

Elisabeth Dipple

Zgodba: Osrednje vprašanje

V svetišču sprejemljivih literarnih izrazov danes beseda zgodba ne najde mesta. Kot beseda je pravzaprav iz mode že od razcveta antropocentrične romantične misli, ko so, vsaj navidezno, spodbujali pisanje brez zgodbe: umetnik je sam ustvarjal različne metafore, kot je na primer eolska lira, na katero je igral duhovni veter navdiha, predvsem pa umetnik ni bil obrtnik, ki bi razporejal dejanja glede na trden vzročno-posledični vzorec začetka, sredine in sklepa. Tristram Shandy kot pripovedovalec izraža svojo svobodo z značilno neposrednostjo: "Moral bi se opravičiti gospodu Horacu, kajti pri pisanju, kakršnega sem se lotil, se ne bom držal ne njegovih pravil ne pravil kogar koli drugega." Od 18. stoletja do danes smo zgodbo samodejno povezovali s pravili. Ta pravila so se razplamtela z Aristotelovim prenosom vzorcev iz grške dramatike in epike ter se močno zožila s teoretično kritiko Aristotela, Horaca in Platona v poznem 15. ter v 16. in 17. stoletju v Italiji, v omejenem obsegu pa tudi v Franciji in Angliji.

Težave je vedno povzročalo krčenje Aristotela. Aristotelov slog je pust, čeprav so grški samostalniki, ki jih uporablja, zelo zgovorni, in njegovim besedam lahko pripišemo ozek pomen, ki je s stališča kritike močno nezaželen. Italijanski teoretiki, ki so postavljali *pravila* o zgodbi, so Aristotela nekako krčili in mislili, da ga nadgrajujejo, mi pa smo nesrečni trpini, saj smo Aristotela in Horaca sprejemali prek teh posrednikov. Alain Robbe-Grillet ponuja zdrav in zelo potreben lek za tovrstne projekcije avtoritet – antičnih, renesančnih ali modernih. Trdi, da se nobena umetnina ne sme držati tradicionalno predpisane vzorca, temveč mora poiskati svojo obliko in noviteto. Nujno moramo poudariti, da to ne pomeni, da mora biti literatura (v tem primeru roman) brez zgodbe, temveč le to, da mora vsako delo poiskati svoj model.

Krčenje ima v našem razmišljanju o zgodbi tudi druge, manj pohvalne pobude. V nekaterih pogledih je zgodba skoraj industrijska ideja: v podobnosti z diagramom, načrtom in z vsemi plehkimi, nezanimivimi shemami človeškega reda takšne ali drugačne vrste. Skoraj vse, od statističnih analiz borznega trga do Geneze, v kateri je Bog v šestih dneh ustvaril svet, lahko grafično prikažemo, povemo zgodbo in na to gledamo kot na urejen načrt, ki ga tako na umeten način razumemo. Ta pogled na zgodbo je neizbežno brez literarne, moralne ali simbolične vrednosti in umetniško nezadovoljiv: vsebuje neliterarnost, ki pa v naši skrivnostni stroki ni zaželen. Ko idejo zgodbe kot matematičen diagram prenesemo v literaturo, je najbolj skrčena oblika kriminalka, v kateri vsak delček podatka, tako o stvari kot o dogodku, postane del sestavljanke, ki se na koncu z natančnostjo razpleta. Kriminalke beremo kot nekaj, s čimer preizkušamo svoj inteligenčni kvocient in ne kot ustvarjalno literarno dejanje – in literarni izraz gotovo obsega več kot to.

Zgodba pa je vendarle nekaj temeljnega: zgodba, pripoved, kaj se bo še zgodilo. To nas zanima tako kot otroke, po formuli pravljice, ki se začne: "Nekoč pred davnimi časi ..." in se konča "in srečno sta živela do konca svojih dni". Ko postaneš moški, se moraš vsekakor znebiti otročarij. Ta nujnost sega prek meja literarne zgodovine in jo lahko obvladujemo le tako, da razširimo izraz, ki so ga tako skrčili. Vrniti se moramo k odsevu Aristotelovega *mithosa* in *praksisa* (*mithos* lahko na splošno dobesedno prevedemo kot zgodba, *praksis* pa kot dejanje, čeprav sta večkrat sopomenki ali pa vsaj blizu po pomenu) in izraza peljati skozi literaturo do tistega, kar sodobni pisatelji in kritiki imenujejo energija, dejanje v času in poučno gibanje idej.

