

primerjalna književnost

Ljubljana 1979 · številka 2

Niko Grafenauer:
RAINER MARIA RILKE PRI SLOVENCIH

Janez Vrečko:
VPRAŠANJE MODERNE UMETNOSTI,
ESTETIKE IN (DE)ESTETIZACIJE SVETA

Metka Zupančič:
SKOZI LABIRINT DO STRUKTURE –
PRISTOP K ROMANOM CLAUDA SIMONA

PREGLEDI

STALIŠČA

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

KRONIKA



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik II, št. 2, Ljubljana 1979

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Franček Bohanec, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Vital Klabus, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dopisna delavska univerza Univerzum, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 80 din, za študente in dijake 40 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »Za revijo«

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije in Kulturne skupnosti Slovenije. Po mnenju sekretariata za informacije v izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5.6.1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

VSEBINA

Razprave	1
Niko Grafenauer: Rainer Maria Rilke pri Slovencih	1
Janez Vrečko: Vprašanje moderne umetnosti, estetike in (de)estetizacije sveta	15
Metka Zupančič: Skozi labirint do strukture: pristop k romanom Clauda Simona	27
Pregledi	36
Drago Bajt: Tinjanov in vprašanje pesniškega jezika	
Stališča	49
Rastko Močnik: O težavah s pojmom »struktura«. Glosa ob drugi izdaji »Strukturalizma« dr. Borisa Majerja	
Knjižni zapiski in ocene	55
Janko Kos, Matija Čop (D. Dolinar). – Jože Pogačnik, Parametri in paralele (D. Dolinar). – Jan Mukafovski, Estetske razprave (D. Bajt). – Roman Jakobson, Ogledi iz poetike (J. Škulj). – Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman (M. Zupančič). – Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire (M. Zupančič). – Iz revij: Poétique 1977, 1978 (G. Jovanovič).	
Kronika	65
Anton Ocvirk – zaslužni profesor. – Razprava o konceptu primerjalne književnosti. – Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije.	

Razprava skuša na podlagi kolikor mogoče popolnih podatkov ugotoviti, katere plasti v ustvarjalnem opusu tega nemškega pesnika so najmočnejše pritegovale našo kulturno javnost v obravnavanem obdobju in kakšna podoba o pesniku in njegovem delu je spričo tega prevladovala v njej. Spis prikazuje kronološko zaporedje tega dogajanja, označuje duhovno naravnost in estetsko fakturo prevedenih besedil ter zarisuje ideološke spodbude, ki so odločilno vplivale na glasove o pesniku in na prevajanje njegovih tekstov. Razprava torej predstavlja empiričen prispevek k celovitejšemu raziskovanju Rilkejevega vpliva v naši književnosti.

**Niko
Grafenauer**

**RAINER
MARIA
RILKE
PRI
SLOVENCIH**

**Odmevi
v periodičnem
tisku do druge
svetovne vojne**

Ta prikaz odmevov Rainerja Marie Rilkeja v našem tisku upošteva samo tisto gradivo, ki je v kakršnikoli eksplicitni zvezi z Rilkejem in njegovim delom, ne spušča pa se v subtilnejšo analizo njegovih vplivov na posamezne literarne ustvarjalce pri nas. Na te vplive opozarja samo toliko, kolikor govori o njih obravnavano gradivo.

Gre torej za pretres tiste plasti naših odnosov do avtorja zbirke *Stundenbuch*, ki so kolikor toliko razvidni in nedvoumni. Res je, da prikaz teh odnosov in razmerij ne more v celoti izčrpati Rilkejevega odmeva in vpliva pri nas, vendar pa s svojimi dognanji in opozorili lahko v marsičem prispeva k izoblikovanju določnejše predstave o tem, kako smo Slovenci sprejemali tega nemškega pesnika.

Prvi glasovi o njem so prodrli k nam precej pozno, saj se pojavijo v času, ko je Rilkejevo pesniško ime že močno uveljavljeno v nemški kulturni javnosti. Omenja ga **Vojeslav Mole** v svoji oceni Mutherjeve *Geschichte der Malerei*, ki jo je 1910. leta objavil v Ljubljanskem Zvonu.¹ Že iz naslova ocenjevane knjige je razvidno, da se Mole v svojem zapisu ne ukvarja z literarnimi vprašanji, marveč govori o problemih umetnostne zgodovine.

Omemba Rilkejevega imena se pojavlja predvsem kot dokumentacija in podkrepitev avtorjeve trditve o francoskih vplivih na celotno nemško duhovno in še posebej književno življenje, ki je v času vzpona nemške dekadence in simbolizma »v zadnjih dveh desetletjih minulega veka« večino pobud prejelo prav iz Francije. Sestavek pa opozarja še na nekaj drugega. Mole se namreč v njem predstavi kot nasprotnik do skrajnosti pretiranega pozitivizma in zagovornik novih tokov v znanosti, kakršni so se v Nemčiji začeli uveljavljati tudi z delom Richarda Mutherja, ki ga pisec označuje za enega prvih »bojnikov in glasnikov novega pokolenja« na tem področju. Muther pa je kot izdajatelj in urednik umetnostne zbirke *Die Kunst* v svoja prizadevanja vključil tudi Rilkeja z naročilom monografije o Rodinu. Tako se Moletova omemba Rilkeja vsaj posredno nanaša tudi na to študijo.

Tudi dve leti kasnejša omemba Rilkeja v isti reviji ni v zvezi z ožjo literarno problematiko, marveč se dotika le pesnikovega odnosa do antologij in podobnih publikacij. Ko namreč **Anton Debeljak** poroča o Popovičevi *Antologiji novije srpske lirike*², uvodoma govori tudi o tem, da imajo nekateri pesniki vnaprej neugodno sodbo o vsakršnih antologijah. Pri tem omenja, da niso marali v tak »cvetličnjak« poleg drugih tudi češki pesnik Machar, Rilke in George.

V Rilkejevem primeru ta trditev ne more držati v celoti. Možno je, da je odklonil sodelovanje v kaki antologiji, vendar pa bi bilo pri njem težko govoriti o apriornem odklonilnem stališču do takšnih publikacij, saj je od leta 1899, ko se je z dvema pesmima prvič pojavil v antologiji Ludwiga Jacobowskega *Neue Lieder der besten neueren Dichter*, sodeloval še pri dolgi vrsti antologij in almanahov.

Debeljakovo trditev o Rilkejevem odklonilnem odnosu do antologij zavrača tudi naslednja omemba pesnika, ki se pojavi v LZ 1916. leta, kjer bremo o njegovem sodelovanju v Hofmannsthalovi antologiji avstrijske poezije. Poročilo o tem je prispeval **Joža Glonar**, ki je pisal o dveh novih edicijah

založbe Insel. To sta bila *Österreichischer Almanach* in *Österreichische Bibliothek*, ki ju je uredil Hugo von Hofmannsthal.³

Po tem skromnem poročilu za pet let utihne v našem revijalnem tisku vsak glas o Rilkeju, na kar je mimo vojnih dogodkov nedvomno vplivala tudi ustanovitev nove jugoslovanske države. Naslednja omemba Rilkeja se tako pojavi šele leta 1921 v LZ in sicer v eseju **Jakoba Kelemina** *Literarna črtica*.⁴ Medtem ko se v prvem delu svoje razprave pisec zadržuje ob analizi Milčinskega povesti *Mutasti birič* in ne zahaja toliko na teoretično področje, se mu v zaključnem poglavju zdi potrebno spregovoriti nekaj več o simbolu in simbolistični umetnosti kot posebnem izrazu doživljanja sveta. Tu Kelemina najprej opiše pobude, iz katerih se je porodil simbolizem, ki mu odreka status samostojne literarne struje, nato pa spregovori o njegovi ekskluzivnosti. Zdi se mu namreč, da se pravi pomen simbolne umetnosti lahko odkrije le redkemu zboru izvoljencev, veliki večini ljudi pa ostane njena govorica nepojmljiva »kot šušljanje vetra ali blebetanje otrok.« Da bi te težnje v umetnosti prikazal še bolj nazorno, citira naslednje Rilkejeve verze iz zbirke *Mir zur Feier*:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Ko Kelemina pojasni, da je te verze napisal »eden izmed zastopnikov te šole« Rainer Maria Rilke, se mimogrede obregne tudi ob nekdanje duhovne in politične razmere v Avstroogrski, kjer da ni nikoli bila »v čislih jasna in moška beseda«.

Iz celotnega Keleminovega sestavka veje bolj ali manj razločno izražen odpor do simbolističnega ustvarjanja. Tako se tudi Rilkejevi verzi pojavljajo v zvezi s to odklonitvijo, čeprav Kelemina tega odlomka nikjer ne ocenjuje po njegovi estetski vrednosti. Docela na dlani pa je, da mu Rilkejev odnos do sveta, kot se kaže v navedenem citatu, ni pogodu, zato ga tudi navaja. Tako se tu v naši publicistiki prvokrat srečamo z jasno izpovedanim kritičnim odnosom do Rilkejevih verzov, čeprav je res, da je njihova odklonitev v zvezi z oceno nekega širšega literarnega pojava.

Naslednje leto se v našem tisku srečamo s prvim prevodom Rilkejeve pesmi. V precej razširjeni katoliški družinski reviji *Mladiki* namreč pod skupnim naslovom *Dva prevoda* izide pesem Gustava Falkeja *Pobožen* in pa prva *Vigilija* Rainerja Maria Rilkeja, obe brez podpisa prevajalca.⁵

Ciklus štirih pesmi z naslovom *Vigilien* je Rilke objavil v svoji tretji pesniški zbirki *Larenopfer* (1895), izšel pa je tudi v Benzmannovi antologiji *Moderne deutsche Lyrik* 1903. leta. Prevedena pesem obsega dve štirivrstični kitici in je značilen primer Rilkejeve zgodnje poezije, ki jo je pesnik pozneje zavrgel. Objavi obeh pesmi sta brez informacije o njunih ustvarjalcih.

Rilkejeva pesem je bila očitno prevedena v prvi vrsti zaradi verskega motiva, ki nastopa v njej, in ne toliko zavoljo njenih estetskih kvalitiet. Značilno pa je, da se je prevod pojavil komaj štiri leta pred pesnikovo smrtjo, ko je bila njegova poezija že zdavnaj uveljavljena v evropski zavesti kot izrazito samosvoj umetniški pojav. *Mladika* je pesem objavila docela priložnostno, tako da ni mogla slovenskemu bralcu dati zadovoljive predstave o Rilkejevi pravi ustvarjalni moči.

Istega leta poroča revija *Trije labodje* v svoji informativni rubriki *Listek*⁶ o reprezentativnem literarnem almanahu *Der Genius*, ki ga je v Leipzigu izdajal Kurt Wolf. Informacija med sodelavci poleg Stefana Georgeja, Georga Heyma, Else Lasker-Schüler, Georga Trakla in drugih sodobnih nemških pesnikov omenja tudi Rilkeja, ne poroča pa ničesar o vsebini zvezka, niti ga ne poskuša kritično oceniti.

Tudi v reviji *Mentor*, srednješolskem literarnem glasilu, se tega leta pojavi kratek namig na Rilkejevo poezijo izpod peresa **Tineta Debeljaka**, in si-

cer v sestavku o Antonu Vodniku.⁷ Debeljak opisuje Vodnikov pesniški razvoj, ugotavlja, da le-ta poteka od impresij v čedalje bolj »ekspresivno izražanje«, in kot poseben primer takšnega izražanja omenja Vodnikove deklishe pesmi. Pri tem je mnenja, da ni naključje, ker je po vojni tako poraslo opevanje deklishe duše, saj je bilo treba »pretežkemu naturalizmu« postaviti nasproti »lahne obrise, brutalnosti nežnost, materiji duhovnost« itd. Za predhodnika te pesniške usmeritve pa postavlja Belgijca Charlesa van Lerbergha in Rainerja Maria Rilkeja.

Na podlagi te omembe je mogoče sklepati, da je Debeljak poznal Rilkejeve deklishe cikluse iz zbirke *Mir zur Feier*. Po vsej verjetnosti jih je srečal v njeni drugi izdaji, ki je pod naslovom *Frühe Gedichte* izšla leta 1909 in je bila dostopna tudi v naših knjižnicah.

Naslednjega leta izide v Mladini kratek zapis o Pinthusovi antologiji ekspresionistične poezije *Menschheitsdämmerung*. Avtor N. K.⁸ pri tem podaja skupno oznako Georgejeve, Hofmannsthalove in Rilkejeve poezije, ki je po njegovih besedah prevladovala na nemškem Parnasu v prvem desetletju tega stoletja. Osnovno pesniško občutje in namen se mu zdi pri vseh treh enak, označujejo pa ga »aristokratska rahločutnost« in »ponosen individualizem«, ki se druži s »sijajno klasično obliko« in teži v »novo renesanso«, ne da bi se kdovekaj menil za razgibano življenje okrog sebe. Nasproti tem pesnikom pa pisec postavlja predstavnike ekspresionizma Maxa Broda, Georga Heyma, Gottfrieda Bennja in druge, ki se po njegovem mnenju vračajo k naturalizmu. Med njihovimi vzorniki omenja Heineja, Verlaina in Baudelaira.

Zapis torej skuša s primerjavo med starejšo generacijo nemških pesnikov in pa ekspresionističnim pesniškim valom prikazati značilnosti in razlike med eno in drugo poetsko smerjo. S tega stališča očitno izhaja tudi oznaka Georgejeve, Hofmannsthalove in Rilkejeve poezije, ki jo pisec povezuje v bolj ali manj enoten pojem, kljub temu da med naštetimi pesniki nedvomno obstoje precejšnje razlike. Zlasti velja to za Georgeja in Rilkeja, ki ju nikakor ni mogoče shematično uvrstiti v isti razred. Po trenutnem zblizanju v Rilkejevi simbolistični berlinski fazi so se njuna pota precej razhajala, tako da ju nemška literarna publicistika in zgodovina označujeta za izrazita pesniška antipoda.

Leto 1926 prinese o Rilkeju vsega troje obrobni opazk. Najprej omeni Rilkeja **Jože Pogačnik** v članku o mistični poeziji Reinharda Johannesa Sorgeja v Domu in svetu,⁹ nato pa srečamo njegovo ime tudi v katoliško orientirani reviji *Socialna misel*, kjer **Karel Ozvald** navdušeno poroča o nedavno v Leipzigu osnovanem mesečniku *Europäische Revue* in med njegovimi leposlovnimi sodelavci navaja tudi Rilkeja.¹⁰

O Rilkeju spregovori tega leta tudi **Josip Vidmar**. V *Pogovoru o Arhimedovi točki*¹¹ med drugim razmišlja tudi o »izvoru in načinu postanka umetnik« in pri tem navaja primere, kako je pesniški akt potekal pri raznih evropskih pesnikih v preteklosti in sedanjosti. Za izhodišče si izbere Platonovo tezo o pesnikih kot božjih navdihnjenih, nato pa opiše ustvarjalni proces pri Petrarcu, Goetheju, Galsworthyju in Rilkeju. Pri slednjem se sklicuje na njegovo izjavo »poročevalcu francoskega časopisa *Les nouvelles littéraires*«. Ta opazka se nanaša na razgovor Frédéricie Lefèvre s pesnikom, ki je bil pod naslovom »Une heure avec Rainer Maria Rilke« 24. julija 1926, torej nekaj mesecev pred pesnikovo smrtjo, objavljen v imenovani pariški reviji. V tem intervjuju teče beseda tudi o *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, za katere se je domnevalo, da jih je Rilke začel pisati že v Rusiji, v resnici pa jih je zasnoval med svojim bivanjem v Rimu. Vidmar citira naslednjo pesnikovo izjavo iz tega razgovora: »Moja dela se mi vsiljujejo, jaz nisem gospodar nad njimi. Treba je, da dozore in jaz sam ne vem, da bom nekega dne prisiljen pisati. Pripeti se mi, da si zapišem fragmente stihov, katerih resnični smisel odkrijem šele dolgo časa kasneje.«¹²

Na osnovi tega citata ni mogoče reči nič zanesljivega o tem, kakšen je bil Vidmarjev odnos do Rilkejevega dela, pa tudi sicer ga ni nikjer obširneje

obrazložil. Vendar pa dejstvo, da se pričujoči navedek pojavlja v kontekstu, ki naj sub specie genesis določi in opiše pesniški akt in hkrati služi kot podritev višjega intuitivnega principa pri umetniškem ustvarjanju, ki ga je zagovarjal Vidmar, kaže, da je glede pojmovanja samega ustvarjalnega procesa bila med njima določena sorodnost, ki je imela svoje stičišče v zelo podobnem obravnavanju pesnika. Ta nastopa v njuni predstavi kot poseben organ stvarstva, ki mu je dano, da bolj kot drugi pronikne v skrivnostne razsežnosti življenja, zaradi česar mu je dostopna tudi globlja resnica človeka in njegovega bivanja.

Preobrat v našem spoznavanju Rilkeja nastopi šele leta 1927, ko se začno pojavljati samostojni članki o njem in pomembnejši prevodi iz njegove poezije in proze, pa tudi omembe pesnika so pogostejše. To še zlasti velja za samo prelomno leto 1927, ki poleg nekaterih obrobnihih opomb prinese tudi prva dva samostojna članka o njem in pa prva prevoda njegovih novel. Neposreden povod za nastanek obeh člankov je Rilkejeva smrt konec decembra 1926.

Docela pod njenim vtisom je napisan predvsem nepodpisani posthumni zapis o pesniku v prvi številki Slovenca.¹³ Članek najprej omenja odmev Rilkejeve smrti v svetovnem tisku, nato pa na kratko označi pesnikovo mesto v sodobni nemški književnosti. Pri tem poudari, da je Rilke z izklesano zvočno besedo oblikoval svoje »mistično strmeče gledanje in čustvovanje tako, da se pozna njegov vpliv ne samo v nemški, no tudi v naši književnosti«.

Rilkejevo življenje je v sestavku prikazano s kratko navedbo nekaterih biografskih podatkov. Omenjeno je njegovo šolanje v St. Pöltnu, študij v Pragi, Münchenu in v Berlinu, mimogrede pa članek opozarja tudi na vpliv, ki so ga imeli na pesnika potovanje v Rusijo, worpswedska slikarska kolonija in tajništvo pri Rodinu. Vendar pa nekatere trditve v njem niso v celoti točne in zanesljive.¹⁴ V registraciji Rilkejevih del je članek popolnejši in trdnejši, saj dokaj točno omenja vse njegove pomembnejše tekste in letnice njihovih izida. Med pesniškimi zbirkami navaja vsa vidnejša dela od *Leben und Lieder do Duineser Elegien in Sonette an Orpheus*. Od prozih tekstov našteje *Zwei Prager Geschichten, Geschichten vom lieben Gott, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge in Worpsweder Künstler*. Značilno pa je, da se člankar nikjer ne zaustavlja ob vsebini posameznih knjig, razen pri zbirki *Das Stundenbuch*, za katero mimogrede ugotavlja, da izraža mistično zamaknjenje v Boga, ki prehaja v panteizem. Netočna pa je trditev, da je zbirka izšla v treh delih, pri čemer je letnica nastanka posamezne knjige predstavljena za datum njenega izida.

Članek je torej docela informativen, brez pretenzij, da bi prikazal miselnost in estetske značilnosti Rilkejevega dela in globlje opredelil njegov pesniški svet. Prav tako ničesar ne pove o avtorjevem poznavanju Rilkejevega dela, saj v celoti vzbuja vtis, da je pisec podatke, ki jih navaja, prevzel iz tujih časopisnih virov ali iz kakega literarnega priročnika. Ob tem pa je vsekakor treba opozoriti na to, da se je samo Slovenec s samostojnim člankom spomnil Rilkejeve smrti, medtem ko je drugi slovenski časopisi niso jemali v misel. To je še toliko bolj presenetljivo, če vemo, da sta oba liberalna dnevnikarja Jutro in Slovenski Narod tega leta dokaj vestno obveščala bralce o nekaterih drugih pisateljih evropskega slovesa.¹⁵

Zdi se torej, da si Rilke v tem času še ni pridobil domovinske pravice v našem liberalnem časopisju. Nasprotno pa je Slovenec tega leta objavil kar dva prevoda njegove proze, ki sta ostala do nedavnega tudi edina pri nas. Oba sta vzeta iz najbolj znane Rilkejeve novelistične knjige *Geschichten vom lieben Gott*, ki je nastajala približno v istem času kot prva dva dela pesniške zbirke *Das Stundenbuch*, s katero jo vežejo tudi mnoge idejne sorodnosti. Ta izbira prevodov dokazuje, kot se bo pokazalo tudi kasneje, da so naše literarne prevajalce in publiciste v tistem času najbolj pritegovala duhovne razsežnosti zbirke *Das Stundenbuch* in njej sorodnih tekstov.

Prva je bila objavljena novela *Von einem, der die Steine belauscht*, ki jo je pod naslovom *Povest o možu, ki je prisluzkoval kamenom*, prevedel **France Vodnik**.¹⁶ Povest je pisana okvirno: avtor oziroma pripovedovalec je govori svojemu hromemu prijatelju, obravnava pa motiv umetniške ustvarjalnosti. V osnovi predstavlja vsa zgodba svojevrstno tematizacijo platonistične razlage razmerja med stvarnostjo in demiurgom, med vidnim in nevidnim, med izkustvenim in intuitivnim, ki naj bi v umetniški kreaciji zaživel v učinkoviti sintezi. Michelangelo je v enem svojih sonetov sam v podobnem smislu spregovoril o umetniškem ustvarjanju, zato ni naključje, da je Rilke v zgodbo vpletel prav njega. Osrednji motiv v noveli namreč govori o tem, kako se je Michelangelovemu geniju nekoč iz kamnitega bloka oglasil božji glas, ki je čakal, da ga kipar odreši amorfosti in mu da ustrezno umetniško podobo, kar z drugimi besedami pomeni, da se mu mora približati do tistih meja, v katerih bo postal Bog njegova lastna kreacija. Bog in svet, *creator in creatura*, sta se v tem ustvarjalnem aktu strnila v eno. Krščanska predstava *adunatio orbis terrarum* pa je, prenesena v okvir umetniške ustvarjalnosti, tako našla novo razlago in pomen, ki tiči v spoznanju, da je predvsem umetniku dano vzpostaviti prvotno enotnost in harmonijo v stvarstvu.

Nedvomno je bila Rilkejeva mistična vizija Boga, ki živi v intimni povezanosti s človekovim notranjim življenjem, precej blizu mladokatoliški religiozni miselnosti in je vzbudila zato tudi Vodnikovo pozornost. Še bolj kot to pa je prevajalca verjetno pritegnil motiv umetništva, ki nastopa v noveli.

Iz vsega, o čemer nam tekst pripoveduje, je namreč razvidno, da je tu umetniški akt močno navezan na doživetje Boga, skrivnosti in teme. Umetnikova intenzivna potreba po odkrivanju Boga pomeni hkrati tudi božje navdihnjenje, blaženo obsedenost, ki dobi svoj najvidnejši izraz v ustvarjanju. Ta mitična zaglaga pesništva je bila pri nas v tej dobi zelo razširjena, saj sta bila njena zagovornika tudi Vidmar in Župančič. Še bolj pa se podoba umetnika kot borivca z Bogom, vatesa, seveda sklada z mladokatoliškim religioznim pojmovanjem umetništva, kakršno je značilno tudi za Franceta Vodnika. Vse to dokazuje, da se je Vodnik odločil za prevod premišljeno in na podlagi intimnih afinitet do teksta.

Podobna vsebinska naravnost označuje tudi novelo *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein*, ki je v prevodu **Slavka Savinška** izšla v Slovenčevi literarni priligi proti koncu tega leta.¹⁷ Značilno je, da so vsa razmerja in odnosi do stvari v tej noveli prikazani skoraj enako kot v prejšnji zgodbi. Če vemo, kako tesno je Rilke povezoval otroštvo in umetništvo, nam bo pri priči jasno, da tu ne gre za naključje, marveč je ta koincidenca utemeljena v pesnikovem prepričanju, da sta si otrokova in umetnikova »duša« podobni, saj jima je spriče njune odprtosti, nezakrnelosti in sprejemljivosti za vse, kar človeka obkroža, dano prodreti do največjih globin stvarstva. Drugi ljudje so večidel izgubili občutek in sposobnost, da doživijo naravo in stvari kot sestavni del nekega skritega dogajanja, v katerega so zapleteni tudi sami, le da se tega ne zavedajo. Stvari namreč sodijo samo po tem, koliko so uporabne in prilagojene njihovim potrebam in zahtevam. Zato otroci v noveli sprejemajo življenjske navade in prizadevanja odraslih z odporom. Odrasli se nenehno pehajo za najrazličnejšimi ideali in slepili, zaradi katerih zamenjajo vse drugo, celo dolžnosti do lastnih otrok. V njihovem svetu ni mogoče več zaslediti tiste spontanosti, ki je izvor pravega stika z Bogom; večina ljudi opravi z njim zelo na hitro in brez potrebne zbranosti. Bog je zanje očitno le ena izmed navad in zahtev časa, namesto da bi bil temeljna sestavina in vodilo njihovega bitja in nehanja. Tako je tudi razumljivo, da so stvari in narava zanje prazni, njihovo potrebnost in upravičenost merijo le po tem, koliko jim omogočajo uresničitev lastnih želja in zahtev. Vedenje odraslih je potemtakem docela praktično, kar pomeni, da je uporabnost neke stvari tudi pglavitni kriterij za njeno vrednost. Nasprotno pa otrok ne pozna nobene vrednostne lestvice. Zanj so vse stvari enake: v vsaki od njih je prisotno nekaj skrivnostnega in nedoumljivega. Celo naprstnik, ki se nedvomno

nahaja prav na dnu vrednostne lestvice odraslih, lahko postane središčnega pomena v otrokovem doživljanju Boga. Vse je torej odvisno od takšne ali drugačne subjektivne naravnosti.

Podobno kot v pravljici *Von einem, der die Steine belauscht*, Rilke torej tudi tu zavrne onstransko vizijo Boga, saj otroci, tako kot Michelangelo, kreirajo svojega Boga s tem, da apriorno božansko imanenco s pomočjo doživljanja in vere aktualizirajo v naprstniku, na katerega jih veže posebno notranje nagnjenje, ki ga z vso pravico lahko označimo s pojmom religio. Vsebina in pomen te zveze pride jasno do izraza v primeru, ko dekletce, ki je izgubilo naprstnik, neumorno in prizadevno brska po travniku, da bi ga spet našlo. Vse to počne v globokem prepričanju, da tu ne gre za navadno izgubljeno stvar, marveč za predmet, ki ima neki globlji pomen, zato se brez njega ne more in ne sme vrniti k svojim vrstnikom. Naprstnik se je s tem vzdignil iz občestva predmetov in postal pomembno vozlišče v doživljanju Boga. Kot mediacija med človekom in Bogom je bistveno pridobil na vsebini in pomenu, tako da ga ni mogoče niti pustiti tam, kjer je, niti ga zamenjati s čim drugim. To pomeni, da ne gre le za navadno simbolizacijo Boga, marveč za resnično vero v njegovo navzočnost v iskanem predmetu.

Rilkejev mistični panteizem je torej tudi v tej noveli izražen zelo jasno, skorajda eksemplarično, zato je razumljivo, da se raziskovalci in interpreti njegovega dela tedaj, ko skušajo opisati pesnikov odnos do stvari, kakršen je značilen zanj zlasti v *Stundenbuch*, zelo radi sklicujejo nanjo.

Savinškov prevod ni popoln, saj je v njem izpuščen skoraj ves uvodni razgovor pripovedovalca z večernimi oblaki – tudi ta novela je pisana okvirno – razgovor, ki na videz ni pomemben za vsebino celotne zgodbe. Vendar pa se pri natančnem branju izkaže, da ima ta odlomek zelo važno vlogo v kontekstu, saj prav v njem pesnik pojasnjuje svojo percepcijo stvari. Ustavljenemu mnenju v Evropi, za katerega je stvar zgolj mrtva in vase zaprta materija, namreč postavlja nasproti vizijo žive stvari, ki je živa zategadelj, ker jo človek, če je sposoben prodreti vanjo, iz sveta, ki biva neodvisno od subjekta, dviga v svet po človeku in jo s tem vključuje v svoj metafizični sistem. S takšno ekspanzijo hoče pesnik obeležiti in izraziti duhovni prostor nadaljnega dogajanja v noveli. Prav zato pomeni krajšanje dovolj tvegan poseg v celovitost zgodbe, saj so s tem prizadete nekatere njene pomembne miselne razsežnosti. Vendar pa siceršnja prevajalčeva skrbnost in natančnost vzbujata domnevo, da okrajšave ni zagrešil on sam, marveč redakcija Slovenčeve literarne priloge, saj je novela precej obsežna in je na krčenje verjetno vplivalo pomanjkanje prostora v časopisu.

Kot že rečeno, je Slovenec z objavo obeh Rilkejevih del edini v našem tisku kazal zanimanje tudi za njegovo prozo; značilno pa je, da ni objavil ničesar iz njegove poezije, ki je bila pri nas nedvomno veliko popularnejša in bolj brana od njegovih proznih tekstov.¹⁸

Vse kaže, da je Rilke v katoliških krogih veljal za izrazitega religioznega pesnika, ki so ga radi povezovali z mistično zamaknjeno postavbo Angelusa Silesia.¹⁹ V tem je očitno tudi poglobilni razlog, zakaj je Slovenec edini med našimi časopisi v tem času opozarjal na Rilkeja in njegovo delo. Po drugi strani pa je prav tako razumljivo, da opisane idejne razsežnosti Rilkejevega pesniškega sveta, zlasti pa njegova mistična panteistična vizija Boga, niso mogle biti blizu slovenskemu liberalnemu časopisju, ki je zavračalo sleherni misticizem in se zavzemalo predvsem za stvaren, jasen in nedvoumen pogled na svet.

V istem letu kot obe noveli izide v srednješolskem glasilu Mentor tudi prvi poskus sintetičnega prikaza Rilkejevega pesniškega dela v našem tisku. Avtor je podpisan le s kraticama D. P. in ga ni bilo mogoče dešifrirati.²⁰

Pisec najprej spregovori o Rilkejevem mestu v sodobni nemški poeziji: skupaj s Stefanom Georgejem in Hugom von Hofmannsthalom ga predstavi kot njenega najizrazitejšega in najpomembnejšega zastopnika. Zlasti poudari njegovo samoniklost, bogastvo ter moč in raznolikost oblikovanega doživet-

ja, ki ga je znal očistiti in zliti v tako kristalno obliko, »da doživljaj proseva skozi njo v popolni jasnosti«.

V nadaljevanju svoje študije prikaže pisec glavne črte Rilkejevega pesniškega razvoja do *Neue Gedichte*. Za njegovo začetno poezijo ugotavlja, da je šablonska in mladostno nabrekla, da pa se že tu pojavlja ena pomembnih značilnosti njegove kasnejše poezije, namreč »globoko doživetje in iz njega izvirajoče sočutje do ubogega, betežnega, samotnega«. S tem v zvezi navaja tudi del Rilkejevega predgovora k prvemu zvezku *Wegwarten*.²¹

V zbirki *Larenopfer* se mu zdi, da postane snov enotnejša in bolj zaokrožena, pri čemer posebej navaja nekaj motivnih elementov iz nje. Pristavlja pa, da si Rilke ves čas prizadeva »zemlji in njenim pojavom odvzeti vsakdanjo luč in jo izmakniti mrtvemu motrenju, a od tod preiti preko njene simbolnosti v istinito bistvenost«. Vpliv češke ljudske poezije v zbirki dokumentira s citatom prve kitice pesmi *Volksweise*.

Ko prikazuje Rilkejev pesniški postopek v naslednjih dveh zbirkah *Traumgekrönt* in *Advent*, iz katere citira prvo kitico pesmi *Mir ist: ich muss dir den Brautnachtstrauss*, je mnenja, da gre tu za novo fazo v Rilkejevi poeziji, kjer se, v nasprotju s prvo, njegov notranji svet razgibava v najrazličnejših trepetanjih in hipnih videnjih, hkrati s tem pa naglašča tudi pomembnost pesniških podob, s katerimi pesnik izraža svoja notranja stanja.

Simbolen pomen pa dobi Rilkejeva podoba po njegovem mnenju v tridelnem ciklusu *Mädchengestalten, Lieder der Mädchen* in *Gebete der Mädchen zur Maria*, kjer pesnik odkriva najrahljše utripe deklinške duše. Avtorju so te podobe »trajna znamenja« in ne več bežna razpoloženja kot v prejšnjih pesmih, odtod tudi njihova simbolna vrednost, saj se v njih razodeva neka splošna resnica deklinstva. Pri tem citira štirinajsto pesem *Lieder der Mädchen* in drugo pesem iz *Gebete der Mädchen zur Maria*.

Podrobneje se pisec zaustavlja ob zbirki *Das Stundenbuch*, iz katere citira več odlomkov²² in ugotavlja, da je tu pesnik naredil globok korak v vesoljstvo, v katerem išče Boga in ga skuša zajeti v drzne slike, da bi tako postal vsaj videz in slutnja. S tem ko ga imenuje s slikovitimi primerami, ki druga drugo rušijo in se zapletajo v protislovja, vzbuja zavest o neizraznosti Boga. V tej zvezi pisec omenja tudi Rilkejevo pot v Rusijo, ki je njegov pesniški svet približala svetu Dostojevskega. Njegovo doživetje ruske pokrajine ilustrira z značilnim citatom iz pisma Ellen Key²³ in pri tem znova opozori na Rilkejevo mistično tematizacijo ubožstva in smrti.

Ko prikazuje poglobitve vsebinske in stilistične posebnosti *Neue Gedichte*, opozarja na dejstvo, da se je tu Rilke premaknil iz »mističnega gledanja življenja v vesoljstvo vidnih pojavov«. Ob primerih, kot sta pesmi *Der Panther* ter *Röhmische Fontäne*, ki jo tudi v celoti citira, pojasnjuje Rilkejev ustvarjalni postopek v tej fazi, zlasti njegovo živo strast do opazovanja predmetov, in ugotavlja, da pesnik tu ne nastopa kot opazovalec njihovih vnanjih oblik, temveč kot izpovedovalec njihove »bistvenosti«.

V zaključku svoje študije opiše avtor še Rilkejevo osebnost, za katero je po njegovem mnenju značilno nekakšno »panteistično domotožje«, ki pesnikovo »dušo« povezuje z vesoljstvom. V tej osebnosti, kot pristavlja, ni nikjer »žgočega krika, borbene kretnje, temnega iskanja«. Z njim samim mu je dano vse, zato v njem ni notranjega razcepa in tragike, marveč je vse njegovo bitje »globoka enota«.

Študiji so dodani še zelo nepopolni bibliografski in biografski podatki z napačno navedeno letnico smrti (januar 1927), ki se kasneje v različnih variantah v našem tisku še nekajkrat ponovi. V Rilkejevi bibliografiji navaja avtor, kot sam pravi, »njegova večja dela«. Poleg že omenjenih pesniških zbirk našteva še *Erste Gedichte, Frühe Gedichte* in *Das Buch der Bilder*, med proznimi deli pa *Geschichten vom lieben Gott, Am Leben hin, Zwei Prager Geschichten, Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in knjigo o Rodinu.

Najpomembnejša lastnost te študije je nedvomno ta, da skuša po motivni in doživljajski plati dokaj izčrpno opredeliti Rilkejev pesniški svet, pri

čemer se poslužuje tudi ilustrativnega navajanja citatov v izvorniku, ki so vsi opremljeni z grobim proznim prevodom; le-ti dokazujejo, da so bili izbrani premišljeni, saj učinkovito podpirajo piščevo razpravljanje.

Posebno značilno pa je dejstvo, ki prihaja do izraza tudi v nekaterih kasnejših prikazih avtorja zbirke *Stundenbuch*, da je namreč težišče študije zasnovano na Rilkejevem zgodnejšem pesniškem delu, to je do leta 1908, ko je izšel drugi del *Neue Gedichte*, medtem ko se v celoti izogne obravnavi tistih njegovih pesniških del, ki so nastala po tem datumu. Med njimi sta kajpa najpomembnejši *Duineser Elegien* in *Die Sonette an Orpheus*, ki sta izšli že štiri leta pred objavo obravnavane študije. Prav tako niso v njej nikjer prikazani Rilkejeva proza in prevodi. Vse to narekuje misel, da avtor navedenih del ni poznal in je vsekakor prežgodaj zaključil opis Rilkejeve umetniške poti.

Očitno je tudi, da se je pisec na posameznih mestih opiral na študijo Ellen Key *Ein Gottsucher*, vendar je podrobna primerjava obeh tekstov pokazala, da je spis nastajal precej neodvisno od razprave švedske pisateljice. Upravičena je torej trditev, da je študija v prvi vrsti plod avtorjevega samostojnega ukvarjanja z Rilkejem.

Prav tako je treba omeniti dejstvo, da je obravnavani prikaz Rilkejeve lirike izšel v Mentorju in je zato zlasti v interpretaciji posameznih pojmov in literarnih pojavov močno didaktičen, v čemer se kaže piščevo prizadevanje, da bi bil čimbolj dostopen in razumljiv mlademu bralcu, ki mu nemška literatura ni bila več neposredno dosegljiva kot starejšim rodovom naših izobražencev.

Globlje motive za nastanek tega članka pa je nemara treba iskati v dejstvu, da se je v tistem času zanimanje za Rilkejevo mistično poezijo zlasti med mlajšo katoliško generacijo močno okrepilo, na kar opozarja že obravnavana ugotovitev Tineta Debeljaka v Mentorju, ki govori o motivni sorodnosti deklinskih pesmi pri Antonu Vodniku na eni strani ter Rilkeju in Lerbergu na drugi, kakor tudi druge omembe Rilkeja pri slovenskih piscih, ki vse pričajo, da so bile nekatere razsežnosti njegove lirike v tem času pri nas že dokaj uveljavljene.

S prikazanim člankom pa glasovi o Rilkeju v letu 1927 še niso izčrpani. Tega leta namreč tudi Dom in svet prvič omenja Rilkejevo ime in sicer dvakrat v isti številki. **Miran Jarc** najprej v zapisu o pesniških zbirkah Tina Ujeviča, Gustava Krkleca in Božidarja Kovačeviča²⁴ ugotavlja, da se Krklecu poznajo vplivi Vladimira Nazorja in Rilkeja, ki ga je ta hrvaški pesnik tudi prevajal, ne zaustavlja pa se podrobneje ob tem dejstvu.

Drugič pa o pesniku spregovori **Rajko Ložar** v svoji polemiki z Vidmarjevim *Pogovorom o Arhimedovi točki*.²⁵ V njej očita Vidmarju, da v prilog svojih »hipotez o tako zvanem absolutnem v umetnosti« ne citira raje kakega sodobnega poeta, kot je na primer Paul Valéry, marveč raje »konzultira štiri mojstre, katerih dva že arhivalno pripadata zgodovini, dva pa tudi že istotja po vsej svoji ideologiji«. Kot zadnja dva omenja Galsworthyja in Rilkeja. Ložarju se namreč zdi, da je Valéry po načinu svojega vstopa v literaturo kakor tudi po vsebini svojih stvaritev izpričevalec nekega novega in modernega ustvarjalnega principa, ki »nas seveda spomni prej pasarja nego preroka in vidca«, kar išče v pesnikih Vidmar. Čeprav Rilkeja priznava za pomembnega pesnika, pa ga očitno ne more šteti za modernega poeta.

