

tisnjeno iz druge izdaje, ne da bi s tem izgubilo svojo aktualnost glede na pomembnost, ki jo jeziku pripisuje strukturalizem. Nasploh je opaziti, da priročnik poudarja odločilnost jezika in stila v raziskovanju literature, zato ju analizira več avtorjev z različnih izhodišč (npr. Krunoslav Pranić, *Stil i stilistika*). Preurejanja sistema retoričnih figur se je lotil Škreb v poglavju *Mikrostruktura stila i književne forme*, vendar ohranja za novo terminologijo še vedno tradicionalno pojmovanje teh pojavov in poleg tega mu ne uspe dognati enotnega merila za novo razvrstitev. To poglavje je v priročniku najbolj opazen poskus sodobnejše sistematizacije nekega literarnoteoretskega vprašanja, kar pa se konča nezadovoljivo. Poglavje Svetozarja Petrovića *Stih* pregleduje verzološka dognanja, pri čemer upošteva tudi slovensko poezijo, zlasti Prešerna, in navaja v obsežni strokovni bibliografiji tudi slovenske verzologe Isačenka, Ocvirka in Pretnarja, kar je edini primer upoštevanja slovenske literature in njenih raziskovalcev; ostala poglavja vztrajajo v mejah hrvaške in srbske književnosti ter posameznih del iz svetovne književnosti. Aleksandar Flaker je svoje poglavje *Umjetnička proza* ponatisnil in dopolnil z dognanji aktualnih sovjetskih teoretikov (Bahtin, Lotman), ne da bi zavrnil ruske formaliste, katerih pomen ostaja zanj nepresegljiv. Sintetični pregled vključuje tudi ugotovitve njegovih raziskav (npr. o „prozi v kavbojkah“) in aktualne literarne primere s srbohrvaškega jezikovnega področja. Ljudsko slovo osvetljuje Josip Kekez v poglavju *Usmena književnost* in deloma Pavao Pavličić v poglavju *Epsko pjesništvo*. Po razčlenitvi drame, dramaturgije in gledališča v istoimenskem poglavju avtorjev Nikole Batušića in Vladana Švacova se priročnik spet dotakne metodoloških vprašanj, pri čemer se vendarle razkrta, katero je uredništvu najbližje. To je vprašanje o interpretacijski metodi,

kot jo je razvila nemška literarna veda. V poglavju *Interpretacija* jo poskuša revitalizirati Škreb, ki hkrati polemizira z nekaterimi strukturalističnimi pogledi, ne da bi se opredelil do sodobne hermenevtike, ki je zakonita dedinja interpretacijske metode. To poglavje je edino, ki je v celoti posvečeno eni sami metodi in njenemu zagovoru, toda ta ostane zaradi Škrebovega priseganja na odločilnost raziskovalčevega čustvenega doživetja subjektiven, empirično nepreverljiv in zato neprepričljiv. Ostale metode se zdijo očitno uredništvu manj pomembne, zato so opisane v enem poglavju Anteja Stamaća *Smjerovi istraživanja književnosti*, s katerim se priročnik konča. Med navedenimi poglavji je vstavljeno še Žmegačevo, ki je naslovljeno *Književni sustavi i književni pokreti*; informira o literarnozgodovinski periodizaciji, literarnih smereh in obdobjih, s čimer se navezuje na nekatera prejšnja poglavja drugih avtorjev. Vsako vsebuje tudi temeljno bibliografijo o vprašanju, ki dopolnjuje sklepno.

Nova izdaja priročnika *Uvod u književnost* je večstranski prikaz raznovrstnih vidikov sodobne literarne vede; nekateri so opuščeni kot manj pomembni, drugi so omenjeni preveč površinsko, čeprav bi zaslužili zaradi svoje aktualnosti večjo pozornost (npr. semiotično-strukturalna, hermenevtična, recepcijska metoda). Seveda priročnik ne more reševati različnih vprašanj literarne vede, lahko jih samo opisuje in opozarja nanje. Zagrebški to počne v obilni meri, zato bo koristil vsem, ki se želijo seznaniti z literarno vedo in njeno nenehno problematizacijo.

