

Dušan Pirjevec

## BESEDNA UMETNINA

Naslov *Besedna umetnina* je sicer res premalo opredeljen, vendar je najbrž vsakomur jasno, da kljub svoji zunanji obliki pomeni: kaj je besedna umetnina, kakšne so njene značilnosti, kaj je njeno bistvo? Na to vprašanje odgovarjajo najprej tako imenovane teoretične vede, kot so estetika, literarna teorija, sociologija literature itd. To so eksplicitni odgovori. Na poseben način pa odgovarja na ta vprašanja tudi literarna zgodovina z vsem svojim ravnanjem, kajti če razlaga npr. literarni zgodovinar določeno umetnino iz usode in psihofizičnega ustroja njenega avtorja, je s tem že »povedal«, da je po njegovem mnenju literarno delo izraz ali odsev umetnikovega psihičnega življenja. Takšen odgovor je seveda implicitne narave, vendar pa kaže, da razmišljanje o bistvu literarnih umetnin ni samo zadeva teoretičnih ved, marveč se usodno dotika tudi literarnozgodovinskega raziskovanja. Vsako literarnozgodovinsko preučevanje se opira na čisto določeno pojmovanje bistva literarnega dela, pa naj se posamezni raziskovalci tega zavedajo ali ne. Posebno vprašanje seveda je, kako je sploh mogoče, da se literarni zgodovinar ne zaveda svojih teoretičnih temeljev. V takšnem primeru se raziskovalec nekritično drži že uveljavljenih delovnih navad in shem ter ponavlja to, kar so drugi ustvarili, ne da bi spoznal smisel tega. Vključuje se v nekakšno inertno samoumevnost, v nekakšno nepreverjeno konvencijo. Takšno slepo ponavljanje je še posebej trdovratno v okviru šolskega sistema. Vse je namreč urejeno tako, da pouk lahko nudi in mora nuditi dovolj trdne sheme, ki jih je mogoče brez večjega navora reproducirati na vseh nižjih nivojih. Tako nastaja vase zaprta miselnost, ki se ne zaveda lastnih temeljev, se ne sprašuje več o lastnem smislu in je zato že a priori nezavljiva ali celo sovražna do vsega, kar je drugačno ali novo.

Izhod iz takšnega stanja seveda ne more biti, da bi vse skupaj kratko in malo zavrgli, da bi torej na splošno zanikali kar povprek vse, kar že je. Potrebno je samo izstopiti iz utečenih kolesnic in zastaviti radikalno vprašanje, se pravi vprašanje o smislu in izvoru lastnega početja. Razmisliti je treba o pomenu lastnih dvomov in tesnobe. To pa v našem primeru pomeni, da na zastavljeno vprašanje o bistvu besedne umetnine, ni mogoče začeti kar takoj odgovarjati, ampak

si je treba ogledati najprej to vprašanje samo, ugotoviti njegov smisel in njegove razsežnosti. Ne sprašujemo se torej o bistvu besedne umetnine, temveč o vprašanju o bistvu literarnega dela.

Takšno spraševanje pomeni, da ima vprašanje o bistvu besedne umetnine na sebi nekaj, kar vzbuja dvom, sum ali druge »neprijetne« občutke. Po čem se pravzaprav sprašujemo, ko govorimo o bistvu besedne umetnine? Kaj je npr. bistvo Prešernovega *Krsta pri Savici*? To je najprej pripoved o usodi Črtomira in Bogomile. In če se vprašam posebej o Bogomili, o čem se sprašujem? Bogomile ni nikdar bilo, torej se sprašujem o nečem, česar ni? Očitno je, da je položaj popolnoma drugačen, kakor če se vprašam npr., kaj je kamen, kajti kamen jè, jè kar sam po sebi. Obakrat se torej sprašuje o tem, kaj nekaj je, vendar pa to nekaj ni v obeh primerih enako. Če pa tisto nekaj ni enako, je treba verjetno tudi odgovor poiskati v vsakem primeru na drug način. In kakšen naj bi bil ta drug način?

