



Jože Pogačnik

ESEJ O NARAVI (KNJIŽEVNEGA) ESEJA

Tematsko obravnavo eseja je najbolje začeti s paradoksalno ugotovitvijo: dokler se ne vprašaš po tem, kaj esej je, še nekaj veš o njem, takoj pa, ko to vprašanje postaviš, veš zelo malo ali nič. Ko prebereš, če postavimo za zgled, učeno razpravo D. Poniža, po devetdesetih straneh razpravljanja prideš do sklepa, da je vprašanje eseja »še vedno odprto«. Tudi za avtorja še naprej ostaja dejstvo, »da eseja ni moč zamejiti s tistimi literarnoteoretičnimi in idejnoestetskimi prijemi, ki veljajo za druge zvrsti, namreč dejstva, da je esej izrazito avtorsko dejanje in da se z vsakim novim esejem na novo vzpostavlja tipična estetika«.

Nelagodje v zvezi z determinacijo pojma esej je občutiti že pri prvih poskusih njegove pojmovne določitve. V *Dictionnaire de l'Académie française* (1664) je esej označba za »vse literarne in znanstvene poskuse duha«, v Diderotovi in D'Alembertovi *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers* (1751–1780) pa je definiran tropomensko, in sicer kot »literarni okus v montaignovskem obsegu in pomenu«, kot »raznovrstna dela, kjer problem ni izčrpno obdelan«, in kot »literarnokritičen sestavek ali članek«. Kasnejše označbe ostajajo v tem okviru, dodaja pa se jim splošna projekcija, po kateri naj bi šlo za polliterarno zvrst. Pri tem se človek sprašuje, kje je druga polovica eseja (je to morebiti tudi polznanstvena zvrst, in če je, zakaj ta njen del ne pride v poglobitveno oznako?). V pomenu, ki naj bi ga esej dobil pri novi maturi na Slovenskem, se pojavlja edino v angleškem prostoru; v *Elements of the Essay*, delu, ki sta ga pripravila leta 1969 Robert Scholes in Carl Klaus, je esej pojmovan tudi kot »šolski prosti spis«.

Naslednje razmišljanje se bo omejilo na naravo književnega eseja, pri tem pa bo upoštevalo dva aspekta, in sicer:

- a) aspekt preučevanja književnosti (besedne umetnosti) in
- b) aspekt eseja kot zvrsti z določenimi sestavinami, katere se samo v tej zvrsti pojavljajo kot take in na tak način.

I

Umetnost je posebna oblika spoznavanja življenja v njegovi neskončnosti in enkratnosti. Med življenjem in umetnostjo je ustvarjalčeva osebnost. Umetnost je torej najprej ustvarjanje, vsak umetniški izraz kot sklep ustvarjalnega procesa pa nosi v sebi ustvarjalčevo doživetje in povzroča novo doživetje pri tistem, ki ga gleda, bere in posluša. Umetnik iz sestavin življenja ustvarja novo (umetnostno) življenje, v njem sublimira najbolj bistveno bivanjsko, sega v njegovo najgloblje dno, mu

ugotavlja izvir in določa posledice. Takšen naredek stopa v svet, če govorimo za besedno umetnost, v bralca, ki ga bere in umeva v skladu s svojimi umskimi, čustvenimi, moralnimi in estetskimi izkušnjami. Sleherni bralec se loteva branja z natanko določenim in jasno omejenim izkušnjskim obzorjem. To obzorje je hkrati pričakovanje in uresničitev, mogočnost in njena izpolnitev, kar pomeni, nekakšna sama v sebi protislovna igra, v kateri se spopada ustvarjalčeva izkušnja z bralčevo odprtostjo, da sprejme sporočilo, ki sicer ni njegovo, a zaradi nekih lastnosti takšno lahko postane. Bralec v umetniškem delu obnavlja sestavine svojega notranjega sestava, v njihovih zvezah in medsebojnih razmerjih neke svoje ugotovitve povezuje v miselni sistem ali pa prihaja celo do povsem novih spoznanj, hkrati pa, zaradi čutno opredmetene (estetske) resničnosti, v ustvarjenih umetniških podobah tudi uživa. Za resnično in pravo branje je torej pogoj identifikacija ustvarjalca in bralca, za katero je značilno, da oba sodelujoča ohranita integriteto svoje lastne izkušnje, rezultat pa je kljub temu vedno strnitev obeh individualnih sil v novo, enkratno in neponovljivo kvaliteto. Branje, ki naj bi bilo estetsko obnavljanje, spoznavanje in uživanje, bi v tej luči lahko označili kot proces, ki daje vpogled v izkušnjo o samem sebi s pomočjo tuje izkušnje.

Tako pojmovano branje daje umevanju pečat subjektivne in objektivne vrednosti hkrati. Podlaga umevanja je namreč – življenje samo. Kolikor umevanje zadeva vanj, je objektivno, se pravi, subjektivnega jedra ne izraža v osebni formi, temveč mu daje obče veljaven format. Ta prehod je odvisen od bogastva duhovnega in doživljajskega sveta človeka, ki to delo opravlja. Umevanje vedno izvira iz doživetja in duhovnega pretresa, iz intenzivnosti, s katero je umetniško delo vzbudilo razum ali čustvo. To doživetje pa se prepleta z zgodovinskimi, literarnimi, kulturnimi in filozofskimi momenti, kar ga odvrča od zgolj trenutne impresije, ki bi minila brez globljih posledic.