Beseda zgodba neizbežno nosi močan pomen, saj obsega vsa dejanja v vseh literarnih žanrih. To pomeni, da gre onstran prizora ali dogodka v pripovedi in vsaj delno utemeljuje gibanje misli ali duše v pesmih ali psiholoških romanih. Če izrazu dodelimo to, kar mu pripada, torej *mithos*, ki ga spremlja *praksis*, moramo nanj gledati kot na izraz, ki vsebuje zunanje in notranje dogajanje: to je prvotni izraz, ki je razvejan in obsega celotno umetnost ustvarjanja časovnega napredka v umetnosti. Z drugimi besedami lahko rečemo, da Aristotel ni bil le domišljav, temveč je imel kar prav, ko je trdil, da je med šestimi sestavnimi elementi tragedije – mitos, značaj, dikcija, misel, spektakel in melodija – najpomembnejši mitos, ker sta sreča in nesreča odvisni od dejanj oseb in življenja. E. M. Forster v *Vidikih romana* (*Aspects of the Novel*) zavrne zgodbo in neprizadeto trdi, da se je Aristotel preprosto zmotil. Nadaljuje s trditvijo, da se morajo vsi dediči tradicije romana zavedati, da je gonilna energija tega žanra značaj, in ne zgodba. Na tem spisu temelji predpostavka, da gledamo značaje v *dejanju*, ki se skozi izkušnje in misel premikajo do nove rasti in novih situacij. Romanopisec ima nalogo, da načrtuje dejanja, bralec pa jih mora razumeti, tako kot je bilo načrtovano glede na konec.

Henry James je imel širši pogled kot Forster, ko je zahteval nezamenljivost zgodbe in značaja:

Kaj je še funkcija značaja poleg tega, da določa incident? Kaj je še funkcija incidenta poleg tega, da oriše značaj? Kaj je slika ali roman, kar *ni* vpliv značaja? Kaj še vidimo in najdemo v njem? Incident je, če ženska vstane tako, da z roko sloni na mizi in vas pogleda na določen način; če to ne bi bil incident, bi težko rekli, kaj je. Hkrati je to izražanje značaja. Če trdite, da tega ne opazite (značaja v *tem* – *dajte no!*), je to natančno tisto, kar vam umetnik, ki ima svoje razloge, zaradi katerih meni, da to *vidi*, skuša pokazati ... edina klasifikacija romana, ki jo lahko razumem, je delitev na take, ki imajo življenje, in take, ki ga nimajo.

(*Umetnost leposlovja – The Art of Fiction*, str. 405)

Vzemimo Jamesovo predpostavko, da je predstavitev dogodka (in torej tudi ustvarjanje življenja) hoteno, ker pisatelj skuša bralca pritegniti tja, kamor želi. Morda nam ta nadzorovalna diktatura umetnika ni všeč, a ne moremo je zanikati – razen če verjamemo Yeatsu in prisegamo na samodejno pisanje. Tudi to je na žalost načrtovano, pa čeprav ga je začrtal božanski um.

Naloga te monografije je, da glede tega literarnega izraza sledi dvema nasprotujočima si mnenjema. Najprej moramo gledati na zgodbo tako, kot je nanjo gledal Aristotel, potem pa postopoma skrčeno, kot v novem klasicizmu, do točke, ki je pripeljala do tega, da je lahko Edith Wharton v pisateljskem priročniku zgodbo odločno zavrnila:

Dvojna zgodba je izginila dolgo časa nazaj, in sama *zgodba*, v smislu dovršene sestavljanke, v katero mora biti poljubno vpleteno določeno število značajev, je pristala v ropotarnici opuščenih tradicij.

(*Pisanje leposlovja – Writing of Fiction*, str. 82)

Raziskati moramo tudi domiselne metode, s katerimi je bila ideja zgodbe v moderni kritiki razširjena s pomočjo razcveta kritičkih izrazov, ki so se nako- pičili okoli osrednje ideje *poiesis* in s pomočjo razvoja časovnih teorij, tako literarnih kot filozofskih, ki podrobno opisujejo samo ustvarjanje.

