

Razprava poskuša pojasniti razmerje med temeljnimi ontološkimi kategorijami modernega materializma in ontologijo literarnega dela, zastavljeno z različnih izhodišč (Heidegger, Hartmann, Ingarden, Sartre, Souriau). V tej luči analizira predvsem Ingardnove ontološke predpostavke; njegovi tezi, da je literarno delo „zgoj intencionalen predmet“, postavi nasproti s stališča modernega materializma tezo, da je literarno delo v ontološkem smislu dvoplastno – fenomenalno in kvazifenomenalno – in da je potrebno v njegovem ontološkem statusu razlikovati med primarno in sekundarno eksistenco. Oboje ima lahko bistvene posledice za historično razumevanje literarnega dela in za pojasnitev literarnohermenevtičnih vprašanj.

Janko Kos:

EKSISTENCA LITERARNEGA DELA IN MODERNI MATERIALIZEM

1. Vprašanje o tem, kako obstaja literarno delo, spada v tisto območje moderne literarne teorije, ki se v strogem strokovnem jeziku imenuje ontologija literarnega dela, na kratko tudi literarna ontologija. Ob oznaki se odpira problem, v katerem pomenu je potrebno razumeti termin ontologija, saj se v zvezi z eksistenco literarne umetnine ponujajo kot najpogostejši vsaj trije različni pomeni: najprej ontologija v smislu „fundamentalne ontologije“, kakršno je razvil v spisu *Sein und Zeit* (1927) Martin Heidegger; nato v pomenu kategorialne sistematike ontoloških pojmov, kot jo je izdelal Nicolai Hartmann v številnih delih, med drugim zlasti v knjigi *Zur Grundlegung der Ontologie* (1935); nazadnje v obliki „eksistencialne“ in „formalne“ ontologije, ki jo je izoblikoval Roman Ingarden v osrednjem delu *Der Streit um die Existenz der Welt* (1964–1965), a jo je pred tem uveljavil že na literarno-umetnostnem področju z deli *Das literarische Kunstwerk* (1931), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968) in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962).¹

V slovenski literarni vedi se je ontologija literarnega dela doslej udomačila predvsem v zvezi z Ingardnovo rabo pojma; njegovo teorijo je prvi začel uvajati Dušan Pirjevec. Vendar je ob Ingardnovo literarno ontologijo prav on postavil kot višjo obliko ontološkega mišljenja že tudi Heideggerjevo „mišljenje biti“, ki pa v pozni Heideggerjevi fazi že ni več ontologija v pravem pomenu besede. V tem smislu je potrebno razumeti na primer Pirjevčeve formulacije v predavanju *Filozofija in umetnost* (1976), kjer je govor o tem, da je ontologija umetnosti „nauk o načinu biti umetniškega dela“, da pa „ne govori o ontološki funkciji umetnosti“ in da „ne odkriva v umetniškem delu tistega prostora, kjer bi se eventualno lahko dogajalo samo vprašanje o biti kot tako“, kar seveda pomeni, da takšna ontologija „ne more doseči ontološkega pomena umetniškega dela.“² Te trditve je mogoče razumeti samo, če vemo, da se v njih zoper umetnostno ontologijo Ingardnovega tipa, ki se ukvarja z bitjo umetniških del znanstveno-filozofsko, postavlja Heideggerjevo ontološko mišljenje, ki želi preseči znanstveno-filozofsko raven s tem, da poskuša ob vprašanju o eksistenci umetniškega dela odpreti predvsem ekstatično-mistično razsežnost človekovega razmerja do biti sploh. Šele s tem naj se razvije pravo, „vsebinsko“ vprašanje o razumevanju biti skoz umetniško delo, medtem ko je raziskovanje biti umetniškega dela na način logično-kategorialnih in spoznavnoteoretičnih vprašanj pravzaprav nekaj „formalnega“.

V tem smislu je mogoče v območju ontologije nasploh in literarne ontologije posebej razlikovati vsaj med dvema tipoma ontologije: med „formalno“ ontologijo – vanjo sodita Hartmann in Ingarden – in „vsebinsko“, ki jo predstavlja Heidegger, vendar s pripombo, da je Heidegger sicer izrecno razvijal ontologijo v knjigi *Sein und Zeit* in še bolj v predavanjih *Die Grundprobleme der Phänomenologie* iz istega leta, da pa se je v svojem poznem obdobju odrekal samemu pojmu ontologija in ga poskušal nadomestiti z „mišljenjem biti“ kot ezoteričnim naukom, kjer ne gre več za prava ontološka vprašanja v smislu znanstveno-filozofske discipline.³

Iz povedanega je razvidno, da ostaja pomen, ki ga pripisujemo pojmu ontologija v literarno-umetnostnem območju, slej ko prej odvisen od različnih filozofskih izhodišč, deloma celo od različnih faz v razvoju posameznih mislecev, tako da ga nikakor ne moremo imeti za dokončno določenega. To je razlog, da se zdi vprašanje o eksistenci literarnega dela oziroma o ontologiji, ki naj se z njim ukvarja, vsaj na prvi pogled tudi s stališča modernega materializma neodločeno, zlasti če upoštevamo, da to stališče ob mnogih ontoloških vprašanjih še ni dovolj natančno izdelano. Kljub temu je mogoče z gotovostjo trditi, da v okviru materializma ontologija ne more biti kaj drugega kot znanstveno-filozofska, logično-kategorialna in spoznavnoteoretična analiza pojmov za določitev biti in njenih različnih modusov. V tem smislu je potrebno razumeti že besede, ki jih je zapisal Lenin v polemiki z Bogdanovom o tem, kako opredeliti nekatere temeljne, tj. ontološke pojme: „Tu nastane vprašanje, ali je kak širši pojem, s katerim bi lahko operirala spoznavna teorija, kakor so pojmi: bit in mišljenje, materija in občutek, fizično in psihično? Ne. To so najboljšežnejši, najširši pojmi, prek katerih spoznavna teorija po svojem bistvu (če ne upoštevamo vedno mogočih sprememb v nomenklaturi) vse do danes ni prišla...“⁴ Iz Leninove formulacije je razvidno, da je celotno ontološko problematiko podredil spoznavni teoriji, kar se zdi za moderni materializem morda nezadostno. Vendar ni mogoče tajiti, da je z materialističnega gledišča v slehernem primeru pravi predmet ontologije lahko samo bit, določena kot znanstveno-filozofski pojem, ne pa kot izvir metafizično-mističnega doživetja.

