

torej vidimo, da take razsežnosti sentimentalnega romana utemeljujejo in omogočajo nekatere sicer dosti radikalnejše postopke modernega romana.

Avtorica začenja študijo s sorazmerno natančnim prikazom razvoja in pomena termina, s tem pa še tudi vsebinsko opredeli svoj predmet. V naslednjih poglavjih obdeluje razvoj sentimentalnega romana v tistih deželah, v katerih se je le-ta najbolj značilno in izrazito razvijal, namreč v Angliji, Franciji in Nemčiji, nato pa označi tudi tiste literature, ki so bile za vrst manj značilne, med njimi posebej rusko. Tu gre za zelo informativne in pregledne razvojne analize, iz katerih je mogoče spoznati glavne avtorje in njihova dela, vire in predhodnike, na katere so se naslanjali, pa tudi razvoj strukture romana, spremembe v položaju in tudi ustroju samega sentimentalizma itd. Zatem se ustavi še ob zvrsti pisemskega romana, ki se sicer ne pokriva docela s sentimentalnim, vendar pomeni njegovo osrednjo formo; tu opozarja na posebnosti, ki jih je forma prinesla s seboj (na nekatere od njih smo opozorili) in na spremembe, ki jih je doživljala v svojem razvoju do romantike in z odmevi v novejših obdobjih.

Predvsem pa je dragoceno zadnje, najboljše poglavje študije, ki se ukvarja z odmevi sentimentalizma v slovenski literaturi; to poglavje presega zgolj pregledno podajanje najpomembnejših pojavov in problemov in je pravzaprav sistematična komparativistična študija o odmevih in vplivih sentimentalne književnosti na Slovenskem. Seveda ni mogoče govoriti o slovenskem sentimentalnem romanu, kajti naša književnost te zvrsti v njeni izvorni obliki ni ustvarila. To pa ne pomeni, da sentimentalizem ni bil odločilen za slovensko književnost, vendar je deloval zapoznelo in hkrati z drugimi smermi. (»Značilna lastnost slovenskega zgodnjemeščanskega romana je sinkretizem, stapljanje sodasnih romanesknih sestavin s tis-

timi iz razsvetljenske, rahločutne ter romantične tradicije.« Str. 99)

Poglavje, posvečeno slovenskim odmevom sentimentalizma, lahko v grobem razdelimo na dva vidika. Avtorica najprej analizira te odmeve v razvoju slovenske literature od Ciglerjeve nabožno-poučne povesti prek vajevske proze do meščanskega romana (posebej pri Jurčiču in Stritarju), nato pa raziskuje, kako so se v slovenski prozi realizirali nekateri tipični modeli sentimentalnega romana (natančneje analizira recepcijo vzorcev *Nove Heloize*, *Župnika Wakefieldskega*, *Uboge Lize* in *Pamele*, nato pa še funkcijo, ki jo opravljajo forme pisma, dnevnika in potopisa). Ne ustavlja se le pri najvidnejših avtorjih in delih, pač pa opozarja tudi na manj pomembne avtorje in avtorice, ki prehajajo že v trivialno literaturo. (S tem opozori tudi na pomen, ki ga ima sentimentalizem za trivialno književnost.)

Ta obsežni zvezek Literarnega leksikona torej prinaša sistematično in zelo informativno študijo o zvrsti romana, ki je v marsikakem pogledu zanimiva in bi zaslužila tudi pri nas večjo pozornost (v slovenskih prevodih npr. niso dostopna dela kot Rousseaujeva *Nova Heloiza*, Richardsonovi romani, Sternovo *Sentimentalno popotovanje* itd.)

Igor Zabel

Aleš Erjavec O ESTETIKI, UMETNOSTI IN IDEOLOGIJI

*Cankarjeva založba, Ljubljana 1983
(Misel in čas)*

Erjavčeva knjiga študij o francoskem marksizmu (tako je tudi podnaslovljena), ki združuje razprave, nastale med avtorjevim intenzivnim preučevanjem francoske marksistične filozofije in estetike ter večinoma že objavljene v reviji *Anthropos*, skuša s svojo teoretsko zastavitvijo razviti in preizkusiti nove možnosti marksističnega raz-