Zgodba in *mimesis*

Aristotelovo razmišljanje v *Poetiki* je temeljilo na *mimesis*, kar pomeni posne- manje in predstavljanje. Pomen tega poudarka je daljnosežen, saj trdi, da so vse umetniške oblike, ki jemljejo za svojo primarno energijo kakršno koli vzporednost z življenjem, sorodne. Večina zahodnih književnosti sodi v to široko kategorijo in čeprav se pisanje nagiba proti realističnemu slogu *tranche de vie*, mora ležati tesno ob njem. Realistični literarni manifesti iz 19. stoletja izpod peres Belinskega, Desnoyersa, bratov Goncourt in številnih drugih s filozofskim izrazom Hippolyta Taina, ne najdejo pravega izhoda iz temeljnega znanja Aristotelove teze: Pesnik ni napisal zgodovine, temveč fiktivno umetnino.

Beseda *mimesis* se nanaša na realizem, ker so pisatelji, kot so na primer Balzac, Zola in Dreiser, posnemali življenje, morda celo bolj vneto, in kot so gotovo upali, bolj iskreno, kot so to počeli pisatelji pred njimi. Prava razlika je v formalni omejenosti zapleta: Aristotel dovoljuje, da ima umetnina največ en zaplet in poudari enotnost dela. Zanj je naloga umetnosti (tudi slikarstva, za katerega trdi, da ne more zbujati pravega užitka, če ni oblikovno omejeno in reprezentativno) arhitekturna – s spretnim izborom mora zgraditi možen zaplet. Realizem zagovarja trditev, da je življenje raznoliko in da ga moramo predstaviti v njegovi begajoči raznolikosti, ne v posameznosti.

Najzanimivejši upor proti oblikam leposlovja, ki jih Erich Auerbach zajema v svoje analize tradicije posnemanja v zahodni književnosti, je gotovo upor novih romanopiscev iz petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja v Franciji. V delu *Proti novemu romanu* (*Vers un Nouveau Roman*) Alain Robbe-Grillet, njihov najzgovornejši predstavnik, dvigne meč proti analogiji in, kot lahko sklepamo, proti *mimesis*, ki je primarno analogna. Umetnost je *kot* življenje; je življenje, ki ga je razjasnila neverjetna ponazoritev. Čeprav je nenavadno, to sploh ni bil Robbe-Grilletov cilj. Njegovo energično pisanje je odsev podobnih skrbi, kot jih je imel Aristotel, in Robbe-Grillet je napadel okuženo pripoved. Bralcu bi predstavil celoten zaplet (na določenem mestu obtiči in izjavi, da ima zgodbo, če bi kritiki to znali videti), vendar brez nadzirajočih pridevniških poudarkov – to pomeni brez pripovedovalčeve plehke manipulacije z bralčevim glediščem; pripovedovalec namreč zavrača bralčevo sodelovanje pri nastanku umetniškega dela. Pisatelj, kot ga opisuje, nevarno uporablja prislove s sopomeni ter pridevnike in antropocentrične primerjave, ki stvarjem prinašajo bolj čustvene značilnosti, ki jih pravzaprav nimajo. Robbe-Grillet pa poudarja fenomenološki pogled, v središče postavi stvari; zaplet je navzoč, vendar zameglen. Bralec ga mora ustvariti sam s pomočjo dinamičnega arhitekturnega branja. Posledično bi morali zaradi objektivnega pisanja brez prislovov doseči novo podobo resničnosti.

Ker smo bili vsi izpostavljeni različnemu prepričevalnemu govoru pripovedovalcev v romanih, je odnos Robbe-Grilleta najprej videti čudaški, lahko pa se spomnimo, da Aristotel omenja navzočnost tega pojava predvsem v dramski umetnosti, in ne toliko v pripovedni. V *mimesis* tragedije *vidimo* predstavljeno resničnost in jo dojemamo kot celoto, medtem ko se mimetično odvija zaplet. To posledično zahteva spontano sodelovanje in ustvarjalnost gledalcev. Tako kot Robbe-Grillet je tudi Aristotel predlagal, da moramo imeti pravi zaplet (Robbe-Grillet bi verjetno menil, da ima ta izraz preveliko konotacijo in ga zato zamenjal z izrazom *stvar*) med procesom ustvarjanja vedno pred očmi, da bi lahko dosegli prepričljivost. "Novi romanopisci" se vračajo k nekaterim golim potezom dramske umetnosti, da bi dosegli pripovedno obliko, ki zavrača pripovedovalca in poudarja predmet. Nekaj od tega ni novost, saj nam že več generacij razlagajo, da je pripovedovalec s prihodom 20. stoletja izginil.

Odvzemanje humanističnega čutenja vsem oblikam umetnosti in poudarjanje radikalnega larpurlartističnega kulta pa je gotovo nekaj novega.