Književna esejistika je po mišljenju mnogih v tesni zvezi z nekaterimi osnovami, ki določajo kritiko kot posebno spoznavno dejavnost. Mejo med enim in drugim pojavom je komaj mogoče potegniti z ostro črto, zato je najbrž bolj smiselno začeti z nekaterimi načelnimi predpostavkami in šele na podlagi teh iskati fiziognomijo zvrsti, o kateri gre beseda.

Z besedno umetnostjo in njenimi problemi se ukvarjajo literarna zgodovina, književna teorija in književna kritika. Prvi dve imata dovolj natanko določen radius raziskovalnih interesov in priznan status znanstvenosti, ki jima ga po tradiciji prinaša čvrsta zasidranost v šolskem in kulturnem življenju. Literarna kritika nikoli ni bila in tudi danes ni obdana s takim sijajem, kar pomeni, da že kar njen položaj med drugimi sorodnimi spoznavnimi disciplinami odpira in problematizira njeno bistvo. Današnja vrednost literarni kritiki torej ne pripisuje posebnosti, ki so značilne za tako imenovano znanost; povprečna predstava o njeni dejavnosti je predstava o ocenjevanju, v katerem je treba ugotoviti prvine umetniškega ali tisto, kar imenujemo literarno vrednost kakšnega književnega dela. Literarna kritika je po svojem bistvu nekaj subjektivnega, njena izvajanja ne podlegajo kriteriju znanstvene verifikacije. Od literarnega zgodovinarja ali književnega teoretika zahtevamo, da ima razvit občutek za umetnost, posebno nagnjenje, izrečno razumevanje in izrazit talent, vsem tem lastnostim pa se mora pridružiti še v sebi zaokrožena raziskovalna metoda in sposobnost povezovanja, ki je logično evidentno v izbiri, dokazovanju in sklepih. Literarni kritik ni dolžan imeti zadnjih dveh lastnosti, temveč vse poprejšnje, kar ga v nekem oziru približuje umetniku samemu (še pred desetletji zelo cenjeni teoretik E. Staiger je eno svojih knjig naslovil s sintagmo: *umetnost interpretacije*).

Literarna kritika se je v današnjem pomenu besede razvila šele na razvalinah

klasicizma. To dejstvo je samo po sebi zelo pomembno, saj je znano, da je prav klasicistična stilna formacija v evropskih književnostih zahodnega kroga zadnja formacija, ki je nastala na podlagi univerzalne, enotne, nadčasovne in absolutne norme. Po tem času (konec XVIII. in začetek XIX. stoletja) se resnica sveta in bistvo umetnosti več ne razkrivata kot nekaj enoumnega in za vse obveznega, temveč kot polivalentno središče, ki omogoča, dovoljuje in celo zahteva zelo heterogene subjektivne prijeme. Ti prijemi so s stališča sveta in umetnosti kljub svoji raznovrstnosti vsi enako legitimni, saj se tako umetnost kot življenje nikoli ne moreta reducirati samo na en model. Zato je za literarno kritiko danes mogoče najti samo zelo široko in precej svobodno definicijo, za katero pa velja, da je le z njo in v njej nekako mogoče povezati vse tisto, kar se je v zadnjih dveh stoletjih na tem področju dogajalo. Literarna kritika je v tej svetlobi predvsem sinhrona ustvarjalna dejavnost, ki ima dva vsebinska dela. Najprej gre za kritikovo doživetje literarnega dela, to doživetje pa je odvisno od življenjskih in umetniških izkušenj posameznika, ki jih imenujemo kontekst. Na podlagi takega konteksta, to pa je drugi del kritiške dejavnosti, prihaja do tolmačenja književnega dela in eventualno do njegovega vrednotenja.

Za navedeno pojmovanje literarne kritike sta značilna predvsem dva pojma, in sicer kritik-subjekt ter kontekst. Ko se kritik loteva kakšnega literarnega dela z namenom, da ga literarnokritično razčleni, to pomeni, da se spušča v duhovno aktivnost posebne vrste. Ta aktivnost se ne nanaša na raziskavo empiričnih zvez med logično razvidnimi dejstvi in tudi ni spekulativno izvajanje iz nekega celovitega pojmovanja sestava o življenju in umetnosti. Oboje je lahko značilno za znanstveno preučevanje literature, saj kaj takega po tradiciji zahtevamo le od literarne zgodovine ali literarne teorije, ki naj bi praviloma bili rezultat sistematične miselne refleksije. Kritiška dejavnost je – v nasprotju z omenjenim – proces, katerega potek ni v celoti razumsko predvidljiv in preverljiv; gre za subjektivno doživetje, katerega predmet je književno delo, končna namera pa v ugotavljanju njegove individualne neponovljivosti. V tako usmerjenem procesu je najbolj pomemben dejavnik tako imenovani osebni okus, kar je samo bolj popularen izraz za tisto, kar običajno imenujemo književna izkušnja. Le-ta se lahko gradi iz neke filozofske koncepcije, praviloma pa je predvsem nasledek izobrazbe, značaja, estetske občutljivosti in književnosti, ki jo je kdo sprejel kot sebi najbolj ustrezno umetniško ustvarjanje. Kritikovo doživetje sledi torej zgolj svoje (subjektivne) ideje in raste iz navedenih osebnostnih sestavin.

