncept, kot ga razvija Taine, čeprav opozarja tudi na njegovo omejenost. <sup>17</sup> S pomočjo Tainovih treh determinant sicer po Ocvirku ne moremo prodreti prav do bistva ustvarjalnosti in genialne osebnosti, se mu pa lahko precej približamo.

V prikazu nadaljnega razvoja pozitivističnih smeri v literarni vedi je za nas važna ugotovitev, da je vsem tem različnim smerem skupno to, da so se odmaknile »od literarnega umotvora kot takega«, <sup>18</sup> poudarjale pa so prikazovanje osebnosti in dob. S Tainovim determinizmom se je namreč pozornost obrnila predvsem na genetične in evolucijske raziskave, s tem pa tudi na gradivo, ki take raziskave omogoča. Prav tu pa je Ocvirk do pozitivizma skeptičen. »Trditev pozitivistov, češ da moreš popolnoma razumeti pesnika šele, kadar poznaš vse, kar ga je življenjsko pretresalo in oblikovalo [...], velja še vedno kot upoštevjanja vredno raziskovalno vodilo, vendar je ta misel v svoji skrajno imperativni obliki enostranska, saj oznanja le del resnice.« <sup>19</sup> Poznati je treba tudi vplive idejnih in svetovnonazorskih sil, hkrati pa (kar je za nas posebej zanimivo) je treba izpričati občutljivost za estetske vrednote v umetninah. »Umetnini pač ni mogoče priti do korena z golo biografsko, kaj šele s filološko analizo, marveč s sredstvi, s katerimi moremo prodreti prav v notranjost slovstvenih organizmov.« <sup>20</sup>

Na podlagi takih in podobnih očitkov se je pozitivistični nauk prenovil, razširil področje zanimanja prek treh determinant in privzel tudi sintetično sklepanje. Toda njegova temeljna objektivistična in historistična načela so ostala bolj ali manj nespremenjena. Ocvirk opredeli cilj take literarne zgodovine takole: »ugotavljati zakone slovstvenega razvoja v njegovih izrazitih oblikah in kavzalni logiki«, <sup>21</sup> to pa omogoča tudi višje, sintetične poglede po dobah in osebnostih.

Lahko rečemo, da so Ocvirkovi nazor, kakor jih razberemo iz študije o Hazardu, v bistvu še vedno taki, kot jih je razvil v razpravi o historizmu; opazimo pa tudi nekatere značilne spremembe. Ocvirkova raziskava razvoja pozitivistične misli do neke mere označuje tudi genezo in razvoj njegovih lastnih stališč in postopkov. Tako študija o Hazardu kritično obravnava pomanjkljivosti tradicionalnih pozitivističnih smeri, medtem ko je v prejšnjem spisu kritičen predvsem do nasprotnikov historizma. Tega pa ne smemo razumeti kot popuščanje pred antihistorističnimi in spekulativnimi argumenti, temveč kot težnjo po utemeljenosti literarne vede na pozitivistični znanstveni tradiciji, to pa tako, kot opozarja Kos, da »zavrača z ene strani ozkost starega pozitivizma, preveč zagledanega v preprosto biografiko, genetiko in miljejsko-časovne opise, z druge strani pa tudi spekulativnost filozofskega

pristopa ali pa zgolj intuitivno razvidnost fenomenološke metode in tako imenovane imanentne interpretacije.<sup>22</sup> Pri tem dosledno ostaja znotraj historizma kot kavzalno razvojnega sistema. Hkrati je mogoče v razpravi o Hazardu najti tisto dvojnost, ki smo jo zasledili v spisu o historizmu; ker je umetnina organizem, očitno ne zadošča, da ga obravnavamo zgolj iz biografske kavzalnosti, pač pa je treba prodreti v samo notranjo skladnost tega organizma. Ta prodor je sicer načeloma podrejen historičnemu konceptu, vendar moramo ponoviti, da pomeni analiza notranje zgrajenosti in skladnosti organizma pravzaprav izstop iz zgodovinsko-kavzalne obravnave.

Ko Ocvirk v razpravi o pesniški umetnini in literarni teoriji<sup>23</sup> obravnava pozitivizem, spet opozarja predvsem na Tainov determinizem. Ugotavlja, da je v pozitivizmu umetnina razločljiva le iz pesnika oziroma iz njegovega življenja, čustev, odnosa do sveta, miselnosti ipd. Zato stopita v ospredje »biografika in literarnozgodovinska empirija, obe oprti na dosledno pojmovani kavzalni neksus, to je na prepričanje, da ni v literarnem delu ničesar, kar ne bi imelo svojega doživljajskega ozadja ali jedra«<sup>24</sup> s tem je umetnina izgubila svojo individualnost in postala »samo še literarnozgodovinski predmet in biografski dokument«<sup>25</sup> Tako se je morala tudi literarna teorija spremeniti, opustiti normativno stališče in se konstituirati kot znanost. Posledica tega je mdr. bila, da je umetnina kot »svojevrsna estetska stavba in po svoji naravi enkratno, neponovljivo dejanje«<sup>26</sup> stopila močno v ozadje ali se celo razbila v »mnogovrstne sestavine, osvetljene po svoje«<sup>27</sup> Tudi v literarnih zgodovinah tega časa ne zvemo veliko o samih umetninah, njihovi zgradbi, obliki, stilu in estetski vrednosti. Ocvirk meni, da razlog za to ni toliko pozitivistična raziskovalna metoda, pač pa predvsem ozka, neprebujena zavest o bistvu predmeta; literarna zgodovina tako ni upoštevala, »da so literarna dela [. . .] važna predvsem kot umetniško dejanje pesnikove ustvarjalne moči«<sup>28</sup> in jih ni vrednotila. Z drugimi besedami, umetnine je niso zanimale kot umetniške vrednote, ki jih je treba po njihovem pomenu uvrstiti v literarni razvoj.

