

## STRUKTURALNA POETIKA IN LITERARNA ZNANOST

Strukturalna poetika je s svojo kritiko mimetične estetike in v njej zasnovanih tradicionalnih literarnih znanosti utemeljena v neekspliciranih in netematiziranih določilih Heglove Estetike, o kateri podrobnejša analiza pokaže, da je v njej umetniško delo afirmirano kot *mimesis* in hkrati kot »izbris« mimetične razsežnosti, to je kot »das sinnliche Scheinen der Idee« in kot razpad te sintetične strukture, a tako, da je ta razpad v samem tekstu definiran kot razlika na višji način. Glavni interpretacijski problem je ta razlika na višji način, ki omogoča novo definicijo estetike in literarnih oziroma umetnostnih znanosti sploh.

Structural poetics with its criticism of mimetic aesthetics and of the traditional literary sciences conceived in mimetic aesthetics, is founded on the unexemplified and unthematized suppositions of Hegelian Aesthetics. A more detailed analysis of Hegelian Aesthetics shows that in it artistic work is affirmed as *mimesis* and at the same time as an »effacement« of the mimetic component, that is, as »das sinnliche Scheinen der Idee« and as a decay of this synthetic structure, and in such a way that this decay in the text itself is defined as a difference in a more elevated mood. The main problem of the interpretation is this difference in a more elevated mood, which makes possible a new definition of aesthetics in literary or artistic studies.

To, kar danes iz celotnega področja literarnih in umetnostnih znanosti posebej razločno izstopa prav pod imenom strukturalne poetike, je po svoji genezi dovolj živo zvezano z rusko »formalistično šolo« iz dvajsetih let našega stoletja, kar se čisto konkretno kaže v dejstvu, da je eden najvidnejših avtorjev sodobne strukturalne poetike ravno Roman Jakobson, ki je bil tudi eden glavnih predstavnikov ruskega »formalizma«. Nič manj očitno pa ni, da sam izraz strukturalna poetika danes ni več povsem ustrezen, ker se brez vseh težav »druži« s semiotiko, informacijsko teoretično analizo in celo z numerično estetiko. Ju. M. Lotman se v svojih delih čisto eksplicitno veže na semiotiko in informacijsko teorijo, čeprav nikoli ne poskuša, da bi se odrekel naslovu strukturalne

poetike. Kljub Lotmanovemu primeru pa je prišlo do razločitve v Franciji: v redakciji A. J. Greimasa je pred nekaj meseci izšel zbornik pod naslovom *Essais de sémiotique poétique*, ki se dovolj odločno distancira od tiste strukturalne analize, kakršno je vse doslej uveljavljal zlasti Tzvetan Todorov. Načelo razločitve je razvidno iz Greimasove uvodne razprave<sup>1</sup>. Takoj na začetku je povedano, da danes ni več mogoče razpravljati o poetičnem dejstvu tako, da ga vključujemo v »splošno teorijo literature« in da obravnavamo pesniška besedila kot »podmnožico« literarnih tekstov. To se povsem očitno nanaša na Todorova, ki v svoji znani programatični razpravi *La poétique*<sup>2</sup> opredeljuje strukturalno poetiko kot znanost o literarnosti — *la littéarité* — literarnih in poetičnih del ter jo razglasa za »teorijo strukture in funkcioniranja literarnega diskurza«. V nasprotju s Todorovim, ki poeziji zares nadreja pojem literarnega diskurza, pa izhaja Greimas iz prepričanja, da je »literatura kot avtonomni diskurz, ki sam v sebi nosi svoje lastne zakone in svojo notranjo specifik«<sup>3</sup>, danes že doživela »enodušno« zavrnitev, kar mu pomeni, da je bila literarnost sama spoznana za čisto določeno »socio-kulturno konotacijo«, ki se spreminja glede »na človeški čas in prostor«. Tu uveljavlja Greimas med drugim tezo, da poetičnost nikakor ni vezana izključno na literarna dela, saj govorimo tudi o poetičnem gledališču, poetičnem filmu in celo o poetičnih sanjah. Prepričan je, da naša beseda *poetično* zajema tisto okrožje, ki ga je v drugih civilizacijah zaznamovala beseda *sveto*: to pa so bile himne, peti rituali, hkrati pa tudi določeni religiozni in filozofski teksti. Zato pesniški diskurz ne zasega istega področja kot pojem literature in je načeloma indiferenten do govornice (*le langage*), v kateri nastane. Najbrž ni naključje, da je v zadnjem času tudi Todorov sam opustil pojem poetike in ga nadomestil s simboliko<sup>3</sup>.

Ob teh notranjih diferenciacijah je treba upoštevati, da je temelj slehernega strukturalizma pojem znaka<sup>4</sup>, ki že sam na sebi odpira različne smeri raziskovanja. Če k temu dodamo, da med glavnimi »teoretični znaki« ni samo F. de Saussure marveč tudi Charles S. Peirce, po-

<sup>1</sup> *Essais de sémiotique poétique* ... par A. J. Greimas, Paris 1972, str. 6.

<sup>2</sup> Ta razprava je objavljena v zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris 1968, str. 97.

<sup>3</sup> Glej Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, v *Poétique* 1972, št. 11, str. 273.

<sup>4</sup> Glej François Wahl, *La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*, v zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme*, str. 304: »Partout où le signe n'est pas encore conçu dans une position absolument fondatrice, la pensée n'a pas encore pris acte du structuralisme. Partout où le primat du signe est contesté, le signe détruit ou déconstruit, la pensée n'est déjà plus dans l'orbe du structuralisme«.

stane še jasnejše, kako velike razlike so že apriori možne na tem področju.

Kljub temu pa je razvoj strukturalne poetike dejansko le potekal tako, da je treba njene začetke iskati predvsem v ruski formalistični šoli ne glede na podobne pojave in pobude v drugih deželah in drugih okolišjih. Victor Erlich pripoveduje v svoji knjigi *Ruski formalizem* o eni izmed prvih Jacobsonovih razprav in jo označuje kot »težka izvajanja«, ki so »osvetljevala rusko futuristično liriko s pojmi, ki so bili izvedeni iz E. Husserla in F. de Saussura«<sup>5</sup>. Že iz tega je razvidno, da za nastanek ruske formalistične analize niso bile dovolj samo strokovno lingvistične pobude, ki so prihajale od Saussura, marveč je bila očitno potrebna tudi posebna intervencija fenomenologije. V zvezi s tem je potrebno opozoriti, da eden od najvidnejših predstavnikov fenomenološke estetike, poljski filozof Roman Ingarden, povsem sprejema temeljna izhodišča Saussurove lingvistične analize,<sup>6</sup> kar pomeni, da tisto prepletanje fenomenologije in strukturalizma, ki je tako zelo značilno za sodobno poljsko literarno znanost, ni v nobenem pogledu naključno kaj šele nepotrebno.<sup>7</sup> Docela nujno je, da je Jacques Derrida kot »kritik« strukturalizma začel prav s kritiko Husserla.

Vse to razločno kaže, da razpira strukturalna poetika kot sodobna oblika znanosti o literaturi in poeziji sama na sebi določen širši horizont. Nam, se pravi, ljudem od literarne znanosti je ta horizont dostopen seveda le skozi naš lastni »poklic«, se pravi skozi vprašanje o literarni znanosti, oziroma literarni vedi ne glede na to, ali gre za literarno zgodovino ali pa za literarno teorijo.

Roman Jakobson je že leta 1921 v razpravi, ki ima za svoj naslov ime znanega ruskega avantgardističnega pesnika Hlebnikova, zapisal, da so literarni zgodovinarji natančno taki kot policaj, ki mu je naloženo, da aretira čisto določeno osebo, pa potem pripelje na policijsko postajo še vse, ki so bil v stanovanju aretirane osebe in tudi tiste, ki so šli slučajno po ulici. Jakobson hoče s tem povedati, da je literarnim zgodovinarjem vse prav prišlo: osebno življenje, psihologija, politika, filozofija. »Namesto znanosti o literaturi je nastajal konglomerat rokodelskih raziskav, kakor da so pozabili, da pripadajo ti predmeti pač ustreznim znanostim: zgodovini filozofije, zgodovini kulture, psihologiji itd., in da le-te

<sup>5</sup> Victor Erlich, *Russischer Formalismus*, München 1964, str. 74.

<sup>6</sup> Glej R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, str. 8, op. 1.

<sup>7</sup> Glej E. Czapplejewicz, *Strukturalizem v poljski literarni teoriji*, SR XIX, 1971, str. 71.

lahko uporabljajo literarne spomenike kot defektne in drugorazredne dokumente<sup>8</sup>.

Še določnejši je Jakobson v spisu *O umetniškem realizmu*, ki se začena takole:<sup>9</sup>

Še do nedavnega ni bila umetnostna in še posebej literarna zgodovina nikakršna znanost, marveč kozerija. Ubogala je vse zakone kozerije. Spretno je preskakovala od teme k temi, od lirskih izlivov o oblikovni popolnosti k anekdotam iz umetnikovega življenja, od pogrošnih psiholoških resnic k vprašanju o filozofski vsebini in družbenega okolja. Pripovedovati na podlagi literarnih del o življenju in dobi je vendar tako hvaležna in lahka naloga; hvaležneje je kopirati kip kot pa narisati živo telo. Kozerija ne pozna natančne terminologije... Tako tudi zgodovina umetnosti ni poznala znanstvene terminologije, uporabljala je privajene besede, ne da bi jih podvrgla kritičnemu filtru, jih točno omejila in upoštevala njihovo večpomenskost.

Splošni sklep je jasen sam na sebi: določenemu, tradicionalnemu tipu literarne znanosti je že ruski formalizem odvzel njegovo znanstvenost. V tem je strukturalna poetika samo še doslednejša in na podlagi navedenih opisov ni težko uganiti, za kakšen tip literarne znanosti pri tem konkretno gre. V dogajanje literarne znanosti posega strukturalna poetika na izjemno radikalen način, saj vsemu, kar je v logičnem smislu pred njo, odreka pravo znanstvenost in mu prisoja kvečjemu pomen nainnega predznanstvenega spoznanja. Potrebno je premisliti, kaj takšna intervencija pomeni.

Najprej gre za znanstvenost literarne, s tem pa tudi sleherne umetnostne in nazadnje vsake humanistične znanosti. Vprašanje je zastavljeno tako, da sprašuje o upravičenosti nekega čisto konkretnega delovanja znotraj takoimenovanih humanističnih znanosti. Pri tem je že vnaprej jasno, da ima strukturalna poetika lahko pomen radikalnega posega le, če je res, da je znanstvenost če že ne edina, pa vsaj bistveno pomembna legitimacija teh znanosti.

