

# Galvano della Volpe: Poezija in zgodovina

IVAN BEZNIK

Med rokopisi Galvana della Volpeja so našli tekst, ki ga je avtor pripravljajal za objavo v *Enciklopediji predstave*. V resnici je v njej objavil mnogo krajši članek z naslovom *Poetika*, v katerem povzema nekatere poglavitne pojme iz tega rokopisa, zvezek VIII, Rim 1961. Delo je izšlo posthumno z naslovom *Schizzo di una storia del gusto* leta 1971. Italijanski prireditelj domneva, da je nastalo med letoma 1956 in 1957. V srbskem prevodu ima naslov *Istorija ukusa*.<sup>1</sup> S svojo zgodovinsko snovjo dopolnjuje sistematično pisano *Kritiko okusa*, ki je izšla leta 1960.<sup>2</sup> Ta sodi med avtorjeva poglavitna estetska dela, posebej iz njegove marksistične faze, v kateri ima odločilno vlogo problem zgodovinsko-materialistične estetike, teorije literature in umetnosti.

## I.

*Zgodovina okusa* skicira zgodovino splošnih estetskih teorij in v njihovem okviru - glede na namen, za katerega je bila napisana - posebej zgodovino poetike drame, tragedije in komedije, obenem s koncepcijami mizanscene in igre ter z vprašanji literarne in umetniške kritike.

Della Volpe začne z Aristotelovo *Poetiko* in končuje z dramsko teorijo Bertolta Brechta, za katero pravi, da je prva poetika socialističnega realizma. Z njo se končuje "boj med estetiko ustvarjalnega *raptusa*, ki sta jo *Romantik* in moderni idealizem razvila iz nauka Platona in Plotina, in estetiko *verjetnega* in racionalnega, ki so jo zastopali Aristotel, Horac, Castelvetro, Lessing in Goethe, teoretik 'priložnostne' poezije in zagovornik 'zgodovinske' inspiracije Pindarja in Manzonijske..."<sup>3</sup>

Tako Della Volpe nakazuje in povzema dva osnovna tokova v razvoju estetskih teorij. Zagovarja Aristotela, na osnovi zgodovinskih dejstev - in v zavračanju nasprotnega toka idealizma, estetskega misticizma in romantike - daje njegovim kriterijem splošno veljavnost, zaradi katere morajo biti v modernizirani obliki tudi danes uporabni. Vplivali so na zahodno estetsko kulturo in jo še danes določajo, "celo po modernem platonizmu romantikov". Kriterij verjetnega - pravi v *Kritiki okusa* - je vsak literarni kritik vedno uporabljal in ga tudi vedno bo uporabljal namenjeno mu je, da bo preživel tudi romantično revolucijo.

<sup>1</sup> BIGZ, Beograd, 1979.

<sup>2</sup> *Critica del gusto*. Srbski prevod *Kritika ukusa*, Nolit, Beograd, 1975.

<sup>3</sup> *Istorija ukusa*, str. 132.

Della Volpe pravi, da je Aristotel izdelal estetsko koncepcijo poezije in umetnosti kot tistem posnemanju, ki je sinonim verjetnosti in možnosti ali racionalne (idealne) nujnosti. To koncepcijo predstavi predvsem z obravnavo Aristotelove določitve poezije v primerjavi z zgodovino, definicije tragedije, iz katere sledi pojem katarze, "tragične" (pesniške) doslednosti in pesniško (tragično) presenetljivega, "čudežnega".

Odločilen kritičen preizkus kriterijev verjetnosti, možnosti in nujnosti opravi Della Volpe z analizo Aristotelove opredelitve odnosa med poezijo in zgodovino. Citira tole mesto iz *Poetike*: "Iz doslej povedanega je tudi razvidno, da pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, ampak kaj bi se bilo lahko zgodilo, to je, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi. Zato tudi razlika med zgodovinarjem in pesnikom ni v tem, da eden piše v prozi, drugi v verzih (saj bi Herodotovo zgodovino lahko kdo preli v verze, pa bi ne bila nič manj zgodovina kot v prozi); razlika je marveč v tem, da eden opisuje, kar se je v resnici zgodilo, druga pa, kar bi se bilo lahko zgodilo. Zato je poezija bližja filozofiji in bolj resnična kot zgodovina: poezija govori bolj o splošnem, zgodovina o posameznostih. Pod 'splošnim' razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takim in takim značajem po zakonih verjetnosti ali nujnosti storil to in to; in ravno to je smoter poezije, imena pa so ji le nebitven dodatek. Pod 'posameznostmi' pa razumem, če na primer kdo opisuje, kaj je Alkibiad naredil in doživel. To je posebno lepo razvidno iz sodobne komedije, kjer pesniki iz vrste verjetnih dogodkov sestavijo zgradbo dejanja, nato pa dajo osebam poljubna imena... V tragediji se pesniki držijo že obstoječih imen. Vzrok je tale: Verjamemo le to, kar je mogoče. Če se nekaj ni zgodilo, potem tudi nismo pripravljeni verjeti, da je kaj takega mogoče; če pa se je nekaj že zgodilo, potem je jasno, da je to mogoče (saj se ne bi bilo zgodilo, če ne bi bilo mogoče)."<sup>4</sup>

V teh Aristotelovih besedah odkrije Della Volpe "protislovje". Aristotel govori o tem, da poezija prikazuje to, kar je možno, zgodovina pa to, kar se je dejansko zgodilo, obenem pa v argumentaciji, zakaj v tragediji uporabljajo stvarna imena, pravi, da je mogoče to, kar se je zgodilo, ker se ne bi bilo zgodilo, če ne bi bilo mogoče. Na ta način Aristotel tudi to, kar se je zgodilo - zgodovinske dogodke - označuje kot sodelujoče komponente prav tistega karakterja "možnosti", ki bi moral označevati razliko poezije v primerjavi z zgodovino.

