

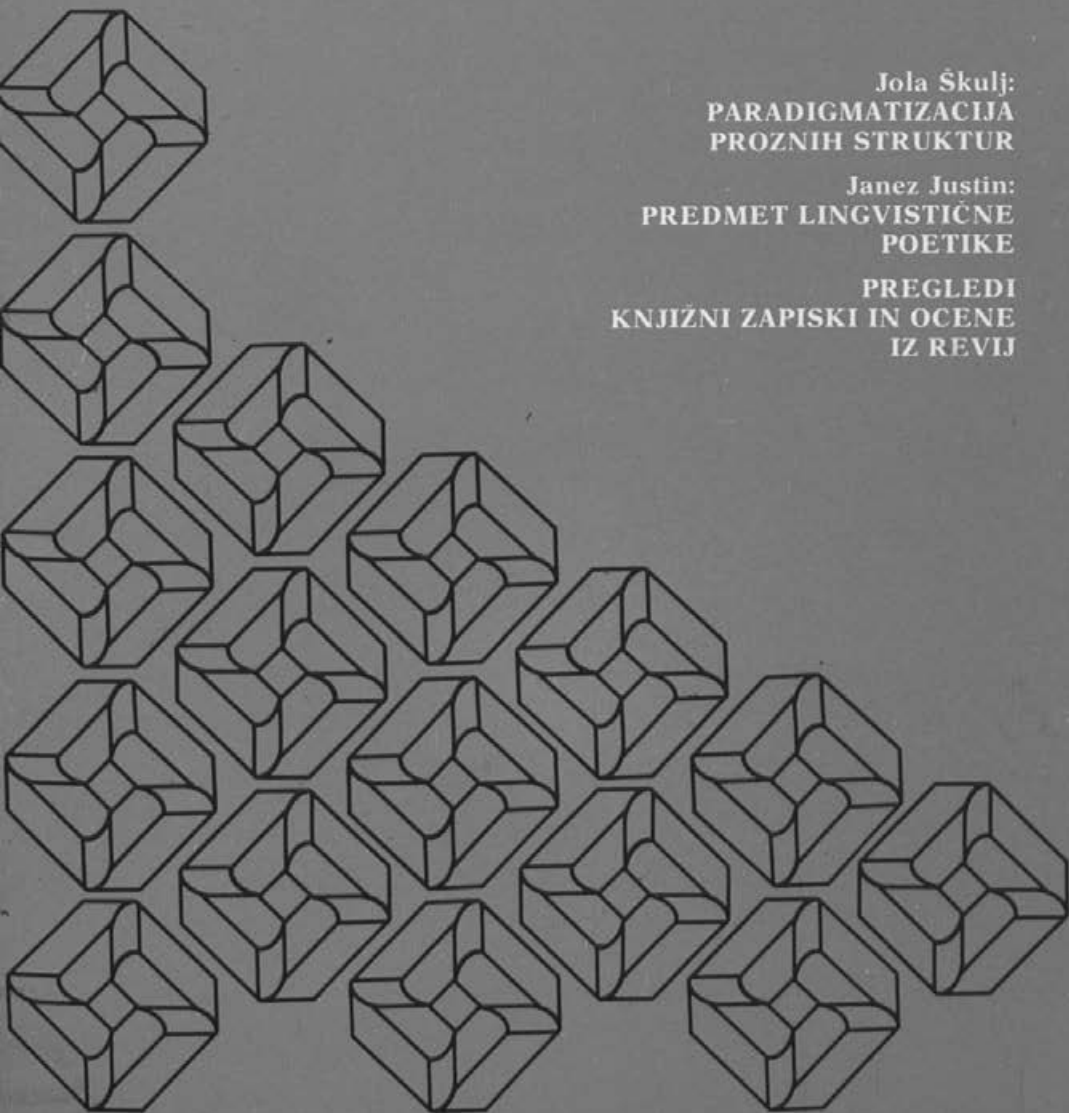
primerjalna književnost

Ljubljana 1981 · številka 2

Jola Škulj:
PARADIGMATIZACIJA
PROZNIH STRUKTUR

Janez Justin:
PREDMET LINGVISTIČNE
POETIKE

PREGLEDI
KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE
IZ REVIJ



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik IV, št. 2, Ljubljana 1981

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Suklje, Janez Vrečko, 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: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

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

Letna naročnina 120 din, za študente in dijake 60 din

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

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti in Kulturne skupnosti Slovenije. Po mnenju sekretariata za informacije pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 15. oktobra 1981

VSEBINA

Razprave

Jola Škulj: Paradigmatizacija proznih struktur (diskusija pojmov)	1
Janez Justin: Predmet lingvistične poetike	15

Pregledi

Janko Kos: Slovenska literatura in Evropa 1770–1970 (nadaljevanje in konec)	24
---	----

Knjižni zapiski in ocene

31

Ivan Grafenauer, Literarnozgodovinski spisi (Darko Dolinar). – Anton Ocvirk, Literarna umetnina med zgodovino in teorijo II (Majda Stanovnik). – Dušan Pirjevec, Strukturalna poetika (Denis Poniž). – Zoja Skušek-Močnik, Gledališče kot oblika spektakelske funkcije (Zdenko Vrdlovec). – Izbrana pisma Louisa Adamiča (Majda Stanovnik). – Jerneja Petrič, Svetovi Louisa Adamiča (Majda Stanovnik). – Roman Ingarden, Eseji iz estetike (Darko Dolinar). – S. S. Praver, Karl Marx in svetovna literatura (Janez Justin). – Aristotel, Za poetikata (Kajetan Gantar). – Mihail Bahtin, Marksizam i filozofija jezika (Jola Škulj). – Literary communication and reception (Majda Stanovnik)

Iz revij

Revue de littérature comparée 1979, 1980	52
Novosti iz knjižnice PZE za primerjalno književnost (izbor)	54

Spis posega v naratološka vprašanja moderne proze, ki izpričuje proces stopnjevanje paradigmatizacije svoje strukture. Pojem paradigmatizacije ob tem ni mišljen zgolj kot literarnoteoretska, ampak tudi kot filozofska oznaka s širšimi duhovnozgodovinskimi implikacijami. Pričuje razpravljanje je preliminarno in razlaga predvsem temeljne koncepte, kot so strukturiranost literarnega dela glede na zakonitosti običajne rabe jezika (prvi del) ter problem pesniške in prozne strukture (drugi del). Tretji del obravnava pojem paradigmatizacije in možne kategorialne zamenjave ter kritično sooča problem paradigmatičnega principa z Lotmanovim konceptom priključevanja (prisoeдинenie).

Jola Škulj
**PARADIGMATI-
 ZACIJA
 PROZNIH
 STRUKTUR**

**Diskusija
 pojmov**

Transformacija, ki jo formalno in vsebinsko izpričuje sodobna pripovedna proza, je tako izrazita, da za vajeno branje, prilagojeno tradicionalnemu romanu, predstavlja določene ovire ali zadržke. Vendar če naj bo moderni roman kot specifična umetniška praksa nekaj zares zavezujočega, potem mora biti opredeljen s takšnimi določili, ki so usodnejši korelat svojega časa.

Razpravljanje pod gornjim naslovom ima za cilj sistematično premisliti, kaj pomenijo posamezne poteze, ki označujejo proces modernizacije romana, in ob tem poiskati sistemsko določila ter historični smisel procesa, hkrati pa opozoriti na metodološko možnost, ki s svojim instrumentarijem omogoči analizo gradiva, tako da po tej poti pridemo do sklepne teze, da gre v tekstih, ki izstopajo iz pretekle tradicije proze, za takšno modifikacijo, ki ji rečemo paradigmatizacija proznih struktur. Problem je na nivoju drugačne analize – v kontekstu Heglovih določil o literarnih vrstah in bistvu epoh – mogoče do neke mere preverjati tudi kot vprašanje lirizacije proze. Vprašanje o sistemskih določilih in historičnem smislu se pravzaprav nanaša na iskanje dominante, ponavljajoče se strukture, modela, jezika, gramatike ali narativne kompetence, skratka, implicira iskanje takšne občosti, ki veljavno zadeva vso divergentno naravo moderne romaneskne prakse 20. stoletja, pa tudi posamezne nastavke znotraj tradicionalnega evropskega romana. Gre torej za poskus ugotavljanja temeljnega določila moderne proze, takšnega, ki obvladuje zlasti makronivoje, pa tudi mikronivoje pripovednih tekstov, to pa je možno zato, ker je to določilo historično zaznamovano in opredeljivo.

Tema o paradigmatizaciji se nanaša na vprašanje, kaj so konstrukcijski principi moderne proze, zanima jo modifikacija relacijskih odnosov v pripovednem tekstu. Če naj bo takšno določilo zares obče, potem mora pojasnjevati in integrirati specifične narativne poteze, ki pripadajo transformaciji tradicionalne prozne sistemskosti na vseh nivojih, formalnih in vsebinskih. Zaslediti ga moramo tako v romanu toka zavesti kot novem romanu in njegovi naslednji varianti novem novem romanu, prav tako v vsem tako imenovanem avtotematskem romanu ter sploh v tistih tekstih, ki jih označujemo s pojmom polifonični oziroma dialoški roman. Opredeljevati in utemeljevati mora znane attribute tega tipa pripovedništva, kakršni so antipsihologizem, fragmentarnost, simultaneizem, nelinearni način pripovedi, izneverjanje zahtevam sintetičnega poteka, ukinjanje narativne progresije, princip digresije in dislocirane pripovedi, problem sprevrnjene temporalnosti, prekrivanje epizod, »slikarski« način pisanja, kontrapunktična kompozicija; pojasnjevati mora koncepcijo romana kot »imaginarni psihologije« (Ortega y Gasset), problem notranjega monologa in drugih potez pripovedi toka zavesti, pojav spacialne forme (J. Frank), serialne kompozicije oziroma odprte forme. Takšno določilo mora osvetliti tudi znane ugotovitve o modernem tipu pripovedništva, kot so reduciranje romanesknega dogajanja, navidezno izginjanje ali banalizacija zgodbe, upadanje vsebinske komponente in intenziviranje formalnega plana pripovedi, razložiti tendenco h krajši formi pripo-

vednih tekstov s poudarjeno formalno oblikovanostjo in številnimi korespondencami vsebinskega plana, izginjanje ideologije iz romana, banalizacijo junakove akcije, marginalnost dogajanja z marginalnimi tipi junakov, tip pripovedi, ki je bolj prikaz stanj kot pravo dogajanje, drobljenje zgodbe na brezštevilne motive (literarni pointilizem), pripoved kot niz slik, statičnih situacij, podanih skozi sočasne, dolge, nedokončane ali razveljavljene opise, simbolnost oziroma paraboličnost pripovedi in podobno.