V predromantiki, ko se je literarna znanost v modernem smislu šele zasnova, je bil literarni zgodovinar »ustanovljen« kot prerok, ki prerokuje iz preteklosti.<sup>10</sup> Kljub takšnim začetkom, pa je v literarni zgodovini

<sup>8</sup> Glej R. Jakobson, *Fragments de »La nouvelle poésie russe«, esquisse première: Velimir Khlebnikov*, v reviji *Poétique* 1971, št. 7, str. 288.

<sup>9</sup> R. Jakobson, *O hudoženstvenom realizme* v knjigi *Texte der russischen Formalisten I*, München 1969, str. 372.

<sup>10</sup> Glej Beda Alleman, *Der frühromantische Begriff einer modernen Literaturwissenschaft* v knjigi *Über das Dichterische*, Pfullingen 1957, str.

Ni brez pomena, da odkriva Julija Kristeva »preroške« lastnosti celo v delu takšnega »formalističnega« avtorja, kakor je M. Bahtin. Glej Julija Kristeva, *Semeiotikè*, Paris 1969, razprava *Le mot, le dialogue le roman*. V luči te kritike se sama Kristeva kaže kot prerok, vsaj včasih.

vini in teoriji vendarle vse bolj prevladovala potreba po vse »večji« znanstvenosti. V tem pogledu ima gotovo reprezentativen pomen Tainova *Filozofija umetnosti*, ki samo sebe razglša za »nekakšno botaniko« in se utemeljuje v tistem »splošnem toku, ki danes vse duhovne vede približuje naravoslovnim, daje prvim načela, opreznost in smernice drugih, jim s tem posreduje enako trdnost in jim je tako porok enakega napredka.<sup>11</sup> Ta Tainova izhodišča vodijo nazaj do Locka, Huma in J. St. Milla, hkrati pa prepričljivo potrjujejo, da je bil »samopremislek duhovnih znanosti« v devetnajstem stoletju podložen »v celoti vzoru prirodnih znanosti«.<sup>12</sup>

Glede na opisana dejstva je zaenkrat možno reči, da je strukturalna poetika v svoji radikalni znanstvenosti pač logično in stopnjevano nadaljevanje bistvene poteze duhovnih in torej tudi literarnih znanosti. Vendar se pri tem kljub navidezni evidentnosti teh ugotovitev le odpre prav poseben problem. Gadamer namreč dokazuje, da »nas je fenomenološka kritika« psihologije in spoznavne teorije devetnajstega stoletja »osvobodila pojmov, ki so bili ovira za primerno razumevanje estetske biti. Pokazala je, da se znajdejo v zmoti vsi poskusi, ki mislijo način biti estetskega iz skušnje stvarnosti« in ki estetsko razumejo kot »modifikacijo dejanskega«. Prav na podlagi fenomenoloških »pridobitev« razume Gadamer umetnost kot igro, kar mu omogoča razviti samo hermenevtiko, se pravi to, kar se je v Evropi zasnovalo v času, ko je literarni zgodovinar razumel svoj »posel« še kot prerokovanje iz preteklosti. Ker se pri tem Gadamer še posebej sklicuje ravno na Heideggrovo razumevanje resnice kot *aletheia*,<sup>13</sup> se vsiljuje domneva, da so literarne in humanistične znanosti danes razcepljene na dosledno znanost in hermenevtiko, ki ne more biti »prava« znanost, če je utemeljena v resnici, ki se imenuje *aletheia* in ki torej ni isto kot znanstvena resnica. Na prvi pogled se zdi, da je strukturalna poetika nadaljevanje tega, kar je prevladalo predvsem v devetnajstem stoletju, med tem ko se hermenevtika opira na fenomenologijo in na tiste momente v evropski preteklosti, ko se je »razlikovanje« literature in poezije pa tudi zgodovine v določeni meri »izmikalo« znanstvenosti kot takšni, iz česar sledi, da pozna naša preteklost tudi takšne trenutke, ko se umetnost ni prikazovala predvsem kot predmet na prirodoslovni, strogo znanstveni način zasno-

<sup>11</sup> H. Taine, *Filozofija umetnosti*, Ljubljana 1955, str. 32.

<sup>12</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, str. 78.

<sup>13</sup> H. G. Gadamer, *Kleine Schriften I*, Tübingen 1967, str. 46, razprava *Was ist Wahrheit?*

vanega preučevanja.<sup>14</sup> Vse to seveda nikakor ne more razveljaviti napora strukturalne poetike, saj vendar izhaja iz prevladujočega tipa literarne znanosti, se nanj tudi neposredno obrača, in mu zastavlja vprašanje v njegovi upravičenosti. To vprašanje je usodnejše kot se zdi na prvi pogled, saj ne sprašuje samo o tem, v kakšni meri je določen tip preučevanja literature in umetnosti sploh upravičen do lastne institucionalizacije v okviru takih ustanov, kot je npr. univerza, ki že apriori ne bi smela v svojem okviru trpeti ničesar, kar ni zares znanstveno ali pa se je skozi samorazvoj znanosti izkazalo za preseženo v znanstvenem smislu. Mnogo pomembnejše je, da znanstveno raziskovanje umetnosti ni brez zveze s tistimi določili, ki določajo samo usodo umetnosti. V našem zgodovinskem svetu se nekaj vzpostavlja kot umetniški pojav na tak način, da je že s to vzpostavitvijo samo omogočeno tudi znanstveno, se pravi racionalno logično preučevanje tega pojava, ki se prav kot umetnost razlikuje tako od znanosti kakor od religije. Odločitev za znanstveno raziskovanje te ali druge umetnosti ni nič nedolžnega ali poljubnega in pravzaprav sploh ni resnična odločitev, saj jo določajo tista določila, ki v samem temelju našega sveta določajo nekaj prav za umetnost. Znanstveno raziskovanje je v tem primeru »izvrševanje« teh temeljnih določil in odločitev.

V znanih Heideggrovih predavanjih o Nietzscheju iz leta 1936/37 je tudi poglavje z naslovom *Šest temeljnih dejstev iz zgodovine estetike*. Tu Heidegger ugotavlja za antično Grčijo, da ob veliki grški umetnosti ni potekal tudi ustrezen miselno pojmovni premislek o njej, čeravno ni nujno, naj bi tak premislek pomenil ravno estetiko. Pač pa se je začela estetika v Grčiji šele s Platonom in Aristotelom, to pa v času, ko je šla velika umetnost že k svojemu koncu. Nekaj podobnega velja tudi za novoveško Evropo: »V zgodovinskem trenutku, ko pridobi estetika svojo največjo višino, širino in strogost v izvedbi, je z veliko umetnostjo že konec. Veličina dopolnitve estetike je v tem, da ta konec velike umetno-

<sup>14</sup> Eden takih momentov je gotovo tudi šesti del Schellingovega *Sistema transcendentalnega idealizma*. Glej o tem Diether Jähnig, *Schelling, I, die Kunst in der Philosophie; II, Die Wahrheitsfunktion der Kunst, Pfullingen 1966*. Jähnig piše med drugim: »Šele tam... ko postavi filozofija svoj lastni temelj, resnico pod vprašaj kot neke vrste zmoto, šele tam lahko slavi umetnost in sicer z argumentom, da je večvredna kot resnica; med tem ko je Platon, ki vendar bolje kot katerikoli filozof vedel, kaj je umetnost, umetnost pregnal iz države filozofov, in med tem ko zgodovina filozofije vse do Nietzscheja via negationis dokazuje, da shaja filozofija tudi brez umetnosti. Samo enkrat, pri določenem filozofu in v njegovem življenjskem delu tudi samo za kratek čas, je govora o drugačnem odnosu: Umetnost je edini pravi in večni organon in dokument filozofije.« Schelling I, str. 13.

sti kot takšnega spozna in izreče. Ta zadnja in velika estetika je Heglova.<sup>15</sup>

Tu je v ospredje postavljeno predvsem vprašanje estetike in zato morda ni kar že na prvi pogled jasno, kaj naj imajo navedene ugotovitve sploh opraviti z umetnostnimi in še posebej literarnimi znanostmi. Res je, da se je literarna znanost v Evropi pogosto sklicevala na Aristotela, zato pa manj na Hegla in še manj na Platona, s čimer je »dala vedeti«, da vidi v Aristotelovi *Poetiki* pretežno znanstveno in le v manjši meri tudi filozofsko spekulativno dejanje. Literarni zgodovinar skuša nasproti estetiki uveljaviti v prvi vrsti svojo avtonomnost, zato razume svoj »posel« kot znanost, med tem ko mu estetika velja za »čisto« filozofsko disciplino, pri čemer dobiva sama filozofičnost neredko tudi izrazito negativni predznak. Znanstvenostno samopotrjevanje umetnostnih in literarnih znanosti nasproti filozofičnosti estetike je velikokrat preobremenjeno z neustreznimi in seveda tudi neznanstvenimi vrednostnimi implikacijami.

Vladajoča razmerja med umetnostnimi znanostmi in estetiko kot filozofsko disciplino so resen problem, ki ga tu ni mogoče izčrpno obravnavati. Kljub temu pa je docela jasno vsaj to, da je sleherna še tako drobna literarnozgodovinska razprava — ne glede na avtorjevo zavest — vedno zasidrana v čisto določenem razumevanju literarnega oziroma umetniškega dela, tako da vedé ali nevedé uveljavlja povsem določeno estetiko. Kdor tega ne prizna, ne ve ali pa noče vedeti, kako so takšni izdelki sploh možni.

Beseda estetika najbrž ni docela primerna, ker je kot ime za določeno pojmovanje umetnosti že sama na sebi nosilec prav posebnega vnaprejšnjega odnosa do umetnosti, saj kar vnaprej odkriva temelj umetnosti v estetskem, t. j. v čutnem ter s tem uveljavlja celotno metafiziko dualizma forme in vsebine.

Posebna težava je tudi v tem, da ostaja temeljno razumevanje pesniškega ali umetniškega dela znotraj konkretnega poteka literarne znanosti lahko vseskozi implicitno in povsem netametizirano, kar je v očitni zvezi z institucionalno zavarovanostjo in rutinsko utečenostjo. Iz slovenske skušnje vemo, da so literarno zgodovinski izdelki možni brez radikalnega vprašanja o literaturi. Opozorila na estetiko in njen utemeljujoči pomen utegnejo znotraj tega poteka učinkovati zelo neprijetno. Trezen premislek pa le pokaže, da je treba sleherno umetnostno znanost premisliti najprej glede na estetiko, ki se v njej potrjuje, kakor je

<sup>15</sup> M. Heidegger, *Nietzsche I*, Pfullingen 1961, str. 95 in 100.

treba tudi zgodovinopisje premisliti glede na koncepcijo zgodovine, ki se v njem uresničuje.