Pesniki torej opevajo dogodke, ki so se dejansko zgodili. Razlog za to je v tem, povzema Della Volpe, da pesniško verjetno in možno pokažeta, da so dogodki, ki so se zgodili, možni zato, ker se na drugačen način ne bi mogli zgoditi. Vprašanje je torej, kakšna je tedaj razlika med poezijo ali tem, kar se lahko zgodi in je "splošno", in zgodovino ali tem, kar se je zgodilo in je "posebno" in slučajno. Če imajo zgodovina in dogodki, ki so se dejansko zgodili, s poezijo skupno oznako v možnosti ali v racionalni nujnosti, potem z aspekta možnosti - in verjetnosti, ki ji sledi - ni več mogoče reči, da je tisti, ki obravnava dogodke, njihov zgodovinar, temveč je njihov pesnik. Ideja *verjetnosti*, sicer zasnovana na ideji možnosti ali racionalnosti, sama po sebi ne zadostuje, da dejansko razlikuje možno-verjetno ali poezijo od možnega-tega, kar se je zgodilo, ali od zgodovine. Pri tem Della Volpe opozarja, da je ugotavljanje vzročnih zvez ali zvez verjetnosti in možnosti tudi problematični aspekt zgodovinarja. Navaja Marca Blocha, ki pravi, da je naloga zgodovinske kritike odmerjanje - doziranje -

<sup>4</sup> Aristoteles, *Poetika*, CZ, Ljubljana, 1959, IX.

verjetnega in neverjetnega. Sklep je ta, da ni filozofske - gnoseološke - linije, ki bi razmejevala naloge pesnika in zgodovinarja.

Na koncu *Poetike* je v zvezi z vprašanjem "napak", ki jih lahko zagreši pesnik, ta problem razlikovanja poezije in zgodovine kompliciran s tezo, da "namenom poezije bolj ustreza to, kar je nemogoče pa verjetno, kot to, kar je mogoče pa neverjetno". Namreč: "Morda je res popolnoma nemogoče, da bi bili ljudje taki, kot jih je upodabljal Zeuxis; toda ti ljudje so boljši kot v resnici, kajti ideal mora presegati povprečje."<sup>5</sup> Della Volpe razlaga, da se tu razširja koncepcija tega, v kar je mogoče verjeti (pesniško) in verjetnega v pomenu, da se čim bolj oddaljuje od izkustva in zgodovine, se pravi v pomenu skladnosti z "idealom", ki presega stvarnost. Toda iz tega ne izhaja, da Aristotel razliko med poezijo in nepoezijo utemeljuje s karakterjem "idealnosti" prve in s karakterjem "realnosti" druge, saj je tudi področje zgodovinskih in realnih dogodkov na neki način obseženo v območje možnega, idealnega ali racionalno nujnega. Takšni razlagi nasprotuje tudi Aristotelova kritika "iracionalnega" v pesniških delih; primer takšne kritike je Aristotelova sodba o nesmiselnosti Aigejevega nastopa v Euripidovi *Medeji*. Zato Della Volpe zaključí, da racionalno in idealno sama po sebi nista zadosten kriterij za razlikovanje pesniško verjetnega od neverjetnega, "ampak njegova uporaba glede na strukturalno ali 'notranjo' nujnost samega *dela*..."<sup>6</sup> Citira Aristotela, ki neposredno pred navedenim očitkom pravi takole: "Protislovja v pesnikovih besedah moramo raziskati po isti metodi kot nasprotnikove argumente v znanstvenih debatah: ugotoviti moramo najprej, ali gre res za isto zadevo, v isti zvezi in v istem pomenu; šele potem lahko trdimo, da je pesnik zašel v protislovlje sam s seboj in s tem, kar utegne razumen bralec razbrati iz njegovih besed."<sup>7</sup> Tu razlikuje Aristotel med tem, kar *pravi* pesnik, in tem, kakor to razume *bralec*. Tako moramo postopati tudi v navedenem primeru. Medeja sploh ni potrebovala Aigejeve pomoči, da bi se rešila iz težav - ker je bila "čarovnica" -, zato je njegova intervencija "nelogična" in skoraj nepesniška, pesniško neverjetna. Della Volpe zaključí z vprašanjem: "Kaj pomeni tedaj ta vrsta *strukturalne* nujnosti pesniško verjetnega, če ne tehnično-*semantični* (verbalni) razlog, po katerem nas pravi pesnik *prisili, da mu verjamemo*, da ga ocenjujemo definitivno po tem, *kako govori* ('stil'), in ne *enostavno* po tem, *kaj misli*, v nasprotju z zgodovinarjem ali znanstvenikom, ki ju ocenjujemo po tem, kaj mislita ('resnica') in kar more (ali mora?) biti izraženo na sto različnih verbalnih načinov? V zvezi z Euripidovo epizodo o Aigeju to, kar v njej ni lepo, kar je prekršek zoper pesniško umetnost, ni morda odvisno toliko od dejstva, da je njena nedoslednost (ali protislovnost) nedoslednost tako *pomena* kakor tudi *znakov* (verbalnih). Skratka, resnica je, da zaključek dela (tragedije) zavrne to nedoslednost" - ko se Medeja odpelje po zraku na vozu, v katerega sta vprežena dva krlata zmaja - "ne s strogostjo neke čiste, abstraktne misli, ampak s strogostjo misli, polne *pomena*, tj. dane v ustreznih *nezamenljivih* drugih znakih (tiste besede teksta), tako da se vprašamo, ali ni njihov organski, dosleden razvoj prav toliko logičen kakor *semantičen*? Kaže, da je v resnici vse zaupano *tekstu* in da *nimamo ničesar drugega za ocenjevanje* vrednosti razen resnice (pesniške, umetniške): medtem ko bi nižjo vrednost

<sup>5</sup> Op. cit., XXV.