Pričujoča obravnava problema paradigmatizacije proznih struktur je preliminarna in pripravlja ter ureja le izhodiščni repertoar pojmov oziroma metodoloških postavk, potrebnih za analizo takšnih historično pogojenih premikov v strukturiranosti moderne proze. Gre le za najsplošnejša metodološka pojasnila, v središču pa je diskusija kategorij, zajetih v naslovu, za katere je razvidno, da pripadajo vokabularju tiste novejšje literarne teorije, ki jo označuje prizadevanje za sistematizacijo in metodološko izčiščenost izhodišč ter izgradnjo lastnega deskriptivnega jezika, torej takšne, ki izpričuje prizadevanje za konceptualizacijo oziroma uvedbo nedvosmiselnih kategorij, kar govori o težnji k vzpostavljanju nomotetične znanosti o literaturi.

Obravnava se giblje v sečišču literarne teorije z lingvistiko in filozofijo, kajti zanima jo, ali je na osnovi analize temeljnih jezikovnih določil, kot jih je razbrati v funkciji konstrukcijskih principov teksta, mogoče formulirati bistvo moderne proze, historični smisel njene strukture. V filozofiji (Hume, Peirce, Whorf) in lingvistiki (Kruszewski, Saussure, Hjelmslev, Jakobson) sta bila tudi izhodiščno definirana pojma paradigmatičnost in sintagmatskost s svojimi dubletami, ki jih je zaradi preglednosti verjetno potrebno navesti. Alternativni izrazi za paradigmatičnost (Hjelmslev) so asociacijski princip (Saussure), princip podobnosti ali *resemblance* (Hume, Peirce) ter princip selekcije, similaritete ali ekvivalence (Jakobson), medtem ko je pojem sintagmatskosti zamenljiv z izrazi kontigviteta, stičnost oziroma princip sosedstva ali kombinacije. Oba pojma, paradigmatika in sintagmatika, se v območju literarne vede utrjeno uporabljata, kadar razpravljamo o konstrukcijskih principih teksta.

Samo vprašanje o konstrukcijskih principih teksta je osrednje za problem strukturiranosti teksta,¹ predvsem pa je v najtesnejši zvezi z osnovnimi določili, ki tekst vzpostavljajo kot umetniški tekst. Tega vprašanja o konstrukcijskih principih seveda ne smemo zamenjevati s kompozicijskimi vprašanji, ker se problema nikakor docela ne prekrivata. Pri tem je potrebno še poudariti, da določila umetniškosti teksta nikakor ne razumemo samo kot občo, sistemsko kategorijo, ampak predvsem kot nekaj historičnega in zato spremenljivega. S takšno koncepcijo pojma konstrukcijskih principov pa se v določenem obsegu že odmikamo od Lotmana, po katerem smo pojem povzeli.

Ob problematiki konstrukcijskih principov teksta je nujnih še dvoje pojasnil. (1) Vprašanje o konstrukcijskih principih se veže na vprašanje *teksture* ali *površinske strukture* (surface structure), to je, na vprašanje integriranja tekstnih elementov v večje sklope, višje enote. S tem so povezana tudi vprašanja formiranja tekstne realnosti ali tako imenovane pesniške resničnosti. Problematiko konstrukcijskih principov teksta je mogoče povezati z vprašanji prekodiranja primarnega, občejezikovnega sistema v sekundarni modelativni jezikovni sistem umetniškega tipa, kar seveda istočasno pomeni, da gre tudi za vprašanja »prekodiranja«² izven teksta obstoječe realnosti v realnost literarnega tipa. Prekodiranje je vedno rezultat specifičnega funkcioniranja paradigmatične in sintagmatske osi v strukturi umetniškega teksta. Ta izrazito v okviru semiologije zastavljena vprašanja so pri Lotmanu navezana na znane Jakobsonove ugotovitve o naravi umetniškega teksta, kakršna pogojuje »literarnost«, na ugotovitve torej, ki brez dvoma implicirajo možen odgovor o ontološkem

statusu umetnosti. (2) Ko povežemo vprašanje o konstrukcijskih principih in paradigmatizaciji, mislimo tudi na *globinsko tekstno organizacijo* (deep structure), ne zgolj na vprašanja narativne sintakse, pač pa na vprašanja globlje semantične strukture, na določila, ki opredeljujejo takšne probleme romana, kot so *récit*, zgodba, akcija, stroj junaka, pripovedna perspektiva in podobno, iz česar je razvidno, da si pojem konstrukcijskih principov teksta podreja tudi kompozicijska vprašanja in da tako implicira tudi duhovnozgodovinska določila.

V tem smislu je razumeti tudi zastavitev vprašanja o paradigmatizaciji proznih struktur, ki ga moramo v zadnji fazi povezati s filozofsko problematiko o novih ontoloških in antropoloških koncepcijah. Toda zastavitev takšnega vprašanja zahteva, da bi predhodno razvili vprašanje o romanu, o njegovih izhodiščih in od tod izvirajočih določilih za tradicionalni roman, čemur pa se je potrebno tu odpovedati, saj je pomembno najprej dati naslednja pojasnila v zvezi z naslovom. Kaj razumemo pod pojmom struktura? Kaj pomeni pojem prozna struktura, in predvsem, kaj so diferencialna določila proze glede na poezijo? Kaj pomeni paradigmatizacija?

1. *Pojem strukture* razumemo v skladu z uveljavljenim semiološkim pojmovanjem, ki ugotavlja, da je pojav umetniškega teksta opredeljen s specifično strukturiranostjo jezika, pri čemer ta strukturiranost nastaja prav zaradi posebnosti konstituiranja umetniškega teksta glede na paradigmatiko in sintagmatsko os. Najbolj koncizna je ta opredelitev umetniškega teksta v Jakobsonovi formulaciji, ki pravi, da gre v pesniškem tekstu – pri čemer moramo pojem *pesniški* razumeti kot sinonim za *umetniški* oziroma kot nemški pojem *Dichtung* – za projekcijo principa ekvivalence z osi selekcije (paradigmatičnosti) na os kontigvitete (sintagmatičnosti) in se zato v takšnem tekstu vprašanje ekvivalentnosti postavlja v zvezo z vsemi jezikovnimi enotami, z vsakim govornim planom. Na to strogo in precizno formulo o mehanizmu umetniškega jezika se je zdelo potrebno sklicevati tudi Lotmanu v samem izhodišču razpravljanja o strukturi umetniškega teksta. Vzpostavljanje specifičnih odnosov med jezikovnimi znaki umetniškega teksta je *differentia specifica* od neumetniške rabe jezika in je temeljni pogoj, da se tekst vzpostavi kot umetniški. V tem smislu je mogoče pojav in smisel obstoja besedne umetnosti razumeti tako kot Mukačovski, ki pravi, da je »pesniški jezik, prepojen z estetsko avtoteličnostjo, posebej opremljen, da prenovi človekov odnos do govornega akta in da prenovi odnos govora do mnogoplastne realnosti ter da s tem razkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže na nove načine njegove uporabe« (prim. *O jazyce básnickém*, Slovo a slovesnost VI, 1940)², kar povsem ustreza tudi tisti znani Lotmanovi opredelitvi bistva umetniškega teksta, ki pravi, da umetnost s svojim posebnim avtoregulativnim sistemom »razlikovanja enakega in izenačevanja različnega« formira novo semantiko, ki ne obstaja na nivoju naravnega jezika. Nastajanje dodatnih pomenov je v bistvu vprašanje prekodiranja običajnega jezika v umetniški jezik oziroma izvenumetniške realnosti v realnost umetniškega teksta in v tem kontekstu je podana tudi Lotmanova definicija strukture. Toda preden citiramo to definicijo, je potrebno navesti še nekatere opredelitve osnovnega mehanizma umetniškega teksta.

Ker je v umetnosti, kot smo že omenili, *princip ekvivalence uveljavljen tudi na osi kombinacije*, pride do izenačevanja sosednih (sicer neenakih) enot, tako da kontigviteta razmerja obvladuje tudi odnos ekvivalence in obratno. Ta avtoregulativni sistem imenuje Lotman so-proti-povstavljjanje (rus. so-protivopostavlenie) in to predpostavlja odkrivanje enakega v različnem in razlike v enakem. Ta princip razlikovanja enakega in izenačevanja različnega leži v samem temelju umetniškega jezika, ki je kot začetni tip³ nastal prav kot razlika od naravnega jezika (zato ima-

jo začetni tipi umetniškega jezika tudi največ pravil oziroma prepovedi) in se skozi zgodovino dogaja kot približevanje realnosti in kolokvialni rabi jezika, dokler opozicija seveda ne izgubi svojega pomena in ne začne delovati tendenca v drugo smer. Zaradi pojava so-proti- postavljanja sta principa selekcije in kombinacije v umetniškem tekstu drugačna kot v običajni rabi jezika. Princip ekvivalence v umetniškem jeziku izenačuje, kar v naravnem jeziku ni izenačeno, in princip kombinacije kombinira, kar se v naravnem jeziku ne more kombinirati, tako da sta kombinacija in selekcija elementov v umetniškem tekstu možni tudi v takšnih primerih, ko v običajnem jeziku nista, prav s tem pa prihaja do prekodiranja ali do pojavljanja dodatnih pomenov. V zvezi z mehanizmom izenačevanja različnega in razlikovanja enakega je tudi vprašanje vezanosti in nevezanosti umetniškega jezika, s tem pa pojem strukture.