Od tod je nujno sklepati, da iz takšnega zornega kota tudi ontologija literarnega dela ne more biti nič drugega kot „formalna“ ontologija, ne pa „vsebinska“, kakršna se da neposredno ali posredno izvesti iz Heideggerjeve prvotne „fundamentalne ontologije“ ali pa iz njegovega poznega „mišljenja biti“. To seveda pomeni, da je modernemu materializmu bližji model znanstveno-filozofske, tj. „formalne“ ontologije literarnega dela, kakršno je uvajal Ingarden oziroma se jo da posredno izvesti tudi iz Hartmannove ontologije in estetike.⁵

Podobno je mogoče oceniti prispevke drugih avtorjev, ki so posegli v ontološko problematiko literature bodisi s stališča filozofije umetnosti in primerjalne umetnosti vede ali pa v imenu fenomenologije, fenomenološke estetike in psihologije. Etienne Souriau, ki je v knjigi *La correspondance des arts* (1947) razložil eksistenco umetnostnih del pretežno „formalno“, se zdi s stališča modernega materializma prav zato sprejemljivejši kot pa Jean Paul Sartre, ki je v predvojni knjigi *L'imaginaire* (1940) razlagal eksistenčni modus umetnosti s pomočjo eksistencialistične ontologije, torej v okviru „vsebinskih“ ontoloških predpostavk. Vendar je s tem v zvezi potrebno upoštevati dejstvo, da je

Sartrova analiza pogojev, iz katerih je mogoče razumeti existenco umetnosti, v primerjavi s Heideggerjevimi ontološkimi vidiki v precejšnji meri tudi „formalna“; zato njena dognanja za moderni materializem niso nezanimiva, v nekaterih pogledih so celo upoštevanja vredna in sprejemljiva.

2. Opisana dejstva niso razlog, da bi zanemarili možnost in potrebo kritičnega razmerja do tistih teorij literarne ontologije, ki so doslej najtehtnejše posegle v razpravo o existenci literarnega dela. To velja predvsem za teorijo, ki jo je razvil Ingarden najprej v knjigi *Das literarische Kunstwerk* in jo vsestransko dopolnil v delu *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. O nji je mogoče trditi, da je znanstveno-filozofsko veliko bolj sistematična, dognana in dosledna od Sartrove ali Souriaujeve, čeprav je marsikatera ideja teh dveh morda stvarnejša in znanstveno plodnejša; poleg tega je Ingardnova literarna ontologija takšna, da je v svetu in tudi pri Slovencih imela doslej zdaleč najmočnejši vpliv. Prav zato je vredna kritične pozornosti, zlasti takšne, ki jo terja moderni materializem.

V tej luči se zdijo sporne predvsem temeljne kategorije, iz katerih Ingarden izhaja. Sklep, h kateremu vodijo njegove literarno-ontološke analize, je seveda ta, da je existenca literarne umetnine nekaj „zgolj intencionalnega“, tako da je literatura po svojem ontološkem statusu „zgolj intencionalen“ predmet. Ta termin sam na sebi resda ni sporen, saj se ga da – čeprav je po svojem izvoru in pomenu fenomenološki – tako ali drugače uporabiti tudi v drugačnih filozofskih okvirih, med drugim tudi v ontoloških analizah modernega materializma. Pač pa je sporen kontekst, v katerem ga uporablja Ingarden, da bi z njim opredelil obstoj literarne umetnine. Izraz „zgolj intencionalno“ je v zvezi s fenomenološkim pojmovanjem psihičnih aktov, hkrati pa pomeni Ingardnu predvsem to, da tak predmet obstaja heteronomno, se pravi ne iz sebe, iz lastne biti, ampak po drugem, čemur pripada avtonomna bit. S tem postavlja Ingarden pojem „zgolj intencionalnega“ v zvezo z razlikovanjem med avtonomno in heteronomno bitjo, kot ga je izdelala srednjeveška sholastična filozofija. Še važnejše je, da na podlagi takšnega razlikovanja, ki je za moderno mišljenje v tej obliki gotovo problematično, razglasi za avtonomno bit kar tri vrste realnosti – psihično, fizično in idealno, kot da vsaka od njih obstaja iz sebe, iz svoje lastne biti, ne pa iz česa drugega. Ta predpostavka se mu zdi tako zelo samoumevna, da je z ničimer ne poskuša utemeljiti. Prav na podlagi takšne apriorne predpostavke se mu pokaže, da existenca literarnega dela ni avtonomna, ampak samo heteronomna in s tem „zgolj intencionalna“. Literarno delo bi bilo po svoji biti avtonomno, če bi bilo ali psihično ali fizično ali idealno, toda po Ingardnu nobene teh realnosti ni mogoče izpričati za bit literarne umetnine. Psihična ni, ker bi v tem primeru morali literarno delo istovetiti z avtorjevimi ali bralčevimi psihičnimi doživljaji, toda prvo ni mogoče, ker bi s koncem avtorjeve psihe nehala obstajati tudi literarna umetnina, v drugem primeru bi pa obstajalo toliko literarnih umetnin, kolikor je bralcev istega dela; njegova istovetnost bi s tem izginila. Prav tako pa ne more biti nekaj fizičnega, na primer samo grafični zapis na papirju, saj bi tudi s tem nehala eksistirati kot eno samo in stalno.