<sup>6</sup> Istorija ukusa, str. 30.

<sup>7</sup> Aristoteles, op. cit., XXV.

resnice (zgodovinsko, znanstveno) imel (čutimo) tisti historiografski tekst, ki pretendira, da se potrdi tudi sam po sebi, brez dopolnjevanja z mnogimi drugimi *teksti*.<sup>8</sup>

Tako Della Volpe koncipira semantično interpretacijo poezije in umetnosti. Obsežno jo razvije v *Kritiki okusa*.

## II

*Kritika okusa* - prvo poglavje - se začne s "kritiko pesniške slike". Della Volpe hoče obračunati tu z romantično dediščino in estetskim misticizmom, s katerima da je obremenjen termin "slika" ali "imaginacija". Pesniška slika je pojmovana kot simbol in prenosnik resnice - ima kozmično, univerzalno in spoznavno, "intuitivno" vrednost -, obenem pa tako, kakor da ni posledica istočasne prisotnosti intelekta, ideje ali govora. To antinomijo, za katero pravi, da je prirojena tradicionalni, romantični, spiritualistični, krščansko-meščanski estetski misli, premaguje s sintezo slike in pojma. S pomočjo eksperimentalnih analiz pesniške snovi od antične do sodobne poezije dokazuje pojmovno referenco pesniških slik. Analizira Sofoklesa, Euripida, Aishila, Homerja, Pindarja in Horaca, Dantejevo *Božansko komedijo*, Goethejeva *Fausta*, Eliota, Eugenia Montala in Majakovskega. "Mistična" slika, slika kot taka, brez pojma, je lahko samo "nejasna slika", ki je z gnoseološkega in estetskega stališča brez pomena. Umetniško spoznanje ni mogoče samo preko slik, ampak le preko slik, ki so obenem pojmi. Slike imajo racionalno strukturo, so "slike-pojmi", "intuitivno-logični kompleks", "konkreten pojem", gnoseološko dejstvo. To je princip recipročne implikacije materije in razuma. Sama slika - fantazija, imaginacija - je neoblikovana materija, podatki, nekaj, kar je raznovrstno in kar poveže v enotnost šele razum. Narava slikovitega izraza ali metafore nasploh je, da je zveza ali misel o nepodobnih stvareh. Implicitna teorija metafore kot rodu ali pojma je vsebovana že v Aristotelovi *Retoriki*. V tradiciji Vicoja, romantike in idealizma pa je metafora pojmovana kot "fantastični spoj" ali spoj, ki je narejen iz čistih slik. Vico hoče, da bi bile vrste in rodovi - v nasprotju s "fantazijo" poezije - rezervirani za filozofijo. Tako tudi pesniške karakterje razume kot "fantastične univerzalijske", namesto da bi jih razložil kot "kategorialne abstrakcije". Metaforične zveze so enotnost mnogovrstnega ali nepodobnega - slike - in se po svoji intelektualnosti ne razlikujejo od drugih zvez ali od dobesednih pojmov. Tudi simbol je enotnost, misel, konkreten razum. Della Volpe zavrne tudi Goetheja, kolikor v simbolu, kakor sledi iz primerjave z alegorijo, dopušča "neizrekljivo".

V skladu s tezo o diskurzivni naravi pesniških slik spreminja Della Volpe tradicionalno, kantovsko-romantično in idealistično pojmovanje forme in vsebine. Formo identificira z mislijo ali pojmom namesto z abstraktnimi, mističnimi slikami, ki so same po sebi nepriobčljive in neizrekljive, vsebino pa s slikami, z materijo ali raznovrstnim. Takšen odnos ne velja samo za poezijo, ampak za umetnost nasploh. Tako je glasbena ideja forma, katere vsebina, ki jo je treba oblikovati, je materija, čutno, mnogovrstnost akustičnih slik.

Iz intelektualne konstitucije pesniških slik sledi, da so njihovi pomeni povezani z izkustvom o realnem, z zgodovino. Intelektualnost in pomen v vsakem pesniškem proizvodu ali "fantazmi" nas neposredno ali posredno usmerja na neki sociološki *quid*.

<sup>8</sup> Istorija ukusa, str. 31.

Zato Della Volpe ob ugotavljanju racionalne vsebine pesniških del ugotavlja in dokazuje hkrati njihovo empirično, socialno, zgodovinsko pogojenost. Poezijo utemeljuje materialistično-zgodovinsko. Umetnost nasploh situira v kulturno nadstrukturo, ki se spaja - na dialektičen način - z ekonomsko-družbeno osnovo. Argumentira s pomočjo Marxa in Engelsa.

Slike implicirajo pojmovne pomene. Stalna, realna, objektivna lastnost slik pa je, da so neločljive od svojih prenosnikov, ki so kot semantični instrumenti obenem prenosniki pojmov, se pravi od besed. Slike-pojmi obstajajo samo, kolikor so besede neke leksike. Odtod sledi centralna Della Volpejeva teza - razvita v drugem poglavju - o "semantičnem ključu poezije".