Marjan Dolgan

Danko Grlić:

ZA UMJETNOST

Školska knjiga, Zagreb 1983

Najnovejšo pa tudi poslednje delo zagrebškega estetika in univerzitet-

nega profesorja Danka Grlića (umrl je marca 1984) pomeni v njegovem obsežnem in provokativnem opusu kar se da pomemben dogodek, ki v mnogočem sintetizira njegove, prej v številnih delih (17 knjigah in mnogih razpravah) zapisane ideje in jih s tem tudi zaokroža. Znova se dotakne vprašanja marksizma in moderne umetnosti, teorije ustvarjalnosti, razmerja srednjega veka do estetske problematike, na široko in poglobljeno pa analizira štiri mislece, ki so v bližnji preteklosti skeptično izrazili svoj odnos do tradicionalne estetike; tako so po Grličevem mnenju Bloch, Benjamin, Kierkegaard in Krleža „svoje najboljše strani napisali zato, da bi razbili svete, avratične, vzvišene tradicionalne kanone, ki so tako globoko vtakani v vsakršen estetski način razmišljanja“ in s tem pokazali, „zakaj in kako biti za umetnost“ (str. 7). Grličevi komentarji in kritične pripombe k tem štirim stebrom antiestetike misli pa se hkrati navezujejo na njegovo lastno stališče, na katerem je zasnoval svojo — ne le za razmere — pomembno zgodovino estetskih problemov (*Estetika I–IV*, 1974 — 1979), ki je prava posebnost med podobnimi deli v svetu (Tatarkiewicz, Gilbert-Kuhn) tudi po tem, da kombinira in prepleta med seboj kronološko in problemsko načelo. Ko namreč npr. na kak ključni estetski problem, ki bi utegnil biti zanimiv tudi za današnjega bralca, posebej še, ker je ta, „kar zadeva zgodovinski estetski spomin“, popolnoma brez daru zanj, ga prikaže skoz celotno zgodovino razmišljanja o njem (npr. problem tragičnega, komičnega itd.). S takim načinom Grlič odpre možnosti za celovitejše razumevanje problemov, saj je mogoče zdaj ob predstavitvi notranjega razvoja tematskih celot razločno videti „napredek oziroma nazadovanje pri razumevanju določenih vprašanj v zgodovinskem kontekstu, kot tudi to, kdaj ta vprašanja nastanejo in izginejo iz zgodovinskega prizorišča, oziroma kdaj

prerastejo okvire klasičnih estetskih tem“ (str. 245).

Po mnenju Gaja Petrovića se Grlič v vseh svojih delih zavzema „za širši umetniški odnos do umetnosti“, pri čemer je treba, kot pravi Grlič sam, „besedo umetniški poistovetiti z ustvarjalnim, ne pa s suhoparno znanstvenim“. To pa za Grlića spet pomeni zavzemati se za duhovno hotenje, ki v umetniškem najde paradigmo resničnega življenja in izvirno, svobodno, nedirigirano in od nikogar vsiljeno angažiranost pri iskanju avtentičnih vrednot. Tako Grliču zelo ljuba zveza „umetniško živeti“, prevzeta po Marxu, ne pomeni nič drugega kot živeti fantazijsko, nedresirano, skratka „človeško“. Vendar v tem ne smemo videti nekega naivnega in vsakdanje politikantskega stališča, ki bi se kar slepo zavzemalo „za umetnost“. Sam naslov najnovejše Grličeve knjige je zapisan prav iz dvoma, da se je mogoče potegovati za umetnosti kar tako podolgem in počez. In pri tem nima v mislih samo primitivnih politikantskih direktiv o tem, kako je treba pisati, pa tudi ne vsakdanjih, že do konca obrabljenih retoričnih poudarkov o pomenu umetnosti in ustvarjalnosti v kakršnišibodi družbi, ampak celo najkompetentnejše in najbolj poklicane, ki so tudi pogosto ostajali pri strogo znanstveni in s tem neustrezni obravnavi umetnosti.