S tem pride Ingarden do splošne teze, da literarno delo ni nekaj realnega. Obstaja sicer tako, da nastane v času, v njem traja in tudi

izgine, kar so same lastnosti realnih predmetov, toda hkrati je sestavljeno iz stavkov, ti pa niso realna stvar. Toda če že ni realen predmet, pa tudi ne obstaja kot idealna bitnost zunaj časa in prostora, saj vendarle nastaja, obstaja in mineva v času. In tako ostane samo še ta možnost, da je po svoji eksistenci „zgolj intencionalno“, s tem pa heteronomno.

V luči modernega materializma ni sporna samo končna Ingardnova teza o obstoju literarne umetnine, ampak predvsem predpostavke, iz katerih jo izvede. Na prvi pogled je sporna že misel o avtonomni biti idealnih pojmov, iz katerih naj bi literarno delo črpalo vsaj del svoje „zgolj intencionalne“ eksistence. Res je seveda, da Ingardnova misel o idealni biti ni docela jasna; nedvomno jo opira na Husserlova stališča v delu *Logische Untersuchungen* (1900–1901), vendar pa gotovo nasprotuje skrajnemu stališču, ki ga je Husserl izdelal v fazi svojega transcendentalnega idealizma; morda se bliža pojmovanju idealne biti v ontologiji Nicolaia Hartmanna. Toda naj bo s podrobnostmi njegove misli tako ali drugače – idealni pojmi so očiten ostanek platonizma, s sodobnega znanstvenega, pa tudi filozofsko materialističnega gledišča jim ni mogoče priznati avtonomne biti, ker ni niti empirično dokazljiva niti za razumevanje sveta logično nujna. Toda prav tako sporni sta Ingardnovi kategoriji čisto „psihične“ in „fizične“ realnosti, ki jima prav tako pripiše avtonomno bit, da bi nato dokazal, kako literarno delo po svojem obstoju ne sodi ne v eno ne v drugo. Tu je seveda položaj bolj zapleten kot z bitjo idealnih pojmov, vendar je že vnaprej mogoče reči, da je razmerje med fizikalno realnostjo, ki jo označuje znanstveno-filozofski pojem materije, in pa sferama čisto „psihičnega“ oziroma „fizičnega“ problem, ki ga ni mogoče razrešiti na ravni naivnega realizma.⁶ Dualizem čiste „psihe“ in „fizičnega“ je dediščina po Descartesu, z njo je obremenjen tudi moderni materializem, premaguje jo pa lahko samo tako, da se iz naivnega realizma prebija na višjo raven pravega, tj. kritičnega realizma. Prepričanje, da so naša čustva in misli nekaj zgolj „psihičnega“, je naivni realizem, ki se spremeni v kritičnega, šele ko s pomočjo znanosti doumemo, da je vse „psihično“ hkrati fiziološko, samo v tem obstojno in realno. To pa seveda pomeni, da sploh ni mogoče misliti o čisto „psihični“, ampak samo o psihofiziološki realnosti. Kar pa zadeva čisto „fizičnost“, je potrebno v luči modernega materializma razločevati več ravni problema. Prepričanje, da so stvari predmeti, ki jih konkretno zaznavamo, nekaj čisto „fizičnega“, je naivni realizem, ki po Kantu ni več dopusten in torej tudi v modernem, t.j. pokantovskem materializmu ne več opravičljiv. Stol kot fenomen, ki se neposredno prikazuje zavesti, ni niti čisto „psihična“ niti čisto „fizična“ stvar, pa tudi ne zgolj fizikalna ali samo psihofiziološka realnost. Iz znanosti vemo, da njegovo zaznavo v zavesti oblikuje tako človekov psihofiziološki ustroj kot tudi tisto, kar prihaja vanjo iz materialnosti, ki stoji za takim pojavom, se pravi iz njegove fizikalne, molekularne in atomske sestave. Ta obstaja seveda sama na sebi, tj. kot materija v znanstveno-fizikalnem pomenu, toda takšna materija še ni pojav stola. V tem je že tudi vsa razlika med materialistično fenomenologijo, ki se ukvarja s svetom na ravni fenomenalnosti, in njegovo ontologijo, ki mora to fenomenalnost izvesti na raven biti; to pa seveda moderni materializem nujno enači z znanstveno-filozofskim pojmom materije. V luči tako postavljenih premis se izkaže, da je tako imenovano „fizično“ nekaj drugega kot fizikalno v

smislu materije; po svoji resnični naravi je pravzaprav psihofizično, s tem pa seveda nikakor ne eksistenčno avtonomno, kot predvideva Ingarden, ampak kvečjemu heteronomno, vendar ne v sholastičnem smislu. Podobno se čista „psiha“ zmeraj izkazuje za psihofiziološko realnost, ta pa za „odvisno“ od druge biti. Avtonomna bit pripada samo materiji, čista „psiha“ in „fizično“ sta abstrakciji navnega realizma, ki se v luči kritičnega realizma razkrijeta kot psihofizična in psihofiziološka realnost sveta, se pravi kot njegova fenomenalna in kvazifenomenalna plast.