Della Volpe začne s "postulatom" identitete misli in načinov govora oziroma jezika. Ta postulat, za katerega pravi, da je osnova vsake moderne filozofije, je romantično odkritje. O njem se že dolgo strinjajo filozofi in lingvisti. Tako De Saussure pravi, da je misel, vzeta sama po sebi, "nebuloza", v kateri pred nastankom jezika ni ničesar, kar bi bilo določeno. Najglobljo karakterizacijo jezika v romantiki najdemo pri Wilhelmu Humboldtju. Negativna stran njegove filozofije jezika pa je ta, da naravni jezik reducira na enega od njegovih elementov, na besedo ali subjektivno dejanje tistega, ki govori. V tem pogledu mu sledi vsa romantična in idealistična estetika, med drugimi tudi Croce. Na to pomanjkljivost je pokazala "najmodernejša lingvistika, od De Saussura naprej". Zanimarjen je jezik kot realna, zgodovinsko-družbena institucija, se pravi kot objektivni sistem verbalnih znakov, ki je preeksistentna norma, brez katere medsebojno sporazumevanje govorečih subjektov ne bi bilo mogoče, pa tudi njihov obstoj ne bi mogel imeti realnega smisla.

Sklicujoč se na moderno lingvistiko, za katero v petem dodatku - "Lingvistika in literarna kritika" - pravi, da je v *Kritiki okusa* prvič uporabljena za namene poetike in v okviru filozofske estetike, Della Volpe Humboldtovo tezo o vzajemni odvisnosti misli in besede dopolnjuje z dokazovanjem vzajemne odvisnosti besede in jezika. Kakršna koli "uporaba" besede je odvisna od njene "gramatične funkcije", pravi Louis Hjelmslev. Neke semantema je lahko uporabljena kot hiperbola ali metafora, vendar ta uporaba ne more spremeniti njene gramatične funkcije. Ni pesniškega simbola, ki ne bi pripadal preeksistentnemu sistemu znakov in ki bi bil brez svoje gramatične "vrednosti".

Nato Della Volpe povzema De Saussurovo teorijo lingvističnega znaka, da bi z njeno pomočjo preizkusil problematiko splošne teorije znaka ali filozofske semiotike, v katere okvir postavlja osnovna vprašanja "estetske semiotike ali gnoseološke teorije umetniških načinov govora". Lingvistični znak je kombinacija pojma in akustične slike, označenega in označujočega. Zveza med označujočim in označenim je konvencionalna, označujoče ni motivirano. Zvok kot materialni element sam po sebi ne pripada jeziku. Lingvistično označujoče ni fonično, ampak breztelesno, sestavljeno samo iz foničnih razlik, ki njegovo akustično sliko ločujejo od vseh ostalih. Te razlike nosijo pomen, označeno. Jezik ne prenese niti idej niti zvokov, ki bi bili preeksistentni lingvističnemu sistemu, ampak dopušča samo konceptualne in fonične razlike, ki izhajajo iz njega. Lingvistični sistem je vrsta razlik med zvoki, kombiniranimi z vrsto razlik med idejami. Lingvistični znak je torej - povzema Della Volpe - "biplanski" - korelacija dveh planov, konceptualnega in akustičnega, "vsebine" in gramatične "forme" -, samovoljen, "breztelesen" in "prazen", se pravi čisto instrumentalen.

Iz teorije lingvističnega znaka - in iz postulata o identiteti misli in načinov govora - izpelje Della Volpe dva generalna "estetska korolarija" ali "korolarija literarne poetike",

od katerih pravi prvi, da je specifični, distinktivni karakter poezije ali literature "specifične-semantičen, to je specifično tehnični karakter", in drugi, da je na isti način "specifično-semantičnega in torej tehničnega karakterja tudi distinktivni karakter znanosti nasploh".<sup>9</sup>

Razlika med poezijo in znanostjo je semantične vrste.

Za filozofijo in znanost je značilna "omnikontekstualnost". Omnikontekstualnost pomeni, da je filozofski ali znanstveni tekst element nekega konteksta ali tekst-kontekst, ki ga lahko razumemo samo v povezavi z mnogimi drugimi, predhodnimi teksti-konteksti. Znanstveni tekst predpostavlja druge tekstne-kontekste, nekakšno semantično vrsto, v kateri sodeluje. Zaradi svoje odvisnosti od drugih kontekstov je semantično "heteronomen" in zato "dezorganičen".

Tako tekst Giordana Bruna, ki govori o pravilih v poeziji, objektivira svojo tezo preko heteronomne, dezorganične semantične kontekstualnosti terminov "poezija" in "pravila" - v svojem pomenu koncentrirata vsaj dialektične reference na antične in renesančne tekste estetske *querelle* med aristotelovci in platoniki -, zato sta v tej svoji funkciji hkrati "tehnična" in "enopomenska". Filozofijo in znanost karakterizira semantična heteronomija, dezorganičnost, tehnični način govora in enopomenskost terminov.

V nasprotju z znanostjo pa je način govora poezije in umetnosti sploh "organična kontekstualnost". Della Volpe navaja fragment iz Petrarcovih *Razsutih rim* - CCCXXIII, 25-28 -, s pomočjo katerega ilustrira, da je misel in resnica tega teksta neločljiva od njega, da mu je v popolnosti zaupana in vanj "ujeta", kakor Humboldt pravi za besedo, da daje določenost ideji in da je zato ideja v določenih mejah njena "ujetnica". Pesniški tekst je semantično "avtonomen", tako da v svoji ekspresivni vrednosti ne predstavlja nič drugega razen samega sebe. Resnica v Petrarcovem odlomku je mogoča zaradi njegove semantične, kontekstualno-interne, "stilistične" pregnantnosti. K semantični avtonomiji in irelaciji pesniške besede spada lastnost, da je "večpomenska". Termini poezije so večpomenski, polisemni. Takšna večpomenska povezanost je metafora "obljuba cvetov", ki je samostalni-pojem-prenosnik, v Malherbovem verzu "Et les fruits passeront la promesse des fleurs". Pesniški ali literarni simbol je večpomenska sinteza, konkretni polisemni pojem, v nasprotju z enopomenskim pojmom, kakršen je znanstveni simbol.