Pomembnih ugovorov pa celo obtožb je bil Grlič deležen glede svoje teze o preseženju estetike kot znanstvene discipline. Očitno pa je šlo pri teh kritikah in napadih za preprost nesporazum, saj Grličeva „totalna likvidacija“ celotne estetike ne implicira ukinitve realnih zgodovinskih estetik, ampak predvsem to, da je danes ves horizont estetike zgodovinsko presežen, da je estetska pozicija v današnjem svetu popolnoma neaktualna. „Ta disciplina, pa naj bo empirična ali racionalna, normativna ali induktivna,

apriorna ali aposteriorna, ne more več govoriti — četudi konsekvenco in preiščeno — z močjo in svežino, s katero je govorila ne le v antiki, ampak tudi ob vzponu idealistične misli 18. in 19. stoletja“ (str. 5). Zato njegove zgodovine estetskih problemov ne gre jemati kot nekakšno antiestetiko, ampak kot poskus prevlade estetskega horizonta, pri čemer naj bi smrt estetskega omogočala življenje umetniškega in ne obratno. Če je namreč zanikano estetsko in s tem omogočen prehod „onstran estetike“, potem gre samo za to, da se pokažejo zgodovinsko določene meje estetskega; s tem se odprejo umetniškemu nove in prav posebne možnosti, pa tudi problematika moderne umetnosti dobi drugo podobo in je deležna večje pozornosti od t. i. marksistične estetike.

Do tod se je mogoče z Grličem v celoti strinjati, težave pa nastopijo tisti hip, ko sežemo celo prek moderne umetniške tvornosti neposredno v našo živo sodobnost, ki ji pritiče oznaka postmodernizma. Zanj je značilno, da se zateka v že znane in preizkušene rešitve vseh doslej znanih izumov na področju umetnosti, kar seveda za estetiko pomeni, da se v primeru postmodernizma ne srečuje z nečim novim in tujim, kot je bilo to v moderni umetnosti, ampak z znanim, kar je seveda spet sposobna zajeti in klasificirati s svojim preizkušenim kategorialnim aparatom. To pa je gotovo stvar, ki jo je treba imeti pred očmi, kadar govorimo o „onstraneestetskem“ v današnjem času.

Grliču je pripisati tudi odliko, ki je sicer redkost med misleci s tega področja, da namreč ne vztraja tristoletno na starih stališčih, četudi so zapisana v tako uglednem delu, kot je njegova *Estetika*, ampak se smelo odloča za nove in drzne rešitve. Tako v tekstu *Epoha brez estetike* — transestetska usmeritev srednjega veka korigira in revalorizira svoj pogled na srednji vek, izhajajoč pri

tem iz dejstva, da nekateri pristopi k umetnosti v preteklosti niso bili nujno estetski. V nasprotju s prevladujočim mnenjem o srednjem veku kot temnem in nevednem, kjer umetnost in misel nista imeli nikakršne svobode, marveč sta bili podrejeni heteronomnim ciljem, predvsem teologiji, skuša Grlič prevladati to stališče in najti celo nekatere korelate tega časa z današnjimi duhovnimi gibanji. Umetniško delo, ki je lahko v srednjem veku le pogojno imenovano s tem pojmom, ni utemeljeno v subjektivno-kreativnem in torej tudi ne v doživljajskem aktu, ampak je objektivna realnost, ki je kot predmet tu zato, da bi služila nekemu namenu, praktični uporabi. Lepota srednjeveškega „umetniškega“ dela se torej lahko uresniči le, kadar je z njeno pomočjo uresničen njej heteronomni cilj — praktični namen in uporabnost. Prav ta heteronomna pozicija lepote pa je po Grličevem mnenju degradirala najsvobodnejšo vseh človeških dejavnosti pod nivo, ki ga je umetniško delo že doseglo v antiki. (Tu Grlič spet zdrsne nazaj.) Zato po Grliču srednjemu veku ne smemo „oprostiti“ rigorozno moralnega asketizma, ki je vse podvrgel službi božji, pa zaradi tega ponižal tudi umetnost. Iz povedanega je videti, da Grlič kljub najboljšim nameram glede srednjega veka za njegovo oceno še vedno uporablja današnje estetske kategorije in celo estetsko stališče. Skratka, uporablja moderni slovar za stvari, ki jih ni mogoče označiti s temi oznakami. V nasprotju z Rosariom Assuntom, ki je opravil doslej morda najbriljantnejšo analizo srednjeveške estetike in stvaritev tega časa in pokazal na ta čas kot na svetel trenutek v človeški zgodovini, pa Grlič še vedno vztraja — kljub novim ugotovitvam — da je bil srednji vek čas dolgotrajnega zaviranja človekovih duhovnih in čutnih potencialov.