S tem je povedano, da se morata znotraj samih umetnostnih znanosti pojavljati dve nasprotujoči si težnji, kar celotno situacijo močno in mučno zapleta. Ena smer vodi naravnost v problematiko, ki pripada estetiki in filozofiji in jo posebej upravičuje dejstvo, da si posamezne metode in »šole« znotraj teh ved same nadevajo filozofska imena: pozitivistična, marksistična, fenomenološka, eksistencialistična, strukturalistična itd. literarna znanost. Ta način samoimenovanja pomeni, da prejema ta znanost definicijo svojega predmeta prav od pozitivizma, marksizma, fenomenologije, eksistencializma, strukturalizma itd., ne da bi mogla sama dovolj aktivno sodelovati pri definiciji in pri odkrivanju lastnega predmeta. Vse je tako, kakor da bi npr. literarna zgodovina in teorija morali prenehati biti dve samostojni disciplini, če bi se hoteli zares »posvetiti« svojemu predmetu.

V obrambi pred to možnostjo nastaja nasprotna usmerjenost: literarna zgodovina in teorija se potrjujeta predvsem kot znanost. Vendar, kakor dokazuje Tainov primer, ob tem ne moreta ohraniti svoje avtonomnosti, zlasti še, ko je dovolj jasno, da bi tudi ta težnja morala načeloma pripeljati do filozofske problematike, do filozofskega vprašanja o sami znanosti, kar pa je seveda možno zavreti s prepričanjem o neki apriorni upravičenosti znanosti na sploh, o upravičenosti, ki je ni treba šele dokazovati, marveč je docela evidentna, da o njej niti filozofski premislek ne more nič več bistvenega povedati. Takšno stališče je seveda brez-miselno, hkrati pa *tacite* izvaja upravičenost znanosti in mero njene znanstvenosti iz učinkovitosti in koristnosti. Ko se literarne znanosti nekako instinktivno branijo stopiti v območje, ki ga naznanja estetika, se torej legitimirajo kot učinek in korist, čeprav teh dveh besed ni treba razumeti v njunem najbolj navadnem in najbolj grobem pomenu. Učinek in korist literarnih in umetnostnih znanosti pa sta nekaj tako nejasnega, hkrati pa postaneta za te znanosti lahko celo nekaj pogubnega, da nikakor ni mogoče obstati v njunem območju.

Premislek o literarnih znanostih ni mogoč brez premisleka o estetiki, čeprav pri tem ni nujno, da bi s to besedo razumeli prav tradicionalno filozofsko disciplino. Zato se je treba vrniti k Heideggrovim ugotovitvam. Pri tem ni najbolj pomembna misel o koncu velike umetnosti, čeravno je res, da je Platon umetnost zanikal in da je Hegel to ponovil s trditvijo, da je umetnost že nekaj preteklega. Za naše posebno vprašanje je važnejše nekaj drugega. Heidegger namreč kaže, da je možnost estetike in



s tem tudi slehernega racionalno logičnega raziskovanja umetnosti zakoreninjena v čisto določeni usodi same umetnosti znotraj našega zgodovinskega sveta. Glede na živo zgodovinsko dogajanje umetnosti niso umetnostne znanosti nič indiferentnega ali irelevantnega, marveč so za to dogajanje soodgovorne in s tem so soodgovorne za celoto našega sveta. Prostor razkrivanja te zgodovinske odgovornosti je danes zlasti konfrontacija med tradicionalnimi ter sodobnimi, strukturalnimi raziskovalnimi metodami. Ta »konfrontacija« poteka zaenkrat znotraj vprašanja o dosledni znanstvenosti, vendar pa je hkrati jasno še nekaj drugega: ko namreč strukturalna poetika s takšno vehemenco razveljavlja ali vsaj močno reducira znanstveni pomen predstrukturalnih oblik umetnostne znanosti, razveljavlja hkrati tudi njihovo estetiko in s tem sama potrjuje in prinaša neko novo in drugačno temeljno razumevanje literarnega in umetniškega dela v vseh njegovih razsežnostih. Vse te, same na sebi sicer dovolj prepričljive domneve, lahko razodenejo svoj pravi pomen prav na ozadju Heideggrovega opisa temeljnih dejstev iz zgodovine estetike.

Če je namreč možnost estetike in racionalno logične analize umetnosti takorekoč neposredno vezana na samo usodo umetnosti in če se prav skozi to dejstvo neposredno potrjuje tudi zgodovinska odgovornost slehernega znanstvenega raziskovanja umetnostnih ali poetičnih pojavov, potem se ob sami strukturalni poetiki in glede na radikalnost njenega posega neizogibno odpre predvsem naslednje vprašanje: ali nastaja morda strukturalna poetika iz bistveno drugačne in nove usode same umetnosti, ko je vendar zmožna takšne odločne problematizacije prejšnjih analitičnih postopkov? To je prvo vprašanje, ki ga je treba premisliti ob strukturalni poetiki in zato glavna naloga literarnih znanosti kljub energičnim zahtevam strukturalne poetike ni v tem, da bi se čim hitreje priučile strukturalističnih metod, pač pa morajo po sledi opisanega vprašanja prodreti do izvorov slehernega in torej tudi strukturalnega preučevanja umetnosti.

Bistveno spremembo, ki jo glede same umetnosti uveljavlja strukturalna poetika je na kratko, zato pa dovolj plastično definiral Tzvetan Todorov, ko je zapisal, da gre za »prevrat« tiste »dvatisoč let stare tradicije«, za katero je bila »edini in bistveni moment« umetnosti in poezije predvsem »imitacija — posnemanje«. <sup>16</sup> Namen strukturalne poetike je očitno nadvse »ambiciozen«, saj hoče pretrgati tradicijo, ki se je začela v stari Grčiji, ko sta bili umetnost in še posebej poezija spoznani

<sup>16</sup> T. Todorov, *Roman Jakobson, poéticien*. Poétique 1971, št. 7, str. 275.

za *mimesis* — posnemanje. V skladu s tem piše Maurice-Jean Lefebvre celo o zgodovinski spremembi, ki je tezo »o umetnosti kot posnemanju narave zamenjala z mislijo, da sta svet narave in svet umetnosti medseboj bistveno različna«. <sup>17</sup>

Iz takšnega samorazumevanja nedvomno sledi, da je tista neznanstvenost, ki jo strukturalna poetika odkriva prav v tradicionalnih oblikah proučevanja umetnosti in literature, v neposredni zvezi z estetiko posnemanja, ki očitno pripada določenemu zgodovinskemu svetu, se pravi evropski metafiziki, kakor je to nedvoumno razvidno iz formulacije Tzvetana Todorova. Strukturalna estetika torej nalaga slehernemu premisleku, ki se ukvarja z njo samo ali pa z umetnostno znanostjo sploh, da najprej razvije ravno vprašanje o mimetično posnemovalni naravi umetnosti še posebej glede na splošni metafizični horizont. Tu je pravzaprav tista točka, kjer padajo odločitve o tem, kaj ima znotraj umetnostnih, pa tudi drugih humanističnih znanosti danes sploh še »pravico do eksistence«, oziroma, kaj je znotraj teh znanosti sploh še odgovorno.

Na prvi pogled se zdi, da je estetika posnemanja že nekaj preteklega, saj je pripadala zlasti sedemnajstemu in delu osemnajstega stoletja, med tem ko jo je kasneje nadomestila estetika izpovedi in izraza, ki je vsaj deloma še vedno v veljavi. <sup>18</sup> Zato je trditev, da je predstrukturalistična literarna znanost ujeta prav v teorijo posnemanja, že vnaprej problematična, razen če bi se dalo pokazati, da med estetiko posnemanja in estetiko izpovedi in izraza ni načelne razlike.

Med najbolj reprezentativnimi teoretičnimi deli, ki nedvomno pripadajo estetiki posnemanja je Tainova *Filozofija umetnosti*, čeravno je res, da je devetnajsto stoletje uveljavilo estetiko izpovedi in izraza. Glede na splošni pomen, ki ga ima Taine za razvoj umetnostnih in še posebej literarnih znanosti, se je treba kljub dejstvu, da danes njegovo ime ni preveč v časteh, v zvezi z našim vprašanjem obrniti prav na njegovo misel.

Za Taina je umetnost *l'imitation* — posnemanje, ki pa ni pasivna ali mehanična *réproduction*, marveč ustvarjalno poustvarjanje, katerega bistveni moment je takšno spreminjanje razmerij, ki »popelje umetnost k njenemu vrhu,« da omogoča »veljavo bistveni značilnosti« in tako kaže »kako bistveno ali zelo vidno značilnost, torej kako pomembno idejo jasneje in popolneje kakor jo kažejo resnični predmeti«. Umetnost

<sup>17</sup> J. M.-Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel 1971, str. 9.

<sup>18</sup> Glej H. G. Gadamer, *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, str. 16, razprava *Kunst und Nachahmung*.

kaže in daje veljavo bistveni značilnosti, ki ni nič drugega kot pomembna ideja. Vendar »počne« in obsega vse to ravno s posnemovanjem, kar z drugimi besedami pomeni, da odkriva in uveljavlja bistvene značilnosti in pomembne ideje na čutni način. — *d'une façon sensible* ter se prav zaradi tega čutnega elementa ne obrača »samo na razum, marveč tudi na čute in srce najpreprostejšega človeka«. Umetnost je tedaj na čutni način, za čute in za čustva »podana« bistvena značilnost ali pomembna ideja.

Vse te opredelitve vzpostavljajo umetnost kot posnemanje, tako da je posnemanje v resnici pojavljanje, uveljavljanje, razkrivanje pa tudi izražanje in izpovedovanje nečesa nečutnega in notranjega v čutnem in zunanjem. Evidentno je, da je umetnost kot posnemanje pravzaprav samo izražanje in izpovedovanje neke notranjosti in nečesa nečutnega v čutnem, se pravi v čutom dostopnem »gradivu«. Posnemanje in izražanje, odražanje in izpovedovanje so potemtakem načeloma eno in isto. V tem smislu razume posnemanje tudi strukturalizem, kakor je možno razbrati iz nekaterih ugotovitev M. J. — Lefebva.<sup>19</sup> Naj bo torej umetnost posnemanje ali izraz, v obeh primerih je to čutna predočenost nečesa notranjega, duhovnega in ideelnega. Umetnina je posnetek ravno zato, ker je čutna realizacija ideje, se pravi ker je čutni izraz nečesa notranjega in nečutnega. Ali z drugimi besedami: vse, kar ima v umetnini značaj pravega posnetka realitete, ni v resnici noben pravi posnetek, ker je v tem posnetku ta realiteta spremenjena in preoblikovana tako, kakor je to potrebno za uveljavljanje pomembne ideje in bistvene značilnosti, ki v resničnih predmetih nista nikoli dovolj jasno izraženi in nista kot takšni navzoči.

Znano je, da je Tainova *Filozofija umetnosti* nastajala v tesni zvezi s Heglovo mislijo in njegovo estetiko.<sup>20</sup> Naravno je, če vodijo bistvene Tainove teze kar naravnost k naslednjim Heglovim ugotovitvam: »V

\* Taine, op. cit., str. 50 in 54.