Kot reakcija na pozitivizem se je tako pojavila vrsta sistemov, za katere Ocvirk meni, da so v bistvu le na glavo postavljeni pozitivizem. Med temi sistemi omenja tudi dela avtorjev, ki so zanimivi s stališča literarne interpretacije, kajti mednje sodi tudi interpretacijska metoda. Ocvirk meni, da 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 razvojno zgodovinsko obravnavo, biografiko in analitične posege v dobe in smeri«<sup>29</sup>

V tem okviru Ocvirk omenja najprej Staigerja in njegovo delo *Die Kunst der Interpretation*, vendar navaja le Staigerjevo trditev, da umetnosti ni mogoče razložiti iz pesnikovega življenja in ne s pomočjo kavzalnih zakonov. Takšno prepričanje je po Ocvirkovem mnenju Staiger povzel po Ingardnu; to dokazuje s citatom iz monografije *Das literarische Kunstwerk*, kjer Ingarden trdi, da avtor ni del literarnega dela. Ocvirk to razume tako, kakor da naj bi med avtorjem in delom sploh ne bilo nikakršnih zvez,<sup>30</sup> to pa po njegovem mnenju vodi k temu, da od pesnitve odpadejo »tudi ideje, motivi, skratka njena življenjska nasičenost«, <sup>31</sup> tako da ostane samo še kup besed in stavčnih zvez. Da pa bi ta skrajna oblika interpretacijske metode ohranila videz nekakšne objektivnosti, je umetnino začela razglašati za strukturo. Po Ocvirkovem mnenju je ta statični pojem prevzela iz geologije, »in sicer

zato, da bi izbrisala iz svojega slovarja močno biološko pobarvano besedo organizem, s katero je označeval pesniško delo pozitivizem». <sup>32</sup> Struktura v tem pomenu meri ne na vsebinske, idejne ali snovne prvne dela, pač pa na njegovo zunanjo celovitost in je tako pravzaprav isto kot »lik«, »Gestalt«. Struktura je tako v svojem bistvu isto kot oblika. Pojmovanje strukture se je navsezadnje povežalo samo z zunanjimi sestavinami literarnega dela, predvsem z jezikovnimi plastmi.

S to kritiko interpretativne metode je prišel Ocvirk do osrednjega problema svoje raziskave, do vprašanja, kaj je oblika in v kakšnem odnosu je do vsebine. Na vprašanje, katera od obeh je resnična nosilka estetskih učinkov, obstajajo v tradiciji zelo različni odgovori. Ocvirk se ustavlja predvsem ob sporu med pozitivizmom, ki zagovarja zlasti vsebino, in novodobnim esteticizmom ter »strukturalizmom« (kot ga imenuje), ki poudarja zlasti obliko.

Tako dualistično zastavljeno vprašanje – vsebina ali oblika (kar Ocvirk podkrepi z dualistično koncipirano predstavitvijo obravnave teh problemov v literarni vedi in sploh v razmišljanju o literaturi) – že samo po sebi implicira sintetično formo odgovora. Ob tem se spet srečamo s tistim statusom literarnega dela, ki v svoji enkratnosti nastopa zdaj kot estetski organizem, drugič pa kot zgodovinski predmet in element kavzalnega sklopa.

Oblike si po Ocvirku ne moremo misliti brez vsebine oziroma snovi, v kateri se realizira, in ne brez ideje, ki jo opredeli kot »izpovedno vsebino umetnine«. »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.« <sup>33</sup> Vendar ima tudi umetnina svojo usodo oz. zgodovino; na svetu je prisotna kot nekaj realnega, iz nje sije posebna sila, ki posega v naše estetske predstave in merila. V njej se razen estetskih učinkov odražajo tudi »odgovori na človekovo bivanje v družbi«. <sup>34</sup> Pesnikova 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«. <sup>35</sup> Za literarno teorijo to pomeni, »da moramo iskati oporišča za razumevanje umetnine v njenih notranjih sestavinah, kakršne dejansko so«, <sup>36</sup> ne pa v apriorističnih razlagah njenega bivanja, formalizmu ali deskriptivnih popisih njene zunanosti. Tako pojmovanje pa je bistveno povežano s problemom pesniške besede.

Beseda je v pesniškem delu živ organizem, zato se postavlja kot temeljni problem »dognati enkratno zakonitost pesniškega izražanja hkrati z vsemi drugimi komponentami umetnine«. <sup>37</sup> Ocvirku je jasno, da živijo besede svoje pravo življenje le toliko časa, dokler so vključene v pesniško delo in v njem organsko povezane; zunaj konteksta izgubijo svoj estetski in kompozicijski pomen. Tako razbijanje pa je ravno značilno za analitične in formalistične raziskave, zato ta metoda odpove, ko je treba prodreti globlje v samo delo.

Do »umetnine kot enovite stavbe in njenih notranjih zakonitosti« <sup>38</sup> ne more nobena od navedenih metod in tudi ne interpretacijski postopek. Ocvirk meni, da je treba zato uveljaviti novo metodo, ki more prodreti do organskih ustrojev pesniških del; imenuje jo »funkcijsko sintetična metoda ali sinteza funkcij«. <sup>39</sup> Ta sinteza raziskuje način spajanja in medsebojnega učinkovanja elementov, s tem pa prvine (v nasprotju z analizo) oživlja in razkriva zgradbo pesniškega organizma. Taka sinteza je prisotna v vsakem branju, ki je v bistvu subjektiv-

no, tudi čustveno doživljanje; toda to doživljanje je pravzaprav le kaži-pot, do končnih spoznanj pa pridemo s pomočjo razumskega sklepanja.

Problem literarne teorije se torej Ocvirku odpre prav v tisti točki, ki prebije pozitivistični historizem njegovega literarnozgodovinskega koncepta, se pravi v pojmovanju umetnine kot posebnega organizma. V razpravi, na katero smo opozorili, jasno poudarja, da objektivno analitični pristop pravzaprav razbija pesniško delo, s tem pa tudi iz konteksta izločeni elementi izgubijo svoj pravi pomen. To je glavni očitke, ki ga Ocvirk naslavlja na pozitivistično tradicijo literarne vede. Lahko rečemo, da so temelji za ta očitke že ves čas prisotni v njegovih spisih, najprej še implicitno, potem pa vedno bolj poudarjeno. V obravnavanem članku tako opozarja, da je treba pesniško umetnino proučevati na sintetičen način, se pravi tako, da postane jasna medsebojna povezava elementov, njihova funkcijska soodvisnost. To pa pomeni, da zahteva tak postopek, ki ne bo povsem pristajal na kavzalno redukcijo, pač pa bo jemal umetnino vsaj deloma tudi v njeni sinhroniji.