Vprašanje vezanosti in nevezanosti je v bistvu vprašanje o sistemskosti in nesistemskosti v verbalni umetnosti. »Pesniška urejenost je videti z občejezikovnega stališča kot neurejenost, toda pojavlja se (ko tekst sprejmemo kot umetniški) tendenca, da se kakršna koli neurejenost teksta razume kot urejenost posebnega tipa« (Lotman, str. 140). Neurejenost, nesistemskost umetniškega jezika je namreč samo navidezna. »Umetnina živi od discipline,« je 1857 zapisal Théophile Gautier, vendar ima ta misel njegove poetike mnogo bolj obči pomen. Umetniški jezik res opušča urejevalne principe naravnega jezika (tako glede kombinacije, npr. sintaktične, kot glede selekcije, npr. izbor leksemov, pojav metafore), toda pri tem izpostavlja drugačen tip sistemskosti. Gre za komplementarnost, ki jo je – po Lotmanu – mogoče strniti v naslednji zakon:

1. težnja k opuščanju občejezikovnih pravil kombiniranja segmentov je aktivna z rastočo mero in tu gre za *naraščajočo minimalizacijo prepovedi*;

2. ta težnja k rastoči neurejenosti istočasno pogojuje *naraščajočo urejenost druge, pesniške strukture*.

Prva ugotovitev je v zvezi s tem, da pesniška konstrukcija ukinja redundantno jezikovne konstrukcije in pri tem izpostavlja lastno minimalno mero redundance. Kar pravi druga ugotovitev, omogoča, da se pesniški tekst sploh vzpostavlja kot informacija in hkrati kot informacija specifičnega, zasičenega tipa, s specifično gostoto, tako da je informativna tudi formalna struktura jezika. »Struktura je informacija [...] Lepo je informacija« (Lotman, str. 200). Omenjena specifična gostota pa je posledica dejstva, da pesniški znaki ne pripadajo nivoju govora (*parole*), pač pa glede na to, da jih obvladuje lasten sistem pravil, predstavljajo nivo jezika (*langue*). Specifična gostota, informacijska zasičenost, formiranje nove semantike, pojav polivalentnega jezika umetnosti oziroma, kot bi rekel W. Empson, *ambigvitet* pesniškega izraza – vse to izhaja iz dejstva, da je umetniški tekst *langue*, ne pa *parole*, to je, da formira svoj lastni kod. Tudi znana Lotmanova ugotovitev o navidezni razliki med neumetniško in umetniško komunikacijo, ki pravi, da je prva konstituirana dominantno po principih semantike, druga pa po dominanci formalnih principov, govori o poudarjeni urejenosti, sistemskosti ali strukturiranosti jezika umetniškega teksta. »Struktura naravnega jezika [...] se povsem avtomatizira. Vsa govornikova pozornost je usmerjena na sporočilo – percepcija jezika (koda) je povsem avtomatizirana. V umetniških sistemih sedanjega tipa je sama struktura umetniškega jezika informativna v aktu komunikacije. Zato se sama ne more nahajati v stanju avtomatizma.« (Lotman, str. 190) Pri vsem tem je treba poudariti, da urejenost umetniškega teksta ni izvedena do kraja, zato se tudi ne avtomatizira in ne postane strukturno redundantna, neinformativna. Možno je reči, da se urejenost teksta ves čas javlja samo kot »tendenca k organiziranju, ki raznorodni material razvršča v ekvivalentne nize, vendar hkrati ne ukinja njegove raznorodnosti.« (str. 189).

Vsekakor gre v umetniškem tekstu za določeno sistemskost, za takšne odnose med elementi (na različnih, višjih in nižjih nivojih), ki med seboj korelirajo in tako vzpostavljajo enotnost v različnem. Sistemskost ali vzpostavljane enotnosti v različnem pomeni pri tem prav tisto, kar pravi Jakobsonova formulacija o zakonitosti umetniškega jezika, da je princip ekvivalence (tj. princip sistema oziroma istosti) uveljavljen na osi kombinacije (princip mnogoterosti, različnosti). Ravno omenjeno formulacijo o enotnosti v mnogoterosti pa je mogoče razumeti kot opredelitev pojma strukture. Lotmanova definicija strukture je podana per negationem: »Niz s popolnoma ukinjenimi omejitvami kombiniranja (da se za vsakim elementom z enako verjetnostjo lahko pojavlja katerikoli od mogočih naslednjih elementov) ni struktura. Pogoj [...] je, da množica diferencialnih potez vsakega od njih predstavlja presek vsaj enega elementa.« (str. 136) Struktura umetnosti je metaforično opredeljena kot *to in ne to, znani neznanec, nepopolna ekvivalentnost*. Navedimo ob tem samo še eno njegovo formulacijo, s katero opredeli, kaj je struktura, ki določa umetniški tekst. »Relacijska struktura ni zbirka umetniških detajlov, temveč množica odnosov, ki je primarna umetniškemu delu in tvori njegovo osnovo, njegovo realnost. Vendar se ta množica ne organizira kot večnadstropna hierarhija brez notranjih presekov, temveč kot kompleksna struktura, ki jo tvorijo podstrukture v medsebojnih presekih in z večkratnimi vstopanji enega in istega elementa v različne konstrukcijske kontekste. Prav ti preseki tudi konstituirajo »umetnost« umetniškega teksta. [...] To je zakon umetniškega teksta: kolikor več zakonitosti se križa v dani strukturalni točki, toliko bolj je videti individualen.« (str. 120) Takšna opredelitev pojma umetniške strukture nakazuje tudi povezavo z aksiološko problematiko.

Pojem strukture označuje torej sistemskost umetniškega teksta in sicer sistemskost relacij različnih nivojev znotraj teksta in izvenekstovnih relacij, med katere sodi tudi relacija do zgodovine. Do neke mere se s pojmom strukture kot relacijskosti ujema tudi pojem konstrukcijski principi teksta, prav tako pa zlasti s tradicijo ruske formalistične šole uveljavljeni pojem postopka, toda ti pojmi nam lahko pomenijo sinonime samo, če nosijo implikacijo zgodovinske označbe. Lotman se je od pojma postopek⁴ distanciral, ko ga je glede na formalistično pojmovanje bistveno korigiral in dopolnil. Pojem postopka se je nanašal tako na konstrukcijska kot tudi kompozicijska vprašanja in seznam postopkov je predstavljal končno možnost opredelitve posameznega teksta. Pojem postopka je označeval materialno danost teksta. V strukturalnem pristopu pa je ta pojem korigiran tako, da predstavlja samo strukturalni element z določeno funkcijo.

Za sklep k prvemu vprašanju lahko rečemo, da moramo, (1) pojem strukture torej razumeti ne le kot tipološko (sistemsko) kategorijo, temveč kot kategorijo, ki označuje zgodovinskost; (2) da se pojem strukture prekriva s pojmi sistemskost, relacijskost, konstrukcijski principi, hkrati pa je pogoj za obstoj teksta in za njegovo umetniškost.⁵ Tudi našo rabo paradigmatskosti in sintagmatskosti v zvezi z modernim in tradicionalnim romanom je potrebno razumeti tako, da pojma označujeta specifične, historično utemeljene relacijske odnose.

Omenjenim pojasnitvam pojma struktura pridružimo samo še nekaj definicij:⁶

struktura

- »avtonomna entiteta notranjih odvisnosti« (Hjelmslev, citira Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, 97)
- »notranja urejenost enot nekega sistema« (Benveniste, 1966, 96)
- »tista regulativnost, ki omogoča v nizu, da je transformacija enega elementa nujno vzrok določenih komplementarnih transformacij drugih elementov« (Goldmann, *Littérature et société*, 1967, 87)

- sistematičnost sistema
sistem
- celoten spoj, konstruiran iz »enot, ki so vzajemno pogojene« (Benveniste, 1966, 96)
- vzajemna pogojenost = struktura

2. Drugo vprašanje odpira *problem prozne strukture*. Toda kako zavstavi vprašanje o razliki med prozo in poezijo, če je princip poezije identičen s principom umetniške strukture, naše vprašanje o prozi pa ima v mislih prozna besedila, ki jim gre tudi status umetniškega teksta. Težava vsekakor opozarja na neko identiteto prozne in pesniške organizacije. Toda ali je to res? Vsakdanja skušnja daje drugačen odgovor, saj se ji opozicija proze in poezije zdi prej analogna opoziciji neumetnosti in umetnosti, kar sugerira tudi sama etimologija izraza proza.⁷ Toda takšna predpostavka počiva lahko samo na videzu in ne more imeti vrednosti verodostojnega odgovora, če problema analitično ne pretresemo. Problem razlike proze in poezije je vsekakor kompleksen, kar je ne nazadnje posledica medsebojnega vpliva njunih posebnih določil skozi zgodovino literature.

Odgovore o distinktivnih določilih proznega jezika glede na jezik poezije moramo iskati v zvezi z vprašanji o tipologiji umetniških jezikov, pri čemer se je hierarhičnost teh tipologij formirala glede na izhodiščni kriterij organiziranosti vsakdanje rabe jezika. Znani sta tipologiji Tomaševskega in Czernyja, ki ugotavljata hierarhijo *vsakdanja raba jezika – proza – poezija*, toda za tipološkost upoštevatava oba samo sinhroni kriterij, ki nujno pripelje do napačnih zaključkov. Tipologija umetniških jezikov pa je veljavna samo, če upošteva tudi določene historične premise. Namreč, če naj hierarhija, ki jo postavljata B.V. Tomaševski in Zygmunt Czerny – po Markiewiczzevih navedbah tudi Jakobson – zares ustreza resničnemu stanju o različni kompleksnosti organizacije jezikov, potem se vsekakor pojavlja vprašanje, kako je mogoče, da se tako v grški kot rimski literaturi (in podobno bi lahko ugotavljali tudi za druge evropske literature) lirika, ki naj bi bila višje organizirani jezik, pojavi v zgodnejši fazi razvoja kulture kot proza.

V ta paradoks je bistveno zarezal Lotman s predpostavko, »da je umetniška proza nastala na temelju določenega pesniškega sistema kot njegova negacija« (str. 150); to mu omogoča, da je omenjene tipologije postavil na glavno, tako da je hierarhija organiziranosti umetniških jezikov po njegovem *kolokvialni govor – pesem – »klasična poezija« – umetniška proza*. Ta tipologija upošteva temeljno naravo umetnosti, ki jo izraža formula »to in ne to«, kar pomeni, da je izhodiščni tip umetniške literature, kar je izpričano bila poezija, nastal kot poudarjena razlika od običajne rabe jezika, to pa ustreza dejanskemu zgodovinskemu zaporedju pojava poezije in proze.