<sup>19</sup> Eksistira *grosso modo* dve konceptiji umetnosti in literature. Za prvo je umetnost neke vrste predstavnik zunanjega sveta, je nekakšna kopija, vendar takšna kopija, za katero na splošno dovoljujemo, da ji doda umetnik nekaj samega sebe: to je »narava videna skozi določen temperament«. Delo je predstavnik sveta, vendar je hkrati tudi določena »vizija« sveta in slednjic »stališče«, pa naj bo to bolj ali manj uvidevna, bolj ali manj strastna sodba, izrečena nad njim. V tej perspektivi je delo samo prenos, samo sporočanje določenih dejstev in nekega zunanjega ali psihološkega reda... »Lepota dela« rezultira po eni plati iz originalnosti vizije, na drugi strani pa iz skladnosti njegovega jezika z izraženimi stvarmi... Delo je oprto torej na neko predeksistentno realiteto in naloga govora je, da preprosto prevede, uveljavi in sporoči to realiteto še drugim. Op. cit. str. 14.

<sup>20</sup> Glej André Cresson, *Hippolyte Taine, sa vie, son oeuvre*, Paris 1951.

primeri z videzom (Schein) neposredne čutne eksistence in videzom zgodovino pisja ima videz umetnosti to prednost, da sam skozi samega sebe kaže na nekaj duhovnega... človeški interes, to je duhovna vrednost, ki jo ima neki dogodek, neki individualni značaj, neko delovanje s svojim zapletom in razpletom, je v umetniškem delu dojeta in v njem poudarjena čisteje in razvidneje, kakor pa je to možno v območju siceršnje, neumetniške stvarnosti.<sup>21</sup>

Zveze so očitne na prvi pogled. Naj Taine še tako poudarja svojo znanstvenost, svojo »navезanost« na botaniko in na prirodoslovje sploh, pa mu je krog njegove misli vendarle zarisal filozof. Zato so njegove bistvene opredelitve samo variante znanih Heglovih »formul«, ki določajo umetniško delo za *das sinnliche Scheinen der Idee* — čutno svetenje ideje,<sup>22</sup> kar za Hegla pomeni, da umetnost »na čutni način postavlja pred nas to, kar je najvišje in ga s tem približuje pojavnemu načinu narave, torej čutom in občutkom«, to ni seveda nič drugega kot razkrivanje resnice »v formi čutnega umetniškega lika« in tako je »absolutni namen« umetnosti »čutno predočevanje absolutnega«, oziroma »pred-stavljanje ideje v čutnem liku za neposredno ugledanje«. Za sam ustroj dela iz tega sledi, da je vsebina umetnosti »ideja«, njena forma pa »čutno likovno oblikovanje«.

Seveda je nedvomno, da Heglove opredelitve niso kar nekega dne padle z neba, marveč izvirajo prav iz začetkov naše civilizacije in naše estetike sploh, saj se pri njem ravno tako kakor že pri Platonu dogajajo odločitve o usodi umetnosti v tistem prostoru, ki ga razpira razmerje in nasprotje med čutnim-*aistheton* in idejo-*idea*. Zato je nujno, da je Hegel vezan tudi na tistega evropskega filozofa, ki je sploh prvi uporabil besedo *estetika*, na Alexandra Baumgartna. V njegovih *Meditationes philosophicae* je pesništvo in torej tudi umetnost opredeljena z definicijo: »*Oratio sensitiva perfecta est Poema* — popolni čutni govor je poema«, in prav za ta popolni čutni govor velja tole: »*Oratio sensitiva perfecta est cuius varia tendunt ad cognitionem representationum sensitivarum* — popolni čutni govor je tisti, ki njegovi različni deli težijo k spoznanju čutnih prestav.« Pesem, ki je *oratio sensitiva perfecta*, seveda, ni nič drugega kot *logos*, se pravi ideja v sebi primerni čutni podobi ali upodobitvi.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Hegel, *Asthetik*, Berlin 1955, Aufbau-Verlag, str. 56 in 73.

<sup>22</sup> Doslej sem to »formulo« ponavadi prevajal s *čutno svetlenje ideje*. Izraz *svetlenje* je uvedel Janko Kos.

<sup>23</sup> A. G. Baumgarten, *Aesthetica*... Barii MCMXXXVI, str. 7.

Mimetično estetsko načelo potemtakem res ne obvladuje samo sedemnajsto in del osemnajstega stoletja, marveč je mnogo širša zgodovinska struktura, ki očitno zajema vsaj novoveško Evropo v celoti, tako da kritika, ki jo izreka strukturalna poetika ne zadeva samo tistega, kar nam je znano kot tradicionalna in v bistvu klasicistična teorija o posnemanju narave. Pač pa se odpira tu dvoje drugih vprašanj. Prvič, izvaja strukturalna poetika iz svoje kritike mimetično posnemovalskega načela neznanstvenost vseh tistih literarnih in umetnostnih znanosti, ki so bistveno zasidrana prav v tem načelu, in, drugič, razširja svojo kritiko na celotno dvatisočletno tradicijo tja do Platona in Aristotela. Ti dve dejstvi odločilno usmerjata vse nadaljnje razpravljanje, ki mora premisliti najprej tradicionalne znanosti in njihovo ravnanje prav glede na njihov izvor, da bi se pokazalo, ali se v njihovi konkretni praksi res realizira ravno mimetično posnemovalsko načelo.

Samo po sebi je očitno, da sta v tem načelu utemeljeni predvsem sistemizacija in periodizacija, ki ju umetnostne znanosti uveljavljajo zlasti za zgodovinski razvoj umetnosti v novem veku. Delitev tega razvoja na renesanso, barok, rokoko, klasicizem, romantiko, realizem, naturalizem, simbolizem itd, tj. na zaporedje različnih in drug iz drugega izvirajočih obdobj, gibanj, smeri in »šol« namreč že sama na sebi uveljavlja takšno vnaprejšnjo odločitev o bistvu umetnine, po kateri je umetnost realizacija določene ideje in v tem primeru določenega literarnega, splošno estetskega in celo filozofskega programa ali sistema; prav zato so v rabi izrazi kot *idejno* stilne strukture, *idejno* umetniško gibanje, *idejno* umetnostna smer itd. Isti pomen imajo tudi tiste raziskave, ki razlagajo umetnost kot izraz in izpoved individualne psihofizične strukture ali pa kot odraz ali refleks dobe, naroda, rase, skratka kot manifestacijo psiholoških, splošno družbenih, nacionalnih, rasnih, političnih, razrednih ekonomskih in drugih determinant, ki imajo v tem primeru vedno dvojen pomen: na eni strani so to tiste realnosti, ki so zunaj in že zdavnaj pred umetniškim delom, so torej bistvene značilnosti in vzroki; na drugi strani pa jim pripada status splošnega zakona, se pravi nečesa nečutnega in so tako po Tainovo pomembne ideje, a so z ozirom na samo delo v obeh primerih tisto predeksistentno, kar potem delo preprosto prevede, uveljavi in sporoči še drugim<sup>24</sup>.

Vse to so seveda dovolj razvidna dejstva, vendar se je treba vprašati, kako je te in podobne postopke sploh možno podvreči zares radi-

<sup>24</sup> Podrobneje o tem glej mojo razpravo *Znanost o umetnosti*, Problemi VIII, str. 4.

kalni kritiki, ko pa je docela nedvomno, da se je umetnost tudi v resnici dogajala kot zaporedje idejno stilnih struktur, tokov in šol in se je pri tem sama utemeljevala kot resnica, odraz, ideja, zrcalo itd. ter je v smislu teh samoopredelitev tudi res »funkcionirala«, oziroma učinkovala, se pravi da je res uveljavljala idejo, resnico in absolutno, včasih celo za ceno življenj svojih ustvarjalcev. Vse to je dobro znano in je res, da more eno in isto delo »nuditi tudi socialne, etične, psihološke, religiozne, pedagoške, politične, biološke, znanstvene, spekulativne pa celo tudi čisto fiziološke vrednote in vsebine.«<sup>25</sup>

Tudi strukturalna poetika ne more mimo teh evidentnih dejstev. Zato nenehno uporablja termine, ki jih je izdelala tradicionalna umetnostna znanost, kot so npr. romantika, realizem, naturalizem itd. Kakor je razvidno iz nekaterih Lotmanovih analiz konkretnih pesniških del, pa uporablja celo tradicionalne definicije teh pojavov,<sup>26</sup> česar seveda ni dovoljeno razglašati za preprosto regresijo v smeri že preseženega, pač pa se s tem vprašanje o izvori in možnostih strukturalne poetike samó precizira in zaostri.

Če se strukturalna poetika namreč še vedno opira na »dosežke« neznanstvenih znanosti, potem je jasno, da njena kritika samega izvora te neznanstvenosti, se pravi mimetično posnemovalskega načela, kratkoinmalo ni totalna in da torej tudi umetnost kot *mimesis* ni v celoti zanikana. Zato je možno domnevati, da se strukturalni poetiki umetnost prikazuje hkrati kot *mimesis* pa tudi kot *ne-mimesis* in je torej strukturalna analiza načelu posnemanja-izpovedovanja še vedno zavezana. Vse je razpostavljeno tako, kakor da se strukturalna kritika tega načela dogaja pravzaprav znotraj njega samega, da to načelo nekako samo iz sebe producira svojo lastno kritiko, kar pomeni, da mora imeti še druge dimenzije razen tistih, ki se jih je dozdej posrečilo opisati.

Pri tem je nedvomno treba upoštevati tudi realno dogajanje same umetnosti, ker se strukturalisti v svoji kritiki posnemovalske estetike in v njej utemeljenih znanostih sami sklicujejo prav na to dogajanje. Lefebvre navaja v zvezi s tem znano Mallarméjevo izjavo, »da verzov ni mogoče delati z idejami, marveč z besedami«, kar pomeni, da umetnost ne pričinja pri ideji in zato res ne more biti njena realizacija in posnemanje. Avtor nadaljuje: »Še korak naprej« in tudi z besedami ne bo več mogoče, marveč samo »s formami, odnosi in ritmi,« kar potrjuje celo

<sup>25</sup> Dr. Ivan Focht, *Uvod u estetiku*. Sarajevo 1972, str. 240.

<sup>26</sup> Glej npr. njegovo analizo Ljermontova v knjigi *Analiz poetičeskogo teksta*, Moskva 1972, str. 169.

sam Valéry: »lepa dela so hčere njihove forme.« Avtor zato sklepa: »od zdaj naprej je zvok pred smislom, označevalec pred označencem in forma pred monemo.«<sup>27</sup> Na svoj način določnejša je Julija Kristeva, ko piše o »novi etapi, ki se zdi, da je v njo naša kultura po koncu prejšnjega stoletja že vstopila (z Mallarméjem, Lautréamontom, Rousselom in na nekem drugem nivoju z Marxom). Gre za prehod od dualizma (od znaka) v produktivnost (čez-znak — *tras-signé*).«<sup>28</sup> Podobnih izjav bi bilo mogoče navesti še več. Dodati je samo še, da je ruska formalistična šola vehementno zagovarjala svojo sodobno avantgardistično pozicijo in da so zgodnji Jakobsonovi spisi posvečeni Majakovskemu, Pasternaku, Hlebnikovu, Nezvalu itd.