Ocvirk torej pravzaprav išče srednjo pot med pozitivistično faktografijo in redukcionizmom kavzalnega pristopa (temu postavlja nasproti zahtevo po sintezi in pojmovanje umetnosti kot organizma) ter protihistoristično, protipozitivistično usmerjenimi težnjami, ki jim očita idealizem, metafizičnost ipd., predvsem zato, ker se ne opirajo na dejstva in ker zanikajo biografske, psihološke, družbene in druge povezave literarne umetnine. Ocvirkovo stališče je torej mogoče opredeliti približno tako: pesniška umetnina je historično dejstvo in jo je tako mogoče vključiti v historične kavzalne sklope. Toda pozitivistični analitični in redukcionistični pristop razbije umetniško delo, ki je poseben, samostojen estetski organizem. Zato je potrebno posvetiti pozornost celovitosti dela, njegovi organski zgrajenosti, vendar ne tako, da bi ga ločevali od njegovega zgodovinskega, biografskega in drugega ozadja. V delu je predvsem potrebno videti enotnost vsebine in forme, ki se realizira skozi posebnost pesniške besede. Ocvirk torej postavlja v ospredje posamezno literarno delo, vendar ne na koncentrični način, ki vse zunanje podatke in dejstva podreja delu in njegovi notranji koherenci, pač pa nasprotno sega iz dela v historično kavzalno ozadje, tako da se ves čas povezujeta princip pojasnjevanja kot navezovanja posameznih elementov na njihove vzroke in pogoje in princip razumevanja kot vključevanja teh elementov v organsko celoto dela.

Ta stališča so še dosti natančneje in pregledneje realizirana v razpravi *Literarna teorija* (1978).<sup>40</sup> Ocvirk tu definira literarno teorijo kot tisto panogo, ki se ukvarja »z osnovnimi pojmi in vprašanji besedne umetnosti, z njenimi lastnostmi, izvirom, bistvom in zakonitostmi«<sup>41</sup>. Sicer deli literarno teorijo na dve področji, na občo in posebno (prva obravnava literaturo kot del celotnega duhovnega snovanja, druga pa literarno delo kot tako in njegove sestavine), vendar nato sledi v knjigi drugačni razdelitvi, namreč po predmetu oz. območjih raziskovanja. Ta območja so doba, pesniška osebnost (ustvarjalec) in samo literarno delo. Med seboj so vzročno povezana in se medsebojno razlagajo in pojasnjujejo. Od tod je očitna tesna zveza med literarno zgodovino in literarno teorijo. Ocvirk poudarjeno zahteva, naj se literarna teorija povezuje z literarno zgodovino in se opira na njene ugotovitve; poleg tega so vsa tri predmetna področja obema panogama skupna, čeprav jih vsaka obravnava na svoj način.<sup>42</sup>



Literarnoteoretski pogledi na dobo obsegajo pri Ocvirku predvsem vprašanja periodizacije in utemeljitve njenih osnovnih pojmov. Problematiko obravnave osebnosti deli na razvojno (genetično) in psihološko, se pravi na biografiko in psihološki oris osebnosti. Do obeh usmeritev je sorazmerno skeptičen. Enostranski se mu zdita obe skrajnosti biografike, tako tista, ki ima biografijo za edini komentar k delu, kot tista, ki iz del sklepa na pesnikovo življenje,<sup>43</sup> prav tako pa je skeptičen do različnih psiholoških metod obravnave pesnikove osebnosti. Priznava sicer pomen biografike za razumevanje umetnika in njegovega dela, vendar mora biti ta metoda podrejena problemu ustvarjalne domišljije in estetskih teženj.<sup>44</sup> Prav tako priznava nujnost psihološke analize, ki pogosto dopolnjuje estetska dejstva pri razlagi umetnine. Toda očitno je, da enemu in drugemu postopku pripisuje le omejen in podrejen pomen.

Problematika, ki je po Ocvirkovem mnenju za vprašanja osebnosti literarnega ustvarjalca najodločilnejša, se odpre šele v tretjem predmetnem področju, med vprašanji o literarnem delu. Da bi mogli razumeti literarno umetnino v celoti, moramo upoštevati vse, kar jo sestavlja, to pa pomeni, da je treba »najprej razjasniti, kako nastane«.<sup>45</sup> To razpravljanje, teorija ustvarjanja, sodi po Ocvirku na mejno področje med psihologijo in literarno vedo; toda glede na to, da jo je uvrstil v krog problematike dela dot takega, ne pa psihologije ustvarjalca, je očitno, da ima za njegov koncept literarne vede ključni pomen.

Nastajanje umetnine je zajeto v proces geneze; prvi del je notranja geneza, ki poteka skrita v pesnikovi duševnosti, dokler se zametek ne razvije v zamisel in se začne pesnik z delom tudi zavestno ukvarjati. V procesu ustvarjanja sintetično sodelujejo domišljija, čustvo, razum, volja in podzavest. Ta proces se zaključi s konkretnim oblikovanjem literarnega dela. Ocvirk navaja tudi nekatere kritike take doživljajske teorije (po kateri je delo utemeljeno v začetnih doživljajih, ki sprožijo genezo in sodelujejo v njej), vendar po njegovem mnenju edinole pojem doživljaja zagotavlja neko trdnost pri raziskavi ustvarjanja; treba pa je upoštevati, da doživljaj še ni umetnina, temveč le izhodišče zanjo. Raziskava geneze pa je nujna. »Brez genetičnega postopka marsikje ne moremo razložiti niti avtorjeve tematike niti oblike tega, kar je uresničil, pa tudi ne idej, ki so v delu skrite.«<sup>46</sup> Lahko torej rečemo, da je Ocvirk namesto pozitivistične kavzalnosti postavil v ospredje ustvarjalni proces. Ta premik mu je omogočil, da je načeloma ohranil kavzalni sistem, hkrati pa tudi sintetični vidik, ki vzpostavlja delo kot poseben organizem; ustvarjalni proces izhaja iz najrazličnejših zunanjih povezav, toda vse te spodbude in pogoji se v tem procesu sintetizirajo, objektivirajo in tako rekoč transponirajo v umetnino. To je videti tudi iz Ocvirkovega pojmovanja umetnine kot organizma.

Pojem organizma se neposredno navezuje na problematiko geneze: če literarno delo preide vse »biološke« faze geneze od zametka do zamisli, oblikovanja in izdelave, vidimo v njem organizem. Za organizem je bistveno dvojje: »da je celota, v kateri morajo biti vsi deli usklajeni, če naj pravilno delujejo, in da je živo bitje, ki prehaja skozi sebi primerne razvojne stopnje.«<sup>48</sup> Seveda je veljavnost te biološke analogije omejena. »Življenja« umetnine ne smemo vzeti dobesedno. Ocvirk navezuje pojem življenja pravzaprav na dva aspekta literarnega dela. Eden je povezan s problemom usode literarnega dela v zgodovini, toda tu gre za odnos do umetnine, ne pa toliko za njo samo. (Ocvirk tu ostaja pri predpostavki o samoidentičnosti dela; le-to ostaja vedno

enako, recepcija pa se spreminja. Lahko rečemo, da je v tem blizu objektivizmu v interpretaciji.) Drugi vidik pa je seveda geneza dela.<sup>49</sup>

Kot je mogoče videti iz razpravljanja, ki ga Ocvirk naveže na tej točki, je za organizem v primerjavi s strukturo odločilen predvsem vidik geneze. Zdaj se namreč posveti nekaterim nasprotnikom genetičnega pristopa, zlasti Welleku in Warrenu ter Ingardnu. Ko so avtorji, oprti na fenomenologijo, poudarili le samo umetnino kot edino realno bivačo, so zavrgli seveda tudi vse rekonstrukcije ustvarjalnega procesa, s tem pa »zavrgli vse, kar je literarna zgodovina dotlej vezala na delo, pojmovano kot organizem«. <sup>50</sup> Nasprotno Ocvirk trdi, da je ustvarjalni proces realno dejstvo, ki se ga ne da zanikati.