Ni dvoma, da je hotel Ložar s svojo interpretacijo v prvi vrsti opozoriti na enostranost Vidmarjeve platonistične razlage pesniške kreacije, ki ne upošteva tudi možnosti drugačnega ustvarjalnega postopka, kot je tisti, ki ga je opisal v svojem razmišljanju. Pri tem skuša Ložar poudariti predvsem časovno aktualnost nasprotnega načina ustvarjanja. Le-tega Vidmar po njegovem mnenju zanemarja zategadelj, da se ne bi podrle njegove intuitivistične »konstrukcije«. Vendar pa je Ložar hkrati s tem izpovedal tudi svoje stališče do Rilkejeve poezije. Težko je soditi o tem, katera dela nemškega pesnika je poznal, očitno pa je, da se njegova zavrnitev v prvi vrsti nanaša na Rilkejevo intuitivistično razlago umetniškega ustvarjanja, kakršno srečujemo že v pes-

nikovih zgodnjih izjavah in zapisih, kot dokazuje razgovor s Frédéricom Lefèvrom, pa tudi na koncu svojega življenja ni odstopil od nje. Vse kaže, da je bilo predvsem to Rilkejevo stališče za Ložarja poglaviten razlog, da je označil njegovo poezijo za nekaj, kar ni v soglasju z modernim estetskim okusom, in jo je zato prepustil preteklosti.

Istega leta v LZ opozori na Rilkeja znova **Miran Jarc**, in sicer v tretjem delu svojega eseja *Evropski duh v sodobni francoski književnosti*.²⁶ Jarc tu med drugim navaja tuje vplive, ki so delovali na povojno francosko književnost in s tem razširili v njej evropskega duha. Med poglavitnimi nosilci tega procesa omenja revije La Nouvelle Revue Française, L'Europe in Revue européenne, med tujimi avtorji, ki so najbolj učinkoviti v francoskem duhovnem ozračju, pa Whitmana in več angleških pisateljev in kritikov. Ko govori o tisti nemški literaturi, ki si je v njem pridobila največ »veljave in ugleda«, omenja Rilkeja, Thomasa in Heinricha Manna, Georga Kaiserja in Fritza von Unruha.

Ne glede na dejstvo, da je piščeva pozornost v prvi vrsti usmerjena na sodobno francosko literaturo in se Rilkejevo ime pojavlja zgolj kot ilustracija določenega dogajanja v njej, pa navedba virov, iz katerih je črpal svoje informacije, in pa nekaterih važnih francoskih revij daje slutiti, da je Jarc dokaj dobro poznal tedanje francosko literarno vzdušje in verjetno tudi Rilkejevo vlogo in pomen v njem. Vsekakor pa ta omemba, ki je prišla k nam preko francoskih virov, na svoj način priča o Rilkejevem evropskem odmevu.

Tudi kritični zapis **Frana Albrechta** ob izidu Kosovelovih Pesmi²⁷ v istem letniku LZ značilno opozarja na Rilkejev vpliv; tokrat naj bi se le-ta kazal pri naših domačih pesnikih. Ko namreč do Kosovela nekoliko zadržani Albrecht ob zaključku svoje razvpite ocene, ki je sprožila v našem revialnem tisku precej hude krvi, ugotavlja, da Kosovela »kot resničnega lirika« odlikuje med drugim tudi dejstvo, »da ni sledil raznim problematičnim povojnim literarnim modam in šolam«, se močno distancira od dela sodobnega pesniškega snovanja pri nas. Kaj misli z »literarnimi modami in šolami«, se razkrije, ko zapiše, da je Kosovelova odlika tudi v tem, ker se ni pridružil »bombastikom psevdobiblične retoričnosti« niti se ni zamikal »v artistično-medlo, brezkrvno in breztelesno metafizičnost Rilkejevih epigonov«, marveč je ostal zvest samemu sebi in svoji zemlji, ki jo je opeval.

S tem je Albrecht izrekel svojo sodbo nad določenim delom naše poezije, za katerega je sodil, da je pod intenzivnim Rilkejevim vplivom in je bilo v zvezi z njim mogoče govoriti celo o epigonstvu. Vendar pa pisec svoje obsodbe ni podrobneje pojasnil in podprl z dokazi niti v tem svojem zapisu niti v polemiki, ki je sledila. Tako lahko sklepamo, da je padla Albrechtova oznaka zgolj na podlagi nekega splošnega vtisa, ki ga je dobil ob spremljanju naše pesniške tvornosti, ni pa je mogel določeneje dokumentirati.

Na to Albrechtovo oceno se v Svobodni mladini v začetku naslednjega leta odzove urednik Kosovelove posthumne zbirke **Alfonz Gspan**,²⁸ ki najprej ostro napade Albrechtovo uredniško prakso v LZ in njegov vzvišeni odnos do Kosovelove poezije, nato pa zavrne tudi očitek o »Rilkejevih epigonih«. To marsikje dokaj osebno obarvano in za predmet naše raziskave malo pomembno lomljenje kopij se nato nadaljuje v Albrechtovi repliki na Gspanov napad v LZ²⁹ in pa v odgovoru na to repliko v Svobodni mladini, ki ga je to pot napisal **Vinko Košak**.³⁰ V obeh člankih se razvnamajo duhovi tudi ob krilatici o Rilkejevih epigonih, ki pa ni z ničimer konkretnije podprta ali ovržena, saj pisce bolj vznemirja beseda epigon kot pa Rilke.

V istem letniku LZ omenja Rilkeja tudi **Anton Debeljak** v svoji recenziji Arnautovičeve disertacije o Henryju Becqueu.³¹ V zapisu uvodoma navaja primere tujih avtorjev, ki so pisali tudi v francoščini. Med Italijani omenja Marinettija in D'Annunzia, med nemško piščimi pa Rilkeja. Omemba je zanimiva predvsem zato, ker prva pri nas opozarja tudi na Rilkejeve francoske tekste, čeprav jih nikjer posebej ne navaja.

Prepričanje o Rilkejevo koroškem plemiškem poreklu botruje **Borko** vi primerjavi med poezijo Dragutina M. Domjanića in Rilkeja, ki je prav tako objavljena v LZ.³² Tu namreč Borko iz dejstva, da sta bila oba pesnika plemiča, razlaga »sanjavo« in »nežnost« njune lirike, katere vir je po njegovih besedah treba iskati »v ožjih spominih na baročno kulturo«. Iz teh oznak bi se dalo sklepati, da pisec, kolikor govori o Rilkeju, v prvi vrsti meri na njegovo zgodnjo poezijo, kakršno srečujemo v *Erste Gedichte*. Zelo dvomljiva pa je Borkova atavistična razlaga te lirike, saj jo v celoti izpodbija dejstvo, da pesnik ni bil plemiškega rodu, čeprav je bil sam prepričan o nasprotnem.

Leta 1929 se glasovi o Rilkeju pojavljajo predvsem v katoliškem tisku, vendar se nikjer ne povzpnejo do samostojnih člankov o njem.³³

Zanimiva pa je omemba pesnikovega imena v Slovincu in sicer v članku **Silvestra Škerla** z naslovom *Francis Jammes polemizira*,³⁴ ki se nanaša na polemiko v Jammesovi knjigi *La divine douleur*. Gide in še nekateri drugi francoski intelektualci so namreč na to delo sprožili napad, na katerega je Jammes odgovoril v *Les nouvelles littéraires*. V polemiko se je pri nas vključil Škerl in se postavil na Jammesovo stran. Pri tem se v podkrepitev svojega stališča sklicuje tudi na Rilkeja in njegovo občudovanje tega francoskega pesnika, saj svoj sestavek zaključí z besedami: »R. Maria Rilke se je nekoč izrazil o Jammesu: To je tisti poet, kateri bi bil jaz rad postal. In Rilke je dobro vedel, kaj je rekel. Tudi če bi še bil doživel poslednje Jammesovo delo, ki je povzročilo nevihto v gotovih književnih krogih, mislim, da bi ne bil izpremenil svojega mnenja o njem, kakor so to storili nekdanji njegovi prijatelji, ki so krščanstvu obrnili hrbet.«

Od kod je Škerl povzel navedeno Rilkejevo izjavo o Jammesu, je težko reči. Očitno pa je, da jo je srečal v nekem sekundarnem viru, saj je v taki obliki, kot se pojavlja v njegovem članku, pri Rilkeju ni mogel najti. Takšno stališče do Jammesa, kot ga opisuje Škerl, zasledimo namreč v *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, kjer glavni junak, sedeč v Bibliothéque nationale, med drugim zares razmišlja tudi o Jammesovi poeziji in njegovem tihem, od sveta odmaknjenem življenju. Treba pa je povedati, da Rilke v tem odlomku Jammesa nikjer ne imenuje, marveč s svojim opisom le namiguje nanj. Možno bi torej bilo, da je Škerl *Die Aufzeichnungen* bral, vendar pa je težko verjeti, da bi na lastno pest, zgolj na podlagi pesnikovega opisa, lahko odkril, na katerega francoskega avtorja se navedeni citat nanaša. Odtod tudi domneva, da se njegova opomba opira na neki posreden vir, v katerem je to mesto razloženo. Škerlovo neseznanjenost z originalom pa dokazuje tudi podatek, da to izjavo kljub njeni nedvomni avtobiografičnosti pripisuje Rilkeju in ne njegovemu junaku, kot bi bilo v skladu z dejstvi.

Naše poznavanje Rilkejevega dela se je naslednje leto, ko je začela izhajati Modra ptica, še poglobilo in razširilo. Že v prvem letniku te revije namreč zasledimo v zvezi z Rilkejem dva pomembna prispevka. V četrti številki objavi **Anton Ocvirk** v tretjem nadaljevanju svojih *Literarnih zapiskov* krajši esej o pesniku,³⁶ v enajsti številki, ki pada že v naslednje koledarsko leto, pa izide **Javornikov** prevod *Korneta*.

Ocvirk najprej spregovori nekaj načelnih besed o pesništvu kot o najbolj elementarnem izrazu človeškega doživljanja. Pri tem poudari, da sta za vsebino pesniškega dela pomembni predvsem doba in pesnikova osebnost, ki se zrealita »v ritmiki, pesniški podobi, jeziku in stilu«. Vendar pa doba in pesnikova psihična strukturiranost nista neposredno vmešani v umetnino, marveč določata predvsem pogoje, iz katerih se ta rodi, medtem ko je umotvor sam neodvisen organizem, ki živi svoje lastno življenje. Resničnost je tu, kot pravi Ocvirk, »izkristalizirana v posebne umetniške celote, ki so vsaka zase svojevrstni svetovi«.

Svoje razmišljanje nato naveže na Rilkejevo poezijo, ki jo označi za eno »izmed najzanimivejših, najidealnejših in notranje najresnejših, kar jih je dala nova doba na koncu 19. in v začetku 20. stoletja pri Nemcih«. Skuša

ji določiti osnovne literarnozgodovinske koordinate glede na dobo, v kateri se pojavlja, in literarno strujo, ki ji pripada. Pri tem ugotavlja, da Rilkejeva umetnost nastopa v času po impresionizmu, hkrati pa opozarja na impresionistične elemente v njej, ki se kažejo zlasti v njeni fonični plasti, tej pa se pridružuje tudi velika barvna razgibanost izraza. Vendar pa Rilke po Ocvirkovih besedah te impresionistične sestavine »dvigne do neke globlje in notranje vse bolj razsežne vsebine z vizionarno mistiko, ki je zapopadena v njegovem izrazu in njegovem zadnjem vsebinskem in čustvenem občutju«. Zato je po piščevem mnenju Rilkejev impresionizem le označba za formalno plat njegovega pesništva, ki pa ne zdrsne v prazen artizem, zato ker ga ves čas plemeniti emocionalna in duhovna polnost njegovega doživetja.

Ocvirk dokaj natančno opiše Rilkejevo »mistično jasnovidnost«, kot imenuje njegov metafizični pesniški napor po zlitju z Bogom, kakršen zlasti močno izstopa v *Das Stundenbuch*, vendar pa, kot poudarja, ta ne izvira iz konfesionalne religiozne zamaknjenosti, marveč je predvsem izraz pesnikove široke čustvene razgibanosti, ki se ves čas vzdiguje k nekemu mističnemu simbolnemu gledanju na skrivnostne pojave v življenju, kot so smrt, minevanje časa, izginevanje ipd.

V nadaljevanju Ocvirk na kratko navede tudi nekaj biografskih dejstev, ki imajo v primeri z dosedanjimi informacijami o Rilkejevem življenju v našem tisku to prednost, da so ne samo najobširnejša doslej, marveč tudi povsem zanesljiva in točna.

Avtor zatem spregovori o posameznih Rilkejevih knjigah in omenja njegove *Prve pesmi*, za katere je mnenja, da se v njih pesnik še ni sprostil oblikovnih in vsebinskih mej, ki mu jih je začrtala sodobna evropska lirika, in je zatorej premalo samosvoj. Dalje navaja *Zgodnje pesmi*, *Knjigo slik*, *Knjigo ur*, *Nove pesmi* in *Novih pesmi drugi del*. Podrobneje pa se zaustavi samo ob *Knjigi ur*, ki jo šteje za najpomembnejše Rilkejevo pesniško delo, saj se z njo po njegovem mnenju začne pesniško in umetniško najzrelejši čas Rilkejevega ustvarjanja. Pesnik se v njej po avtorjevih besedah vsepovsod srečuje z Bogom, ki ga odkriva v vsakem pojavu in slehernem predmetu, tako da dobi vsa knjiga globlji pomen in posebno simbolno vrednost. Bog mu je tema, iz katere se je porodil, mrak, v katerem se čuti potopijo in iz katerega vstane vera v drugo brezčasno življenje. Pisec navaja tudi nekaj motivnih sklopov in opozori na silno počasno nastajanje te Rilkejeve knjige.

Ocvirk prvi obširneje omenja tudi Rilkejeve dramatske poskuse (*Zdaj in ob naši smrtni uri*, *V zgodnjem mraku*, *Brez sedanjosti*, *Vsakdanje življenje*) in povesti *Dve praški zgodbi*, *Mimo življenja*, *Povesti o ljubem Bogu* in *Zapiski Malta Laurida Briggea*.

V sklepu svojega članka pa pisec znova poudari svojskost Rilkejevega pojava, pri čemer dopušča možnost, da ta ne bo vedno ostal tako živ in aktualen, kot je bil od začetka, in s tem mimogrede opozori na različnost estetskega okusa v posameznih dobah.

Nedvomno je ta Ocvirkov esej zelo zanesljiva, čeprav ne popolna informacija o Rilkejevem življenju in delu. Težišče piščevega razpravljanja je predvsem na opisu Rilkejeve poezije kot celote, pri čemer skuša naznačiti glavna nazorska in estetska gibalna pesnikovega ustvarjanja in mimogrede omeni tudi njegov vpliv na našo povojno pesniško tvornost. V manjši meri pa se spušča v obravnavo posameznih zbirk, med katerimi povsem zanemari obe poslednji Rilkejevi nemški deli *Duineser Elegien* in *Sonette an Orpheus*. Natančneje se zaustavlja le pri nekaterih motivnih in stilnih elementih zbirke *Das Stundenbuch*.

Vse to dokazuje, da je avtor to Rilkejevo knjigo najboljše poznal, po drugi strani pa mu je podrobnejši prikaz njenih vsebinskih in formalnih značilnosti verjetno narekovala tudi velika popularnost te zbirke pri nas, saj druge njegove knjige, zlasti pa dela iz zadnjega ustvarjalnega obdobja v slovenskem literarnem svetu niso bila tako poznana in razširjena.³⁷

Javornikov prevod Rilkejeve pesnitve *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*³⁸ je najobsežnejši in najpomembnejši Rilkejev tekst, kar jih je našlo pot v naše revije. Nedvomno je bil eden glavnih vzrokov za nastanek tega prevoda razširjenost in izredna popularnost pesnitve v Nemčiji, saj je samo do Rilkejeve smrti izšla kar v osemnajstih izdajah.

Spev je nastal v istem času kot *Das Buch vom mönchischen Leben*, to je prvi del zbirke *Das Stundenbuch* (1899). Vendar pa se je pesnik dolgo obotavljal z objavo, tako da je prva verzija z naslovom *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Otto Rilke* izšla šele leta 1904, medtem ko je bila končna, popravljena in regularna inačica, po kateri je izdelan tudi naš prevod, natisnjena dve leti kasneje. Tako se to Rilkejevo delo po svoji osnovni idejni podobi v marsičem ujema z zbirko *Das Stundenbuch*, čeprav je neprimerno bolj romantično od nje.

Pesnitev je po Rilkejevi lastni izjavi, ki jo posreduje Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe v svojih *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, nastala v neki mesečni, nekoliko viharni noči »wie im Rausch«³⁹ Rilkejev opis nastanka te pesnitve je skrajno romantičen in dokazuje, da se je delo porodilo v vzdušju, ki ima vse značilnosti tistega notranjega zanosa in emocionalnega prekipenja, o katerem vedo toliko povedati tudi romantični pesniki.

Še bolj pa se to kaže v sami motiviki tega speva, saj se v njem pojavljajo tri bistvene prvine romantičnega pesništva: noč, ljubezen in smrt, ki so seveda spete v takšne medsebojne odnose in zveze, da je celotno občutje, katerega vzbujajo v bralcu, na moč razgibano, hkrati pa prežeto z izdatno mero čustvene patetike. Vse to pa nas ne more ovirati, da ne bi skušali na kratko prikazati predvsem dveh vsebinskih komponent te pesnitve, ki imata pomembno mesto tudi v ostalem Rilkejevem pesniškem opusu. To sta ljubezen in smrt. Tretja romantična prvina v njej, noč, namreč v prvi vrsti le podčrtuje vsebinski obseg ostalih dveh in predstavlja učinkovito ozadje vsega dogajanja.

Skoraj vsa Rilkejeva poezija je tako ali drugače povezana z vizijo smrti. Pojem »der eigene Tod«, s katerim se srečamo v tretji knjigi zbirke *Das Stundenbuch* in v *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, je v svojih zametkih prisoten že tudi v *Kornetu*, le da tu še ni razvit do tiste mere kot v omenjenih dveh delih, pa tudi njegova fabulativna eksplikacija ni tako silovita kot v njiju. To nam bo razumljivo, če vemo, da se je pesniku ta pojem določneje izoblikoval šele v pariškem obdobju, ko ga je vsega napolnila nekakšna mračna in težka zemeljskost. Tako stari Brigge bije s smrtjo mučen in dolgotrajen boj, v katerem se uresničuje neznansko naporna preobrazba njegovega bitja za neko novo bivanje in se smrt uveljavlja kot prava despotska sila, ki je nepremagljiva kot težnost. Nasprotno pa v *Kornetu* pesnik prikazuje smrt v vsem sijaju romantičnega patosa, ki popolnoma zaslepi vse drugo. Zato je ta smrt prej zanesenjaška kot pa monumentalna. Pogin von Langenau je namreč prikazan kot ekstaza, v kateri mladi plemič doživi svojo najvišjo potrditev. Pesnik to smrt proporcionira kot umetniški dosežek in jo tudi opiše z izrazito pesniškimi sredstvi. Slavje, o katerem govori, ko opisuje kornetove zadnje trenutke, je namreč podoba njegove totalizacije v svetu, strnitve s temo, z Bogom in tedaj tudi ponazoritev njegove lastne božanskosti in sreče. Svet se je v smrti poenotil, poti so se zaprle, krog je sklenjen. Ni več ne teme ne svetlobe, vse je eno.

Prav tako je tudi Rilkejevo pojmovanje ljubezni v *Kornetu* skoraj identično z deklinško erotiko v njegovih zgodnejših pesniških zbirkah ali v *Malteju*. Temelj te ljubezni je namreč v tem, da oba, ki sta v njej udeležena, ohranjata svojo individualnost neokrnjeno, kar pomeni, da je njuna ljubezen ves čas odprta in svobodna, hkrati pa skrajno predana. Ta njena predanost je v tesni zvezi s sposobnostjo, da si predmeta svojih želja in hrepenenja nikoli ne skuša prisvojiti ali podrediti, marveč je njeno bistvo in smisel v tem, da razdaja samo sebe. S takšnimi lastnostmi je Rilke opremil tudi pojem ljubečega (den Liebenden), katerega osnovno poslanstvo in vsebina je v tem, da

se z neskončno ponižnostjo izroča svetu in vsem njegovim preizkušnjam. Takšen tip ljubezni pri Rilkeju ne označuje samo odnosa do ljudi, marveč v enaki meri tudi razmerje do stvari in narave. Intenziteta ljubezni je potemtakem odvisna od stopnje človekovega emocionalnega altruizma; le v popolni prepuščenosti svetu se namreč lahko svobodno sprostijo njegova čustva in misli, s tem pa mu postane bližji tudi svet, kateremu se izroča. To je tudi razlog, zakaj je ljubezen v *Kornetu* prikazana kot eno samo približevanje in odmikanje emocij, ki spajajo dogajanje v nekakšen mistično poduhovljen vrtnec usode. Takšna ljubezen, kot je prikazana tukaj, namreč v svojih konsekvencah pomeni živo vključenost v svet, ki je tem večja, čim globlja je moč ljubezni. Gre torej za takšno ljubezen, kjer niso važne nikakršne posesivne kategorije. Bistvena zanjo je perspektiva novega rodu, v katerem bo erotično čustvo doseglo svojo osmislitev. Njena temeljna intenca je torej kreacija. Ljubezen je potemtakem hkrati predanost zakonom narave in ustvarjanje sveta. To pa pomeni, da je njena vsebina vez med življenjem in smrtjo. Predajanje namreč pomeni v Rilkejevem slovarju pot v temo, k božjemu in s tem k smrti, kreacija, ki se poraja iz tega predajanja, pa uresničevanje življenjskega principa. Zato tudi ni naključje, da je Rilke že v naslovu povezal obe temeljni kategoriji, ki nastopata v vsej njegovi ontološki opredelitvi sveta.

Tudi v *Kornetu* se torej Rilkejev romantični mysticism uveljavlja na zelo prepričljiv način. Ker je, kot smo že doslej ugotavljali, prav ta bistvena lastnost njegove zgodnje poezije najbolj pritegovala slovenske pisce in prevajalce, je treba eno pglavlitnih pobud za nastanek Javornikovega prevoda verjetno iskati tudi v njej.

Prevodu ni mogoče očitati večjih smiselnih napak, pojavljajo pa se v njem nekatere nedoslednosti in opuščanja, ki kažejo, da je nastajal v naglici in brez temeljiteše poglobitve v stilne posebnosti izvirnika.

(Nadaljevanje in konec
v prihodnji številki)

OPOMBE

¹Vojeslav Mole, *Muther Richard: Geschichte der Malerei*, LZ 1910, št. 2, str. 120–121.

²Anton Debeljak, *Bogdan Popović: Antologija novije srpske lirike*, LZ 1912, št. 4, str. 219–221.

³Joža Glonar, *Österreichischer Almanach – Österreichische Bibliothek*, LZ 1916, št. 1, str. 46–48.

⁴Jakob Kelemina, *Literarna črtica*, LZ 1921, št. 10, str. (562–567), 628–633.

⁵R. M. Rilke, *Iz Vigilij*, Mladika 1922, št. 5, str. 159.

⁶Trije labodje 1922, št. 1, str. 31. Notica ni podpisana.

⁷Tine Debeljak, *Anton Vodnik (Literaren uvod v zbirko: Žalostne roke)*, Mentor 1922/23, št. 3–5, str. 63–66.

⁸N. K., *Sodobna nemška lirika*, Mladina 1924/25, št. 2, str. 49–50. Avtorja ni bilo mogoče dešifrirati. S tema kraticama se je sicer podpisoval Anton Debeljak, vendar pa v pričujočem primeru ni nobenih trdnih oporišč za trditev, da je članek napisal on.

⁹Jože Pogačnik, *Reinhard Johannes Sorge. Pesnik mistik*, Dom in svet 1926, št. 1, str. 41–45.

¹⁰Karel Ozvald, *Europäische Revue*, Socialna misel 1926, št. 1, str. 45. Europäische Revue je v svojem prvem letniku 1925/26 objavila naslednje Rilkejeve pesmi: Nacht, Handinneres, Schwerkraft in nekaj njegovih prevodov Valéryja. Naštete Rilkejeve pesmi so izšle v zbirki Späte Gedichte.

¹¹Josip Vidmar, *Pogovor o Arhimedovi točki*. Kritika 1926/27, št. 2, str. 17–27.

¹²Citat je iztrgan iz konteksta in prirojen. Leŕevrov razgovor z Rilkejem je pod naslovom *Une heure avec Rainer Maria Rilke, le plus grand poète lyrique d'Autriche* izšel v *Les nouvelles littéraires* 24. VII. 1926.

¹³*Rainer Maria Rilke*. Slovenec 1927, št. 1, str. 8. – Članek ni podpisan. Njegov avtor je po vsej verjetnosti Silvester Škerl, ki je tudi pozneje večkrat pisal o Rilkeju.

¹⁴Netočna je predvsem trditev, da je bil Rilkejev oče častnik, saj je Josef Rilke že pred pesnikovim rojstvom stopil iz vojaške službe in se zaposlil pri železnici. Dvomljiva je tudi teza, da je bil Rilke »potomec stare koroške plemiške rodbine«, čeprav je v tej veri živel tudi pesnik sam, ki je pod vtisom svojega plemiškega porekla napisal Korneta. To Rilkejevo delo in pa nekatere njegove izjave v zvezi z njegovim rododom so bili verjetno tudi poglavitni vir popisovalcev Rilkejevega življenja. Vendar pa je Carl Sieber v svoji knjigi *René Rilke, 1934*, kjer popisuje Rilkejevo genealogijo in mladost, te podatke v celoti postavil pod vprašaj. Poslej so tudi drugi Rilkejevi življenjepisci korigirali trditev o njegovem plemiškem izvoru.

¹⁵Tako sta oba časopisa tega leta v več zaporednih noticah spremljala potek bolezni Georga Brandesa in se naposled ob njegovi smrti spomnila nanj s samostojnim člankom. Prav tako sta oba z daljšimi članki zabeležila Richepinovo smrt in se razpisala ob deseti obletnici Verhaerenove smrti.

¹⁶*Rainer Maria Rilke – France Vodnik, Povest o možu, ki je prisluzkoval kamenom*. Slovenec 1927, št. 22, str. 5. Prevod skuša kar najbolj ohraniti mistično ozračje, ki preveva izvirnik, vendar pa se mu precej pogosto dogaja, da v posameznostih smiselno odstopa od predloge. Prav tako Vodnik ponekod precej samovoljno ravna s stilno fakturo Rilkejeve pripovedke.

¹⁷*Rainer Maria Rilke – Slavko Savinšek, Kako se je zgodilo, da je bil naprstnik ljubi Bog*. Slovenec 1927, št. 291, str. 10.

¹⁸Jugoslovanska bibliografija sicer navaja, da je v Slovincu izšla Rilkejeva pesem *Pietà*, vendar je v tam navedenem letniku nisem našel.

¹⁹Glej nepodpisani članek v Slovincu 1927, št. 1, str. 8.

²⁰Prof. D. P., *Rainer Maria Rilke*. Mentor 1927, št. 3–4, str. 73–77.

²¹*Wegwarten. Lieder, dem Volke geschenkt*. Praga, 1895. Knjižico je Rilke izdal v samozaložbi in jo »podaril ljudstvu«. V predgovoru se pesnik ogreva za socialno prosvetiteljsko poslanstvo knjige, ki naj revnemu ljudstvu približa sadove pesniškega duha in oplemeniti njegovo »dušo«.

²²Gre za tri citate. Prvi je vzet iz pesmi *Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal*, drugi izvirna iz pesmi *Ich habe viele Brüder in Sutanen*, tretjega pa sestavlja 1. kitica pesmi *Denn wir sind nur die Schale und das Blatt* (*Sämtliche Werke* 1, str. 255, 254, 347; Insel Verlag, 1962, Frankfurt am Main).

²³Ellen Key, *Ein Gottsucher. Seelen und Werke*, Berlin, 1911, str. 159.

²⁴Miran Jarc, *Iz sodobne srbohrvatske lirike*. Dom in svet 1927, št. 1, str. 46–47, (89–90).

²⁵Rajko Ložar, *Kaj hočejo*. Dom in svet 1927, št. 1, str. 57–64.

²⁶Miran Jarc, *Evropski duh v sodobni francoski književnosti*. LZ 1927, št. 4, str. 237–246.

²⁷Fran Albrecht, *Srečko Kosovel: Pesmi*. LZ 1927, št. 11, str. 695–697.

²⁸Alfonz Gspan, *O naši kritiki, literarni spekulaciji, Franu Albrehtu in drugem*. Svobodna mladina 1928, št. 1–2, str. 28–31.

²⁹Fran Albrecht, *Gspan et consortes*. LZ 1928, št. 2, str. 128–129.

³⁰Vinko Košak, *Franu Albrehtu – uredniku Ljubljanskega zvonca*. Svobodna mladina 1928, št. 3, str. 69–71.

³¹Anton Debeljak, *Aleksander Arnautović – Henry Becque*. LZ 1928, št. 2, str. 120–122.

³³Omenjata ga še Jože Pogačnik in Tine Debeljak. Prvi ocenjuje zbirko Antona Boštele (Anton Boštele: *Pesmi*. Dom in svet 1929, št. 6, str. 189), kjer mimogrede namigne na Rilkejev vpliv v liriki Antona Vodnika, drugi pa se v članku *Epilog k Otokarju Březini* (Dom in svet 1929, št. 10, str. 310–315) sklicuje med drugim tudi na Rilkejevo pohvalno mnenje o tem češkem pesniku, ki ga povzema po knjigi njegovega nemškega prevajalca Emila Sandeka.

³⁴S. Š. (Silvester Škerl), *Francis Jammes polemizira*. Slovenec 1929, št. 74, str. 10.

Razpravo zanima vprašanje, ali se v času moderne umetnosti človek in umetnost poskušata zblížiti ali pa se dokončno razideta. Izhajajoč iz prepričanja, da ima vsakokratni ustvarjalni način ob sebi tudi ustrezno teoretično apologijo, analizira najprej razmerje med posnemovalsko in moderno umetnostjo na eni ter gnoseološko in ontološko estetiko na drugi strani. V razmerju med znanostjo in umetnostjo dobiva znanost vse bolj prevladujočo vlogo, kar na koncu privede do tega, da ni več potrebe po objektiviranem umetniškem delu. Vendar je bila umetnost v času znanosti o umetnosti nema glede na zahtevo po svojem koncu in je ukanila znanost tako, da je bila – tudi v času posnemanja – v resnici nemimetična in s tem nedosegljiva za znanstveno-pojmovno manipulacijo. V drugem delu razlaga razprava prelom s tradicijo. Tu se pokažejo tri različne možnosti: bodisi popolna razločenost umetnosti in življenja, bodisi popoln neuspeh estetizacije modernega sveta ali pa poskus ponovnega zlitja umetnosti in življenja v posameznih trenutkih človekove zgodovine.

Janez Vrečko

VPRAŠANJE MODERNE UMETNOSTI, ESTETIKE IN (DE)ESTE- TIZACIJE SVETA

»Ali je težnja moderne umetnosti res tako radikalna, da jo smemo razumeti kot bistven obrat in preobrat? In če je res tako, se pravi, če moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«

Dušan Pirjevec

I

1. Vprašanje poezije in vprašanje ekonomije, kakor ju je kot dvoje odločilnih vprašanj našega časa postavil že Mallarmé, se prav danes rešujeta z redko videno intenzivnostjo; pozitivni rezultati so vsled tega komaj kdaj opazni, če ni celo tako, da po splošnem prepričanju lakota v ničemer ne pomenjuje, medtem ko se zdi vprašanje poezije in umetnosti bolj zapleteno kot kdaj prej.

Kadar govorimo o teh vprašanjih, imamo v mislih »avanturo moderne, novega in mladega« – tako so jo poimenovali redki posamezniki, ki so že takrat verjeli, da se je začel čas zanosnega rojevanja – tisto avanturo moderne umetnosti torej, ki se je začela v drugi tretjini 19. stoletja in ki je večini tedaj veljala in premnogim še danes velja za agonijo prve vrste. Tako smo si zastirali oči pred nečim, česar v stoletje trajajočem dogajanju ni bilo več mogoče zanikati. Toda ali smo bili, ko smo jih končno odprli, drugje kot prej, smo se znašli v drugačnem svetu, ki bi bil človeku ljubeznivejši dom kot prejšnji? Se je med človekom in umetnostjo dogodil premik, ki bi vodil v njuno ponovno zblížanje, v srečno enotnost človeka, umetnosti in sveta? Na vsa ta vprašanja bo skušal odgovoriti pričujoči prispevek, ki pa mu seveda pri odgovorih ne gre za njihovo dokončnost, ampak predvsem za potrditev pravilno zastavljenih vprašanj.

Razdejanje, ki ga je ob koncu 19. stoletja povzročila razglasitev vse prejšnje umetnosti od klasike do predvečera naše dobe za »igro neštetihih idiotskih generacij«,¹ je sililo umetnost iz večstoletne slonokoščene zavarovanosti. Epohalni preobrat, kot ga radi imenujemo, je sčasoma dobil značilnosti epohalne krize, katere priče smo še danes in morda še posebej danes. Dobrih sto let po tem namreč, ko je Hegel napovedal konec umetnosti, smo v majskih dneh 1968 brali po pariških zidovih, da je umetnost mrtva, »ne consommez pas son cadavre!«, in nekje drugje: »L'art c'est de la merde!«, ki so bile prav tako deležne zgražanja in fanatičnih obračunov kot pred tem Rimbaudove in še katere.

V našem prispevku bomo skušali premisliti omenjeni epohalni preobrat najprej s stališča znanosti o umetnosti, torej racionalno-logičnega premisleka o umetnosti, kjer je ta prelom še posebej jasno viden, potem pa še s stališča preloma s tradicijo, kjer bo govor vsaj o treh takšnih možnostih.

2. Izhajamo s stališča, da je imel vsakokratni ustvarjalni način ob sebi tudi ustrezno teoretično apologijo s kompletnim pojmovnim instrumentarijem, ki je govoril v njegov prid in hkrati opravičeval svoj lastni obstoj. Ob enem pa predpostavljamo, da t.i. gnoseološko koncipirana estetika ne zadeva več moderne umetnosti in je, kolikor se le še po vsej sili skuša ukvarjati tudi z njo, izrazito anahronistična tvorba. Zaradi boljšega razumevanja navedimo primer svetlobe in sence, ki sta v gnoseološkem razumevanju samo sredstvi za spoznavanje predmetnih obrisov, njiju samih pa skoraj ni videti, medtem ko dobita v moderni likovni umetnosti predmetno samostojnost in postaneta glavna stvar. Prehod iz enega odnosa v drugega pa je mogoče opravičiti samo z redukcijo mimetičnosti, iz česar bi lahko sklepali, da je neustreznost gnoseološke pozicije kot tradicionalnega pristopa k umetniškemu delu v tem, da gleda nanj kot na posnemanje in s tem kot na nižjo obliko spoznavanja. Pri tem pa ni jasno, kdo je kriv za tak položaj: ali umetnost zaradi svoje posnemovalske razsežnosti, ki ji ustreza le mimetično-pojmovni način razumevanja, ali pa estetika zavoljo svojega edino možnega pojmovnega načina mišljenja, spričo katerega ji mimetična razsežnost v umetnosti vsekakor bolj ustreza kot katera druga. Vendar se zdi, da je način razmišljanja zakoreninjen v ustvarjalnem postopku, ne pa obratno, vsaj ne na začetku. Iz začetnega vprašanja, kaj je umetnost, je misel, namesto da bi iskala resnico, skušala vplivati na umetniško prakso; prišlo je, kot pravimo, do povratnega učinkovanja estetske teorije na umetniško prakso, pri čemer pa se ta vpliv ni nikdar v celoti posrečil, saj je umetnost vzdržala vse pritiske in se sproti izvijala znanstveni manipulaciji, čeprav je iz tega boja pogosto prihajala »oslabljena«.

3. Iz povedanega je torej videti, da je gnoseološka estetika vseskozi neustrezno ravnala s svojim lastnim in edinim predmetom, saj se ji je ta vedno lahko izmaknil ravno po svojem »več«, ki ga sama po svojem »manj« ni mogla zajeti. Do premisleka o tem kritičnem položaju je prišla šele v trenutku, ko je postalo jasno, da se dejansko končuje neko velikansko razdobje v zgodovini umetnosti in se začne nekaj novega, tako različnega od vsega prejšnjega, da se je moral skladno s tem spremeniti tudi način njenega razumevanja in pojmovnega določanja.

Že samo dejstvo, da gre za dve estetiki, ki očitno nista nekaj istega in, domnevamo, ne uveljavljata enakega odnosa do svojega predmeta, nam govori, da mora ali vsaj utegne ena izmed njiju izrekati glede na svoj predmet to, česar druga ne zmore, da se je morda eni posrečilo izreči, kar je ostalo drugi v njenem razvoju nerazvidno.

Dejstvo je, da je doslej prevladovala gnoseološka estetika, odslej pa tudi ontološka; rekli pa smo že, da je vsakokratno racionalno-logični premislek o umetnosti zasidran v hkratni umetniški praksi, da je »umetnostni stil ne-

kega razdobja praviloma vzporeden in soroden tistemu miselnemu stilu, ki velja istočasno v literaturi, znanosti, filozofiji in religiji te dobe.«² Ontološka estetika bi morala rasti tedaj iz bistveno nove in drugačne podobe umetnosti, ki je prelomila z vsem znanim od renesanse naprej, iz tiste torej, ki je začela reducirati za vso dotedanjo umetnost značilni predmetno-prikazovalni sloj, kar je bilo v najtesnejši zvezi z izginevanjem tradicionalnega razumevanja resnice kot skladnosti misli in predmeta. Za »spoznavnim smislom« umetnosti se je nenadoma pokazal še njen globlji, prej tako rekoč skriti smisel, kar vse je prispevalo k temu, da je racionalno-logični premislek izgubil svojo zgodovinsko možnost, da bi v umetnosti ohranil njeno mimetično razsežnost.

Razlog za to, da ontološka estetika zavrača gnoseološko, je slej ko prej v tem, da je prvi vseskozi uspevalo dosežati le en del umetniškega dela, njegovo gnoseološko razsežnost (ki je najtesneje povezana s samo mimetično-posnemovalsko naravo tradicionalne umetnosti), ne pa umetnostnega fenomena v celoti. Samo mimogrede naj omenimo, kako je na začetku našega stoletja W. Worringer na primeru gotike pokazal slabosti tradicionalnega načina razumevanja umetnosti, rekoč, da je »treba zavrniti poskuse estetike pri razlagi del, ki niso klasična.«³

4. Vendar pa nikakor ni neumestno vprašanje, ali je sploh mogoče zasnovati estetiko moderne umetnosti. Ali je moderna umetnost sploh še predmet, ki dopušča penetracijo pojma vase? Rekli smo že, da je odnos gnoseološke estetike neustrezen že do same mimetične umetnosti, kaj šele do moderne, kjer njenega edino možnega načina spoznavanja ni mogoče zasnovati, saj je z ukinitvijo predmetnega sloja odstranjen sam predmet njenega premisleka. Ontološka estetika zavrača tedaj gnoseološko zavoljo njenega neustreznega vedenja do moderne umetnosti; s tem jo zavrača tudi glede na tradicionalno umetnost, kolikor sprejememo misel, da gre v obeh primerih za umetniška dejstva. S to svojo pozituro pa ontologija umetnosti dopušča komuniciranje tudi s tistimi razdobji, ko je bila umetnost podrejena mimetičnemu načelu, kar seveda nujno navaja k sklepu, da mora tudi »stara«, mimetična umetnost imeti na sebi nekaj, po čemer jo ontologija umetnosti doseže, neke vrste ne-mimetično razsežnost. »Spričo tega je jasno, da je sodobno odpiranje filozofije za ontološki pomen umetnosti glede na umetnost samo že vseskozi v zamudi.«⁴ To pa zdaj pomeni, da je bila umetnost tudi v času svoje mimetične možnosti umetnost prav zaradi tega, po čemer ni bila mimesis; ontološka estetika pa skuša ugledati sleherni fenomen, tudi tistega, ki je zapisan mimetičnosti, v njegovi nemimetični razsežnosti; skratka, umetnost ceni po tem, kar je, ne pa po tem, kar pripoveduje ali prikazuje, se pravi po tem, kar ni. S tem vodi k njenemu priznanju, ki sicer še vedno ne ve, kaj umetnost je, ne zahteva pa tako kot gnoseološka estetika njene ukinitve in je ne postavlja med nižje spoznavne načine.