3. Z upoštevanjem fenomenologije in ontologije modernega materializma se bistveno spremenijo tudi izhodišča za ontologijo, ki naj raziskuje eksistenčni modus literarnega dela.⁷ Ingardnova „napaka“ je očitno ta, da se je postavil na stališče Descartesovega dualizma, ne da bi ga še kaj preverjal; namesto tega mu je dodal platonovski nauk o idealnih pojmi, čeprav spremenjen v smislu zgodnje Husserlove fenomenologije in Hartmannovega ontologizma.

Namesto Ingardnovega vprašanja o tem, ali je literarna umetnina po svoji biti nekaj psihičnega, fizičnega, idealnega ali pa „zgolj intencionalnega“, je potrebno z gledišča modernega materializma formulirati vprašanje, ali je takšna umetnina po svojem ontološkem statusu nekaj fizikalno-materialnega na ravni avtonomne biti ali pa pripada sferi psihofizične in psihofiziološke realnosti, se pravi nečemu, kar je po svojem ontološkem statusu fenomenalno oziroma kvazifenomenalno. Prva možnost je nerealna, ker literarne umetnine – na primer *Krsta pri Savici* ali *Hiše Marije Pomočnice* – v nobenem primeru ni mogoče imeti za nekaj fizikalno-materialnega. Ostane torej samo možnost, da spada literarno delo v območje psihofiziološke (kvazifenomenalne) ali pa psihofizične (fenomenalne) realnosti, pri čemer ostaja na voljo, da njegovo existenco istovetimo z enim ali drugim, lahko jo pa seveda razumemo kot udeleženo sočasno na obojem.

Mimo obeh možnosti si ni mogoče zamisliti nič takega, kar bi problem obstoja literarne umetnine osvetlilo v bistveno drugačni luči. To velja tudi za pojem „zgolj intencionalne“ eksistence, v katerem najde Ingarden edino možnost, da lahko literaturo izvzame iz drugih načinov biti in ji prisodi čisto posebno, umetnosti kot taki primerno existenco. S stališča modernega materializma ta pojem sicer sam na sebi ni sporen, vendar se zdi nepotreben, ker podvaja stanja, ki se jih da ontološko opredeliti z osnovnejšimi pojmi. Tisto, kar imenuje Ingarden „zgolj intencionalno“ – na primer izmišljeni lik kentavra, ki si ga domišljijsko predstavljamo, ne da bi obstajal v „fizični“ realnosti – v luči modernega materializma ni niti fizikalno-materialno niti psihofizično, saj se ga v nobenem primeru ne da zaznavati kot nekaj fenomenalnega; prav tako ni čisto „psihična“ stvar; pač pa s svojimi bistvenimi potezami spada v sfero kvazifenomenalne realnosti, ker predstava kentavra ni ločljiva od psihofizioloških procesov, iz katerih nastajajo takšne predstave in iz katerih tudi ne morejo preiti v kakšno drugo obliko bivanja, razen tako, da jih umetnikova upodobitev prestavi v psihofizično navzočnost, pa še to na čisto poseben način, ki ga spet ni mogoče pojasniti s pojmom „zgolj intencionalne“ eksistence, saj meri veliko bolj na posebno sonavzočnost tako fenomenalne kot kvazifenomenalne biti, s čimer se že odpira posebno vprašanje o biti umetniškega dela.

Ingardnova teza o literarnem delu kot „zgolj intencionalnem“ pa ni sporna samo v luči modernega materializma, ampak je protislovna že sama v sebi. Po Ingardnu naj bi ta teza veljala, ker se iz analize plasti, ki sestavljajo literarno umetnino, pokaže, da vsaka teh plasti že sama na sebi obstaja „zgolj intencionalno“. Takšna da je že osnovna plast „jezikovno zvočnih tvorb“, čeprav ravno tu Ingarden ni čisto gotov in jase; vsekakor pa „zgolj intencionalno“ obstaja odločilna plast „pomenskih enot“, nato pa iz nje nastajajoča plast „predstavljenih predmetnosti“, ki jih literarno delo postavlja pred bralca, oziroma plast „shematiziranih aspektov“, skozi katere mu jih kaže. Logična predpostavka za tako zgrajeno teorijo je domneva, da iz obstoja posameznih plasti nujno sklepamo na obstoj celote, ki iz njih nastaja. Toda prav tu se skriva šibka točka teorije. Iz dejstva, da posamezne plasti literarnega dela obstajajo vsaka zase „zgolj intencionalno“, še ne sledi, da na tej ravni eksistira literarno delo kot celota. Ta eksistenca ne more biti zgolj vsota posameznih eksistenčnih modusov, ki jih lahko opazimo na njegovih plasteh. Da obstaja literarna umetnina „zgolj intencionalno“, bi bilo potrebno šele dokazati na ravni celote. Toda prav tega Ingarden ne stori, ampak se ustavi pri dokazovanju eksistenčnega modusa za posamezne literarne plasti, s tem pa izgubi njegova teorija svoj odločilni temelj.