V teh le skopo naznačenih spremembah, ki so zajele moderno umetnost in se uveljavile skozi njo ob koncu prejšnjega stoletja, vidi strukturalna poetika konec tistega obdobja, ki je bilo podložno posnemovalsko izpovednemu načelu.<sup>29</sup> Iz tega sledi, da je vprašanje o strukturalni poetiki hkrati tudi vprašanje o moderni umetnosti, se pravi o umetnosti našega časa, torej tudi o celotnem našem svetu in o nas samih. Strukturalna poetika zavrača mimetično estetiko očitno zaradi svoje primerjenosti moderni umetnosti: znanstveno raziskovanje umetnosti že zato ne more več izhajati iz posnemovalskega načela, ker njen lastni predmet kratkomalo ni več *mimesis*.

Vendar pa se je že pokazalo, da strukturalna poetika ni dosledna prekinitev z estetiko posnemanja in izpovedi, saj bi si s takšno doslednostjo odvzela možnost »komuciranja« s tistimi obdobji, ko pa je umetnost le bila podrejena mimetičnemu načelu: strukturalna poetika namreč uveljavlja svoje analitične postopke tako ob moderni kakor tudi ob »stari« umetnosti. Ker pa je v obeh primerih na delu isti postopek, je vnaprej jasno, da se pri tem »stara« umetnost ob svoji posnemovalski naravi uveljavlja tudi še kot *ne-mimesis*, med tem ko se mora moderna umetnost, ki sicer ni več mimetična, pojavljati hkrati še kot tudi-*mimesis*.

Položaj je očitno dosti bolj zapleten, kot se je spočetka kazalo. Zato je treba na tem mestu posebej opozoriti na že imenovano Gadamerjevo razpravo *Kunst und Nachahmung*, ki skuša grški pojem *mimesis* razlagati mimo Platona ter iz njega s pomočjo Aristotela in Pitagore izžeti

<sup>27</sup> Lefeuvre, op. cit. str. 15.

<sup>28</sup> Julia Kristeva. *La productivité dite texte*, v *Semiotiké*, str.

<sup>29</sup> To ne pomeni, da vsi strukturalisti enako razumejo moderno umetnost. Claude Lévi Strauss npr. precej energično zavrača serijsko glasbo in abstraktno likovno umetnost: *Le cru et le cuit*, Paris 1964, str. 9. *Ouverture*.

takšne pomene, da bi z njimi lahko pojasnil tudi moderno umetnost, se pravi tisto, ki strukturalizmu pomeni konec mimetičnega obdobja. Ta Gadamerjev poskus je za naše razpravljanje pomemben v dveh smereh. Najprej nas vrača k vprašanju, pred katerim smo obstali spričo dejstva, da razširja strukturalna poetika svojo kritiko mimetične estetike na estetiko sploh na njeno celotno epoko tja do Platona in Aristotela, kar pomeni, da bi morali posebej dognati, ali je antična *mimesis* isto kot novoveško posnemanje-izpovedovanje, oziroma čutno svétenje ideje in *oratio sensitiva*. Drugič pa se zastavlja vprašanje, ki ga zaenkrat lahko — sicer neustrezno — opišemo kot vprašanje primernega razumevanja antičnih besedil in odločujočih besed. To vprašanje je v našem času v vsej njegovi usodno zgodovinski razsežnosti zares radikalno odprl Martin Heidegger s svojimi interpretacijami starogrških filozofskih in pesniških tekstov. Naj kdo misli o Heideggrovi filozofiji kar hoče, njegova problematizacija dosedanje evropske recepcije grške antike je brezizjemno obvezna. Zato je treba glede grške *mimesis* že vnaprej domnevati, da novoveški posnemovalsko izpovedni princip sicer ni brez zveze z njo, vendar pa je hkrati tudi njena zgodovinsko nujna redukcija in nikakor ne more v celoti obnavljati starogrških opredelitev.

S tem dobiva celotno vprašanje tudi svojo pravo zgodovinsko razsežnost, ki jo je na tej stopnji našega razpravljanja še najlažje opisati prav ob primernem upoštevanju Gadamerjevega poskusa, da bi razložil moderno, zlasti še brezpredmetno in abstraktno umetnost ravno iz nekakšnega izvornega pomena grške *mimesis*. Med tem poskusom in strukturalno poetiko je očitno neka važna razlika: za prvega je moderna umetnost nekako v skladu z mimetičnim načelom samim, za strukturalno poetiko pa je, vsaj če se pri tem opiramo izključno na njene načelne izjave, prav ta umetnost predvsem konec mimetično izpovedovalskega načela in tedaj konec novoveške variante, oziroma novoveške redukcije, ki ji je bila izpostavljena izvorna *mimesis*. Ta sklep je zaenkrat lahko samo domneva, ki pa ji je le možno dati še nekoliko določnejšo obliko: vse se odigrava v prostoru, ki je pravzaprav razmerje med grško *mimesis* in njeno novoveško »varianto«. To bi seveda pomenilo, da strukturalna poetika zavrača prav to novoveško varianto in s tem hočeš nočeš usmerja misel k izvorni grški *mimesis*, čeprav očitno te svoje usmerjenosti sama ne tematizira, ji torej tudi ne ostaja zavestno zvesta. Namesto strukturalne poetike pa se zavestno usmerja nazaj npr. Gadamer, ki ga v nobenem pogledu ni možno pridružiti strukturalizmu kot takšnemu.



Strukturalna poetika pripada tedaj času »razpada« novoveške variante izvorne grške *mimesis*, sama je dogajanje tega »razpada« in tako že sama kot taka odpira pogled nazaj. Ta pogled nazaj in to usmerjenost h grški *mimesis* je potrebno posebej poudariti, ker kažeta, da je bil njen izvorni pomen skozi celo evropsko zgodovino sicer prikrit, vendar pa tudi nekako prisoten, sicer se ne bi mogel nikdar več »uveljaviti«, ne bi mogel več privlačevati naše misli in tudi Gadamer ne bi mogel niti poskušati, da bi odkril v *mimesis* nekaj takega, kar že apriori ne sodi pod avtoriteto Platonove »prepovedi« in v čemer bi lahko našel pojasnilo in utemeljitev tako »spornega« pojava kakor je npr. sodobna abstraktna in brezpredmetna umetnost. Za samo strukturalno poetiko bi to pomenilo, da zavrača novoveško posnemovalsko izpovedno načelo prav iz tiste slutnje, ki jo omogoča še ne »docela pretrgana zveza« tega načela z njegovim daljnim grškim izvorom.

Ta domneva ne želi biti prav nič dramatična, še manj pa želi zbujaati vtis, kakor da se v dvajsetem stoletju dogaja nekakšna renesansa izvorne, tj. predplatonovske grške misli. Kljub temu in kljub vsej zadržanosti, ki jo zahteva teža samega problema, pa je le dovoljeno trditi, da strukturalna poetika ni preprosto zanikovanje temeljnega novoveškega estetskega principa, pač pa očitno izvira iz njegove prikrivajoče se resnice, se pravi iz neke njegove zveze z lastnim grškim izvorom in zato sama kaže v to smer, ne glede na vprašanje, kako daleč nazaj ta smer tudi v resnici lahko seže.

Kljub vsej potrebni previdnosti, je za novoveško estetiko možno trditi, da je zasnovana v grški *mimesis*, a da je hkrati kot njena redukcija vedno tudi že odtegnitev svojega lastnega izvora in svoje lastne resnice, ki pa sta prav na način samoodtegnitve, se pravi »v obliki« nekakšne »praznine«, v tej estetiki sami vendar prisotna. Novoveška posnemovalsko izpovedna estetika je v tem pogledu samoodtegnitev resnice grške *mimesis* in zato ne more biti njena uresničitev, marveč je lahko samo njena sled, ki je kot praznina edina ustrezna oblika tistega »načina bivanja«, ki se pač imenuje samoodtegnitev. V tem smislu je sleherna evropska estetika sled. In če je prevrat, ki ga prinaša strukturalna poetika res to, kar ona sama o sebi misli, potem to ne more biti drugega kot odkritje te sledi, pri čemer pa je jasno, da se to odkritje lahko zgodi le v trenutku, ko je samoodtegnitev dosegla svojo skrajno mejo in je zaradi tega praznina, ki ostaja za njo, postala vidna tako-rekoč sama na sebi.

Ne more biti naključje, da je odsotnost eksplicitna tema strukturalizma in še posebej strukturalne poetike. Še manj naključno je, da se ta tema pojavi že pri temeljnem pojmu vsega strukturalizma, se pravi pri znaku: »Razmerje pomenjanja je v nekem smislu nasprotje identičnosti s samim seboj; znak je hkrati znamenje (la marque) in manjkanje.«<sup>30</sup> Odsotnost se pojavlja tudi kot takoimenovani »minus-postopek« v konkretnih umetniških tekstih. Lotman se pri tem sklicuje celo na moderno fiziko. Odsotnost je poznal že Saussure, ko je govoril o asociativnih zvezah, ki združujejo pojme *in absentia*: neka stvar ima pomen le, če se hkrati nanaša na nekaj, kar je odsotno in kar je na način odsotnosti. Ker je tako, lahko tudi tradicionalna estetika posnemanja in izpovedovanja izkaže svoj pomen le v svoji zvezi do tega, kar je »v njej« na način odsotnosti. V zgodovinski perspektivi vse to pomeni, da je strukturalna poetika — vede ali nevede — kar se tradicionalne estetike tiče nujno »pozorna« ravno na tisto, česar sled ta estetika je in česar torej v njej ni, oziroma je samo na način odsotnosti. Ali z drugimi besedami: strukturalna poetika daje besedo tistemu, kar je sicer v temelju določalo novoveško estetiko, a se v tej estetiki sami ni moglo izreči. »Načelo«, ki tu odloča, je Louis Althusser formuliral takole: »Filozofično branje« je »proizvajanje v pravem pomenu besede«, je »proizvajanje prikritega«.<sup>31</sup> Strukturalna poetika je takšno »filozofično« branje tradicionalne estetike in zato vodi iz nje ven na svetlo njeno prikrito resnico. V kolikor je res tako, je strukturalna poetika zgodovinsko utemeljena.