Pravkar rečeno seveda ne pomeni, da je subjektivnost doživetja enakovredna samovolji. Kritikovo doživetje se namreč dogaja na podlagi njegove celotne življenjske in umetniške izkušnje, to pa pomeni, da se pojavlja drugi dejavnik v kritični dejavnosti, ki ga imenujemo kontekst. Kritik je ob individualni zasnovanosti svojega bitja tudi družbeno bitje, kar pomeni, da v njem skupaj s subjektivnimi prvini delujejo skupnostne vezi, ki so se izoblikovale v življenjskih izkušnjah, kulturni tradiciji in umetniški senzibilnosti. Vsak posameznik je v skladu s tem vedno v položaju, da se lahko znajde v žarišču svojega časa, kar pomeni, pri tistih gibalnih silah, ki delajo prihodnjo zgodovino. Za dobrega kritika je to *conditio sine qua non*; on mora biti na ravni svojega časa in na ravni umetnostnega trenutka. Ta raven je zanj poglavitno merilo, od katerega je odvisna uspešnost njegovega dela. Za katerokoli literarno kritiko bi bilo napak, ko bi se spraševali po njeni pravilnosti. Vrednost kritike je namreč odvisna zgolj in samo od tega, koliko je možna in notranje koherentna glede na omenjeni kontekst. Ker se ta kontekst od človeka do človeka menja, še bolj pa je podvržen spremembam v zgodovini, sleherna literarna kritika

kar brž postane neustrezna. V navado je že prešlo, da pravimo, kako si vsak rod ustvari svoje gledanje na svet in življenje, hkrati pa vemo, da je sodobna umetnina vsebinsko gibljiva in večplastna tvorba, iz katere si bralec pomene izbira ali jih celo sam soustvarja. Obe dejstvi sta odločilnega pomena za bistvo in usodo literarne kritike. Današnji bralec obširnega kritičnega opusa kakega A. G. Matoša, M. Krleže ali celo že J. Vidmarja ne bere prvenstveno zaradi pojavov in oseb, ki so v njem obravnavani, temveč zaradi avtorjev, ki so ta opus napisali.

Iz tega paradoksa izvira za kritiško prakso nekaj posledic, ki bi jih vedno morali imeti v zavesti. Često s ponosom in upravičeno ugotavljamo, da je naše znanje danes drugačno, ker prihaja iz drugačnih izkušenj in hkrati pogojuje drugačna doživljanja. Ta drugačnost je podlaga tudi literarni kritiki, hkrati pa razlog, da je sleherni literarnokritični poskus samo ena od mogočosti, ki je lahko bolj ali manj aktualna, prikladna, delna ali celostna, vedno pa je samo drugačnost in mogočnost. Njen prvobitni namen sploh ni obračanje in govorjenje avtorju, zato so vse težke besede le-teh na račun kritikov povsem odveč. Literarna kritika je nekakšna komunikacija, ki v delu aktualizira eno ali več plasti (nikoli pa celote), to plast pa usmeri k določeni vrsti recipientov (danes je že jasno, da tako kot ni eksemplarne književnosti, tudi ni enotnega bralca). Že H. Taine je v *Filozofiji umetnosti* zapisal, da umetnost čutno manifestira temeljna bivanjska svojstva in zakone, svojega sporočila pa ne posreduje razumu, ampak človekovim čutno-čustvenim razsežnostim. Literarna kritika torej na sinhronem nivoju čutno (umetnostno) govorico prevaja v pojmovni (kritični) jezik, hkrati pa tematizira svoje doživetje in prinaša oceno ter s tem na zgodovinsko-socialni ravni širi smisel za književnost in olajšuje stike posameznika z umetnostjo kot posebnim delom kulture.

To njeno početje vedno in povsod ostaja v okvirih subjektivnega videnja, kar spada v bistvo in definicijo kritike. Težnja za avtoriteto posameznika v književni kritiki je zato zelo problematična težnja, ker razkriva totalitarno zasnovo življenjskega in umetnostnega reda. Nekaj drugega je zahteva po avtoriteti kritike, ki je utemeljena v stopnji spoznavne mogočnosti in doživljajske koherentnosti, v katerih naj bi bilo zajeto doživetje umetniškega dela. Gre torej za to, če se izrazimo s podobo, da omogočimo obstoj vsem cvetovom, vprašanje, ki se postavlja, je le, kako ugotoviti, da je cvet zares – cvet.

V zvezi s tem bi bilo treba neprestano bistrirati pojme, ki spremljajo kritiško dejavnost. Kritika si sama zapira možnosti delovanja, če ni stalno intelektualno odprta in radovedna ter hkrati ne teži za vzpostavitev stika s sogovornikom. Te lastnosti naj bi zlasti prišle do veljave v primeru, ko se pri oceni književnosti ne spoštuje njena specifičnost, marveč so merila za oceno vzeta iz neke znanosti, politike ali filozofije. Književnost je seveda področje, kateremu razširjajo vsebino in odpirajo nove interpretativne možnosti zelo različne znanstvene discipline, v nobenem primeru pa ne bi smelo iti za shematično aplikacijo ali poskus kanonizacije, ker bi se s tem relativna samostojnost umetniškega dela spremenila v epifenomen, literarna kritika pa bi se preobrazila v svoje nasprotje – absolutno dogmo. Vprašanje pesniškega izraza vsekakor pogloblja lingvistika, sociologija (predvsem literarna) razširja vednost o družbeni pogojenosti, izbor tematike razsvetljujejo dognanja etnologije in antropologije, filozofija nas pripravlja na razumevanje idejnosti in psihologija na dojetje doživljajskih razsežnosti. Književna kritika preneha biti književna kritika, ako meri književnost s kakim drugim področjem. (M. Solar).