Toda paradoks o razliki med poezijo in prozo z Lotmanovo opredelitvijo hierarhičnosti razmerja še vseeno ni zadovoljivo rešen, še predvsem, če upošteevamo dejstvo, da stoji grška lirika klasične dobe po svojih estetsko-vrednostnih kriterijih mnogo više od kasnejše helenistične proze, in to ne samo glede na današnji okus, temveč tudi za tisti čas, saj je produkcija helenističnih romanov veljala za trivialno. Če že ne povsem analogen, potem je temu vsaj precej soroden problem srednjeveške literature. Vemo, da so se snovi bretonskega cikla sprva podajale v verzih kot epika, kasneje v verzih romanov in ob zatonu srednjega veka v prozi, kar navadno razlagamo kot degradacijo teh snovi in kar spet ne more podpirati teze o apriorno višji strukturalni organiziranosti proze. Lotman pa o višji strukturalni organiziranosti proze v odnosu do poezije govori še na več mestih. Med drugim poudarja, da je »proza kot umetniški fenomen kompleksnejša struktura kot poezija« (str. 149) oziroma »da je mo-

deliranje umetniškega proznega teksta neprimerljivo težja naloga kot modeliranje poezije« (str. 153). Protislovje, ob katerega smo zadeli, je razrešljivo, če upoštevamo, da se predpostavke o razmerju poezije in proze nanašajo izključno na umetniško prozo, za to pa lahko zares trdimo, da je nastala na izhodiščnih vzorcih poezije. Toda kakor je že res, da je pojav umetniške proze koreliral s predhajajočimi pojavi umetniške poezije, pa moramo priznati, da gre pri umetniški prozi tudi za korelacijo z neumetniško prozo, česar v omenjeni zvezi Lotman ne pove. Ta fundus je na pojav umetniške proze očitno deloval zaviralno. Neumetniška proza je obstajala že pred umetniško, npr. Herodotove zgodbe, ki nekaterim veljajo za zgodovino, a jih moremo jemati tudi drugače, vsekakor pa kot osnovo za nastanek proze. Prav tako so za historije, potopise itd. deloma veljali še nekateri helenistični romani. Da je proza kot umetnost kasen pojav, je nesporno. Bolj problematično je jasno določiti čas nastanka umetniške proze, kolikor ni to proces, ki traja še danes. Takšna predpostavka se zdi še najbolj upravičena in v tem smislu je treba tudi v tezi o paradigmatizaciji proznih struktur videti postavke, ki govorijo o procesu formiranja umetniške proze. Začetne forme proze so bile preplet zgodovine, potopisa, filozofskega traktata. Elementi referencialne funkcije jezika so bili v teh tekstih tako poudarjeni, da je pesniška funkcija docela nerazvidna, če je sploh bila prisotna, prav zato pa je tudi problem, ali sploh sodijo v območje umetnosti. Prisotnost retoričnih obrazcev v teh tekstih ne pomeni umetniškega oblikovalnega hotenja, saj je enake figure uporabljalo tudi govornišvo nasploh.

Toda vprašanje o razliki med poezijo in prozo še vedno ni ustrezno razrešeno. O problematičnosti te razlike govorijo tudi naslednji Lotmanovi stavki: »Gledanje na poezijo in prozo kot na nekakšne samostojne, medsebojno razmejene konstrukcije, ki jih je mogoče opisati brez vzajemne korelativnosti ('poezija je ritmično organiziran govor, proza je običajen govor'), nepričakovano pripelje raziskovalca pred nemožnost, da bi se ta dva pojavi razmejila. Ko se srečuje s preobiljem prehodnih form, je prisiljen sklepati, da trdne meje med verzi in prozo sploh ne more potegniti.« (str. 150–151) Sorodno stališče je imel tudi Tomaševski: »Bolj naravno in plodno je, če verza in proze ne preučujemo kot dveh področij s trdno mejo, temveč kot dva pola, dvoje težišč, okrog katerih so se zgodovinsko razvrstila realna dejstva. [...] Upravičeno je govoriti o bolj ali manj proznih, o bolj ali manj verzni pojavih. [...] Možno je napraviti sklep: da bi razrešili osnovno vprašanje o razliki med verzi in prozo, je koristnejše, če ne preučujemo mejnih pojavov. [...] V prvi vrsti se je treba posvetiti najbolj tipičnim, izrazitim formam verza in proze.« (Stih i jazyk, 1959, 7–8)

Kakorkoli je že takšen predlog vabljev, pa nam o razliki med prozo in poezijo vendarle še nič ne pove. Bolj dialektično kot Tomaševski gleda na problem razmejitev J. Hrabák, ko poudarja, da sta proza in verz *opozicionalni strukturni dvočlen* in da se za sodobnega bralca *proza in poezija vzajemno projicirata*, kar pomeni, da je poezija za recepcijo proze pomemben izventekstovni strukturni element in obratno. Razpravljajoč o mejnih formah poezije in proze, o svobodnem verzu in poetični prozi, postavi Hrabák naslednja teorema: »Kolikor je v verzni formi manj elementov, po katerih se verzi razlikujejo od proze, toliko bolj jasno moramo razlikovati, da ne gre za prozo, ampak ravno za verz.« (Uvod do teorie verše, 1958, 7) »V primeru, ko avtor poudari v prozi tipične elemente verza, ta meja [s poezijo] ne samo da ni odpravljena, temveč nasprotno postane najbolj aktualna.« (Remarques sur les correlations entre le vers et la prose, surtout les soi-disant formes de transition, v: Poetics, Poetyka ..., I, 1961, 241)

To so že ustrežnejša stališča, ki govorijo o določeni tipološki korelativnosti poezije in proze, medtem ko je bilo stališče Tomaševskega nu-

jen rezultat formalističnega gledanja in razkriva vso svojo metodološko nezadostnost. Formalistični pojem postopka se je nanašal samo na materialno prisotne elemente teksta in ni upošteval, da je dana organizacija teksta tudi funkcija predhajajočih postopkov in stilov. Lotmanova definicija, kaj je verz in kaj proza, podaja prav takšno kritiko razmejitev poezije in proze: »Biti verz, biti proza – to ni samo materialno izražen strukturni sklop nekega teksta, temveč tudi funkcija teksta, pogojena s tipom kulture v celoti, kakršne ne moremo vedno enoznačno izvajati iz njegovega grafično fiksiranega dela.« (str. 150) In še: »Predstava o meji med verzi in prozo se povezuje ne samo z realizacijo v tekstu [danih] posameznih elementov strukture, temveč tudi z njihovo semantizirano odsotnostjo.« (str. 152) Zanimivo je, da Lotman pri vsej svoji kritičnosti nikjer ne oporeka Jakobsonovim formulacijam o distinkciji proze in poezije, ker ju ta opredeljuje kot binarni par.

Poezijo in prozo moramo potemtakem razumeti v njuni medsebojni korelativnosti in v vsakokratnem specifičnem historičnem razmerju. Korelativnost je torej tipološka in historična.

Tipologija, kakršna je Lotmanova, izhaja iz historičnih dejstev in predpostavlja, da je struktura proze kompleksnejša od poezije, to pa zato, ker je nastala proza na temelju določenega pesniškega sistema kot njegova negacija. Da bi bil prozni jezik, ki nima distinktivnih potez glede na vsakdanji neumetniški govor, zgodnejša realizacija umetnosti, je nemogoče. Izhodišni tip umetniške literature je po njegovem vsekakor lahko samo poezija. »Pesniški govor je v začetku edini možni govor besedne umetnosti« (str. 143), to pa zato, ker se je samo evidentna različnost pesniškega govora od vsakdanjega lahko estetsko percipirala. V tem smislu je mogoče razumeti, zakaj je v najzgodnejšem obdobju estetskega ustvarjanja – po Heglovi terminologiji – možna samo simbolna umetnost.

Teorem, ki ga v tej zvezi postavi Lotman, strukturno pojasnjuje tudi smisel kasnejšega zasnotka mimetično-imitacijske umetnosti. »Da bi postal material umetnosti, se jezik na začetku osvobaja podobnosti z vsakdanjim govorom. Šele kasnejši razvoj vrača umetnost prozi, toda ne v prvotni neoblikovanosti, temveč samo v njegovi imitaciji. Tako prihaja do pojava prozaizma, 'pesniške svobode' v poeziji in prozi, v literaturi v celoti. Vendar je ta naknadna enostavnost umetniško aktivna samo na temelju velike in v bralčevi zavesti stalno prisotne pesniške kulture.« (str. 144–145) Poezija in proza korelirata med seboj torej v samem procesu zgodovine in v tem smislu govori tudi Lotman, da se obdobja dominacije poezije in proze menjajo po določeni zakonitosti, kar spominja na dobro znane, pa povsem ahistorične konstatacije Fr. Schlegla o menjavanju klasičnega in romantičnega stila. V tem smislu je možno opisati tudi neko konstanto, ki obvladuje historični razvoj umetniških jezikov. Lotman sklepa takole: ker »izhodišni tipi predstavljajo sisteme z maksimalno izraženim številom omejitev«, se kasnejša evolucija po pravilu dogaja kot »opušcanje določenih prepovedi ali premeščanje [teh] v razred fakultativnih«, tako da se *evolucija subjektivno dojema kot poenostavljanje začetnega tipa*. Ob tem Lotman tudi poudarja, da so se umetniški prevrati glede na izhodišni tip dogajali pod geslom boja za »naravnost in enostavnost«, proti »umetnostnim« omejitvam prejšnjega obdobja. (str. 149) Te ugotovitve bi ustrezale *procesu prozaizacije umetniške kulture*. Toda to je samo subjektivni vtis, strukturno gre za vedno bolj kompleksno konstruiranje umetniških tekstov, to pa ustreza procesu poetizacije umetniške kulture, tistemu, kar označujemo s pojmom paradigmatizacija.

Ob tem problemu smo se deloma že približali tretjemu vprašanju, ki naj pojasni, kaj pomeni pojem paradigmatizacije, a še prej moramo zaradi večje preglednosti dati nekatere preliminarne odgovore, na kaj se nanaša pojem proze v našem naslovu. Z njim mislimo predvsem poteze, ki pripadajo tipično proznim strukturnim principom, pod čemer pa npr.