Ta vrsta *mimesis* je verjetno najbližje kameri in ima dva glavna vira: je prečiščen razvoj realističnega gibanja in sodeluje pri agresiji na ušesa in oči prek novega množičnega medija, čigar prerok je Marshall McLuhan. Čeprav je videti kot neizogiben korak od objektivnega, brezbarvnega opisa stvari k prikazovanju istih stvari na zaslonu s posredovanjem kamere, Robbe-Grillet vztraja, da moramo takšno predstavljanje resničnosti ohranjati v romanu, ker je film prehitel za pravilno razumevanje, ki ga zahteva ta novostara umetnost. Njegova teorija se je kljub temu uresničila v filmu *Lani v Marienbadu*, v katerem so vse oblike in kombinacije nejasnega dogajanja prikazane skozi rahločutno, ustvarjalno oko Resnaisove kamere. Če je res predstavnik nove teorije in če je ta film res boljši od njegovih romanov, kot trdijo mnogi, potem se verjetno moti, ko vztraja pri nadaljevanju linearnih literarnih oblik v razčlovečenem, nečustvenem svetu, ki ga je razglasil McLuhan, in ki ga podpira v svojih zamislih.

Sklep, ki jasno izhaja celo iz tako kratkega, v ihti strnjene povzetka stoletij, je nadaljevanje ideje *mimesis*, kljub spremembam okusa, zaradi katerih so bili v različnih obdobjih priljubljeni različni žanri. Aristotel je povzdigoval tragedijo kot glavni mimetični žanr, epika in njena podvrsta romanca pa sta prevzeli glavno vlogo do vnovičnega rojstva dramskih oblik v renesansi. Roman je pridobil vedno večjo vlogo do sredine 20. stoletja, ko so se pojavili film in druge spremljajoče elektronske oblike, ki so prevzele vodilno vlogo. To menjavanje vodilnih oblik ne zanika vrednosti drugih žanrov: odrska drama, pesem in roman niso mrtve oblike, le oči potrošnikov množične kulture so usmerjene drugam. Aristotel se je seveda ukvarjal tudi z epiko in celo z nižjimi mimetičnimi oblikami komedije. Dejanje je vedno pri roki za posnemanje in lahko predpostavljamo, da bodo glavna in tudi številne manj opazne oblike v umetnosti izkoristile priložnost ter s pomočjo medijev oblikovale svoje zgodbe in kompozicijo.

Ko je Aristotel pisal, je, kot kaže, pri opisih izhajal iz določenih primerov, vendar je kljub temu postavil splošna in absolutna pravila, proti katerim so, po njegovem mnenju, posameznosti vedno stremele in jih bodo podrobnosti vedno podpirale. Aristotel torej predpisuje, govori prijazno, vendar odločno o nujnosti literarne zgradbe. V tem pogledu je za sodobno miselnost, ki glede logike govori bolj v prid Petra Ramusa, nevaren in hkrati dvomljiv. Aristotelov nasprotnik iz 16. stoletja Peter Ramus vedno izhaja iz posameznega in to prenaša na splošno: posameznost ima prednost pred splošnim in splošno se vedno spreminja in prilagaja, ko se posameznosti kopičijo. Razlika med Aristotelovim in Ramusovim razmišljanjem je metafora za naše razmišljanje o razvoju načrtovane ali geometrične literature. Kot ljudje sodobnega časa verjamemo v neskončne ravni sprememb in se borimo proti vsiljevanju pravil, ki pomenijo, da lahko uresničimo določeno možnost in dosežemo stanje mirovanja. Ne glede na vrednost predpisovalčevih besed ne moremo govoriti o dokončnem načelu. Zanimivo je, da je Aristotelov predlog kljub temu ohranil vpliv, ker nas

njegovo besedilo lahko prepriča, da ni jemal le iz primerov, da sta ga o tragediji poučevala Sofokles in Evripid ter o epiki Homer, da je antični pisec in nam je v pomoč in da se lahko opremo na njegova ramena, da bi tako videli dlje.

Aristotelova teoretična pravila predstavljajo to, kar Matthew Arnold imenuje kriterij (*touchstone*). Literaturi je podaril besedo zgodba in razložil njen pomen – veliko drznejša in pomembnejša naloga od vsega, kar je dosegel Platon v svojih redkih razmišljanjih o literaturi, in od šaljivega, previdnega raziskovanja *zmernosti* in temperamenta, ki ju je Horac predstavil v svojem delu *Pismo o pesništvu*. Ko govorimo o idejah Robbe-Grilleta, sem skušala označiti kontinuiteto in razvijanje v literarni teoriji in teoriji estetike. Aristotelova pravila morda res nimajo več avre absolutnosti, so pa pametna in daljnosežna. Gotovo se moramo v tej šoli najprej naučiti hoditi, preden bomo lahko zaplesali.