Vprašanje je, ali in kako se da pokazati upravičenost vseh teh domnev. Gotovo ne gre drugače, kakor da se vrnemo k tradicionalni novoveški estetiki in jo poskušamo premisliti glede na to, kar se ji odteguje in česar sled je. To pomeni, da se je treba vrniti ravno k Heglovim predavanjem. Pomen te estetike za umetnostne in še posebej literarne znanosti je gotovo razviden že iz tistega, kar je bilo v tej razpravi povedano o Tainovi filozofiji umetnosti. Vendar je treba priznati še nekaj drugega. Heglova *Estetika* opravlja v dogajanju tradicionalnih umetnostnih in še posebej literarnih znanosti zlasti v njihovi univerzitetno akademski obliki naravnost odredujočo »vlogo«, ker pokaže in razkrije pravi izvor in pravi obseg tistih temeljnih pojmov, ki jih hočejo te znanosti uveljaviti kot svojo lastno iznajdbo in zahtevajo zato v tem pogledu strogo

<sup>30</sup> Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage?* Paris 1972, str. 133.

<sup>31</sup> L. Althusser, *Das Kapital* lesen I, Hamburg 1972, str. 42.

poslušnost, ki že vnaprej onemogoča sleherni pravi samopremislek. Heglova predavanja o estetiki prinašajo najprej osvoboditev v avtorefleksijo, ne glede na to, da bi jim bilo treba s stališča deklariranih smotrov tradicionalnih znanosti priznati status temeljnega »učbenika« iz teorije in zgodovine umetnosti.

Vendar je, kot pravi Heidegger, prava veličina te estetike v tem, da je spoznala in izrekla konec velike umetnosti. Priznati je treba, da je ta veličina posebej očitna, kadar je tej estetiki dano, da neposredno poseže v rutinsko utečeno dogajanje umetnostnih znanosti, ker prav s svojo tezo o tem, da je umetnost že nekaj preteklega, povzroča takšen pretres, da človeka s posebno silo izvrže iz neke posebne »akademske« gluhosti v živo problematiko sedanjosti in sodobnosti. Morda je treba tudi v tej zvezi spomniti na znano Leninovo misel, da marksist ne more razumeti Marxa, če ne pozna Hegla.

Izrekanje konca umetnosti druží Hegla s Platonom. Platonovemu imenu se v tej zvezi ni mogoče izogniti tudi zaradi tega ne, ker se želi strukturalna poetika, po pričevanju Tzvetana Todorova, uveljaviti kot prevrat tiste dvatisočletne tradicije, ki ima svoje korenine prav v Platonovem dialogu o državi. Vendar je zveza med Heglom in Platonom mnogo bolj zapletena kot pa se zdi na prvi pogled. Kakor pravi že imenovani D. Jähnig, je Platon izmed vseh filozofov najjasneje vedel, kaj sploh je umetnost. O celotnem vprašanju je Gadamaer napisal posebno razpravo,<sup>32</sup> ki se sklepa tako, da se sklicuje na znane Platonove besede: »Mi sami smo pesniki najlepše in najboljše tragedije, ki je sploh možna. Cela naša država ni nič drugega kot posnetek najlepšega in najboljšega življenja, ki je možno in to je — če smo resni — najbolj resnična tragedija. Pesniki ste vi, pesniki smo tudi mi, ki smo vaši nasprotniki in sotekmovalci v tekmi za najlepšo dramo, in najlepša drama, tako upamo, se lahko posreči le resničnim zakonom«. Ob tem prihaja Gadamer do prepričanja, da je Platonovo delo »resnična predigra k resničnemu zakonu človekove biti. Njegov boj proti pesnikom je izraz tega visokega namena.«

Vse to je komaj primerna evokacija tistega »ozadja«, ki ga je treba vedno zadržati v vidnem polju, kadar je govor o Platonovem »preganjanju« umetnikov in umetnosti, ne glede na to, kakšno uničujočo in strahotno redukcijo je njegova misel doživela v novoveški Evropi. Šele ob tem ozadju je možno doumeti, da Platon umetnosti ni samo zanikal,

<sup>32</sup> H. G. Gadamer, *Platos dialektische Ethik*, Hamburg 1968, str. 181.

marveč jo je šele kot takšno zares vzpostavil. Sledovi tega vzpostavljanja so nam ohranjeni v njegovem *Symposionu*:

Veš, da je *poiesis* nekaj mnogoternega; kajti sleherni vzrok (*aitia*) čemurkoli, kar hodi iz nebivajočega (*me on*) v bivajoče (*on*), je *poiesis*, tako da so *poieseis* opravila na področju vseh umetnosti (*tehnai*) in izvrševalci le-teh vsi *poietai*.

Pa vendar veš, ... da se ne imenujejo *poietai*, ampak imajo druga imena, en del, ločen od celotne *poiesis*, tisti, ki se tiče muzične umetnosti in metrov pa se imenuje z imenom celote. *Poiesis* se namreč imenuje samo ta del in tisti, ki imajo ta del *poiesis*, se imenujejo *poietai*.

Beseda *poiesis*, odkoder je nedvomno prišla tudi naša *poezija*, se pojavlja v tem odlomku najprej kot ime za vsa opravila na področju vseh *tehnai*, kar se da razumeti, da je *poiesis* bistvo *tehné*, oziroma ime za to, kar družijo vse *tehnai* v nekaj enotnega, tako da so to »opravila«, ki tvorijo neko enotno področje. V istem odlomku ima beseda *poiesis* tudi bistveno zožen pomen in šele v tem zoženem pomenu je to, kar je tudi za nas *poezija*. Očitno je, da je bilo možno ugledati *poiesis* kot *poezijo*, šele v trenutku, ko jo je bilo možno kot nekaj posebnega izolirati sredi celotnega »tehničnega« področja in torej ni mogla več biti bistvo *tehné*, kar gotovo pomeni, da je tudi sama *tehné* doživela neko bistveno spremembo. Na vse to razločno kaže že imenovano poglavje iz Heideggrovih predavanj o Nietzscheju. Heideggru se zdi nedvomno, da je beseda *tehné* prvotno zajemala tudi vse lepe umetnosti, čeravno ni vsebovala še ničesar obrtniško izdelovalnega kaj šele kaj tehničnega v sodobnem pomenu. *Tehné* je v svojem prvotnem pomenu predvsem neko *védenje* in torej ni »oznaka za ‚dejanje‘ in proizvajanje, marveč za tisto védenje, ki nosi in vodi vso človekovo vstajo (Aufbruch) sredi bivajočega«.

V razločitvi, ki o njej govori citirani Platonov tekst, se *poiesis* spremeni v *poezijo*, *tehné* pa preneha biti *védenje*, kakor ga opisuje Heidegger, s čimer se očitno odpre tista pot, ki slednjič privede do novoveške tehnike. V tej razločitvi je šele bila umetnost vzpostavljena ravno kot umetnost, a je bila hkrati izpostavljena tudi strogi problematizaciji, ki doseže svoj vrh prav v Heglovi *Estetiki*. Gre za znane izjave:

Čeprav dajemo na eni strani umetnosti tako visoko mesto, pa moramo na drugi strani prav tako omeniti, da umetnost niti po svoji vsebini niti po obliki ni najvišji in absolutni način, da bi se duh zavedel svojih resničnih interesov... Posebni način umetniške produkcije in njenih del ne zadovoljuje več naše najvišje potrebe... Lepi dnevi grške umetnosti kakor tudi zlati čas poznega srednjega veka so že mimo... Glede na vse to je umetnost spričo svojih najvišjih določil nekaj preteklega... V našem času se ne morejo pojaviti ne Homer, Sofokles itd., niti Dante, Ariosto ali Shakespeare: kar je bilo tako visoko opevano in tako svobodno izrečeno, je izrečeno«.

Vsak poskus, ki hoče ta in podobna Heglova spoznanja reducirati na misel, da bo umetnost tudi fizično prenehala, je več kot naiven, zato se ni mogoče sklicevati niti na vsem evidentno dejstvo, da se umetniška dela po Heglu še kar naprej pojavljajo, saj Hegel vendar sam ve, da se bo umetnost še kar naprej izpopolnjevala. Hegel govori predvsem o zgodovinskem procesu, v katerem je ugasnil nekdanji pomen umetnosti za zgodovinsko prebivanje človeka. V Heglovi estetiki je umetnost pravzaprav predvsem čisto določena zgodovinska epoha, tako da je na začetku zgodovine takšno obdobje, ko umetnosti sploh še ni, med tem ko slednjič nastopi tudi čas, ki bo »presegel« njen »način razumevanja in prikazovanja absolutnega«. Umetnost ima namreč »sama v sebi mejo in zaradi tega prehaja v višje oblike zavesti« in prav iz tega sledi, da mora priti čas, ko umetnost »ne velja več za najvišji način, ki si resnica z njim ustvarja svojo eksistenco«, kar pomeni, da privilegirani prostor resnice ni več umetnost marveč znanost kot absolutno védenje. Podobno splošno zgodovinsko konstrukcijo je izdelal že Auguste Comte. Od njega sta jo prevzela Claude Bernard in Emile Zola.

Bistvo teh konstrukcij je »brezmejno zaupanje v znanost« in zato se v njih umetnost pojavlja kot nižja oblika spoznanja, kar je posebej jasno povedal že Alexander Baumgarten, ki je samo estetiko takole definiral: »Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologija inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae«. V tej opredelitvi estetike so podane tudi opredelitve umetnosti, ki je: nekaj inferiornega na področju spoznavanja, je sicer lepo mišljenje, vendar pa je takšno razmišljanje, ki poteka v obliki analogij in je prav zato manj vredno.

Kot nižja oblika spoznanja je umetnost seveda ne le lahko marveč celo mora postati predmet pravega znanstvenega spoznanja. Hegel ugotavlja: »Znanost o umetnosti je zato mnogo večja potreba v našem času, kakor pa je bila v časih, ko je umetnost sama zase kot umetnost še nudila polno zadovoljitev. Umetnost nas vabi k mislečemu opazovanju, vendar ne s ciljem, da bi umetnost spet priklicali, marveč da bi znanstveno spoznali, kaj je umetnost«.