Lotman razume predvsem dvojje, (1) prozaizem na nivoju stila in (2) si-
zejnost na nivoju kompozicije. Pri tem gre zlasti za roman, in dodati je
mogoče še nekatere poteze, med drugim (3) narativno progresijo in pred-
vsem (4) na videz poudarjeno referencialnost jezikovnega znaka, kar po-
meni, da so elementi referencialne funkcije jezika tako izraziti, da je pe-
sniška funkcija povsem potisnjena v drugi plan ali pa sploh nerazvita. V
zvezi s problemom referencialnosti je tudi (5) vprašanje imitacijskosti in
fiktivnosti, pri čemer se zdi – to ustreza tudi Lotmanovim ugotovitvam
– da tipično prozni tekst (cf. tradicionalni roman) običajno vsaj na videz
ni poudarjeno fiktiven.

Končno bi tipično prozno strukturo (prozaizem na nivoju stila) mog-
li opredeliti tudi z najkrajšo formulacijo razlike od strukturnega principa
poezije, to je z Jakobsonovo, ki ji – kot edini tipološki razmejitvi, ker pred-
postavlja prozo in poezijo kot opozicionalni strukturni dvočlen – tudi
Lotman prav nič ne oporeka, nasprotno, na izhodiščnih mestih se skli-
cuje prav nanjo. Po tej opredelitvi je *prozni princip* označen kot *tendenca
h kombinaciji*, medtem ko *poezijo* zaznamuje *tendenca k ponavljanju*. Ti-
pično prozni strukturni princip je torej poudarjeno sintagmatski ali kon-
tigitiveten, pesniški pa paradigmatski. Seveda moramo upoštevati, da s
pojmom sintagmatski ali kontigitiveten karakter označujemo samo tisto,
kar se sklada s predstavo tipično proznega. Takšna opredelitev samo ab-
straktno teoretično razmejuje prozo od poezije in razrešitev problema
velja seveda samo kot analitična predpostavka. Dejansko se proza in po-
ezija skozi zgodovino usodno prepletata, tako da razlike sploh ni mogoče
enosmiselno opredeliti. Skratka, to diferenco mislimo le abstraktno, pro-
zo in poezijo kot dve skrajnosti istega tipa.

3. Proces vedno bolj kompleksnega strukturiranja umetniškega tek-
sta, kakršen opredeljuje evolucijo, se sklada s tistimi predpostavkami, iz
katerih izhaja naša hipoteza o paradigmatizaciji proznih struktur. *Pojem
paradigmatizacije* se nanaša torej ravno na to (a) *progresivno rastočo mero
kompleksnosti* umetniške strukture nasploh, na kompleksnost, ki je v po-
eziji običajno razvidnejša, hkrati pa (b) označuje prav uveljavljanje in *pre-
nos kompleksnosti pesniške strukture* v strukturiranost moderne umetniš-
ke proze. Takšna raba pojma se ujema s prej omenjenimi stališči o na-
stajanju umetniške proze na temelju pesniške tradicije. Zgodovina pes-
niških postopkov se – kot smo že ugotavljali – dogaja kot neukinljiva di-
namika medsebojnega vplivanja pesniških in proznih principov, kar po-
meni, da v razvoju umetniških kulturnih tipov poezije ni edina aktivna
umetniška struktura, ampak da tudi razvoj poezije dobiva svojo dinami-
ko od proznih postopkov. Korelativnost pesniškega in proznega je pogoj
za menjavo stilov in s tem za *zgodovino umetniških tipov sploh*. V dolo-
čenih fazah je ta historična korelativnost v tisti točki, ko se verzi in proza
kažejo v določenem smislu kot strukturno enaki, kar omogoča nastanek
prehodnih tipov umetniškega jezika in odpira njihovo vrstno problema-
tičnost. Takšen primer je romantična proza (prim. Novalis, *Heinrich von
Ofterdingen*) ali poezija postromantičnega obdobja (Whitman) ali v post-
simbolističnem obdobju *Eliotova poezija*. Paradigmatizacija proze je si-
cer potemtakem trajen in enovit, ne pa tudi v sebi sklenjen proces. Ro-
mantični romani in romani, ki so prevzeli inovacije, kakršne je uvedla po-
ezija simbolizma, kljub podobnostim v strukturiranosti niso rezultat v
sebi sklenjenega, enosmiselnega razvoja romana. Korelacija principov
pesništva in proze pa hkrati, ko predstavlja ključni faktor zgodovinskega
razvoja literature oziroma literarno umetniških stilov, pripomore tudi k
nastanku novih form, kakršen je npr. svobodni verz. Sinkretizem pesniš-
kega in proznega v romantičnem romanu, ali če vzamemo mlajše prime-
re, v Rilkejevem romanu, Borgesovi prozi ali pa v kasnejših tekstih no-
vega romana, je tako radikalen, da ti teksti nikakor več ne ustrezajo niti

vsakdanji predstavi o romanu niti analitičnim kategorijam, s katerimi sta definirana roman ali proza. Pojav paradigmatizacije proznih struktur odpira tako tudi vprašanje o novi zvrsti romana oziroma proze.

Toda tega vprašanja tukaj ne bomo razreševali, čeprav v prid takšnih razmišljanj o romanu deklarativno govorijo številni avtoritativni spisi (prim. manifestativne teze o francoskem novem romanu ali spise avtorjev ameriškega *metafiction*⁸ ali Borgesove deklaracije o njegovi prozi, ki da je samo povzetek nenapisanih romanov, itd.). V zvezi s problematiko paradigmatizacije proze razvijamo tukaj le predlog metodoloških in terminoloških možnosti, da bi se šele na osnovi tega lotili raziskave o zgodovinskih temeljih in podrobnejših strukturnih razlikah med novejšim tipom pripovedništva in tradicionalnim romanom. Previdnost je toliko bolj upravičena, ker se priključujemo takšnemu uveljavljenemu dialektičnemu stališču, kot ga formulira Lotman, ko pravi: »Umetniški tekst [torej tudi roman] nikoli ne pripada enemu sistemu ali eni sami tendenci; zakonitost in njeno rušenje, formalizacija, v skrajni konsekvenci avtomatizacija in dezavtomatizacija strukture teksta – to se dogaja v stalnem medsebojnem trenju. Vsaka od teh tendenc [tendencija poezije in tendencija proze, tj. paradigmatični in kontigvitetni princip] stopa v konflikt s svojim strukturnim antipodom in obstaja samo v odnosu do njega. Zato zmagane tendence nad drugo ne pomeni ukinjanja konflikta, ampak njegov prenos na drugo raven. Tendencija, ki je zmagala, preneha biti umetniško aktivna.« (str. 145) S takšno predpostavko zastavljamo tudi problem paradigmatizacije proznih struktur. Ko imamo v mislih tekste, ki jih označujejo konstrukcijski principi paradigmatičnosti, kar je, kot smo rekli, tipično za poezijo,⁹ nam seveda ti teksti še vedno pomenijo prozo ali roman, vendar povsem modificiranega tipa. Bistvene poteze pomembnih novejših proznih tekstov, kakršne smo spredaj nesistematično omenjali, so tako spremenjene, da prav v ničemer ne ustrezajo uveljavljenim ugotovitvam o bistvu romana, tudi ne Pirjevčevim tezam o ustroju junaka, o vprašanju akcije v romanu in podobno, saj so bile postavljene za tradicionalni roman. Toda ukinjanje kontigvitetnih razmerij na nivoju zgodbe, kompozicije in na mikronivojih ne pomeni ukinjanja romana, ampak revitaliziran kontinuum na drugi ravni. V tej zvezi bi se veljalo ponovno spomniti na že prej citirani Hrabákov teorem.

Pojem paradigmatizacije torej označuje tipološko in historično modifikacijo proznih struktur in probleme, ki se v tej zvezi odpirajo, lahko strnemo v naslednje točke:

(a) paradigmatizacija kot *uveljavljanje za poezijo značilnih struktur* v prozi (poetizacija ali lirizacija proze);

(b) paradigmatizacija kot *stopnjevanje umetniškosti proze* (estetizacija proze ali uveljavljanje poudarjene informativne vrednosti same umetniške strukture);

(c) paradigmatizacija kot *uveljavljanje konstrukcije tipa geometrijskega ornamenta* (Lotmanov pojem);

(d) paradigmatizacija kot *uveljavljanje odprte forme romana*.

Problematiko paradigmatizacije bi lahko razširili še na nekatera druga literarnoteoretska vprašanja, npr. paradigmatizacija kot *hermetizacija proze* oziroma paradigmatizacija kot *uveljavljanje ikoničnega tipa teksta* (Lotmanov pojem), pa tudi na filozofsko vprašanje, ali pojav paradigmatizacije predpostavlja specifično razumevanje resnice kot aspektizma, perspektivizma oziroma ontološkega pluralizma. Nekatero ravno kar omenjene pojme je potrebno še razjasniti in v zvezi z njihovimi opredelitvami vprašanje paradigmatizacije precizirati. Še prej pa ponovno poudarimo, da paradigmatičnost pomeni tipično pesniški relacijski princip (prim. Levinovo teorijo poezije), da se pojem nanaša na način konstruiranja tekstne realnosti in da predpostavljamo, da takšen princip dominira vsem nivojem teksta.

Pod principom paradigmatičnosti razumemo, da v tekstu prevladuje kombiniranje enakih ali strukturno ekvivalentnih elementov. Pojem paradigmatičnosti ali principa ekvivalence ustreza predvsem Jakobsonovi rabi in njegovi diferenciaciji dveh stilov, medtem ko je v zvezi z Lotmanom – ki sicer Jakobsonovi diferenciaciji ne oporeka – in z njegovo terminologijo treba dati naslednje opozorilo. Lotman obravnava kombiniranje enakih ali strukturno ekvivalentnih elementov kakor tudi kombiniranje različnih strukturnih elementov v poglavju o sintagmatski osi strukture umetniškega teksta, pri tem pa pravzaprav izrecno poudarja, da je po njegovem smiselno razlikovati dva načina kombiniranja ali z drugo besedo sintagmatičnosti. Kombiniranje strukturno različnih elementov, ki ga imenuje *stavčni tip kombiniranja*, ustreza res *principu sintagmatičnosti*, medtem ko *nadstavčni tip kombinacij* ali kombiniranje strukturno ekvivalentnih elementov obvladuje *princip paradigmatičnosti*. Tu je bil Lotman neprecizen in nedosleden, četudi je v prejšnjem poglavju o paradigmatični osi strukture sam poudarjal, da pojavi ponavljanja oziroma ekvivalenc sodijo v območje paradigmatičnosti.