Človek ni pesnik, ker piše verze, pravi Aristotel (v 9. poglavju *Poetike*), temveč zato, ker piše zgodbe s pomočjo dejanja: *mithosa*, *mimesis* in *praksisa*, treh neločljivih elementov. Njegova osnovna naloga je predstavljati splošno in ne posameznosti. Ta naloga povzdigne njegovo delo na raven filozofskega dosežka in pesnika nad zgodovinopisce, ki se lahko ukvarjajo le s posameznostmi. Če se odloči, da bo opisoval zgodovino, se bo njegova pripoved ločevala od pripovedi zgodovinopisca, saj pesnik izbira dogodke glede na zakone verjetnosti in nujnosti, zato bo pesnik ostal pesnik.

Aristotel se kljub temu zaveda, da je težko napisati uspešno zgodbo, čeprav je bilo že v njegovem času napisanih veliko poskusov literarnih del. Ko pesnik odkrije način, ki sproži občutek užitka ali lepote, je pričakovano, da bo imela njegova stvaritev začetek, sredino in konec. Ne preprost, temveč zapleten *mithos*. To pomeni, da vsebuje peripetijo (*peripeteia*), anagorizem (*anagnórisis*) ali oba elementa hkrati. Če gre za tragedijo, bo imela nesrečen konec, do katerega bo pripeljalo zaporedje dejanj notranjega toka (*hamartia*) značaja, ki bo padel.

Te značilnosti bodo opaznejše pri dokončani umetnini, vendar umetnik ne sme razmišljati le o končnem izdelku, temveč tudi o postopku. Pri zasnovi zgodb mora imeti pesnik potek dejanja kar najbolj živo pred očmi, da bi tako dosegel največjo dovršenost predstavljenega. Pesnik bi moral tako kot filozof najprej iz splošnega izluščiti posamezno, najprej določiti splošne obrise, šele nato zapolnjevati in razširjati zgodbo ter podrobno obdelati epizode, ki morajo biti v tragediji razmeroma kratke in v epski pesnitvi razmeroma dolge. Ne glede na žanr mora imeti *mitos* določen obseg, ki ga je mogoče zadržati v spominu, in ne sme uiti v epizodno zmedo. Pri načrtovanju začetka, sredine in konca je pesnik, ki piše tragedijo, odvisen od dveh vzgibov – zapleta in katastrofe, od zapletanja in razpletanja dejanja. To je ogrožje nastajanja umetnine in gotovo je veliko manj zadovoljujoče kot njegova razlaga kakovosti dela.

Aristotelu bi lahko očitali nedorečenost pri dajanju navodil – še posebej pri sodobnem občinstvu, ki ga zanima postopek. Primerneje bi bilo, če bi rekli, da nam ne daje opisov, ki jih želimo. Med zapletanjem in razpletanjem, na primer, nastopi točka preobrata v slabo ali dobro usodo. Čeprav Aristotel trdi, da mora

pesnik znati ustvarjati rastoče in padajoče dejanje (kot pri kolesu sreče), ničesar ne pove o naravi in natančnem mestu krize ali razmejivke dejanja – to je trenutek, ki po besedah Suzanne Langer vpelje *tragični ritem* in ki sestavlja preobrat – trenutek med rastjo in padcem, med zapletanjem in razpletanjem. Samodejno lahko sledimo razmišljanju italijanskih renesančnih kritikov, ki so se oklepali Horacove strukture petih dejanj in trdili, da se popolna igra zapleta dve dejanji in pol, razpleta pa drugi dve dejanji in pol. Po tem vzorcu je kriza preprosto obrat, ki se zgodi natanko na sredini časovno omejenega napredovanja zgodbe. Načeloma je jasno, da potrebujemo razlago. Pri tako skromnih navodilih pisatelju ne moremo naročiti, naj piše in se ravna po njih. Tega so se dobro zavedali tudi italijanski teoretiki iz 16. stoletja, na kar kažejo tudi vse nadaljnje literarne teorije.