Še več lahko rečemo. Brž ko si zastavim vprašanje o bistvu besedne umetnosti, hkrati tudi že vem, da je v zgodovini Evrope nastalo na to vprašanje že nešteto odgovorov, a nas nobeden izmed njih ne zadovoljuje, sicer bi tega vprašanja ne postavljali znova. Vemo pa hkrati še to, da tudi naši odgovori ne bodo več ustrezali tistim, ki pridejo za nami. Kritizirali jih bodo in celo zavrgli. Enako usodo doživljajo tudi konkretne literarnoteoretične, literarnozgodovinske in druge razlage posameznih del ali celotnih umetniških opusov. Tako imamo npr. Stritarjevo, Prijateljjevo, Kidričevo, Vidmarjevo in Slodnjakovo interpretacijo Prešerna. Prišli pa bodo še novi razlagalci, ki bodo razveljavili dosedanje razlage, ustvarili nove, za njimi bodo nastopili spet novi in tako naprej v neskončnost.

Spričo tega se odpira nadvse usodno vprašanje: kaj naj sploh pomeni literarnoteoretično in literarnozgodovinsko delovanje v tem trenutku. Kaj ga sploh omogoča, iz česa izvira, ko pa očitno ne more priti do nikakršne veljavne in zanesljive resnice? Zakaj naj bi se človek trudil, da bi po Stritarju, Prijatelju, Kidriču, Vidmarju in Slodnjaku ustvaril še neko novo razlago Prešerna, ki bo pač ena izmed mnogih razlag in hkrati kot vse druge obsojena, da že jutri izgine pod težo novih argumentov?

Ob tem si pomagamo z znano tezo: umetnine so neizčrpne, zato tudi ni mogoče postaviti enkrat za vselej veljavne teorije o besedni umetnosti. Umetnina ima v sebi toliko razsežnosti, da lahko vsak vidi v njej nekaj svojega. — Če bi bilo to res, bi bila Stritarjeva interpretacija ravno tako dobra kot Vidmarjeva, Kidričeva ravno tako utemeljena kot Prijateljjeva. Ob takšnem pojmovanju je potem seveda možno vse, zlasti pa je docela odveč, da sploh še beremo Stritarja ali Vidmarja: vsak naj si ustvari pač svojo interpretacijo in mir besedi.

Nevarnosti, ki izvirajo iz takšnega stališča, se izogibljemo s tezo, da pač vsak ne more ustvariti zadovoljive interpretacije, ker bodisi ni dovolj izobražen bodisi nima dovolj smisla za umetnost itd. A tudi po tej poti ne pridemo daleč. Če je res, da lahko ustvarjajo zadovoljive interpretacije samo posebej nadarjeni in posebej izšolani ljudje, potem je umetnost nekaj, kar ni že a priori dostopno vsem ljudem in torej ne more biti nekaj splošno človeškega.

Bolj uspešna je tista misel, ki pravi, da je umetnina ravno tako neizčrpna kot narava in da poteka raziskovanje umetnosti po isti logiki kot prirodoslovno raziskovanje: kakor odkrivajo znanosti v naravi vedno nove sestavine, ravno

tako tudi literarne znanosti odkrivajo v pojavu umetnosti in v posameznih umetninah vedno nove razsežnosti, in sicer tako, da se novi dosežki vedno opirajo na starejša dognanja.

Na podlagi takšnih in podobnih analogij, ki izvirajo iz nekaterih zares usodnih vprašanj in stisk, se je v literarnih vedah naselila nezadržna ambicija, postati prava eksaktna znanost; tako so te vede sprejele eksperiment, statistiko, načela empirične sociologije, v zadnjem času pa uporabljajo celo računske stroje in kibernetične metode.

Nadvse pomembno je, da skušamo dognati, kaj ta znanstvena ambicija pomeni, do česa je pripeljala in kaj sploh lahko doseže. Pot do tega, kar zdaj iščemo, lahko pokaže že konkretni primer: stari Aristotel je sicer že vedel, da povzročajo boleznin nekakšne strupene snovi, vendar pa še ni vedel niti za mikrobe in bakterije, kaj šele za viruse. Iz tega primera lahko izluščimo bistvo delovanja in razvoja znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja. Na eni strani je Aristotelovo spoznanje, na drugi strani pa mikrobi, bakterije in virusi, ki so obstajali nekeje mimo in ne glede na celotno grško znanost ter tako rekoč zaprti sami vase čakali na prihodnjega raziskovalca, da bi jih odkril. In ko je ta raziskovalec prišel, je lahko ugotovil, da je bilo Aristotelovo spoznanje napačno ali vsaj nepopolno; saj ni bilo v skladu z dejanskim stanjem, ko Aristotel ni videl nečesa, kar je realno obstajalo. Znanost je potemtakem odkrivanje realno bivajočih dejstev, stvari, predmetov in bitij, in resnica pomeni v znanosti skladnost spoznanja s stvarjo, ki biva kot realni predmet zunaj spoznanja, tako da je resnica to, kar imenuje znani latinski stavek *Veritas est adaequatio intellectus ad rem* (tj. resnica je priličenje razuma predmetu).