Rodovi znanstvene refleksije so enopomenski, rodovi poezije večpomenski. Znanost je enopomenski govor ali rod, poezija večpomenski govor ali rod. S terminoma enopomensko in večpomensko Della Volpe zamenjuje anglicizma "denotacija" in "konotacija".

Osnova znanstvenega in umetniškega jezika je "splošen, navaden govor". Della Volpe ga označuje kot "omnitekstualno" in kot "dobesedno-materialno". Omnitekstualno fungira kot "dobesedno-materialno" drugih tekstov, ki so *konteksti*, kakor so to tisto, kar je kontekstualno-organično (determinirano), in tisto, kar je omnikontekstualno.<sup>10</sup> Zanj so značilni dvoumni termini. Uporablja iste termine za najrazličnejše rodove. Omnitekstualne vrednosti so "slučajne skupine pomenov, celokupnost dvoumnih pomenov".

9 *Kritika ukusa*, Glava druga, 13.

10 *Op. cit.*, Glava druga, 14.

Della Volpe razlaga, kako se iz dvoumnih, slučajnih, navadnih rodov omnitekstualnega polja razvijata enopomenska in večpomenska rodova znanosti in poezije. Ta razvoj pomeni semantično-formalno transcendiranje. Znanost transcendirata - spreminjata - dvoumnost v semantično-formalno strogost enopomenskega in tehničnega - isti termin za isti rod stvari ali pojem -, poezija pa v semantično-formalno strogost večpomenskega, polisemnega, konotativnega. Daje več terminov za isti rod ali pojem, ki je vsebovan v dobesedno-materialnem, in torej tudi več terminov za več rodov in pojmov.

Prehod v enopomensko in večpomensko prikazuje Della Volpe pod vidikom identitete misli in jezika kot dialektične identitete "cilja" in "sredstva". Misel je cilj, jezik sredstvo. Dobesedno-materialno, ki ga je treba transcendirati, je semantično sredstvo in cilj, misel, pomen. Obsega vse gramatično-leksične in ustrezne fonetske elemente jezika, instrumentalno formo, in ustrezne pomene ali vsebine same dobesednosti, se pravi cilje-misli instrumentalne forme, ki pomenijo "zgodovinsko misel v širšem smislu", ta pa vključuje "izkustvo nasploh". Vse to je tehnični material - za komunikacijo in izraz -, iz katerega se ustvarja poezija (in znanost). Ta material pogojuje poezijo in obenem vstopa v semantično pesniško dialektiko, v kateri se ohranja in tudi spreminja: ohranja in spreminja "formalno" stran dobesednosti in tisto količino vsebin dobesednosti, ki jih bo poezija razvila, ko bo spremenila vrednost dvoumnosti in slučajnosti v večpomensko, polisemno.

Vsebinska dobesedno-materialnega je dvoumna. To dvoumnost je mogoče točno izmeriti samo v primerjavi s formalno strogostjo večpomenskega, v katerega semantično dialektiko je vstopila s svojim spreminjanjem vrednosti in s svojim očiščenjem. Tukaj nastopi kritična funkcija "parafraze", ki je moment primerjave med tem, kar mora biti od dobesedno-materialnega ohranjeno, in tem, kar mora biti spremenjeno. Ko jo primerjamo s tekstom, za katerega parafrazo gre, nam omogoča, da določimo ločevanje, ki se je zgodilo med dobesedno-materialnim v navadnem govoru in večpomenskim v pesniškem govoru. V Browningovem stihu "So wore night, the East was gray..." je večpomensko metafora "izčrpati se" - "tako se izčrpa noč" -, ki se je ločilo od dobesedno-materialnega - "tako mine noč". Parafraza pomaga kritiku, da razume in rekonstruira genezo poezije iz dobesedno-materialnega v večpomensko. Ugotovi njen semantični locus.

S tezo, da so diferencialne lastnosti znanosti in poezije gnoseološko-semantične, Della Volpe zavrača vse razlage, ki to razliko utemeljujejo na abstraktni gnoseološki dihotomiji razuma in fantazije, univerzalnega in posebnega, abstraktnega in konkretnega, intuitivnega. Sem spadajo tudi marksistični filozofi - tisti, "ki sebe imenujejo marksistične filozofe" -, posebej Plehanov in Lukács. Te razlike so hipostatične in peljejo v metafiziko. Razlika med znanostjo in poezijo ni "abstraktnost" misli in "konkretnost" fantazije, ampak omnikonkretualnost ali tehnični karakter načina govora v prvem in organska konkretualnost načina govora v drugem primeru. Skupna narava obeh rodov je razum ali misel. Poezija ne pripada polju razuma nič manj kot znanost: obe sta "enotnost mnogovrstnega" in torej enotnost "razuma-in-senzibilitete". "Abstraktnost" fizičnih znanosti je neločljiva od intuitivnega čutenja "kvalitete" sveta, kakor ugotavlja Carnap, prav tako kakor je "konkretnost" poezije neločljiva od svoje tipičnosti in abstraktnosti; zadosten indikator za to je že generična narava načina govora. Filozofska in znanstvena misel je omni-lateralna ali uni-verzalna samo zato, ker je po konstituciji neločljiva od semantičnega karakterja omni-kontekstualnosti in torej tudi

eno-pomenskosti, ne pa zato, ker bi bila "univerzalnost" ali "resnica" par excellence. "Univerzalnost" znanstvenega simbola je torej gnoseološka zabloda. Prav tako pesniški simbol ni nič manj omni-lateralen ali uni-verzalen zato, ker je njegov semantični aspekt organska kontekstualnost - in ne omnikontekstualnost -, saj je tudi on "enotnost-ene-gamnogovrstnega ali misel". Misel je vedno "enotnost-mnogovrstnost".