Aristotelova *Poetika* ni zamrla, temveč je v srednjem veku le počivala. Retoriki, ki so svoje znanje črpali od Cicera in Kvintilijana, so pesnika učili, kako mora pisati, plesti zgodbe in voditi dogajanje. E. R. Curtis je pokazal, da so teme (*topoi*) ali obrazci pogosto narekovali metode za zapolnjevanje strukture, ki so jo večinoma vnaprej predpisovala pravila antične retorike (5. poglavje). Ker je bila v srednjem veku vodilna sila judovsko krščanstvo, se je slog *mimesis* postopoma spremenil, kar je pripeljalo do tradicionalnega razlikovanja med visokim in nizkim slogom. Auerbach opisuje novo vrsto realizma, v katerem se razlika med visokim in nizkim izgubi, ker spajanje poseeblja Kristus – kralj vseh kraljev, rojen v jaslih, zelo surovo usmrčen pred ljudskimi množicami. Za svetega Avgušтина in njegove naslednike so bile možne usodnejše predstavitve in pripeljale so do vertikalne interpretacije zgodovine. Tako kot sta Adam in Izak vnaprej napovedala Kristusa, lahko tudi na vsak zgodovinski ali literarni dogodek gledamo kot na nazoren prikaz vidika božanskega razodetja. Klasična ideja je bila v nasprotju s tem. Upoštevala je čas, prostor, vzrok in zaporedje: po Auerbachu je bila horizontalna.

Tudi Horacova pravila so v srednjem veku nekaj veljala – vsaj toliko, da so dala novejši uprizoritvi Chaucerjeve igre *Troilus in Kresida* obliko popolno zasnovane petdejanke – in tudi njegova pravila so oživila z razcvetom ljudske, posvetne literature v 15. in 16. stoletju. Medtem pa je velika boginja Fortuna spodbudila oblikovanje zgodb. Njeno kolo sreče ni bilo premočrtno (Aristotelova preprosta zgodba) in ni bila kot dve stranici enakostraničnega trikotnika (Aristotelova zapletena zgodba, ki se dvigne in pade med zapletom in razpletom). Kolo je bilo okroglo in v nenehnem gibanju v svetu. Tako se hitrost dogajanja pri *Troilus*u podvoji pri preobratu “iz bede v srečo in iz te v radost”, v renesansi pa kljub Aristotelovim tekmečem niso pozabili na to nenehno vrtenje. Ko Edmund v *Kralju Learu* umira, se zaveda, da je zdaj na tleh on: “Kolo se je obrnilo.” Prav tako Marlowe, še posebej v *Edvardu II.*, pred katastrofo dovoli, da se odvrti sedem ciklov, in se s tem upre Aristotelovemu zavračanju epizodnih in epskih slogov ter v tragediji doseže velik uspeh.

Kljub temu je v srednjem veku vladalo zatišje in v trenutku, ko sta Averroës in Hermannus prinesla Aristotelovo *Poetiko* v zahodno Evropo (v 13. stoletju jo je Hermannus prevedel v latinščino, leta 1481 je izšla v Benetkah, leta 1515 je bila ponatisnjena), je zgodba spet zavzela osrednjo vlogo v literarni teoriji umetnosti. Svojevrsten stik humanistične potrebe po poudarjanju procesa v literaturi s sprejemom Averroësove okleščene verzije *Poetike* je sprožil epidemijo teorij, ki so podrobno raziskane v delu Bernarda Weinberga *Zgodovina literarne kritike v italijanski renesansi*, izšla je v dveh knjigah. Posledica je neskončen, nerešen spor, ki je nastal ob pojavu novih pravil, s katerimi so želeli zapolniti vrzeli. V 16. stoletju so v Italiji dobili mešanico besedil, ki je bila postopoma prečiščena, potem pa zaradi pretirane interpretacije spremenjena v novo besedilo, v katerem je bilo čutiti Horacov vpliv, sklicevanje na Platona, v njem so bili novi izrazi in nova literatura.

Literatura v jeziku ljudstva je klicala po poetiki za splošno rabo. Kot kaže, se je ujela med navdušenje nad oblikovnim obrazcem Aristotela v kombinaciji s Horacom in med težko pričakovano obliko nastajajoče literature. To vprašanje je zanje pomenilo pravi prerod, saj so čutili, da morajo v novih delih v ljudskem jeziku obuditi klasične literarne oblike tako glede zgodbe kot tudi glede diktije. Antiki morajo dokazati, da je njihova literatura enakovredna, tako da natančno posnemajo antične kriterije in jih uporabljajo v svojih delih. Poznejše delo Antonia Riccobonija *De poetica Aristoteles cum Horatio collatus* (1592? – datirano po Weinbergu) je značilno za tisto obdobje, saj primerja Aristotela in Horaca ter je okrašeno z retoričnimi dolgovestnostmi, h katerim je Horac spodbujal pesnike v delu *Pismo o pesništvu*. Zanimivejši, čeprav morda ne tako značilen, je verjetno skrajni in zahtevni primer Castelveta. Upiral se je, vendar je trdil, da je treba tako natančno posnemati dogodke, da gledalci začno verjeti v resničnost teh dogodkov in jih ne dojemajo kot predstavo. Predvidevamo, da bi moral v tem primeru junak svoje življenje prilagoditi urniku, tako da bi tragični padeč doživel prav na določen večer ob sedmi uri.