Pri znanosti je torej odločilnega pomena narava predmeta, ki ga znanost raziskuje. Ta predmet je *res*, stvar, predmet, nekaj kar biva samo na sebi in samo po sebi, kar je mogoče celo videti, otipati, neposredno zaznati ali občutiti. Iz tega pa sledi za naše vprašanje tole: brž ko se hočejo literarne vede poistovetiti z eksaktnimi znanostmi, s tem že priznajo, da jim velja besedna umetnina za nekaj, kar biva na isti način kot realno bivajoči predmeti, in da torej za merilo svojega delovanja sprejemajo načelo: *veritas est adaequatio intellectus ad rem*. Če naj bi bilo mogoče literarne umetnine obravnavati na resnično znanstveni način, bi bilo torej potrebno dokazati najprej, da bivajo na način realnih predmetov, da je neizčrpnost umetnine po svojem smislu enaka neizčrpnosti narave. Tako bi tiste sestavine Prešernovih poezij, ki jih Stritar ni opazil, ravno tako kot mikrobi in virusi čakale na nekoga, ki bo bolje opazoval, kot sta to zmogla Aristotel in Stritar.

Na besedni umetnini je nedvomno marsikaj, kar je isto kot realno bivajoča stvar. To so najprej črke kot optična znamenja akustičnih pojavov, ki se družijo v akustične in pomenske sklope, v besede, stavke itd. In kakor je mogoče znanstveno preučevati najrazličnejše signalne sisteme, ravno tako je mogoče znanstveno preučevati vso to »materialno bazo« literarne umetnine. To počno stilistika, lingvistika, poetika, metrika, semiologija itd.

Vendar pa ta realna dejstva sama po sebi še niso umetnina, in znanstveno raziskovanje teh dejstev še ni raziskovanje umetnine oziroma njenega bistva in njene umetnostnosti. Že vsakdanja skušnja kaže, da stilna analiza ne more prav ničesar povedati o umetniški vrednosti ali umetniškem pomenu literarnega besedila. Največ, kar lahko pove, je ugotovitev, kakšen tip besed uporablja besedna umetnost v razliko od znanstvene razprave. Nekateri raziskovalci tudi



sami priznajo mejo stilističnih raziskav, kot npr. Giacomo Devoto, ki trdi med drugim tole: »Stilistično raziskovanje kakega teksta nima nikakršne zveze z estetskimi merili. Ugotavljanje stilističnih disharmonij je samo funkcionalna, nikakor pa ne moralna oziroma estetska sodba.«

V območje realnih dejstev, ki so v zvezi z umetniškim delom, sodijo tudi psihični procesi, ki potekajo v avtorjevi notranjosti. Za primer naj bo Kosovelova pesem *Slutnja*:

Polja.  
Podrtija ob cesti.  
Tema.  
Tišina bolesti.  
  
V dalji  
okno svetlo.  
  
Kdo?  
Senca na njem.  
  
Nekdo gleda  
za menoj,  
z menoj  
nepokoj  
in slutnja  
smrti.

Na podlagi teh verzov gotovo lahko sklepamo, da je Kosovel nekega, morda celo ugotovljivega dne oziroma noči šel skozi noč, mimo polj in mimo neke podrtije, z bolečino v srcu, ker se je poslavljajal od doma, ki je ostajal za njim kot svetlo okno in senca na oknu. Ta dom je »gledal« za njim, sam pa je nosil v sebi slutnjo smrti. Tako lahko na podlagi te pesmi sklepamo o Kosovelovem odnosu do doma, do domačih, o tem, kako je slutil svojo zgodnjo smrt itd. Z vsem tem se lahko ukvarja psihologija, ki si je v ta namen izdelala tudi svoje posebne metode.