5. Vendar s tem še nismo rešili vseh vprašanj, ki izvirajo iz dveh različnih umetniških postopkov, posnemovalskega in neposnemovalskega, in iz njima sočasnih racionalno-logičnih premislekov, torej vseh vprašanj, ki zadevajo umetniško prakso in teorijo. Prav iz njune medsebojne razločenosti oziroma hkratnosti, kakor se kaže v zgodovini umetnosti, se nam bo še jasneje pokazal epohalni prelom med »staro« in »novo« umetnostjo, o katerem sprašuje naše razmišljanje.

Razsvetljenstvo je prineslo nov način sprejemanja umetnosti, ki ga ne določa več »priprošnjak«, ampak »razumski premislek«, kar konkretno pomeni, da imamo edini stik z umetnostjo samo še prek znanosti, saj nam v naših »prozaičnih časih« le še znanost kaže, »kaj umetnost je«.

»Umetnost nas vabi k razmišljajočemu opazovanju, in sicer ne s ciljem, da bi umetnost spet priklicali, marveč da bi znanstveno spoznali, kaj umetnost je«, ugotavlja Hegel v svoji Estetiki.⁵ V določenem zgodovinskem tre-

nutku torej umetnost ne vznika več kot nekaj neproblematičnega, kar bi bilo mogoče prepustiti naključju, marveč tako, da že s svojim vznikom privablja in omogoča znanstveno, racionalno-logično raziskovanje o sebi. Zgolj umetnost ne zadostuje več; šele ko se je dotakne znanost, pridobi nazaj svoj izgubljeni smisel, ki ga je imela v »prejšnjih časih«. Kot pravi Hegel, je treba iz umetnosti »pregnati vse mračne sile, ker v njej ni nič mračnega, ampak je vse jasno in prozorno in ker mistični prividi pričajo le o boleznih duha in o prehodu poezije v motno, ničevno in prazno«. ⁶ Prav »motno, ničevno in prazno« pa zmore izgnati iz umetnosti samo znanost, ki kot »višja enotnost umetnosti in religije« govori jasen in čist jezik, sposoben povedati natančno to, kar govori umetnost, na znanstven način. Na koncu se pokaže, da znanost ni le »izganjalca temnih sil iz umetnosti«, ampak da je celo sposobna zanikati umetnost, napovedati njen konec in opravičiti njen samomor. Enakopravnost, kakršna je med znanostjo in umetnostjo vladala do Hegla, se že pri njem, še bolj pa pri kasnejših mislecih sprevrže v podrejenost umetnosti znanosti.

Seveda pa si znanost o umetnosti nikdar ne zastavi vprašanja, ali morda »motno, ničevno in prazno« ni kar bistven sestavni del umetniškega dela samega, brez česar ne bi bilo umetniško, nekaj, kar je kot umetniškost umetnine. Hkrati pa se seveda ne zaveda, kot smo že opozorili, da sama raste prav iz teh umetniških elementov, ki jih skuša znanstveno obdelati. Motno, ničevno in prazno je namreč motno, ničevno in prazno samo za logično-racionalni premislek o umetnosti, s čimer si ta premislek zapre pot v ontološko področje umetniškega dela in je s tega stališča glede na umetnost res vseskozi »v zamudie«.

6. Treba pa je še natančneje opredeliti razmerje med teorijo kot znanstvenim, racionalno-logičnim premislekom in prakso kot umetniško ustvarjalnostjo, razmerje, ki v svoji nerazdružljivosti pomeni osnovo za razumevanje umetniškega dela kot takega. Vsa tradicija umetnostnih teorij kaže namreč neko konstanto: »Umetnostna produkcija ustvarja umetniška dela, teorija umetnosti in kritika pa se usmerjata v razlago... teh del in šele pozneje v analizo pogojev umetniške ustvarjalnosti in v njihov družbeni položaj in učinkovitost. V tem modelu lahko jasno razločimo teorijo od prakse. Položaj umetnika v »imaginarnem muzeju« zgodovine umetnosti torej ni določen s tem, kar je želel in kar je teoretično koncipiral, ampak samo s tem, kar je v svojih delih ustvaril; in v bistvu je nezakonito, če za presojo njegovih del vzamemo samo umetnikovo razlago.«⁷ O tem vprašanju je razmišljal že Worringar na začetku našega stoletja, ko pravi, da »smo vedno razmišljali o tem, kaj je umetnik znal narediti, ne pa o tem, kaj je hotel narediti. Pokazati pa moramo razliko v namerah, ne več v sposobnostih.«⁸

Tako Schmidt kot Worringar imata v mislih teorijo umetnosti zunaj umetniške prakse, kot umetnikov samopremislek, teorijo, ki je bila možna seveda šele od trenutka, ko je umetniško delo prenehalo nastopati predvsem zaradi tistega, kar je »umetnik znal narediti«. Začetke takšnega razumevanja umetnosti pa je mogoče zaslediti že v zgodnji romantiki, ki je iznašla »konstitucionalno učenje ustvarjajoče umetnosti – teorija in praksa sta razpadli.«⁹

V tem smislu je bil tudi Hegel prepričan, da umetnikova zavest o lastni aktivnosti ni odvečna, saj ne ovira produkcije in inspiracije. S tem pa je nakazal dvom v iracionalnost umetnika – genija, ki je bila dotlej edina temna točka na zemljevidu razumevanja umetniškega dela in njegovega ustvarjalca. Tako je bila dana tudi možnost za dokončno razkritje umetniškega dela kot celote, saj se v tem času recipient še ni spraševal o svojih lastnih prispevkih pri »uporabi« umetniškega dela. Dovolj je bilo skratka razbistriti ustvarjalca. Heglovsko zamišljena znanost o umetnosti vidi zdaj v umetniškem delu vse »jasno in čisto«, ker ni več področij »temnega in mističnega«. Z zavestjo o umetnikovi aktivnosti, ki je postala zdaj in je odslej sestavni del pri razumevanju umetniškega dela, se je seveda bistveno spremenila sama zgodovina umetnosti, saj so bili naenkrat znani tudi podatki o tem, kaj je umetnik hotel in želel, s čimer je bilo mogoče opazovati razliko med praktično izvedbo in

teoretično zamislijo dela. To pa je tudi pomenilo razločitev dotedanjega razmerja med teorijo in prakso, razločitev v tem smislu, da je teorija postala relevantna pri racionalno-logični analizi umetniškega dela; njena uporaba je tedaj postala legalna.

Omenjali smo že, da je v času posnemovalske umetnosti nerazumljivost pripadala le genialnemu tvorcu. V času moderne umetnosti pa se je razširila še na področje umetniškega dela samega, tako da je ostal sprejemalec popolnoma zmeden in se je iz tega neprijetnega položaja raje zatekal v udobje tradicionalne posnemovalske umetnosti, moderno pa razglasil za nepomembno, manjvredno, celo za neresno. S tem je postal prepad med družbo in umetnostjo dokončen. Prejšnja navidezna skladnost med obema se je zdaj spremenila v resnično nasprotje. Pravimo, da je postala sodobna, moderna umetnost predmet ezoteričnih skupin. Vendar je vprašanje, ali je pomen in namen moderne umetnosti res samo ezoteričen. Ali ni res prav nasprotno, da se skuša po vsej sili znova zliti z življenjem? »Kako naj se avantgardna umetnost osvobodi ezoterizma, ne da bi se odrekla svojim dosežkom?« se sprašuje Umberto Eco.

Ugovori proti moderni umetnosti zadevajo predvsem njeno minimalno psihološko in asociativno ustreznost, posebej v primeri s tradicionalnimi posnemovalskimi deli. Ker pa poskusi, prevajati moderno umetnost v vsakdanji asociativni govor, ne zadovoljijo, saj jo s tem postavljajo v iste okvire, v katerih fungira enako kot mimetično-posnemovalska umetnost, z njimi tudi ne presahne spraševanje o smislu in pomenu moderne umetnosti nasploh. Ob njih celo narašča želja, da ob samem umetniškem delu razmišljajoče reagiramo, da torej zdaj ob že prej nerazumljenem avtorju – geniju tudi umetniško delo postane netransparentno. M. Tagliabue piše v *Sodobni estetiki* med drugim tudi, »da sodobna umetnost mnogo bolj kakor vse prejšnje zahteva teorijo kot komentar in opravičilo in morda kot svojo novo razsežnost«. Komentar oziroma interpretacija postane tako sestavni del moderno zasnovanega umetniškega dela. Gehlen ga zato imenuje reflektivno delo. Če drži, da je, kot pravi Imdahl, »v nemimetični umetnosti teorija zamenjala ikonografijo«, pomeni to, da v moderni umetnosti tudi teorija spada neposredno v delo. Teorija in praksa postaneta hkratni. Moderno delo zares »dokumentira samo še neki estetski proces, ki zajema obenem koncepcijo, realizacijo in interpretacijo; slednja je načelno vedno zunaj dela, bodisi kot kopicina komentarjev, kot naslov pesmi ali slike itd., kajti samo delo ni dovolj, da bi se recipirala estetsko-semantična avtorjeva namera.«¹⁰

Kot je znano, je bil kriterij mimetično-posnemovalske umetnosti identifikacija kvalitete znotraj dela s tistim zunaj njega. Zato se zdaj zastavi odločilno vprašanje, kakšen naj bo kriterij pri moderni umetnosti, kjer ni več možna relacija do realnosti in je, kot rečeno, interpretativna razvidnost onemogočena. Ali naj poskušamo identificirati teorijo kot sestavni del prakse s prakso samo? Ali pa morda tudi to vprašanje raste iz enega samega načina razumevanja resnice kot skladnosti, v okvirih katere je nastajala posnemovalska umetnost? Kakšne posledice ima takšno razmišljanje za moderno umetnost? Ali je potem sploh še smiselno gojiti brezpredmetnost, če pa je osnovni namen teorije, da jo pripelje v mimetično govorico?

Če vzamemo na eni strani teorijo in razumevanje, na drugi pa prakso in nerazumevanje, je v primeru moderne umetnosti možna naslednja povezava: teorija in razumevanje dasta skupaj »polno« razumljeno prakso, medtem ko sami praksi sledi le nerazumevanje. Tudi druge povezave ne dajo ugodnega rezultata. Ostati je treba le pri teoriji, če nočemo, da bi trpelo razumevanje. S tem pa smo hkrati pri najtežjem problemu moderne umetnosti nasploh, saj je v tem smislu v resnici celotna in otipljiva zgodovina moderne umetnosti po svojem bistvu tako rekoč literarno razdobje, ki ga zapolnjujejo manifesti, proklamacije, načelne izjave in podobno.

Spomniti se moramo, da je v času mimetično-imitacijske umetnosti umetniško delo prevladovalo nad teorijo; na drugi strani pa je tudi res, da se

je prav ob posnemovalski umetnosti rodila znanost o umetnosti. Če je moderna umetnost res nekaj radikalno drugega in drugačnega od svoje predhodnice, bi morala v njej umetnost bežati pred znanostjo. Toda kam? V to, da se umetniško delo in teorija izenačita? Je v tem rešitev problema? Ali še slabše za samo umetniško delo, ko ga končno teorija nadvlada? Beg umetnosti pred znanostjo se konča z absolutnim triumfom znanosti, kjer je materializacija – objektivacija samo še dokument miselnega procesa. Kje pa naj bi potem bila razlika med mimetično-imitacijsko in moderno umetnostjo? Morda samo v tem, da v mimetično-posnemovalski znanost izreka resnico o njej šele potem, ko je umetniško delo že končano, v moderni pa hkrati z njim ali celo pred njim. To pa utegne imeti usodne posledice za samo umetnost, saj sploh ni več potrebe po umetniškem delu kot objektivnem dejstvu, kajti tu je znanost, in je pred umetnostjo in je namesto nje.

Nutall piše v svoji knjigi *Bomb Culture*, da želi danes publika prisostvovati v samem ustvarjalnem procesu, v mehanizmu, pri pogledu za kulise, da bi tako preprečila nastanek nečesa takega, kot je iluzija, navidezna resničnost. Ali je potemtakem forsiranje teorije ob moderni umetnosti tudi poskus, potegniti človeka iz iluzije, iz možnega in verjetnega v trdno resničnost? Kakšen smisel naj bi po vsem tem še imela moderna umetniška praksa? Posebej še, ker so, kot smo videli, umetniška dela postala neobvezna v procesu recepcije, teorije o njih pa obvezne.

In vendar, ali ne bi bilo mogoče sklepati tudi takole: v primeru gnoseološkega razumevanja umetnosti imamo razlago in delo skupaj in naenkrat v samem delu kot mimetični strukturi; v moderni varianti pa se delo in sočasna razlaga razcepita: gnoseološko je postavljeno v interpretacijo, ontološko-poietično pa ostane v umetnini. To pa pomeni, da je tudi mimetična umetnost imela ontološko-poietično razsežnost, ki je bila prav tako skrita v »razumljivi« umetnini. V tem smislu pa je bil fizičen konec umetnosti v resnici vseskozi nemogoč. Možna je bila le njena pojmovna ukinitve, ki se kot taka ni nikdar dotaknila prav ontološko-poietičnega v delu. Tako in le tako je razumel konec umetnosti tudi Hegel, ki v resnici ni nikdar govoril o njenem fizičnem propadu, celo predvidel je njen razvoj in razcvet v bodočnosti. Tako pa je umetnost kot umetniško bodočnost, kot vnovično zlitje umetnosti in življenja razumel tudi Marx, ko je pisal, da ni treba živeti pravno, moralno, udobno, dobro, mirno, politično in socialno, ampak predvsem umetniško. Le tako bo umetnost živela naprej v čas, ko ne bo več ločeno »mišljenje od čutov, duša od telesa«, kot spet beremo pri Marxu. Uspešna pojmovno-administrativna ukinitve umetnosti bi namreč pomenila ukinitve človeka in sploh človeškega, ki je shranjeno prav v umetnosti.

Prav v tej njeni neukinljivosti je razlog za njeno večno mladost in nenehno draž, saj bi se sicer s stališča teorije in pojmovnega mišljenja njena pot morala že zdavnaj končati. Umetnost je bila namreč z enim svojim delom vedno nema za diktat vsakokratnega racionalno-logičnega premisleka, in to prav s tistim, ki je sledil nečemu, kar je bilo za pojmovno mišljenje lahko le »motno, ničevno in prazno«. Nema je bila tedaj samo glede na zahtevo po svojem koncu, in ker je bil ta konec njena mimetičnost, se je temu izvijala tako, da je bila tudi nemimetična – tudi tedaj, ko je bila mimetična. Mimetično-posnemovalska razsežnost je bila način njenega prilagajanja znanosti in hkrati prevara, s katero je zadržala večno mladost in nenehno draž. S to svojo prekanjenostjo pa je ravno dokazala, »da je starejša od mišljenja celo v preprostem, zgodovinskem smislu, kajti preden je začel ustvarjati pojme, ... je človek ustvaril mite in naslikal razne slike«,¹¹ se pravi nekaj »motnega, ničevega in praznega«. V tem kontekstu pa bi utegnili biti posebej moderna umetnost znanilo in prehod k neki novi »umetelnosti« obliki, ki bi bila že zunaj vseh omenjenih dvojnosti in združljiva s samim »umetnostnim eksistiranjem«, kjer sta delo in radost spet eno in kjer med umetnostjo in obrtjo ne bo več razlik, s tem pa tudi ne razmišljanja o njiju zunaj njiju samih.

1. Z vprašanjem prehoda umetnosti v »umetelnost«, ki bi bila že zunaj vseh doslej znanih umetniških modelov, je najtesneje povezano tudi vprašanje preloma s tradicijo, ki naj bi bil prav tako ena bistvenih značilnosti modernosti, njen skupni imenovalac v boju proti celotni evropski ostalini. V slednji je namreč preteklost nenehno v sedanosti, ki je kot taka lahko le potrditev in triumf starih in večnih vrednot, vrnitev in ponovno rojstvo resnice in pravice. Temu nasproti pa je za moderniste pomembna le prihodnost, sedanost pa le toliko, kolikor je lahko zasnutek bodočnosti.

Toda ali je sploh možna prekinitev s tradicijo? Ali je mogoče prekiniti z nečim tako velikim, kot so antika, gotika, renesansa, barok in klasicizem?

Ob tem vprašanju se ponujajo kaj različni odgovori. Nekateri menijo, da umetnosti, kakršno imamo danes, doslej še ni bilo. Res je, da je tudi prej prihajalo do preloma z ostalino, denimo, ko je krščanstvo zamenjalo antiko, renesansa srednji vek, romantika klasicizem. Vendar je sleherni teh novih izrazov zamenjal samo prejšnjega in mu torej ni šlo za popolno prekinitev z vsem preteklim. Moderna umetnost je glede na vse povedano v posebnem položaju, saj ob muzejih, bibliotekah in reprodukcijah vseh pomembnih likovnih del in glasbenih stvaritev radikalno in revolucionarno prekinja z vso to reproducirano »robo« in poskuša pri tem spremeniti osnove vsega prejšnjega razumevanja umetnosti.

Spet drugi so prepričani, da moderna umetnost ne začenja na novo, da je njena povezanost s tradicijo širša in mnogovrstnejša od mimetično-posnemovalske. Te tradicije ni v celoti osvobojena celo tedaj, kadar se najodločnejše bori proti njej; nadvse živa je njena težnja po novih začetkih, do česar pa je mogoče priti le z zamenjavo te tradicije z neko drugo, mnogo starejšo, predsokratično in srednjeveško. Skladno s to tezo se torej problematika, kakršno prinaša s sabo moderna umetnost, tako rekoč nenehno obnavlja in v tej svoji obnovljivosti priča o pravilnosti svojih izhodišč.

Tretji menijo, da v moderni umetnosti sploh ne gre več za umetnost v tradicionalnem smislu, marveč za težnjo, ki presega okvire same umetnosti. »Ali je težnja moderne umetnosti res tako radikalna, da jo smemo razumeti kot bistven obrat in preobrat? In če je res tako, se pravi, če moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«¹² Kakor je bil torej prej razvoj umetnosti vedno le dogajanje znotraj nje same, pa gre sedaj za absolutno zarezo med umetniškim in neumetniškim ustvarjalnim načinom. V tem se tudi ta tretja točka razlikuje od prve, saj gre v prvem primeru kljub radikalni prekinitvi z vsem tradicionalnim še vedno za ostajanje znotraj meja umetnosti, medtem ko gre v tretjem primeru za odločilen prelom prav z umetniškim zgolj znotraj umetnosti, za odhod umetnosti iz umetnin, za vnovično druženje umetnosti in življenja.

2. Gre tedaj za tri možne načine razumevanja dela ali celote vsega tistega, kar zaznamuje in zaobseže fenomen moderne umetnosti v svojem že stoletnem trajanju. Prvi način bi lahko v grobih obrisih imenovali avantgardistični, drugega antiklasicistični, tretjega pa zunajumetnostni in s tem antiestetski. V prvem primeru gre za t.i. avantgardno, brezpredmetno umetnost, ki je v resnici skušala s tem, kar je sama ustvarjala, zamenjati vso dotedanjo umetniško prakso, pri čemer je seveda poskušala ustvarjati drugače kakor dotedanja umetniška praksa. Izkazalo pa se je, da se je prav tu zlomila. Ni ji namreč uspelo spočeti novega in drugačnega ustvarjalnega načina, ki bi po svojem bistvu presegel pasivno izpovedovanje in čustvovanje, s čimer je tudi njen poskus, ustvariti drugačno umetnost, popolnoma propadel, oziroma se je (kar je isto) tako kot vsa tradicionalna ostalina institucionaliziral. Od tod pa že lahko sklepamo, da pravzaprav celotni moderni umetnosti ni šlo za ustvaritev drugačne in nove umetnosti, ampak predvsem za drugačen ustvarjalni način, za nekakšno poetično delovanje samo po sebi.

3. Da pa bi celotno problematiko avantgardne umetnosti vendarle do-
jeli v njeni tragični, donkihotski poziciji, se bomo oprli na *Filozofijo okusa*
Sretena Petrovića, ki poskuša utemeljiti razvejanost današnjih okusov v fi-
lozofiji I. Kanta, in sicer v treh osnovnih pojmi prijetnega, lepega in vzvi-
šenega, kakor jih srečamo v *Kritiki presodne moči*. Ontološko gledano so raz-
vrščeni glede na to, koliko je v vsakem navzoča dimenzija čutno-material-
nega oziroma razumsko-duhovnega. Na prijetno sta vezana mik in ganotje,
v prijetnost izživajočih predmetih dominira čutno-materialno. V lepem se
čutno drugače kot v prijetnem sublimira, tako da je med čutnim in duhovnim
doseženo ravnotežje, kakor ga srečamo v delih klasicističnega okusa. V vzvi-
šenem pa se čutno povsem izgubi. »Čutno v vzvišenem ni več ontično samos-
tojna entiteta, ...ampak funkcionira... kot prehod v nadčutni svet... Občute-
nje vzvišenega ne implicira nikakršne igre, ampak resnost... In prav zato občute-
nje vzvišenega ne vsebuje toliko pozitivne zadovoljitve kolikor prav na-
sprotno, čudenje in spoštovanje, se pravi negativno zadovoljstvo ali nezado-
voljstvo.«¹³

Po Petrovićevem mnenju je Kant posebej vzpodbuden zato, ker je od-
kril, da »ukinjanje predmetnosti, evolucijo od zunanjega k notranjemu, ... od
prijetnega prek lepega k vzvišenemu... spremlja tudi evolucija v čutni sferi:
od občutenja brutalnega zadovoljstva v prijetnem prek občutenja prefinjene-
ga, umerjenega zadovoljstva v lepem do občutenja nezadovoljstva, se pravi
bolečine zavoljo izgube predmetnosti v vzvišenem... Vzvišeno in z njim po-
vezano občutenje bolečine predstavlja negacijo in konec estetskega in vstop
ideje v novo dialektično sfero etičnega zakona (pri Kantu).«¹⁴

Izhajajoč iz občutenja bolečine, kakor je postavljeno zgoraj, nastopi za
nas, ki nas zanima moderna umetnost, odločilno vprašanje, kako je s čut-
nostjo v njej, čeprav je seveda jasno, da ni umetnosti brez ontičnega nosilca.
Toda »čutno v avantgardi ni vzeto v svoji elementarni funkciji izzivanja za-
dovoljstva, ... ampak reproduciranja najglobljih in najvišjih resnic. Ni več v
službi gnoseologiae inferior kot tradicionalna umetnost.«¹⁵ Ta preobrat, ki
se je zgodil s čutnostjo, ko je prešla od golega odražanja k občutnosti, ki naj
predstavi najgloblje in najvišje resnice, je hkrati že večkrat omenjeni preobrat
od tradicionalne mimetične umetnosti v avantgardno – brezpredmetno.
Tako vzet in razumljen je to tudi preobrat iz zadovoljstva in sreče v neza-
dovoljstvo in nesrečo. Kakšne posledice ima ta problematični položaj moder-
ne umetnosti, je mogoče pokazati na primeru avantgardnega okusa in in-
telektualne elite.

Avantgardni stil afirmira v umetniškem delu le njegovo idejnost, racio-
nalnost, in s tem tudi občute bolečine in nezadovoljstva; to pa gotovo ne ust-
reza sloju, ki ima dovolj bolečine že med samim delovnim procesom. Okus
intelektualne elite afirmira v moderni umetnosti kritično misel kot negativen
odnos do sodobne tehnične civilizacije; vendar je po Petroviću ta govor za
inteligenco goli tavitološki govor, saj sama že pozna resnico tehnične civili-
zacije, po drugi strani pa ta govor ne doseže tistih, ki jim je direktno name-
njen, ki neposredno občutijo negativnost civilizacije in bežijo pred njo v ne-
zahtevni kič.

Kot je razvidno iz Petrovićevega razumevanja moderne avantgardne
umetnosti, ne gre več za estetsko-kontemplativni stik med umetnostjo in
sprejemalcem, ampak le še za etično-moralno katarzo v območju vzvišenega;
umetnost in življenje se ne zlijeta, ampak se med njima, prav nasprotno, pre-
pad še poglubi kot nikdar doslej v zgodovini umetnosti; zato razumljivo tudi
ni več potrebe po umetnosti, kar je pravzaprav njen najradikalnejši konec,
seveda pa ne tudi njeno fizično prenehanje.

4. V drugem od možnih razumevanj modernih umetnostnih hotenj, ki
smo ga označili kot antiklasicistično, saj se v resnici sklicuje na izredno ši-
roko in raznovrstno povezanost modernega in minulega, vsekakor širšo od

tiste, na katero se sklicuje mimetično-posnemovalska umetnost, ko govori o klasicizmu kot svojem temeljnem določilu, v tem drugem razumevanju je veliko in pomembno delo opravil Ernesto Grassi. Prepričan je namreč, da je treba ob vprašanju estetizacije sodobnega sveta nujno odgovoriti na problem družjenja lepega in umetnosti in na njuno vnovično razločitev. Šele če se umetnosti posreči preskočiti ozko in zamejeno področje lepega, kamor je bila dotlej varno spravljena, je mogoče govoriti o poskusih vnovične estetizacije življenja in sveta.

Grassijevo delo¹⁶ sloni na predpostavki, da se z moderno umetnostjo začena umetnost spet pojavljati kot nekaj samostojnega glede na lepo, pa je zato zanj temeljno vprašanje, kdaj se lepo in umetnost ne pokrivata več. Grassi ugotavlja, da je v nekaterih smereh sodobne umetnosti prišlo do radikalnega obrata. Umetniško oblikovanje se je samo po sebi preobrazilo v nekakšno človekovo ustvarjalno moč, v poiesis, v sposobnost, da se resničnost spremeni in transcendirata takšna, kakršna je neposredno dana, ne pa da se le »razlagata«, kot je to počela mimetično-posnemovalska umetnost. Čedalje globlje spoznavanje te resnice je privedlo do tega, da sami umetniki radikalno kritizirajo esteticizem. Grassi s tem v zvezi ugotavlja, da je s pesništvom kot z literaturo konec, da se umetniški dejavnosti vse pogosteje pripisuje vsezajemajoči eksistencialni pomen, s čimer umetniško delo nima več za svoj poglavitni cilj »estetskega« kot lepega – umetnost in lepo kot estetsko-literarna kategorija se ne pokrivata več, kajti človek se želi izraziti v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Moderna umetnost, označena kot antiklasicistična, skuša z neestetskimi sredstvi doseči ponovno zlitje umetnosti in življenja, pri čemer nevede izhaja s stališča, da so bila obdobja, ko je bila umetnost sestavni del lepega, nasproti novoveškemu razumevanju, kjer se problem lepega nanaša predvsem na umetnost, ki vsebuje vse estetske možnosti in ne prehaja njenih meja.

Grassijeva pozicija želi predvsem opozoriti, da estetsko razumevanje in kontemplativni odnos do umetnosti nista edini možni obliki pri recipiranju umetniškega dela, kar pomeni, da sta tako estetsko razumevanje kot tudi umetnost v času »sveta umetnosti«, se pravi, v času mimetično-posnemovalske umetnosti, nekaj zgodovinskega in s tem spremenljivega, čeprav nenehno se obnavljajočega. Gotovo je izjemna Grassijeva odlika v tem, da skuša izhajati iz poetičnega, ustvarjalnega, ki ima za posledico drugačen način izdelovanja in tudi drugačen način razumevanja umetnosti, način, ki je po svojem bistvu antiestetski, ali pa vsaj poskus kritike esteticizma. Vendar je treba Grassija korigirati na bistvenem mestu: tam namreč, kjer zatrjuje, da se človek želi danes izraziti v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Grassi pri tem seveda ne misli na umetniška dela, ki naj bi se, razkrita preko lastnega roba, znova zlila z življenjem, kot si to včasih preprosto predstavljamo, pač pa na moderni design, urbanizacijo človekovega okolja itd., se pravi, na tisto približevanje umetnosti in življenja, ki ga najbolj označuje sklop »organiziranje življenjskega prostora« in katerega začetnika sta bila Ruskin in Morris, zagon pa so mu dali najprej secesija, kasneje Bauhaus, pa tudi dadaistično in nadrealistično gibanje kot celota.

Današnji življenjski utrip je že povsem jasno pokazal, da takšno estetiziranje sveta doživi popoln neuspeh že na samem začetku. Človeku omogoča sicer na vsakem koraku udobnejše in prijetnejše življenje, vendar sta ta prijetnost in udobnost kar najbolj odtujeni. V resnici gre za manipuliranje z estetsko funkcijo umetnosti, ki je zdaj transformirana in aplicirana tudi na vse predmete porabe in potrošnje – od izvijača pa do urbanistične in parkovne ureditve modernih spalnih naselij. Svet in vse okrog nas je v tem primeru zares estetizirano – univerzalizirana je doslej le za umetnost pomembna in veljavna estetska kontemplacija, s čimer je seveda tudi človek potisnjen v popolno pasivnost, namesto da bi, v skladu s pričakovanji, šele v takšnih okoljih zares avtentično zaživel. V tem pa se kaže ravno najbolj zaskrbljujoče

dejstvo, ki ga ni mogoče spregledati in je jasno vidno že danes. V totalni estetizaciji sveta, ki jo, kot rečeno, v našem času še kako realno doživljamo, saj se nam stvari prikazujejo le v svojih najlepših oblikah in si svet ogledujemo le v čudovitih barvah barvnega filma in televizije, ki sprti zabrišejo še taka hudodelstva in grozodejstva današnjega sveta, ko smo prisiljeni živeti v »urbanih celotah«, obdani z najmodernejšimi designi, v tej totalni estetizaciji človekova izgubljenost ni nič manjša, ampak čedalje večja, saj se svet vedno znova kaže kot docela neobvezen, poljuben in spremenljiv. Pa še za nekaj gre: ko se sprašujemo o estetizaciji sveta, o univerzalizaciji estetsko-kontemplativnega načela, moramo imeti v mislih tudi katarzo kot njeno najvažnejše določilo, saj je v tem primeru katarza razumljena le kot odrešitev pred realnostjo, kot srečno, docela pasivno samozadovoljstvo. Svet ob tem ne postaja zavezujoč, ampak je v slehernem trenutku šele do konca na razpolago. Človek v tem srečnem samozadovoljstvu sicer misli, da si s svetom nista več tuja in sovražna, kar je tipična potrošniška mentaliteta, v resnici pa sta si narazen kot še nikdar doslej. Estetsko samozadovoljni potrošnik svet estetsko porablja in izrablja in svet je zanj le toliko, kolikor je porabljiv, izrabljiv in potrošljiv.

Premislek o estetizaciji današnjega sveta je pokazal, da z njim ne moremo rešiti samega vprašanja umetnosti v našem času. Urbanizem in moderen design, umetna obrt itd. ne izhajajo iz človeka in njegove notranje preobrazbe, ampak pomenijo najprej in predvsem preobražanje in spremembo človekovega okolja, v katerem naj bi se človek šele spremenil. Ugotoviti pa smo morali, da se je že odtujeni človek v takem okolju le še dodatno odtujil in izgubil, z eno besedo, estetiziral. Dobili smo formulo, po kateri je estetiziran človek odtujen človek v najglobljem pomenu te besede.

5. Tretji je tisti način razumevanja pojavov današnjega sveta, po katerem naj bi v njih ne šlo več za umetnost v tradicionalnem, estetsko-kontemplativnem smislu, marveč za težnjo po preseženju samih okvirov umetnosti, za bistven obrat in preobrat znotraj nje same, za zarezo, ki naj bi razmejila umetniški in neumetniški ustvarjalni način in ju znova združila, z eno besedo, za odhod umetnosti iz umetnin. Poskus preraščanja umetniškega geta pa seveda pomeni poskus razširjanja področja poiesis – ustvarjalnosti na celotno življenje. Takšna praksa se seveda bistveno razlikuje od avantgardne, še vedno umetniške prakse, ki jo je prav zato, ker znotraj tradicionalnega ustvarjalnega načina ni zmogla preseči umetniškega geta, povsem logično doletela institucionalizacija in z njo vstop v svet muzejskih vitrin, skratka smrt v estetskem in poljubnem, proti čemur se je prav najradikalneje borila. V tej tretji obliki vsega tega ni. Življenje je tu postalo en sam poetični, ustvarjalni trenutek, v katerem ni več potrebno vzklikniti Faustovih besed: Postoj, tako si lep! Z Dufrennom bi lahko rekli, da je tu pojem umetnosti že popolnoma revidiran, tako da se umetnost, če smemo še vedno uporabljati ta izraz, že sama po sebi revolucionira; posebej jasno ji je predvsem to, da pomeni kakršnakoli institucionalizacija njeno smrt, pa se zato bori in skuša pokončati vso institucionalizirano umetnost, tisto, ki bi bila hkrati umetnikov monolog in razkošje vladajočega razreda. Dufrenne imenuje vse to dogajanje antikulturna akcija, kjer je radostna in utopična praksa za vse veljavna in vsem dostopna, kjer je vsakdo ustvarjalen po svojih močeh. Vsi delavci so umetniki in lepa stavka, kot pravi Dufrenne, je najlepše umetniško delo, ki se vrača v resnično ljudsko izvornost, v prebitje sakralne bariere, ki je doslej tako strogo ločevala umetnost od življenja. Takšna revolucionarna utopija se je po Dufrennovih besedah pokazala v nekaterih pomembnih zgodovinskih trenutkih. »Vedno so bili trenutki, preden so se vezi zategnile in je svetloba ugasnila: prvi dnevi komune, Roza Luxemburg v Berlinu, trenutki oktobrske revolucije, majski dnevi 1968 na ulicah francoskih mest itd. To so bili trenutki svetlobe, ko so vsi ustvarjali in pesnili, ko so zidove prekrivali s slika-

mi, ko se je vse zdramilo iz dogmatičnih sanj, ko so otroci odrasli v osmih dneh in je bilo povsod eno samo rajanje. Življenje se je začelo znova in vse je bilo mogoče.«¹⁷

Gre tedaj za uresničevanje tistih človeških razsežnosti, ki so se doslej realizirale le v zamejenih in s pravili določenih področjih umetnosti, zdaj pa nenadoma in vse pogosteje skušajo preseči svoj geto, preskočiti v življenje. V tem smislu je umetniška ustvarjalnost za človeka zares najbolj določujoča in opredeljujoča, saj si človek zagotovi svojo človečnost šele, ko se znova vzpostavi kot ustvarjalno bitje. Na kratko je torej človečnost človeka v njegovi ustvarjalnosti, v njegovem poetičnem zasnutku. Zato je zanj edino revolucionarna tista pozicija, ki začenja pri njem samem, pri njegovi poiesis kot zanj bistveno določujoči. V tem smislu se Henri Lefebvre v svojem spisu *Metamorfoza filozofije* bori za nekakšno poetično filozofijo, ki bi bila po njegovem edina sposobna težiti k razrešitvam temeljnega nasprotja med filozofijo na eni in nefilozofskim svetom na drugi strani, ki bi bila sposobna znova zliti umetnost in življenje. Lefebvre je osnoval svojo novo antropologijo na Marxovi določitvi totalnega človeka in v njej korenito postavil poiesis nasproti mimesis, tedaj kreativnost kot človekovo bistveno določitev nasproti oponašanju kot njegovi zgodovinski »pridobitvi«. Za Marxa namreč vprašanje o umetniškem ni bilo nikdar estetsko vprašanje v smislu tradicionalno razumljene estetike in s tem estetsko-kontemplativnega odnosa do umetnosti, ki se je pasivno in naknadno ukvarjal z umetniškim. Umetnost je bila zanj mnogo več in veliko usodnejša kot stvar estetike; pomenila mu je možnost, kako postati človek, kako preiti iz predzgodovine kot kraljestva nujnosti v zgodovino kot kraljestvo svobode. Tako se marksizem po svojem najglobljem bistvu in v celoti pokaže »estetski« v čisto določenem poetično-ustvarjalnem smislu. Skladno s tem pa se tudi predzgodovinska umetnost kot »najvišja radost, ki si jo človek daruje«,¹⁸ preobraža le v neideološko zgodovinsko umetnost kot človekovo ustvarjalno delo »po meri lepote«, ki je najbistvenejša človekova poetična razsežnost in jo je treba znova vzpostaviti. Prosti čas preneha biti le goli počitek po delu in postaja osnovni prostor ustvarjanja neodtujenega človeka, s čimer je zaznamovana ena najbistvenejših prelomnic v zgodovini umetnosti in v zgodovini človeka: briše se meja med visoko profesionalno umetnostjo na eni in »življenjem v umetniškem« na drugi strani, kajti »produkcija osamljenih posameznikov zunaj družbe... je prav tak nesmisel kot razvoj jezika brez skupaj govorečih individuov.«¹⁹ To pa zdaj pomeni, da se človeku in človeštvu nasploh odpirajo s premikom iz mimitično-posnemovalnega v poetično-ustvarjalno področje neslutne kreativne možnosti; prav ob vprašanju moderne umetnosti se po našem prepričanju ni mogoče ogniti odgovorom, ki jih daje marksistična misel. V Marxovem razumevanju umetnosti kot ne-estetske in s tem ne-kontemplativne oblike človekovega duha je šele razumljiva usmerjenost prenekaterega toka moderne umetnosti, ki je že povsem zunaj umetnosti kot estetsko-kontemplativnega področja. Tega problema pa doslej nobena meščanska filozofska usmeritev ni mogla rešiti, celo vzpostaviti ne.

6. Če si še enkrat zastavimo vprašanje, kaj razumemo pod preseženjem umetnosti, odgovarjamo, da imamo v mislih univerzalizirajočo se človekovo poetično moč, ki se manifestira v samem načinu izdelovanja »po meri lepote«, ne pa tudi v samem izdelanem predmetu kot odtujenem produktu in blagu s tržno menjalno vrednostjo, čeprav je res, da v skrajni konsekvenci »produkcija ne producira le predmet za subjekt, temveč tudi subjekt za predmet«,²⁰ se pravi poetičnega človeka. Ne gre torej za ustvaritev nove in drugačne umetnosti, ampak zgolj za razprostrtje človekove ustvarjalne moči, za »svobodne režijske naloge« v vsakdanjem življenju, in kjer se moderna umetnost odmika od tega koncepta, kjer ostaja prostor izpovedi in tržno blago, je njena možnost zgolj »institucionalna smrt«, prostor estetske in etične katarze, ki si ju lastita avantgardni in tradicionalni okus. Če pa mu sledi, jo tudi

bolj začne zanimati in vznemirjati naša bodočnost kot preteklost, bolj sama pot in poskusi med njo, bolj konec kot pa začetek.

Človek kot univerzalizirano ustvarjalno bitje pa spočenja tudi nov tip okusa, ki zdaj ni ne avantgarden ne konformističen ali konservativen, saj so imeli vsi, avantgardni med njimi pa še posebej, opraviti le še z mrtvo umetnostjo. Novi tip okusa je vezan na poietično prakso zunaj umetnosti in zunaj estetsko-kontemplativnega, utemeljen je v ne-estetskem in ne-umetniškem, se pravi, da je po svojem bistvu lahko le ne-okus. S tem, ko se ne-okusno odzivamo na ne-estetsko poietično prakso, pa imamo spet opraviti z »živo umetnostjo«, ki je prav zdaj ne bi bilo treba več pisati v narekovajih, z nečim torej, kar je za nas večno in živo.

