

Izdelava celotne in zanesljivo izdelane tipologije bi zahtevala razmeroma obsežna preddela, med drugim tudi sistematično pripravljeno statistično podlago za vsako izmed navedenih splošnih in nadaljnjih posebnih tem. Vsega tega danes še ni in kmalu še ne bo na voljo. Vendar to ni razlog za resignacijo. Prepričan sem, da je še pred statistično ali računalniško obdelavo možno narediti nekaj bistvenih prodorov v samo središče problematike, in na podlagi ugotovljivega dati nekaj temeljnih tipoloških zarisov.

Dušan Pirjevec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## IDEJNA ETIČNA VSEBINA IN PESNIŠKOST PESNIŠKEGA TEKSTA

(Osnutek)

Druga književna tema našega kongresa »Vrednost idejne in etične ravni v strukturi književnega dela« zastavlja vprašanja miselne vsebine ideologije, ideje, sporočila, resnice in angažiranosti umetnosti ter s tem kliče v zavest vso tisto problematiko, ki se začne s Platonom in ki sebi primerne eksplikacije ni našla v literarnih znanostih marveč izključno v filozofiji in estetiki, a je — in to je tu odločilnega pomena — prav v bistvu odločila usodo pesništva in umetnosti, da je pravzaprav kar resnica te usode, ki ni drugega kot dogajanje radikalne problematičnosti pesništva in umetnosti. To je vsekakor odločilna problematika in literarne znanosti se ji ne morejo izogniti, vendar pa kadar se je dotaknejo, morajo vedno v večji ali manjši meri izdati same sebe in stopiti preko strogo zarisane meje svojega predmeta.

Če je že bilo treba vsaj bežno opomniti na tradicijo, ki vodi nazaj do Platona, pa je hkrati res tudi to, da je že veliko znamenj, ki dovoljujejo domnevo o nekakšnem prelomu. To je čas, ko začne gnoseološka estetika platonistično heglovskega tipa izgubljati na svoji moči in se vedno bolj uveljavlja fenomenološko ontološka estetika, kar privede v obliki strukturalne poetike in v ekspanziji informacijsko teoretične estetike do bistvenih preorientacij v samih umetnostno literarnih znanostih, med tem ko hkrati poteka neka globoka in v vsakem pogledu vzburljiva notranja preobrazba v sami umetnosti, tako da se je za čas od začetka našega stoletja uveljavilo precej dosledno zlasti pa zelo ostro razlikovanje tradicionalne umetnosti od moderne, ki je v mnogih ozirih zelo zagoneten pojav.

Spričo teh problemov in preobrazbe je razumljivo, da razpolagamo danes z dvema v bistvu popolnoma različnima in celo nasprotujočima si pojmovanjema ideje in njenega pomena za celoto pesniškega dela. To preprosto dejstvo je za pričujoči prispevek odločilno. V situaciji, v kakršni smo, je vprašanje ideje že

zastavljeno in sicer kot konkreten in usodno zgodovinski problem, tako da sploh ni mogoče razpravljati o nekakšnih idejah nasploh ter na čisto spekulativni način določati njihov delež v umetnosti.

Prepustiti se je treba nasprotju tradicionalnega proti modernemu in zato je najbolje že kar tu ugotoviti, da se tako imenovana moderna umetnost in pesništvo razumeta in konstituirata kot proizvodjanje ter prav v tem imenu zavračata vso novoveško preteklost in celo vso zahodnoevropsko tradicijo kot vladavino imitativno reprodukcijske estetike in poetike. Za nas je zdaj odločilno, da je imitacija opredeljena kot obnavljanje in celo kot reportaža nečesa vnaprej danega in določenega, pa naj bo to tako imenovana objektivna stvarnost ali notranje življenje, čustvo ali ideja, logos ali smisel oziroma pomen. Posnemanje je načeloma isto kot lingvistični znak, ki je enotnost označevalca in označenca, vendar tako, da ima označenec v vseh pogledih prednost, je po izvoru prvi in mu je označevalec šele naknadno prirejen in prilagojen. Že iz tega je razvidno, da je za tradicionalni svet odločilna posebna vloga ideje, duha, pojma in smisla, ki pa je moderna zavest z načelom proizvodnje energično spodbija ali pa vsaj na poseben način omejuje. Ta proizvodnja je namreč proizvodnja smisla in pomena, kar zahteva seveda destrukcijo znaka in torej strogo razlikovanje literalne oziroma označevalske ravnine od ravnine referenta, smisla in pomena. Prav iz takšnega razlikovanja, ki podeljuje primat označevalcu in ga ohranja samo še v njegovi arbitrarnosti in diferencialnosti, se porajajo takšne radikalne inovacije, kakršna je npr. topografska poezija, od koder potem ni več daleč do simulirane ali strojne umetnosti.