Kot je bilo že omenjeno, se težave pojavijo s potrebo po razlagi Aristotelovega dela. Slog *Poetike* je osupljivo avtoritativen, vendar ne gre za uporabno umetnost. Ob misli, da bi pravila prenesli na umetniška dela, se porodijo številna vprašanja in težave. Na splošno je veljalo, na primer, da je Averroës oklestil in pomešal pravila *Poetike*, ko jo je *arabiziral* – za ponazoritev Aristotelovih pravil je uporabil primere iz arabske literature. To verjetno ne drži in raziskovalec grško-arabske književnosti bo morda nekega dne odkril pravo naravo in metodo, po kateri naj bi Averroës oklestil *Poetiko*, in tako pokazal na vse potrebne spremembe pri prenosu teorije v prakso. Za ponazoritev obsega težav in preprirov, ki so se pozneje pojavili med italijanskimi teoretiki, si lahko ogledamo število primerov v Weinbergovem kazalu, če pogledamo pod geslo aristotelске fraze. Tako kot Averroës so se tudi Italijani spopadali s težavami prenašanja navidezno urejene teorije na celotno literaturo.

Namesto da se poglobljamo v njihove prepire, s čimer se je ukvarjal Weinberg, se bomo vrnili k zankam v Aristotelovem besedilu in se nekoliko posvetili

tudi besedilom Horaca in Platona. Umetnik, ki bi se hotel ravnati po Aristotelovih navodilih, bi skoraj na vsakem koraku naletel na težavo. Na koncu bi se moral zanesti na svojo interpretacijo. Umetnik bi naletel na težave, ker bi se na Aristotelova navodila obračal v procesu ustvarjanja. Če bi hotel imeti prizor, ki bi ga pisal, ves čas pred očmi, da bi tako dosegel kar največjo prepričljivost, bi se morala ta zgodba dogajati kdaj v preteklosti, v legendi ali resničnosti. Kakšna je torej narava ustvarjanja? Naj umetnik *ex nihilo* ustvarja dogodek, ki bo videti verjeten ali mogoč, ali se mora držati že znanega? Mora začeti s splošnim orisom in ga potem zapolniti z epizodami ali je zavezan tradicionalni zgodbi, ki prisega na splošno in svobodno izbiro v posameznih epizodah? Ima umetnik proste roke v obeh primerih? Literatura, na katero se je Aristotel opiral, daje malo odgovorov, ker je izgubljena ali pa govori le o tradicionalni tematiki.

Omenili smo že pravilo o mestu preobrata med zapletanjem in razpletanjem, Aristotel pa pravila še nekoliko zaplete. Zapiše, da je v Teodektovem *Linkeju* zaplet nastal že pred dramo. S tem nakaže, da je lahko drama v okviru pravil sestavljena tudi skoraj samo iz katastrofe in razpleta. To pripelje do zanimive ugotovitve, s katero zavrača idejo strukture: začetek, sredina, konec. Če trodelno strukturo zamenja z dvodelno, ki obsega le katastrofo in razplet, to pomeni, da igro prelamlja na polovici sredine – še posebej, če bi želeli urejena in nespremenljiva pravila. Tako še vedno razmišljajo na primer nekateri Shakespearovi kritiki, ki iščejo preobrat ali obrat iger okoli 3. prizora v 3. dejanju, pomen pa razkrivajo od te točke naprej in nazaj. To pravilo seveda velja za strukturo Corneillovih in Racinovih iger, ki so se držale velikih *pravil*.