Pesniški simbol je "literarna abstrakcija", ki je v svoji konkretnosti in določenosti identična s "tipičnostjo". Dalla Volpe očita Lukácsu kontradikcijo, ko skuša združiti kriterij umetnosti kot čutne intuicije - ostanek romantike - s kriterijem tipičnosti, se pravi intelektualnosti. Sam umetniško tipično opredeli kot "*celoto splošnih in specifičnih lastnosti*" ali neko zgodovinsko-družbeno esencialnost.<sup>11</sup> Kot bistvo nekega zgodovinskega fenomena in ne kot povprečje - ne kot to, kar je najbolj razširjeno in najpogostejše - je "*karakteristična tipičnost*". Tako pesniške rodove končno opredeli kot "*tipične večpomenske abstrakcije*" - v nasprotju z znanstvenimi rodovi, ki so "*tipične enopomenske abstrakcije*" - in poezijo definira kot "*polisemno karakteristično tipičnost*".

Tako Della Volpe razreši Aristotelov problem poezije in zgodovine. V *Zgodovini okusa* pravi, da je imel Aristotel "v svojem protislovju (na srečo) prav". Razlika med poezijo in zgodovino ni "idealnost" pesniške in "faktualnost" zgodovinske resnice, ampak večpomenski, kontekstualno-organični termini prve in enopomenski, omnikontekstualni termini druge. Mommsenova *Rimska zgodovina* kot znanstveno delo "prehaja" v nešteta druga zgodovinska dela in njegovo znanstveno resnico konstituira šele njegova semantična heteronomija. To je semantično-tehnični kriterij. Sicer pa je obema, pesniku in znanstveniku, skupen razum, s tem pa tudi senzibiliteta ali imaginacija, in oba morata upoštevati resnico, realnost stvari, "verjetnost".

V tretjem poglavju - "Laokoon 1960" - Della Volpe kriterij organske semantične kontekstualnosti iz poezije in literature razširi tudi na druge umetnosti - na slikarstvo, kiparstvo, arhitekturo, glasbo in film. Tudi te vrste umetnosti je treba razložiti kot sisteme znakov, kot načine govorov, v katerih misel konkretno obstaja kot misel. Tudi zanje velja dialektika cilja-misli in semantičnega sredstva, ki je semantični organični govor, iz katerega - po postulatit identitete misli-jezika - umetniška misel tudi sestoji. Ob skupnih lastnostih vseh znakov misli - praznina in čista funkcionalnost - ugotavlja strukturalne razlike med njimi, da bi po tem semantično-tehničnem merilu določil razlike med umetniškimi rodovi. Literarni, slikarski, kiparski, arhitekturni, glasbeni in filmski rodovi imajo svoje filozofsko opravičilo prav v gnoseološki pomembnosti znakov in v njihovih strukturalnih razlikah. To gnoseološko relevantnost eksperimentalno potrjuje nekonvertibilnost enega žanra v drugega. Tu Della Volpe navezuje na Lessinga, ki je v *Laokoonu* (1766) postavil problem umetniških žanrov in nasprotoval horacijevski konfuziji poezije in slikarstva. Za konfuzijo umetnosti nasploh pa Della Volpe sicer obtožuje metafizično-idealistično pojmovanje umetnosti kot ustvarjalne imaginacije ali čiste kozmične intuicije, češ da takšen spiritualizem zapostavlja raziskovanje tehnik in umetniških sredstev, iz katerih umetnina nastane.

Iz kapitalnega gnoseološkega teorema o neločljivosti sredstva-seme in cilja-misli in iz razlik med znaki izpelje Della Volpe zahtevo, da moramo za ugotavljanje družbene pogojenosti umetnine, za njeno vključevanje v nadstrukturo, upoštevati umetniška sredstva v enaki meri kot cilje, umetniške ideje ali vrednosti. Nadstrukturalno

<sup>11</sup> Op.cit., Glava prva, 10.



postavljanje umetnosti je treba artikulirati po umetniških žanrih in ustreznih izraznih sredstvih. Della Volpe zavrača vulgarni marksizem in njegov estetski sociologizem, ki predpostavlja, da se prisotnost družbe v glasbenem delu, na sliki ali v filmu pokaže na isti način kakor v pesmi ali romanu. Kakor o *socialnih* literarnih idejah razpravlja tudi o "socialnih" glasbenih idejah, pri čemer glasbene ideje reducira na tip izraznega modela, značilnega za literarne ideje. V resnici pa glasbene ideje zaradi specifičnosti semantičnih sredstev, s pomočjo katerih so izražene, niso ideje na isti način, na kakršen so literarne, verbalne ideje. Ni dovoljeno govoriti o "bonapartizmu" Beethovneve *Eroice* na isti način, kakor o monarhični lojalnosti Balzacovih junakov.

Takšna je Della Volpejeva semantična korektura marksistične sheme o nadstrukturalni določenosti umetnosti.