Ko v poglavju o sintagmatski osi strukture govori o kombiniranju ekvivalentnih elementov, ima v mislih predvsem konkatiniranje odstavkov, poglavij v celoto teksta ali, če premaknemo problem na vsebinski nivo, tudi konkatiniranje pripovednih situacij in dejanj junakov v enoto zgodbe. Toda kakorkoli je že vprašanje o konstituiranju enote, ki se imenuje tekst, ustrezno obravnavati pod naslovom sintagmatska osi strukture, pa je nesporno res, da združevanje ekvivalentnih elementov ne predpostavlja sintagmatskega principa; združevanje enakega sodi v območje paradigmatike. To je za nas vsekakor ključnega pomena, saj imamo v mislih predvsem takšne tekste, ki jih prevladujoče opredeljuje omenjeni tip paradigmatične konstrukcije. Izrečeno problematičnost bi potrdil tudi pregled opredelitev paradigmatičnih in sintagmatskih združevalnih načel (Hume, Peirce, Saussure, Jakobson, Barthes), nas pa tu zanimajo – ne glede na Lotmanovo poimenovanje – predvsem še druge njegove ugotovitve v zvezi s problemom združevanja strukturno ekvivalentnih elementov.

Ko Lotman opredeljuje razliko med kombiniranjem strukturno ekvivalentnih in kombiniranjem strukturno različnih elementov, poudarja, da v prvem primeru ne dobimo *konstrukcije stavčnega tipa*. Lotman uporabi v originalu namesto formulacije *stavčni tip* pojem fraza, pač po zgledu rabe v generativni gramatiki, kjer npr. ločijo noun phrase (NP), verbal phrase (VP), lahko pa rečemo temu tudi konstrukcija sintagmatskega tipa. Celoto, ki združuje strukturno enake elemente, pa imenuje *konstrukcija geometrijskega ornamenta*, in tako konstruirani teksti mu veljajo za odprte tekste. Ko formulira razliko med kombiniranjem strukturno ekvivalentnih elementov in kombiniranjem strukturno različnih elementov, poda tudi definicijo *odprte forme*. »Bistvena razlika med konstrukcijami, ki pripadajo verigi znakov, ki je v sebi specializirana (stavek), in tistih, ki pripadajo verigi znakov, ki v sebi ni specializirana (tip ornamenta), je prisotnost ali odsotnost konstrukcijsko določenega konca in začetka. S tem je v zvezi tudi naslednje: medtem ko v prvem primeru dolžina stavka v znatni meri določa njeno konstrukcijo, je v drugem primeru tekst po svojem značaju odprt.« (Str. 131–132) V zvezi s problemom odprte forme ima še eno pripombo, ki je relevantna za razmišljanje o modernem romanu in o pripadajočih historičnih koncepcijah resnice, katerih analogon je. »Ko so meje segmenta v večji meri strukturno določene (ob odsotnosti strukturno določenih kategorij začetka in konca teksta), nastaja iluzija strukture, ki na videz posnema govorni (neskončni) tekst (npr. govorni tekst v realnosti) in zato je lahko prekinjena in podaljšana v katerikoli točki kot ornament ali neskončna zgodba.« (Str. 133)

Našo problematizacijo Lotmanove obravnave kombiniranja strukturno enakih elementov v zvezi s sintagmatiko avtor v nadaljevanju sam podpira, ko ugotavlja, da poteka kombiniranje enakih elementov v niz po drugačnih zakonih kot kombiniranje raznorodnih elementov. Predpostavljane različnih zakonov združevanja potrjuje, da ne gre v obeh primerih za isti, tj. sintagmatski princip. Lotmanova opredelitev zakona, po katerem se združujejo v niz ekvivalentni elementi, torej opredelitev principa paradigmatškosti, se glasi: »Kombiniranje enakih delov v nize (...) poteka kot priključevanje [rus. prisoedinenie, nem. Anreihung, shr. prisajedinjavanje] in v tem smislu ponavlja temeljno lastnost organizacije govornega teksta na nadstavčnem nivoju.« (Str. 132) V paradigmatško organiziranem tekstu se elementi naracije (npr. dogajanje, epizode, elementi karakterizacije, pripovedne situacije in podobno) integrirajo po principu priključevanja ali adiranja, in model za vsako zvezo, ki nastane po takšnem principu, je – po Lotmanovi terminologiji – geometrijski ornament.

Če ta princip adiranja ali priključevanja sprejmemo tudi kot karakterističen način strukturiranja modernega pripovedništva, potem dvoje konsekvenc kombiniranja ekvivalentnih elementov, ki ju omenja Lotman, nujno velja tudi za tekste, ki jih opredeljuje pojav paradigmatizacije. Ti dve konsekvenci sta: prvič, ponavljanje istega elementa *zabrisuje njegovo semantično vrednost*; drugič, ponavljanje istega elementa *poudarja pomen elementov, ki so izgubili pomen* (torej sinkategorematskih besed, če uporabimo Bloomfieldov termin), iz česar lahko Lotman izpelje teorem, da se s takšnim – mi bi rekli paradigmatškim – tipom kombiniranja »*sami elementi formalizirajo in semantizirajo njihovi formalni odnosi*« (str. 132). Če bi to trditev preverjali v zvezi z moderno prozo (romanom), bi lahko ugotovili, da tu res prihaja do navideznega ukinjanja vsebinske komponente, do nekakšne desementizacije, vendar pa hkrati takšno navidezno ponavljanje istega, npr. istega dogodka, iste situacije (spomnimo samo na Queneaujeve *Vaje v slogu*) ali pa kopičenje podobnih značajev in enakih usod, predstavlja tudi metaforo za različne ravni dogodkov, situacij, karakterjev; vsebinskost tako ne izginja, nasprotno, celo pomnožena je. V zvezi z drugo omenjeno konsekvenco pa moramo priznati, da v modernem romanu dobiva poudarjeno sporočilno vrednost tudi sama formalna raven teksta.

Princip adiranja ali priključevanja oziroma princip geometrijskega ornamenta velja sicer Lotmanu kot model za shemo narativnega teksta nasploh in pri tem ima nedvomno v mislih, da se tako spajajo v celoto teksta vse enote, ki so višje od stavka (odstavki, poglavja oziroma na vsebinskem nivoju dogodki, epizode itd.), kar je pravilo tudi za običajno rabo jezika. Toda Lotman očitno tudi teh problemov narativnega teksta ni preciziral in bolj strogo premislil. Njegova trditev, da je geometrijski ornament model za narativni tekst nasploh, očitno ne upošteva diferenciacije zgodovinsko izpričanih razlik konstruiranja in komponiranja pripovednih besedil. Konstrukcijski principi tradicionalne naracije pretežno izpričujejo drugačno (tj. kontigvitetno) naravo kot konstrukcijski principi romantične ali postromantične fragmentarne proze. Za model tradicionalne proze velja, da epizode smiselno prehajajo druga v drugo po principu stičnosti, da je razvoj dogodkov in akcije stopnjevan, da je fabula sklenjena, da je junakova usoda v tekstu dopolnjena; vse to za moderno pripovedništvo ni več značilno. Romani z odprto formo poznajo druga pravila. Princip priključevanja ali – kot rečemo – paradigmatškosti oziroma model geometrijskega ornamenta torej ne obvladuje kateregakoli pripovednega teksta, ampak nam velja za karakteristiko modernega tipa proze. Princip paradigmatškosti torej ni le sistemska, ampak tudi historična oznaka. V tem smislu bi bilo potrebno vprašanje o paradigma-

tizaciji proze zastaviti hkrati z vprašanjem o posebnem razumevanju resnice oziroma o posebnem razumevanju človeka in sveta.

Lotmanovo razlikovanje kombinacij stavčnega tipa in kombinacij nadstavčnega tipa vsekakor ustreza našemu razlikovanju sintagmatskega (kontigvitetnega) in paradigmatskega principa. Vendar pa nas bo ugotavljanje paradigmatskosti in sintagmatskosti v konkretnem tekstu postavljalo pred nekatere težave. Najprej že zato, ker je namreč naša zavest v svoji izrazito intencionalni naravi tako ustrojena, da sleherni niz paradigem lahko sprejmemo kot kontigviteto. Na to, da se pri skrbnejšem raziskovanju pokaže, da je »težko absolutno razlikovati med kombiniranjem elementov na sintagmatični osi organizacije teksta, kakršno pripada stavčnemu tipu, in prav takim kombiniranjem, kakršno pripada nadstavčnemu tipu«, opozarja tudi Lotman (str. 133). Ta nemožnost razlikovanja med prvim in drugim principom pa ni samo posledica strukture naše zavesti, temveč tudi same narave umetniškega teksta, kot jo najbolj koncizno opredeljuje Jakobsonova definicija, da je pesniškost projekcija principa ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije. Ta Jakobsonova ugotovitev prinaša pomembne konsekvence za osnovna določila teksta. Projekcija principa ekvivalence ali paradigmatskosti na os kontigvitete predpostavlja, da je tekst svoja lastna paradigma pomenov in smisla. Tekst kot celota funkcionira kot en sam znak in je svoj lastni sistem, kar opravičuje tudi razumevanje umetnosti kot avtonomnega, avtoteličnega jezika.

Ko Lotman prevzema Jakobsonove ugotovitve, zapiše, da »formirajo besede v umetniškem tekstu, razporejene druga ob drugo, v mejah danega segmenta, nedeljivo celoto – frazeologizem. V tem smislu vsak pomenski segment (vključno tudi univerzalni segment – celoten tekst dela) ne korelira le z verigo pomenov, temveč tudi z nekim nedeljivim pomenom, to je, pojavlja se kot beseda« (str. 133). Da se kot posledica projekcije osi ekvivalence na os kontigvitete besede v umetniškem tekstu reifikirajo, je tudi že Jakobsonova formulacija (*Linguistics and Poetics*, 1960, 371).¹⁰ Pri Lotmanu pa najdemo to misel o reifikaciji in hkrati o težavah ločevanja enega in drugega principa v naslednji obliki: »Ko uvajamo pojma začetka in konca teksta kot obvezno prisotna strukturna elementa, s tem že dajemo možnost, da cel tekst jemljemo kot eno besedo. Vendar tudi segmenti, iz katerih sestoji, pripadajo stavčnemu (sintagmatičnemu) tipu, ker imajo svoj začetek in svoj konec in ker se organizirajo po določeni sintagmatični shemi. Tako se vsak pomenski segment umetniškega teksta lahko razume kot beseda ali kot veriga besed.« (str. 133) Ne smemo pozabiti, da je tudi pripombo o zabrisanosti razlike med obema principoma, metaforičnim in metonimičnim, v konkretnih primerih že pred Lotmanom izrekel Jakobson, ko je zapisal, da je zaradi projekcije principa ekvivalence z osi selekcije na os kontigvitete vsaka metafora nekoliko metonimična in vsaka metonimija metaforična.