Sporen pa je še drug moment, ki se odkriva znotraj same teorije. Po Ingardnovi tezi o „zgolj intencionalnem“ obstoju literarnega dela meri ta izraz predvsem na njegovo eksistenčno heteronomnost, se pravi na to, da literarno delo obstaja samo tako, da dobiva svojo bit iz druge, avtonomne biti, predvsem iz čistih „psihičnih“ aktov in iz čisto „fizičnega“ fundamenta. S psihičnimi akti misli Ingarden na ustvarjalna avtorjeva doživetja, iz katerih prične literarno delo eksistirati; fizični fundament mu pomeni grafični ali zvočni zapis, prek katerega se delo prenaša naprej, od bralca do bralca, da ga ta s pomočjo zapisa in s svojimi lastnimi psihičnimi akti znova prikljče v življenje, v tako imenovano „konkretizacijo“. Prav tu zadene Ingardnova teorija spet ob težave, ki so izrazito ontološke. Za obstoj literarne umetnine se mu zdi neogiben fizični fundament, ki pa po njegovem mnenju spet ne spada v samo delo, saj bi s tem ne bilo nekaj „zgolj intencionalnega“; hkrati je za nastanek literarnega teksta potrebna tudi avtorjeva psiha s svojimi akti, vendar tudi ta ne spada k delu niti ni potrebna za njegov nadaljnji obstoj. Zdi se torej, da obstaja literarna umetnina po izginotju avtorjeve psihe kar sama iz sebe, vzdržujoč se pri življenju le še z zunanjo pomočjo fizičnega fundamenta, ki ostaja popolnoma zunaj dela, pa tudi brez pomoči bralčevih psihičnih aktov; ti so potrebni samo za „konkretizacijo“ literarnega dela, ne pa za njegov obstoj. Od tod se vsiljuje vrsta ontoloških pomislekov. Kako je mogoče, da obstaja literarno delo brez psihične podlage, iz katere je nastalo? Kako naj ga avtorjeva psihična intenca ohranja v bivanju tudi potem, ko nje same že davno ni več? Kako je mogoče, da bi bivanje, ki je nastalo iz avtorjeve psihe, ostalo shranjeno v fizičnem fundamentu, ko pa je psihično po Ingardnu nekaj bistveno drugačnega od fizičnega? Kako je mogoče, da fizični fundament vzdržuje obstoj literarnega dela, ko pa v njem sploh ni udeležen in je njegova fizična bit čisto nekaj drugega od „zgolj intencionalne“ biti literarne umetnine? Kako je torej mogoče, da literarno delo sploh obstaja?

Najbolj logična izpeljava iz teh vprašanj bi bila ta, da literarno delo ne obstaja in ne more obstajati v pravem pomenu besede. To uvideva Ingarden sam, vendar se poskuša za vsako ceno izogniti takšnim nepričakovanim posledicam svoje teorije, to pa tako, da kot bistven fundament literarnega dela pritegne še avtonomno bit idealnih pojmov, češ da edino ti zares veljavno zagotavljajo njegovo stalno eksistenco. S tem da literarna umetnina svojo heterogeno bit črpa iz tega metafizičnega izvora, lahko obstaja brez opore v avtorjevi psihi pa tudi neodvisno od fizičnega fundamenta, ki jo samo vzdržuje pri „življenju“, ne da bi bil zares neposredno udeležen v njenem obstoju. Edini pravi argument za realni obstoj literarnih umetnin ostane torej metafizična hipoteza o obstoju idealnih bitnosti, ki pa je nesprejemljiva za znanost in vsako nemetafizično filozofijo, zlasti seveda za moderni materializem. Toda celo v primeru, da bi idealni pojmi zares obstajali zunaj časa in prostora kot avtonomna bit, še zmeraj ne bi bilo nujno, da bi zaradi tega obstajala literarna dela, pa čeprav samo „zgolj intencionalno“; kajti iz obstoja idealnega sveta ni mogoče – kot se je pokazalo že v Platonovi metafiziki – nujno izpeljati obstoj nečesa neidealnega. Prav v tej točki je celo Ingarden sam oslabil svojo teorijo, ko je prvotno tezo o utemeljenosti literarnega dela v idealnih pojmih dopolnil s fenomenološko tezo o intersubjektivnosti jezika, ki da je razlog, da lahko literarno delo obstaja kot nekaj trajnega, četudi v njegovi eksistenci nista udeležena niti avtorjeva psihična intencija, iz katere je nastalo, niti fizični fundament, ki ga od zunaj ohranja pri življenju. Težava nastane ob vprašanju, kaj pravzaprav zagotavlja takšno intersubjektivnost jezika in s tem tudi intersubjektivno bit literarnega dela. V knjigi *Das literarische Kunstwerk* jo je Ingarden izvajal še iz eksistence idealnih pojmov, v poznejšem delu *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* pa jih je opustil in ohranil samo še intersubjektivnost samo na sebi kot glavni pogoj za eksistenco literature. Toda s tem je intersubjektivnost ostala ontološko čisto nedoločena, saj ni iz ničesar razvidno, ali je po svoji biti avtonomna ali heteronomna, realna ali idealna, psihična ali fizična, če že ne tudi sama „zgolj intencionalna“, s čimer pa bi se samo vračala v prvotni *circulus vitiosus*.