Če priznavamo samo umetnino in njeno existenco, drugo pa zanikamo, literarno delo ni več »plod ustvarjalnega procesa«, <sup>51</sup> torej tudi ne organizem, pač pa postane struktura. Ocvirk razume strukturo po analogiji: »Kakor odkriva geologija pri kamninah razne plasti, tako tudi literarna veda govori o plasteh. Po tezi te smeri je torej pesniško delo struktura, sestavljena iz več plasti.« <sup>52</sup> Lahko bi sicer rekli, da taka primerjava ni posebno posrečena: kamninske plasti med seboj niso strukturno povezane, nasprotno pa so posamezni elementi (ali »plasti«) v literarnem delu funkcijsko soodvisni (kar se npr. kaže v Ingardnovem pojmu polifonije), analogija je torej le navidezna. Takoj pa moramo dodati, da je razlikovanje med organizmom in strukturo v Ocvirkovem konceptu bistveno pomembno in je utemeljeno na posebnem pojmovanju razlike med sinhronijo in diahronijo. Za strukturo je odločilen sinhroni vidik, ki je pravzaprav neodvisen od diahronije. Struktura ni funkcija diahronnega razvoja. (Tudi Saussure je dokazoval, da pomen kake besede ni določen z njenim diahronim aspektom, z etimologijo, pač pa z njenim mestom v jeziku kot sistemu razlik, v strukturi.) Nasprotno je v pojmu organizma prisoten tudi pojem razvoja. Vsaka stopnja v razvoju organizma je odvisna od predhodnih stopenj in je sama predstopnja novega razvoja. Za pojem organizma torej velja (ravno obratno kot za strukturo), da je notranja funkcionalna skladnost rezultanta in funkcija razvoja.

Ocvirk povezuje pojem strukture s pojmovanjem literarne umetnine kot avtonomnega estetskega lika, zgrajenega iz plasti, ki so povezane po posebnih zakonih; ta lik je treba vedno jemati kot celoto. Nekoliko samovoljna pa se nam lahko zdi njegova teza: »Najvidnejši del vsake strukture je oblika.« <sup>53</sup> Ta teza je utemeljena na njegovem pojmovanju »strukturalizma« kot posledice Gestalt-teorije. (Tudi v razpravi o pesniški umetnini in literarni teoriji trdi Ocvirk, da je treba pojem struktura izenačiti s pojmom Gestalt, kar vodi k tezi, da je »strukturalizem« isto kot »formalizem«, poudarjanje oblike; prim. spredaj str. 6-7).<sup>54</sup>

Ocvirkova teza je, da so »strukturalisti«, ki so zanikali ves historizem in psihologizem, le-tega zamenjali z intuicijo. Tu gre sicer za estetsko dožemanje umetnine, vendar pa zgolj intuitivno gledanje kljub vsemu vodi v subjektivizem in enostranskost. Ocvirk nasprotuje tudi mnenju, da je interpretacija posebne vrste soustvarjanje, staigerjevska »Kunst«. <sup>55</sup>

Tu se zdaj posveti natančnejši opredelitvi pojmov struktura in organizem. Tako struktura kot organizem kažeta na to, da je literarno delo nekaj konkretnega, da objektivno biva. To bivanje je seveda posebne vrste. Umetnina ne existira le kot zgodovinsko dejstvo, pač pa še kot nekaj več, kot estetska vrednost. Razlika pa je v pojmovanju te

konkretnosti. Prva, organska teorija meni, da moremo literarno delo »razumeti šele tedaj, če priznavamo in upoštevamo njegovo notranjo in zunanjo genezo«, druga, »strukturalistična« teorija pa »trdi, da so vsi podatki, ki nam jih daje geneza, za razumevanje dela nevažni in nam o njem samem nič ne povedo«. <sup>56</sup>

»Strukturalisti« so namesto genetičnega postopka uvajali drug vidik, s katerim naj bi prodrli do umetnine in jo v celoti razložili: to je interpretacija. Ocvirk vidi v interpretacijski metodi dve smeri oz. skrajnosti. Prva naslanja svoje sklepe na literarne in literarnozgodovinske prvine, druga pa se umika v abstraktno in filozofsko razglabljanje o delu. (Konkretno interpretacijsko metodo zastopa Guy Michaud, abstraktno pa Staiger, do katerega je Ocvirk še posebej kritičen.) »Pri prvih in drugih pa prevladuje kot izhodišče, usmerjevalec in edini kodifikator celotne razlage samo raziskovalčeva osebnost«. <sup>57</sup>

Na koncu Ocvirk še enkrat povzame svoje pojmovanje umetnine: le-ta je »specifičen estetski objekt s svojimi lastnostmi in zakonitostmi. Literarno delo je estetski organizem«. <sup>58</sup> Tu pa ne more mimo pesnika kot bitja »z estetsko voljo in cilji in kreativnimi sposobnostmi«. <sup>59</sup> Torej je važno tudi pesnikovo doživetje, vendar se je to v umetnini preobličilo v samostojen estetski lik z vsemi lastnostmi umetniškega organizma. Za razumevanje dela je torej potrebno poznati pesnikovo doživetje, kakor tudi dobo, smer ipd. Umetnina sodi v estetsko sfero, toda ta je le relativno avtonomna in relativno trajna, torej se »umetnina tudi spreminja v času in prostoru glede na to, kakšno vrednost ji pripisujemo in kako učinkuje«. <sup>60</sup> Pri analizi umetniškega dela je torej treba zavreči prehud subjektivizem in se »opreti na stvarna dejstva, ki nam jih kaže oblika v zvezi z idejo in snovjo«. <sup>61</sup>