Nekaj je gotovo že očitno, in sicer to, da se je pomen ideje bistveno spremenil, saj je iz producenta postala produkt, iz vzroka posledica in iz prvotnega nekaj drugotnega in izvedenega. Te oznake so le začasne in hočejo poudariti predvsem pomembnost dogajanj, ki so njegove prave razsežnosti še skrite. Poskušali se jim bomo nekoliko približati skozi premislek tradicionalnih struktur, se pravi z vpogledom v tisto bistveno potezo dvatisočpetstoletne posnemovalske estetike, ki se v njej najbolj neposredno razodeva vloga, pomen in narava ideje, to je tistega pojava, ki je osrednji predmet tega prispevka.

Sprašujemo se, kakšna je narava in kakšen je pomen ideje znotraj tradicije. Že Hippolyte Taine pove, da »ima umetnina namen pokazati kako bistveno ali očitno značilnost popolneje in jasneje kakor pa nam jo kažejo resnični predmeti. V ta namen si umetnik ustvari idejo o tej značilnosti in po tej ideji preobrazi resničen predmet« in ta novi predmet, ki je zdaj usklajen z bistvom oziroma idejo, ima dostojanstvo ideala, je idealni predmet. Skozi citirane Tainove besede govori seveda Hegel, le da so njegove opredelitve prodornejše, njegove analize plastičnejše, njegove sodbe pa usodnejše — in pri Tainu ne najdemo ničesar, kar bi vsaj oddaleč bilo podobno bleščeči misli o *das sinnliche Scheinen der Idee*.

Heglovo estetsko misel in njene derivate proglašamo ponavadi za gnoseološko estetiko. Morda bi bilo bolje reči imitacijsko gnoseološka, ker je čutno svetenje ideje, se pravi ideji prirejeni predmet, natanko to, kar je posnemanje, ki vse od Aristotela naprej noče in ne more biti nikakršno pasivno mehanično delovanje ter ima prav zato status spoznavanja, ali kot je zapisal Plehanov, mišljenja v

podobah. Vendar pa pravi temelj te estetike še ni razkrit. Pokaže se še le ob konkretnem posnemovalskem postopku. Glede tega pa nam je Taine zagotovil, da se dogaja preobrazba resničnega predmeta ter spreminjanje naravnih razmerij med deli. Določnejši je Hegel, ki govori o pravem očiščenju, o odmetavanju vsega, kar je glede na skladnost s pojmom samo umazano naključje in gola zunanost. Posnemanje tedaj upodablja to ali ono bivajoče vedno zgolj glede na idejo, bistvo ali pojem, kar pomeni, da mora izginiti, da je treba izbrisati, zanamariti in uničiti, oziroma odstraniti vse, kar ni v skladu z resnico, t. j. z idejo, ter je tako že vnaprej nevredno ali ničevno. V Heglovi *Logiki* stoji stavek: »je torej samo še to, kar je ideja«. Vse drugo, tisto, kar ni ideja, kratko in malo sploh ni, zato je, kot piše Platon, zgolj *me on* in ni resnično bivajoče, in je nujno, da ga zanemarimo, odstranimo itd.

Že zdaj je jasno, da v gnoseološki estetiki ne gre le za spoznavno teoretično marveč predvsem za ontološko problematiko, saj v njej živi in njo samo živi čisto določen pomen biti: sme namreč biti in resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in bistvom, a to pomeni, da o biti in nebity odloča ideja, ki dobi s tem pomen biti same, vendar tako, da se ta bit sama skrjuje in odtegne, kajti od zdaj naprej je samo še to, kar je ideja, vse drugo pa, ki tudi je, a ni ideja, kratko in malo sploh ni. Ta drugi je, ki ni je ideje, ni nikakršna bit, ne velja nič, iz česar sledi, da zdaj ko je ideja dobila pomen biti, ni z bitjo kot tako nič, ker namreč »je samo še to, kar je ideja«.

Vprašanje o pomenu in razsežnosti ideje ali miselne vsebine v strukturi pesniškega dela se je nepričakovano pokazalo v posebni in nenavadni luči, ki jasno pokaže, da sploh ne gre za idejo v nekakšnem navadnem pomenu te besede, še manj pa za neko poljubno miselno vsebino. Ideja je tu bistvo in ima pomen biti, je torej najvišja instanca, ki je izvor in določilo vsega, kar sploh je. Pred nami je potemtakem temeljna metafizična zgodovinska struktura.