iskovanja estetike in umetnosti. O tem, da gre avtorju ravno za marksistično kritiko, najbrž ne more biti dvoma, čeprav npr. Matjaž Potrč meni, da pri kritiki izhaja pravzaprav iz stališč strukturalizma in freudizma (prim. M. P.: *Francoska marksistična misel o estetiki*, Delo, 9. februarja 1984, str. 14). Erjavec si prizadeva opraviti svojo analizo vsestransko korektno in predvsem strokovno, z doslednim izogibanjem vnaprejšnjim diskvalifikacijam in predsodkom, sicer tako pogostim spremnim pojavom »ortodoksne« marksistične misli, kar lahko doseže zlasti imanentna filozofska obravnava, ki pa naj jo ustrezno dopolnjujejo navezave na konkreten historični (družbeni, politični) kontekst. To pomeni, da skuša odkriti nedoslednosti in pomanjkljivosti estetskih implikacij posameznih teorij oz. filozofij, kolikor je mogoče, v njih samih, kar je včasih možno že z objektivnejšim prikazovanjem še drugih, spregledanih ali celo narobe razumljenih plati tistih filozofemov ali ideologemov, ki so jih obravnavani avtorji v svojih delih kritizirali in zavračali. Zaradi vsega tega, predvsem pa še zaradi svoje izredne kritičnosti, je pred nami zanimiv poskus marksističnega spoprijema sicer s preteklo, a kot kaže, še vedno aktualno estetsko mislijo nekaterih, po določenem ključu izbranih francoskih marksistov.

Seveda pa povzroča takšna zastavitev tudi nekaj težav, o katerih bomo skušali spregovoriti v nadaljevanju. V središču pozornosti je estetska problematika, pojmovana seveda v dovolj širokem smislu, torej ne v tradicionalnem metafizičnem pomenu filozofske discipline, temveč kot filozofska kritika umetnosti (str. 6). Takoj za uvodom uvrščeno besedilo z naslovom *O marksizmu in estetiki* predstavlja nekakšno predhodno pojasnilo o avtorjevem odnosu do vprašanja »marksističnosti« obravnavanih teorij in v njem je tudi pojem marksizma opredeljen karseda široko in odprto, nato pa po krajši študiji o situacionizmu slede študije Roger

Garaudy, Henri Lefebvre, Lucien Goldmann in Tri poglavja o Althusserju. Skladno z mislijo, da je sicer potrebno omejiti predmet, ne pa svoje perspektive, je po avtorjevem mnenju estetsko problematiko nujno ločiti od ostale, zlasti sociološke ali t. i. »specialistične« umetnostne problematike, ki sodi v domeno raziskav, ki se ukvarjajo z umetnostjo na konkreten način, torej raziskav konkretnih umetniških in literarnih del. Podobno velja tudi za ostale filozofske sklope, ki za izpostavljena estetska vprašanja niso relevantni. Teh osnovnih izhodišč se skuša v glavnem ves čas držati, ker pa gre ob navezavi na konkretne avtorje enkrat za popolnoma različna in nasprotujoča si stališča v različnih obdobjih (npr. pri Garaudyju), drugič za neustreznost obče filozofskega pristopa, ki mu uidejo sicer pomembni znanstveni dosežki (npr. pri Goldmannu), tretjič spet za podobno neustreznost, vendar zaradi esejističnega in bolj literarnega kot filozofskega pisanja (npr. pri Lefebvru) ali pa, nasprotno, za le posredno obravnavanje umetnosti znotraj koherentne filozofske misli (npr. pri Althusserju), je za ohranitev zastavljenega filozofskega »nivoja« raziskave seveda potrebno vsakokratno prilagajanje, med katerim pišec iz celotnega opusa določenega avtorja poišče monografskemu konceptu svojih študij ustrezajoča dela, svoje odločitve komentira in šele po tej nujni predpripravi so lahko umeščena v glavni tok razpravljanja. Če k temu dodamo še nastanek študij kot samostojnih člankov, smo delno že dobili odgovor na vprašanje, zakaj imamo ob branju vtis o pogostem ponavljanju uvodnih misli, sklepov in celo informativnih osvetlitev zgodovinskega konteksta obravnavanih pogledov in teorij. Čeprav je morda to prej vtis kot kaj drugega, se zlasti npr. v *Treh poglavjih o Althusserju* nekatere teme tudi dejansko nekoliko prekrivajo, podvajajo z že povedanim, ali pa z navajanjem dodatnih zgodovinskih podatkov šele vzvratno pojasnjujejo že v prejš.

njih poglavjih opravljeno analizo, ki bi bila s sprotnim vpisovanjem morda bolj nazorna.