Ocvirk torej načelno zavrača interpretacijo kot način obravnave literarne umetnine, in sicer zato, ker se interpretacijski postopek v svoji načelni »istočasnosti« s tekstom ne sklada z njegovim pojmovanjem, ki je utemeljeno bistveno historično. Pot, ki si jo izbere Ocvirk za prodor v celovitost teksta, je drugačna in nujno vključuje tudi genetični aspekt. Lahko rečemo, da je s to srednjo potjo med pozitivističnim redukcionizmom in idealističnim »strukturalizmom« poskušal razrešiti tisto protislovje, ki sta ga Wellek in Warren formulirala za literarno zgodovino: le-ta bodisi ni *literarna* zgodovina ali pa ni literarna *zgodovina*. (Po njenem mnenju se torej v historični in kavzalno-genetični obravnavi izgubi specifična literarna estetskost, pri analizi umetnine kot estetskega objekta pa njena zgodovinskost. Tako sta formulirala prav tisto dvojnost, ki jo neprestano srečujemo pri Ocvirku.) Pojem organizma po Ocvirkovem mnenju omogoča združitev genetskega aspekta (in s tem, posredno ali neposredno, tudi celotnega zgodovinsko-kavzalnega sklopa) in »notranje« analize umetnine kot estetske celote. Proces geneze združuje tako kavzalne kot strukturne elemente, kajti je tista točka, kjer se vzroki in pogoji transformirajo v funkcionalni sklop estetskega organizma. S tem se hoče Ocvirk izogniti tako neposredni redukciji estetskega na zunajliterarno (zato je lahko skeptičen in kritičen do biografizma, psihologizma ipd.) kot tudi tezi o avtonomnosti umetnine (zaradi česar zavrača »strukturaliste«). Lahko rečemo, da se v genezi združujeta sinhroni in diahroni aspekt.

Ocvirk se torej ni odpovedal izhodiščnim načelnim tezam, kot jih je razvil v razpravi o historizmu v literarni zgodovini, pač pa jih je modificiral; kavzalno-razvojni vidik ostaja še vedno veljaven, vendar zdaj v nekem smislu posredno, prek psihološkega procesa ustvarjanja. Zato

se mora Ocvirkova metoda razlage literarnih del, ki naj v njegovi konceptiji literarne vede nadomesti interpretacijo oz. opravlja njeno vlogo, umestiti predvsem v točko, ki jo v svoji transpozicijski funkciji pomeni geneza.

Preseneti nas lahko dejstvo, da se Ocvirk v neki svoji drugi razpravi, *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*, (1981)<sup>62</sup>, izrecno distancira od »biološko-psihološkega pojmovanja literarnega dela«. To pojmovanje povezuje tu predvsem s pozitivističnim kavzalnim konceptom, medtem ko svoje pojmovanje literarne umetnine kot »estetskega organizma« razume kot nekakšno srednjo pot med pozitivističnimi in »strukturalističnimi« skrajnostmi. Tako opozarja, da ne zavrača »genetičnih vidikov, če nam pomagajo priti do cilja, kakor tudi ne nekaterih pobud strukturalizma, kadar so pozitivne«. <sup>63</sup> Zaradi teh izjav pa nam ni treba spreminjati dosedanjih ugotovitev o Ocvirkovih stališčih. Predvsem velja Ocvirkova kritika pozitivizma pozitivističnemu reduccionizmu, medtem ko sam sprejema kavzalni model v modificirani obliki – geneza ni direktni prenos doživljaja v delo, temveč transpozicija tega doživljaja v estetski objekt. V razpravi o jezikovnih izraznih sredstvih pa najdemo tudi nekatere nove poudarke, na katere je vredno opozoriti, ko govorimo o Ocvirkovem pojmu estetskega organizma.

»Z izrazom estetski organizem označujemo tedaj poseben spoj ali sintezo ideje, snovi in oblike v umetniško celoto ali zgradbo, ki ima svoje značilnosti in individualne poteze.«<sup>64</sup> Taka definicija je utemeljena ravno na poudarjanju estetske vloge literarnih del. Ocvirk je bil ves čas kritičen ravno do pozitivistične težnje po popolni redukciji dela na njegove pogoje in vzroke in je nasprotno sam vedno poudarjal estetsko, umetniško dimenzijo dela. Zato sicer zavestno sprejema pojem organizma in z njim povezano pojmovanje geneze, vendar ima geneza ne le transmissijsko, pač pa tudi produktivno funkcijo – v njej se številne silnice transformirajo v estetsko relevantno celoto.

Estetski organizem je torej produkt, funkcija geneze, vendar ima relativno samostojnost kot enkratni individualen spoj snovi, ideje in oblike. Sinteza treh sestavin literarnega dela se konkretizira »edinole in samo s pomočjo jezikovnih sredstev, to je v besednem gradivu in v okviru njegovih izraznih možnosti in zakonov«. <sup>65</sup> Literarno delo je funkcijski spoj posameznih elementov, s tem pa smo spet pri »funkcijsko-sintetični metodi ali sintezi funkcij«. <sup>66</sup>

Ko pa je literarno delo opredeljeno po svoji estetski dimenziji (ki je pri Ocvirku identična z lepoto), se pojavi še en problem. Ocvirk kot izrazit historist namreč ne more pristati na nadčasovne in večne estetske zakone. »Pojem lepega je tedaj tu vezan na zakone, ki so odvisni od dobe in smeri.«<sup>67</sup> Ravno v tem je tudi specifična geneza »estetskega organizma« v primerjavi z »biološko-psihološko« pojmovanim organizmom: odločilni sestavni element te geneze so namreč zahteve dobe in smeri in njene posebne estetike. Če so vse estetske opredelitve relativne, seveda postane problem, kako naj zunaj dobe njihove veljavnosti estetska relevantna literarnih del sploh pride do izraza. Ocvirku njegov znanstveni ideal ne dopušča, da bi to vprašanje razrešil s problematizacijo sprejemnikove, tj. bralčeve pozicije (podobno kot je napravila filozofska hermenevtika ob problemu razumevanja), temveč vzpostavi kot normo dovršenost dela glede na njegovo lastno estetiko. Hkrati pa priznava »umetniško pomembnost del po njihovi občečloveški vrednosti«. <sup>68</sup>

Iz načelnih pojmovanj, razvitih v obravnavani razpravi, seveda lahko razumemo pozornost, ki jo Ocvirk posveča problematiki literarnega jezika in stila. Ta njegova stališča so praktično realizirana še v več drugih spisih. Tu naj na kratko omenimo le razpravo *Novi pogledi na pesniški stil* (1951).<sup>69</sup> Po Ocvirkovi definiciji je stil »sinteza [...] ideje, snovi in oblike v skladno, v sebi zlito celoto«,<sup>70</sup> in to pomeni, da pojem stila ustreza bistveni notranji funkcionalni skladnosti estetskega organizma, kot je realiziran v besednem gradivu. Estetski organizem pa s tem, ko je konkretna realizacija neke časovno točno določene estetike (se pravi estetike dobe, smeri ipd.), postane problem literarne zgodovine. Stil kot specifični spoj treh sestavin je torej mogoče raziskovati le historično.<sup>71</sup> Analiza stila torej nujno zahteva tako analizo časovnega obdobja kot tudi analizo ustvarjalca in njegove duševne zgradbe. Ocvirk se torej s pojmom stila in estetskega organizma nikakor ne odreka genetičnemu, torej tudi kavzalnemu in literarnozgodovinskemu aspektu, vendar s tistimi pridržki, na katere smo opozorili.