Vendar pa je kljub temu, da dihonomija paradigmatskosti in sintagmatskosti ni absolutna in da se v tekstu odnosi kompleksno prepletajo, mogoče v konkretnih primerih ugotavljati prevlenco enega tipa odnosov nad drugim in tako je tudi analitično razlikovanje pesniškega konstrukcijskega principa (*tendenca ponavljanja*) in proznega konstrukcijskega principa (*tendenca kombiniranja*) smiselno in funkcionalno. To možnost podpirajo ne le Jakobsonove metodološke sugestije in njegove lastne raziskave, ampak tudi dvoje knjig, ki sta izšli v času nastajanja naše razprave o paradigmaticizaciji proznih struktur,¹¹ hkrati pa tudi teze Josepha Franka o spacializaciji modernih literarnih struktur, za katere se je izkazalo, da se ujemajo z našo izhodiščno predpostavko o paradigma-tizaciji proze.

OPOMBE

¹ Prim. Lotman, *Struktura hudožestvennega teksta*, 1970; vsi citati so prevzeti po shr. prevodu, Beograd 1976.

² Cit. po: Thomas G. Winner, *The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle*, *Poetics* 8, 1973, 85–86.

³ Zgodovina izpričuje – po Heglovi historični terminologiji – najprej simbolični, potem klasični, kasneje romantični tip umetnosti. Pri tem opozicija simboličnega in klasičnega jasno kaže, da se prvotne umetnosti zasnujejo kot znak razlike, klasične pa kot znak približevanja resničnosti.

⁴ Lotmanove opredelitve pojma *postopek*:

– »Umetniški postopek ni materialni element teksta, temveč *odnos*«. (str. 144)

– »Postopka ne preučujemo kot materialno danost, temveč kot funkcijo z dvema ali več konstituenti. Umetniški efekt postopka je vedno odnos (npr. odnos teksta do estetskih norm epohe)«. (str. 143)

– »Metafizični pojem postopka zamenjujemo z dialektičnim *strukturni element in njegova funkcija*«. (str. 152)

– Kot funkcijo strukture ali določenega strukturnega nivoja je treba upoštevati tudi tako imenovane *minus postopke*, to je tiste odnose, ki nastajajo glede na fundus (npr. estetske tradicije neke zvrsti ali določil prejšnje stilne smeri).

⁵ Definicija teksta in definicija umetniškosti sta nujno v zvezi s pojmom strukture. *Tekst* je »celotni kompleks strukturnih odnosov, ki so dobili lingvističen izraz«, pri čemer imamo v mislih tako intertekstualne kot ekstratekstualne odnose. Ta ekstratekstualni del umetniške strukture ima na sebi mnogo subjektivnega do vključno individualno osebnega (problem recepcije, dekodiranja oziroma konkretizacije teksta), pa tudi objektivnega (»zakonito, zgodovinsko in socialno pogojeno vsebino«). (Prim. Lotman, str. 153) *Umetniškost* pogojujejo spredaj omenjene opredelitve strukture, pri čemer je ta struktura umetniškosti aktivna samo na temelju zgodovine kulture. Umetniškost in inovacija sta bila za praške strukturaliste soodnosna pojma. Lotman korigira njihovo formulacijo, ki se glasi, da je »inovacija toliko izrazitejša, kolikor bolj je oddaljena od tradicije«, s pristopom, ki ima na dnu tudi formulo *to in ne to*: »Kolikor dlje [je inovacija] od tradicije v mejah istega kulturnega tipa, toliko bližja ji je.« (prim. str. 390)

⁶ Cit. po: Gérard Genot, *Elements towards a Literary Analytics*, 1973, *Poetics* 8, 61.

⁷ *Proza* (lat. *prosa sc. oratio* = nevezan, neolepšan govor, iz *pro(r)sus* = raven, preprost, nevezan).

⁸ John Hawkes (1925), John Barth (1930), Donald Barthelme (1931). Thomas Pynchon (1937), Joyce Carol Oates (1938), Ronald Sukenick.

⁹ Primerjaj: Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, 1962

¹⁰ Objavljeno v: T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, 1960

¹¹ David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, 1977¹, 1979²; Hans Osterwalder, *T. S. Eliot: Between Metaphor and Metonymy*, 1978

Lingvistična poetika je z usmeritvijo na znotrajjezikovne relacije dosegla visoko stopnjo avtonomnosti v okviru sodobnega raziskovanja literarne umetnosti, vendar je po tej poti tudi problematizirala lastno udeležbo v širše zasnovani teoriji estetske komunikacije. Kot konstitutivno načelo ji služi misel o deviantni naravi poetične govornice, vendar odklona od jezikovne norme ne pojasnjuje z ustreznimi koncepti posamičnega jezikovnega akta, ki vzpostavlja enotnost znotrajjezikovnih in zunajjezikovnih relacij, temveč z idejo o ukinitvi uravnotežene dualistične sintagmatsko-paradigmatske strukture. S pojmom deviantnosti tako v resnici zaznamuje pojav, ki je oprt na lingvistične abstrakcije, izvirajoče iz absolutizacije antinomičnih jezikovnih funkcij.

Poetika in deviantnost pesniške govornice

Zdi se, da je poetika danes tesneje zvezana z lingvistikom, kot pa je bila svojčas z retoriko. Domneva o uspešnem sodelovanju obeh disciplin postane verjetna, če se domislimo zraščeni besedne umetnosti z etnično jezikovno stvarnostjo. Čeprav pesniški jezikovni akti ne potekajo v dočela enotnem prostoru, v nekakšni prazni lingvistični identiteti, so vselej predvsem svojevrstna artikulacija jezikovne »substanc«. Ali je kljub temu mogoče zastaviti misel o okrnjenem sodelovanju poetike in lingvistike? Bržkone bi morali v tem primeru najprej pokazati pot, po kateri ustvarjalno dejanje v območju besedne umetnosti preseže meje jezikovne stvarnosti. Kot najsplošnejša hipoteza lahko obvelja, da so morebitni notranji zapleti in protislovja v poetiki, ki se programsko izenačuje z lingvistikom, pogojeni ravno z možnostjo tovrstnega presejanja jezikovne pojavnosti. Razmišljanja o tej »transcendentnosti« že iz načelnih razlogov ni mogoče odkloniti, vendar pa je jasno, da je v celoti odvisno od zahteve po razpoznanju zunanjega roba jezikovne stvarnosti.

Najmočneje se zgornjemu imperativu odziva filozofija jezika, vendar njeno spraševanje po razsežnostih jezikovnega univerzuma najpogosteje preze posebnost poetične govornice. Od značilne filozofske obravnave odvrta tudi dejstvo, da poglobljene vzpodbude za lingvistično smer v poetiki ne prihajajo iz filozofije jezika, marveč iz posebne znanosti o jeziku, zlasti iz območja strukturalne lingvistike. Metodološki razlogi narekujejo, da najprej premislimo razmerje med poetiko in lingvistikom s stališča tiste vede, ki jo strukturalna različica v poetiki obnavlja in dopolnjuje.

V znani definiciji je predmet lingvistične poetike označen kot »diferentia specifica besedne umetnosti v razmerju do drugih umetnosti in drugih vrst besedne dejavnosti«¹. Definicija ne razkrije, da je za konstituiranje predmeta lingvistične poetike pravzaprav neizogibno le drugo razmerje. Vendar pa v okviru obravnavane usmeritve očitno prevladuje stališče, da se poetična govornica kot virtualnost etnične govornice dejansko dokončno konstituira v razliki od praktičnega, znanstvenega, mitičnega ali katerega drugega tipa jezikovnega občevanja in da je njena uvrstitve v širši umetnostni sestav drugotnega oziroma izvedenega pomena. Slednje kajpada nasprotuje misli o močnejših povezavah s poljem splošne estetske teorije ali posebne teorije estetske komunikacije.

Približali smo se osrednjemu vprašanju, ki ga sproža projekt neomejenega sodelovanja med poetiko in lingvistikom. Zamisel, ki podeljuje govornim aktom odstopanja od jezikovne norme pomen konstitutivnega načela, nedvomno krepi težnjo po avtonomnosti književne poetike in otežuje prehod v zgoraj omenjeno teoretsko polje. Vsekakor je potrebno natančneje določiti naravo opisane razmejivke. Dopustimo lahko možnost, da gre zgolj za osamosvojitve in ločitev analitičnih postopkov spričo

specifičnega ustroja besedne umetnosti. Vendar je moč sklepati tudi drugače in ta druga pot vodi k vprašanju, ali ni osamosvojitve od splošne estetske teorije zvezana z nekaterimi načelnimi problemi lingvistične poetike.

Osrednje vprašanje zadeva potemtakem najprej zunanje razmerje med predmetom lingvistične poetike in nebesedno umetnostjo. Komunikacijskemu in pravzaprav tudi lingvističnemu izhodišču se približuje primerjalni model, ki predstavi dve temeljni možnosti:

1. nebesedna estetska komunikacija je načeloma ekvivalentna poetični jezikovni komunikaciji;

2. nebesedna estetska komunikacija sicer ni enakovredna deviantnemu tipu etnične besedne komunikacije, vendar obe sodita v isti prostor (totaliteto). Opaziti je podobnost z idejo o dvoosnem ustroju govornice. V prvem primeru namreč v resnici nastopa zamisel paradigmatke jezikovne osi in načelo enakovrednosti oziroma podobnosti, v drugem primeru pa se pojavlja zveza, ki spominja na kombiniranje prvin na izvršilni (sintagmatski) osi, torej na načelo funkcionalne sintagmatske kombinatoričnosti. Vendar pa je za obe različici značilno, da besedne umetnosti kljub njenim specifičnim lastnostim ne izrivata iz skupnega in enotnega sestava umetnosti, lingvistične poetike pa ne izločata iz kontinuiranega polja teorije estetske komunikacije.