Vprašanje pa je, kaj ima vse to opraviti s temi verzi in besedami kot umetnino. Denimo, da je Kosovel v neki noči videl neko podrtijo ob cesti. Toda ali zdaj, ko berem njegovo pesem tako, kot je postavljena predme brez vseh komentarjev, vidim morda to njegovo zaznavo? Nikakor ne. Kosovelova zaznava je konkreten, realen psihični akt, ki ga ne morem videti niti ne doživeti. Ko mi reče prijatelj: »Vidim mizo«, sicer res vem, da gleda in vidi to mizo tukaj, ki jo vidim in gledam tudi jaz, nikakor pa ne morem videti njegovega gledanja mize, se pravi njegovega konkretnega psihičnega akta zaznavanja. Ko gledam Groharjevo *Pomlad*, sicer docela upravičeno trdim, da je Grohar zares gledal in zaznaval neko konkretno pokrajino, vendar pa to, kar vidi na njegovi sliki, ni Groharjeva zaznava. Isto velja za predstave. Ko berem *Krst pri Savici*, ne vidim Prešernove predstave o Bogomili, tj. ne vidim realnega psihičnega akta Prešernovega predstavljanja. Zato pesem ni opisovanje pesnikove zaznave ali predstave, marveč je samo opis predmeta predstave ali zaznave. Ni torej točno, če rečem, da je pesem v besede prenesena zaznava ali predstava. Spričo tega nas besedilo pesmi ne vodi nujno nazaj k pesniku in njegovemu psihičnemu življenju, marveč k predmetom njegovih zaznav, predstav, čustev, sodb itd. Seveda mi je docela na voljo, da svojo pozornost tudi obrnem, kakor to počne psihologija, vendar v tem primeru ne berem pesmi kot pesmi, marveč jo uporabljam kot simptom nekega individualnega psihičnega življenja. Ohraniti pravo, oziroma

resnično »estetsko razmerje«, pomeni ostati pri predmetu zaznav, predstav, čustev in sodb — pri tistem, kar je zunaj samih psihičnih aktov.

Zdaj pa seveda vse zavisi od tega, kakšno vsebino dam temu predmetu. Kolikor se literarne vede podrejajo znanstvenim načelom, toliko jim ta predmet pomeni nekaj realno bivajočega. Literarno besedilo se v takšnem primeru nanaša na nekaj docela realnega, na nekaj, kar ima značilnosti in smisel realnih predmetov. Te realne predmete odkriva literarna zgodovina po navadi na dveh ravninah: na individualno psihološki in na splošno socialni. V prvem primeru ostane umetnina izraz avtorjevega psihičnega življenja, v drugem pa izraz ali odsev dobe. Izvajanje konkretnega literarnega dela iz avtorjevega psihičnega življenja ali iz značilnosti dobe temelji na neizrečeni, vendar neposredno prisotni podmeni, češ da »govori« umetnina ravno tako kakor znanost o realno, bivajočih predmetih, osebah in dogodkih in da torej urejajo njeno »delovanje« isti zakoni, ki veljajo za znanost, kar konkretno pomeni, da je tudi umetnosti podlaga znano načelo: *veritas est adaequatio intellectus ad rem*. Če se literarne vede torej spremenijo v znanost, potem skušajo dati znanstvenim načelom vse-splošno veljavo, tako da tudi svoj lastni »predmet«, tj. literarno umetnino, mislijo kot znanost. Umetnost dobi zaradi tega spoznavno funkcijo. Tako je npr. Alexander Baugarten že sredi 18. stoletja trdil, da je umetnost čutno spoznanje — *cognitio sensitiva*. Ta misel je kasneje dobivala vedno večji obseg, njene razsežnosti pa zelo nazorno prikazujejo zlasti naslednje Tainove misli iz njegove *Filozofije umetnosti*: »Tedad se odpre — človeku — neko višje življenje premišljevanja, in z njim ga zamikajo trajni in tvorni vzroki, od katerih je odvisno njegovo bitje in bitje njegovih vrstnikov, vodilne in bistvene značilnosti, ki vladajo vsako celoto . . . Da to doseže, ima na izbiro dve poti: prva je znanost, po kateri te osnovne vzroke in zakone odkriva ter jih izraža z natančnimi formulami in z abstraktnimi izrazi; druga je umetnost, po kateri te osnovne vzroke in zakone razodeva, ne več v suhih opredelitvah, nedostopnih množici in razumljivih samo nekaterim strokovnjakom, marveč nazorno in obračajoč se ne samo na razum, ampak tudi na čute in srce najpreprostejšega človeka.« In še danes ponavljamo, da spoznava znanost svet v obliki pojmov, umetnost pa v obliki čutno nazornih podob.