Ocvirkova praktična obravnava literarnih umetnin, kot jo najdemo zlasti v njegovih študijah o evropskem romanu,<sup>72</sup> se sklada s temi načelno razvitimi tezami. Že prvi od teh tekstov, *Gustave Flaubert in Gospa Bovaryeva* (1964), nam jasno kaže, da ne gre za kako imanentno interpretacijo, pač pa Ocvirk obravnava delo v tesni povezavi z dobo in pisateljevo osebnostjo. Omenja pomen, ki ga je delo imelo za realistično literaturo, in odmeve, ki jih je doživelo. Nato naveda ugotovitve raziskovalcev o realnem ozadju romana, pri tem pa trdi, da pozna Flaubert tako, rekoč dve resničnosti – zunanjo, dostopno le prek čutov in zato minljivo, in notranjo, ki je plod njegovega oblikujočega duha in oblikovalne volje.<sup>73</sup> Tako obstaja v Flaubertovem delu razdvojenost med zunanjo in notranjo resničnostjo. V ustvarjalnem procesu pa se »v pesnikovi notranjosti izpolni preobrazba, ki je ne poznamo pobljže, da se odtisistvari, kakor jih zaznavamo, sprevržejo v umetniško resničnost s pomočjo besed in besednih zvez«. <sup>74</sup> V tem stališču je povzeto bistvo Ocvirkovega odnosa do literarnega dela kot »estetskega organizma« – ta odnos združuje raziskavo geneze kot transformacije osebnih in zgodovinskih vzrokov v literarno umetnino in analizo jezikovnih izraznih sredstev, v katerih se je ta estetska transponirana resničnost realizirala.

Nato se Ocvirk, izhajajoč iz Baudelairovih izjav in izjav samega Flauberta o tesni zvezi med junakinjo in avtorjem, posveti razvoju pisateljeve osebnosti in, z njo v zvezi, tudi literature. Govori o njegovih mladostnih doživljajih, o živčni razrvanosti in epileptičnih napadih; naslanjajoč se na pisateljeva pisma skuša predstaviti razvoj njegove duševnosti. Vsa ta spoznanja nam po Ocvirkovem mnenju pomagajo prodreti v roman; Ema Bovary sicer ni popoln odsev pisatelja samega, pač pa »ima nekatere duševne lastnosti, ki so prešle iz njega vanjo, a tako, da jih je prilagodil njenemu značaju in ženski psihi«. <sup>75</sup>

Tretji del študije pa Ocvirk posveti samemu romanu; pri tem ne gre za kako imanentno analizo ali interpretacijo dela, marveč razpravlja predvsem o nastajanju romana in v tem okviru odpira vprašanja o snovi, položaju pripovedovalca, stilu, kompoziciji ipd. Posebno pozornost posveti liku glavne junakinje, njenemu osebnostnemu in duševnemu razvoju. Tudi kompozicijski in idejni tloris romana podaja v navezavi na pisatelja; v romanu ugotavlja tridelnost (vzpon, vrh in upad),

vsak od treh delov pa je prav tako oblikovan v loku. Ta fabulativni tloris omogoča, da se prikažejo in izživijo bistvene poteze Emine narave in osebnosti, s tem pa se odpira tudi ideja romana. Sanj ni mogoče uresničiti, vedno jim sledi streznitev in deziluzija, zato je življenje v bistvu tragično. Očitno je, da je taka opredelitev ideje romana navezana neposredno na spoznanja o pisateljevi osebnosti in razvoju. Usoda gospe Bovaryjeve je realizacija Flaubertovih idej, svetovnega nazora. Torej »udari v romanu na dan Flaubertov pesimistični pogled na svet.«<sup>76</sup>

Po konceptu je tej razpravi podobna uvodna študija h Gidovim *Vatikanskim ječam*, ki nosi naslov *André Gide ali odčarani Narcis* (1965). Kakor za prejšnjo študijo je tudi za to značilno, da poudarja avtorja že v naslovu. Ocvirku se najprej odpira problematika pristopa do Gidovih del; opozarja na njegovo protislovnost, izmikanje »običajnim razpredelnicam in slovstvenim shemam«,<sup>77</sup> zaradi česar ga ni mogoče definirati z literarnokritičnimi pomagali. Prav tako zavrača psihoanalitski in psihopatološki pristop h Gidovemu delu; temeljna napaka te metode je po njegovem namreč v predpostavki, da je umetnina »verno ogledalo pesnikove osebnosti«,<sup>78</sup> zlasti njenih skritih predelov, pri tem pa je slepa za estetske vrednote dela. Toda treba je ostati pri zvezi dela z avtorjem in osebnostjo. »Naj dandanes kdorkoli še tako zatrjuje, da je pisatelj suveren, neodvisen od svojega časa, hočem reči, da je vzvišen nad vsakdanjostjo, v kateri živi, in da je njegovo delo nastalo kar samo po sebi brez stika z življenjem in osebnimi težnjami, mora, naj mu je prav ali ne, svoje trditve neprestano preverjati ob zunanjih dejstvih in biografskih dokumentih, če noče zabloditi. Še tako lepe teorije o avtonomnosti umetnine sprhnijo v nič, kakor hitro so v sporu z resničnostjo, bodisi da je nočejo upoštevati, bodisi da jo maličijo.«<sup>80</sup> To je še posebej očitno pri Gidu, kajti iz njegove avtobiografije in dnevnikov je videti, kako se njegova literatura navezuje na njegova življenjska doživetja in spoznanja. Ocvirk vidi temeljni aspekt Gidove osebnosti v njegovi notranji razklanosti, iz katere je »črpal svoja najdragocenejša osebna in umetniška odkritja«,<sup>81</sup> gre za razklanost med razumom in logiko na eni strani ter protislovnim, nepredvidljivim življenjem na drugi. Korenine te razklanosti sveta pa so tičale globoko v njem.