Vse to pomeni najprej, da je znanstveno raziskovanje umetnosti možno šele, ko postane umetnost nekaj preteklega in je tako pravzaprav dovrševanje tega konca. Potrnilo in konkretno podobo tega dogajanja nudi prav Tainova *Filozofija umetnosti*, ki je tudi v tem pogledu podložna Heglovi misli. Na eni strani je v Tainovem delu umetnost kot posebna oblika spoznavanja glede na znanost povsem enakopravna, hkrati

pa učinkovitejša in demokratičnejša, ker ni namenjena samo ozkemu krogu specialistov, temveč širokim množicam. Na drugi strani pa je od znanosti manjvredna in ji je podrejena. O tem govori predvsem peta knjiga *Filozofije umetnosti*, kjer je posebej obravnavano vprašanje vrednotenja. Iz temeljne definicije umetniškega dela je v tem pogledu že vnaprej jasno, da mora biti umetniška pomembnost bistveno odvisna od prepričljivosti in pomembnosti v delu manifestiranih značilnosti in idej, zato je treba rešiti najprej tole vprašanje: »Kaj je pomembna značilnost in predvsem, kako naj vemo, katera od dveh je pomembnejša?« Odgovor je dosleden: »To vprašanje nas vodi v področje znanosti, zakaj tu gre za bitja sama na sebi in prav to je naloga znanosti, da določi vrednost značilnosti, ki sestavljajo bitja — Napraviti moramo izlet v prirodoslovje.«

Merilo za umetniško vrednost, tj. za umetniškost umetnine je možno dobiti samo od znanosti — prirodoslovja. Umetnost kot specifična oblika spoznanja je kljub specifičnosti podrejena znanosti. Izvor te podrejenosti ne more biti drugega, kot ravno ta specifičnost sama, ki se pri Tainu imenuje »une façon sensible«, skratka čutno estetska razsežnost umetniškega dela, takorekoč njegova umetniškost sama. O tem dovolj jasno govori eno zadnjih poglavij Tainove knjige, kjer so našteje najprej lastnosti, ki morajo odlikovati filozofa in znanstvenika. To so: natančno opazovanje, spomin za podrobnosti, sposobnost dojemanja splošnih zakonov in slednjč še vestna opreznost, ki z njo kontrolira vsako hipotezo z dolgotrajnim in metodičnim preverjanjem. Znanstvenost je tu opisana najprej na nivoju »percipiranja« sveta oziroma predmeta nato pa še kot posebno, metodično preverjanje te percepcije oziroma njenih konkretnih vsebin. Vse je v duhu Comtove filozofije.

Drugače je z umetnikom, ki ga določajo: žlahtna občutljivost in nenehno sočustvovanje, notranje in nehoteno poustvarjanje stvari, hitro in izvorno zapopadenje njihove vodilne značilnosti. Umetniškost je tu opisana samo na nivoju percepcije in ji manjka tisti instrument, ki edini lahko zagotovi resnico in resničnost s tem pa tudi upravičenost, pomembnost in vrednost. Umetnost očitno nima možnosti samokontrole, nikdar ne more biti gotova, da je to, kar se ji kaže kot bistveno tudi zares bistveno. Umetniško delo ostaja vedno zgolj na nivoju hipoteze.

Problematika, ki se tu uveljavlja, je očitno tako odločilna, da se je z njo spopadel tudi Ju. M. Lotman kar v uvodu k svoji novejši knjigi o strukturi umetniškega teksta.<sup>33</sup> Polemizirajoč s Heglom Lotman ugo-

<sup>33</sup> Knjiga mi je dostopna v nemškem prevodu. Ju. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

tavlja, kako že od nekdaj velja, da je »nujnost umetnosti v sorodu z nujnostjo védenja« in da velja celo za »eno izmed oblik spoznavanja življenja in boja človeštva za resnico, ki jo potrebuje«. Vendar opozarja, da vodi »premočrtna interpretacija« takšnih nazorov do cele vrste težav. Če namreč v zvezi z umetnostjo razumemo spoznanje kot »logične stavke istega tipa, kakršni rezultirajo iz znanstvenih raziskav, potem ni mogoče zanikati, da ima človeštvo« v ta namen bolj »neposredna pota«. In če se držimo takšnega razumevanja, je treba priznati, da je umetnost neke »vrste znanje nižje kvalitete«. Avtor prav dobro pozna realno moč takšnega razumevanja in ugotavlja, da so »prisotne koncepcije kulture in civilizacije vsekakor zmožne razložiti nam neogibnost eksistence sveta dela in njegovih organizacijskih oblik prav tako pa tudi znanosti. Umetnost pa bi se mogla pojaviti kot fakultativni element kulture,« iz česar sklepa, da so »naše koncepcije kulture človeštva nezadostne«.

Brž ko si torej pridobi umetnost pomen spoznanja, že zdrkne na nivo insuficientnega modusa resnice. Dokler pa umetnost to tudi v resnici je, je to znamenje nezadostnosti »naše koncepcije kulture človeštva«. Vendar s takšnim očitkom, ki je namenjen tudi Heglu, vprašanje samo še ni primerno razvito, zato se je treba vrniti prav k Heglovi trditvi, da je umetnost glede na najvišje interese in potrebe duha že nekaj preteklega.

Konec zgodovinskega pomena umetnosti je v Heglovi estetiki integralni del njegove konstrukcije zgodovine umetnosti. Njen začetek je simbolična umetnost, ko je čutnost še močnejša od ideje. Šele v klasičnem obdobju, ki je predvsem čas grške antike, nastane popolna uravnovešenost obeh sestavin, medtem ko v zadnji epohi, se pravi v romantiki, že dosežena skladnost razpade, tako da se ideja, oziroma duh in čutnost definitivno razločita. Definicija tega konca in razpada se glasi: »Romantična oblika spet ukinja popolno zedinjenje ideje in njene realnosti in postavlja samo sebe nazaj — čeprav na višji način — v tisto razliko in nasprotje obeh strani, ki sta v simbolični umetnosti ostali neprešeženi«.

Prvo, kar pri tej vsekakor zelo odločilni definiciji, posebej zbode v oči, je preprosto dejstvo, da konec umetnosti kot sintetične strukture ni preprost padec nazaj v začetno razliko in v začetno nasprotje med duhom in materijo, saj je Hegel to samopostavljanje »nazaj« sam zaznamoval z dopolnilom: *na višji način*, kar pomeni, da mora tudi razlika sama biti neka višja razlika, ali pa vsaj druga in drugačna in torej v določenem smislu tudi nova. To torej ni niti neuspešni konec nekega poskušanja, še manj pa popolno izginotje brez sledu, kakor da se ni bilo

nič zgodilo in nikoli nič dogajalo. Dejstvo, da se prav v »koncu« umetnosti uveljavi neka »nova« oziroma višja razlika, mora očitno postati predmet posebnega premisleka. Ugotoviti je treba, kako do te razlike sploh pride in kakšne so njene razsežnosti.

V klasični umetnosti je duh, pravi Hegel, »obvladal empirično pojavnost in jo popolnoma prežehl, kar pomeni, da je »duhovnost popolnoma prežemala svojo zunanjo pojavnost, vse kar je prirodno pa je v tem lepem zedinjenju idealizirala... to je bilo dovršenje kraljestva lepote«. Vendar to kraljestvo lepote ne more obstati, ker se duh že po svoji temeljni definiciji »trudi v predmetih samo, dokler je v njih še kaj skrivnostnega in nerazkritega« in prav zato ne more biti več »absolutnega interesa« za nekaj, »kar nam umetnost ali mišljenje postavi kot predmet pred naše čutne ali duhovne oči tako popolno, da je njegova vsebina izčrpana, da je vse izpostavljeno in da ne preostane nič več temnega ali notranjega«. V klasičnem obdobju je umetnost svojo dolžnost do duha takorekoč enkrat za vselej do kraja opravila, kar pa nikakor ne pomeni, da je s tem tudi konec zgodovine kot takšne, saj je vendar še nekaj višjega »od lepega pojavljanja duha v njegovem neposrednem liku, ki si ga je duh sam ustvaril kot sebi adekvatnega«. Zdaj se duh »lahko prevede v svojo notranjost, uveljavi s tem zunanjo realnost za sebi neadekvaten način bivanja« in postane tako zares »gotov lastne resnice«. To je povratek duha k samemu sebi in duh najde s tem svojo »objektiviteto, ki jo je sicer moral iskati v čutnosti in zunanosti bivanja, slednjič v samem sebi«. Ali z drugimi besedami: »absolutno se zbere v duhovnost in notranjost«, postane »resnica za samega sebe«, medtem ko neposredno čutno pojavljanje in sleherna zunanost nista nič več nujnega, marveč samo še »naključni svet«, tako da celotno romantično obdobje, ki je čas konca umetnosti, obvladuje neka posebna notranja razklanost, ki jo Hegel v *Estetiki* tudi posebej opiše in s tem jasneje definira sam razpad tiste strukture, ki se imenuje *das sinnliche Scheinen der Idee*.

Na eni strani je »v sebi dovršeno duhovno carstvo« in to je »v sebi zmirjena duhovnost«, kar pomeni, da se je »sicer premočrtno ponavljanje nastajanja, propadanja in ponovnega vstajanja zaokrenilo v pravi krožni tok, v povratek vase, v pristno feniksovsko življenje duha«. Na drugi strani je »kraljestvo zunanega kot takšnega«, ki je »odpuščeno iz trdno združujočega zedinjenja z duhom« in je zato samo še gola »empirična resničnost«, ki duši »za njen lik ni več mar«, je samo še »nepomemben element«, ki vanj duh »nima nobenega zaupanja več«, čeravno



je to svet človeka »v njegovem človeškem krogu«. Do človeka v »njegovem človeškem krogu« je notranjost sama »ravnodušna«, kakor je ravnodušna do »oblik neposrednega sveta«. »V romantični umetnosti slavi notranjost svoj triumf nad zunanjim in stori da se ta zmaga, zaradi katere zdrkne v brezvrednost vse, kar se pojavlja na čutni način, potrdi v zunanjem in na njem«.

Na eni strani je tedaj duh, ki se je iz odtujenosti v drugobiti povrnil k samemu sebi. Na drugi strani je izpraznjena in izčrpana narava, ki zanjo »duši« ni nič več mar, je za duha brez vrednosti in do duha tudi sama ravnodušna. Razpolovljenost, ki je tu opisana, ni nič drugega kot razpad tega, kar se imenuje čutno svétenje ideje, je tedaj konec umetnosti, hkrati pa uveljavitev razlike *na višji način*.

Iz navedenih Heglovih opisov je dovolj jasno, da ta razpolovljenost in razlika že načeloma ne moreta biti nikakršna »konfliktna« situacija. Izpraznjena narava, izčrpana čutnost in goli empirični svet gotovo niso nikakršno dejavno nasprotje duhu in ideji, hkrati pa zanju tudi ne morejo biti nikakršen »pomemben« ali »privlačen« objekt. V tej razliki, ki je konec umetnosti, duh in čutnost nista več isto, kar sta bila na začetku, kažeta se v novi luči, stopata v nova razmerja, stopata »nazaj« v razliko »na višji način«, ki ima podobo nekašne definitivne razločenosti.