Iz vsega tega se vidi, da večina znanih načelnih opredelitev umetnine kakor tudi večina literarnozgodovinskih in teoretičnih postopkov obravnava literaturo kot posebno obliko znanosti, kot posebno obliko resnice na način soglasja med mislijo in stvarjo. V takšnem položaju se moramo vprašati najprej, če besedna umetnina res govori o določenih bivajočih predmetih, ljudeh in dogodkih in če je zares podrejena tistemu pojmovanju resnice, kakršno obvladuje znanost?

Pot do odgovora naj odpre kratka primerjava med literarnim besedilom in navadnim časopisnim poročilom. Najprej uvodni odstavek iz Jurčičevega *Sosedovega sina*:

»Zjutraj ob devetih je stal pred vežo velike, precej lepo zidane kmetske hiše voziček naprežen. Kolesa so bila čedno osnažena in čez sedež je bil zelen koc pregrnen ter skrbno na vseh straneh pripet, da se nikjer ni videla s slamo napolnjena vreča pod njim. Nepotprežljivo s sprednjim kopitom tla kopajočega rejenega konja rjavca je delavno oblečen hlapec, vajeti in bič v roci držeč, prav prijateljski pogovarjal, naj bo miren«.

Zdaj še poročilo iz *Dela*:

»Opel Rekord, ki ga je vozil J. Č., je v soboto zvečer pripeljal s precejšnjo hitrostjo iz Gorenje vasi proti Trebiji. V nepreglednem ovinku ga je zaradi hitre vožnje

zaneslo v levo in je treščil ob obcestni kamen ter ga podrl. Nato se je avtomobil trikrat obrnil in obstal petnajst metrov pod cesto ob reki Sori. Pri tem voznik ni bil ranjen, gmotne škode na avtomobilu pa je za 900 tisoč dinarjev«.

Skušajmo dognati, kaj se godi z bralcem, ko bere ti dve besedili, kako reagira nanju, kaj in kako doživlja. Obe besedili sta opis neke življenjske situacije, v kateri so udeleženi ljudje in razne stvari. Vendar pa bralec hkrati že vnaprej ve, da gre v prvem primeru za literarno besedilo, v drugem pa za časopisno poročilo o nekem resničnem dogodku.

Ko berem Jurčičevo besedilo, vidim najprej ta dan ob devetih zjutraj, in to veliko, precej lepo zidano kmetsko hišo. Vidim jo zelo natančno, čeprav je besedilo ne popisuje podrobneje. Vidim pa hkrati tudi nebo nad njo, vidim jo sredi neke vasi, kot del neke širše skupnosti, vidim drevesa ob njej, cesto, ki pelje mimo itd. Moja fantazija ima tako rekoč vso svobodo.

Pri branju poročila nikakor nisem tako svoboden: tistega šoferja si sploh ne predstavljam. Sobotni večer, o katerem je govor, je bil lahko mračen ali jasen, vendar se pri branju praviloma ne odločim za nobeno možnost, sobotni večer ostaja nekaj docela nevtralnega, tako rekoč samo nekakšna implicitna možnost, medtem ko mi pri Jurčičevih besedah »zjutraj ob devetih« nič ne brani, da si predstavljam razmeroma vedro jutro. Tudi Opel Rekord iz poročila bi bil lahko zelen ali rdeč, pa se prav tako ne odločim za nobeno barvo, medtem ko mi nič ne brani, da si živo predstavljam tisti voziček pred tišto kmetsko hišo.

Vendar pravzaprav ne gre samo za bolj ali manj živo predstavljanje, v resnici gre za način, kakor besede predme postavljajo razne predmete. Pri Jurčičevem besedilu so vse stvari mnogo bolj neposredno prisotne, so tako rekoč prosojne. Pri poročilu je moja fantazija blokirana, predmeti so nekam motni, neprosojni, pogreznjeni v nekakšno motno sivino.

Če se ob poročilu moja fantazija ne more sprostiti ali osvoboditi, je to nedvomno zaradi tega, ker vem, da mi te besede govorijo o čisto realnih dogodkih in ljudeh, ki pač resnično obstajajo, tako da je vsak trenutek mogoče ugotoviti, ali je bil Opel Rekord siv ali rdeč, in zato res nima smisla, da bi si sam izmišljeval njegovo barvo. Zato lepim na besedah in njihovem neposrednem pomenu.