Zdi se pravzaprav nenavadno, da še vedno ostaja pri dvojnem razu-

mevanju srednjega veka, ko ga ima na eni strani še za izrazito mračen čas, na drugi pa prav v „neestetskosti“ t. i. „estetskega“ področja vidi možnost za preseganje dvojnosti med resničnostjo in umetnostjo, ki utegne biti sila zanimivo prav za moderno misel, za celotno zgodovino avantgard. Kot že rečeno, je bila v srednjem veku umetnost utemeljena v samih življenjskih oblikah kot njihov sestavni del, pa je zato morala biti tudi sama teorija umetnosti daleč od esteticizma. Prav v njegovem zanikanju je treba videti odločitev za „tostranskost“, kar je svojevrsten paradoks tega na zunaj neživljenjskega in svetniškega časa. Iz zveze umetniškega in realnega se je rodil živ in srečen čas, ki ga po tem ni preseglo marsikatero kasnejše razdobje, pa tudi pred tem jih ni bilo na pretek. Zato moremo imeti ta čas za paradigmo nekaterih tendenc, ki imajo zvezo z današnjim dnem, predvsem pa so morda kažipot v prihodnost.

Poseben problem je pri Grliču njegovo razumevanje ustvarjalnosti. Res je seveda, da o ustvarjalnosti govorijo vse normativne koncepcije od Aristotela do današnjega dne in da sodobne „antiestetike“ na tem polju niso prinesle nič novega. Vse pomembnejše estetike doslej so namreč odkrivale neke zelo pomembne elemente prav v umetniškem ustvarjalnem aktu, opisujoč pri tem številne subjektivne, psihološke, emotivne itd. akte kot predpogoj ustvarjalnosti. Tudi za Grliča je pomembno vprašanje, ali je sploh mogoče zgolj z ustvarjalnega aspekta priti do bistvenih problemov umetnosti. Ali ni to morda pristop le k delu sicer celostnega problema v navezi: ustvarjalnost-delo-doživljaj.

Za t. i. tradicionalno umetnost je ta triada nekaj povsem normalnega in celo nujnega, zadeva pa se spremeni, ko gre za moderno umetnost. Zanj pač ne more več veljati v celoti, da je „ustvarjalnost konstitutivni del dela kot izdelka“ (Grlič),

saj gre v njenem primeru pogosto za zavestno razločitev in osamitev samega ustvarjalnega akta, za njegovo eksplicitnost, da bi se na ta način pokazala njegova mistificiranost in zaprtost v delo kot mojstrovino. Tako tudi ustvarjalni akt postane za estetsko misel predmetno področje in s tem njen prepoznavni predmet. Zato je skorajda nerazumljivo Grličovo nasprotovanje ustvarjalni estetiki kot nečemu, kar je že zdavnaj znano in preseženo in za današnji čas neaktualno.

Na koncu naj poudarimo, da gre tudi v tej poslednji Grličevi knjigi, ki je izšla le malo pred njegovo smrtjo, za znano in dosledno, tako rekoč dogmatsko vztrajanje pri nedogmatskih stališčih, po katerih je bil znan tudi zunaj naših meja, skratka za delo, ki ima o razmerju med estetiko, ideologijo in umetnostjo marsikaj povedati.

Janez Vrečko

E. D. Hirsch, jr.
NAČELA TUMAČENJA
Nolit, Beograd 1983 (Sazvežda 84)

Delo znanega ameriškega literarnega znanstvenika E. D. Hirscha z originalnim naslovom *Validity in Interpretation* (prevajalec je, verjetno po zgledu drugih prevodov, delo naslovil *Načela tumačenja*, kar je prav tako ustrezno) je gotovo ena zanimivejših knjig, posvečenih problematiki literarne interpretacije in interpretacije sploh. Žal je srbohrvaški prevod, ki jugoslovanskemu prostoru omogoča širši stik s to razpravo, precej zapoznel. Izvirnik je namreč izšel že leta 1965, se pravi v času, ko so bile polemike o interpretaciji in hermenevtiki tako nasploh kot tudi v literarni vedi najbolj aktualne, v veliki meri zaradi izida temeljnih tekstov, kakršna sta Gadamerjeva *Wahrheit und Methode* in Bettijeva *Teoria generale dell'interpre-*