Glavna os razpravljanja poteka okrog vprašanja o bistvu umetnosti, kar je upravičeno spričo dejstva, da gre za dela filozofov, »ki ostajajo znotraj estetike in umetnosti, pojmovanih predvsem v tradicionalnem smislu« (str. 5), pri čemer postanejo predmet Erjavčeve kritike vse enostranosti in absolutizirajoče, le del celovitosti bistva umetnosti upoštevajoče teorije. Garaudyja in Lefebvra med drugim kritizira npr. zato, ker v svoj koncept ne moreta vključiti moderne umetnosti, Goldmanna, ker pretirano poudarja »kolektivno«, družbeno plat umetnosti in zanemarja estetsko, situacioniste, ker absolutizirajo produkcijo. In končno tudi Althusserju in njegovim učencem po sicer izčrpni osvetlitvi njihove filozofije in teorije navsezadnje vendarle očita, da se o bistvu umetnosti ne morejo izreči: »Zato se zdi, da nam takšna analiza ali kritika lahko prikaže družbene, razredne in zgodovinske pogoje umetniškega dela, ne more pa nam razložiti, kako umetnost funkcioniira s svojim estetskim učinkom, kot tudi ne, zakaj pravzaprav beremo literaturo.« K temu še dodaja: »V tem pogledu bi jo bilo nujno treba dopolniti z ugotovitvami poetike, ki bi znotraj 'šolskih praks' itd. lahko ugotovila 'umetniškost' ali estetski učinek, ki je pri althusserjancih ostal neopredeljen in nejasen.« (Oba citata na str. 209.)

Težave pa se pojavijo, če hoče pisec dosledno upoštevati tudi naslednjo, v uvodu zapisano trditev: »Umetnost in literatura sta namreč praviloma vmeščeni v celoto vsakega filozofema ravno tako, kot sta vmeščeni v družbeno totalnost in konkretnost. To pomeni, da ne moremo enostavno obravnavati npr. 'Garaudyjeve estetike' ločeno od celote njegovih stališč.« (Str. 6) Če pa je potrebno estetsko problematiko pri posameznem avtorju obravnavati v kontekstu vseh njegovih del, se področje raziskovanja nujno močno razširi tudi izven pri-

marnega interesa za vprašanja estetike, saj se nobeden od avtorjev, ki sicer sodijo v osrednji tok francoskega marksizma, kot posredno razberemo iz uvoda, ni ukvarjal izključno z vprašanji filozofije umetnosti oz. estetike v omenjenem širokem smislu, temveč so ta vprašanja predstavljala le določen del njihovega delovanja. Poleg tega je poseben problem zelo raznolika filozofska »teža« teh avtorjev, ki jo je Erjavcu zaradi časovne distance nekoliko lažje preveriti (gl. npr. poglavje o Lefebvru, str. 77, ali npr. zadnje poglavje o Althusserju, str. 215, 216) in zaradi katere je od del, ki jih je še mogoče vključiti v filozofsko obravnavo, treba razlikovati dela, ki so drugačnega značaja. Vse to bi sicer načelno pomenilo, da ostaja zaradi monografske zasnove študij sorazmerno veliko gradiva zunaj koncepta obravnave, ker pa je potrebno nekako upoštevati »celoto vsakega filozofema«, njegovo umeščenost v historični kontekst in konkretni družbeni prostor, se ni mogoče izogniti hkratnemu širjenju predmeta raziskave oziroma navsezadnje manevriranju med obema skrajnostma. Pri tem se postavlja vprašanje, ali je to tako, ker zahteva po celoviti obravnavi neke filozofske misli nasploh nasprotuje monografski zasnovi študij. Toda nanj bi brez obsežnejšega premisleka le težko z zanesljivostjo odgovorili, čeprav je očitno, da prav tu nastajajo težave. Ko je namreč treba upoštevati konkretni, specifični razvoj estetske oz. filozofske misli vsakega avtorja, srečamo npr. pri Garaudyju, Lefebvru ali pa Althusserju zelo različna stališča v različnih obdobjih delovanja in celo zelo strogo kritiko lastnih stališč. In ker pride iz razumljivih razlogov v poštev samo takšen pristop, ki lahko zajame vso raznolikost teh stališč brez sumljivega reduciranja in nasilnega enotenja, se obravnava nujno razcepi, razdeli na posamezna obdobja in podobdobja, v katerih mora biti višek oz. preostanek gradiva, ki »ne sodi« k estetski problematiki, pokrit in dopolnjen z nizi

manjkajočih podatkov, s čimer si lahko razložimo, zakaj je sorazmerno veliko prostora posvečenega faktografiji.