Nato Ocvirk obsežno popisuje Gidov osebnostni razvoj in tudi razvoj njegove literature. S tem prikazom ilustrira svojo osnovno tezo o Gidovi razklanosti, dualizmu. Opozarja na pisateljske metamorfoze, ko igrata v njegovem delu telesnost in življenje vedno večjo vlogo. Nato se natančneje posveti genezi dela, sorazmerno obsežno pa popiše tudi zgodovinsko podlago romana, namreč spopad med katolicizmom in prostozidarstvom.

Toda ko smo spoznali zgodovinsko podlago dela, še nismo prodrli do bistva romana; tega namreč »ni mogoče najti v zunanjih plasteh dogajanja, temveč v idejnem pomenu pripetljajev.«<sup>82</sup> Svet se namreč razkriva kot nejasen, negotov in varljiv; v njem se ni mogoče opreti na nič trdnega. Nato se Ocvirk posveti glavnemu junaku Lafcadiu, opozarja na odmev, ki ga je imel v svojem času, meni pa, da je Lafcadio »hibridna tvorba pisateljeve domišljije« oziroma »nekakšna projekcija tistih protislovij navzven, ki jih je Gide odkril v sebi takoj po ozdravljenju in ki so ga spremljala še daleč tja prek Vatikanskih ječ.«<sup>83</sup> Ta lik združuje Gidov ideal svobodnega, nemirnega človeka, hkrati je »utelešenje Gidovega nikoli premaganega narcizma.«<sup>84</sup> Svojo religiozno obsedenost pa je Gide prenesel v Fleurissoirja; Ocvirk opozarja na vrsto sorodnosti med avtorjem in tem likom. Od tod sklepa na simbolno

vsebino Lafcadijevega dejanja. Pred katastrofo si stojita nasproti oba Gidova jaza in ko Lafcadio vrže Fleurissoirja v prepad, s tem Gide sam vrže vanj svoj spiritualni zanos; z nejasnim zaključkom, ko Lafcadio ne ve, kaj naj stori, Gide priznava, da ne more živeti le z enim delom svojega bistva.<sup>85</sup> Končno opozarja Ocvirk še na kompozicijo dela in na odprto obliko, ki jo je Gide izbral za svoj roman.

S tema dvema študijama je Ocvirk razvil svoj temeljni model za obravnavo evropskega romana; tega se je nato držal v vseh svojih kasnejših študijah, predvsem v treh najobsežnejših in najbrž tudi najpomembnejših: *Dostojevskega roman Mladenič ali razodetje kaosa* (1966), *Vzgoja srca ali človek v svetu slepil* (1968) in *V Proustovem svetu ali v svetu podob* (1971). Lahko rečemo, da v vseh treh tekstih gradi razpravljanje okrog osi, ki jo pomeni geneza. Večkrat smo že opozorili, da geneza literarnih del, kot jo pojmuje Ocvirk, pomeni transpozicijo realnosti v estetski organizem, zato mu omogoča združevanje literarnozgodovinskega vedenja, podatkov o življenju in duševnosti pisatelja, o realnih predlogah ipd. s pogledi v zgrajenost dela, v probleme kompozicije, stila in vloge pripovedovalca, posebej pa v pomen in strukturo najpomembnejših oseb. Zlasti zanimiva je raziskava ideje dela; le-ta je zdaj poudarjena že v naslovu (Nič, zakrit s slepili, pri Flaubertu, kaotičnost sveta pri Dostojevskem, problem časa in podobe pri Proustu). Lahko bi rekli, da se je Ocvirk tu najbolj približal interpretaciji – idejo dela bi lahko razumeli kot realizacijo smisla dela ali vsaj kot smiselnostno jedro, ki se nato zrcali v vseh plasteh in elementih teksta. Vendar je treba tu pripomniti, da je ideja dela pri Ocvirku bistveno povezana s celotno avtorjevo osebnostjo in miselnostjo in nikakor ni zgolj rezultat analize in razumevanja teksta.

Povzamemo lahko, da je Ocvirku pojem estetskega organizma omogočil svojevrstno obravnavo literarnega teksta, v kateri se je lahko ukvarjal s tekstom kot specifičnim estetskim sklopom, ne da bi se pri tem izneveril temeljnim zahtevam historizma. Središčno točko razpravljanja o evropskih romanih mu pomeni geneza kot tisto mesto, ki pretvarja, transponira zunanje pogoje (v tradicionalnem pozitivizmu pojmovane kot neposredne vzroke) v umetnino kot specifično estetski organizem. Pri tem pa lahko dodamo, da je raziskovanje samega organizma kot vase zaprte zgradbe pravzaprav v esejih o evropskih romanih le fragmentarno prisotno, kajti podrejeno je genetičnemu aspektu.

Ocvirkovo združevanje literarnozgodovinske obravnave z razumevanjem literarnih del je bilo odločilno za velik del slovenske literarne vede, se pravi za vrsto avtorjev, ki so razvijali interpretacijo zavestno v tesni povezavi z literarno zgodovino in torej niso pristajali na radikalno imanentni pristop, pač pa so iskali možnost sinteze med principoma pojasnjevanja in razumevanja.

## OPOMBE

<sup>1</sup> *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Ljubljana 1936; reprint Ljubljana 1975.

<sup>2</sup> *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki*. Ljubljanski zvon 58, 1938; tudi v: Anton Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* (v nadaljevanju citirano kot LUZT) II, Ljubljana 1979, str. 7–24.

<sup>3</sup> LUZT II, str. 9.

<sup>4</sup> N.d., str. 9–10.

<sup>5</sup> N.d., str. 17.

<sup>6</sup> Prav tam.

<sup>7</sup> N.d., str. 19.

<sup>8</sup> N.d., str. 20.

<sup>9</sup> Prav tam.

<sup>10</sup> N.d., str. 20–21.

<sup>11</sup> N.d., str. 22.

<sup>12</sup> N.d., str. 23.

<sup>13</sup> V slovenski literarni vedi se že v petdesetih, zlasti pa v šestdesetih letih ob vprašanju interpretacije literarnih del poudarjeno pojavlja težnja k združitvi obeh vidikov, torej k načelni vključitvi dimenzije razumevanja v literarno zgodovino oziroma zgodovinske dimenzije v interpretacijo. Prav Ocvirkova zastavitelj te problematike (deloma pa tudi njegova rešitev) je bila najbrž bistveno pomembna za nadaljnji razvoj.

<sup>14</sup> Janko Kos: *Anton Ocvirk in slovenska literarna veda*. V: LUZT II, str. 635.