Kritiška dejavnost se je tudi tu razvila kot mogočnost individualnega gledanja. Srbski literarni teoretik S. Petrović pa je v tem smislu že pred časom zapisal: »Obstoj

književne kritike lahko predpostavlja samo taka ideja o svetu prihodnosti, ki svobodo misli kot svobodo posameznega človeka.«

II

Za navedeno premiso se bistvo književne kritike močno zožuje ter se na obodu njenega sestava srečuje z aspektom esejistike kot literarne zvrsti. Ta aspekt ima v sebi mnoga protislovja, ki izvirajo iz splošno priznanega dejstva, da je esej z eno nogo oprt na znanost, z drugo pa na umetnost. Zato je v ustrezni literaturi navzoča tudi misel, da gre samo za polliterarno zvrst (na primer J. Kos), s čimer je očitno mišljena prav omenjena dvojna podlaga, ki esej kategorialno določa. Nekateri avtorji so tej determinanti dodali še vrednostno zaporedje, po katerem je znanstvena podlaga temelj, ki rabi za višje in svobodno umetniško obravnavanje. Hrvaški slovstveni zgodovinar A. Barac je bil v tem pogledu izrecen, ko je zapisal. »Esejistični način pisanja sam po sebi ne pomeni pomanjkanja znanstvenosti, temveč je, nasprotno, samo znamenje, da je pisec popolnoma asimiliral gradivo, o katerem piše, ter ga oblikuje živo, kot svoj doživljaj.« Isti avtor je esejistično inspiracijo zahteval od vsakega, ki se ukvarja s književnostjo, in v zvezi s to mislijo izjavil še naslednje: »Znanstvena vrednost eseja je v logičnosti in prepričljivosti, s katero se vrstijo misli; ta je kdaj pa kdaj lahko mnogo večja od pomena številnih sestavkov s stotinami tako imenovanih 'opomb'. Lahkotnost pisanja je samo znamenje premaganih težav z gradivom.« Vzvišena odličnost eseja, ki naj bi združeval obe spoznavni aktivnosti človeka, znanost in umetnost (pojem in podoba), prihaja do veljave tudi v slikovitih označbah, kakor so »intelektualna pesem« (W. Schlegel) ali »sonet proze« (N. Polić). Strnitev izkustvenega z domišljjskim je v tesni zvezi s kritiko, zato ima prav tudi V. Pavletić, ko pravi: »Esej je ravno bistvena oblika književnokritične proze, v njem različni talenti prihajajo do svoje najbolj čiste in poduhovljene veljave« (*U povodu jubilarne obljetnice*). Načeloma torej lahko sprejmemo za izhodišče misel o eseu kot književni obliki, ki združuje znanstveni namen z umetniško živo, konkretno, prepričljivo in stilno dognano obdelavo.

Esej ubesедуje katerokoli življenjsko vprašanje, kar pomeni, da ima zelo široko tematsko področje. M. Montaigne, je 1580. leta dal zvrsti ime (*fr. essai*), in menil, da se esej ukvarja predvsem z malenkostmi ali nesmiselnimi podrobnostmi, drugi njegov tvorec, Fr. Bacon, pa je 1597 pod tem pojmom razumel kratke zapise, ki so nastali z namenom, da nekaj bolj obrisno naznačijo kakor dokončno ugotove. Oba ustanovitelja eseja sta v ustrezni produkciji opisovala predvsem sebe, v opisu lastnega sveta pa sta razkrila svojo dobo. Bolj kot kjerkoli drugje si v eseu stojita nasproti individualni posameznik in zunanja resničnost; subjektiven prijem se širi v objektivno obdelavo, lirska inspiracija se preveša v epsko panoramo, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za zvrst, ki je vedno v prehajanju ali prelivanju. Esej zato nima robov ali meja; subjektivnost je oblika njegovega obstoja, medtem ko univerzalnost pomeni zanj smisel. Odprt je na obe strani, zato je tudi razvil na eni strani tip nefabularnega romana (roman – esej), na drugi pa prešel v tip znanstvenih proznih oblik (študija, traktat).

Kljub temu je v razvojnem smislu treba razločevati klasično obliko eseja od moderne. Na to delitev pristajajo vsi pomembnejši esejisti z južnoslovanskega prostora, ki so se teoretično ukvarjali s svojo dejavnostjo (S. Marić, J. Hristić, S. Lukić, V. Pavletić). Pojem eseja je očitno doživel bistvene spremembe, ki so v razvoju izoblikovale omenjeni razloček in ustoličile kot posledico in nasprotje – moderni

esej. Nasprotje med klasičnim in modernim esejem najbolje označujeta na eni strani imeni M. Montaigna in Fr. Bacona, na drugi strani pa Th. Eliota in M. Blanchota.