V tem kontekstu pa se ni odveč znova ozreti po Marxu in njegovi napovedi sveta brez profesionalnih umetnikov, ko bo odpadla »subsumpcija umetnika lokalni in nacionalni borniranosti, ki izhaja čisto iz delitve dela, in subsumpcija individua tej določeni umetnosti«, ko je bil lahko »izključno slikar, kipar itd.«²¹ in se bo znova vzpostavila ustvarjalna zmožnost slehernega posameznika v družbi, ki bo lahko le še ustvarjalna družba, kar seveda z drugimi besedami pomeni, da sveta ni mogoče rešiti drugače kot le še »umetniško«, se pravi ustvarjalno in poietično.

OPOMBE

¹Rimbaudovo pismo Paulu Démenyju 15. maja 1871; glej: J. I. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris 1962.

²W. Stark: *Die Wissenssoziologie*, Stuttgart 1960, str. 41–42.

³W. Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1922, str. 27.

⁴D. Pirjevec: *Filozofija in umetnost*, Primerjalna književnost 1, 1978, št. 1–2, str. 24.

⁵G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 1971, str. 50.

⁶Prav tam, str. 344.

⁷S. J. Schmidt: *Umetnost i budućnost. Pretpostavke i hipoteze*; glej: *Estetski procesi*, Niš 1975, str. 109.

⁸W. Worringer; glej: G. Picon, *Panorama savremenih ideja*, Beograd 1960, str. 177.

⁹T. Poll: *Endspiel? Philosophische Ästhetik und moderne Kunst*, Philosophisches Jahrbuch 77, 1970, str. 428.

¹⁰Glej našo op. 7, str. 113.

¹¹M. Difren: *Estetika i filozofija*, Treći program, Beograd 1971, str. 153.

¹²D. Pirjevec: *Na poti k novemu romanu*; glej: A. Robbe-Grillet, Videc, Ljubljana 1974 (Sto romanov, 74), str. 26.

¹³S. Petrović: *Filozofija ukusa*, Treći program, Beograd 1977, str. 187.

¹⁴Prav tam, str. 189.

¹⁵Prav tam, str. 191.

¹⁶E. Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962.

¹⁷M. Dufrenne: *Art et politique*, Paris 1974, str. 314–315.

¹⁸K. Marx; glej: H. Lefevr, *Prilog estetici*, Beograd 1957, motto na začetku dela.

¹⁹K. Marx – F. Engels: *Izbrana dela IV*, Ljubljana 1976, str. 14.

²⁰Prav tam, str. 24.

²¹Prav tam, str. 260.

Ustvarjalnost Clauda Simona je neločljivo povezana z gibanjem, ki ga opredeljujemo z izrazom novi roman in za katerega je značilen radikalen odnos do pisanja, to je zavračanje tradicionalne »vsebine«, »psihologije«, »akcije«. Vse to se tako pri Simonu kot pri Robbe-Grilletu, Butorju in drugih predstavnikih skupine predvsem po letu 1960, ko lahko govorimo že o novem novem romanu, umika strukturalni igri, ki si podreja tematske enote in jih preoblikuje v nove miselne zveze. Na videz se ti romani ponujajo kot kopica različnih fabulativnih drobcev, ki jih v resnici obvladujejo strukture: krožno, trikotno, spiralno prepletanje enot. Bralec ob pozornejšem (in takšnim romanom prilagojenem) branju s pomočjo različnih indikatorjev v besedilu ugotavlja zakonitosti, ki obvladujejo prepletanje besed. Ob tem se pokaže, da je v središču te zvrsti jezik sam, z neskončnimi možnostmi prepletanja analogij, metafor, preobratov, miselnih virtuoznosti.

**Metka
Zupančič**

**SKOZI
LABIRINT
DO
STRUKTURE**

**Pristop
k romanom
Clauda Simona**

Kljub »manifestom«, ki so okoli leta 1956 pričali o podobnih izhodiščih skupine francoskih pisateljev,¹ kljub iskanju epitetov, ki naj bi označili nov način pisanja (Sartre je poskušal z antiromanom, sledili so mu tudi drugi), kljub skupnim točkam, ki jih je bilo najti v pisanju »varovancev« založbe Minuit,² so Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget odklanjali pripadnost novi literarni »šoli«. Trdili so, da so razlike med njimi enako bistvene kot podobnosti, da zaradi izrazite individualnosti vsakega posameznega avtorja ni mogoče govoriti o trdnejši skupini. In vendar se je uveljavil naziv »novi roman«, ki je pomenil in še pomeni (z raznimi dopolnili in odstopanji) skupino omenjenih avtorjev. Pomeni skupno delovanje (v navadi je, da ti pisatelji prebirajo in drug drugemu ocenjujejo dela, ki so pripravljena za tisk), pomeni (še vedno) pripadnost povsem določenemu odnosu do literature in pisanja: če ne šolo, torej vendarle skupnost, nekakšno družino z bolj ali manj odvisnimi oziroma neodvisnimi člani. Robbe-Grillet trdi³, da se je s prihodom in uveljavitvijo Jeana Ricardouja novi roman prelevil v šolo: Ricardou je sicer zajel pisanje skupine v nekaj temeljnih kritičnih spisih, usmerjenosti pisateljev poiskal lingvistično osnovo in raziskal strukturne danosti njihovih romanov, vendar je s tem morda le odločneje opozoril, da je bil v novem romanu storjen korak naprej k temu, kar danes imenujemo »novi novi roman«. Nemogoče je z nekaj besedami potegniti črto najprej pod novi in nato pod novi novi roman in ugotoviti, kakšne so bile in so značilnosti tega ali onega. Prav tu se namreč pokaže, kako prav so imeli avtorji, ko so zanikali obstoj »šole« in vztrajali pri posebnostih vsakega posameznega romanopisca. Paralele seveda so, zato analiza enega od piscev pojasnjuje marsikatero značilnost celotne skupine.

Claude Simon je pri založbi Minuit začel objavljati leta 1957. Teško bi rekli, da je njegovo prejšnje snovanje pretežno tradicionalno in da roman *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque* (Veter, poskus obnovitve baročne slike, 1957) pomeni izrazito prelomnico. Vsekakor se nam Simonovi romani po letu 1957 zdijo z estetskega stališča bolj zanimivi, vendar moramo ugotoviti, da se avtor od vsega začetka suče v istem romanesknem ozračju: v ozračju vojne zdaj ali pred stoletji, predvsem vojne in njene nesmiselnosti, umiranja in njegovega nasprotja, oplojevanja (tako v naravi kot pri ljudeh), ki vodi k novemu življenju. Eros – tanatos, zagotovo, obenem pa koncepcija sveta kot stalnega vračanja, kroženja snovi, življenja, ki poraja smrt, in smrti, ki vodi v življenje. Nov – vedno bolj nov, izpopolnjen, premišljen je način, kako pisatelj uresničuje svoje poglede v romanih. Če govorimo v jeziku novega romana in njegove kritike, potem moramo iz tega sklepati, kako pisanje deluje na avtorja, da razvija takšne koncepte. Kot pravzaprav vsi avtorji novega romana je Simon skrajno natančen delavec, ki se neprestano sprašuje o svojem početju in si nikakor ne dovoli odklonov od že doseženega ali morda nazadovanja. V vsakem naslednjem romanu skuša – obogaten z izkušnjami svojih prejšnjih del – »popraviti«, storiti kaj več, sto-

riti bolje. Zadnja stran vsakega romana je obenem že prva stran novega: pisatelj se ob delu porajajo zamisli, ki mu jih opravljeno delo ne dovoljuje več uresničiti, zato pa vseeno zahtevajo življenjski prostor. Simon govori v zvezi s tem o nekakšnem občutku neuspeha⁴, vendar bi dejali, o pozitivnem, vzpodbudnem občutku, ki je kreativen, ker žene naprej tako Simona kot vse avtorje, ki ne želijo le samozadovoljno počivati na opravljenem delu.

Simonov romaneskni svet je zanimiv predvsem zaradi načina, kako nam ga avtor ponuja. Če se povrnemo k misli o stalnem kroženju, vračanju, prepletanju, ki jo je razbrati pravzaprav iz vseh Simonovih romanov, lahko nanjo navežemo tudi strukture, ki se ponujajo kot končni cilj pisanja in tudi branja. Kajti Simonove romane je mogoče povzeti recimo takole: *Le Palace* (Palača, 1962) v obliki spirale razglablja o problemih španske državljanske vojne, o francoskem porazu leta 1940, o iskanju identitete osebnosti – nekdanjega borca – borcev, o prekrivanju osebnosti, prepletanju človeških usod. In še naprej: *Triptyque* (Triptih, 1973) kot trikotnik z očrtanim krogom združuje tri zgodbe, v katerih se usodno prepletata spolnost in smrt. Tradicionalni kritiki seveda ne bi postopali na takšen način; struktura bi jim v glavnem ostala tuja in je ne bi znali poiskati. Zato pa bi Simonov roman skušali razložiti kot sestavljenko, puzzle, ki se v končni fazi morda (tematsko!) vendarle izide, in bi iskali začetek, višek in konec posamezne zgodbe. Kajti tako v Simonovih kot v drugih »novih« romanih je tradicionalna časovnost če ne povsem odpravljena, pa postavljena na glavo. Tematske enote se razvijajo po načelih analogij in se podrejajo strukturnim zamislim, ki jih avtor v posameznem delu želi uveljaviti. Tako dajejo vtis razdrobljenosti: kot da bi avtor koncizno zgodbo z vsemi »potrebnimi« zapleti nalašč razstavil, jo razrezal na drobne koščke in jo brez prevelikega reda natresel po knjigi. Takšno stališče je seveda neplodno in bralca ne more pripeljati do ustreznih rezultatov, sploh pa ne do tega, da bi se mu knjiga »odprla« in mu »spregovorila«. Iskanje v tej smeri lahko kvečjemu pripelje do zavračanja novih poti, saj kritik najlaže odrine od sebe nerazumljivo, namesto da bi skušal spremeniti svoj odnos, preveriti vzgibe za svoje sodbe in ugotoviti, če se zadeve morda le ne loteva na napačnem koncu.

Izkazalo se je, da najpogosteje zaidejo v slepo ulico analize, ki želijo razlagati novi roman z izvenliterarnimi danostmi posamičnih del. Nasprotno pa je strukturalni raziskavi uspelo poseči globoko v novi roman. Vzrok za to je nedvomno v sorodnosti izhodišč strukturalne kritike na eni strani in strukturalno usmerjenih avtorjev na drugi. In katera analiza bi lahko bila bolj prodorna od tiste, ki ubira isto pot kot pisanje in ga tako rekoč spremlja od njegove geneze dalje? Kajti prav Ricardou zagovarja stališče, naj bi bil pisatelj novega romana sposoben tudi kritike, in obratno: naj bi kritik ne skušal z vzvišenega, odtujenega stališča razsojati o literarnem delu, pač pa naj bi se tudi sam lotil pisanja. – Claude Simon je bil doslej predvsem pisatelj in manj kritik, bil je vesten delavec, ki ni glasno razpredal svojih pisateljskih namer, zato je morda bilo o njem slišati manj kot o drugih »novih« romanopiscih. Vendar v zadnjem času posega tudi v kritiko, predvsem z analizami svojih del.

Ricardoujeva zahteva, ki jo podpirajo tudi sodobniki, se je izkazala za utemeljeno, njegov kritični pristop pa za zelo uspešnega. Kaže, da v tem trenutku le analiza, ki temelji pretežno na strukturalnih postopkih in upošteva dosežke sodobnih lingvističnih raziskav (tu sta pomembni predvsem semiotologija in semiotika), lahko ustrezno posega v novi roman in ga pojasnjuje brez izventekstualne spekulacije, znotraj samega dela in izključno na osnovi tega, kar ponuja sama literarna tvorba.

Kritik naj bi pravzaprav ravnal enako kot bralec: delu naj se ne bi bližal z vnaprej izdelanimi kriteriji, pač pa naj bi dovolil, da ga tekst vodi in mu odkriva svoje zakonitosti. V literaturi, ki se je mnogi bojijo zaradi zapletenosti, tako imenovane »intelektualnosti«, pisatelji vendarle nudijo bralcem številne oporne točke, prek katerih se je mogoče prebiti do zgradbe besedila,

do njegove strukture. Branje takšnih del vsekakor zahteva nekoliko večji napor, večjo angažiranost bralca, opazovalca, iskalca – tako kot v vsej sodobni umetnosti. Prav vsi romani Clauda Simona ponujajo ključ za razumevanje, za sklepanje, za povezovanje. V teh delih je prav malo naključnega, odvečnega: besede je treba jemati sila resno. Ves sodobni in ne le novi roman pozna postopek, imenovan *la mise en abyme*⁵, notranje poglobljanje, zrcaljenje v proznom tekstu, ki je obenem ključ za razumevanje napisanega. Če se recimo Simon v *Triptihu* vztrajno vrača k dečku, ki se trudi z geometrijsko nalogo in skuša enakostraničnemu trikotniku očrtati krog, če se razen tega kar naprej pojavljajo liki, ki spominjajo na trikotnik (izredna zamisel trikotnika s krožom je recimo snop svetlobe iz cirkuškega žarometu, ki se trikotno širi proti tlom, tam pa riše krog), potem je mogoče – pravzaprav že kar nujno – sklepati, da je pisatelj s trikotniki želel poudariti bistveno plat svojega dela. In nadalje: v *Triptihu* se pojavljajo in ponavljajo opisi predmetov, ki so postavljeni zdaj v eno zdaj v drugo okolje. Razglednica na robu kuhinjske omare predstavlja Nico ali recimo raje obmorsko letovišče.⁶ Prav ta podoba se po nekaj straneh pojavi na glasbenem avtomatu v neugledni točilnici: isti element, vsebovan v dveh drugih. Kot je razbrati iz teksta, je kuhinjska omara (in vse okoli nje) del »zgodbe«, ki je postavljena na podeželje, recimo ji *serija* podeželja. Točilnica je ena ključnih »postojank« serije industrijske četrti. Tretja serija, to lahko zdaj že sklepamo, je obmorsko letovišče. Seveda v knjigi ni predstavljena le kot razglednica, pač pa »zaživi«, se prelevi v dogajanje: v hotelski sobi leži ženska, ki prebira detektivski roman. Njegove platnice dajejo bralcu (po razpoznavnih znakih, ki jih je *Triptih* že dovolj jasno nanizal) vedeti, da gre za zgodbo iz industrijskega predmestja. S tem so bralcu vendarle dana izhodišča za sklepanje o strukturalni igri, ki se pojavlja v romanu. Vsaka serija očitno lahko vsebuje drugo, v takšni ali drugačni obliki. Iskalcu – ali bralcu – torej preostane, da poišče vse možne oblike pojavljanja te ali one serije, recimo jim *modalitete*, in ugotovi njihova medsebojna razmerja, notranjo hierarhijo. Izkaže se, da se serije neprestano prelivajo druga v drugo in da prehode omogočajo prav različne modalitete fikcionalnih, tematskih enot. Podoba na glasbenem avtomatu na primer »oživi« utripajoča svetloba električne naprave se prelevi v avtomobilske žaromete, ki se premikajo po široki aleji sredi obmorskega letovišča. In dalje: knjiga, ki jo prebira ženska v hotelski sobi, služi za prehod v industrijsko predmestje in k dogodkom v njem.

Triptih, kot že rečeno, mojstrsko ravna z modalitetami, zares popolno prepleta posamezne serije, tako da upravičeno velja za najboljše dosedanje Simonovo delo. Vsaka serija ima na voljo več načinov pojavljanja – modalitet. Razporediti jih je mogoče od najbolj »oprijemljivih«, najbolj mimetičnih, do povsem figuralnih. Najbolj oprijemljive modalitete v vsaki seriji smo poimenovali »bazično okolje« (*lieu de base*)⁷. Te modalitete pomenijo osnovo strukturalne igre, »vsebujejo« druge, manj mimetične modalitete. Vedeti moramo, da modalitete nikoli ne morejo »vsebovati«, vključevati elementov iste serije, pač pa se odnosi vzpostavljajo z elementi drugih serij. Govorili smo o treh osnovnih serijah v *Triptihu*, ki se povezujejo v obliki trikotnika. Dodati moramo še četrto, če naj bo potrjena domneva o trikotniku z očrtanim krogom. Kot nasprotje omenjenim trem se pojavlja cirkuška serija (vse njeno dogajanje je postavljeno v cirkus), ki »obkroža« posamezne modalitete, jih postavlja na glavo, se norčuje iz njih, tragiko posameznih prizorov spreminja v burlesko, nekako gladi ostre robove trikotnika, če se smemo izražati metaforično. Rekli smo, da se v treh osnovnih serijah odločilno, že skoraj usodno povezujeta smrt in erotika, vendar nastopa smrt le v prisposodobah, v metaforah (za razliko od erotike, ki je prisotna grobo, razgaljujoče). V seriji podeželja se recimo utopi deklica, ki jo varuška pusti samo, da bi se sestala z ljubimcem (to je obenem tudi »vsebina« podeželske serije). V knjigi bi zaman iskali besede o dekličini smrti: izražena je v cirkuški seriji, in sicer s pomočjo besednih iger, prevratov (*calembours*) – kot opica, ki jo belo pobarvani klovni ujame v krog dokončnosti. Se pravi, da cirkuška serija ne pripoveduje »zgod-

be«, pač pa vsebuje samo elemente, ki služijo kot »pendant« osebam in situacijam iz treh temeljnih serij. V strukturalni igri zato ne sodeluje pri trikotnem povezovanju, pač pa resnično obkroža odlomke, v katerih je trikotno razmerje najbolj očitno. Razen tega, kot smo že ugotovili, ironizira, porgljivo podčrtuje dogajanje v ostalih serijah: ko se deček trudi z geometrijsko nalogo, posega med njegovo početje klovn, ki se sredi svetlobnega snopa zaman skuša povzpeti na prosto stoječo lestev. Torej gre poleg vsega drugega tudi za hudomušno slikanje avtorjevega truda v romanu (če je deček »mise en abyme«, ključ za razumevanje romana, potem o pisateljevem ravnanju enako priča tudi klovn).

Zdaj, ko smo se seznanili tudi z »obkrožajočo« serijo, naj spet navežemo na modalitete in pojasnimo, kakšen je postopek njihovega medsebojnega vključevanja. Vsaka serija je lahko »vključena«, vsebovana v drugi, ali pa sama vključuje drugo; če je v osnovni modaliteti, potem vključuje manj »oprijemljive« modalitete drugih serij. Osnovne modalitete, bazična okolja so razporejena takole: pri podeželju in industrijskem predmestju gre za okolje, kjer predvajajo film (po gornji definiciji film o drugi seriji). Na podeželju je to konkretno skedenj, v predmestju pa kinodvorana. Ne smemo misliti, da gre v knjigi samo za prostor, kjer film vrtijo, pač pa za dogajanje v tem prostoru. Pri filmski projekciji na podeželju predvajajo ali film o predmestju ali o obmorskem letovišču. Tako je film kot modaliteta »vsebovan« v bazičnem okolju, podeželski seriji. Ob povsem strukturalni igri se seveda razpletajo tudi dogodki: okoli skednja se gnetejo dečki, ki bi se radi prerinili v notranjost, plezajo na ograjo, da bi skozi reže vendarle kaj videli, v notranjosti skednja se neprestano kvari projektor (prav prekinitve predvajanja so imeniten pripomoček, s katerim pisatelj od filma spet preide k seriji, ki »vsebuje« film, k podeželju). V industrijskem predmestju kot bazičnem okolju vrtijo film poleg že omenjene točilnice: skozi loputo je slišati zvočnike z glasovi iz filma. Pri tretji seriji, se pravi v obmorskem letovišču, je razporeditev nekoliko drugačna. Bazično okolje ni kraj, kjer bi predvajali film o podeželju ali o predmestju, pač pa studio, kjer snemajo film o obmorskem letovišču. Lahko bi se zdaj zazdelo, da naša prejšnja trditev ne drži – namreč zagotovilo, da serije v strukturalni igri nikoli ne vključujejo samih sebe. Zveza med osnovno modaliteto, bazičnim okoljem – filmanjem, in modaliteto filma se zdi morda v tej seriji bolj izrazita kot pri ostalih dveh. Vendar moramo poudariti, da je strukturno povezovanje tudi tu povsem enako: snemanje kot modaliteta nikoli ne vključuje katere od modalitet letovišča, pač pa recimo igralka v odmoru prebira knjigo o dogodkih v predmestju. Ker letovišče ne daje možnosti za vključevanje filmskih projekcij kot modalitet ostalih dveh serij, je moral pisatelj najti drugačne poti za povezovanje na tej stopnji. (V naštevanju kombinacij vztrajamo pri treh serijah in ne omenjamo cirkusa. Razlogi za to so jasni: cirkus nastopa kot krog, kot obroč, torej izven osnovne strukturalcije, ki je trojna.)

Kako pisatelj izpeljuje trojne odnose med serijami? Opazili smo, da upošteva določeno hierarhijo pri razporeditvi modalitet. Rekli smo tudi, da nekatere lahko vključujejo in so še same vključene, za druge pa smo nakazali, da so samo vključene. Kadar se letovišče pojavi v modaliteti (že omenjene) razglednice, je nujno »vključeno« – opisano sredi podeželja, na robu kredence v vaški kuhinji. In nasprotno: dogajanje v letovišču drobce za drobce odkrivata dečka na podeželju, ko sestavljata koščke filmskega traku. Ta je v seriji letovišča najmanj »oprijemljiva« modaliteta, rekli bi, prav na vrhu hierarhične lestvice, in zato vedno le »vsebovana«. Za razliko od nje lahko »vsebuje« in je hkrati tudi »vsebovana« modaliteta filmske projekcije. In prav tu se pokaže, kako ravna pisatelj, kadar vzpostavlja trojna razmerja v knjigi. Povsem logično je, da filmska projekcija mora biti »vsebovana«, da mora imeti svoje »bazično okolje«, ki je po prejšnji opredelitvi lahko podeželje ali predmestje. Zamislimo si piramido s čvrsto podlago – bazičnim okoljem, ki »vsebuje« filmsko projekcijo, ta pa naprej »vsebuje« katero od manj »opri-

jemljivih« modalitet: razglednico, podobo na glasbenem avtomatu, koščke filma, staro grafiko (ki je ena od modalitet podeželja). Trojnost pa je mogoče ustvariti še drugače: v eno od serij se istočasno vključita drugi dve; v knjigi se to zgodi dvakrat zelo izrazito in tretjič nekoliko manj prepričljivo. Prav te situacije so ključne za razumevanje knjige in za dojetje njenih zakonitosti. Opozorimo naj, da se vsaka serija (zdaj tudi cirkuška) lahko pojavi v modaliteti plakata (ki najavlja film). Pisatelj na dveh mestih poveže vse tri serije, tako da prvič na vaškem skednju pokaže dva plakata, ki najavljata filma (zdaj že vemo: o letovišču in o predmestju), drugič pa v predmestju spet dva plakata (za film o podeželju in letovišču). Vidimo, da gre za odnos med istimi serijami, ki pa je obrnjen na glavo. Rekli smo, da letovišče ne pozna enake modalitete bazičnega okolja kot ostali seriji, zato se dvakratna triangulacija (s spremenjeno »lego«) v tretje ne more ponoviti. Namesto nje pisatelj na serijo letovišča v modaliteti snemanja (torej bazičnega okolja) naveže knjigo (kot modaliteto predmestja) in grafiko (kot modaliteto podeželja). Trdimo, da je ta postopek najmanj prepričljiv: kaže na »napako« v strukturaciji (letovišče z drugačnim bazičnim okoljem kot v ostalih serijah), ki se je pisatelju po svoje obrestovala, mu povzročila nekaj težav. Naj ob tem povemo, da je pisatelj razmišljal o možnosti vključitve plakatov v obmorsko letovišče. Glede na razporeditev dogajanja pa bi prišlo do tega, da bi bila plakata »vsebovana« v filmski projekciji in ne v osnovni modaliteti kot v že omenjenih primerih, kar bi postopek še bolj zapletlo.

Dotaknili smo se razporeditve tematike po modalitetah, zato moramo pojasniti tudi to vprašanje. Povsem iluzorno bi bilo, ko bi poskusili iz posameznih modalitet sestaviti »dogajanje« ali »prizore« in iz njih za vsako serijo posebej ustvariti tematsko celoto, zgodbo z začetkom in koncem. Kljub temu pa moramo poudariti, da se dogajanja v posameznih modalitetah iste serije dopolnjujejo, in kar je še pomembnejše, da se nikoli ne pokrivajo med seboj. Iz vsake modalitete pač lahko razberemo nekaj podatkov o seriji – nikoli vseh – in na nas je, da jih povezujemo, da včasih tudi zapolnjujemo vrzeli. Denimo v primeru dekličine smrti: ključ za pojasnjevanje njene usode je razen v cirkusu že v sami seriji podeželja. Najdemo ga v povsem izsušeni, brez zobi starki, ki s koso, položeno čez obrabljen otroški voziček, odhaja po deteljo za zajce, nato pa si izbere enega od njih in ga zakolje. Torej resnično podoba smrti z usodno koso. Otroški voziček pri tem jasno kaže, komu je smrt namenjena – otroku, deklici. Ali v letoviški seriji: nikjer v besedilu ni natančno razloženo, da je mati (večkrat opisana gola ženska v filmu, igralka med snemanjem...) skušala s svojim telesom odkupiti sina, ki se je ukvarjal s preprodajanjem mamil: o tem pričajo le naslovi časopisa, ki leži v hotelski sobi. Tudi v tej seriji igra pomembno vlogo metaforika: v izložbi draguljarne je na plišastem vratu razstavljena dragocena ogrlica; vrat brez glave je tipično simonovska podoba, ki odkriva, kaj se bo zgodilo z materjo – ostala bo brez glave (predvsem v prenesenem pomenu, se pravi, da bo propadla); dragoceno ogrlico namreč nosi kasneje sama.

Zdi se nam, da je prav možnost bralčeve intervencije v romaneskni tvorbi, nujnost aktivnega branja ena glavnih draži tega načina pripovedi. V samem romanu nikakor ne gre za nedorečenost: vse je povedano, neposredno ali s pomočjo metafor. To velja tako za »zgodbo« kot za »višje« plasti teksta, za pisateljev odnos do književnosti, pisanja, za njegov svetovni nazor, če že hočemo. V *Triptihu* Simon prav v odlomku, ko vaščani sredi noči z baterijami preiskujejo rečno obrežje (že spet lahko sklepamo, da skušajo najti dekličino truplo), razlaga svojo vero v neprestano pretakanje snovi, osemenjevanje, ki vodi k novim življenjskim klicam. V tem kontekstu je vsaka smrt pravzaprav davek novemu življenju, kar Simon spet mojstrsko prikaže z združevanjem navidezno nasprotnih prizorov: ljubezensko sceno v predmestju neprestano prekinja podoba starke, ki ubija zajca. Potrditev gornjih misli je v knjigi še veliko.

V naštevanju modalitet smo poudarjali »osnovno«, »bazično« modaliteto, o kateri pa moramo še posebej spregovoriti. Strukturna zasnova besedila nam potrjuje, da so opisane bazične modalitete resnično osnovna stopnja dogajanja, recimo temu dno piramide. Vendar se poleg njih za vse štiri serije pojavlja še ena modaliteta, s katero se naše raziskovanje nujno prestavi na semiološko področje. Simon v vseh knjigah sicer pogosto piše kot slikar, ravna kot mojster s čopičem, ki niza barve, tako slikovita je njegova beseda. Vendar je slikarstvo v knjigi prisotno še na veliko bolj odločen način, kot generator – pogojevalec, gibalo pisanja, element, brez katerega knjige v takšni obliki ne bi bilo. V vsaki seriji namreč pisatelj preprosto preneha slutiti dogodke in povsem nedvoumno opisuje *sliko*, se pravi – če ostanemo v kontekstu naše raziskave – da preide v modaliteto slike. Rekli smo, da doslej znana osnovna modaliteta, bazično okolje, samo »vsebuje« druge in sama ni »vključena« v druge modalitete. In vendar je po svoje vsebovana v modaliteti slike, čeprav ne tako, kot sicer modalitete »vsrkavajo« druga drugo. Slikarstvo v *Triptihu* je namreč edina puščica, ki vodi ven iz besedila, kaže na pogojenost teksta, tako rekoč na njegov izvor. Kajti zgodbe, ki se v romanu prepletajo, pravzaprav ne dajo slutiti izventekstualnih vzgibov za razvoj besedila. Metaforično rečeno pa je prav slikarstvo za vsako serijo tista sila, ki omogoča oblikovanje ene od stranic trikotnika, pa tudi kroga, ki oklepa trikotnik. Slikarstvo je pravzaprav prostor zunaj tega trikotnika, iz katerega pritekajo silnice za zgradbo romana.

Takšne trditve se lahko zdijo drzne, če ne navedemo povsem objektivnih dokazov za svoja sklepanja. Pri naši raziskavi se nam je zdelo nujno ugotoviti, katere so slike, ki jih Simon tako natančno popisuje. Izhodišče za sklepanje nam je dal avtor sam, saj je pogosto navajal svojo navezanost na slikarstvo, predvsem na sodobno ustvarjanje, in je razen tega izrecno naštel tri slikarje, ki so spodbudili nastanek *Triptiha*: Francisa Bacona, Paula Delvauxa in Jeana Dubuffeta. Seveda je bilo povsem prepuščeno naši analizi, ali bomo ugotovili, kje v tekstu je mogoče razbrati direktno povezavo s slikarji, in še posebej, za katero sliko oziroma slikarja gre. Na videz zunajtekstualno razmišljanje je vendarle ostalo znotraj literarne tvorbe, ker se je ubadalo le z dejstvi, ki jih je ponujal roman. Vseeno pa je bil postopek ugotavljanja istovetnosti povsem pozitivističen. Razgovori s pisateljem so nato potrdili, da so bila naša iskanja in sklepanja pravilna. Gre za izredno zanimivo plat Simonovega pisanja: številne podobe v njegovih romanih, predvsem v *Triptihu*, so skupek likovnih vtisov; nasploh velja, da so generatorji Simonovih romanov likovno zanimivi predmeti (v romanu *La Bataille de Pharsale* – Bitka pri Farsalu, 1969, se kot generatorji pojavljajo renesančne grafike, pisateljeve skice, školjka, ki je simbol trvdke Shell; vse to pogojuje pisanje in je v romanu tudi opisano tako kot v *Triptihu*).

Kako se v *Triptihu* torej pojavljajo Bacon, Delvaux in Dubuffet? Bacon s svojimi grobimi potezami, z obrabi, ki so videti kot brez kože, s slikami, ki isto osebo predstavljajo najprej statično in nato v gibanju, s platni, ki vklepajo osebe v komaj zaznavne, pa vendar zavezujoče geometrijske like, je neposredni generator ženske (že omenjene matere, igralke...) in njenega bogatega ljubimca iz letoviške serije. Prav tako ga je najti v opisih odrtega zajca na podeželju, pa v likih klovnov cirkuške serije. Pravzaprav je prisoten povsod tam, kjer pisanje od opisov naštetih predmetov ali oseb preide k opisovanju slike (»Zdi se, da se je umetnik večkrat popravil, ... naslikal je najprej v desno obrnjen obraz, ... kot priča z nožem postrgani profil.« – str. 127). Delvaux se v pisanje vključuje spet na drugačen način. Prekriva skoraj vse dogajanje predmetne serije, vsiljuje se z barvami, z razporeditvijo predmetov v opisanih prostorih: znane so njegove slike železnih postaj, nadvozdov, vlakov, tračnic, lokomotiv (ki so simbol erotike in že s tem za Simonovo besedilo dragocene); podobe osamljenih, prosojnih, bledih žensk, ki čakajo brez konca. V opisih serije predmestja se zgodi, da se »pripoved« na lepem pretrga in začne opisovati podrobnosti – te pa nezadržno spominjajo na Del-

vauxa. Seveda je v simonovski koncepciji pisanja to še vedno »pripoved«; vse, kar je napisano, je nujno njen sestavni del. Naj za večjo nazornost opišemo nekaj dogodkov iz predmestne serije: v točilnico poleg kino dvorane in v neposredni bližini tovarne železniške postaje (Delvaux!) na večer prihrumijo svati z ženinom (ki ga nevesta medtem čaka v hotelski sobi; ona sama in prostor sta neizpodbitno pod Delvauxovim vplivom); ta z natakarico izgine v vlažno slepo uličico; po koitu se opotekajoči ženin napoti proti hotelu (aleja, po kateri hodi, je spet kot opis Delvauxovih podob); pred ciljem ga dohiti hrust, ki smo ga prej srečali v točilnici, in ga pretepe.

Dubuffetov vpliv je povsem drugačen. Znale so njegove slike in konstrukcije, ki so videti kot zloženke (*Hourloupes*). Pravzaprav je Dubuffetovo slikarstvo v nekem pogledu takšno kot Simonovo pisanje: iz drobnih likov »aux contours sinueux« (vijugastih robov) lahko opazovalec poljubno sestavlja večje celote. Če postopek prenesemo v literaturo, se moramo seveda zavedati, da s tem zadevamo le eno plat pisanja, horizontalno kombiniranje tematskih enot, ki pa nam še ne da odgovora o strukturalni organizaciji besedila, o njegovi vertikalnosti. Zloženka – puzzle, ki se tradicionalnim kritikom zdi tako zelo primerna za označevanje tehnike novega romana, je lahko samo dvoplastna. Trojnost v Simonovem pisanju pa nujno vodi še v tretjo dimenzijo in zahteva tudi vertikalno branje. Zato je jasno, da je Dubuffet s svojim pristopom lahko vplival le na eno serijo, in sicer na podeželje, na opise pokrajine, dreves, hiš, reke.

Bacon je razen že naštetega odločilno posegel v *Triptih* prav v trojnosti, ki smo jo tako zelo poudarjali. Angleški slikar, ki velja za enega največjih mojstrov sodobne likovne tvornosti, je v Parizu konec leta 1971 in v začetku 1972 razstavljal slike, ki so spet obudile zasnove triptihov preteklih dob. Za Simona je bilo odločilno delo *Three Studies for a Crucifixion*, ki vsebuje prav like, o katerih smo že govorili (moškega v gibanju, golo žensko telo, odrto in krvavo živalsko truplo). Baconov način dela je dokaz, kako se lahko na videz nezdržljivi elementi povežejo v čvrsto celoto. Monumentalne slike pa so nadalje tudi prepričale Simona, da je dvoplastnemu romanu (samo s serijama podeželja in predmestja), ki ga je tedaj pisal, priključil še tretjo sekvenco.

Triptih je v slikarstvu, kot vemo, zasnovan tako, da obrobna dela lahko prekrivata osrednjega. Že v samem slikarstvu je s tem razbita ploskovnost, ker se prikazano »pretaka« s tretjega na prvo krilo: slika se ne začne skrajno levo in ne konča skrajno desno ali v nasprotni smeri, temveč »kroži«. Prav to pa je očitno zanimalo tudi Simona, ne le v romanu, s katerim se podrobneje ukvarjamo in ki slikarstvu dolguje tudi svoj naslov. Podobno je avtor razmišljal že leta 1957 z romanom *Veter, poskus obnovitve baročne slike*; če povemo nekaj več od naslova, je to poskus slikarskega načina pisanja, približevanja baročnim triptihom. *Veter* prav zaradi takšne usmerjenosti potrjuje našo uvodno misel, da Simonovih romanov ni mogoče deliti na tradicionalne in »nove«, ker pisatelja od vsega začetka zanimajo drugačni vidiki pisanja, kot so značilni za njegove »umirjene« sodobnike. Poudariti je treba, da je Simon želel postati slikar in da se je temu odrekal, ker s čopičem (pravzaprav z roko) ni mogel ustrezno prenesti na platno svojih zamisli. Kot nam je sam zagotovil, »pisateljstvo prenese brisanje, ki je v slikarstvu izključeno«.

Kako torej Simon v romanu uresničuje svoje slikarske ambicije, ali raje, kako presega danosti romanesknega prostora in časa? Če je hotel pisatelj vzpostaviti kroženje snovi, je moral nujno razbiti iluzijo začetka in konca, prve in zadnje strani. Oglejmo si torej začetek in konec *Triptiha*. Knjiga se začenja z razglednico na kuhinjski omari. Strukturalno gledano je razglednica ena od »vsebovanih« modalitet letoviške serije, »vključena« pa je v podeželje, za katerega se v nadaljevanju izkaže, da je v modaliteti filmske projekcije. In zdaj konec: moški v hotelski sobi (gre za letovišče) se ukvarja s sestavljanko, ki predstavlja podeželje. Torej obrnjena situacija: zdaj je letovišče tisto, ki vsebuje podeželje (sestavljanka je kot modaliteta podeželske serije vedno le

»vsebovana«). Nadaljevanje teksta jasno potrди domnevo, da je podoba moža pravzaprav videti na filmskem platnu: v dvorani namreč topo udarjajo sedeži, ko gledalci vstajajo in odhajajo ven. Bazično okolje – predvajanje filma – je serija industrijskega predmestja. Ker vemo, da ena serija nikoli ne more »vsebovati« same sebe, potem je jasno, da je bazično okolje tudi na začetku knjige predmestje (saj je tudi edino možno). Osnovna modaliteta je torej v obeh primerih ista, spremenjena je le hierarhija v gornjem delu piramide. Kako torej pisatelj odpre pot kroženju besedila? Ko moški že skoraj sestavi podobo, ko pravzaprav že »uredi« podeželsko serijo (in s tem zbudi zanimanje, da je vse v knjigi mogoče »zložiti« na način sestavljanke), udari po rudi, tako da se kartonski delci raztresejo po sobi. Vse je torej treba začeti znova, nič ni dokončno, urejeno, pač pa se nam neprestano ponuja v urejanje, v razvrščanje. Moški, ki sestavlja podobo, je pravzaprav metafora za pisatelja, obenem tudi za bralca. »mise en abyme«, ki pojasnjuje, kako se je v tej literarni zvrsti treba odreči iluziji urejenosti, predvsem pa dokončnosti. Urejenost sicer je, vendar povsem drugačna od tiste, ki nam jo narekuje tradicionalna tehnika. Simon ne ruši sveta, pač pa ga po svoje relativizira; natančneje, podreja ga zakonom neprestanega spreminjanja, pretakanja snovi, kroženja, o katerem smo že govorili. V bistvu je takšno stališče ustvarjalno in optimistično: človeku (predvsem bralcu) daje možnost posega v razvrščenost stvari, obenem pa ne pristaja na dokončnost, praznino, nič.

Triptih je za Simona zelo reprezentativen roman. Postopki, ki jih uveljavlja in izpeljuje, pričajo o pisateljevi veliki moči in obvladanju romaneskne snovi. *Leçon de choses* (Knjiga o stvareh, 1957) samo še nadaljuje v smeri, ki jo je tako odločno zastavil *Triptih*; kaže, da bo podobno strukturalno oblikovan tudi roman, ki ga Simon šele piše. Naše razmišljanje je morda pripomoglo k osvetlitvi nekaterih pojmov in postopkov v novem romanu, ki se zdijo »širšemu« krogu bralcev nedostopni. V bistvu gre za eno: novi roman je tako kot sodobno slikarstvo ali sodobna glasba nujen sestavni del našega časa, odraz utripa sodobnosti. Zaman bi skušali dokazovati, da je njegov pojav omejen le na Francijo, na določen krog pisateljev, elitistično občinstvo, in da je obsojen le na kratko življenjsko dobo. Ne samo da novi roman živi že dobri dve desetletji; pojavljajo se mladi pisatelji, ki iščejo še naprej od njega, ki prav tako kot Simon, Ollier, Ricardou, Robbe-Grillet raziskujejo, obdelujejo svoje postopke, jih izboljšujejo, se trudijo čim popolneje uresničiti svoje umetniške koncepte. Podobno kot oni pišejo pravzaprav že po vsem svetu, kar je dokaz več proti trditvam o snobizmu tega tipa romana, ki se ves čas trudi raziskovati samega sebe in si neprestano zastavlja vprašanje o svoji identiteti.