Pomen in razsežnosti te posebne razlike se razkrije, če ne »nasedemo« Heglovi konstrukciji zgodovine umetnosti, če je ne razumemo v skladu z »njeno voljo« in je torej ne sprejmemo kot opis realnega zgodovinskega dogajanja ali pa kot poskus tega, kar naivna zgodovinska zavest imenuje svetovna zgodovina ali »pregled« svetovne zgodovine, Res je, da je Heglova zgodovinska »konstrukcija« mnogo bolj koherentna in neprimerno bolj podložna avtorefleksiji kakor pa je to možno priznati uradnim »svetovnim zgodovinom«. Tako je tembolj jasno, da je celotna ta konstrukcija napisana s stališča duha, ki se je že vrnil k sebi in je že iz sebe iztislil vso naravo in čutnost kot nekaj izčrpanega in izpraznjenega. Iz istega stališča izvirajo seveda tudi vse opredelitve umetnosti, pa naj gre za njeno diahrono potekanje ali za njen sinhroni ustroj. Zato je treba konstrukcijo zgodovine umetnosti misliti hkrati s temeljno definicijo umetnosti, kar pomeni da umetnostno teoretične razsežnosti ni mogoče razločevati od umetnostno zgodovinske. Ta hkratni premislek diahronega preseka in sinhrono ravnine seveda ne sme biti nekakšno poljubno in nepreverjeno zamenjavanje, pač pa mora načelno definicijo »razteg-

niti« v diahroni prerez, zgodovinsko »konstrukcijo« pa »komprimirati« v sinhrono strukturo.

Temeljna Heglova definicija pravi, da je umetniško delo čutno utelešenje duha. Ta definicija ni nič nedolžnega niti nima nobene »empirične« utemeljitve. Napisana je v potrdilo duha, ki se je vrnil sam k sebi in ki torej ne »potrebuje« več umetnostne forme, ki je s tem seveda razvrednotena; zato je ta definicija takšna, da že od vsega začetka vsebuje in nosi v sebi tudi konec tega, kar sama definira in sama vzpostavlja. Nikakršno naključje namreč ni, če je umetnost določena prav za *das sinnliche Scheinen der Idee*. Biti mora natančno takšna združitev čutnega in duhovnega, da bi sploh lahko prišla v svoj konec, da bi sploh bil možen njen razpad, predvsem pa »povratek« duha k samemu sebi. Konec umetnosti namreč ni in ne more biti, če umetnost ni čutno svétenje ideje. Konec umetnosti in čutno svétenje ideje sta eno in isto in sta hkratna.

Če pa je tako in če je čutno svétenje ideje vedno že vnaprej in negibno svoj lastni konec, potem iz tega prav tako tudi že vnaprej in negibno sledi, da umetnost nikdar ne more biti in tudi nikoli ni bila zgolj čisto čutno svétenje ideje, marveč je vedno in je vedno bila tudi konec te sintetične tvorbe: vedno in povsod je in je bila razpad čutnega utelešenja duha, kar pomeni, da je in da je bila samopostavljanje »nazaj« v razliko na višji način.

S tem je Heglova zgodovinska konstrukcija postavljena v novo luč. Tri faze, ki hočejo veljati za kronološko zgodovinsko zaporedje, se zdaj nenadoma izkažejo za tri »faze« v dogajanju umetniškega dela kot takšnega. Če in v kolikor je umetniško delo čutno utelešenje ideje, bistva, resnice in absoluta, se kot umetniško dovrši šele in samó, ko dospe v svoj konec, ki je konec te posebne združevalne strukture in ki je hkrati »uveljavitev« razlike na višji način, oziroma samopostavljanje umetnosti v to razliko. Konec umetnosti je njena dovršitev. Konec umetnosti ni nikakršno izničenje. Od umetnosti ostane v njenem koncu ravno razlika na višji način. Ta razlika je očitno edini pravi »efekt« umetnosti kot take.

Če torej iz umetniškega dela res kaj sije in svéti, potem je to ravno ta razlika sama. Vendar to ne more pomeniti, da je ta razlika nekakšna ideja ali bistvo, ki mu je bila v umetniškem delu dana tudi čutna realizacija in čutna navzočnost. Ideja in bistvo sta že tu, in če bi torej tudi razlika imela takšne lastnosti, ki store, da je ideja pač ideja, če bi torej bila nekaj idejnega in ideelnega, potem to sploh ne bi bila več razlika

med idejo in čutnostjo, marveč kvečjemu ideja ob ali v čutnem. Iz tega izhaja, da se razlika v čutnem niti utelešati ne more, ker se lahko čutno realizira samo ideja, nikakor pa to ni dano razliki med idejo in čutnostjo. Umetniško delo ni čutno utelešenje razlike in razlika očitno ne biva tako, da se uteleša v čutnem, niti ne tako kakor duh, ki je sam pri sebi. Razlika nima čutnega lika, je nema in nevidna, pa tudi ni sama pri sebi, ker je vedno v razločitvi, v razpadu in koncu, takorekoč v nekem nenehnem prenehanju.

Odločilne formulacije Heglove *Estetike* očitno dovoljujejo umetniškemu delu, da »funkcionira« na način, ki ga same ne zmorejo posebej tematizirati, a ki ga je na njihovi podlagi vendarle možno ugledati, tako da jih bo treba v celoti na novo premisliti. Heglova estetika razkriva s tem nove razsežnosti. Njena veličina je nedvomno v tem, da je spoznala in izrekla konec velike umetnosti, a je tudi v tem, da je ta konec zasnovala kot »uveljavitev« razlike na *višji način*. Zaradi tega smemo sporočilo, ki nam prihaja iz Heglove estetike, razumeti takole: umetnosti ni in je mrtva, če je samó *das sinnliche Scheinen der Idee*; umetnost je in je živa samó, ko se sama postavlja »nazaj« v razliko na »višji način« in ko torej ni več samo čutna upodobitev absolutnega. V Heglovih predavanjih je spregovorila takšna skušnja, ki je skusila umetniško delo kot čutno svétenje ideje in kot samopostavitev v razliko. Ker pa je samopostavitev v razliko hkrati »konec« ali »razpad« čutnega svétenja ideje, je jasno, da se je tej skušnji umetnost prikazala kot nekaj, kar ima, da bi sploh bilo to, kar mora biti, vedno dve razsežnosti, čeprav ena od njih v samem tekstu predavanj ni doživela primerne tematizacije.

Umetnost, ki zanjo velja, da je utelešenje resnice v čutnem liku, pa je, kakor se je to že dovolj nedvomno pokazalo, mimetično posnemovalska struktura, zato ni pretirano, če rečem, da uveljavlja Heglova estetika umetniško delo kot *mimesis* hkrati pa tudi kot *ne-mimesis*. To je seveda očitno problematiziranje samega mimetično posnemovalskega načela, čeravno ni njegovo enosmerno zanikanje, ker pač pove, da umetnost ni nikdar zgolj in samo posnetek-izpoved, čeravno to tudi je ali pa vsaj lahko je. In pove še nekaj več, namreč to, da je umetniškost umetnine ravno v tem, da nekako preseže ali zabriše svojo izpovedno-mimetično razsežnost. Spričo tega je že dovoljeno reči, da se je v Heglovih predavanjih dogodila povsem očitna »problematizacija« mimetično imitativne estetike in dogodila se je po vsem videzu tedaj, ko je doživela ta estetika takšno vsestransko uresničenje, ki je takorekoč do kraja ogrozilo sámo umetnost in jo v določenem smislu celo že »odpravilo«, jo pro-

glasilo za nekaj preteklega in mrtvega, tako da se je estetiki njen predmet zares do konca odtegnil, s čimer je sama postala nekaj brez-predmetnega in res samo še sled nečesa, kar je šlo že zdavnaj mimo.

Vse to ni brez pomena za naše specialno vprašanje o literarnih oziroma umetnostnih znanostih in strukturalni poetiki. Glede na to, kar se je pokazalo ob Tainovi *Filozofiji umetnosti* in ob nekaterih konkretnih raziskovalnih postopkih tradicionalnih literarnih in umetnostnih znanosti je zdaj očitno, da ostajajo te znanosti predvsem znotraj eksplisitnih določil Heglove estetike, ne da bi mogle tudi po sledi njene izvirnejše skušnje stopiti v tisto okrožje, ki ga razpira ravno razlika na višji način. Potemtakem so docela zavezane ravno tisti razsežnosti, ki se imenuje čutno svétenje ideje in ki sama na sebi še ni umetniškost, oziroma je celo konec umetniškosti, če se uveljavi kot bistvo in edina razsežnost konkretnega dela. Umetniškost umetniškega dela se pričinja šele onkraj tega, kar zajemajo tradicionalne literarne in umetnostne znanosti. V svojem realnem dogajanju so takorekoč do kraja potrošile na umetnosti to, brez česar umetnosti sicer ni, kar pa tudi ni njena umetniškost.

Strukturalna poetika, ki je intenzivna kritika tradicionalnih umetnostnih znanosti, pričinja očitno prav v njihovi dovršitvi in je potemtakem utemeljena v tisti skušnji, ki je kot problematizacija mimetične estetike shranjena ravno v Heglovih predavanjih. Ju. M. Lotman npr. zatrjuje, da se »formula umetnosti« glasi: »znani neznanec; to, vendar ne to«, s čimer je izrekel do besede natančno isto, o čemer priča tudi Heglova estetika, ki nam »sporoča«: umetnost je *mimesis*, vendar to ni.

O zgodovinski utemeljenosti strukturalne poetike vsaj v načelu ni mogoče dvomiti. Ta utemeljenost pa jo tudi bistveno zavezuje, ker že vnaprej določa celotno njeno »podjetje«. S tem se samo po sebi razkriva tisto merilo, s katerim je edino dovoljeno »meriti« strukturalno poetiko. To merilo nam ponuja Heglova skušnja, ki jo je bilo zaenkrat mogoče zgolj načelno opredeliti, a jo bo treba še podrobneje opisati, da bo tako dovolj viden tisti horizont, v katerem se strukturalna poetika sploh lahko pojavi in ki prav glede nanj šele dobiva svoj pravi pomen.

#### РЕЗЮМЕ

Структуральная поэтика не признает научности так называемому традиционному литературоведению, она допускает, в крайнем случае, лишь оценивать его как наивное донаучное познание. Причиной ненаучности является то понимание искусства, согласно которому произведение искусства *mimesis*. Более детальное

рассмотрение структуральной поэтики и миметической эстетики самой показывает, что самый репрезентативный текст этой эстетики написал Гегель, и что искусство как подражание в самом деле является *das sinnliche Scheinen der Idee*, и что это значит, что структуральная критика касается прежде всего Гегеля. Из-за того возникает вопрос, что оправдывает эту критику и каким образом она вообще возможна.

Тщательный анализ текста Гегеля показывает, что он заключает в себе негацию миметического принципа и этим и негацию его собственной формулы о *das sinnliche Scheinen der Idee*. В лекциях Гегеля по эстетике произведение искусства проявляется одновременно в двух измерениях: как *mimesis* или как *das sinnliche Scheinen der Idee*; одновременно оно проявляется и как вычеркивание миметической дименсии или как распад синтетичной структуры, соединяющей в одно дух и чувственность. Этот распад дефинирован как самостановление назад в разницу на более высоком уровне. Разница на более высоком уровне и является существенным определением произведения искусства по Гегелю, хотя в самом тексте она сама по себе не тематизирована, но ей следует стать главной проблемой соответствующей интерпретации философии искусства Гегеля. Структуральная поэтика находит свое обоснование именно в этих имплицитных определениях «Эстетики» Гегеля.