Klasična esejistična inspiracija je bila omejena na kakšno življenjsko dejstvo ali človeški položaj, ki ju je kratko ali eksplicitno komentirala. Človeški posameznik je bil v njej problem, ki se je v svoji vprašljivosti spoznavno odpiral do vprašanj sveta in kozmosa ter v teh relacijah poskušal dognati ali domisliti sebe. Ta širina se je v moderni esejistični inspiraciji močno skrčila; že v XIX. stoletju je vidno omejevanje tematike na književno (umetnostno) področje, ki se je v našem času še stopnjevalo (esej se zato pogosto imenuje književnost o književnosti). Zato se je moderni esej močno približal književni kritiki, kar pomeni, da je njegova tematika določena predvsem z razmerjem esejista do književnega dela. Vrednotenje književnih del ali celotnih obdobj je zgrajeno prvenstveno na razčlembi osebnega doživetja ali pa tistih plasti umetnine, ki avtorja posebej zanimajo. V. Woolf, ki je znamenit predstavnik angleške esejistike, ima prav, ko esejistično zvrst označuje takole: »Načelo, s katerim ga merimo, je preprosto v tem, da esej mora prinašati zadovoljstvo; s police ga jemljemo v želji, da pozabimo nase. V eseju naj bo vse podrejeno temu cilju. Mora nas očarati že s prvo besedo, tako da se šele pri zadnji osveženi predramimo. Med tem časom se lahko sprehajamo skozi najbolj raznovrstne izkušnje zabave, presenečenja, radovednosti, jeze: z Lambom se lahko povzpnevo v domišljajske višine, z Baconom potonemo v globine modrosti, na noben način pa se ne smemo naglo prebuditi. Esaj naj nas vzame pod peruti in potegne zastor čez svet.« Pri Angležih je esej modernega tipa sestavni del književne kritike, ob njem pa obstaja tudi še tip klasičnega eseja (G. Orwell in G. Chesterton). Klasični esej navdihuje plemenita moralistična ambicija, ki zajema celotno človeško izkušnjo, bralca pa postavlja pred izpit zavesti, kar pomeni, da se v delovanju eseja dogaja prehod iz estetskega v etično stanje.

Moderni tip eseja se opira na razloček, ki obstaja med preteklo in našo dobo, na razloček torej, ki ga je D. Matić posrečeno označil kot odpiranje v nedokončano brezmejnost. Sleherno sodobno razpravljanje o kulturi po notranji logiki stvari vedno jemlje v poštev kot izhodišče umetnostni fenomen, ker so umetniška dela kulturni pojavi prve vrste. To je določilo tematsko omejevanje eseja, po drugi strani pa je spremenilo tudi njegovo formalno vlogo. Ker se umetniško in kulturno ustvarjanje združujeta v načinu življenja, eseju ne gre toliko za delo, temveč za dejavnost in delovanje, namesto oblike pa je v ospredje stopilo oblikovanje. Esaj je postal posebna oblika človekovega osvajanja resničnosti in posameznikovega samouresničevanja v življenju. Praksa razodeva torej poseben način socializacije eseja, kar pa je utemeljeno v njegovi vsebini in v njegovi ubeseditvi. Srbski esejist J. Hristić je ob priložnosti izrekel blestečo misel o eseju kot področju, na katerem se rešuje totalnost osebnosti, ki misli. Ta misel je blizu razčlembi J. Kosa, po katerem je esej zgodovinsko določena literarna (ali polliterarna) vrsta, ki je nastala v duhovnozgodovinskem svetu poreneseančne Evrope. Za omenjeni čas novoveške zgodovine pa je značilna izrazita vloga osebnosti (subjektivnosti), ki teži v neposredno empirično doživetje in v svobodnost misli, katera se ne da zravnavati s kakršnokoli metafizično ali ideološko dogmatičnostjo. Esaj je torej po svoji poglobilni inspiraciji izraz svobodne subjektivnosti, njegova tematika pa je *per definitionem* usmerjena zoper dogmatični pritisk, ki bi oviral prost razmah človeške osebnosti. Zato ni naključje, da je v modernem eseju prišlo do premika in zožitve, to je do zavestnega omejevanja na književnost ali umetnost. Omejevanje na umetnost pomeni namreč odločitev za prav takšno svobodo, kakršna je kot imanentna težnja konstitutivni delež esejistike sploh.

Temeljni postulat esejistične poetike, če se sme tako reči, je v premisi, da se

književnega (umetniškega) dela ni lotiti s pripravljenimi merili in izdelanimi kalupi kakršnega koli estetsko-idejnega sistema, ker bi to pomenilo vnaprejšnjo pregrado v ugotavljanju izvirnosti in posebnosti umetnostnih izrazov. Predmet eseja ni objektivna narava, marveč zamotano področje idej, ki imajo relativno absolutnost v svoji kvalitativni enotnosti vsebine in oblike. Umetnostna dejavnost in avtorji so časovni pojavi, ki so povezani s splošnim socialnim in kulturnim ozračjem svoje dobe. Smisel in svet konkretnih del sta zunaj konkretnega časa, vsebujeta in predstavljata neko imaginarno življenje in se raztezata tako daleč, kolikor sega njun estetski in družbeni radius. Dela pa so nastala v natanko določenem času, ki je deloval na njihovo snov, idejo in obliko, se pravi, na njihovo estetsko in družbeno plat. Zato so, čeprav imajo nadčasovni pomen in obseg, svojevrsten dokument konkretnega časa ter njegove socialne in kulturne vsebine. Esej spoznava relativnost in absolutnost umetniškega dela, katero je po svoji zunanji lupini odvisno od zgodovinskega časa in prostora, a je avtonomno v ustvarjalni moči in doseženi lepoti.