OPOMBE

¹Alain Robbe-Grillet, *Une Voix pour le roman futur*, 1956; Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, 1956.

²Založba Minuit se je od nekdanj zavzemala za objavlanje romanov, ki se ukvarjajo z raziskavami samih sebe (roman-recherche-du-roman).

³Marjeta Novak, *Intervju z Robbe-Grilletom*, Književni listi, Delo, 18. 1. 1979.

⁴Claude Simon, *Colloque de Cerisy*, UGE, zbirka 10/18, 1975, razprava k *Fiction mot à mot*.

⁵Mise en abyme (ali »abîme«) je izrazito uveljavil André Gide v *Ponarejevalcih denarja* (Les Faux-Monnayeurs) in o svojem postopku pisal v dnevniku. Upoštevamo pisavo, ki jo je uveljavil on sam. Pri *Ponarejevalcih denarja* je mise en abyme v romanu: junak razpravlja o delu, ki ga piše, njegove razlage so bistvene za razumevanje »obdajajočega« romana.

⁶Čeprav je pisatelj ob različnih priložnostih pojasnil, da gre resnično za razglednico Nice, to za zasnovo in izpeljavo dela ni pomembno.

⁷Metka Zupančič: *La structuration de Triptyque vue dans sa triplicité*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1977.

⁸Claud DuVerlie: *An Exclusive Interview with Claude Simon*, Substance, ZDA (Wisconsin, Madison), N. 8, Winter 1974.

Claude Simon je bil rojen 10. 10. 1913 v mestu Tananarive na Madagaskarju. Namesto za vojaško kariero, ki mu je bila namenjena, se je odločil za študij slikarstva, vendar se je kasneje posvetil izključno pisateljevanju. Sodeloval je v španski državljanski vojni, kar se odraža tudi v njegovih romanih. Leta 1940 je bil mobiliziran, kmalu je zašel v nemško ujetništvo, od koder je pobegnil. Nato je do konca vojne živel na jugu Francije in bil v stikih z odporiškim gibanjem. Po vojni je gojil trto na vzhodnih Pirenejih in začel pisati; zdaj živi pretežno v Parizu, piše, obenem pa občasno sodeluje s predavanji na raznih literarnih kolokvijih. Njegovemu delu je posvečenih več raziskav, predvsem v Franciji in Združenih državah Amerike. Skoraj ves njegov opus je preveden v švedščino, večji del v angleščino, manj v nemščino in italijanščino. Pri nas je izšel le hrvaški prevod romana *La Route des Flandres* (Flandrijska cesta, 1962). Simon je za *Histoire* (1967) prejel knjižno nagrado Médicis, bil pa je že tudi predlagan za Nobelovo nagrado.

Dela:

Le Tricheur, 1946;
La Corde raide, 1947;
Gulliver, 1952;
Le Sacre du Printemps, 1954;
Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque, 1957;
L'Herbe, 1958;
La Route des Flandres, 1960;
Le Palace, 1962;
Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró, 1966;
Histoire, 1967;
La Bataille de Pharsale, 1969;
Orion aveugle, 1970;
Les Corps conducteurs, 1971;
Triptyque, 1973;
Leçon de choses, 1975.

0.0. V uvodu k svoji knjigi *Problem pesniškega jezika (Problema sti-hotvornoga jazyka, 1924* – pri citiranju jo bomo označevali s PPJ) si je Jurij Tinjanov¹ zastavil nalogo: analizirati verz kot konkreten pojav, ki se loči od pojava umetniške proze in ji stoji nasproti. Taka analiza verza oziroma njegovih posamičnih elementov je neogibno povezana z enim najvažnejših vprašanj pesniškega stila, to je z vprašanjem o pomenu (semantiki) pesniške besede. Naloga Tinjanova je zdaj še preciznejše začrtana: zanima ga posebno analiza specifičnih sprememb besednega pomena v odvisnosti od verzne konstrukcije. Utemeljitev verza kot konstrukcije je dana v prvem delu knjige (*Ritem kot konstruktivni faktor verza*, strani 24 do 76), vprašanje o semantiki pesniške besede ter specifično spreminjanje te semantike v odvisnosti od verzne konstrukcije pa je razloženo v drugem delu knjige (*Pomen verzne besede*, strani 77 do 171).

Vendar se knjiga *Problem pesniškega jezika*² ne zadovoljuje le s teoretično analizo v uvodu zastavljenih nalog. Tinjanov se resda zelo izčrpno in v pretežni meri ukvarja z nakazanimi problemi, vendar pa se (zlasti v uvodnih dveh poglavjih prvega dela, strani 24 do 38) dotika tudi nekaterih splošnejših vprašanj o literarnem delu in o besedni umetnosti (literaturi) nasploh, govori pa celo o možnostih znanstvenega preučevanja literature. Zato si moramo ogledati prav na kratko tudi vse tisto, kar ni neposredno razvidno že iz naslova dela, ki se glasi *Problem pesniškega jezika* (čeprav v neki meri tudi je, zlasti z besedo »pesniškega«, ki opravičuje tako obravnavanje verza kot tudi umetniške proze). Te probleme si bomo zaradi racionalnosti ogledali najprej, čeprav imajo v delu drugotno vlogo. Šele tako bodo hitreje razumljiva nekatera vprašanja same verzne konstrukcije. Pri tem pa se bo treba opreti tudi na dva krajša literarnoteoretična članka. Prvega je Tinjanov napisal leta 1924 (torej istega leta, kot je izšla knjiga *Problem pesniškega jezika*) in ima naslov *Literarno dejstvo (Literaturnyj fakt = LF)*. Tri leta pozneje (1927) je nastal njegov članek *O literarnem razvoju (O literaturnoj evolucii = LE)*, ki pa v mnogočem pomeni že tudi evolucijo teoretične misli samega Tinjanova v smeri, razvidni iz njegove zadnje, programske literarnoteoretične deklaracije *Problemi preučevanja jezika in literature (Problemy izučeniya literatury i jazyka, 1928)*, ki jo je napisal skupaj z Romanom Jakobsonom. Zato se bomo članka *O literarnem razvoju* dotaknili le toliko, kolikor bo to skoraj neogibno potrebno za celovitejše razumevanje temeljnega dela, se pravi *Problema pesniškega jezika*. V tem članku je namreč že razvit pojem funkcije, ki ga Tinjanov leta 1924 še ne uporablja v eksplicitni obliki; poleg tega pa gleda v njem literarne probleme že pretežno diahronično, se pravi, njihovo obnašanje v času, česar za probleme v obravnavani knjigi še ne bi mogli trditi, saj jih preučuje bolj v sinhronem prerezu, kar je posledica avtorjevih gledišč – da je literarno delo sebi zadostna, imanentna struktura.

Literarno delo, literatura in možnosti literarnega preučevanja

1.0. Prvo poglavje prvega dela knjige *Problem pesniškega jezika* pričinja Tinjanov z naslednjimi besedami: »Preučevanje besedne umetnosti nas postavlja pred dvojne težave. Prvič z gledišča oblikovanega gradiva (ofornjajemoga materiala), za katerega je najenostavnejša pogojna oznaka: govor (reč), beseda. Drugič pa z gledišča konstruktivnega načela (konstruktivnogo principa) te umetnosti« (PPJ, stran 24).

V tem odstavku nas zanimata predvsem dve vprašanji. Prvo se glasi: kaj je oblikovano gradivo besedne umetnosti?

To je, preprosto rečeno, govor, beseda.³ Oblikovano gradivo – govor, beseda – srečujemo na vseh področjih človekove intelektualne dejavnosti, povsod v človekovem vsakdanjem življenju, njegovi socialni realnosti (byt). »Socialno življenje je povezano z literaturo predvsem prek govora.«⁴ Na teh

področjih je določen jezikovni pojav dejstvo socialnega življenja (bytovo dejstvo). Ko pa ga literatura uporabi na svojem specifičnem, od drugih različnem področju, postane literarno dejstvo (literaturno dejstvo). S tem ni rečeno, da ne more kljub temu še vedno in istočasno obstajati na drugem, zunajliterarnem področju. S tem tudi ni rečeno, da se ne more več vrniti na prvotno področje, ko ga literatura ne potrebuje več – da se torej ne more zgoditi »obratna ekspanzija literature v socialno življenje« (LE, stran 44). Tak je primer s pismom kot posebno zvrstjo literature (glej tudi PPJ, opomba 1, stran 172–173). Taki so tudi nekateri drugi pojavi, ki so zdaj dejstva socialne realnosti, zdaj pa literarna dejstva (na primer spomini, dnevniki, uganke, imena, semantično nediferencirani jezik otrok in raznih religioznih sekt). O prehanju dejstev socialne realnosti v literaturo in obratno govori Tinjanov več v zadnjem delu članka *Literarno dejstvo*, vendar morajo naše dosedanje ugotovitve zadostovati za razumevanje pojma literarnega dejstva.⁵

Drugo vprašanje, ki nas zanima v odlomku, citiranem na začetku, je: kaj je konstruktivno načelo literarne umetnosti in še posebej literarnega dela? Popolnejši odgovor na to vprašanje spet najdemo v omenjenih člankih.

Za Tinjanova je konstruktivni princip literarnega dela skupina elementov, ki imajo v delu vodilno vlogo – vlogo dominante. Ti elementi so tesno povezani med seboj, pa tudi z drugimi, nedominantnimi elementi. V *Literarni evoluciji* pravi: »... Vsi ti elementi so v medsebojni odvisnosti in v medsebojnem delovanju.« (LE, stran 33, tekst je podčrtal Tinjanov.) In še naprej: »Element je povezan: na eni strani z nizom podobnih elementov v drugih delih – sistemih in celo v drugih nizih, na drugi strani pa z drugimi elementi določenega sistema...« (LE, stran 33.)⁶

Zaradi svoje izpostavljenosti in prevladujoče vloge v literarnem delu si konstruktivni princip – dominantna – podreja vse ostale elemente in jih preoblikuje po svojih zahtevah. »Posebnost literarnega dela je v delovanju (priloženosti) konstruktivnega principa na gradivo, v »preoblikovanju« (to je v deformaciji) gradiva.« Vsako literarno delo ima svoj poseben značaj zaradi te dominante in prav po njej se tudi loči od drugih del.⁷ Zato literarno delo ni le statični seštevek konstruktivnega principa in ostalih elementov, temveč je zasnovano na dinamičnem spopadu, nasprotovanju med preoblikujočim, deformirajočim konstruktivnim principom in preoblikovanimi, deformiranimi elementi (gradivom).⁸

Konstruktivni princip se spreminja, razvija. Isto velja za gradivo. V vsakem literarnem delu sta konstruktivni princip in gradivo v določenem medsebojnem sorazmerju. To sorazmerje, ki je izredno dinamično, se spreminja od dela do dela. »Eden od zakonov formalnega dinamizma je najširše mogoče nihanje, največje možno spreminjanje odnosa med konstruktivnim principom in gradivom.« (LF, stran 16.) Vsako delo ima potemtakem sebi lasten princip konstrukcije, značilno in specifično razmerje med konstruktivnim principom in podrejenimi elementi – gradivom.

Dinamično nasprotovanje med konstruktivnim principom in gradivom je forma literarnega dela. Forma je »potekanje (torej spreminjanje) odnosa med podrejenim konstruktivnim faktorjem in podrejenimi faktorji.« (PPJ, stran 28.)⁹ »Gradivo je element forme, podrejen na račun izpostavljenih konstruktivnih (elementov).« (LF, stran 15.) S tema dvema formulacijama je tudi Tinjanov tako kot drugi ruski »formalisti« odpravil tradicionalno delitev literarnega dela na »obliko« in »vsebino«.

Ta dialektični medsebojni odnos je tudi vzrok enotnosti dela na temelju njegove dinamičnosti. »Enotnost dela ni zaprta simetrična celota, temveč razgrajujoča se (razvortyvujučajasja) dinamična celota; med njenimi elementi ni statičnega znaka enakosti in seštevanja, temveč le dinamični znak medsebojne odvisnosti in integracije.« (PPJ, stran 28.)

Literarnega dela ni, če skupina elementov – konstruktivni princip – ne deformira podrejenih elementov, če ni medsebojnega bojevitega nasprotovanja. Tinjanov navaja besede Viktorja Šklovskega: »Skladnost faktorjev je

svojevrstna negativna karakteristika konstruktivnega principa« (PPJ, stran 28-29) – kar pomeni, da je literarno delo, v katerem so vsi elementi med seboj skladno združeni in zlit, kot literarno delo mrtvo, avtomatizirano. »... Če iz-gine občutek *vzajemnega delovanja* med faktorji (ki vedno predpostavlja dva momenta: podrejškega in podrejenega), je konec umetnosti; umetnost se avtomatizira.« (PPJ, stran 29.) To konkretno pomeni na primer to, da se do-ločen verzni sistem po določenem času zraste z določenim sistemom sintakse in leksike, ali na primer to, da se metrični sistem zraste z akcentnim siste-mom stavkov. Posledice so umetniški klišeji.

Pojem avtomatizma literarnega dela in problem avtomatizacije litera-ture je zlasti razviden iz diahronega preučevanja, za katerega pa smo že rekli, da ga Tinjanov v obravnavanem delu ne uporablja kot glavni način preučev-anja. Zato naj bo na tem mestu dovolj govora o avtomatizaciji literature in posamičnega literarnega dela.¹⁰

V prvem poglavju prvega dela srečamo tudi termin »dinamični niz« (PPJ, stran 28, 29). Ta termin označuje pri Tinjanovu konstrukcijo, zaprt, umeten sistem, v katerem so vsi elementi funkcionalno povezani med seboj. Dinamični niz je lahko posamezno literarno delo (pesem, roman), literarna zvrst ali literatura v celoti. Lahko je to ena sama verzna vrstica, verzni ali prozni sistem in podobno. To potrjujejo naslednja mesta iz člankov *Literar-no dejstvo* in *Literarni razvoj*: »...Literatura je govorna konstrukcija, ki jo dojemamo prav kot konstrukcijo, to je: literatura je *dinamična govorna kon-strukcija*.« (LF, stran 14.)¹¹ In: »...Literarno delo je sistem, sistem je tudi li-teratura.« (LE, stran 33.) Da je ta sistem dinamičen, pa potrjuje še naslednji navedek, ki se nanaša na literarno dobo v celoti: »Literarno obdobje, literar-na sodobnost še malo ni negiben sistem, ki stoji nasproti gibljivemu, evolu-cionirajočemu zgodovinskemu nizu.« (LF, stran 11.)

Že zadnji navedek govori o tem, da je niz kot sistem funkcionalno po-zvezan z drugimi, zunajliterarnimi nizi (socialna realnost, zgodovina, druge umetnosti, filozofija, sociologija, biografika itd.). Te zveze so razvite v po-znejših delih Tinjanova, zato nas tu ne morejo zanimati.¹²

1.1. Kakor smo videli, je literarno delo zapleten sistem, v katerem med-sebojno in obojestransko deluje mnogo faktorjev. Vodilno vlogo ima skupina elementov, ki deformira ostale – to je konstruktivno načelo. »...Sistem ni enakopravno vzajemno delovanje med vsemi elementi, temveč predpostav-lja izpostavljenost skupine elementov (»dominante«) in deformacijo osta-lih...« (LE, stran 41.) To konstruktivno načelo je v vsakem primeru v dolo-čenem razmerju (odnosu) z gradivom – s podrejenimi, deformiranimi ele-menti. Razmerje, ki predstavlja temeljne lastnosti dela, se spreminja od dela do dela, zato ga moramo določevati v vsaki literarni umetnini posebej. Če tega ne storimo, se lahko zgodi, da odnos, ki predstavlja temeljne lastnosti v enem delu, avtomatično prisodimo drugemu delu, čeprav tu po vsej ver-jetnosti ne predstavlja temeljnih, temveč le drugotne lastnosti. Konstruktivni princip lahko tudi izenačimo s sistemom, v katerem nastopa, kar prav tako onemogoča pravilnost raziskovanja.

Take napake se dogajajo zlasti pri preučevanju motivirane umetnosti, se pravi take, pri kateri konstruktivni princip ne podreja in ne deformira os-talih elementov, temveč je z njimi v skladnostni zvezi. Vsak element je mo-tiviran s svojo zvezo z ostalimi. Tako je deformacija enakomerna, zaradi če-sar se zbrisejo posebnosti posamičnih elementov. Takšno zmotno preučeva-nje imamo na primer v položaju, ko verznemu ritmu prisojamo le ilustrativno vlogo, kar pomeni, da ritem z vsemi svojimi komponentami samo pod-črtuje pomen teksta v verzu (glej PPJ, opomba 13, stran 175). Tako moti-virano delo se nam pri branju zdi notranje skladno, zato pa je toliko bolj te-žavno za literarno preučevanje, ki skuša razsoditi o vlogi posamičnih ele-mentov. V njem je namreč specifični umetniški plus dela (pojavi, ki so zna-čilni le za tisto umetniško delo kot umetniško delo) zatemnjen, zabrisan, strt.

Značilna za motivirano delo je prav sama motivacija, to je zatemnitev umetniškega plusa. »V motiviranih umetniških delih je motivacija ... posebna negativna karakteristika« – tako v tem primeru Jurij Tinjanov še enkrat navaja besede Viktorja Šklovskega (PPJ, stran 33–34).

Književno preučevanje je zato najplodnejše pri umetniških delih, ki niso motivirana – pri katerih so določeni elementi izpostavljeni, izločeni v novih pogojih, kar nam omogoča lažje preučiti njihove posamične vloge.¹³ To so zlasti dela iz mešanih nizov, iz kombinacij elementov umetniškega (literarnega) niza z elementi kakega drugega niza, ki je prvemu tuj. Vsak od obeh sestavnih nizov v kombiniranem, mešanem nizu je notranje motiviran. Najpreprostejši primer kombiniranega niza je parodija: meter in sintaksa prvega niza sta med seboj povezana z leksiko in semantiko drugega.

Na veliki množini literarnih del pa lahko preučujemo posamezne elemente, ne da bi nameravali pojasniti njihovo konstruktivno vlogo, se pravi, da nas zanima le vsak element sam zase, na sebi. Tako lahko izločimo splošne poteze, ki zajemajo večjo množino literarnih pojavov. Tisti faktorji, ki se ohranijo v najskrajnejših pojavih določenega niza, ki jih zasledimo tudi na mejnih področjih niza in brez katerih bi določen pojav prešel v drug niz – tisti faktorji so nujni, stalni pogoj določenega niza in oblikujejo konstruktivni princip tega niza. »Konstruktivnega principa ne spoznamo v maksimalnih pogojih, temveč v minimalnih.« (PPJ, stran 37.) Minimalni pogoji so potemtakem tisti, ki so najbolj (bistveno) povezani z določenim nizom, konstrukcijo. Prav v njih moramo iskati odgovor na vprašanje o posebnem in specifičnem značaju določene konstrukcije, niza, sistema.

Verz kot sistem

a) Ritem v verz

2.0. Ko smo preučili in pojasnili nekatere temeljne pojme, s katerimi Tinjanov operira pri določevanju literarne umetnosti in literarnega dela kot specifične strukture, ki se loči od drugih struktur, lahko preidemo k vprašanju, ki v knjigi *Problem pesniškega jezika* zavzemajo osrednje mesto. To so problemi verza in verznega jezika.

Že v uvodu je verz opredeljen kot »konstrukcija, v kateri so vsi elementi v medsebojnih odnosih« (PPJ, stran 22). V nadaljnjem branju se pojem konstrukcije izkaže kot sistem, v katerem so vsi elementi funkcionalno povezani med seboj, in sicer tako, da si skupina nadrejenih elementov (konstruktivni princip) podreja in deformira ostale (gradivo). To omogoča, da je konstruktivni sistem dinamična oblika, in dokazuje, da je verz nemotiviran literarno umetniški sistem.

Ker ima vsaka konstrukcija svoj specifičen konstruktivni princip, se pravi oblikujoče, organizirajoče in urejajoče načelo, se je zdaj treba vprašati, kaj je konstruktivni princip verza kot sistema. Odgovor je dan že v naslovu prvega dela knjige: to je ritem. Že kar tukaj naj povemo, da sam Tinjanov v svoji knjigi nikjer posebej ne definira ritma glede na njegove sestavne dele (dan je le v odnosu do podrejenega gradiva in v razmerju do drugih umetniških sistemov, sorodnih verz, na primer do proze). Iz konteksta celotne knjige pa je razvidno, da so sestavni deli ritma v glavnem naslednji elementi: meter kot najvažnejša ritmična komponenta, tempo, pavza, melodija, intonacija, evfonični pojavi (instrumentacija, rima, aliteracija in podobno) in različni ekvivalenti (metra, evfoničnih sredstev itd.). V verz kot sistemu zapletenega medsebojnega delovanja posamičnih elementov se kaže konstruktivna vloga ritma, ki deformira podrejene elemente. Podrejeni elementi so gradivo – govor, beseda, semantični elementi. Konstruktivno ritmično načelo tedaj deformirajoče deluje na nasprotno, semantično načelo. »Konstruktivna vloga ritma se ne kaže toliko v zatemnitvi semantičnega momenta kolikor v močni deformaciji le-tega.« (PPJ, stran 168.) »Eliminiranje ritma kot glav-

nega, podrejšočega faktorja povzročča uničenje specifičnosti verza in tako še bolj podčrta konstruktivno vlogo ritma v verzu.« (PPJ, stran 42.) Ritem je tisto najbolj specifično, kar ločuje verz kot sistem ali niz od drugih sistemov ali nizov, saj se vloga ritma kaže tudi per negationem, kakor smo pravkar videli.

Treba pa je podčrtati še naslednje: bistvene lastnosti posameznih literarnih nizov (verza, proze) je treba iskati predvsem v deformaciji, ki jo izvrši vrhovno konstruktivno načelo (v primeru verza ritem) na podrejenem gradivu.

Ko pravimo, da je ritem konstruktivni princip verza, povemo, da je ritem in njegovo deformativno delovanje specifični umetniški plus poezije v verzih. Potrditev verznega ritma kot konstruktivnega principa verza pa nadalje konstituira poezijo v verzih kot nemotivirano literarno umetnost – to je umetnost, pri kateri se bije zapleten boj med nadrejenimi in podrejenimi elementi.

Iz zadnje ugotovitve pa lahko izvedemo še en sklep: poezija zaradi svoje nemotiviranosti – torej zato, ker njeni sestavni elementi niso med seboj skladno združeni in zlitni – nima komunikativne vloge. To pomeni, da so njene funkcije drugačne od služne sporočilnosti navadnega praktičnega govora, pri katerem so vsi faktorji podrejeni enemu samemu namenu: sporočanju.

2.1. Dokaz o ritmu kot vrhovnem organizacijskem načelu verza daje primerjalna analiza, ki razkriva razliko med verzom in prozo. Tinjanov si je za to analizo izbral dve mejni področji, ki verz in prozo združujeta, kolikor je le mogoče. Mejno področje verzne niza je svobodni verz (vers libre, vers irregulier), mejno področje proznega pa tako imenovana ritmična (»metrična«) proza. Če na primer svobodni verz napišemo v obliki proze, izstopi konstruktivni princip proze: to je semantično-sintaktično organizacijsko načelo, členjenje po gramatičnih enotah, prevladovanje semantike. Podobno se zgodi, če ritmično prozo napišemo v obliki verstic, kakršne imamo pri svobodnem verzu. Takoj nastopi deformacija semantično-sintaktičnih elementov na račun ritma. Take sklepe potrjuje Tinjanov tudi v članku *Literarno dejstvo*: »... Temeljni konstruktivni faktor v verzu je ritem, gradivo v širokem pomenu pa – semantične skupine; v prozi je konstruktivni dejavnik semantično združevanje v skupine (siže), gradivo pa – ritmični elementi besede v širokem pomenu.« (LF, stran 15.)

Ob primerjavi svobodnega verza in »ritmične« proze se izdvojijo lastnosti, ki ločujejo verzni niz od proznega:

- enotnost verzne niza, ki je posledica povezanosti vseh ritmičnih (in semantičnih) faktorjev v verzu;
- zbitost (gostota) verzne niza, ki se kaže v vezeh med posameznimi verzni členi.

Obe zgornji lastnosti sta med seboj neločljivo povezani: pojem enotnosti verzne niza že predpostavlja tudi zbitost in obratno. Obe lastnosti pa pogojeta tretjo lastnost verzne niza: dinamizacijo govornega gradiva. Govorni niz je v verzu enotnejši in močnejši zbit kot v praktičnem govoru, kajti v procesu razgrajevanja pesem v vsakem primeru razpade na verzne enote, ki so del niza. Prav to razpadanje na enote pa ustvarja dinamiko gradiva in s tem verza sploh.

Enotnost in zbitost niza pregrupirata semantično-sintaktično členjenje in vezi; če ritmično členjenje sovпада s semantičnim, pa te vezi še globlje podčrtata. Dinamizacija govornega gradiva razmeji besedo v verzu in besedo v prozi. Beseda je v bistvu rezultanta dveh nizov, saj je nenehno izpostavljena delovanju tako ritmičnih (na primer metričnih) kot tudi semantično-sintaktičnih dejavnikov. Tako ima beseda (in ves govorni proces) v verzu sukcesivno naravo – to pa je četrta lastnost, ki loči verzni niz od proznega. Govorno gradivo v verzu je sukcesivno, kar pomeni, da je vzročno odvisno od ritmičnih in semantičnih zahtev.

Povedano nam omogoča naslednje sklepe:

Konstruktivni princip verza so ritmični elementi, konstruktivni princip proze pa semantično-sintaktični elementi. Oba principa imata močno asimilacijsko moč, saj si podrejata in deformirata pojave nasprotnega niza, predvsem njegov konstruktivni princip. To pomeni, da se v prozi ritmični elementi podrede semantično-sintaktičnim, v verziju pa semantično-sintaktični ritmičnim. Ritem verza je zato funkcionalno drugačen od proznega ritma. Prozni ritem je glede na verznege le nekakšna »ritmičnost« (isto velja za meter kot najbistvenejšo komponento ritma: v prozi imamo glede na verz le »metričnost«). Seveda pa velja tudi obratno: semantično-sintaktični elementi so v verziju občutno deformirani, zato moremo govoriti pri verziju le o »semantičnosti«, če njegovo semantiko in sintakso primerjamo s konstruktivnim načelom proze.¹⁴

2.2. Ko smo spoznali vlogo ritma v verziju ob primerjanju s prozo, se povrnimo spet k ritmu samemu. Ritem kot konstruktivni princip verza lahko zasledujemo v vsej njegovi deformacijski moči, se pravi, v maksimalnih ritmičnih pogojih. Vendar pa je tak idealen ritmični sistem v večini primerov zabrisan, zatemnjen, zamegljen, strt. Opraviti imamo z minimalnimi ritmičnimi pogoji. »Minimalni ritmični pogoji so taki, kjer faktorji, katerih medsebojno delovanje oblikuje ritem, niso dani v obliki sistema, temveč le v obliki sistemskih sledi.« (PPJ, stran 53.) Ritem je lahko dan le kot ritmična sled; ta pa je istočasno tudi sled drugih sestavnih komponent, ki oblikujejo ritem (meter, evfonična sredstva in podobno). Ritmična sled se v najpreprostejši obliki kaže kot izpostavitev kakršnekoli ritmične skupine. Dinamični ritmični sistem se tako ustvari po hkratni poti priprave in istočasno realizacije, udejanjenja (razrešnje) te priprave v višjo skupino, ki oblikuje celoto. Ritmično členjenje v skupine poteka potemtakem hkrati v progresivni in regresivni smeri; v progresivni smeri deluje dinamična priprava, v regresivni pa realizacija te priprave.

Seveda pa ni nujno, da se dinamična priprava realizira; tedaj imamo namesto izdelanega sistema posamezne impulze (na primer metrične impulze pri svobodnem verziju). To pomeni, da se konstruktivni princip (ali eden njegovih elementov) ne razpozna v gradivu v vsej svoji moči, temveč obstaja le v obliki sledi, nerealizirane, potencialne možnosti.

Vse dosedanje premisleke povzame Tinjanov v naslednjo ugotovitev: »Verza v danem primeru ne določi sistemsko vzajemno delovanje med ritmičnimi faktorji (maksimalnimi pogoji), temveč naravnost (ustanovka) k sistemu – sam njen princip (minimalni pogoji).« (PPJ, stran 56.)¹⁵ To pomeni, da bomo verz imeli za verz tudi takrat, ko njegovi elementi ne bodo podani v obliki trdnega in zaključenega sistema, temveč bodo razvidni le kot sledovi sistema, se pravi, ko bomo razbrali le še tiste nujne pogoje, ki konstituira verz kot tak in ga tako ločujejo od drugih in drugačnih sistemov (na primer od proze).

2.3. Taki nujni pogoji, ki vzpostavljajo verz kot tak, so ekvivalenti. Kakšna je narava ekvivalentov in kaj sploh so? Tinjanov pravi: »Pri ekvivalentu imamo opraviti s heterogenim elementom, ki se že po svojih funkcijah loči od elementov, s katerimi nastopa.« (PPJ, stran 47.) Ti ekvivalenti so različni. Najprej imamo ekvivalente pesniškega teksta; to so »vsi zunajbesedni elementi, ki tako ali drugače nadomeščajo tekst« (PPJ, stran 43.) Taki so izpuščeni deli teksta, nadomeščeni z grafičnimi elementi (na primer s pikicami), pa številke, ki včasih nadomeščajo cele kitice pesnitve (v *Jevgeniju Onjeginu*). Tekstovni ekvivalenti so tudi »opombe pri dramih v verzijih, ki spadajo k tekstu; opombe v dramah mnogih simbolistov, ki nimajo vloge scenskih napotil, temveč so vpeljane kot ekvivalenti dogajanja (na primer v *Človekove življenju* L. Andrejeva)«. (PPJ, opomba 25, stran 177.)

Zlasti v primeru zunajbesednih grafičnih elementov (pikic, številok) kot ekvivalentov velja naslednja ugotovitev Jurija Tinjanova iz članka *Literarno dejstvo*: »Konstrukcija je dana na ničelnem govornem gradivu.« (LF, stran 17.) Zato je tudi razumljivo, da akustični pristop k verzu, ki ga je razvila nemška literarnoteoretična šola »Ohrenphilologie« (Sievers, Saran) in so ga nadaljevali nekateri francoski in angloameriški literarni teoretiki (Verrier, Scripture, Jones), ne more zajeti ekvivalentov kot enakopravnega konstitutivnega faktorja verza. Prav zato Tinjanov polemizira z njimi.

Vloga tekstovnih ekvivalentov pa je izredno pomembna, saj pomen neznanega teksta, ki je nadomeščen, izstopi še z večjo močjo, s tem pa se verz maksimalno dinamizira. »...Pojav ekvivalentov ne povzroča zmanjšanja, oslabitve, temveč nasprotno – večji napon, napetost neizrabljenih dinamičnih elementov.« (PPJ, stran 47.) Pri ekvivalentih se namreč poruši ustaljeno razmerje med konstruktivnim principom in deformiranimi elementi. Konstruktivni princip (ali ena njegovih komponent) izstopi z večjo silo, s tem pa se razbija avtomatizacija verza (in literarne umetnosti sploh).

Z gledišča ekvivalentizacije pa lahko zdaj na tem metstu že tudi na novo opredelimo formo literarnega dela, se pravi potekanje, spreminjanje odnosa med podrejšim načelom in podrejenim gradivom: »Forma je neprestano izrabljanje (ustanovka) različnih ekvivalentov, ki povečuje dinamizem.« (PPJ, stran 50–51.)

Pojav ekvivalentnosti najdemo tudi pri metru kot najpomembnejši ritmični komponenti verza. Pri metru svobodnega verza imamo opraviti z metričnim impulzom: meter ni dan sistemsko, temveč le v obliki impulza, sledi, možnosti za realizacijo dinamične priprave.

Ekvivalentnost pa nastopa tudi pri drugih ritmičnih komponentah, npr. pri rimi (oddaljene rime; nenatančne rime – to je take, pri katerih fonična – glasovna – ravnina ne sovpa z grafično – pisno – podobo ali pa ne sovpa data niti fonični ravnini v posameznih členih rime).

b) Beseda v verzu

3.0. Ritem kot konstruktivni princip verza si podreja in deformira vse ostale sestavne elemente verza, to pa so predvsem semantično-sintaktični elementi (besede in večji pomenski sklopi – sintagme, stavki). Ti elementi so v verzu podrejeni in deformirani, zato nimajo take vloge kot na primer v proznem sistemu, kjer – prav obratno kot v verzem – deformirajo ritem. Semantično-sintaktični odnosi so zato v verzem nizu glede na prozni niz kot nekakšna »semantičnost«, o čemer smo že govorili (2.1.). Drugi del knjige *Problem pesniškega jezika* je Tinjanov posvetil prav preučevanju te »semantičnosti« – se pravi deformirani, podrejeni vlogi besede v verzem nizu ter specifičnim spremembam, ki jih semantično-sintaktični odnosi doživijo zaradi podrejenosti in deformacije.

»Beseda nima enega samega določenega pomena... Abstrakcija »besede« se vsakokrat napolni drugače, odvisno od tistega leksičnega sistema, v katerem se znajde, in od funkcije, ki jo nosi vsaka govorna stihija. Beseda je nekakšen prečni prerez teh različnih leksičnih in funkcionalnih sistemov.« (PPJ, stran 77.)

Pomen besede se torej spreminja. Kljub temu pa lahko v nji odkrijemo nekatere stalne lastnosti, ki se ohranjajo zdaj bolj zdaj manj razločno.

Vsaka beseda ima osnovni pomen. To je tista lastnost, ki ohranja v besedi pri različnih rabah enotnost leksične kategorije. Torej lahko rečemo tudi narobe: enotnost leksične kategorije je v vsaki besedi, ki jo uporabimo v različnih besednih zvezah, ohranjena prav zaradi tega, ker ima beseda osnovni pomen.

Vsaka beseda ima poleg tega tudi drugotne pomene. Ti se pokažejo kot posebnost čisto določene leksične rabe na čisto določeni leksični ravnini. Ne-

kateri teh drugotnih pomenov so stalni, drugi pa spremenljivi, torej nimajo trdnosti in stalnosti osnovnih pomenov.

Že s pomočjo dosedanjih ugotovitev lahko opredelimo besedno dvojnost, ki nastopi, ker (nepravilno) ločujemo besedo v stavku in besedo zunaj stavka. Besede zunaj stavka (recimo v slovarju, kjer naj bi bila beseda čisto leksična, »beseda nasploh«) ni; zunaj stavka je le v drugačnih pogojih kakor v stavku. Torej je »besedni dualizem... delitev pomenov na dve temeljni vrsti – na osnovni pomen in na drugotne pomene«. (PPJ, stran 82.)

Povrnimo se spet k drugotnim pomenom. Stalna drugotna lastnost pomena je leksična obarvanost besede. To je posledica »pripadnosti (besede) temu ali onemu govornemu okolju.« (PPJ, stran 89.) »Vsaka beseda se obarva s tistim govornim okoljem, v katerem se predvsem uporablja.« (PPJ, stran 89.) Vendar pa leksično obarvanost spoznamo le zunaj dejavnosti, okoliščin in rab, za katere je značilna. To pomeni, da leksične obarvanosti ne moremo opaziti v okolju, v katerem se neka beseda pretežno ali izključno uporablja, temveč le v drugačnem okolju, kjer je ta beseda iztrgana iz običajne besedne rabe in kjer njena »tujost« izstopi prav zaradi luči, ki jo beseda sama meče na sosednje govorno gradivo in jo le-to hkrati meče nanjo. Novo govorno okolje asimilira besedno leksično obarvanost, posledica tega pa je, da se beseda z močno leksično obarvanostjo funkcionalno vključi v novo okolje. Funkcionalne zahteve določenega literarno umetniškega niza narekujejo izbor besed iz drugih, leksično obarvanih področij.

Tako stalne kot tudi spremenljive drugotne pomske lastnosti lahko zatemnijo, zabrišejo ali pa skoraj povsem iztisnejo osnovni pomen. Tedaj stopijo na njegovo mesto, vendar pa se tudi v tem primeru osnovna lastnost kaže per negationem.

3.1. Osnovna lastnost pomena se zabriše zaradi zunajpomenskih faktorjev. To pa so v glavnem ritmični faktorji. Besedo, ki smo jo dozdaj gledali zunaj njene vloge v verzem nizu, je zdaj treba preučiti znotraj verzega niza; ta »predstavlja cel sistem pogojev, ki po svoje vplivajo na osnovno in drugotne lastnosti pomena in na nastanek spremenljivih lastnosti«. (PPJ, stran 94.)

Na besedo v verzu vplivajo ritmični elementi in z njimi povezane lastnosti verza kot specifičnega sistema (enotnost in zbitost verzega niza, dinamizacija in sukcesivnost govornega gradiva).

Čim krajši vrstični nizi so v verzu, tem manj so samostojni in tem bolj med sabo povezani, tako ritmično kot sintaktično. Enotnost krajših nizov je večja, njihove meje pa zato manj občutimo kot meje daljših nizov. Pri teh so meje izredno intenzivirane. Nekoliko manj so intenzivirane meje znotraj nizov, ki razmejujejo posamične notranje razdelke niza (na primer periode). In prav na teh se kaže deformacija besede v največji meri.

Deformacija nastopi zaradi izpostavljenosti besede, njenega položaja na intenziviranih mestih, predvsem ob mejah na koncu ali začetku niza in znotraj niza. Čim bolj je meja intenzivirana, tem večja je deformacija besede. Zlasti velika je pri verzem prestopu (enjambementu) in njegovih modifikacijah znotraj niza (rejetih). Izredno močna pa je tudi pri maksimalno dinamizirani obliki verzega niza, pri svobodnem verzu, kjer pogosto celoten vrstični niz predstavlja ena sama beseda, kar bistveno poruši običajno semantično ravnotežje stavka in besede. To pa se kaže v posebnostih svobodnega verza.

Semantično izpostavljanje besed, ki ima namen okrepiti osnovne lastnosti pomena ali pa jih zabrisati, se pravi, vplivati na nastanek drugotnih in spremenljivih lastnosti na račun osnovnih, je povezano z ritmičnim izpostavljanjem – torej z izpostavljanjem besed na ritmično intenziviranih mestih. Ritem negativno ali pozitivno vpliva na semantiko besede v verzu – oba-krat pa se semantika deformira.

Po vsem povedanem lahko že natančneje definiramo »semantičnost« besede v verzju. Če upoštevamo ugotovitve o osnovni in drugotnih pomenskih lastnostih ter o njihovem odnosu do ritma, lahko zapišemo, da je »semantičnost« v verzju deformacija osnovnega pomena zaradi specifičnih ritmičnih vzrokov, pri čemer izstopijo drugotne pomske lastnosti, in sicer tako stalne (na primer leksična obarvanost) kot tudi spremenljive.