Eden glavnih razlogov za ontološke težave v Ingardnovi teoriji je nedvomno ta, da je iz literarnega dela, s tem pa tudi iz njegove eksistence, že spočetka izločila samega avtorja, njegovo psiho, psihične akte in intencionalnost. Vse to je sicer izvor literarnega dela, ne pa njegova dejanska bit. V boju zoper „psihologizem“, ki ga je v imenu fenomenologije tako uspešno začel Husserl v območju logike, se je Ingardnu pokazalo, da mora tudi literarno umetnino osvoboditi vsega psihičnega, tako kot je Husserl logični predmetnosti vzel vse psihološke prilastke. Ne glede na upravičenost takšnega hotenja je očitno, da je moral Ingarden priznati avtorja vsaj za originarni temelj literarne umetnine, za tisto, kar jo priključuje v bivanje; mimo tega mu je odrekel vsak drug pomen, zlasti da bi bil kakorkoli odločilno navzoč v njegovi nadaljnji strukturi, usodi in biti. S tem je seveda avtorja nehote izenačil z bralcem, z njegovo psiho in psihičnimi akti – bralec prav tako ne more biti udeležen v strukturi in eksistenci literarnega dela samega na sebi, toda s svojimi psihičnimi akti ga lahko priključuje v ponovno življenje t. i. „konkretizacije“. Naj bo takšno izenačevanje vloge avtorja in bralca za koga še tako vabljivo, prihaja z njim do velikih nesoraz-

merij in protislovij. Avtor, ki naj bo samo eksistenčni izvor literarnega dela, je hkrati iz tega dela popolnoma izvzet, odtrgan od njegove prave biti in strukture, po svojem pomenu torej izenačen z bralcem; pravzaprav je še na slabšem, kajti bralec ustvarja neposredno vsaj „konkretizacijo“ literarnega dela, medtem ko ostaja avtor v dejanskem „življenju“ literarne umetnine popolnoma neudeležen. Toda prav zato ni jasno, kako bi mogel biti trajen, čeprav samo posreden izvor njene heteronomne biti. Ker že od vsega začetka ostaja s svojo psiho, doživetjem in hotenjem docela zunaj nje, je tudi kot izvor te eksistence nerealen, abstrakten, v zvezi z literarnim delom neobstojen.

4. Izhod iz teoretičnih težav, v katere zahaja Ingardnova literarna ontologija, je mogoče najti v ontologiji modernega materializma, s čimer se seveda ontologija literarnega dela postavlja v okvir drugačnih predpostavk, izhodišč in kategorij.

Prva teza, ki jo je mogoče formulirati v to smer, je ta, da literarno delo po svoji biti ni niti psihično niti fizično, pa tudi ne idealno ali zgolj intencionalno, kajti nobena teh kategorij ne ustreza modernemu znanstveno-filozofskemu poznavanju sveta, pa tudi ne ontološkemu položaju literarne umetnine. Ta je po svojih ontičnih lastnostih seveda takšna, da je v nobenem primeru ni mogoče istovetiti z nečim fizikalno-materialnim; njen obstoj je postavljen docela v območje psihofizične in psihofiziološke realnosti, se pravi tistega, kar raste iz avtonomne biti fizikalno-materialnega, sestavlja pa fenomenalno in kvazifenomenalno plast sveta. Od obeh možnosti – da je v eksistenci literarnega dela udeležena samo ena obeh plasti ali pa obe hkrati, tako da je literarno delo po svoji ontološki sestavi dvoplastno – je verjetnejša druga. To odločilno podpira preprost premislek, da je ontološki status literarne umetnine enak eksistenci jezika, prek te pa eksistenci znakovnega sistema oziroma znaka nasploh. Jezik je s stališča marksistične ontologije po svoji biti nedvomno zmeraj dvoplasten, kar pomeni, da je zanj bistvena sonavzočnost psihofizičnega (fenomenalnega) in psihofiziološkega (kvazifenomenalnega); njegova eksistenca je v neprestanem prehajanju iz enega v drugo – iz psihofizične sfere zaznav nečesa „zunanega“, kar je po svojem ontičnem položaju fenomenalno, v psihofiziološko plast predstev, pojmov, pomenov, ki je v ontičnem smislu kvazifenomenalna. Enako ontološko strukturo kaže literarna umetnina: mogoče si jo je misliti samo kot hkratno navzočnost fenomenalnega sveta, ki ga sestavljajo zaznave nečesa vidnega ali slušnega, in kvazifenomenalnega, ki se prek fenomenalnosti podaljšuje v zrenje nečesa zgolj „notranjega“, kar je po svojem ustroju psihofiziološko. Od tod je seveda že tudi videti, da literarna umetnina pravzaprav ni nekaj stvarno-predmetnega, kar biva trajno in nepretrgano v času in prostoru, ampak da ima njena eksistenca veliko bolj naravno dogajanje, je začasna in prehodna, saj obstaja samo v nenehnem prehajanju iz fenomenalnosti v kvazifenomenalnost oziroma narobe. Bit literarnega dela je v svojem bistvu nenehno postajanje, tj. nastajanje in minevanje.

Od tod se za materialistično literarno ontologijo nakazuje problem primarne in sekundarne eksistence literarnih del. Če obstajajo tako, da je njihova bit samo v neprestanem dogajanju, nastajanju in minevanju, se neogibno vsiljuje vprašanje, ali je ta bit ves čas enakovredna, ista na začetku, v toku nadaljnjega obstoja in na koncu. Problem je mogoče rešiti s tezo, da je v obstajanju literarnega dela nujno razločevati med