Po opisanem načelnem vidiku so uravnani tudi drugi principi esejistične poetike. Princip organskega razvoja ji narekuje ugotovitev, da na književnost (umetnost) ni gledati s stališča kakršnekoli delitve, ker je po svoji značilnosti vsa ena in enotna, mogoče pa jo je ocenjevati z različnih vidikov. Pri tem noben način ni vnaprej določen kot dober ali vnaprej izločen kot slab. Esejistični prijem določata intenzivnost in obsežnost spoznanja, globina dojetja pa ustvarja mero pravičnosti in poštenosti, kar pomeni zvrstno vrednost prispevka. Spoznavanje je odvisno od nadarjenosti za tako delo, od širine svetovnega nazora, človeške strpnosti ter od kulturnozgodovinskih in teoretskih podatkov. Vse to združeno omogoča bolj ali manj izčrpen opis, hipotetično osvetlitev ali pojasnitev genialnih osebnosti in njihovih del, ne daje pa možnosti za njihovo dokončno razlago ali oceno. Tu se esejistika spet združuje z literarno kritiko, ki se v našem času tudi odreka vrednotenju, ker meni, da za lepoto in vrednost ni trdnega merila. Zadnje besede o teh pojavih ni mogoče izreči, ker so nedostopni in neizmerljivi.

Umetniško delo lahko nastane samo v ustvarjalni in iskateljski svobodi, ki ni ne umetnjakarska anarhičnost ne surova tendenčnost, ampak vsepremagujoča notranja odgovornost in delovna disciplina. Bistvo pisateljskega poklica je v čistem, od nobene zunanje sile zabrisanem spoznavanju resničnega osebnega in splošnega življenja. Tako pa lahko spoznava človek, ki ima poleg lastnosti, s katerimi je na ravni svojega časa, še dragocen ustvarjalni dar. Ta človek je stkan iz istega družbenega in duhovnega tkiva kakor vsi ljudje, ima pa sposobnost, da ustvarja književna (umetniška) dela, ki so izvir estetske radosti, dopolnitev razumskega spoznanja in glasnik družbenega dogajanja. Doživljanje življenjskih pojavov je pristno in intenzivno, kadar je umetnik tudi v izražanju svoboden. To mu dovoljuje umetniško komponiranje, ki je v soglasju z osnovno umetniško ubranostjo in izobrazbo. Umetniki so si med sabo lahko povsem različni, morajo pa imeti dve skupni lastnosti: zvestobo samemu sebi in resnicoljubnost. Ti dve lastnosti sta edini nesebični pomočnici ustvarjalca in tudi edini pravi prijateljici zgodovinskega napredka. Esejist je zato daleč od miselnosti, ki v umetnosti zavrača vse, kar se ne sklada z njegovimi izhodišči. Idejno zgrešeno delo ali delo, ki izpoveduje nasprotno misli in jih ubeseduje drugače, kot pričakuje esejist, še ni vzrok za odklonilno sodbo. M. Krleža je zadel bistvo, ko je zapisal: »Logično napačno, miselno krivo ni tudi umetniško ali estetsko zgrešeno. Schopenhauerjev voluntarizem in njegova idealistična platonovska estetika sta izreden stilni dokument. Nietzschejeva fantastična poema ostane fantastična poema tudi tedaj, ko je miselno verbalna ali ko jo ukradejo norci in jo nosijo po svetu kot znamenje kriminala, kar so naredili tudi

z Wagnerjevo glasbo. Popolna nesmiselnost ima (zelo pogosto) veliko magnetško privlačnost pesniškega doživljanja... Kdor slabo misli, tudi slabo piše. Nekdo pa lahko tudi krivo misli, a piše dovršeno, kakor tudi lahko misli pravilno (znotraj nekega konvencionalnega sestava), piše pa zelo slabo« (*Djetinjstvo u Agramu*).

Krleževa misel je toliko bolj pomembna za čas, v katerem se različne stvari označujejo kot esej, enotnih in zavezujočih premis pa tako rekoč ni. Klasični esej je bil nasledek prostega časa, moderni je profesionalen, to pa dovoljuje, da se na tem področju pojavljajo tudi tisti, ki sledijo Mefistofelovemu navodilu v *Faustu*, po katerem naj beseda zamenja misel («... wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein»). Ta množica, ki trguje z besedami, a zavrača misli, ustvarja tako imenovani teror kritike, v kateri se bije neizprosni boj za zmago. Ker je konkurenca neusmiljena, si posamezniki sposojajo miselne modele iz raznih disciplin, ki pa niso asimilirani. Moda se tudi naglo menja, zato nastaja impresionistična hlastavost, v kateri je malo zrelih stališč in meritornih ocen. Tudi esej zapuša vtis mučne praznine, ki je seveda rezultat časa, v katerem je disperzija poglavitni *signum temporis*. Na takem ozadju zato ostreje izstopajo esejisti, ki so med pisanjem te vrste v literaturi na kraljevski poti, na kateri avtentično odkrivajo sebe in definirajo svet, v katerem žive. Pečat individualnosti torej ni viden v tem, kar kdo govori o nečem novem, marveč v tem, kako na nov način raziskuje in vrednoti staro ali novo. Esaj je zares »izrekanje neizrečenega in mišljenje nemišljenega« (M. Heidegger).