Izpostavljanje besed na intenziviranih mestih (bodisi iz semantičnih bodisi iz ritmičnih vzrokov) je vzročno-posledično povezano z enotnostjo in zbitostjo verzne niza ter z dinamizacijo in sukcesivnostjo govornega gradiva. To pomeni, da vsi odnosi veljajo tudi v obratni smeri: vse našete lastnosti so v veliki meri odvisne od položaja besede na intenziviranih mestih. V verzju imamo opravka s tako imenovano »posebno semantično vrednostjo besede... glede na položaj« (PPJ, stran 121.) »Besede so znotraj verzne niza in enot v dosti močnejših in bližjih medsebojnih odnosih in zvezah kakor pa v navadnem govoru; moč teh zvez ni brez pomena za značaj semantike.« (PPJ, stran 121.)

Prav na teh notranjih verznihih odnosih in povezavah temelji uporaba tako imenovane »brezvsebinkosti« besede. »Brezvsebinkost« besede pomeni, da osnovni pomen prinaša izredno malo novega ali da sploh ni zvezan s splošnim »pomenom« – z ritmično-sintaktično enoto, katere člen je beseda. V takih primerih se posebno pokaže deformacijski vpliv enotnosti in zbitosti verzne niza in semantična vrednost besede v verzju glede na položaj, saj izstopijo drugotne in spremenljive pomske lastnosti, intenzivirane na račun osnovnega pomena. Porušeno je semantično ravnotežje besede in ta dobi tako imenovani »navidezni«, »dozdevni« pomen – se »semaziologizira« (opomeni). »Semaziologizirane« besede imajo vrednost pomskega ekvivalenta. To so običajno manj pomembne besede (vezniki, lastna imena) in zapolnjujejo semantične vrzeli v verzju. Pesnik jih ne izbira zaradi njihove semantike, temveč zaradi dinamično-ritmičnih zahtev verzne niza; ne izbira besed zaradi njih samih, temveč glede na druge, sosednje besede.

Spremenljive pomske lastnosti pa morajo biti res le spremenljive, »navidezna« semantika mora ostati res le »navidezna«. Samo tedaj se v besedi vsaj delno ohrani osnovni pomen – četudi zatemnjen, zabrisan, oslabel. Če bi se osnovni pomen povsem zabrisal, bi beseda izgubila svojo moč (to se dogaja pri nerazumljivih besednih igrah in nepomenskem jeziku futuristov, daidastov in tudi današnjih pesniških smeri).

Pri zabrisanju osnovnega pomena izstopijo predvsem spremenljive pomske lastnosti. Te dajejo celim skupinam, v katerih nastopajo, nekakšen zlit »pomen«, ki je zunaj semantičnih zvez posamičnih členov skupine. Medsebojno ravnotežje osnovne in drugotnih pomskih lastnosti se poruši tako zelo, da se osnovni pomen zabiše, iz spremenljivih pa nastane nekakšen nov osnovni pomen. Beseda dobi nov smisel. Ta proces pospešujejo zlasti oblikovni – grafično ali akustično predstavljeni – elementi besede (prefiksi, sufiksi in podobno).

Pri zabrisanju osnovnega pomena pa izstopi tudi stalna drugotna lastnost – leksična obarvanost besede. Verz dobi poseben leksični ton, ki se zaradi trdnosti in zbitosti razširi na cel niz. To je leksična tonalnost verza, ki se v nadaljnjem procesu razgrajevanja pesmi zaradi asimilacijskih tendenc poveča – ali pa oslabi. Leksična obarvanost interferira tudi s spremenljivimi pomskiimi lastnostmi, ki jih prav tako kot osnovne ne more povsem iztiniti.

Položaj pa se še zaplete, če se beseda hkrati nanaša na dva leksična niza in ima zato dva osnovna pomena (homonimi, kjer je enotnost leksične kategorije razbita). Tedaj v kontekstu pesmi izstopijo spremenljive lastnosti, ki se povežejo z drugo osnovno lastnostjo, se pravi, ne s tisto, ki je razvidna iz konteksta.

Največjo leksično obarvanost imajo tiste besede, katerih osnovni pomen je zabrisan ali pa ga sploh ni (nerazumljivi dialektizmi, tuja imena in podo-

бно). Ali kakor pravi Tinjanov: »... Moč leksične obarvanosti je v obratnem sorazmerju z močjo osnovne lastnosti.« (PPJ, stran 137).

3.2. V kakšnem odnosu pa so osnovne in drugotne pomenske lastnosti s predmetno in oblikovno stranjo besede?

Ta odnos je reverzibilen, obrnljiv, poteka torej v obeh smereh. Spremembe predmetnega in oblikovnega dela besede lahko povzročijo spremembo osnovnega pomena in vplivajo na nastanek stalnih in spremenljivih drugotnih pomenskih lastnosti. Poteka pa tudi obraten proces. V tej smeri delujeta dve lastnosti ritma: instrumentacija in rima. Instrumentacija temelji na zbitosti verzne niza, rima na njegovi enotnosti – obe pa učinkujeta na spremembo osnovnega pomena in nastanek sekundarnih pomenov, odtod pa na spremembo predmetnega in oblikovnega dela besede.

Pri definiciji instrumentacije se Tinjanov opira na opredelitev, ki jo je postavil Osip Brik v kratki študiji *Glavna ponavljanja (Zvukovye povtory, 1916–17)*. Povzema in modificira jo v naslednjem stavku: »Instrumentacija so skupine – ponavljanja, ki izstopajo na splošnem izgovornem (in akustičnem) ozadju.« (PPJ, stran 146). Taka definicija omogoča razumevanje instrumentacije kot tistih foničnih elementov, ki organizirajo in grupirajo govorno gradivo. Grupiranje s pomočjo instrumentacije poteka le po progresivni poti, kar instrumentacijsko združevanje v skupine loči od metričnega, ki poteka obojestransko, po progresivno-regresivni poti, pri čemer je odločujoče predvsem delovanje v progresivni smeri.

Pri instrumentaciji igrajo vlogo naslednji dejavniki: bližina in zbitost členov v ponovitvah; njihov odnos do metra; število glasov in njihov značaj v ponovitvah (ločimo popolno ponavljanje – geminacijo, in delno – reduplikacijo); kakovost glasov, kakor tudi njihov odnos do predmetne in oblikovne strani besede; in končno značaj besed, ki jih ponovitve zajemajo.

Tudi instrumentacija (kot druge ritmične komponente) večinoma ni dana kot izdelan, celovit sistem (se pravi v maksimalnih pogojih); pogosteje imamo le posamezne instrumentacijske impulze, ki dinamizirajo govorno gradivo (instrumentacija je dana v minimalnih pogojih). Ti impulzi so določeni ritmični ekvivalenti. Zanje je dovolj, če so dane najsplošnejše sledi fonetske sorodnosti posameznih glasov (primerjaj PPJ, opomba 37, stran 180).

Semantiko verzne besede deformira tudi rima. Prvi člen rime deluje v progresivni, drugi v regresivni smeri. Glavni dejavniki ritmične vloge rime v verzu so: njen odnos do metra in sintakse; bližina in zbitost rimanih členov; število rimanih členov; kvalitativni značaj besed, ki vstopajo v rimo, se pravi, ali rima zajema predmetno ali formalno plat rimanih besed ali pa sloni na njihovih medsebojnih kombinacijah.

Obe ritmični komponenti, instrumentacija in rima, deformirata semantiko v verzem nizu, ker rušita običajno razmerje med predmetnim in oblikovnim delom besede. V besedi zato izstopijo spremenljive pomenske lastnosti, ki zatemne osnovni pomen. Posledica je spremenjeno, novo razmerje predmetnega in oblikovnega dela besede, kar besedo dinamizira. Z dinamizacijo pa se razbija avtomatizem verzne niza.

Treba pa je opozoriti tudi na nevarnost pretirane dinamizacije s pomočjo instrumentacije in rime (kakor tudi drugih ritmičnih komponent). Pri stalno enakih postopkih instrumentacije in rimanja se namreč literarno delo in besedna umetnost nasploh avtomatizirata prav zaradi manirizma postopkov. Tu se pričinja pojav epigonstva v literaturi, ki ga Tinjanov razlaga v drugih spisih in s pomočjo diahroničnega preučevanja.

4.0. Vsi pojavi, o katerih smo govorili, so v knjigi Jurija Tinjanova *Problem pesniškega jezika* obravnavani kot bistveni pojavi verzne niza. Zato smo jih tudi skušali podrobneje prikazati in razložiti v luči ritma kot deformirajočega načela verza in semantike kot deformiranega verzne faktorja. Ob strani smo zato pustili nekatera vprašanja verza in literarnega dela še po-

sebej, ki jih tudi Tinjanov sam obravnava mimogrede, fragmentarno, nepopolno ali pogosto polemično (vprašanje emocionalne obarvanosti verza, vprašanja podobe, sižeja, kompozicije in časa v literarnem delu). Zanimarili smo tudi vprašanja, ki zasledujejo literaturo v njeni diahroniki in ki jih je Tinjanov reševal v poznejših spisih (vprašanja geneze, tradicije, evolucije in revolucije v literaturi in podobno). In končno smo se izognili še vprašanjem, ki zajemajo možnosti literarnega preučevanja in metodologijo literarne znanosti, saj so za knjigo *Problem pesniškega jezika* najbolj obrobne pomena.¹⁶ Zdi se, da je bila glavna naloga našega pisanja – problem deformacijskega spopadanja ritma in semantike v verzu – v dovoljšnji meri obsežna in da se je zato jasno izkazala temeljna specifika verzne niza kot konstrukta, sistema, samostojne umetniške strukture.

OPOMBE

¹Jurij Nikolajevič Tinjanov, ruski literarni teoretik, zgodovinar, kritik in pisec umetniške proze se je rodil leta 1894 v kraju Režica v vitebski guberniji (današnja Latvija), umrl pa leta 1943 v Moskvi. Z literarno teorijo se je ukvarjal od leta 1921, ko se je pridružil »Društvu za preučevanje pesniškega jezika« (*Opojaz*), in kmalu postal eden stebrov ruske »formalne šole«. V letih 1921–30 je predaval poglavja iz ruske poezije na leningrajskem literarnem inštitutu. Leta 1921 je izšla njegova prva samostojna knjiga *Dostojevski in Gogolj*, napisana 1919, leta 1924 pa temeljno delo *Problem pesniškega jezika*. Leta 1929 je izdal še zbornik 17 spisov predvsem literarnozgodovinskega značaja z naslovom *Arhaisti in novatorji*, ki je nastajal v letih 1919–28. Ukvarjal se je zlasti s preučevanjem ruske poezije 19. stoletja od Puškina, Kihelbekerja in Gribojedova do Tjutčeva in Nekrasova. Kot kritika ga je zanimala zlasti ruska simbolistična in futuristična poezija (Brjusov, Blok, Majakovski, Hlebnikov), pa tudi film. Vzporedno je od leta 1925, zlasti pa po letu 1930 pisal biografsko umetniško prozo, predvsem romane na osnovi literarnozgodovinskega gradiva (*Kjuhla*, 1925 – o Kihelbekerju, *Smrt Vazir-Muharja*, 1927–28, o Gribojedovu, *Puškin*, 1936, 1943). V SZ objavljajo zlasti njegovo literarno-umetniško delo in prevode Heineja. Poleg ponovne izdaje temeljnega dela *Problem pesniškega jezika* (1965) sta izšla še izbora razprav, člankov in kritik *Puškin in njegovi sodobniki* (1968) in *Poetika, literarna zgodovina, film* (1977).

²Posamične dele knjige *Problem pesniškega jezika* (*Problema stihotvornogo jazyka*) je avtor predaval pozimi 1923. leta v Društvu za preučevanje pesniškega jezika (*Opojaz*) in v Društvu za preučevanje besedne umetnosti pri Ruskem inštitutu za zgodovino umetnosti. Prvotni naslov knjige je bil *Problem verzne semantike*. V samostojni izdaji je prvič izšla leto pozneje (1924) pri založbi Academia v Leningradu, v seriji *Vprašanja poetike*. Druga izdaja knjige je bila fototipski natis izvirne izdaje iz leta 1924 (Haag 1963). Tretja izdaja s krajšimi opombami in nekaterimi literarno kritičnimi članki Tinjanova pa je izšla leta 1965 v Moskvi. Uporabljali smo predvsem to izdajo; iz nje so vsi navedki.

³Termin govor (reč) moramo razumeti pri Tinjanovu tako, kot ga je razumel švicarski lingvist Ferdinand de Saussure in kakor ga je za njim razumela vsa ruska »formalna šola«: govor (parole) je individualna realizacija jezikovnega sistema (langue), to je sklopa konvencij in norm, ki imajo nadindividualno vrednost, medtem ko individualno realizacijo teh norm in konvencij lahko sledimo v vsakem posamičnem primeru v govorno-artikulacijskem procesu.

⁴*Literarni razvoj* (*Literaturnaja evolucija, LE*), v knjigi *Arhaisti in novatorji*, W. Fink Verlag, München 1967, stran 42. Navedena študija o literarni evoluciji je v tej pre-fotografirani ruski izdaji iz leta 1929 natisnjena na straneh 30–47. Iz Münchenske izdaje navajamo tudi drugo pomembno študijo *Literarno dejstvo* (*Literaturnyj fakt, LF*), stran 5–29.

⁵Morda bi navedli le misel Tinjanova iz članka *Literarni razvoj*, ki govori o odnosu socialne realnosti in literature: »Literatura ima glede na socialno realnost *govorno funkcijo*« (stran 42).

⁶To dvojno povezanost literarnih elementov navznoter in navzven imenuje Tinjanov avtofunkcija in sinfunkcija (LE, stran 33); prva pogojuje drugo (LE, stran 34, 35). Naj navedemo samo nekaj misli o literarni funkciji, ki jo Tinjanov razvije predvsem v poznejših delih, za enega osrednjih pojmov preučevanja književnosti in jezika pa jo razglasi praški lingvistični krožek in češki strukturalni funkcionalizem (B. Havránek, V. Mathesius, J. Mukařovský, J. Kořinek, J. Vachek idr.). Konstruktivna funk-

cija je »soodvisnost vsakega elementa literarnega dela kot sistema z drugimi, potemtakem z vsem sistemom« (LE, stran 33). »Delo je sistem medsebojno povezanih faktorjev. Odnos vsakega faktorja z drugimi je njegova funkcija glede na celotni sistem.« (*Oda kot govorniška vrsta*, 1922; *Arhaisti in novatorji*, stran 48.) »Sistem literarnega niza je predvsem sistem funkcij literarnega niza, ki je v nenehnem medsebojnem odnosu z drugimi nizi.« (LE, stran 40).

Literarno funkcijo je mogoče preučevati sinhrono in diahrono. Tinjanov je vedno bolj poudarjal pomen diahronega preučevanja literarne funkcije in literature sploh. »Spreminjanje funkcije tega ali onega elementa, nastanek take ali drugačne nove funkcije pri formalnem elementu, povezuje le-tega s funkcijo – to so pomembna vprašanja literarne evolucije...« (LE, stran 40). »Evolucija konstruktivne funkcije poteka hitro. Evolucija literarne funkcije od dobe do dobe, evolucija funkcije vsega literarnega niza glede na sosednje nize pa cela stoletja.« (LE, stran 41).

⁷»Delo... dobi svojo literarno funkcijo prav zaradi te dominante,« piše Tinjanov v članku *Literarni razvoj* (stran 41). Problem dominante literarnega dela je razvil član »formalne šole« Boris Ejhenbaum, zlasti v svojem temeljnem delu *Melodika ruskega lirskega verza* (1922).

⁸Takšen konstruktivni princip literarnega dela omenja Tinjanov že v spisu *Oda kot govorniška vrsta* leto pred natisom *Problema pesniškega jezika*: »...Noben literarni sistem ne nastane s sodelovanjem vseh faktorjev, temveč zaradi prevladovanja, izdvajanja enega faktorja (ali skupine faktorjev), ki si funkcionalno podreja ostale in jim daje barvo.« (*Arhaisti in novatorji*, stran 48.)

⁹Besedici »potekanje« v zgornji formulaciji ne smemo pritikati časovnega odtenka; to je potekanje izven časa, kot čisto gibanje samo po sebi. Kar pa zadeva formo literarnega dela, moramo reči, da ji je največ prostora namenjal v svojih delih član »formalne šole« Viktor Šklovski. Zanj je bil to eden temeljnih pojmov literarne teorije. Funkcionalni odnos med (tradicionalno) vsebino in obliko je opisal takole: »Nova forma se ne pojavi, da bi izrazila novo vsebino, temveč da zamenja staro formo, ki je že izgubila svoj umetniški značaj.« (*Povezanost postopkov razgrajevanja sižeja s splošnimi stilnimi postopki*, 1919.) Šklovski je tudi razvil pojme razgrajevanja sižeja (razvrtyvanie siže) in postopka (priem).

¹⁰Avtomatizacija je tudi ključni termin »formalne šole«. Šklovski ji pravi tudi »kanonizacija«, ruski formalisti pa jo preučujejo zlasti na problematiki literarnih vrst. Tinjanov v *Literarnem dejstvu* piše: »V dobi razpadanja določene vrste se ta iz središča preseli na obrobje, iz literarnih drobnjav, zakotij in nižav pa stopi na njeno središčno mesto nov pojav.« (Stran 9.)

¹¹Taka definicija literature ima daljnosežne posledice tudi za njeno preučevanje. Prvi problem »formalne šole« je bil razmejiti literarno govorno konstrukcijo od drugih konstrukcij, se pravi, umetniški govor ločiti od občevalnega. Iz posebnosti literarne govorne konstrukcije so izhajale znane definicije predmeta literarne vede. Boris Ejhenbaum: »...Predmet znanosti o književnosti kot taki mora biti preučevanje specifičnih lastnosti književnega gradiva, ki le-to ločujejo od vsakršnega drugega gradiva...« (*Teorija »formalne metod«, 1925.*) Roman Jakobson: »Predmet znanosti o književnosti ni književnost, temveč literarnost, to je tisto, kar napravi določeno literarno delo za literarno delo.« (*Najnovjša ruska poezija*, 1921.)

¹²Lahko pa na tem mestu navedemo še nekaj misli Tinjanova o literarni evoluciji. Zanj je ta revolucionarno menjavanje literarnih sistemov. Kakor je Tinjanov že literarni sistem nekega časovnega obdobja primerjal z revolucionarnim vrenjem (v spisu *Puškin in Tjutčev* iz leta 1923: »Že davno je pojem enotne literarne dobe odstopil mesto pojmu zapletene in razvejene dobe, v kateri poteka skriven in odprj boj med različnimi literarnimi smermi«), tako je tudi literarno evolucijo gledal revolucionarno dinamično. »Ko govorimo o »literarni tradiciji« ali »prevzemanju«, si navadno predstavljamo nekakšno premico, ki povezuje mlajšega predstavnika določene literarne veje s starejšim. Toda stvar je dosti bolj zapletena. Nimamo opravka z nadaljevanjem premice, prej bi lahko govorili o odstopanju, odboju od določene točke – o boju. Glede na predstavnike druge veje, druge tradicije takega boja ni: ti se preprosto obidejo, zanikajo ali spostojejo, proti njim se uporablja le dejstvo lastnega obstoja.« (*Dostojevski in Gogolj*, 1921, *Arhaisti in novatorji*, stran 412.) »...Vsako literarno prevzemanje je predvsem boj, razbijanje stare celote in nova izgradnja starih elementov.« (Isto, stran 413.) »Govoriti o prevzemanju se da le pri pojavih šole, epigonstva, ne pa pri pojavih literarne evolucije, katere načelo je – boj in zamenjava.« (LE, stran 10–11.) »Ne enakomerna evolucija, temveč skok, ne razvoj, temveč zamenjava.« (isto, stran 6). Tako pride Tinjanov do definicije literature z vidika razvijajočega se literarnega sistema: »Literatura je pretrgano evolucionirajoč niz.« (LE, stran 29.) »Če rečemo, da je evolucija spreminjanje soodnosov med členi sistema, to je, spreminjanje funkcij in formalnih elementov, se evolucija pokaže kot »zamenjava« sistemov.« (LE, stran 46.) Podobnih misli je

tudi Šklovski: »... Vsaka literarna šola je revolucija, nekaj kot pojav novega razreda...« (Rožanov, 1921.)

¹³To misel potrjuje tudi Ejhenbaum: »...Nepopolno motivirana umetnost ali umetnost, ki namerno ignorira motivacijo in razkriva konstrukcijo, je najprimernejše gradivo (literarnega preučevanja).« (Teorija »formalne metode«.) Pojem motivacije, pa tudi vse temeljne pojme formalistične literarne teorije in zgodovine razlaga Boris Tomaševski v knjigi *Teorija književnosti, poetika* (1925).

¹⁴Trditve lahko potrdimo še z dvema navedkoma iz dveh drugih daljših razprav Jurija Tinjanova. V razpravi *Verzne oblike pri Nekrasovu* (1928) pravi: »Verzi se ne razlikujejo od proze po imanentnih lastnostih, temveč po zadanem nizu, ključu. To ustvarja globoko razliko med obema oblikama; pomen besed se v poeziji modificira zaradi zvočnosti (glasovne forme), v prozi pa je zvočnost (glasovna forma) besed modificirana zaradi njihovega pomena.« (Arhaisti in novatorji, stran 408–409.) V razpravi *O kompoziciji Jevgenija Onjegina* (1921–1922) pa piše: »Deformacija zvočnosti zaradi pomena – to je konstruktivno načelo proze; deformacija pomena zaradi zvočnosti – pa konstruktivno načelo poezije. Delno spreminjanje medsebojnega odnosa teh dveh elementov – je spremenljivi faktor tako proze kot poezije... Zaradi tega sta proza in poezija – zaprti semantični kategoriji; prozni pomen je vedno drugačen od pesniškega; s tem se sklada dejstvo, da sta tudi sintaksa in sama leksika poezije in proze bistveno drugačni.« (Nav. po knjigi *Poetika, literarna zgodovina, film*, stran 55.) Te misli niso pomembne le za preučevanje verzne, temveč tudi za raziskavo proznega sistema.

¹⁵Termin naravnost (ustanovka) je v literarni teoriji pomensko večplasten. Za naše razumevanje sta bistvena dva pomena. Prvič je to govorna funkcija literarnega sistema ali niza, to je tista specifičnost, po kateri se ta sistem ali niz loči od drugih sistemov in nizov. To potrjuje članek *Literarni razvoj*: »Če izločimo iz besede »naravnost« teleološki, smerni odtonek, »namero«, postane »naravnost« literarnega dela (niza) njegova govorna funkcija, odnos literarnega dela do socialne realnosti... Pojem »naravnosti« govorne funkcije se nanaša na literarni niz ali literarni sistem, ne pa na posamično delo. Posamično delo je treba povezati z literarnim nizom, preden lahko govorimo o njegovi naravnosti.« (Strani 43, 44–45.) Drugič pa je naravnost »ustvarjalna avtorska namera« (PPJ, stran 42); ta se ostvari v tistem elementu literarnega dela, ki mu pravimo dominanta – četudi spet ni samo to: »Naravnost ni le dominantna dela (ali zvrsti), ki funkcionalno določa podrejene faktorje; je tudi funkcija dela (ali zvrsti) glede na najbližji zunajliterarni govorni niz.« (Oda kot govorniška vrsta, Arhaisti in novatorji, stran 49–50.)

¹⁶Ta vprašanja je Tinjanov naštel v programskem spisu *Problemi preučevanja književnosti in jezika* (1928, skupaj z Romanom Jakobsonom). Program naznanja konec formalističnega gibanja kot literarnoteoretične šole.

VIRI

Problema stihotvornogo jazyka, fototipska izdaja knjige iz leta 1924, Hague, 1963, 138 strani (v seriji »Slavistic Printings and Reprintings«, št. 47).

Problema stihotvornogo jazyka, stat'i, »Sovetskij pisatel'«, Moskva, 1965, 301 stran.

Arhaisty i novatory, fototipska izdaja knjige iz leta 1929, Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, 595 strani (v seriji »Slavische Propyläen«, št. 31).

Poetika, istorija literatury, kino, »Nauka«, Moskva, 1977, 574 strani.

Pred kratkim je izšla druga izdaja znane knjige dr. Borisa Majerja *Strukturalizem* (ČZDO Komunist, Ljubljana 1978, 172 str.). Avtor je delo v marsičem dopolnil, napisal mu je obsežen nov uvod, predelal in aktualiziral je bibliografijo, ki je zdaj tudi veliko preglednejša, ter pomembno razširil poglavje o marksistični »različici« strukturalizma, o Althusserju in njegovi šoli. Tudi stvarno kazalo je v novi izdaji preglednejše in omogoča bolj suvereno rokovanje z besedilom.

Izkoristili bomo to priložnost, da opozorimo na nekatere težave pri opredeljevanju pojma struktura, še posebej kolikor nam te ovire lahko pomagajo, da se soočimo s sodobnim problemom strukturalizma na njegovi zahtevni ravni, ki je tako rekoč *via facti* že postala obvezujoča za razmišljanja na področju današnjih jezikovnih, literarnih in drugih družbenih ved.

V uvodu na strani 14 pravi dr. B. Majer takole:

»Da bi lahko odgovorili na vprašanje, kaj je značilno za strukturalistično pojmovanje strukture, moramo najprej opredeliti vsebino kategorije struktura nasploh... Najsplošnejša opredelitev pojma struktura bi bila: struktura je celota, sestavljena iz vzajemnih pojavov, izmed katerih je vsak odvisen od drugih tako, da je to, kar je, samo v odnosu do njih.«

Še preden poskusimo slediti logiki avtorjevega razmišljanja, se moramo vprašati, ali je možna »najsplošnejša opredelitev pojma struktura«, ali je možno »opredeliti vsebino kategorije struktura nasploh«. Dr. B. Majer upravičeno opozarja, da ta pojem uporablja vrsta posebnih znanosti; pojem struktura »nasploh« torej ni znanstveni, temveč filozofski pojem. Toda tak splošni filozofski pojem še ni značilen za strukturalizem; zanj je namreč značilno *neko določeno* razumevanje pojma struktura. Ta strukturalistični pojem pa je, kakor poudarja dr. B. Majer: *prvič*, nastal v okviru neke posebne znanosti, to je Saussurove ali natančneje saussurovske lingvistike; *drugič* je ta pojem tak, da je omogočil vzpostavitev neke »nove filozofske pozicije« (stran 14, 16 in *passim*) – to novo stališče pa je lahko nastalo le z neko problematično posplošitvijo, absolutizacijo saussurovskega pojma in s tem, da so ga prenesli tudi na druga področja.

Obstajata torej *dva* filozofska pojma strukture: najsplošnejša opredelitev, ki je razmeroma nevtralna, in strukturalistična posplošitev, ki je problematična ali celo nekritična absolutizacija. Kaj ti opredelitvi razločuje? To, da je prva, nevtralna opredelitev plod filozofske abstrakcije »vseh« pojmov strukture, kakršne so izdelale posebne znanosti, druga, strukturalistična opredelitev pa se opira na eno samo koncepcijo, namreč na saussurovsko lingvistično opredelitev.

Toda če naj bo najsplošnejša nevtralna filozofska opredelitev strukture zares splošna in dosledna, mora zajeti ali vsaj upoštevati *tudi* saussurovski lingvistični pojem strukture. Ta pojem pa je očitno tak, da se posplošitvi upira, ali vsaj tak, da njegova posplošitev ne more biti nevtralna.

In narobe: strukturalistični pojem strukture si tudi lasti naravo univerzalnosti, toda ta njegova vseobsežnost je plod neke zlorabe in nikakor ni nevtralna.

Kaj torej jamči »najsplošnejši« filozofski opredelitvi strukture, da je resnično nevtralna in korektna – in kaj naj bi branilo strukturalistični opredelitvi, da ne bi bila upravičena?

Edini zadovoljivi odgovor na ti vprašanji je bržkone prav tisti, ki ga daje dr. Majer: medtem ko bi korektna filozofska posplošitev upoštevala »vse« posebne pojme strukture, pa se strukturalizem abuzivno opre le na eno izmed posebnih koncepcij.

Toda takšna razrešitev ima vendarle tole pomanjkljivost: korektna filozofska posplošitev mora upoštevati *vse* posebne pojme *razen* prav saussurovskega. Saussurovskega pojma strukture namreč ne more upoštevati v tisti njegovi razsežnosti, ki se upira posploševanju, v tisti razsežnosti, ki je ni mogoče upravičeno absolutizirati. Toda ta razsežnost (denimo nekoliko zgoščeno: prednost sinhronije pred diahronijo) je prav tista, ki je za saussurovsko

STALIŠČA

Rastko Močnik

O težavah s pojmom »struktura«

Glosa

ob drugi izdaji

»Strukturalizma«
dr. Borisa Majerja

opredelitev *značilna*, to je prav *differentia specifica*, zaradi katere je saussurovska opredelitev posebna in ne splošna opredelitev. Če naj bo torej filozofski pojem strukture »najsplošnejši«, ne sme biti najsplošnejši: upoštevati ne sme prav tistega, po čemer se *posebej* odlikuje saussurovska določitev pojma strukture.

Če je pa tako, potem je pač že s stališča nevtralne filozofske opredelitve strukture treba priznati, da je saussurovska opredelitev nekaj »čisto posebnega« in da postavlja poseben problem. To pa pomeni, da je *upravičeno*, če jo vzamemo za izhodišče posebnega *filozofskega* premisleka: prav ker je saussurovska struktura takšna, da je ni mogoče kar tako posplošiti, postavlja problem za filozofsko razmišljanje – to se pravi, za razmišljanje, ki jo vsakakor *mora* iztrgati iz njenega rojstnega kraja v posebni znanosti jezikoslovja. Paradokсно rečeno: ker saussurovski pojem strukture *ni posplošljiv*, zahteva neko določeno posplošitev na ravni filozofskega, to je »najsplošnejšega« razpravljanja. *Prav to* pa očitno stori strukturalizem, kolikor zanj lahko rečemo, da je »nova filozofska pozicija«.

Če se nekoliko zgoščeno izrazimo, smo prišli do tegale sklepa: prav tisto, kar dr. Majer upravičeno in po filozofskem preudarku izpostavi kot notranjo nezadostnost strukturalizma, *hkrati upravičuje ali celo kar zahteva* »strukturalistični« *prijem kot posebno filozofsko podjetje*.

Ta sklep je že sam zadosti dramatičen, še bolj dramatična pa je njegova posledica: če je saussurovski pojem strukture izjemen, potem je pač upravičeno, da se vprašamo, kakšne posledice ima ta izjemnost za druga posebna znanstvena področja, na katerih uporabljajo pojem struktura ali na katerih ga je mogoče uporabiti. Toda potem ne moremo govoriti o nekritičnem in preneglem posploševanju posebnega znanstvenega pojma in o tem, da ga ni upravičeno prenašati na druga področja in ravnine.

Skratka: če izhajamo iz teze o notranji nezadostnosti »strukturalizma« in to tezo priženemo do njenih skrajnih posledic, se nam teza sesuje v *obeh* svojih sestavinah: tako v trditvi, da gre pri strukturalizmu za neupravičeno filozofsko »posploševanje« (to posploševanje je nujno, prav kolikor smo prepričani o tem, da je saussurovska »struktura« izjemna ali vsaj posebna), kakor tudi v trditvi, da gre za nekritično prenašanje iz ene znanosti na druga posebna področja (epistemološka posebnost lingvističnega koncepta strukture pač zahteva vsaj to, da »preskusimo«, kakšne posledice bi lahko imelo to posebno, »delno« odkritje na drugih znanstvenih področjih: če Saussure bržčas resda ne bi »hotel nositi nikakršne znanstvene odgovornosti« za takšen »izvoz«, pa na drugi strani prav znanstvena etika – še posebej v današnjem času velikih epistemoloških pretresov in metodološkega prepletanja – od delavcev na drugih področjih zahteva, da premislijo morebitne »stranske« učinke pojma, ki je v jezikoslovju dokazal plodnost in relativno izjemnost).

Če poskusimo ta prvi izid naše glose nekoliko filozofično uobličiti, pridemo do nenavadnega sklepa, da najsplošnejši filozofski pojem struktura obsega dve vrsti: sam sebe in »strukturalistični« pojem. To seveda pomeni, da je najsplošnejši pojem struktura *že sam strukturiran* – in to prav na tisti paradoksn način, katerega koncept je proizvedla »strukturalistična« teorija označevalca.

Če hočemo razmišljati o tem, ali je strukturo mogoče definirati, moramo najprej razpolagati s pojmom struktura. Pogoj za existenco opredelitve strukture je sama opredelitev strukture. In še: če hočemo opredeliti pojem struktura nasploh, moramo najprej opredeliti strukturo na poseben strukturalistični način. Toda glede na to, da je »posebnost« strukturalistične opredelitve mogoče določiti le glede na »najsplošnejšo« opredelitev strukture, moramo, če hočemo opredeliti posebnost posebne strukturalistične definicije, najprej definirati strukturo nasploh; torej: če hočemo opredeliti strukturo nasploh, moramo pred tem še opredeliti strukturo nasploh.

Paralogika je dvojna: najprej torej trdimo, da je vrsta (»strukturalistična« opredelitev) nekako splošnejša od rodu, ki mu pripada (od »najsplošnej-

še« opredelitve); potem pa še menimo, da splošna definicija strukture samo sebe predpostavlja.

Ti tezi smo namenoma izrazili nekoliko izzivalno: namreč tako, da v njej ni težko prepoznati *specifičnih označevalnih mehanizmov*. Prav to, da razmišljanja o označevalcu (in sleherno materialistično razpravljanje o strukturi je nujno razprava o označevalcu) ni mogoče izvzeti iz samih mehanizmov označevalca, je nemara eden izmed tistih plodnih nastavkov, o katerih dr. Majer ob vsej svoji strogi oceni vendarle meni, da jih strukturalizem lahko nudi sodobnemu marksizmu.

Podmena, da naj bi bila saussurovska opredelitev strukture nekaj »izjemnega«, je doslej v našem razmišljanju delovala čisto abstraktno, in jemali smo jo za dognano stvar: takšna hipoteza nam je sicer omogočila nazorno prikazati paralogično strukturo pojma »strukture« – vendar bi morali natančneje preveriti, ali je »strukturalistični« pojem strukture res tako izjemno poseben. Specifičnost Saussurovega prijema, ki je hkrati tudi njegova najbolj ranljiva točka, je po dr. Majerju prav prednost, s katero odlikuje sinhronijo glede na diahronijo. Dr. Majer očita Saussuru, da je njegova konceptualizacija enostranska, ker v zadnji posledici diahronije ne more misliti drugače kakor naključen in neskljen niz sočasnih stanj.

Vprašanje, ali je saussurovska dvojica sinhronija – diahronija resnično nezgodovinska, se nam zdi vredno ponovnega premisleka. Zelo nazoren je, denimo, način, kako Saussure obravnava fonetične spremembe (Kurz splošne lingvistike, 3. del, 2. poglavje). Transformacija nekega fonema je za Saussura resda izoliran, v empirijo potopljen dogodek, ki sam na sebi še ni znanstveno opredeljiv. Toda: takšna »izolirana« preobrazba ima to posledico, da se prav na isti način spremenijo vse besede, ki vsebujejo ta fonem. Značilnost preobrazbe je torej, da nikoli *ni* izolirana. V luči takšne sistematične in zakonite preobrazbe je konkretna empirična sprememba nekega posameznega, osamljenega fonema vseskozi mitičen dogodek, ki ga znanost pač mora izključiti iz svojega problemskega polja. V *tem* smislu sistematične zakonite in v jeziku vseobsežne spremembe lahko Saussure potem reče, da so fonetične spremembe »*absolutno regularne*« (Cours de linguistique générale, Payot, Paris 1949, str. 198). »Podrejenost« diahronije je tu zgolj v tem, da ni mogoče priznati znanstvenega statusa vprašanjem tele vrste: »V kateri besedi in v katerem trenutku se je v latinščini *s* prvokrat spremenil v *r*?«

Takšno vpraševanje bi se namreč opiralo na dve podmeni:

1. da spremembe v jeziku izvirajo iz nejezikovnih vzrokov (Saussure za zgled navaja: rasne predispozicije govornega organa, podnebne in geografske razmere, zakon »manjšega napora«, vzgojo, modne muhe itn.) – kar seveda pomeni, da s takšnim vprašanjem zgolj v polju lingvistike zabeležimo, da ta problem v samem lingvističnem obzorju ni rešljiv, izrinemo ga na neko drugo, slabo opredeljeno področje (Saussure v svojem spisku vrednoti prav ideološko simptomatologijo takšnega izrivanja), skratka, vprašanje tako zgolj prestavimo v teoretični alibi;

2. da ta zunanost, ki je glede na jezik strogo ne-časovna, vpliva na specifično zgodovinsko časovnost jezika. – Prav ti podmeni bi specifično zgodovinsko jezika podredili zunajjezikovnim in z jezikoslovnega stališča nečasovnim stanjem: to se pravi, da *prav takšno* spraševanje uvaja slabo dominantno neke določene sinhronije, le s to razliko, da je ta sinhronija pač zunajjezikovna. Takšno vprašanje bi v zadnji posledici pomenilo, da jeziku odrekamo njegovo lastno zgodovinsko – in prav s takšnim vpraševanjem bi jezik šele zares afirmirali kot izključno sinhron nezgodovinski sistem.

Z dominantno sinhronije pa tako Saussure, prav narobe, afirmira specifično zgodovinsko jezikovnega sistema. In narobe: naivna vključitev diahronije pripelje do zanikanja zgodovinsko jezika, »enakopravnost« diahronije se neposredno sprevrže v prvenstvo sinhronije – in to, v tem primeru, resnično »statične, nezgodovinske« sočasnosti. *Takšna* afirmacija diahronije bi se v najboljšem primeru sprevrgla v iracionalno koncepcijo zgodovine je-

zika – to je prav v tisto, kar dr. Majer po našem mnenju neupravičeno očita Saussuru.

Na ravni diahronije sploh ni mogoče formulirati zgodovinskih zakonitosti: formula »s se v latinščini spremeni v r« po Saussuru ni veljavna, ker nas takoj obvezuje k temu, da predvidimo vrsto *izjem*, ki nam delujejo iracionalno, vse dokler izraza ne dopolnimo »medsamoglasniški s se je v latinščini v nekem določenem obdobju spremenil v r« – to se pravi, dokler ne uveljavimo prvenstva sinhronije.

In to na dveh ravneh:

1. »v nekem določenem obdobju«: s tem razložimo izjeme tipa »causa«, ki v tem obdobju še niso imele medsamoglasniškega s (»caussa«);

2. »medsamoglasniški s«: s tem fonem, ki je predmet spremembe, sploh šele določimo – in določimo ga lahko edinole z njegovim mestom v sinhronem jezikovnem sistemu.

Nemara še bolj nazoren zgled je alternanca: pojav, da tisto, kar je v nekem obdobju zgodovine jezika »en in isti« fonem, na drugi stopnji preide v različne foneme. Sprememba fonema je pri alternanci lahko odvisna, denimo, od njegovega položaja v naglasni shemi besede – in je torej sploh ni mogoče konceptualizirati drugače kakor glede na konkretni sinhroni naglasni sistem.

Odlično ponazoritev materialistične obdelave zgodovinskosti jezika lahko najdemo v predavanju dr. Franceta Bezlaja »Etimološka analiza slovenskih homonimov« na 7. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture (Ljubljana 1971), kjer Bezljaj med drugim pravi, da je mogoče diahrono dejstvo, da nekatere besedne družine zginjajo in celo popolnoma zginjajo iz jezika, razložiti prav iz tako odličnega sinhronega pojavnosti, kakršen je homonimnost. Zdi se torej, da neenostaven odnos med sinhronijo in diahronijo ni zgolj domislek specifično saussurovskega jezikoslovja.