### III

Moč Della Volpejevega mišljenja, kakor se pokaže na področju estetike, je konkretna analiza umetniških fenomenov, predvsem poezije. Te lucidne analitične moči nič ne zmanjšujejo predpostavljeni - prevzeti - teoretični shemati, v okviru katerih je izvršena. Izhaja iz analize empiričnih, zgodovinskih umetnostnih dejstev - kakor sam razlaga, da je v nasprotju s Platonom delal Aristotel. Iz njih abstrahira, zato imajo pojmi, v katerih si jih misli, izkustveno resonanco; so gibki, nemirni in napeti - in njihovi prožni, vibrirajoči pomenskosti pomaga stalna kritična distanca - ali kar afont - do vseh vrst "apriorizmov" in "metafizike".

Takšna adekvatna analiza, v katere pojmi utriplje v živem utripu analizirani fenomen, izhaja najbrž lahko samo iz intuitivnega razumevanja umetnosti. Intuicijo pa dopolnjuje obsežno znanje in samozavestno, suvereno obladovanje snovi.

Analiza ne ostaja samo empirična - v obliki kake impresionistične kritike -, ampak se dvigne na nivo stroge konceptualne čistosti, konsekventnosti in daljnosežne premišljenosti. To velja za avtorjevo semantično razlago umetnosti, ki je obenem opazovana kot zgodovinski proizvod.

Semantična interpretacija umetnosti je postavljena v shemo baza-nadstavba. Vezni člen je jezik kot dobesedno-materialno in omnitekstualno. S posredovanjem jezika-dobesednega "celokupna ideološka in kulturna materija neke družbe tvori *zgodovinski humus* nekega *opus poeticum*, humus, iz katerega bo to delo nastalo, vključujoč se na ta način v neko *nadstrukturo* z ustrežno predpostavljeno ekonomsko-družbeno infrastrukturno..."<sup>12</sup> Čeprav Della Volpe izrecno zagotavlja, da njegova semantična materialistična dialektika racionalno razloži, kako zgodovina realno pogojuje poezijo, "presega" vsako neutemeljeno metaforo 'ogledala' ali 'odraza', se zdi, da mu prav razvpiti pojem "odraza" dela težave. Pravzaprav ga je moral sprejeti hkrati s shemo iz tradicionalnega marksizma, v katero spada. V prvem dodatku - "Engels, Lenin in poetika socialističnega realizma" -, v katerem razpravlja o nujni prisotnosti idej v pesniškem delu, navaja v afirmativnem smislu Leninovo sodbo o Tolstoju - v članku "Lev Tolstoj kot ogledalo ruske revolucije" -, češ da je kot veliki umetnik moral "odraziti" vsaj nekatere od bistvenih strani revolucije. Ta pojem ostane nerazčiščen, predpostavljen,

<sup>12</sup> Op.cit., Glava treća, 17

prevzet. Ker ni avtorjev glavni problem, ga ne tematizira; namesto tega se zadovoljuje s ponavljanjem opazk o "implicitnosti" ekonomskih pogojev.

Sicer pa je Della Volpejeva koncepcija umetnosti gnoseološka - ali gnoseologi-  
stična, zato ni nekonformna teoriji odraza. Vjekoslav Mikecin in Danko Grlić mu  
zamerita, da spregleduje drugo, ontološko dimenzijo.<sup>13</sup> Umetnost je forma racionalnega,  
na čutnost oprtega spoznanja, ne predmetna dejavnost, praksa. Teza, da je zgodovinsko  
pogojena kot objektivni proces - izven nje -, njena naloga in funkcija pa je, da ga  
spoznava, izraža ali odraža. Človeka ustvarjalca zgodovine in umetnosti kakor da ni.  
Takšen odnos osvetljuje tudi primerjava z zgodovino. Tudi zgodovinopisje kot znanost -  
v paraleli s poezijo - je spoznavanje. Zgodovinski proces je njegov predmet. Človeška  
praksa je izven zgodovinske - znanstvene - refleksije o njej. Zgodovina in poezija nista  
praktična in kritična, ampak samo spoznavajoča, opazujoča, konteplativna dejavnost.

Umetnina je misel, izražena na specifičen način. To, da je "misl - realno,  
univerzum", jo združuje z znanostjo. Misli so zgodovinsko določene. Kritična analiza  
Della Volpejeve estetike bi se morala vprašati, ali kategorični zagovor racionalnosti  
umetnine, postavljene v zgodovinski kontekst, v zgodovinskem gibanju, za katerega  
pravi, da je "edino nemitsko gibanje, ki ga poznamo", ne predpostavlja - tiho,  
neeksplicitno - univerzalnega logosa, s katerim se približuje Heglu, čeprav sem pravi, da  
mu gre za "dialektiko dejstev", in čeprav zavrača "môro" nekega "prvega - zadnjega  
principa" ali absolutnega in Heglov pojem dialektike nasprotij kot "krožnega gibanja  
negacije in ohranjanja neke prvobitne *metazgodovinske* enotnosti nasprotij ali Ideje".<sup>14</sup>  
Vprašanje je, ali iz racionalnosti umetnine ne sledi tudi racionalnost zgodovine, ki jo  
umetnina izraža.

Della Volpe pledira za istočasno prisotnost razuma in slike v vsaki umetnini. Toda  
to, kar ga v resnici zanima, je samo razum ali misel, ki daje enotnost temu, kar je čutno,  
mnogovrstno, materialno. Vse zveze - koneksije -, ki grade enotnost, so racionalne.  
Sliko racionalizira in jo prizna samo po njeni racionalni strukturi. Misli si jo tako, kakor  
da bi ob odsotnosti intelekta ostal samo surov čutni material. Razum je situiran v sliki,  
obenem pa je na neproblematičen način ločljiv od nje. Slika je sklenjen krog misli, izven  
katerega ni ničesar. Misel - "cilj" - izčrpa sliko. Misel je esenca, ki v pregledni in  
ponovljivi obliki preseva skozi skorjo "sredstva". Della Volpe jo jemlje izključno  
diskurzivno - ne tudi intuitivno -, čeprav definira, da je slika "intuitivno-logični  
kompleks". Ne pusti možnosti, da bi misel poniknila v sliko zato, da ji v njeni pisani  
snovi ne bi bilo treba biti pojmovno določena. Bistvo slike-pojma je pojem in nič  
drugega.