Drugače je pri Jurčiču. Vem, da ti stavki nočejo opisovati nobene konkretne in realno bivajoče hiše. Vso možnost imam, da si v mejah, ki mi jih predpisuje sam tekst (velika, precej lepo zidana kmetska hiša), to hišo zelo plastično predstavljam. Moje izkustvo mi priskoči na pomoč, da dopolni to, česar v besedilu ni in za kar besedilo daje tudi vse možnosti. Poročilo se pa praviloma ne dotakne mojega izkustva.

Kljub temu si seveda lahko predstavljam šoferja v avtomobilu, kako ga zanaša na levo, dokler ne trči ob obcestni kamen, se nato trikrat preobrne in pristane tik nad reko. Še več. Če si dogodek tako predstavljam, doživljam nenadoma tudi strah. Vendar hkrati vem, da ta strah ni strah tistega realnega šoferja, in vprašanje je, če ga je sploh bilo kaj strah. Če pa si kljub temu predstavljam ta strah in ga, kot pravimo, podoživljam, tedaj prestopam meje poročila, spuščam se v gole domneve in se vedem, kakor da bi bilo pred menoj pravo umetniško besedilo.

Bistvena značilnost poročila je tedaj v tem, da govori o nekem docela realnem predmetu in dogodku, da je torej podvrženo zakonu: *veritas est adaequatio intellectus ad rem*, kar pomeni, da ga mora tudi bralec obravnavati v



skladu s tem zakonom. Umetniško besedilo pa ne poroča o nobenem realno bivajočem predmetu ali dogodku. Umetnina ni podobna ničemur, ne »obnavlja«, ne »reproducira« nič, kar že obstoji, zato ni podvržena temu zakonu *adaequatio* in zato se tudi bralcu ni treba tega zakona držati: njegova fantazija se osvobodi, sprosti, vse njegovo izkustvo je zdaj mobilizirano. Zakon resnice kot skladije med stvarjo in mislijo je prenehal delovati, ker umetnine v tem smislu ne izrekajo nikakršne resnice.

S tem pa smo se znašli pred novim in zelo zapletenim vprašanjem: Če umetnost ne izreka nikakršne resnice, če ne govori o nobenih realno bivajočih predmetih, dogodkih in osebah, ali je mar potem samo gola igra neobvezne fantazije? Vendar ne gre pozabiti, da je bil govor samo o »določenem tipu« resnice, o tipu znanstvene resnice. Ali naj zdaj to pomeni, da imamo še kakšen drug tip resnice, ki ni znanstvena? To vprašanje se v današnjih časih, ki so časi zmagoslavja znanosti, sliši nekam nenavadno. Kljub temu je pričujoči prispevek nastal iz prepričanja, da je poleg znanstvene resnice še neka druga resnica, in to je med drugim tudi resnica umetnosti oziroma poezije. Ta misel bi potrebovala obsežna pojasnila, vendar se je treba omejiti samo na tisto, kar je v neposredni zvezi z našim osrednjim vprašanjem.

Premislimo še enkrat, kaj se zgodi z bralcem, ko ima pred seboj navedeno Jurčičevo besedilo. Predenj stopa tisto jutro s hišo, hlapcem, vozičkom, konjem, s celo vasjo, z nebom in zemljo, skratka: predenj stopa cel svet; in bralec je sam postavljen v ta svet, v njegovem središču je. To je zdaj bralčev svet. Ko pa berem poročilo o avtomobilski nesreči, sicer zvem za tisti sobotni večer, za Opel Rekord, za šoferja, ki ima določeno ime in priimek, za ovinek med Gorenjo vasjo in Trebinjo, za Soro itd. Toda vsa ta dejstva so nekako mrtva, sama zase prebivajo nekje daleč od mene, ne morejo, kot pravimo, »zaživeti«. Tu ni nobenega sveta in bralec ne more stopiti v nikakršen svet, ostaja dosledno zunaj vseh teh predmetov, dejstev in dogodkov.

Naj še enkrat citiram prve štiri verze Kosovelove pesmi *Slutnja*:

Polja.  
Podrtija ob cesti.  
Tema.  
Tišina bolesti.