Zares: če si ogledamo Saussurovo grafično ponazoritev diahronega dogajanja v jeziku (Kurz..., 3. del, 8. poglavje, navedena izdaja, str. 246), vidimo, da skuša predvsem spodbiti predsodek, da naj bi se v diahronem zaporedju nizali »enkrat za vselej obmejeni elementi«: nemara ni naključje, da skuša Saussure svoje razumevanje zgodovinskega poteka ponazoriti prav z dvema mehanizmoma, ki ju sicer ne imenuje in ne more imenovati, ki pa sta vendarle zarisana na njegovi shemi: z zgostitvijo in s premestitvijo. V istem poglavju nekoliko manj ideološko kakor v splošnih načelih prvega dela in vsekakor natančneje opredeli razmerje med diahronijo in sinhronijo takole:

»Rekli smo... da je sprememba (l'altération) znaka premestitev (un déplacement) odnosa med označevalcem in označencem. Ta definicija ne velja samo za spremembo členov sistema, pač pa tudi za razvoj samega sistema: diahronični fenomen v svoji celoti ni nič drugega.« (Kurz..., navedena izdaja, str. 248.)

Sprememba v jeziku je sprememba na ravni znaka; torej je sprememba nekega odnosa: ta odnos kot odnos pa je pač nujno sistemski, to je, »sinhroni« odnos. Prvenstvo sinhronije je v lingvistiki nujen pogoj za to, da jezik lahko konceptualiziramo v njegovi specifični zgodovinskosti.

Tu se seveda postavlja vprašanje, kako brati Saussura: jasno je, da je v njegovem tekstu vrsta ideoloških usedlin. Vendar kolikor je Saussure eden izmed odločilnih momentov v sodobni zgodovini lingvistike kot *znanosti*, ga lahko beremo tudi z druge strani, z njegove »progressivne« strani – to je v obzorju znanstvenega materializma. Zato bržčas ni preganano, če njegovo pozicijo poskusimo primerjati z Marxovo. Tudi Marxovo stališče je, da za analizo delovanja sistema lahko začasno »odmislimo« njegovo zgodovinsko genezo, medtem ko narobe ni mogoče ravnati: če naj se lotimo analize geneze sistema, moramo nujno že imeti na voljo rezultate analize samega sistema, to je poznati moramo njegove »sinhronne« zakonitosti, ki pa niso nič drugega kot vpis zgodovinskosti strukture v delovanje te strukture same.

Zato moramo seveda pritegniti dr. Majerju, ko pravi, da je vrednost »strukturalizma« v njegovi znanstveni razsežnosti in ne v njegovi ideologiji – vendar s tem bistvenim dodatkom, da pa ta znanstvena razsežnost ni kar preprosto izum neke nove metodologije, ni zgolj uvedba nove metode med vse druge metode – pač pa »strukturalizem« v svoji strogi znanstveni razsežnosti zadeva prav vprašanje materializma znanosti, to se pravi: zadeva znanost kot »celoto«, kolikor v njej na področju teorije poteka »boj« med njenim materializmom in (ideološkim) idealizmom.

To pa pomeni, da je vprašanje »strukturalizma« eminentno filozofsko vprašanje, da je torej hkrati znanstveno vprašanje in vprašanje znanosti – prav kolikor lahko po Althusserju razumemo filozofijo kot prakso političnega (razrednega) boja v polju teorije. V »strukturalizmu« je specifičen njegov znanstveni moment, toda ta moment ni specifično znanstven.

Problematiko »strukturalizma« moramo zatorej postaviti prav na tem kraju; ne da bi se spuščali v nadaljnjo analizo, ki bi lahko pripeljala do bolj natančne opredelitve razmerja med marksizmom in »strukturalizmom«, navedimo zgolj eno izmed oporišč za morebitno prihodnjo raziskavo, ki bi morala konfrontirati tudi tale stališča:

Marx: »Ekonomi nam razlagajo, kako se proizvajajo v danih razmerjih; ne pojasnjujejo nam pa, kako se proizvajajo ta razmerja sama, to je zgodovinskega gibanja, ki jih poraja.« (Beda filozofije. Marx–Engels, Izbrana dela II, Cankarjeva založba, Ljubljana 1971, str. 472–473.)

»... (meščanski ekonom) sicer vidijo, kako se producira znotraj kapitalškega razmerja, ne vidijo pa, kako se producira to razmerje samo in kako se obenem producirajo v njem materialni pogoji njegove razrešitve...« (Rezultati neposrednega produkcijskega procesa. Časopis za kritiko znanosti..., št. 17–18, 1977, str. 275.)

Saussure: »Bi vprašanje kaj poenostavili, če bi jezikovni fenomen opazovali pri njegovih izviri, če bi, denimo, začeli s tem, da bi preučevali govorico otrok? Ne, zakaj zelo napačna predstava je misliti, da je v jezikovnih zadevah problem izvirov kaj drugega kakor problem stalnih pogojev; torej se tako ne izmotamo iz kroga.« (Kurz..., navedena izdaja, str. 24.)

Materialistični koncept »sinhronije« torej meri na produkcijo pogojev produkcije ali, v manj izostreni različici, na stalne pogoje, ki jih zahteva delovanje sistema. Vprašanje, ki ga moramo postaviti, je tole: kaj pri Saussuru pomeni ta sumljiva koincidenca sistema s pogoji za delovanje sistema; zakaj Saussure ne poudarja momenta, ki je pri Marxu bistven: da namreč sistem že proizvaja materialne pogoje za svoj razkroj? Zakaj v tej Saussurovi »koincidenca« (sistema in pogojev zanj) pravzaprav koincidirata tudi novost, »moč« njegove konceptualizacije (jezik kot prvenstveno sinhron sistem) in njena slepa pega? Zakaj torej Saussure ne vidi *kontradikcije* kot »ničelne točke« sistema – kot tistega momenta, ki sistem proizvaja in *že tudi* razgrajuje? – Tu lahko izdamo le splošno nakazilo za nadaljnje razčlenjevanje: Saussure »ne vidi« protislovja, ker je njegov predmet prav samo protislovje in ker je njegovo lastno lingvistično podjetje možno zgolj iz te temeljne protislovnosti predmeta lingvistike – prav kolikor sama lingvistična teorija *praktično* že pripada svojemu »predmetu«.

To nekoliko abstraktno napotilo vendarle zadošča za tale sklep: kolikor je saussurovski pojem strukture izjemen, je »enkrateno« prav zato, ker je *materialističen*. Materialističen pa je, prav kolikor odpira *možnost* za konceptualizacijo specifične zgodovinskosti jezika. Ta možnost se odpira s primatom sinhronije; in ta primat sinhronije, če ga premislimo z današnjega teoretičnega vidika, neposredno postavlja vprašanje *praktičnosti* teorije: »saussurovska« struktura je materialističen koncept, prav kolikor nas danes sooča z vprašanjem praktičnosti teorije, to je z nemožnostjo »meta-govorice«, to je z nemožnostjo popolnega, zapolnjenega »sistema«.

Naš tukajšnji namen ni bil, da bi se spustili v kakšno morebitno apološko »strukturalizma«; kaj takega bi bilo čisto odveč, nam pa gre pravzaprav

za nekaj več: iz zastavitve problematike, kakršno prakticira dr. Majer, in z njeno »immanentno« zaostritvijo v polju strukturalizma opozoriti na enega izmed primerov, pri katerem se eklatantno pokaže temeljna praktičnost slehernega teoretskega podjetja: to, da je strukturalizem *kot teorija* in *kot sleherna teorija* vselej že vpet v »predmet« svojega razmišljanja, da torej na ta »predmet« že z »golem« teoretskim prijemom neizbežno deluje. Naj nam bo zatorej na koncu dovoljena tudi kritična pripomba, da se prav spričo stališča, ki smo ga skušali razložiti, ne bi mogli strinjati z nekaterimi odstavki v obravnavanem delu, v katerih, kakor se zdi, dr. Boris Majer vendarle nekoliko mehanično »spreminjanje stvarnosti« postavlja za nasprotje goli »diskurzivni praksi«. V našem času, ko meščanska razredna akcija deluje tudi pod plaščem antiteoretične in antiintelektualistične ideologije, moramo vsekakor vztrajati pri klasični marksistični tezi o nezvedljivi praktičnosti sleherne teorije – in se pogumno soočiti z njenimi implikacijami za naš tukajšnji in zdajšnji zgodovinski trenutek.

Janko Kos:
MATIJA ČOP.
(Znameniti Slovenci).
Partizanska knjiga,
Ljubljana, 1979.

Knjiga obravnava osebnost, do katere literarna zgodovina še ni v celoti izpolnila svoje dolžnosti, dasiravno se je kar pogosto ustavljala ob njej. Če si le površno ogledamo bibliografijo spisov o Čopu, se izkaže, da v njej prevladujejo (seveda poleg spisov pretežno gradivskega značaja) takšni problemski prispevki, ki obravnavajo Čopa predvsem z oziranjem na njegovo zvezo s Prešernom; pri tem pa Čop nekam samoumevno ostaja spremljajoča, dasiravno nikakor ne obrobná osebnost. Vsekakor doslej še nimamo izdaje njegovega zbranega dela niti obširnejše monografije o njem, pa tudi število revialnih razprav, ki ga postavljajo v središče pozornosti (od Levčeve biografije prek posameznih prispevkov Prijatelja, Žigona in Kidriča), je razmeroma skromno. Kosova knjiga torej nedvomno zapolnjuje vrzel v naši literarni zgodovini in jo je zato mogoče in potrebno obravnavati predvsem kot znanstveno delo, dasi noče biti izključno to in se ne drži vseh običajnih zahtev glede zunanje fakture takšnih del.

Kos izérpno opisuje Čopovo življenje, literarno in sploh duhovno formiranje, njegove literarno estetske in kulturnopolitične nazore ter iz njih izvirajoče javno delovanje. Opira se na gradivo, ki je bilo že znano ali vsaj evidentirano, zlasti na Čopovo obsežno korespondenco. Sicer ne prinaša kaj dosti novih stvarnih dejstev, pač pa premika poudarke v dosedanjih razlagah ter drugače ali na novo osvetljuje celo vrsto vprašanj. To je vidno že ob nekaterih biografskih odlomkih, kot npr. ob Čopovih čustvenih in erotičnih zvezah ali ob njegovem osebnem razmerju do Kopitarja. Sploh je zanimivo opazovati, kako avtor ravna z gradivom. Če so prejšnji raziskovalci prevzemali iz njega celo vrsto dokumentarično dokazljivih dejstev, npr. o Čopovem poznavanju jezikov in literatur, pa

Kosu ne gre za popolno registracijo posameznosti, temveč za izbor značilnih podatkov, katerih pomen se ne izčrpa v posameznih ugotovitvah, temveč mu odpirajo pot v širše problemske sklope. Čopovo literarno obzorje torej pri njem ni revija posameznih avtorjev in del, temveč splet ugotovitev o Čopovem razmerju do širših kompleksov – literarnih smeri, gibanj ali celih zgodovinskih območij evropske literarne oziroma kulturne tradicije in sodobnosti, ki dobivajo pomen glede na to, kako in koliko sodelujejo pri oblikovanju Čopove literarne orientacije in prek nje pri razvoju slovenske literature. Pri tem je za Kosa osrednji literarnozgodovinski problem romantična klasika – kategorija, ki jo srečamo že v njegovih prejšnjih spisih kot oznako za osrednje območje Prešernove pesniške ustvarjalnosti, tu pa je v zvezi s Čopom sistematično dopolnjena na kritičnem in estetskem območju. Po literarnoteoretični in metodološki plati je bistvena novost Kosovega prikaza v tem, da Čopa ne obravnava le kot vodilnega literarnega kritika svoje dobe in zgodovinarja slovenske književnosti, temveč poudarja sklenjenost in kompleksnost njegovih zgodovinskih, teoretičnih in estetskih zamisli in spričo tega vidi v njem prvega utemeljitelja literarne vede na Slovenskem (prim. tudi njegovo razpravo Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti, v prejšnji številki naše revije). S tega vidika pa dobi Čopovo delo pomen, ki seveda presega meje romantike v slovenski literarni zgodovini.

Kot rečeno, je za Kosov prikaz Čopa značilna obravnava v širših problemskih sklopih. Težnja po zakrožanju in osmišljanju sega tako daleč, da se ponekod že izmika možnosti preverjanja z dejstvi in se opira na logično hipotetično sklepanje ali celo na intuitivno vžvljanje v obravnavano osebnost. Vendar avtor pri tem dovolj jasno loči območje domnevnega od območja nedvomnega.

Šibkejša točka Kosovega pisanja je nemara najbolj razvidna v Čopovi zunanji biografiji; toda to ni le

**KNJIŽNI
ZAPISKI
IN OCENE**

stvar samega avtorja, temveč gre bolj na račun koncepta zbirke, ki se mu avtor prilagaja. Sprašujemo se namreč, ali je zunanja oblika biografije, ki je seveda v glavnih potezah kronološko urejena, najprimernejša za prikaz osebnosti, katere življenje je tako nerazburljivo in daje tako malo fabulativno privlačne snovi, po drugi strani pa tudi narava njenega dela ne dopušča, da bi špekulirali z morebitnimi opisi intuitivnega, celo iracionalnega umetniškega ustvarjanja in jih povezovali z emocionalnim doživljanjem ustvarjalca, kar pogosto srečujemo v umetniških biografijah. Gre skratka za težave z življenjepisom kabinetnega učenjaka, kjer mora biti teža prikaza na umskem, duhovnem delu. Načelno sicer govorijo dobri razlogi v prid življenjepisnega koncepta, ki je laže dojemljiv in bolj privlačen za kar najširše občinstvo, h kakršnemu se očitno želi obračati zbirka Znameniti Slovenci. Stvar bi bila pač dosti lažja, ko bi se zaželeno popularizacija lahko zmeraj opirala na že opravljeno in svojim lastnim kriterijem zvesto, a zato pač teže berljivo znanstveno obravnavo. V našem primeru skuša knjiga ustreči obema zahtevama. Vendar bi bilo za znanstveno zainteresiranega bralca najbrž bolje, ko bi bila tudi po svoji zunanji obliki bolj prilagojena temu, kar po svojem jedru nedvomno je – namreč prva znanstvena monografija o Matiju Čopu.

D. Dolinar

Jože Pogačnik:
PARAMETRI IN PARALELE
Partizanska knjiga,
Ljubljana, 1978.

V knjigi zbrane študije so nastajale v prvi polovici 70. let in bile prvotno prebrane kot referati na različnih znanstvenih srečanjih, delno pa tudi že objavljene v strokovnem tisku. Obravnavajo nekatera vprašanja slovenske književnosti 19. stoletja, ki so povezana z njenimi glavnimi smermi in osrednjimi osebnostmi od Kopitarja in Prešerna do Cankarja. V celoto jih družijo

prizadevanje, najti vzporednice med slovensko literarno problematiko in podobnimi pojavi drugje, pri čemer naj bi to iskanje razkrivalo osrednji predmet – slovensko književnost – prav v njeni »neponovljivi enkratnosti in nezamenljivi verodostojnosti«. Avtor povezuje konkretne literarne pojave z estetskimi in svetovnonazorskimi pogledi ustvarjalcev, jih tipološko razvršča glede na sorodnosti in razlike ali jim išče vire v skupnem idejnem oziroma duhovno- in družbenozgodovinskem položaju. Gre torej za svojevrstno aplikacijo primerjalne metode na območje, ki v glavnem zajema razmerja med slovensko in drugimi jugoslovanskimi, delno pa tudi nekaterimi evropskimi književnostmi. Avtor poskuša svoja izhodišča, opredelitev predmetnega območja in izbor postopkov obravnave vsaj deloma tudi metodološko tematizirati in načelno utemeljiti, zlasti v uvodnem tekstu – kratkem shematičnem pregledu slovenske povojne literature in literarne vede – in pa v študiji o primerjalnem načelu pri Ivanu Prijatelju. Največ pozornosti zbuja s tem, da ponovno uvaja analogične in antitetične paralelizme, torej vzporejanje v ožjem pomenu besede, ki ga je teorija naše literarne vede nekoč že zavrnila. Ta poskus se zdi na prvi pogled dokaj problematičen in bi ga bilo vsekakor treba podrobneje pretestiti. Isto velja za kategorijo tipologije. Marsikatera študija bolj zastavlja ali nakazuje teze, kakor da bi jih izčrpno in prepričljivo izvajala in utemeljevala; to se sicer da razložiti, če pomislimo na nastanek in prvotni namen teh spisov. Knjiga seveda prinaša vrsto avtorjevih ugotovitev in pogledov na posamezne obravnavane osebnosti in probleme, ki jih bo strokovna kritika nemara še podrobneje ocenila. Toda ne glede na dognanja takšnega pretresa je mogoče s posebnega vidika naše stroke imeti knjigo za svojevrsten izziv k podrobnejšemu kritičnemu razmišljanju o večji ali manjši ustreznosti teoretičnih zamisli primerjalne literarne vede, ki se ta čas pojavljajo v našem prostoru, in o možnostih za

praktično aplikacijo takšnih (ali pa tudi čisto drugačnih) izhodišč na našem konkretnem literarnozgodovinskem gradivu.

D. Dolinar

Jan Mukafovský:
ESTETSKE RAZPRAVE
Slovenska Matica,
Ljubljana, 1978.

Zanimanje za strukturalizem je bilo pred leti tudi pri nas precej močno. Šlo je za zahodnoevropski, predvsem francoski strukturalizem, ki je poleg svojih lastnih dosežkov v filozofiji, sociologiji, antropologiji, teoriji umetnosti in lingvistiki ustvarjalno posredoval tudi izsledke starejših in novejših strukturalnih metod raziskovanja. Tako so prav v Franciji popularizirali dosežke ženevske (de Saussurove) šole, ruske formalistične šole, češkega funkcionalizma itd. Največ informacij o ruski formalistični šoli je npr. prišlo k nam prek spisov T. Todorova in J. Kristeve. Dosti manj poročil je bilo o anglo-ameriških strukturalnih poskusih ali o danski (københavnski) lingvistični šoli. Šele pozneje so se v slovenski znanstveni publicistiki začela pojavljati tudi imena vzhodnoevropskega strukturalizma, na prvem mestu ime profesorja tartujske univerze Jurija Lotmana, pa Uspenskega, Proppa, Revzina, Kondratova, Segala, Slovaka Bakoša, Poljaka Slawiškega idr. Članki so bili s področja literarne vede, estetike in filozofije ter sociologije, manj pa so zadevali lingvistiko ali folkloristiko. Pojavili so se tudi prvi prevodi del, čeprav še vedno lahko na prste ene roke preštejemo njihove knjižne izdaje. Ena zadnjih so *Estetske razprave* Jana Mukafovškega, ki so v prevodu dr. Franeta Jermana izšle ob koncu lanskega leta pri Slovenski matici v Ljubljani.

Jan Mukafovský (1891–1975) je bil osrednji estetik in literarni teoretik praškega lingvističnega krožka. Ta je uradno nastal na prvem mednarodnem kongresu za fonetiko leta 1932 v Amsterdamu, čeprav je svo-

je teze objavil že 1929. leta, ko se je na prvem mednarodnem kongresu slavistov v Pragi formirala skupina z imenom Praški lingvistični krožek. Teze krožka so bile zasnovane že leto poprej (1928) na prvem mednarodnem kongresu lingvistov v Haagu. V obdobju 1928–38 je krožek redno izdajal *Dela (Travaux du Cercle Linguistique de Prague)*, ki so izhajala tudi pozneje, zlasti redno v drugem obdobju delovanja, po letu 1948. Jedro krožka so sestavljali Čehi; njegov »patriarh« je bil Vilém Mathesius, vodilni člani pa B. Havránek, J. Kořínek, J. Vachek, K. Horálek, J. Mukafovský, V. Skalička, B. Trnka, P. Trost. V zbornikih krožka so redno sodelovali tudi nečeški znanstveniki, predvsem A. Isačenko, N. Trubeckoj, R. Jakobson in S. Karcevski.

V lingvistiki je praški lingvistični krožek razvil Saussurove teorije in omogočil nadaljnji razvoj strukturalnega jezikoslovja. V literarni znanosti pa so nekateri člani krožka nadaljevali delo skupine OPOJAZ in ruskih formalistov, zlasti Tomaševskega, Tinjanova in Vinokura. Zvezni člen med obema skupinama je bil Roman Jakobson, ki je živel v Pragi. Četudi je poglavitno delo krožka potekalo na področju lingvistike, so se nekateri člani – Havránek, Kořínek, Vachek in Mathesius občasno, Mukafovský pa redno – lotevali problemov estetike, literarne teorije, poetike, stilistike in jezikovno-literarne kulture. Skušali so razmejiti temeljne kategorije, kot so jezik in govor, jezik in stil, pismenstvo, literarni jezik in poetični jezik, ter definirati jezikovno funkcijo, vrednoto in normo, funkcionalne plasti jezika in zvrstne stile ipd. Mukafovský je bil filozofsko izobražen estetik in literarni teoretik praškega krožka, ki je po vojni največ vplival na razvoj češkoslovaške, poljske in sovjetske literarne vede, četudi njegovi znanstveni dosežki danes še niso tako jasno razvidni kot dosežki drugih članov krožka, zlasti lingvistov (gl. npr. *Slovar praške lingvistične šole*, ki ga je leta 1960 izdal Josef Vachek). Izsledke češkoslovaškega funkcionalizma je

Mukařovský tudi sam sintetiziral (gl. predavanje *O strukturalizmu*, 1946).

Slovenski prevod estetskih razprav Jana Mukařovskega obsega deset temeljnih študij, predavanj in člankov, »ki se ukvarjajo z vprašanji splošne estetike kot posebne znanosti,« – tako piše v uvodu prevajalec Frane Jerman. Odločitev, da prevedemo v slovenščino samo estetske razprave, ne pa tudi literarno-teoretičnih, poetoloških in kritičkih spisov Mukařovskega, je seveda narekoval obseg knjige in zbirka, v kateri so razprave izšle. Knjiga je zato predvsem celovit in enoten presekok estetskega dela češkega teoretika in nam omogoča vpogled v temeljne kategorije, ki jih je Mukařovsky v svojih delih obravnaval. Gre v prvi vrsti za probleme znanstvene estetike in njenega področja (estetičnosti), kjer se pojavljajo estetska vrednota, funkcija in norma, ter za probleme umetnosti kot strukture in znaka.

Jan Mukařovský izhaja iz fenomenološke analize umetnosti, ki pa seže tudi v okrožje njenega družbenega konteksta. Zakaj za raziskavo umetnosti sploh veljajo iste besede, ki jih je zapisal posebej za literaturo v *Pripombah k sociologiji pesniškega jezika* (1935): »Zgodovine literature ne smemo raziskovati tako, kot bi bila komentar, ločen od evolucije zunajliterarnih pojavov, temveč kot enoten tok, ki ga usmerja družbeni razvoj, tako kot rečna struga usmerja reko.« Mukařovský povezuje umetnost s samim antropološkim bistvom človeka; le-to jo nareja za univerzalno vrednoto s splošno veljavnostjo. Zato se mora lotiti najprej človekovih temeljnih stališč do predmetne stvarnosti. To so praktično stališče, teoretično (ali spoznavno ali tudi znanstveno) stališče, magično-religiozno stališče in estetsko stališče (*Pomen estetike*). Estetsko stališče je bistveno drugačno od drugih, je z njimi v sporu in celo v dialektičnem protislovju: medtem ko je za vsa druga stališča predmetna stvarnost samó orodje, so za estetsko stališče stvari nosilci vrednot samih na sebi. Zato je tudi estetska

funkcija, ki jo je mogoče ugledati z estetskega stališča, drugačna od drugih (npr. uporabnih) funkcij.

Določitev stališč (morda bi bilo v prevodu bolje uporabiti besedo stojišče ali gledišče) do stvarnosti sodi v sam temelj znanstvenega raziskovanja. Zdaj je treba definirati predmet raziskovanja. Za Mukařovskega to ni umetnina kot osnovni predmet, artefakt, temveč estetski predmet oz. objekt, ki nastane kot nesnovni ekvivalent umetnine v zavesti sprejemalca (teoretika ali praktičnega »uporabnika« dela). Če naj gre za občevljivost raziskovalčevih izsledkov, ni dovolj samo opisati vtise individualne zavesti; treba je priti do tistih estetskih vrednot umetnine, ki so sprejemljive za skupinsko (kolektivno) zavest. Šele potem lahko govorimo o znanstvenem načinu raziskovanja v okviru posebne znanosti, ki se imenuje estetika. Estetika je torej znanost o področju estetičnosti, o estetskem stališču, o pojavih in nosilcih estetske funkcije, o estetski vrednoti in normi. Vse te kategorije raziskuje estet posredno prek estetskega objekta, se pravi nekakšnega odseva ali korelata umetniškega dela v zavesti, ki ni ne abstrakcija ne psihološko stanje posameznika, temveč kolektivna zavest naslovnikov.

Za Mukařovskega je temeljni pojem estetska funkcija. Ta je skupaj z normo in vrednoto eden od treh vidikov estetičnosti. Vse tri obravnava v šestih od desetih prevedenih razprav. Estetska funkcija je potencialno navzoča na vseh področjih človekovega delovanja in ustvarjanja, ki je že po svoji naravi večfunkcijsko. Vendar je na neumetniških področjih drugotna; samo v umetnosti dobi lastnost temeljne dominante. Umetnost je na neki način privilegirano kraljestvo estetske funkcije, ki se loči od praktične, teoretične in simbolne funkcije. Ker ima estetska funkcija v umetniškem delu osrednji in vodilni položaj, je tudi umetnina že po svojem temelju samosmotrna, sama sebi zadostna, vase naravnana. Te lastnosti namreč kaže tudi estetska funkcija kot »način samouveljavljanja subjekta v

zunanjem svetu» (*Mesto estetske funkcije med drugimi*, str. 239). Estetska funkcija je torej za umetnost nujen element, saj bi brez nje umetnine sploh ne bilo.

Iz pojma estetske funkcije izvira tudi drugi vidik estetičnosti – pojem estetske vrednote. Estetska vrednota v umetniškem delu je navzoča, če ima delo estetsko funkcijo. Prav ta omogoča razvidno uveljavitev estetske vrednote, do katere naslovnik zavzema estetsko stališče. Estetska vrednota pa je neločljivo povezana tudi s tretjim vidikom estetičnosti – z estetsko normo. Estetska norma meri sposobnost, s kakršno umetniško delo opravlja svojo estetsko funkcijo; ta sposobnost je glede na estetsko funkcijo estetska vrednota dela. Kar se v umetnini ujema z estetsko normo, je pozitivna vrednota, kar se z njo razhaja, pa negativna. To pomeni, da je estetska norma regulativ estetske funkcije, ki ureja estetsko vrednoto. Tako norma kot vrednota pa sta v estetiki dinamična, dialektično spremenljiva in protislovna procesa, ne pa enkrat za večno postavljeni in veljavni harmonični stanji. Vemo, da se estetske sodbe spreminjajo, kakor se spreminja tudi odnos med subjektom in objektom. Prav tako se spreminjajo tudi estetske norme na osnovi estetskih sodb posameznikov. Norme, ki segajo od orientacijskega izhodišča na eni strani do uzakonjenega pravila ali zakonitosti na drugi, so namreč strukturno podobne umetniškemu delu. Soznamenje dialektične antinomije, ki vlada med brezizjemno urejenostjo in poljubnim redom. Dialektično antinomična pa je tudi literarna struktura – celota na poseben način urejenih delov, med katerimi vlada notranja enotnost dialektičnih navzkrižij. Če se estetske norme povežejo v skupek in ustvarijo normativni kánon, velja zanje dinamična hierarhija in stopenjskost umetnine. Mukašovský našteva različne skupine estetskih norm, s katerimi mora računati umetnik (jezikovne, tehnične, zvrstne, tradicionalne idr.). S tega vidika je umetnina zapleteno vozlišče pozitivnih in negativnih norm. Ob-

enem je umetnina tudi izvir estetskih vrednot, ki so po mišljenju Mukašovskega odvisne od treh kriterijev: prostorske razširjenosti, časovne veljavnosti in splošne razvidnosti.

Skupek norm, estetski kánon ali okus se torej razvija, saj se pravila, ki merijo estetsko funkcijo in določajo estetsko vrednoto, spreminjajo. Potemtakem tudi lepota, ki je pri Mukašovskem sinonim za celovito umetniško vrednoto, popolno soglasje z estetsko normo in tisto, kar zbuja estetsko ugodje (*Problemi estetske vrednote*, 43, 45), ni immanentna lastnost umetniškega dela. »Lepa« je lahko tudi umetnina, ki krši veljavne estetske norme in zbuja neugodje; kršenje je celo pogoj žive umetnosti. Lepota je nekaj, kar torej izvira iz vsakokratne strukturalnosti umetnine, rezultat vzajemnega učinkovanja med avtorjem, umetniškim delom in njegovim naslovnikom (bralcem, gledalcem, poslušalcem).

Tu smo pri zadnji skupini problemov, ki jih obravnava Mukašovský v estetskih razpravah – pri problemih estetskega znaka. Znak že po svoji naravi nadomešča nekaj drugega in na to drugo potem tudi kaže. Umetniško delo je čutno dojemljiv simbolni znak (označevallec), ki mu v zavesti ustreza njegov miselno dojemljivi estetski korelat (označenec). Literarni teoretik in estet preučuje poleg problematike adresanta in adresata še problem njunega notranjega odnosa in zunanjih vezi, problem teksta in konteksta umetnine. Ukvarja se torej z dvojnimi semiološkimi pomenom umetnosti, kot pravi Mukašovský. Umetnost ima poleg funkcije avtonomnega (samosmotrnega) znaka še funkcijo komunikacijskega (sporočilnega) znaka (*Umetnost kot semiološko dejstvo*). To nujno usmerja tudi njeno preučevanje, ki mora upoštevati tudi zunajumetnostne estetske pojave, do katerih vodi konkretno umetniško delo.

To so poglavitni problemi estetske teorije Jana Mukašovskega, kakor jih razbiramo iz knjige *Estetske razprave*. Ob strani našega zani-

manja je ostala samo razprava *Problemi individuuma v umetnosti*, ki se z obravnavo individuuma (pošiljalca znaka = bralca, gledalca ali poslušalca), subjekta, generacije kot razširjenega individuuma in umetniškega dela kot individuuma priključuje razpravam o estetskem znaku. Slovenskemu prevodu razprav lahko očitamo samo nekaj terminoloških nerodnosti (npr. pošiljatelj in sprejemalec znaka; prevajalec ni izkoristil možnosti adresant/adresat, naslavljalce/naslovniki ali naslovljenec); založbi pa nekaj tiskarskih napak, med katerimi je najhujša ta, da je v kazalu izpadla razprava *Mesto estetske funkcije med drugimi*.

D. Bajt

Roman Jakobson:
OGLEDI IZ POETIKE
Izbor tekstov Milan Komnenić in
Leon Kojen. Predgovor Leon Kojen.
Več prevajalcev
Prosveta, Beograd, 1978.

Drugi pri nas objavljeni izbor ponovno opozarja na Jakobsonovo vlogo pri razvoju literarne vede. Njegovo delo opredeljuje prizadevanje za presnovo te stroke v znanstveno disciplino z lastno, precizno terminologijo in ustrezno metodologijo ter takšnimi kriteriji, ki naj jo omogočijo kot avtonomno vedo. Ta težnja je bila formulirana že 1921, ko je avtor poudaril, da »predmet znanosti o literaturi ni literatura, temveč literarnost« in da mora literarna zgodovina, če hoče postati znanost, »priznati književni postopek za edinega svojega junaka«. Nasprotovanje »atomiziranim metodam vede o književnosti«, odklanjanje apriorizmov in deklariranje analitično-induktivne poti raziskovanja ter zavzemanje za sintetično dojetje bistva besedne umetnosti z ozirom na *poetičnost* (izraz iz leta 1934) ali *literarnost* (1921) – vse to pomeni odločilen prispevek k razumevanju ustroja in funkcioniranja literature ter implicitno tudi k razumevanju njenega ontološkega statusa. Poezija oziroma literatura

sploh je za Jakobsona predvsem *jezik v estetski funkciji*.

Razvrstitev 19 naslovov je deloma kronološka (predvojni teksti – I. del, povojni teksti – II. del), deloma vsebinska in sega od prvega Jakobsonovega tiskanega prispevka z območja literarne vede (1921) do *Postscriptuma* (1973), v katerem odgovarja svojim kritikom. Vsebinska logika razporeditve se izraža v tem, da so na začetku spisi z načelnimi, programskimi opredelitvami nalog literarne vede, sledijo pa spisi, ki izrekajo Jakobsonove temeljne premise in pretresajo ključne teme – problem literarnosti, dominante, narave literarnega znaka, razmerje njegove referencialnosti in estetskosti, problem pesniške realnosti, vprašanje literarnega postopka, vlogo fonoloških struktur za pesniško semantiko, pomen gramatične figure itd. Smiselni je tudi kronološki vidik, ker odpira pogled v razvoj avtorjevih teoretskih stališč, hkrati pa v troje tudi za literarno vedo odločilnih okolij – v moskovski, praški in newyorški lingvistični krog, ki so z Jakobsonovim znanstvenim delom in osebno iniciativo usodno povezani.

Te tri etape se kažejo v njegovem sicer problemsko konstantnem področju raziskovanja (jezik – tudi v povezavah z drugimi disciplinami, literatura, folkloristika, obči razvoj kulture) tudi s postopnim dotekanjem pobud in vplivov, ki so formirali njegovo znanstveno širino, tako da danes nekaterim velja za »pionirja strukturalizma«, nedvomno pa za združevalca samostojnega ameriškega strukturalizma (Boas, Sapir, Whorf) z evropskimi izhodišči. Genetično podlago njegovih znanstvenih pogledov predstavlja najprej nikoli pretrgan stik s samo umetniško prakso, predvsem s sočasno in z njenim prizadevanjem za nov izraz, potem ideje kazanske lingvistične šole (posredno prek Ščerbe) – oboje že v moskovskem obdobju. Vpliv Saussurovih idej (posredno prek Karcevskega, deloma že v moskovskem obdobju) pride do izraza v praški fazi, ko se prepleta s poudarjenimi dialektično historičnimi vi-

diki in ko je dejaven tudi vpliv fenomenologije (Jakobsonov učitelj je bil Husserlov učenec G. Spät, poleg tega pa je znano, da je Husserl leta 1936 predaval za praški krožek o fenomenologiji jezika). Že v moskovski fazi ga je kot lingvista zanimal predvsem odnos med splošno lingvističnim in pesniškim znakom, specifično razmerje označevalc-označenec, skratka, narava oziroma funkcija znaka v literaturi, na kar je vplival tudi Ščerba z razpravljanjem o vlogi glasovnih vrednosti za diferenciacijo pomenov. Vpliv Saussura in fenomenologije v praški fazi je v ozadju dveh najpomembnejših Jakobsonovih prispevkov – teorije o metafori in metonimiji, s čimer so v zvezi še teze o razlikovanju poezije in proze in teorije o avtoteličnosti literarnega znaka oziroma o vprašanju resničnosti v literaturi. Saussurov vpliv se odraža tudi v njegovem zavzemanju za sinhronijo, za preučevanje sistemskosti, to je zakonitosti pesniškega jezika. Hkrati je s tem v zvezi tudi binarizem Jakobsonovih pojmov oziroma princip opozicij, ki pa ga je mogoče vezati tudi na druge izvore (Kruszewski, Trubeckoj, Durkheim). Prav njegova raba binarnih terminov in njegovo v praškem obdobju izraženo stališče, da je »jezik umetnosti samo eden od možnih znakovnih sistemov«, že pritegujeta vidike in terminologijo semiotike, komunikacijske teorije in teorije informacij v horizont literarne vede, kar je prišlo še bolj do izraza v njegovem ameriškem obdobju, ko zasledimo tudi sklicevanje na Peircea. Vsekakor so bili izhodiščni vidiki ruskega formalizma že zgodaj cepljeni na dialektično mišljenje, kar je razvidno tudi iz vrste deklarativnih odstavkov (npr. v spisih *Najnovejša ruska poezija. Kaj je poezija*). Teorija pesniškega jezika je namreč zanj samo »vrsta pesniške dialektologije« in je vseskozi »razumljena kot socialno dejstvo«. Diahronost, poudarja Jakobson, ni izključena, saj ga pesem zanima glede na splošno tradicijo zvrsti, glede na prejšnjo stilno smer in glede na sočasni jezikovni sistem.

Jakobson torej ne zanika možnosti raziskovanja historične dimenzije, toda njegove razlage umetniškega postopka vendarle pogosto ostanejo brez historičnih izpeljav in opredelitev. Njegovi spisi seveda ne razčlenjujejo zgolj formalne strukture; vseskozi se vprašuje o semantični obeležnosti formalnih (lingvističnih) členov, vendar pa ne tudi o zgodovinskem smislu takšne semantične obeležnosti. Jakobsona zanima predvsem mehanizem in učinkovitost estetske strukture posamezne pesmi, ne pa tudi historični premislek o njej. Pomen fenomenologije je očitno intenzivnejši od dialektično historičnih vidikov. Toda ne smemo prezreti dejstva, da Jakobson s svojimi spisi, z analizami pesmi ali vsaj odlomkov predvsem predlaga model analize; skratka, njegove prispevke moramo razumeti kot arbitražo za uveljavitev estetskega razumevanja literature, za dojetje zakonitosti in ustroja estetske funkcije na različnih nivojih literarnega besedila ter s tem za takšno uveljavitev literarne zgodovine, da bi namesto kozerije postala znanost. Gre mu za formiranje znanstvene poetike in v ta namen se tudi odpoveduje vrednotenju posameznih literarnih del. Ko Jakobson opozarja na estetski mehanizem, si prek tega nikakor ne prizadeva priti do določene, edino veljavne interpretacije, saj bi to že pomenilo zanikati mnogopomenskost pesniškega znaka. Z razlago – mikroskopijo jezikovne strukture posamezne pesmi – nakazuje le sistemsko organiziranost pesniškega jezika (zakonitost *potisne sile* posamezne pesmi) ter ambigviteto pesniških pomenov, ki rezultira v dejstvu, da pesniški (literarni) jezik dominantno opredeljuje »poetična funkcija, ki projicira princip ekvivalentnosti z osi selekcije na os kombinacije«; tako pravi njegova večkrat formulirana definicija, ki je najbolj precizno izrečena v spisu *Lingvistika in poetika* (1958; spis ni vključen v obravnavano izdajo).

Na koncu samo še beseda o izboru, ki je že zaradi obsega opusa (nad 500 enot) nujno tvegano de-
12 REVUE

nje. Ker gre za zbirko *Književni pogledi*, so prišli v poštev spisi o vprašanih poetike. V takšnem okviru smemo po pravici pričakovati reprezentativnost, saj izdaja ni namenjena popularizaciji R. Jakobsona (to tudi pri nas ni več potrebno), temveč strokovni publiki, kateri bi ga veljalo predstaviti tudi bolj sistematično z njegovimi temeljnimi prispevki, predvsem s teorijo metafore in metonimije, kakor je podana v *Fundamentals of Language*, ter s teorijo o pesniškem znaku, čeprav je bila ta že vključena v Nolitov izbor (1966). Pričujoči izbor se očitno v precejšnji meri zgleduje pri francoskem zborniku Jakobsonovih spisov *Questions de poétique* (tako po naslovih kot tudi po dvodelnosti in zaporedju). Od 19 tekstov se troje naslovov ponovi iz prvega srbskohrvaškega izbora, toda dejansko je ponovljen en sam tekst, razpravljanje o Baudelairovih »Mačkah« je izšlo v novem prevodu, medtem ko je spis *Poezija gramatike in gramatika poezije* natisnjen po drugi Jakobsonovi redakciji kot v prejšnji (Nolitovi) izdaji. Prej omenjeni pomislek o izboru je še zlasti upravičen, ker se daljši uvod predvsem nanaša na osrednjo Jakobsonovo tezo o pesniškem znaku, hoče biti kritičen, v bistvu pa jo le povzema in ne povsem nujno dopolnjuje. Ta uvod tudi ne razmišlja dosti o položaju in pomenu Jakobsonovega teoretskega prispevka, ne sistematično o genezi in sintezi njegovega mišljenja, ne o metodoloških osnovah, na katerih so grajena Jakobsonova razpravljanja o poeziji.