Na strani slik je "fantazija". Della Volpe jo izpodriva z razumom. Izsusi jo z mislijo.  
Slike izžema, da bi iz njih izcedil racionalno misel. Ko je misel izcejena, ostane slika  
samo še kot ožeta cunja, ki jo je treba odvreči. Ker je naloga misli samo ta, da spoznava,  
ji fantazija dela težave, ker bi utegnila biti produktivna in ustvarjalna.

Della Volpe pripisuje romantiki pretirano ločevanje razuma in fantazije. S prehitrimi  
in prekratki skicami jo razlaga tako, kakor da obe funkciji načelno ločuje in ju fiksira  
v samostojni sferi, med katerima ni možnih prehodov in enotnosti. Romantika ni samo  
estetska pozicija, ki v nekem konkretnem času poudari premoč fantazije, ob

<sup>13</sup> Vjekoslav Mikecin, *Marksizam i umetnost*, zbornik, Beograd, 1972. Danko Grlić, *Estetika* III, I C in IV, 3 C.

<sup>14</sup> Kritika ukusa, Glava treća, 17.

predpostavki, da se odnos med obema sferama po stopnji uveljavljenosti ene ali druge zgodovinsko spreminja, ampak je tudi hipostaza fantazije, neka "metafizika". Fantazija je "hipostaza partikularnega" - prav tako kakor "entuziazem", čutenje "brez interesa" ali "intuicija" -, v nasprotju s "hipostazo univerzalnega" ali s hipostazo neke "logične forme", kakršna je "hipostaza-zgodovina-in-filozofija". Della Volpe takšne hipostaze nadomešča z razumom, različnih duhovnih "form" pa reducira na semantično razliko znotraj misli. Obstaja ena sama forma duha, misel, dopolnjena z materijo, ki je njen koelement, to, kar je "izven-racionalno". Vse je misel, ki je in kolikor je po semantično-tehničnem načinu diferencirana v različne "rodove". Ni nedvomno, da misel-jezik ni nova hipostaza.

Autonomija umetnosti je tehnične, ne metafizične vrste. Della Volpe pravi, da v nasprotju s heteronomijo znanstvenih del umetnina "traja" sama zase, toda ne zaradi neke individualne, subjektivne ali "fantastične" ustvarjalne moči, kakor misli romantična in idealistična estetika, temveč zaradi svoje posebne semantične, organske strukture. Takšen je semantičen pogled na umetnino, od zunaj, brez ustvarjalnega procesa. Prehod iz dobesedno-materialnega v večpomensko ni ustvarjalni proces, v katerem si diskurzivna misel zaradi težav, ki jih ima sama s sabo, izmisli večpomensko, da bi svojo mršavo intelektualno določenost preseгла, marveč je samo tehnični postopek, pri katerem obenem ni treba odgovoriti na vprašanje, zakaj je sploh potreben. Odločilno je samo, da je to postopek misli - Della Volpe se retorično sprašuje, ali obstaja semantični postopek, ki ni postopek misli -, in tudi, da je misel diskurzivna - ne "mistična" - enotnost mnogovrstnega. Ob postulatu identitete misli in jezika je argument za diskurzivnost poezije njena bistvena lingvistična komponenta.

Umetnina je sistem znakov, ki izražajo misel. Misli izven jezika ni. Vse mora biti jezik ali način govora. Trpljenje, zaradi katerega pišeš pesem, ni proces izven jezika, ampak je jezik. Ko preizkuša "kritiko variant" z analizo avtorskih variant pesniškega govora ali avtokorekcij pri Petrarci in Leopardiju, Della Volpe pravi, "da se razvijanje predstave v smeri objektivnosti in resnice in torej tudi poetičnosti razrešuje ali koincidira z razvijanjem *lingvistične* modulacije čutenja-misli, to je *komunikacije*"<sup>15</sup>, zato neka "lirska modifikacija" nima drugih "indikacij" razen v jeziku. Jezik pa je preeksistenten sistem, ki umetnika determinira. Njegove "modulacije" se lahko dogajajo samo znotraj sistema, po njegovih pravilih. To je zanikanje romantike, ki da besedo razume kot spiritualno-kreativni akt nastajanja jezika, zato jezik reducira na totalnost besed. Subjektivna, kreativna uporaba besede ali jezika ni mogoča. Tako je notranja stran umetnine - njen ustvarjalni proces - ukinjena v njeni zunanji, semantični strukturi. Metodično stališče, ki začenja z jezikom kot stvarnostjo, ki jo je treba - kot sinhronijo - raziskati, omogoča in zahteva, da ustvarjalnost zamolčiš ali jo direktno zanikaš.

Tako se "misli" pridržuje še jezik, drugi razlog, zaradi katerega je ustvarjalnost nezazčlena. Jezik ni kreativno nastajanje, ampak umetniškemu procesu predpostavljena, že narejena struktura. S stališča misli je umetnina izraz ali odraz, s stališča jezika pa tehnika. V prvem primeru ji je predpostavljena zgodovina, v drugem primeru pa struktura. Kot misel je zgodovina, kot jezik struktura. Determinizem zgodovine sledi iz marksistične sheme, determinizem strukture pa iz strukturalistične lingvistike.

<sup>15</sup> Op. cit., Glava druga, 13.