<sup>15</sup> *Paul Hazard in primerjalna književnost*, V: Paul Hazard: *Kriza evropske zavesti*. Ljubljana 1959, str. 460.

<sup>16</sup> Prav tam.

<sup>17</sup> »Skoraj ne kaže dvomiti o dejstvu, da je literarno delo proizvod kreativne osebnosti [...]. Osebnost pa je bila in je vezana na okolje, v katerem se je rodila in je nanjo vplivalo, zatem na rod in narod in naposled na čas, po katerem je opredeljena. Če upoštevamo navedena dejstva, moramo Tainu pritegniti, da ni nobeno pesniško delo nastalo kar samo od sebe, neodvisno od ustvarjalčeve osebnosti in njegove dobe. Gre tedaj za v sebi vzročno zvezan sklop sil, ki so vplivale na nastajanje in izoblikovanje umotvorov, še več, za vrsto zakonitosti, ki delujejo v umetnosti in so neutajljive, naj so na prvi pogled tudi nevidne.« N.d., str. 464.

<sup>18</sup> N.d., str. 466.

<sup>19</sup> N.d., str. 467.

<sup>20</sup> Prav tam.

<sup>21</sup> N.d., str. 468.

<sup>22</sup> J. Kos, n.d., str. 635.

<sup>23</sup> *Pesniška umetnina in literarna teorija*. Napisano 1965; razširjeno v prvi objavi: *Primerjalna književnost* 1, 1978; tudi v LUZT II, str. 581–614.

<sup>24</sup> LUZT II, str. 588.

<sup>25</sup> Prav tam.

<sup>26</sup> N.d., str. 589.

<sup>27</sup> N.d., str. 589–590.

<sup>28</sup> N.d., str. 590.

<sup>29</sup> N.d., str. 592.

<sup>30</sup> Opozoriti moramo, da je Ocvirk nekatere Ingardnove in tudi Staigerjeve teze do neke mere netočno interpretiral (najbrž prav zato, ker je tudi s tem zavzemal svoje stališče v omenjeni metodološki polemiki med pozitivistično-historističnimi in antipozitivistično-ahistoričnimi smermi v literarni vedi). Prav te netočnosti so v slovenski literarni vedi tudi precej odmevale. Tako je večkrat citiral Ingardnov stavek, da »ostaja popolnoma zunaj literarnega dela predvsem avtor sam skupaj z vsemi svojimi usodami, doživljaji in psihičnimi stanji. Posebej pa niso nikakršna sestavina ustvarjenega dela avtorjeva doživetja med ustvarjanjem dela.« Ta stavek po Ocvirkovem mnenju dokazuje Ingardnov subjektivizem in njegovo enostranskost, kajti med avtorjem in delom vendarle obstajajo tesne zveze. Iz konteksta, iz katerega je stavek iztrgan, pa je jasno razvidno, da ne gre za zanikanje zvez med avtorjem in delom ali za oporekanje možnosti in potrebnosti raziskave teh odnosov, temveč za ugotavljanje očitnega dejstva, da je literarno delo v ontološkem smislu, torej v svojem konkretnem obstoju, nekaj popolnoma drugega kot konkretna avtorjeva zavest. Ocvirk prav tako razume tezo o literarnem delu kot zgolj intencionalni predmetnosti kot skrajni subjektivizem in relativizem. Staigerjevo interpretacijsko teorijo pa sprejema popolnoma skozi programatično poudarjanje antipozitivistične teze z začetka razprave *Umetnost interpretacije* in ne upošteva njihovih odločilnih modifikacij v nadaljevanju razprave.



- 31 N.d., str. 594.  
 32 Prav tam.  
 33 N.d., str. 610.  
 34 N.d., str. 611.  
 35 Prav tam.  
 36 Prav tam.  
 37 N.d., str. 612.  
 38 N.d., str. 613.  
 39 Prav tam.  
 40 *Literarna teorija*. Ljubljana 1978 (1979; Literarni leksikon, 1).  
 41 N.d., str. 12.  
 42 N.d., str. 14–15.  
 43 Prim. n.d., str. 24.  
 44 Prim. n.d., str. 29–30.  
 45 N.d., str. 56.  
 46 N.d., str. 67.  
 47 N.d., str. 69–70.  
 48 N.d., str. 70.  
 49 N.d., str. 71–72.  
 50 N.d., str. 73.  
 51 Prav tam.  
 52 N.d., str. 74.  
 53 Prav tam.  
 54 Strukturalizem kot posebna smer v literarni vedi in v filozofiji (Barthes, Lotman, Todorov idr.) se pri Ocvirku ne pojavlja, pač pa mu ta pojem označuje avtorje, kot so Ingarden, Staiger, Welck in Warren idr.  
 55 N.d., str. 76–77.  
 56 N.d., str. 80.  
 57 N.d., str. 82.  
 58 N.d., str. 93.  
 59 Prav tam.  
 60 N.d., str. 94.  
 61 Prav tam.  
 62 *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana 1981 (Literarni leksikon 11); po predlogi za predavanja iz l. 1961/62.  
 63 N.d., str. 26.  
 64 N.d., str. 33.  
 65 N.d., str. 34.  
 66 Prav tam.  
 67 N.d., str. 23.  
 68 Prav tam. Pojem »občečloveške vrednosti« kaže, da je Ocvirk zašel v isto aporijo historizma, ko le-ta misli, da se je skozi zgodovinsko zavest dvignil nad zgodovino, s tem pa se podvrže skrajni zgodovinskosti, se pravi skrajni parcialnosti, časovni omejenosti in »subjektivnosti«.  
 69 *Novi pogledi na pesniški stil*. Novi svet 6, 1951. Tudi v: LUZT II, str. 25–96.  
 70 LUZT II, str. 62.  
 71 »Do bistvenih potez stilov moremo predreti pač samo tedaj, če je naše preučevanje pojavov zgodovinsko uravnano, to je, kadar skušamo izpričati usmerjenost rodov iz razvojnega poteka dogajanja, iz dejanske podobe časa v vsej njeni vzročni determiniranosti in zgrajenosti.« N.d., str. 63.  
 72 *Evropski roman. Eseji*. Ljubljana 1977. – Teksti iz te knjige so bili prvič objavljeni kot uvodne študije v posameznih zvezkih zbirke *Sto romanov* (1964–1976).  
 73 N.d., str. 88.  
 74 N.d., str. 90.  
 75 N.d., str. 104.  
 76 N.d., str. 119.  
 77 N.d., str. 323.  
 78 N.d., str. 324.  
 79 N.d., str. 325.