njegovo prvotno in drugotno bitje. V svoji prvotni eksistenci je obstajalo samo z avtorjem in prek avtorja, ki mu prav zato v vprašanju biti in ustroja literarnega dela pritiče ne samo pomen eksistenčnega „izvora“, ampak absolutno prvenstvo v tem smislu, da samo v zvezi z avtorjem obstaja literarna umetnina kot primarna, originarna eksistenca. Literarno delo nastaja s potekom avtorjevih ustvarjalnih aktov, z njimi začenja obstajati, v tem procesu edino eksistira in se končuje v trenutku, ko je delo dokončno zapisano, grafično fiksirano, kar seveda pomeni, da preneha obstajati s tem, da preide v fizikalno-materialno bit, ki v sebi shranja možnosti za novo, sekundarno eksistenco literarnih del, vendar ne več na ravni avtorja, ampak njegovih bližnjih ali daljnih bralcev. Samo v tej obliki literarna umetnina obstaja zares prvotno, originarno, in tej biti pritiče v nadaljnji zgodovini njenega obstajanja absolutna prednost. Literarne umetnine, kakršna obstaja z avtorjem, seveda ni mogoče istovetiti samo z njegovimi psihofiziološkimi doživetji, ustvarjalnimi intuicijami, intencami in akti, kot da je zgolj nekaj kvazifenomenalnega, v tradicionalnem smislu torej nekaj notranjega; prav tako je ni mogoče reducirati na grafičnost avtorjevega prvega zapisa. Pač pa šele oboje v svoji hkratni navzočnosti sestavlja pravo in prvotno bit literarnega dela, ki je sočasno fenomenalna in kvazifenomenalna.

Od prvotnega obstoja literarne umetnine je potrebno razločevati njegovo sekundarno eksistenco, ki nastaja z bralcem, z njegovim literarnim doživljanjem v toku branja, kot ga omogoča grafični ali kak drug zapis. Očitno je, da literarno delo v času branja ne obstaja več v prvotnem, originarnem smislu, hkrati pa tudi ni mogoče trditi, da sploh ne obstaja. Ustreznejša je teza, da spet stopa v novo, sekundarno eksistenco, ta pa je v očitni zvezi tako z grafičnim zapisom kot tudi z bralčevim literarnim doživljanjem. Prav tu so seveda možni nespo-razumi. Z ene strani se zdi, kot da je literarno delo istovetno z grafičnim zapisom, ki ga ima bralec med branjem pred sabo; toda to je seveda nemogoče, saj je ta zapis nekaj psihofizičnega, kar samo zase še ne more veljati za literarno delo v pravem pomenu besede. Z druge strani nastaja videz, kot da je literarno delo pravzaprav literarni doživljaj, ki ga ob grafičnem zapisu ustvarja bralec sam, nekako z zunanjo pomočjo, pa vendar predvsem iz sebe; tudi v takem primeru še ne gre za pravo realnost literarne umetnine, kajti literarni doživljaj je sam na sebi šele nekaj kvazifenomenalnega, to pa je premalo za njegovo celovito bit.⁸ Prav tako bi bilo napačno, če bi iz njegovega obstoja med branjem izločili tako grafični zapis kot tudi bralčev literarni doživljaj, kot da je pravo literarno delo nekje med njima in zunaj obeh – tako ga je poskušal razumeti Ingarden, toda ta možnost se je izkazala za problematično. Pač pa stvar sama zahteva, da v literarno delo, kakršno obstaja v svoji sekundarni podobi z vsakim bralcem posebej, včlenimo tako grafični zapis kot tudi literarni doživljaj; dogajanje, v katerem se združuje fenomenalnost enega in kvazifenomenalnost drugega, ponovno poraja bit literarne umetnine, vendar na drugačni ravni in z drugačnim pomenom. Vse to je mogoče razbrati iz posameznih momentov, iz katerih se konstituira sekundarna eksistenca literarne umetnine. Literarni doživljaj, ki nastaja z bralcem, ne more obstajati brez grafičnega zapisa. V trenutku, ko bralec začenja razbirati zapis in ga prevajati v realnost svojega doživljanja, literarnega dela v pravem pomenu besede ni, kajti njegova prvotna eksistenca je ugasnila

v trenutku, ko se je avtorjevo ustvarjanje končalo. Obstaja samo grafični zapis, ki je sam na sebi – zunaj naših zaznav – nekaj fizikalno-materialnega; v fenomenalni grafični zapis se spremeni šele s tem, ko stopa v bralčevo zavest. Na njegovi podlagi mora bralec ustvariti svoj literarni doživljaj, ki ima status nečesa psihofiziološkega in sodi torej v območje kvazifenomenalne realnosti. Šele oboje skupaj – fenomenalnost grafičnega zapisa in kvazifenomenalni ustroj bralčevega literarnega doživljaja – ustvarja literarno delo, ki s tem znova pričinja eksistirati kot nekaj dejanskega in ne samo kot možnost, shranjena v fizikalno-materialnem grafičnega ali kakršnegakoli drugačnega, slušnega ali celo samo spominskega zapisa. Toda na ta način obnovljena bit literarnega dela ni več primarna, ampak sekundarna. Literarno delo, ki iz nje dobiva obstoj, ni več prvotni original, ampak reprodukcija originalne tvorbe. Takšna reprodukcija je po svoji naravi – podobno kot literarno delo v svoji prvotni, avtorski eksistenci – dogajanska, nastajajoča, prehodna realnost, ne pa trajajoča v prostoru in času kot stvaren predmet. Prav s tem se razlikuje od biti arhitektonske, kiparske ali slikarske umetnosti.

Na vprašanje, kako lahko po ugasnitvi prvotne biti literarnega dela bralec sam zgolj na podlagi grafičnega zapisa ustvari njegovo drugotno eksistenco, se v okviru modernega materializma ponuja logičen odgovor, da je kaj takega mogoče prav zato, ker se grafični zapis, shranjen v materijo kot zgolj fizikalno bit, ki traja ne glede na spremembe v fenomenalni in kvazifenomenalni realnosti, lahko vsak hip fenomenalizira in stopi v zavest v obliki nečesa psihofizičnega; z druge strani pa zato, ker lahko bralec na podlagi svojih psihofizioloških aktov vsak hip rekonstruira iz fenomenalnosti grafičnega zapisa tisto, kar je vanjo vložil avtor s svojo psihofiziološko intencijo.