Do pravega esaja pride takrat, kadar se avtor zaveda pomembnosti tistega, kar želi povedati in kar ga sili v nujnost, da pove prav tako, kot je to v skladu z njegovo notranjo strukturo. Pri tem je potreben čut za mero in preprosto monumentalnost (nepisano pravilo je, naj bo esej kratek: do ene pole). Modra gospodarnost z besedo se kaže v tem, da esejist označuje z govorno, še bolj pa z zamolčano besedo. Bralec naj čuti, da avtor ve več o predmetu, o katerem govori, kakor je bil zapisal. Pri tem pa ne raste le iz sebe in iz okolja, marveč zavzema tudi razmerje do književnega (umetnostnega) izročila. Če se to pretrga ali preneha biti aktivno, tedaj to naznanja, da gre za resno bolezen, saj brez spoja tradicije in sedanjosti ne more nastati kulturotvorna umetnostna resnica, pač pa zgolj nasilje, barbarstvo ter smrt vsega velikega in lepega. Ob skladni ubranosti vseh ustreznih sestavin je esej lahko splošno pomemben, omejevanje vodi v sterilnost in jalovost ter v ustvarjalno smrt. Esaj, ki želi živeti in delovati, je zajet iz polnosti življenja, izraža človekovo hrepenenje po preobrazbi na duši in na telesu, razkriva trpljenje v boju z naravo in izjavlja željo po oblikovanju socialnega reda, ki bi bil vreden človeka. Ker je naperjen v zatiranje sil, ki onemogočajo uresničitev človeka in prodor napredka, ima močno vitalistično komponento, ki ga določa kot družbeno pomemben dejavnik.

V osnovi esaja so torej konkretni pojavi in konkretno gradivo, ki so notranje adekvatno in logično tolmačeni, to tolmačenje pa se združuje s sposobnostjo umetniškega doživljanja in ubeseditve. V esejistu namreč poleg racionalnih spoznav z izredno močjo živi emocionalno dožemanje, ki je poglavito načelo za estetsko doživetje sploh. Zato esaj ne zahaja v dogmatično-razumsko stališče, ki meni, da je katerakoli umetnost do kraja spoznatna. Nepomirljivost med racionalnim in doživljajskim (estetskim) ga odvrta od misli, da je na kakršenkoli način mogoče doseči popolno ali absolutno resnico. Sleherni esejist spozna in osvetli le del resnice, ki se ji esejistika kot ustvarjalna mogočnost polagoma in asimptotično približuje. Iz takega nazora ni mogoče ugotoviti zgrajene in definitivne metodologije, marveč samo skupek splošnih in posebnih vidikov, ki so vodila in usmerjevalci esejistične inspiracije. Mogoče je ugotoviti samo težnjo v sintetičnost in namerno izogibanje historičnosti tiste vrste, ki pripada literarni znanosti. S prvo značilnostjo esaj poskuša

človekovi ustvarjalni dejavnosti vrniti nekdanjo avtentično univerzalnost, z drugo daje nezaupnico znanstvenim izhodiščem literarnih ved, ki praviloma zares gredo mimo bistva svojega predmeta.

Heterogenost esejistične inspiracije je narekovala različnost oblikovalnih prijemov. Rdečo nit v tej raznovrstnosti predstavljajo trije temelji, ki so sociološki, organski in ustvarjalni princip. Umetnost raste v družbeni atmosferi in je kazalec njenega gibanja po tem, koliko je enkratna. Preteklost zanjo ni mrtva, marveč ima v sebi potencialne sile, ki vsak trenutek lahko postanejo živa zdajšnjost. V umetnostnem razvoju obstaja nepretrgana rast, organski razvoj, v katerem je preteklo temelj sedanjemu ter je sedanje rezultat preteklega in opora prihodnjemu. Gre za evolucijo in kontinuiteto, v katerih je vsak pojav sam del in stopnja celote. Tolmačenje te dialektike ne poteka brez ustvarjalne domišljije in brez doživljajske ter oživljajoče moči. Pravilna razmerja v esej prinašata ubranost med gradivom in fantazijo ter uravnoveženost racionalnih spoznanj z intuitivnimi prebliski in artističnim doživljanjem. Zato niso na napačni poti tisti teoretiki eseja, ki govorijo o njegovi arhitekturi ali ki ga vežejo na nekdanjo vsebino pojmov harmonije in kalokagatije (na primer J. Hristić). Vse to govori o tem, pod kakšno funkcionalno obremenitvijo je tudi sodobni esej, ako to označbo zasluži.

S to dediščino se vežeta dve nadaljnji lastnosti eseja, ki ju imenujemo kritična zavzetost in borbena uveljavljanje. Bistvo eseja je v kopičenju intuitivnih in sintetičnih spoznanj, ki so urejena po posebnih zakonitostih. Načeloma velja, da je subjektivna odnosnost pojavov že tudi urejevalno načelo. Ob sprejemanju resničnosti je sleherni njen fenomen samo registriran in hkrati že fiksiran v svojem pojavnem razmerju in doživljajskem zaporedju, kar vnaprej oblikuje celotni potek notranje dinamike. Ker torej nima kriterijev zunaj sebe, sledi logiki doživetja in sestavin ne razvršča vrednostno. Esaj je zato dokaj samosvoja in celo samovoljna zvrst, ki navidezno ohlapnost spretno izkorišča zato, da v svoje asociacije, kombinatoriko in anakolute pritegne bralca ter začne z njim duhovni pogovor na najvišji ravni. Ta pogovor je združitev vedenja in vrednotenja, soočanje danosti in možnosti ter zanikanje tako vrednostnega apriorizma kakor faktografskega pozitivizma. Esaju gre za odkrivanje smisla v nekem pojavu ali gradivu, s čimer se subjektivna asociacija ali intelektualna kombinacija vendarle poglobljata v prodorno spoznanje. Resnica, ki jo odkriva esej, prehaja v nekakšno strast, strast pa je neka trajna nujnost posameznika, ki to zvrst sili, da spoznane resnice preoblikuje v dejavne. Esajistični temperament ne more ostati utesnjen v togi okvir kulturnega ravnovesja in brezbrizne korektnosti, kar sta »odliki« literarne znanosti. Na mesto upoštevanja in nedotakljivosti postavlja spoštovanje in bojovito zavzetost, na mesto brezobveznosti pričevanja zastavitev v uresničevanju. S tem si je ta literarna zvrst izbrala napornejšo obliko uveljavljanja, ki pa je hkrati človeško polnejša, ker gre v njej za poskus posvetitve in trajne osredotočitve na izbrano življenjsko usmeritev. Kljub temu da se zdi ponekod, da mu gre za aktivno razsežnost po improvizaciji, zaradi česar mnoga njegova mnenja ne morejo preiti v prepričanje, je esej zvečine pojav, ki ima směr in cilj ter zato tudi prodorno moč. Zato lahko vpliva, zbudi zavzetost in je vedno pozitivno ali negativno spodbuden.