J. Škulj

Jean Ricardou:
**NOUVEAUX PROBLEMES
DU ROMAN**
*Editions du Seuil (Poétique),
Pariz, 1978.*

Novi problemi romana so že četrto obsežno kritično delo romanopisca in teoretika novega romana Jeana Ricardouja. Po knjigah *Problèmes du nouveau roman* (1967), *Za teo-*

rijo novega romana (Pour une théorie du Nouveau roman, 1971), in *Novi roman* (Le Nouveau roman, 1973) je to prvi tekst, ki ne najavlja že kar v naslovu, da se ukvarja z »novim romanom«. Kritikova usmeritev je povsem razumljiva: še pred nedavnim je novi roman potreboval močno kritično osebnost (kar Ricardou nedvomno je), ki bi opredelila njegove premise, ugotovila, kakšen korak je naredil v literarnem razvoju, v čem je njegova izvirnost, vrednost, nujnost njegovega pojavljanja v našem, sodobnem literarnem trenutku.

Zdaj, ko je oznaka novi roman postala že pravzaprav anahronizem, ko si je ta zvrst že utrla pot tako v javnost kot na univerzo in v kritiko, ko torej ni več nekaj izrazito novega, škandaloznega, se je Ricardou odločil, da bo dosedanji novi roman imenoval preprosto *roman*. Po njegovem namreč zasluži oznako roman le delo, ki se neprestano revolucionirata, delo, ki uveljavlja najsodobnejše postopke, ker drugače pač ne more, saj se neprestano sprašuje o svoji utemeljenosti in zato nujno zavrača vse obrabljeno, preživelo, epigonsko, nesodobno. Potemtakem Ricardou v svoji zadnji knjigi s stališča izrazito polemičnega in kar najsodobneje usmerjenega kritika ne ocenjuje več izključno besedil novega romana, pač pa v literaturi polpretekle dobe išče dela, ki po njegovem zaslužijo ime roman. Poznavalca novega romana njegov izbor ne more presenetiti: Flaubert in Proust sta namreč avtorja, ki sta znana po svojem iskanju novega v romanesknem območju. Obenem novi romanopisci vztrajajo, da so prav pri njiju zasledili tiste pisateljske postopke in predvsem tisti odnos pisatelja do literarnega snovanja, ki so omogočili razvoj do novega romana. Poleg njiju raziskuje Ricardou dela Robbe-Grilleta, Clauda Simona in na koncu tudi svoj roman *Zavzetje Bizanca* (La Prise de Constantinople, 1965). Njegov pristop je izrazito političen: trdi, da novi roman z revolucionarnostjo svojih postopkov, s svojo doslednostjo, z vsem svojim odnosom

do književnosti razkrinkava vladajočo ideologijo in ji tako spodkopava temelje.

M. Zupančič

Lucien Dällenbach:
LE RÉCIT SPECULAIRE
Essai sur la mise en abyme
Editions du Seuil,
Pariz, 1977.

S knjigo *Le récit spéculaire* (Zrcalna pripoved) je Lucien Dällenbach napisal izredno tehten prispevek k razreševanju vprašanj, ki se v sodobni književnosti pojavljajo v zvezi z notranjim zrcaljenjem, torej s težko prevedljivim pojmom *mise en abyme*. Pojem je na tak način, kot ga razumemo še danes, pojasnil André Gide; postopek je sam pogosto uporabljal: povsem klasičen primer *mise en abyme* je knjiga v knjigi, pripoved, ki razlaga postopke pri pisanju knjige. Dällenbach, ki je znan strokovnjak za sodobno francosko književnost (predava jo na

univerzi v Ženevi), v svoji knjigi osvetljuje različna pojmovanja obravnavanega koncepta in njegovo pojavljanje v literarni zgodovini, nato pa ga razvršča v več različnih tipov, ki se navezujejo ali na naracijo ali na fikcijo (po Ricardouju je naracija način, kako je kaj v romanu povedano, fikcija pa tisto, kar je povedano). Predvsem je njegova razprava pomembna zaradi osvetlitve problema v novem romanu, kjer se naracija in fikcija neprestano tesno prepletata in tudi *mise en abyme* prehaja z enega področja na drugo. Lahko bi rekli, da je za Dällenbacha že sama struktura posameznega novega romana *mise en abyme*: posamezne strukturne enote naj bi bile torej zastavljene na tak način, da bi se medsebojno zrcalno odsevale. Po avtorjevem mnenju nas k takšnemu sklepanju vodijo številni »kazalci«, ključni liki, podobe, osebe, ki nam pojasnjujejo zasnovu dela. Ne gre le za »zrcaljenje«, pač pa še za drugo razsežnost pojma *mise en abyme*: za »potapljanje« posameznih elementov v drugih, za medsebojno »vsrkavanje«, kar Dällenbach ocenjuje kot bistveno kvaliteto novega romana.

M. Zupančič

POÉTIQUE 1977, 1978

Poétique, revija za literarno teorijo in analizo, je začela izhajati 1970 (štiri številke letno). Kljub mladosti spada med najbolj kvalitetne in zanimive francoske revije, posvečene literarnim vprašanjem. Glavna urednika Gérard Genette in Tzvetan Todorov, ki sta v uredništvu že od začetka, se izogibata ozkosti in zaprtosti, značilni za tovrstne revije. V *Poétique* najdejo prostor domači in tuji znanstveniki, zastopniki različnih pristopov k literaturi, starejši in mlajši raziskovalci. To ne pomeni, da je revija nekakšen almanah za vsakogar, kajti prednost imajo predvsem modernejši prispevki, glavno merilo pa je strokovna kvaliteta razprav. Odrprtost reviji omogoča, da uspešno spremlja in pred-

stavlja glavne dosežke francoske in tuje literarne vede.

Na kratko si oglejmo vsebino zadnjih dveh letnikov (št. 29–36). *Groupe μ* je ime skupine francoskih raziskovalcev, zastopnikov t.i. moderne retorike. Leta 1970 so izdali delo *Rhétorique générale*, kjer so poskušali na novo opredeliti predmet literarne vede in uvesti nekatere nove metode. To je naletelo na odpor pri nekaterih teoretikih in vnele so se številne diskusije in polemike. V daljšem članku *Miroirs rhétoriques* (št. 29) so avtorji poskušali odgovoriti nanje. *Linda Hutcheon* (*Modes et formes du narcissisme littéraire*, št. 29) obravnava problem ontološkega položaja modernega romana. Njeno izhodišče je, da vsako literarno delo govori tudi o principih svojega obstoja in razvoja. To

IZ REVIJ

je posebno značilno za nouveau roman, ki istočasno prinaša svojo lastno teorijo in prakso.

Trideseta številka je posvečena šolskemu poučevanju literature in literarne vede. S prispevki sodelujejo poleg nekaterih znanih teoretikov tudi učitelji in profesorji francoske književnosti, tako da dobi bralec vpogled v povsem konkretna vprašanja didaktične prakse. Na koncu je objavljena komentirana bibliografija del, ki obravnavajo probleme umetniškega teksta, retorike in odnosov med filmom in pripovedjo.

Paul Zumthor (*Médiévisme ou pas*, št. 31) piše o specifičnosti raziskovanja srednjega veka in predvsem srednjeveške literature. Preden se lotimo raziskovanja kakšnega srednjeveškega fenomena, bodisi kulturnega, znanstvenega ali zgodovinskega, je treba najprej natančno opredeliti pojmovni aparat, kajti niso vsi pojmi primerni za govorjenje o srednjem veku. Podoba srednjega veka, kakršno so nam naslikali starejši raziskovalci (iz 18. in 19. stoletja), pravzaprav ne ustreza dejanskemu stanju. Glavno vprašanje, ki si ga avtor zastavi, je, kako se približati neki epohi, ki ni več epoha našega časa. Pri rešitvi tega vprašanja nam lahko pomaga recepcijska estetika, kot se je razvila v zadnjih letih. To študijo organsko dopolnjuje članek H. R. Jaussa *Littérature médiévale et expérience esthétique*. Zelo zanimiv je prispevek, ki ga je napisal Jürgen Schmidt – Radefeldt (*Valéry et les sciences du langage*, št. 31). Valéry je namreč v številnih spisih govoril o različnih problemih jezika, poezije in umetnosti. To njegovo delo je bilo po avtorjevem mnenju premalo upoštevano. V tem članku navaja in analizira nekatere Valéryjeve misli o jeziku. Valéryja je predvsem zanimal odnos med mislijo in jezikom. Jezik je univerzum misli, je nekakšna ontološka podstat duhovnega življenja.

Leto sedeminsedemdeset zaključuje tematska številka, uglašena na problematiko vrst in zvrsti (genres). Najobsežnejše govori o tem Gérard Genette (*Genres, types, modes*). Njegova glavna teza je, da je v zgo-

dovini pogosto prihajalo do spreveranja načinov (modes) v vrste oziroma zvrsti. Podrobne analize Platonovih in Aristotelovih stališč kažejo, da epika, lirika in dramatika niso bile razumljene v smislu vrst, kot jih poznamo danes, pač pa je takšno razumevanje posledica klasičistične doktrine o treh fundamentalnih vrstah. Avtor nazorno pokaže, kako so ta problem obravnavali starejši in modernejši teoretiki, končno pa pravzaprav zavrača takšno delitev. Problem je zamotan, in to je skoraj vse, kar lahko o tem izjavi. Ostali prispevki obravnavajo bolj ozka vprašanja; pomembne so teoretične analize nekaterih manj popularnih zvrsti (avtobiografije, teznege romana, parabole, eksempla...)

Prva številka zadnjega letnika prinaša zanimiv esej Jeana – Clauda Bonneta o nastanku kulta velikih mož. Začetek tega je v 18. stoletju, ko je razsvetljenstvo povzdignilo razum v najvišji atribut človeka in se je začel vsesplošni razmah znanosti. Avtor poskuša določiti duhovnozgodovinske temelje tega pojava in to povezati z institucijami, ki so tem ljudem posvečene.

Številka 34 je zopet tematska, njen naslov *Commentaires* zajema zapleteno problematiko komentiranja, kritičnega pisanja o literaturi. Prispevek Lea Spitzerja *La publicité américaine comme art populaire*, ki je pravzaprav le odlomek iz njegove knjige *A Method of Interpreting Literature*, govori o precej neznanu tematiki, namreč o t.i. uporabni umetnosti (Gebrauchskunst), kamor Spitzer prišteva tudi reklamo oziroma reklamno literaturo. Na primeru nekega reklamnega teksta skuša določiti njegove estetske dimenzije, odnos do bralca in pa širše družbeno filozofske aplikacije takih tekstov.

Atributivni ali spremni govor, kot ga imenuje Toporišič, je bil doslej obravnavan predvsem v lingvistiki. Gerald Prince (*Le discours attributif et le récit*, št. 35) daje temu širše dimenzije in postavlja spremni govor v tesno zvezo z vlogo in ustrojem pripovedovalca. Michele Potet

(Place de la thématologie, št. 35) znova načenja vprašanje o tematologiji, ki so jo odklanjali številni komparativisti v začetku 20. stoletja. Kakšna je lahko vloga tematologije v današnji literarni vedi? Avtor meni, da je njen namen sestavljanje tematskih modelov, ki sistematizirajo obširno gradivo v preglednejše enote.

Zadnja številka (36) nosi naslov *Ironie*. Vprašanje o ironiji je ned-

vomno eno od pomembnejših v literarni vedi in ga vsaka doba rešuje na svoj način. *Beda Allemann (De l'ironie en tant que principe littéraire)* skuša določiti vse razsežnosti ironije kot literarnega principa. Ironija ni element stila, ampak je posebna usmerjenost duha, ki se kaže v načinu govora in v posameznih jezikovno literarnih sredstvih (ponavljanja, punktuacija...).

G. Jovanovič

ANTON OCVIRK – ZASLUŽNI PROFESOR

16. februarja 1979 so akademiku dr. Antonu Ocvirku v zbornični dvorani ljubljanske univerze slovesno podelili naslov »zaslužni profesor« v priznanje za njegovo dolgoletno znanstveno-raziskovalno in pedagoško delo. Počastitev osebnosti, ki je toliko prispevala k utemeljitvi in razvoju naše stroke na Slovenskem, je nedvomno dogodek, na katerega naj opozori tudi glasilo te vede. Ker so Ocvirkovi znanstveni spisi večinoma objavljeni in s tem vsakomur dostopni, njegovo pedagoško delo pa živi predvsem v spominu generacij študentov, ki so šli skozi njegov seminar, velja ob tej priložnosti opozoriti prav na to plat profesorjeve dejavnosti. Zato objavljamo odlomek iz utemeljitve, ki se nanaša nanjo in jo je podal sedanji predstojnik pedagoško znanstvene enote za primerjalno književnost prof. dr. Janko Kos:

»Od leta 1938, ko je dr. Anton Ocvirk prevzel redno učiteljsko mesto na Filozofski fakulteti, je bil eden osrednjih učiteljev slovenske literarne vede, zlasti na področju primerjalne književnosti in literarne teorije. Iz njegovega učiteljskega dela je zrasla nova generacija znanstvenih delavcev, raziskovalcev, zgodovinarjev in teoretikov, pa tudi literarnih kritikov in publicistov, katerih delež v današnji literarni vedi in kulturnem življenju je velik in bistven, kar je v veliki meri zaslu-

ga znanstveno-pedagoškega prizadevanja dr. Antona Ocvirka. Za to pedagoško delo so bile bistvene tele značilnosti:

1. Temeljilo je v najstrožjih zahtevah po znanstveni temeljitosti, doslednosti in natančnosti dela v seminarjih, diplomskih delih, izpitnih pripravah, tako da je študente usmerjalo ves čas v pravo znanstveno-raziskovalno delo in jim omogočilo, da že na fakulteti preskusijo svoje zmožnosti ob srečanju z zahtevno tematiko, delovno tehniko in metodologijo. Njihovo prizadevanje je ves čas izpostavljalo dosledni znanstveni kritiki. To velja tudi za njegovo mentorstvo pri doktorskih disertacijah – med temi je nekaj takih, ki so postale važen člen v razvoju povojne slovenske literarne zgodovine in teorije.

2. Vsebinsko je bilo pedagoško delo dr. Antona Ocvirka že pred vojno, še bolj pa po nji izpolnjeno s polemiko zoper vsakršen znanstven diletantizem, predvsem pa zoper abstraktne neoidealistične teorije, perspektive in metode. Zoper takšna stališča je kot naslednik dr. Ivana Prijatelja in dr. Franceta Kidriča uveljavljal zahtevo po stvarni, historični, empirični obravnavi literarnih pojavov in bil v tem smislu najvidnejši predstavnik historično znanstvene, v širšem smislu besede materialistične smeri v slovenski literarni vedi zadnjih desetletij. Hkrati je takšno prizadevanje postavljaval v

KRONIKA

najtesnejšo zvezo s slovenskim nacionalnim, družbenim in kulturnim prostorom, njegovimi razvojnimi potrebami in nujnostmi, pri tem pa odklanjal vsakršno nacionalno provincialnost, samozaprto in omejenost. Tudi ta značilnost je imela pomemben odmev v usmerjenosti njegovih študentov in prek teh v celotnem literarno-znanstvenem življenju zadnjih desetletij.

3. Posebnega pomena v pedagoškem delu dr. Antona Ocvirka je bila njegova odprtost vsem novim, modernim perspektivam in metodam evropske in svetovne literarne vede v zadnjih desetletjih. Njihove rezultate je sproti prenašal v delo študenti, posredoval pregled bistvenih novosti znanstvene programatike in metodologije, pri tem pa bil kritičen do vsega, kar se po njegovem mnenju ni skladalo s temeljno znanstveno usmerjenostjo in potrebami literarne vede na Slovenskem in prek te z nujnostmi celotnega slovenskega kulturnega življenja.«

RAZPRAVA O KONCEPTU PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI

Marksistični center ljubljanske filozofske fakultete je priredil več javnih razprav, v katerih so posamezne stroke, ki so zastopane na tej visokošolski ustanovi, predstavile svoje temeljne koncepte; med njimi je 9. marca 1979 prišla na vrsto tudi primerjalna književnost. Izhodišče za diskusijo je bil spis Janka Kosa »Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti« (objavljen v lanskem letniku naše revije, št. 1–2, str. 30–44), dopolnjevale pa so ga, tako kot pri drugih tovrstnih razpravah, kratke uvodne opredelitve nekaterih vprašanj, ki jih je želel posebej izpostaviti prireditelj in ki zadevajo: raven stroke na Slovenskem v primerjavi z evropskim in svetovnim merilom; njen odnos do sodobnih teoretičnih in metodoloških tokov; glavne predmetne oziroma problemske sklope, ki jih stroka raziskuje; deficitarna območja; kadrovske in institucionalne zmogljivi-

vosti stroke; njeno sodelovanje s sosednimi disciplinami; njen prispevek k razvoju marksistične misli in njen družbeni pomen.

Poleg ljudi, ki so po poklicu ali študiju vezani na stroko, so se razprave udeležili in živahno posegali vanjo predstavniki sosednih področij, zlasti slovenistike. Izrečenih je bilo nekaj kritičnih pripomb, ki so se nanašale večinoma na usmerjenost raziskovalnega dela v stroki in na njeno prešibko uveljavljanje v jugoslovanskem in mednarodnem merilu. Iz prvih je bilo mogoče razbrati, da izvirajo bodisi iz nezadostnega poznavanja bodisi iz nekoliko drugačnih pogledov na temeljno usmeritev in glavne naloge komparativistike; druge pa je mogoče večinoma povezati z dejstvom, da kadrovske in institucionalne zmogljivosti stroke še niso zadostne. Razprava je uspela v tem smislu, da je prikazala glavne raziskovalne težnje naše primerjalne književnosti v sedanjem trenutku, opozorila na nekatere probleme v sami stroki in v njenih interdisciplinarnih razmerjih ter morda tudi kaj prispevala k odpravljanju pomanjkljivega medsebojnega razumevanja.

Za podrobnejšo ilustracijo objavljamo uvodno poročilo predstojnika PZE za primerjalno književnost prof. dr. Janka Kosa, ki sodi med gradivo za razpravo.

Nekatera vprašanja iz koncepta slovenske primerjalne književnosti

1. Raven primerjalne književnosti na Slovenskem je potrebno presojati v primerjavi z ravnijo, ki jo je stroka dosegla v evropskem in svetovnem merilu. Za to raven je značilno, da se je po mnogih krizah in zlasti po predolgi odvisnosti od francoskega pozitivizma v zadnjih letih uravnovesila v bolj kompleksno, globalno, pa tudi bolj teoretično obravnavanje svetovnih literarnih gibanj, procesov in oblik. Zdi se, da bi za raven slovenske primerjalne književnosti lahko zapisali, da že lep čas dosega, včasih pa celo presega poprečno raven stroke v svetov-

nem merilu, saj je že pred leti premagala ozkost francoske komparativne šole, se usmerila v literarno-estetsko problematiko, hkrati pa se na široko odprla izrazito literarno-teoretičnim vprašanjem. To je tem bolj upoštevanja vredno, ker je slovenska primerjalna književnost razmeroma mlada, institucionalno komajda dograjena in tudi kadrovsko še ne dovolj razvita stroka.

2. Slovenska primerjalna književnost je od svojih začetkov pred drugo svetovno vojno kritično spremljala, recipirala, pa tudi odklanjala nekatere tokove v evropski in svetovni literarni vedi, tako že ruski formalizem in nemški antihistorizem pred vojno; v zadnjih desetletjih je v tem smislu navezovala na tokove fenomenološke estetike, immanentne interpretacije, strukturalne poetike, literarne sociologije, genetičnega strukturalizma, informacijsko-teoretične estetike, Heideggerjeve teorije itd. Pri tem je segla tudi močno nazaj, zlasti do prvih Lukácsovih zgodovinsko-teoretičnih spodbud. Iz takšnih navezav je slovenska primerjalna književnost sprejela marsikatero spodbudo, jo po svoje razvila naprej ali spremenila, zelo pogosto pa te izvore kritično osvetljevala v najširšem kontekstu. jim poskušala odkriti duhovno- ali družbenozgodovinski pomen in jih s tem odmikala v kritično distanco. S tega stališča se je v zadnjem času lotila že tudi kritičnega pretresa lastne recepcije teh spodbud, da bi dognala, kako in s kakšnimi rezultati so našete spodbude posegle v razvoj povojne slovenske literarne vede.

3. V zadnjih desetih letih in več se je slovenska primerjalna književnost ukvarjala prvenstveno s temi sklopi vprašanj: s teorijo in zgodovino evropskega romana, pri čemer je vanjo vključevala tudi ustrezno problematiko slovenskega romana; z odnosi med slovensko literaturo in Evropo, zlasti v obdobju romantike, naturalizma, simbolizma in modernizmov; z globalnimi problemi evropskega literarnega modernizma in njegovih avantgard.

pri čemer je v ospredje postavljala njihovo razmerje do tradicionalne estetske teorije in prakse; z načeli in prakso modernih literarnih tokov, npr. s konkretno poezijo in francoskim novim romanom; z metodologijo literarne vede v Evropi in pri Slovencih; s teorijo literarnega prevajanja; z ontologijo literarnega dela. Iz teh raziskovalnih področij je stroka doslej dala vrsto razprav in študij, marsikaj je pa še neobjavljeno ali pa uporabljeno za univerzitetna predavanja, seminarje in sprotno predavateljsko delo.

4. Ker je slovenska primerjalna književnost razmeroma mlada veda, ji za obravnavo nekaterih področij, ki spadajo v njen znanstveno-raziskovalni program, manjka primernih kadrov, pa tudi institucionalnih možnosti in sredstev. Med takšna deficitarna področja spadajo literarna sociologija s svojo teorijo in metodologijo, literarna hermenevtika in pa zlasti obravnavanje zunajevropskih (afriških, azijskih in latinsko-ameriških) literatur v globalnem okviru svetovnega literarnega procesa. Za nekatera teh področij se sicer mlajši raziskovalci že odločajo, vendar se pri svojem delu srečujejo z marsikatero objektivno težavo, dano že z naravo teh raziskovalnih področij.

5. PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo na tukajšnji fakulteti je bila od svojega začetka središče slovenske primerjalne književnosti. Danes je ta njena vloga še zmeraj pomembna, čeprav so v zadnjih letih nastali ali se okrepili še drugi centri, kjer se slovenska primerjalna književnost prav tako uveljavlja. To so predvsem Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede pri SAZU, Inštitut za sociologijo in filozofijo, Društvo za primerjalno književnost SRS, in še kaj. V tem okviru je znanstveni prispevek PZE k razvoju stroke še zmeraj zelo velik, zlasti z ozirom na dejstvo, da njeni delavci sodelujejo tudi v drugih strokovnih ali raziskovalnih organizacijah oziroma društvih.

6. Prispevek slovenske primerjalne književnosti k razvijanju marksizma je potrebno med drugim soditi tudi po navzočnosti marksizma v svetovni komparativni vedi. Tu delež marksizma praviloma ni zelo velik, v njenih raziskavah se pojavlja sporadično ali pa v oblikah, ki so bolj formalne kot zares vsebinske in znanstveno pomembne. V nasprotju s takšnim stanjem je slovenska primerjalna književnost zlasti v zadnjem desetletju zabeležila vrsto strokovno tehtnih poskusov, kako s stališča marksizma, s pomočjo njegovih izhodišč in metod osvetliti nekatere ključne probleme ne le primerjalne književnosti same, ampak literarne vede sploh. Nekatere teh raziskav so že dale rezultate, ki so bili deloma že objavljeni, deloma pa ostajajo še tvarina univerzitetnih predavanj in čakajo na objavo. Ti ključni problemi, ob katerih je naša primerjalna književnost formulirala že vrsto zanimivih rešitev, so zlasti tile: problem marksistične estetike, njenih možnosti in izhodišč; sociologija romana; vrednotenje literarnih del s stališč marksistične aksiologije; eksistenca literarnega dela kot problem moderne materializma; kritika Ingardnove fenomenološke ontologije literature; vloga in razvoj pozitivizma v evropski in slovenski literarni vedi; poskus marksistično fundirane tipologije in sistematike svetovne literature; družbenozgodovinski in duhovnozgodovinski temelji modernizma v 20. stoletju; problem Heideggerjevega vpliva na razvoj slovenske literarne vede; aplikacija historičnega materializma na specifično problematiko literarne vede; oris različnih tipov marksizma v literarni zgodovini; problem literarne hermenevtike v luči modernega materializma.

7. Slovenska primerjalna književnost že celo desetletje in več sodeluje s sorodnimi in sosednimi znanstvenimi disciplinami, zlasti s predstavniki slavistike, klasične filologije, germanistike, romanistike, pa tudi s filozofijo. To sodelovanje se kaže v konkretnem naporu ob

skupnih delih (izdaje zbranih del, leksikoni, simpoziji, seminarji, inštitutsko delo itn.). Pač pa je premalo razvito interdisciplinarno sodelovanje z umetnostno zgodovino in muzikologijo; ta zveza bi bila za razvoj stroke nedvomno pomembna.

8. O pomenu slovenske primerjalne književnosti za zavest in prakso naše samoupravne družbe stroka sama iz sebe skoraj ne more soditi. Vendar bi se dalo opozoriti na to, da je med mnogimi vidiki tega pomena aktualen najbrž predvsem ta, ki presega zgolj strokovni pomen primerjalne književnosti in sega v širše okvire naše kulturne zavesti, in to tako pomembno, da so nanj večkrat opozarjali že tudi politični predstavniki samoupravne družbe – to je vidik preseganja tradicionalne kulturne zaprtosti, provincialnosti in samozadostnosti oziroma odpiranja tokovom svetovne kulture, ustvarjalnega sprejemanja njenih dosežkov in hkrati aдекватnega preseganja njenih kritičnih točk. V tem kontekstu je mogoče ovrednotiti tudi pomen primerjalne književnosti v našem družbenem in kulturnem prostoru.

TORIŠČE – REVIJA ŠTUDENTOV KOMPARATIVISTOV

Študenti PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo na filozofski fakulteti ljubljanske univerze so začeli izdajati ciklostirano glasilo, ki naj bi objavljalo strokovno informativne in literarne prispevke, in sicer poleg njihovih lastnih tudi prevedene. Zasnovo in načrte je uredniški odbor (Matevž Kogej, Cvetka Šeruga, Marko Kapus, Brane Mozetič in Andrej Drápal) navedeno razložil v uvodniku, strnil pa jih je v likovno izoblikovanem podnaslovu revije na tretji strani, ki v obliki trizobe osti združuje besede *torišče*, *zorišče* in *žarišče*, tako da jih iz treh različnih začetkov (*tor*, *zor* in *žar*) spjelje v grafično poudarjeni skupni imenovalec *išče*.

Prva številka je izšla pomladi leta 1979 in obsega 92 paginiranih in 8 nepaginiranih, skupno torej 100 tipkanih strani pisarniškega formata. Poleg zanimivih strokovnih pregledov in načelnih razmišljanj objavlja tudi precej modernistično zasnovane poezije, proze in dramatike, vsega skupaj okrog trideset prispevkov dvajsetih avtorjev,

med njimi Rimbauda, Becketta in Flasharja v novih slovenskih prevodih. Nedvomno je torej dosegla svoj osnovni namen – razvijati in pokazati znanstveno in umetniško dejavnost sodelavcev, čeprav vsega, kar ima uredništvo v načrtu, npr. gledališke in filmske kritike, še ne objavlja. Koristno je, da so prispevki lektorirani in da je vrsta tipkarskih napak na koncu popravljenih.

17. maja 1979 je društvo imelo občni zbor, ki se ga je udeležilo 26 članov in ga je kot predsednik delovnega predsedstva vodil dr. Jože Koruza.

Predsednik društva prof. Franček Bohanec je poročal o delu, opravljenem od prejšnjega občnega zbora (20. maja 1976), torej v zadnjih treh letih. – Odbor je najprej poskrbel, da so bila društvena pravila, ki jih je občni zbor uskladil z zakonom o društvih (Ur. list SRS, št. 37/74) in pravilnikom o registru društev (Ur. list SRS, št. 5/75), potrjena (Odločba republiškega sekretariata za notranje zadeve št. 16/4-S-024-29/73 z dne 15/3-1977).

Stroko in društvo je doletela huda izguba s smrtjo enega izmed ustanovnih članov, prof. dr. Dušana Pirjevca, ki je kot podpredsednik skrbel za društvena predavanja. Kljub zastoju, ki je v letu 1977 nastal na tem področju, je društvo v obdobju med zadnjima občnima zboroma priredilo 10 javnih strokovnih predavanj. Podatke o prvih štirih je *Primerjalna književnost* že objavila (1978, št. 1–2, str. 70), drugih šest pa se je zvrstilo takole:

- 20. 12. 1978 dr. Evald Koren: Ali so naturalisti pisali eksperimentalne ali naturalistične romane?
- 27. 12. 1978 dr. Tine Hribar: O vprašanih antidrame
- 3. 1. 1979 dr. Janez Rotar: Bralec – bistveni člen v obstoju literature
- 11. 1. 1979 mag. Janez Vrečko: O estetizaciji sodobnega sveta
- 17. 1. 1979 Franček Bohanec: Tematika NOB v književnostih jugoslovanskih narodov

Ena izmed najvažnejših točk društvenega programa je bila izpolnjena z ustanovitvijo revije **Primerjalna književnost**.

Člani društva so uveljavljali stroko tudi v slovenskih in jugoslovanskih programih usmerjenega šolstva, navezali so stike z mednarodno komparativistično zvezo (ICLA) in poročali o njenem 8. kongresu leta 1976, za katerega je dr. Štefan Barbarič prispeval referat.

Po poročilu o finančnem poslovanju društva v zadnjih treh letih je nadzorni odbor poročal, da je delo in poslovanje izvršilnega odbora pregledal, ugotovil, da je bilo pravilno, in predlagal za vse odbore društva razrešnico.

Na predlog dotedanjega izvršilnega odbora društva so bili nato s tajnimi volitvami izbrani novi organi in sicer:

izvršilni odbor: predsednik dr. Evald Koren; člani: mag. Darko Dolinar, prof. Marjana Kobe, dr. Janko Kos, Jernej Novak, Jaro Skrušny, Majda Stanovnik;

nadzorni odbor: dr. Jože Koruza, Janez Stanek, Breda Vrhovec;

časno razsodišče: mag. Smilja Amon, mag. Marjan Dolgan, prof. Darja Kramberger.

Razprava o delu je pokazala na prihodnje naloge društva: ohranjanje primerne strokovne ravni in skrb za aktualnost, kakor tudi za dostopnost revije in predavanj; utrjevanje in širjenje stikov z mednarodno komparativistično zvezo in z jugoslovanskimi komparativisti; pridobivanje mlajših članov, ki z diplomno iz primerjalne književnosti in literarne teorije izpolnjujejo pogoje za vpis v društvo.

UDK 820 Rilke: 886.3 »19«

Kratek prikaz

UDK 7+82:89:18.01:001:008 »19«

Kratek prikaz

R. M. Rilke, slovenska književnost (20. stol.)

GRAFENAUER, N.

61000 Ljubljana, Yu, Potreba 6

RAINER MARIA RILKE IN SLOVENCI. Glasovi v periodičnem tisku do druge svetovne vojne.

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, str. 1-15.

Razprava skuša na podlagi kolikor mogoče popolnih podatkov ugotoviti, katere plasti in ustvarjalcem opusu tega nemškega pesnika so najmočneje prilagovale našo kulturno javnost v obravnavanem obdobju in kakšna podoba o pesniku in njegovem delu je sprito tega prevladovala v naši. Spis prikazuje kronološko zaporedje tega dogajanja, označuje duhovno saznanost in estetsko fakturo prevedenih besedil ter razvije ideološke spodbude, ki so odločilno vplivale na glasove o pesniku in na prevajanje njegovih tekstov. Razprava torej predstavlja empiričen prispevek k celovitejšemu raziskovanju Rilkevega vpliva v naši književnosti.

Avtorski izvešček

UDK 82-3 C. Simón: 82.01:840 »19«

Kratek prikaz

Novi roman (C. Simón), nova kritika, francoska književnost (20. stol.), strukturalizem

ZUPANČIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 12

SKOZI LABIRINT DO STRUKTURE. Pristop k romanom Clauda Simóna.

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, str. 27-35.

Ustvarjalnost Clauda Simóna je nedeljivo povezana z gibanjem, ki ga opredeljujeemo z izrazom novi roman in za katerega je značilen radikalni odnos do pisanja, to je zavračanje tradicionalne svob. bines, spislobojnos, sankcije. Vse to se tako pri Simónu kot pri Robbe-Grilletu, Batailloru in drugih predstavnih skupine prebivšem po letu 1960, ko lahko govorimo že o novem novem romanu, umika strukturalni igri, ki si podreja tematske enote in jih reoblikuje v nove miselne zveze. Na videz se ti romani nemanjajo kot kopica različenih fabularnih drobcev, ki jih v resnici obvladujejo strukture: trenotno ali tricotno, spretno prepletanje enot. S pomočjo različenih indikatorjev v besedilu bralec ob pozorjem (in takšnim romanom prilagojenem) brani ugotavlja zakonitosti, ki obvladujejo prepletanje besed. Ob tem se poaka, da je v središču te zvrsti književnosti jezik sam, z neskončnimi možnostmi prepletanja analogi, metafor, preobratov, miselnih vrtnoznostni.

Avtorski izvešček

VREČKO, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

VPRASANJE MODERNE UMETNOSTI, ESTETIKE IN (DE)ESTETIZACIJE SVETA

Primerjalna književnost 2 (1979), 2, str. 15-26.

Razpravo zanima vprašanje ali se v času moderne umetnosti človek in umetnost postajata zblížati ali pa se dokončno rzišata. Izhajajoč iz prepričanja, da ima vsakokratni ustvarjalni način ob sebi tudi ustrezno teoretično apološko, analizira najprej razmerje med posameznikovo in moderno umetnostjo na eni ter gnoseološko in ontološko estetiko na drugi strani. V razmerju med znanostjo in umetnostjo dobiva znanost vse bolj prevladujočo vlogo, tako da na koncu si več potrebe po objektiviranem umetniškem delu. Vendar je bila umetnost v času znanosti o umetnosti nema glode na zabavo po svojem koncu in je utamila znanost tako, da je bila - tudi v času posameznika - v resnici nemimicidna in s tem nedosegljiva za znanstveno-pojmovno manipulacijo. - V drugem delu obravnavava spis prebom s tradicijo. Tu se pokažejo tri različne možnosti: bodisi popolna razločenost umetnosti od življenja, bodisi popoln nespeh estetiizacije modernega sveta ali pa poskus posovnega zlitja umetnosti in življenja v posameznih trenutih človekove zgodovine.

Avtorski izvešček

Art mineur, art non-minoritaire, esthétique psychologique, esthétique ontologique, science de l'art, culture du XX^e siècle

VREČKO, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za primičajno književnost in literarno teorijo, Albertova 12

LES QUESTIONS DE L'ART MODERNE, DE L'ESTHÉTIQUE ET DE LA DÉSÉTHICISATION DU MONDE

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, p. 15-26.

l'étude pose la question si, à l'époque de l'art moderne, l'art et l'homme cherchent à se rapprocher ou bien se séparent définitivement. Partant de la conviction qu'un mode créatif particulier correspond une approche théorique appropriée, l'auteur analyse d'abord la relation entre l'art mineur et l'art moderne d'un côté et celle entre l'esthétique psychologique et l'esthétique ontologique de l'autre.

Dans la relation entre la science et l'art, la première est en train d'acquiescer un rôle prédominant et, par conséquent, il n'y a plus besoin, à la fin, de l'oeuvre artistique objective. L'art à l'époque de la science de l'art était pourtant mis en sujet du postulat de sa fin et il trouvaient la science, en étant, même à l'époque de l'impression, effectivement non-minoritaire et, par conséquent, hors d'attente de la manipulation scientifique-sociale. - Dans la seconde partie de l'étude, l'auteur analyse la rupture avec la tradition. L'analyse fait ressortir trois possibilités différentes : la séparation complète de l'art et de la vie, l'assortissement complet de l'esthétisation du monde moderne ou bien la tentative d'une nouvelle fusion de l'art et de la vie dans les moments particuliers de l'histoire humaine.

Résumé



R. M. Rilke, littérature slovène (du XX^e siècle)

GRABENAUER, N.

61000 Ljubljana, Yu, Potčeva 6

RAINER MARIA RILKE ET LES SLOVÈNES. Les échos dans la presse périodique jusqu'à la seconde guerre mondiale.

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, p. 1-15.

Se fondant sur une documentation détaillée autant que possible, l'étude essaie d'éclaircir quels éléments dans l'oeuvre du poète ont le plus éveillé l'intérêt du public culturel slovène pendant l'époque délicate et quelle était l'image prédominante de sa vie et de son oeuvre. L'étude montre la séquence chronologique de ces perceptions, caractériste l'orientation spirituelle et la facture stylistique des textes traduits et décrit les impressions idéologiques qui ont exercé une influence décisive sur les échos concernant le poète et les traductions de ses textes en slovène. L'étude représente donc une contribution empirique à la recherche plus approfondie et détaillée de l'influence de Rilke dans la littérature slovène.

Résumé

UDC 82-3 C. Simon: 82.01: 840 *19*

Nouveau roman (C. Simon), nouvelle critique, littérature française (du XX^e siècle), structuralisme

ZUPANČIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za romanistično in književnost, Albertova 12

AU BOUT DU LABYRINTHE, LA STRUCTURE. Une approche des romans de Claude Simon.

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, p. 27-35.

l'oeuvre de Claude Simon ne peut être considérée en dehors du mouvement caractérisé en tant que nouveau roman et signifiant une approche radicale à l'écriture qui signifie le refus du récit, de la psychologie et de l'action traditionnelle. Tout ceci fait place, tant dans les textes de Simon que de Robbe-Grillet, de Baudrillard ou d'autres représentants du même groupe et surtout après l'année 1960 lorsqu'on parle déjà du nouveau nouveau roman, au jeu structural dominant les unités thématiques et les organisations dans de nouvelles combinaisons analogiques. A première vue, ces romans se proposent comme amas d'éléments fonctionnels de différents origines, mais qui au fait sont sujets aux structures, aux combinaisons circulaires, triangulaires ou en spirales des unités du récit. A l'aire des indicateurs que le texte nous propose, le lecteur découvre, à travers une lecture plus attentive (et adaptée à ce type de roman) les lois régissant finalement l'entrelacement de la parole. Ceci démontre finalement que l'objet de ce genre de littérature n'est que le langage lui-même avec ses possibilités infinies d'entrelacements analogiques, de mélanges, de calculs et de virtuosité intellectuelle.

Résumé

Naročnike, ki še niso poravnali naročnine za leti 1978 in 1979, prosimo, da to storijo zdaj.

Popravki

V prejšnji številki (1979, št. 1) je poleg nekaj napačno postavljenih ali manjkajočih črk ostalo še nekaj večjih napak.

Na str. 4, 16. vrsta od spodaj, bi bilo namesto *so stvari predmeti* pravilno *so predmeti*.

Na str. 49 spodaj je treba dostaviti k *Modra ptica* letnico 1929/30, k *Ljubljanski zvon* letnico 1911; namesto *Omladina VIII, str. 21–222* je pravilno *Omladina VIII, str. 221–222*.