5. Reprodukcijska literarnega dela, ki dobiva z bralcem svojo drugotno bit, seveda ni na isti ravni kot prvotna, avtorska eksistenca tega dela. Tej gre v vsakem pogledu ontološko prvenstvo, kar pomeni, da je nobena reprodukcija, ustvarjena z bralcem, ne dosega niti po biti niti v ustroju. Vsaka nova reprodukcija je samo približna obnova prvotne eksistence in strukture. Od tod se zdi popolnoma upravičeno sklepati, da je literarno delo resnično obstojno predvsem v obliki, kakršno je dobilo ob svojem nastanku, s svojo prvotno bitjo iz avtorja in z avtorjem. Ta prvotna bit, ki hkrati edina jamči za resničnost literarnega dela, je bila obkrožena in določena s historičnim položajem avtorja, tj. s historičnostjo njegove osebnosti, časa, družbe, kulture, literarne tradicije ipd., tako da jo je znanstveno-filozofsko mogoče rekonstruirati samo iz takšne historičnosti. Zato je ta edina pot k prvotni biti, s tem pa tudi k originarni, resnični strukturi literarnega dela.

Iz teh dejstev lahko sledijo sklepi, ki niso važni samo za literarno ontologijo, ampak za literarno vedo kot celoto, v tem okviru zlasti za literarno zgodovino in celo za literarno hermenevtiko. Bistvena naloga, iz katere dobiva literarna zgodovina smisel in znanstvenost, je ta, da raziskuje, odkriva in rekonstruira literarno delo v njegovi prvotni eksistenci in originarni strukturi, določeni z avtorjevo historičnostjo in samo iz nje razločljivi. Nikakor pa ne more biti namen literarne zgodovine opisovati „smisel“, ki ga daje literarnemu delu vsakokratni bralčev doživljaj na ravni posredne, sekundarne eksistence dela. Bralčev doživljaj je lahko seveda izhodišče in predmet aktualne, esejistične ali

publicistične interpretacije, ki pa ne more imeti znanstvene veljave, kajti takšnih doživljajev je nešteto, nobeden pa ne more veljati za „pravega“. V tem smislu je mogoče pritrčiti Tzvetanu Todorovu, ko trdi, da takšna interpretacija „smisla“ literarnega dela ne sodi v območje znanosti.⁹ Pač pa je literarna veda kot znanost mogoča ravno zato, ker je njen pravi predmet literarno delo v svoji prvotni, originarni eksistenci in strukturi; oboje je dosegljivo edino prek literarne zgodovine, s historično-teoretično analizo samega teksta in vsega, kar sodi v pogoje njegovega nastanka.

S takšnimi pogledi prispeva moderni materializem važne argumente tudi za odločitve v območju literarne hermenevtike, zlasti v polemiki med antiobjektivistično hermenevtiko, kakršno predlaga H. G. Gadamer, in njegovimi številnimi kritiki (E. Betti, E. D. Hirsch, E. Coreth idr.). Zdi se, da v najnovejši literarni vedi znova oživlja in se z novimi argumenti krepi stališče, da je njen pravi predmet literarno delo v prvotni, avtorsko originarni eksistenci, dostopni historičnim analizam ne samo teksta kot takega, ampak vseh možnih določil in pogojev njegove historične situacije. Toda to je problematika, ki presega meje te razprave.

OPOMBE

- ¹ Za Ingardnova dela so tu navedene letnice njihovih nemških izdaj, ne pa prvih poljskih objav.
- ² Pirjevčevo predavanje FILOZOFIJA IN UMETNOST je citirano po prvi objavi v reviji Primerjalna književnost (1978, 1-2).
- ³ Heideggerjeva predavanja o ontologiji iz leta 1927 so izšla šele leta 1975 pod naslovom DIE GRUNDPROBLEME DER PHÄNOMENOLOGIE (Gesamtausgabe, Band 24).
- ⁴ V. I. Lenin: MATERIALIZEM IN EMPIRIOKRITICIZEM. Ljubljana 1956. Str. 151.
- ⁵ Hartmann sam jo je samo deloma razvil v svojem osrednjem umetnostno-filozofskem delu AESTHETIK (Berlin 1953).
- ⁶ Lenin je v delu MATERIALIZEM IN EMPIRIOKRITICIZEM zaradi potreb svojega političnega boja zoper ruske „mahiste“ vztrajal skoraj izključno na stališču naivnega realizma, pri tem pa prezrl, da moderni materializem ne more biti več tisto, kar je bil materializem pred Kantom, podobno kot novoveški materializem po Descartesu ni mogel več ohranjati svojih antičnih posebnosti, ki so se izkazale za nepotrebno omejenost.
- ⁷ Izraz eksistenčni modus je tu uporabljen kot sinonim za oznako ontološki status. S stališča Heideggerjeve ontologije je to oznako seveda potrebno razumeti globlje, ker odpira metafizično-mistični pogled v bit literarnega dela. Ingarden sam ne priznava te razlike, saj izrecno zavrača Heideggerjevo rabo pojma eksistenca.
- ⁸ Na takšno enostransko stališče se postavlja Sartre v delu L'IMAGINAIRE, pa tudi v knjigi QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE.
- ⁹ Tzvetan Todorov je svoje pojmovanje razložil v spisu POÉTIQUE, objavljenem v zborniku QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME (1968).