Ko berem te verze »vidim« temo, »vidim« polja v temi in podrtijo ob cesti, na cesti pa popotnika z bolestjo v sebi. Ne samo to! Sam sem nenadoma ta popotnik sredi teme, ki je v bolečini umolknila, na cesti, brez doma, izgnan. Postavljen sem torej v svet, ki kar naenkrat postane moj svet: bralec je tako rekoč vedno v središču sveta, ki ga predenj postavlja umetnina, tako da ga neprestano doživlja oziroma živi. To, da ta svet neposredno sam živi, pomeni, da je v resnici tega sveta in da je ta svet njegova resnica.

Spet se nam je vrnila beseda resnica. A to ni več resnica o nečem ali o nekom, marveč je resnica nekoga ali nečesa. Psiholog ali sociolog lahko npr. zelo natanko popiše ta vernega človeka, naštejeta lahko dolgo vrsto razlogov za njegovo vero — to bo resnica o verniku in njegovi veri, resnica vere pa je dopustna le verniku samemu.

Znanost ugotavlja resnico o realno bivajočih stvareh, ljudeh in dogodkih, umetnost pa izgovarja, postavlja pred nas resnico človekovega zgodovinskega

sveta in nas hkrati tudi postavlja neposredno v to resnico samo. Ta resnica seveda ni nasprotje ali zanikanje znanstvene resnice, je le nekaj drugega in drugačnega, kar se vidi že iz tega, da nam je dostopna samo tako, da jo živimo, nikakor pa je ne dosežemo s sredstvi znanstvene raziskave, ki se ravna po načelu *adaequatio intellectus ad rem*. Zato se resničnost umetniških del izkazuje v času, saj pravimo, da šele čas postavi vse na pravo mesto, kar pomeni, da se resničnost odkriva le v samem zgodovinskem dogajanju sveta.

Vsem tem sklepom je potrebno dati nekoliko bolj konkretno in bolj jasno obliko, čeprav se pri tem izpostavljamo nevarnosti poenostavljanja. Spomniti se je treba spet na Jurčičevo besedilo. To res ni poročilo o kakih realno bivaajočih predmetih, ljudeh ali dogodkih. Zato pa nas postavlja neposredno v določen svet, ki ima svojo posebno strukturo in svoj poseben pomen. Ta svet je v sebi najprej nekam zaokrožen, varen, samozavesten. Vendar je hkrati vsiljivo redoljuben, morda celo malenkosten: kolesa so bila čedno osnažena, koc je bil skrbno na vseh straneh pripet, da se ne bi videla pod njim vreča slame. Temu svetu manjka prave polnosti, manjka pa mu tudi prave barvitosti: tako npr. sploh ne izvemo, ali je bilo jutro sončno ali mračno, ali je bil tisti dan nedelja ali delavnik, vse skupaj je nekam sivo, saj sta barvno določena samo zelen koc in konj rjavec. Zaokroženost, varnost in samozadostnost so takorekoč brez prave sile, kakor da bi bila v sredi nekakšna praznina.

Ob enem samem odstavku seveda ni mogoče določiti pravega pomena pravkar opisanih sestavin. Ta pomen bi lahko razbrali šele iz celotnega dela, nato pa iz celotnega konteksta slovenske proze in literature. Kljub temu pa je iz tega razvidno, kako iz »opisov« nerealnih predmetov, ljudi in dogodkov razkrivamo neki »višji« smisel in pomen; preko teh nerealnih predmetov prihaja do nas neka »višja« resnica, o kakršni v navadnem poročilu ni sledu.

Morda je zdaj že mogoče opozoriti tudi na nekatere posledice, ki zadevajo same literarne vede in še posebej literarno zgodovino. Če umetniško delo izgovarja oziroma prinaša pred bralce, se pravi v svet in na svetlo, resnico tega sveta in če nam je ta resnica dostopna le tako, da neposredno stopimo v svet literarnega dela, potem seveda ni nobene potrebe več, da bi skušali literarno delo razumeti predvsem kot izraz avtorjevega življenja ali značilnosti neke dobe, ko pa je vendar očitno, da je resnica literarnega dela tudi resnica svojega avtorja in svoje dobe.