V izvirnem opisu tragedije je Aristotel trdil, da je vsaka tragedija sestavljena iz zgodbe, značaja, dikcije, misli, spektakla in melodije, med katerimi ima zgodba največjo težo. Poudaril je tudi, da sta misel in značaj elementa tista, ki vplivata na uspeh ali neuspeh dejanja. Očitno Aristotel meni, da sta misel in značaj dovolj močni pobudi za nastanek dejanja, dejanje pa je pogoj, ki povezuje vse tri neločljive dele v celoto. Je imel tukaj v mislih enotnost ali delitev? Če naj bi imela zgodba najpomembnejšo vlogo, ali to pomeni, da sta dejanje in misel značaja vključena samo zato, da podpirata bežno idejo o stvarnem dogajanju? R. S. Crane v svojem eseju *Koncept zgodbe in zgodba Toma Jonesa* (*The Concept of the Plot and the Plot of Tom Jones*) predstavi neke vrste delitev, ki bi preskočila to oviro. Trdi, da je zgodba sintetična beseda in ima tri vzročne oblike: ustvarja zgodbo dejanj, zgodbo značaja in zgodbo misli. Ta razlaga zavrača zgodbo dejanja kot golega mehanskega razvrščanja dogodkov, konec, do katerega nas pripeljejo natančna pravila, in njihovo razlago, ki je do 17. stoletja oklestila Aristotelove trditve v okorne in neuporabne določbe:

Nemogoče je [...] da bi ustrezno določili, kaj je zgodba, če v svoj obrazec ne zajamemo vseh treh elementov ali pobud, ki jih v sebi združuje zgodba. Sledi tudi, da se bodo zgodbe med seboj razlikovale v strukturi glede na to,

kolikšno vlogo imajo posamezni vzročni elementi kot združevalna načela. Obstajajo zgodbe dejanj, zgodbe značaja in zgodbe misli. Pri prvih je združevalno načelo popolna sprememba, postopna ali nenadna, v položaju junaka, ki jo določata in zaznamujeta značaj in misel (kot v *Kralju Ojdipu* in *Bratih Karamazovih*). Pri drugi vrsti je načelo sklenjen proces spremembe v moralnem značaju junaka, ki ga spodbudi ali oblikuje dejanje, in opazen tako v značaju kot tudi v misli in občutju (kot pri Jamesovem *Portretu neke gospe*). V tretjem primeru je načelo sklenjen proces spremembe junakove misli in zato tudi njegovih čustev, kar pogojujeta in usmerjata značaj in dejanje (kot v Patrovem *Mariusu Epikurejskem*).

(Crane, str. 306)

To je zanimivo preoblikovanje Aristotelovega dela, ki se poslužuje daljnosežne ideje zgodbe in dejanja, da bi ukrojila formalne obrazce po okusu sodobnega občinstva. Crane je zamenjal besedo tragedija z zgodbo in izhajal iz tega. V 18. poglavju *Poetike* je Aristotel še bolj zapletel stvari, ko je pisal o štirih vrstah tragedije. Idealna tragedija naj bi združevala vse štiri vrste: zapleteno tragedijo (ki je odvisna od preobrata ali prepoznanja in jo lahko primerjamo s Cranovo zgodbo dejanj), tragedijo trpljenja, tragedijo značajev in preprosto tragedijo. Crane uporabi enako delitev, hkrati pa se sklicuje na zgodnejša razmerja med zgodbo, značajem in mislijo, na koncu pa ponudi svojo teorijo – potrebo, ki nastane zaradi problematičnosti Aristotelovega besedila.

Omeniti moramo še dve mesti v *Poetiki* – idejo enega dejanja in zbujanja sočutja in strahu. V literarni teoriji, ki je nastala po nastanku *Poetike*, je ideja o enem dejanju in enotnosti, ki iz tega izhaja, pritegnila veliko pozornosti in pripeljala do pravil o treh enotnostih – dejanja, časa in kraja. Aristotel je celo trdil, da je imel Homer božanski navdih, ko je za zgodbi v *Ilijadi* in *Odiseji* izbral enotno dejanje ter ni skušal opisati celotne trojanske vojne in vseh Odisejevih junaštev. Da bi bila zgodba dobra, mora biti celovita – to pomeni, da mora imeti začetek, sredino in konec ter veličino, občutek širine in obsežnosti, ki ga je mogoče zadržati v spominu. Epizodne zgodbe tega pravila ne upoštevajo, vodijo v zmedo in zasenčijo konec, ki ga ima pesnik v mislih. Aristotel zavrača več vzporednih zgodb, saj čuti, da lahko dosežemo veličino le z zapleteno zgodbo, ki vsebuje prepoznanje in preobrat.

(Nadaljevanje prihodnjič)

Prevedla Nina Zabukovec