Ob navedeni dve lastnosti se postavljata naslednji dve, ki sta prav tako konstanti esejistične inspiracije, ter jima je ime – ustvarjalnost in ljubezen. Medtem ko cinizem ne najde nič polnovrednega, ničesar, kar bi sestavljalo konstitutivno jedro osebnosti in pomenilo izhod iz življenjske improvizacije, gre pri pravem esaju za resničen stik s samim dogajanjem, gre za lastno gnetenje in iz njega izvirajoče pristno doživetje. Iz človeka, ki je ustvarjalen in ljubeč, se utrinja neka svojevrstna

akcija, neka lastna podoba, v kateri se izvirno izraža in označuje. Le dejavni posameznik je tudi resnični posameznik. Tak je esej: dani življenjski položaj in miselni mir sta zanj nepomirljivo nasprotje. Ker se je odločil za uveljavljanje svojih spoznanj in vizij, mu je odtegnjena blaženost spokojnosti, in ker je tako, je po doživljanju vedno mlad, kar pomeni, da ljubi ljudi in ima rad umetnost. Znano je, da samo življenje in umetnost, ki je njegov izvleček, ne zastarita; na to karto igra tudi esejistika.

Esej je torej izrazito dvosmerna literarna zvrst, ki v bralčevo zavest vnaša dvojno vsebino. Prva vsebina je sestavljena iz misli, ki so jasno izoblikovane in precizno izražene, druga je zasnovana na nejasnih miselnih obrisih, ki jih je težko izraziti, a jih avtor določno čuti. Lepota in vrednost eseja sta predvsem v takšni komaj prebujeni in napol jezikovno oblikovani misli. Esej poskuša navreči čim več ravno takih misli, ki niso razložene, ki so stopile v neki kontekst brez notranje hierarhije, imajo pa voljo, da pridejo v resničnost, ki naj izbere in socializira tiste, ki so sposobne za življenje. Obe vsebini sta nasledek enako močne koncentracije, zato ni naključje, da esej teži v pregovorno in aforistično izražanje. Zato ima prav S. Šimić, ko v tem pogledu pravi: »Esej je celota aforističnih izrekov, celota, v kateri je vsem tem izrekom skupen neki notranji smisel, a vsak zase ima še svojega posebnega...« Esej je torej zares, kakor menijo njegovi teoretiki, kraljevska literarna zvrst, ki bo tudi v prihodnosti imela velik pomen.

Ob sklepu teh izvajanj bo najbrž veliko tistih, ki so ostali nepotešeni in nezadovoljni. Ti bodo imeli prav, ker so dobili parafrazo ne pa praktično in metodično uporabno formulacijo, ki bi veljala na vse veke vekov. Za svoje opravičilo pa moram povedati naslednje, kar bi želel, da si zapomnijo tudi slovenisti – praktiki: v literarni znanosti drugače in kaj drugega ni mogoče. Najbrž boste presenečeni, če vam povem za zgled, da je v opisu soneta edino kolikor toliko trdno, da je to pesem s štirinajstimi stihi, vse druge določnice pa so pač lahko zgolj rezultat individualne prakse. Toda – in ta »toda« je za zgodbo pomemben – omenjeno trdnost rahlja že sonet z repom, ki izskače iz sestava. Podobno in še težje je z esejem, ki naj bi bil, če to ime zasluži, nasledek znanstvenih spoznanj in umetniških sposobnosti vrhunske kvalitete. Po vsem povedanem se zdi narobe, da bomo v prihodnosti od celotne populacije maturantov zahtevali, da postanejo bolj ali manj uspešni esejisti. Tudi terminologija mora namreč biti izvedena iz stvari, ki so pač takšne, kot so. Zato bi bilo ustrezneje in bolje, ko bi dijaki pisali še vnaprej šolske proste spise in podobne oblike ubesedovanja, ni pa dobro, da si to delo prilašča vsebinske ravni, ki jih enostavno ne more doseči.

OPOMBA

Ker je tole predavanje o esejju tudi esej, se avtor čuti odvezanega od dolžnosti, da natančno, v tako imenovanem znanstvenem aparatu, navede sleherno podlago ali globalno prevzeto misel. Treba pa je vendarle reči, da za tem besedilom stoji poglobljena strokovna literatura, ki je navedena v knjigi D. Poniža *Esej* (Literarni leksikon 33, Ljubljana 1989). Ob tem pa je avtor uporabljal tudi literaturo, ki je nastala na južnoslovanskem področju (to Poniž praviloma ne upošteva, kar ni popolnoma razumljivo); tu so nastali čudoviti eseji pa tudi nekaj izzivalne refleksije o zvrsti kot taki. Naj bo navedenih vsaj nekaj imen, mimo katerih ni mogoče: D. Matić, S. Petrović, M. Solar, A. Barac, M. Krleža in V. Pavletić.