V prepletenosti teh nasprotij se torej gnete besedilo Erjavčeve knjige. Studije sicer prvotno niso bile zasnovane kot sintetični pregledi razvoja povojne francoske estetske misli ali marksistične filozofske misli o umetnosti, toda zaradi smiselne ureditve in nekaterih dodatnih pojasnil se nam za analizi situacionistov, za Garaudyjevimi, Lefebvrovimi, Goldmannovimi in Althusserjevimi oz. njegovih učencev nazori o umetnosti pravzaprav kot ob nekakšnih reprezentativnih vzorcih zarisuje gibanje nekaterih glavnih tem francoske estetske misli v času, s čimer se nam posredno odpira tudi pogled v zgodovino te misli, ki je bila, ali je še, izredno odmevna tudi pri nas. V tem je še posebna vrednost in pomen knjige. Zato lahko samo obžalujemo, da pisec z izjemo ene same opombe v uvodu nikjer ne načena vprašanja prisotnosti teh teorij v slovenskem prostoru, s čimer bi bilo delo nedvomno še dodatno osmišljeno. Toda s tem bi se seveda problematika močno razširila in preseгла zastavljene okvire, kar je verjetno razlog, da jo Erjavec pušča docela ob strani. Na koncu dodajmo še, da bi bibliografija, ki jo v knjigi pogrešamo, prispevala razen svoje običajne funkcije tudi k večji preglednosti, saj so zaradi pogostega citiranja dela navedena le s kraticami, uvedenimi ob prvi omembi v tekstu, zaradi česar si ne moremo popolnoma prihraniti nepotrebne listanja in iskanja, koristna pa bi bila morda tudi uvedba kazal in biografskih preglednic.

Alenka Koron

Aleš Erjavec
ESTETIKA IN EPISTEMOLOGIJA

DZS, Ljubljana 1984

Najnovejša knjiga Aleša Erjavca prinaša pod združujočim naslovom, s katerim sta nakazana oba

skrajna pola avtorjevega teoretskega interesa za vprašanja marksizma, estetike in umetnosti, ki so tvorila že temeljno os prve knjige, zelo heterogeno gradivo. Medtem ko so bile tam zbrane »študije«, pa tokrat podnaslov »eseji in razprave« že drugače specifikira zvrst tekstov, nastalih ob različnih priložnostih, a večinoma prav tako že objavljenih po različnih jugoslovanskih časnikih in revijah in drugih publikacijah (podrobni podatki o tem so navedeni na zadnji strani knjige). In če smo v prvi knjigi, vsebinsko tesno vezani na analizo estetskih pogledov na umetnost pri nekaterih reprezentativnih francoskih marksističnih mislecih in filozofih, lahko opazovali Erjavčeve lastne poglede nekako »na delu«, potem nam nova knjiga ponuja priložnost, da se, z izjemo dveh razprav v zadnjem delu, ki sta po zasnovi in obdelavi problematike bližji študijam, srečamo z njegovimi samostojnimi, sicer bolj poljudno pisanimi načelnimi razmisleki o marksističnem pristopu k umetnosti in o marksistični estetiki kot o »raziskovalnem polju«, ki naj »združi estetiko kot filozofijo umetnosti« in »estetiko kot znanost o umetnostih«. (Str. 7)

Petnajst prispevkov je avtor razdelil v štiri dele, svojo razdelitev pa vsebinsko obrazložil v uvodu, kjer je obenem med že znane teme umestil še »epistemološki« vidik – epistemološki seveda v najširšem pomenu besede – kot nekakšno stično mesto, ki lahko prispeva k osvetlitvi raziskovalnega estetskega polja in raziskovanega polja konkretne umetnosti. V uvodu tudi izvemo, da sta v tretji del knjige uvrščeni poleg literarnoteoretskega prispevka dve »epistemološki« študiji (epistemološki pod narekovajem), zato morda ne bo napak, če si najprej skušamo razložiti ravno omenjeni »epistemološki« vidik in začnemo z njima, torej kar v sredini. Tretja študija z naslovom *Arhitektura in čebele*, v kateri avtor ob znamenitem Marxovem citatu iz *Kapitala* razglablja o historičnih pomenih pojmov ustvarjalnost in