S temi ugotovitvami smo si slednjič pridobili tudi merilo, ki se z njim lahko orientiramo v najrazličnejših modernizmi in spremembah. Če naj se res kaj zares spremeni, potem je jasno, da mora biti to tak preobrat, ki bo obrat v samem pomenu biti in bo torej bitni obrat. S takšno mislijo se obračamo v konkretno situacijo. Preden pa sploh lahko o njej karkoli rečemo, se je treba vprašati, kaj naj bi tak obrat bil, odkod naj bi prišel in kaj naj bi konkretno pomenil.

Vprašanja so sicer jasna, tudi njihova odločilnost glede nadaljnega premisleka je očitna, vendar pa ni jasno, kje naj bi poiskali odgovore nanja? Pri umetnosti in v umetnosti, a to zato, ker izhajamo iz utemeljene domneve, da je umetnost že dogajanje takšnega obrata. Ta domneva je seveda na prvi pogled nenavadna in to tembolj, ker je bilo vse doslej o umetnosti govor zgolj kot o posnemanju, posnemanje pa je opredeljeno kot uresničevanje ideje v pomenu biti in tako nikakor ni jasno, kako naj bi bila umetnost hkrati tudi obrat tega in takšnega pomena biti. V odgovor je treba upoštevati dejstvo, da znamenita Heglova formula o čutnem svetenu ideje nastopa hkrati s spoznanjem o koncu umetnosti, se pravi o njeni bistveni insuficientnosti, ki se dovrši slednjič tako, da ideja docela zapusti umetnostno področje.

Heglovo misel o koncu umetnosti je treba seveda pravilno razumeti, za nas pa je važno, da bi dognali, kaj ta nenavadna a radikalna nezadostnost pomeni v

kontekstu našega spraševanja. Če umetnost ni zmožna in ni primerna za idejo, če ideja v umetnostnem mediju ne more biti to, kar je, in potemtakem sploh ne more biti, potem lahko iz vsega tega sledi samo ugotovitev, da umetnost kratkoinmalo ni zmožna izvesti zares doslednega preziranja, zanikanja in uničenja vsega tistega, kar sicer je, a vendar ni, ker ni v skladu z idejo. Umetnost ni zmožna za dosledno redukcijo sveta in bivajočega na idejo, bistvo in pojem.

Kaj pa ta nezmožnost pomeni in kaj se v njej razkriva. Gotovo in najprej to, da tisto, kar ni v skladu z idejo, vendar vedno je in nikakor ni nič. Tudi to, kar je zgolj Platonov *fainomenon* in torej ni resnično bivajoče, še vedno je, če ne ga sploh ne bi bilo mogoče ne prezirati in ne uničiti. Nezadostnost umetnosti je njena zavezanost temu je vsega, kar ni resnično bivajoče. Umetnost je očitno zavezana biti sami in biti kot taki ter ni zmožna za bit, ki je ideja. Umetnosti ne gre za to, da bi bil svet po ideji, marveč da bi bil.

Nezadostnost umetnosti, kakršno tako dosledno uveljavlja Heglova estetika, zadostuje za domnevo, da se v umetnosti tako rekoč že vedno dogaja obrat v pomenu biti. To pa ima več pomenov. Predvsem izgublja ideja pomen biti in postane spet ideja, a to tako, da se dogodi radikalna razlika med idejo in bitjo, med *biti-za-idejo* in preprosto *biti*. To seveda ni ne zanikanje, ne izgon ideje iz strukture pesniškega dela, pač pa se ideja vrne v svoje prave mere, tako da bivajoče je, četudi ni v skladu z idejo. V tem trenutku pa ideja izgubi tudi funkcijo producenta in umetnost ni več njen produkt. Vloga proizvajanja pripade umetnosti, ki producira razliko med *biti* in *biti-ideja*, proizvaja in vodi idejo in vse bivajoče prav v to razliko, da se sleherni bivajoče pokaže v tej razliki, se torej pokaže hkrati kot to določeno bivajoče, se pravi kot utelešenje, tega in tega bistva, hkrati pa se razkriva tudi kot bivajoče, ki najprej in predvsem je.

Zdaj je morda stališče, ki se z njega obračamo h konkretnim dogajanjem, že dovolj opisano. Zato se najbrž takoj vsili naslednje vprašanje: če je umetnost bila že vedno proizvajanje, potem ni jasno, zakaj sodobna literatura s takšnim poudarkom prav sebe in samo sebe proglašja za proizvodnjo.