Iz teh sklepov pa nikakor ne sledi, da moramo opustiti sleherno biografsko, zgodovinsko ali sociološko raziskovanje, pač pa je načeloma jasno le to, da bo ustrezno zasnovano raziskovanje biografije, značilnosti dobe itd. praviloma razkrivalo isto temeljno strukturo, isto resnico, ki se nam začne odkrivati v trenutku, ko vstopimo v svet literarnega dela samega. Od tradicionalnih literarnozgodovinskih postopkov se to stališče razlikuje v naslednjem: tradicionalnim postopkom veljajo usode avtorjev in značilnosti dob glede na samo besedno umetnino za nekaj prvotnejšega in ireduktibilnega, saj ravno iz njih izvajajo literarno delo in njegov smisel. Ali z drugimi besedami: usode avtorjev in značilnost posameznih dob imajo v takem primeru pomen vira literarnih besedil, in sicer tako, da je mogoče ta besedila pojasniti samo iz tega vira. V nasprotju s takšnimi stališči in postopki pa se zdaj kaže, da so literarna dela kakor tudi usode avtorjev in značilnosti dobe pravzaprav isto, vse je znamenje, izgovarjanje, omogočanje in uresničevanje istega: zgodovinske resnice sveta. Ali konkretno: v Cankarjevem osebнем življenju je natanko isti smisel kot v njegovi



literaturi, njegovo življenje in njegova literatura sta pognala iz istih tal. Ni zasidrana Cankarjeva literatura v Cankarjevi osebni usodi, pač pa sta njegovo delo in njegovo življenje zasidrana v istem.

Zdaj je morda tudi že jasno, da stališča, ki jih pojasnjuje pričujoči prispevek, ni mogoče razglašati za tako imenovano interpretacijsko metodo, prav tako pa jim tudi ni mogoče očitati, da nenaravno trgajo ustvarjalca od njegovega dela ali da uveljavljajo heretično ahistoričnost. Res je le to, da gre za drugačno razumevanje zgodovine in njene resnice.

Vprašanja o razumevanju zgodovine in njene resnice tu ni mogoče obravnavati, pač pa je namesto tega potrebno vsaj nanaglomoma opozoriti na vprašanje odnosa do literarnega dela. Tradicionalna literarna zgodovina si je vedno izdelala najprej določeno shemo zgodovinskega razvoja ali psihofizičnih zakonitosti človeka, nato pa je reducirala besedno umetnino na to shemo, oziroma to shemo je skušala izpolniti z gradivom, ki ji ga je nudilo literarno delo. Gre pa ravno za to, da bi se ta odnos spremenil. Ta odnos bi moral biti načeloma tak, kakršen se kot osnova literarnega razvoja uveljavlja v samem območju literature. Ko je npr. Cankar bral Emersona, ga ni prav nič zanimalo, da je Emersonova filozofija »rezultat« neke določene dobe, »zanimalo« ga je samo to, v kakšni meri mu Emerson lahko »koristi«, se pravi: mislil je Emersonovo misel, živel je to misel, a ne zato, da bi jo razlagal, marveč zato, da bi prišel do svoje lastne resnice. Enak odnos lahko odkrijemo tudi v zgodovini filozofije. Filozof, če je res vreden tega imena, ne bo nobene filozofije razumel samo kot goli rezultat osebnih ali družbenih značilnosti in posebnosti, marveč mu bo važna samo ta filozofija kot takšna. Podobno bi bilo treba »ravnati« tudi z besednimi umetninami: prepustiti se resnici, ki jo prinašajo, živeti in misliti to resnico, a ne zato, da bi jo interpretirali, marveč zato, da bi lahko stopili v resnico svojega lastnega sveta. Zato je temeljni problem naših literarnih ved danes v tem, ali zmorejo doseči resnico našega sveta in naše zgodovine, ali so na to resnico sploh pripravljene. Pot do te resnice se pričinja z radikalnim vprašanjem o vsem našem početju. Pričujoči prispevek je opozoril samo na nekatere razsežnosti takšnega vprašanja in noče biti nič več kot pobuda literarnim vedam, da začnejo odkrivati vprašljivost samih sebe.

Janez Sivec

## LITERARNA ZGODOVINA V NOvem UČNEM NAČRTU ZA OSNOVNO ŠOLO

Z letošnjim šolskim letom je učni načrt za osnovno šolo doživel nekaj sprememb. Te zadevajo vse predmete; čeprav niso bistvene in ne rušijo dosedanjega koncepta v celoti, so vendar tolikšne, da jih učitelji ne bodo mogli zadovoljivo uresničiti, če se nanje ne bodo posebej pripravili. Tudi učni načrt