Našo ugotovitev, češ da je bila umetnost že vedno proizvajanje, je potrebno pravilno razumeti. Umetnost je to bila, a tudi ni bila: njena proizvajalska razsežnost se je vseskoz prikrivala, zato je estetika tudi ni mogla nikoli posebej zabeležiti in tudi ne misliti. Umetnost je izhajala iz istega pomena biti kakor estetika in celotna metafizika, prav zato se je lahko v območju umetnosti dogajal obrat v pomenu biti, dogajalo se je razkrivanje razlike med bitjo in idejo. Vse pa kaže, da je danes položaj bistveno spremenjen. Če npr. Robbe-Grillet govori o tem, da morajo v moderni prozi stvari in kretnje najprej biti in da šele potem »smeje« biti tudi neka določena stvar, potem iz tega sledi, da ta moderna proza ne izhaja več iz ideje kot biti, marveč začinja že v razliki med bitjo in idejo. Ideja se danes očitno sploh ne more več povzpeti v pomen biti.

V podobno smer kažejo tudi prizadevanja literarne in umetnostne znanosti. Morda bo zadostovalo, če v zvezi s tem posebej omenim le Lotmana. V njegovih znanih predavanjih je umetniški tekst definiran kot model in je zato seveda uveljavljen tudi način spoznavanja zunajtekstne stvarnosti, tako da bi bilo

treba Lotmanovo teorijo vpisati v rubriko gnoseološke estetike, kar so nekateri njegovi francoski kritiki tudi res storili. Pri tem so spregledali, kako intenzivno Lotman poudarja, da resnični učinek te konfrontacije stvarnosti in njenega modela sploh ni spoznanje v pravem pomenu te besede, marveč neka ireduktibilna razlika, ki prav v bistvu blokira vse spoznavne impulze, in ki dobi sebi primerno osmislitev šele v tisti definiciji, ki pravi, da je umetnost *znani neznanec* in : *to, vendar ne to*. Umetnost kaže vedno nekaj znanega, se pravi, da kaže to ali drugo bivajoče tako, da ga prepoznamo kot to in to stvar. Bivajoče je torej usklajeno s svojim bistvom in pojmom, sicer nam ne bi bilo znano in kot znano je natanko takšno, kakršno srečujemo v vsakdanjem življenju. Toda to znano postane nenadoma neznano, spremeni se v neznanca. Umetnost prevaja ali pro-iz-vaja vse, kar je znano, v neznano oziroma v neznanskost. Proizvaja torej bivajoče v tiste njegove »aspekte«, ki so nam sicer neznan, ter ga nam tako izmika. Bivajoče se umika v neznanskost, se pravi samo vase.

Kakorkoli že lahko razložimo Lotmanovo misel, važno je to, da uvaja neko svojevrstno ambivalentnost in dvodimenzionalnost: znani neznanec; pa čeprav tega, kar je ugledal, ne misli dovolj zvesto do kraja. Ta ambivalentnost preprečuje povratek ideje kot biti in ni v načelu nič drugega kot že vnaprej prisotna razlika med njima.

**Breda Pogorelec**

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## **METODOLOGIJA JEZIKOVNOSTILISTIČNE RAZISKAVE CANKARJEVE PROZE**

Razpravljanje je povezano z začetkom sistematičnega študija Cankarjevega sloga, oprtega na popolni izpis besedil. V prvi fazi imamo na voljo gradivo šestih knjig prvega obdobja Cankarjeve pisateljske dejavnosti. Za analizo tega gradiva se postavlja vprašanje izhodiščnih stališč, ki naj bodo osnova nadaljnjim postopkom. Ta stališča so bila postavljena na podlagi predhodnih analiz in ob upoštevanju opravljenih delnih raziskav, ki so bile pozorne zlasti na slogovni razvoj slovenske proze in na posledice teh menjav v umetnostni zvrsti slovenskega knjižnega jezika. Analiza s popolnim izpisom omogoča polno analizo vseh znamenj besedila in se ne ustavlja samo pri opaznih sredstvih; zato je z njo mogoča natančna predstavitev ubeseditve; v končnem smislu je to pomen-ska razlaga besedila v najširšem pomenu te besede.

Namen in smisel takega dela s stališča in z veljavnimi metodami jezikovne stilistike je večstranski:

1. Ugotoviti je treba, kako je Cankarjev opus tudi v prozi obrnil osnovni tok pripovedi od realizma v impresionizem in s katerimi izraznimi sredstvi je bilo