V tem kratkem pregledu zunanjih razmerij nismo sledili zgornjemu namigu na možnost bistveno drugačnega sklepanja. Zdaj pa vendarle kaže pretehtati tudi to.

Lingvistična poetika je v celoti usmerjena k znotrajjezikovnim zvezam; ali je možna domneva, da njena jezikovno-imanentistična naravnost ne pogojuje le zunanjega razmerja do tiste misli, katere predmet je umetnost nasploh, temveč ji tudi po notranji plati preprečuje, da bi se navezala na teorijo estetske komunikacije? V prvem primeru bi šlo zgolj za osamosvojitve poetike znotraj nekakšne teorije umetnosti, nakazana druga možnost pa govori o tem, da jezikovni imanentizem v omenjeni različici ne dopušča vzpostavitve takšne kategorialne sheme, ki bi omogočila razvitje specifične, vendar s temeljnimi pojmi estetike združljive koncepcije posamičnega jezikovnega (govornega) akta. Ta misel vsebuje ugovor zoper domnevo, da bi se utegnila lingvistična poetika ravno v procesu osamosvajanja in oddaljevanja od običij umetnostnoteoretskih obrazcev pač vselej znova zakonito srečevati z estetskimi kategorijami. Sum, ki tako pada na imanentizem lingvistične poetike, je bržkone povezan tudi z začetnim vprašanjem o možnosti poetičnega transcendiranja jezikovnega univerzuma.

Takšna razčlenitev zahteva, da podrobneje določimo pojem norme, ki je za koncepcijo deviantne poetične govornice ključnega pomena. Pomembno je ugotoviti, ali ima vlogo norme kateri od posameznih vidikov prevladujoče vrste jezikovne komunikacije, niz njenih atributov ali pa kar namišljena celota.

Ker je lingvistična poetika najmočnejše oprta na temeljna izhodišča strukturalne lingvistike (tako v formalno-terminološkem kot v vsebinskem smislu), je mogoče problem zastaviti ravno v njenih mejah. Odločilnega pomena je postavka o nedeljivosti predmeta strukturalne lingvistike, o strukturalni enotnosti jezika. Definicija jezika-norme mora očitno upoštevati vse značilnosti določenega tipa jezikovne komunikacije. Vendar imamo pri omenjenem postulatu opraviti z okrnjeno jezikovno integralnostjo; v sestav znotrajjezikovnih razmerij, kakršnega strukturalna lingvistika spričo svoje izhodiščne teoretske naravnosti (s stališča jezikovne sinhronije) edinole lahko misli, ni vključeno razmerje med posamičnim govornim dejanjem in sistemom nujnih, objektivnih znotrajjezikovnih relacij. To seveda ne pomeni, da obravnavana smer v lingvistiki kakorkoli spregleda to pomembno zvezo, saj jo v zamisli osrednje jezi-

kovne dihotomije jezik-govor celo izpostavlja. Vsekakor pa operativni del vede z omejitvijo na jezikovni sistem enostransko uresničuje to diferencialno načelo in tako v resnici zožuje pojem jezikovne integralnosti.

Težave nastopijo torej že v trenutku, ko želimo v izbranem kontekstu natančneje razčleniti pojem norme. Vendar pa nepoetična govorica spričo stalno prisotne težnje k avtomatizaciji v mnogo manjši meri izstopa iz območja glotičnega (Saussurove »langue«), kot to lahko predpostavljamo za njeno »negacijo«, deviantno poetično govorico, in so zato ustrezne konceptualizacije na tej ravni mnogo manj sporne. Zapletenejšo obravnavo zahteva vprašanje same poetične govorice, kajti ta se lahko dokončno konstituira le v tistem razmerju, ki ga s sestavom objektivnih jezikovnih zvez vzpostavlja posamični jezikovni akt.

Deviantnost poetične govorice je mogoče razumeti kot niz opozicijskih razmerij, ki zaznamujejo prostor med prevladujočo vrsto etnične jezikovne komunikacije in poetično govorico samo. Vsekakor gre za jezikovna razmerja, ki znova vodijo k misli o njihovi enotnosti. Temu postulatu je nedvomno najlažje slediti na ravni filozofske (dialektične) interpretacije, saj je tam izrecni predmet analize, ki se spričo svoje občosti razmeroma zlahka izogne problemom, s katerimi se srečuje posebna znanost o jeziku. Kljub bistveno drugačni ravni razpravljanja lahko postanemo pozorni na tematizacijo, ki je na prvi pogled analogna osrednji ideji lingvistične poetike. Značilen odlomek filozofske interpretacije² ne prezre opozicijskega razmerja med jezikovno komunikacijo z izpostavljeno racionalno-kognitivno funkcijo (ki jo povzema obrazec »prozornost nasproti signifikaciji«) in netransparentno poetično govorico. Domneva o podobnosti se v resnici kaj kmalu izkaže za razmeroma nezanesljivo, kajti opozicija je v tem primeru utemeljena tako v znotrajjezikovni kot v zunajjezikovni stvarnosti, ali natančneje, v sestavu gibljivih in enakovrednih relacij, izmed katerih naj imenujemo razmerje med jezikovnimi znaki, odnos med znakom in označenim predmetom na eni ter psihično stvarnostjo na drugi strani, odnos med znakom in njegovim uporabnikom ter odnos med jezikovnimi subjekti. Vse to omogoča filozofiji jezika, da z relevantnimi jezikovnimi opozicijami (zunanje-notranje, aktivno-pasivno, labilno-stabilno, subjektivno-objektivno itd.) legitimno zastavlja tudi vprašanje estetske komunikacije. Na podlagi takšne »antitetično strukturirane jezikovne enotnosti« je možno vnovič razmišljati o enotnosti predmeta lingvistične poetike. Zapisali smo že, da strukturalna lingvistika spričo uveljavljene dihotomije jezik-govor v resnici zožuje pojem jezikovne celovitosti. Domnevamo lahko, da bi podobnemu postopku v poetiki ne sledile zgolj okrnjene možnosti za integralno obravnavo pesniške govorice, temveč tudi ukinitve enotnosti predmeta poetike oziroma notranja cepitev sinkretizma antinomičnih jezikovnih funkcij.

Metonimični in metaforični pol

Pot tiste usmeritve v poetiki, ki načeloma vztraja znotraj jezikovnih meja in hkrati poizkuša z bolj ali manj dosledno aplikacijo jezikoslovnih dosežkov zasnovati novo doktrino, se pričinja v območju ruskega formalizma. Med dvema konkurenčnima koncepcijama, »jezikom kot izražanjem misli« in »jezikom kot komunikacijo«, so se formalisti odločili za slednjo.³ Deviantnost poetične govorice oziroma nasprotnost poetične in praktične komunikacije je bila tu opisana kot nasprotnost med poetičnim in proznim govorom. To temeljno razločevanje, ki je postalo po združitvi članov moskovskega lingvističnega krožka in članov društva *Opojaz* podlaga za enotno usmeritev, v naslednji enačbi razodene bistvo svoje jezikovno-imanentistične naravnosti: »Proza je v enakem razmerju do poezije kot praktični, utilitarni jezik do drugih jezikov, ki imajo specifične zakonitosti in katerih glavna značilnost je v tem, da izraza ne predstav-

ljajo več samo kot preprosto sredstvo ali samodejno igro nekega mehanizma, temveč kot prvino, ki ima izvorno estetsko vrednost in je postala imanentni cilj govornice.«⁴ V skladu z enim izmed gesel ruskega formalizma – »beseda kot takšna!« – je stopila v ospredje materialnost oziroma zvočnost pesniške besede. Zanimiv odsek formalistične teorije je obravnaval zvočnost glede na njeno semantično vrednost in v tem smislu je razvil Jakobinski svojo verzno fonetiko. Ta »integrativna muzikalna interpretacija poezije«⁵ je v zvezi s pesniškim jezikom ugotavljala prevlado fonične funkcije nad semantično, kar bi v kontekstu kasnejših Jakobsonovih del vsaj deloma ustrezalo dominaciji poetične funkcije nad referencialno. Utilitarna govornica z izpostavljenost referencialno relaciji in težnjo k avtomatizaciji predstavlja tisto ozadje, od katerega so se želeli formalisti s svojimi konceptijami o »zaumnem« jeziku, aktualizaciji, otujitvi in ključni vlogi postopka⁶ odtrgati. Ne da bi se spustili v podrobnejše razpravljanje o tej šoli, je moč z dokajšnjo gotovostjo trditi, da se je pojavil s temeljno formalistično zahtevo po avtonomnosti pesniške govornice prvi metodološko in doktrinarno zastavljen poskus tematizacije njene deviantnosti, ki ni ostal brez odmeva v kasnejši strukturalno in semiotično profilirani poetiki. Iz navedenih razlogov je pomembna ugotovitev, da ruski formalizem kljub domišljeni lingvistični opoziciji dejansko ni absolutiziral poetične oziroma fonične funkcije na račun semantično-referencialne funkcije. Prej bi lahko dejali, da je zasnoval nekakšno hierarhično razmerje; v praktični govornici naj bi prevladovala referencialna funkcija, v pesniški pa poetična funkcija, pri čemer ni bil mišljen nikakršen izključevalen odnos. Tinjanov, denimo, omenjene hierarhije še zdaleč ni imel za docela razviden pojav, temveč jo je povezoval s kompliranimi in zelo občutljivimi razmerji v pesniški besedi; kot primer mu služi futuristična poezija Hlebnikova, v kateri na videz dominira poetična funkcija nad referencialno, v resnici pa je njen »semantični moment« mnogo izrazitejši kot pri dozdevno »semantičnih« epigonih osemdesetih let preteklega stoletja⁷. Poleg Tinjanova sta dokaj prožno stališče uveljavila Brik in Ejhenbaum. Prvi je kritiziral konceptijo o »zaumnem« jeziku in razvil tezo, da je verz rezultat konflikta med nesmiselnim in semantičnim⁸, drugi od navedenih avtorjev pa je zavrgel misel o harmoniji med zvočnim slojem in semantično dimenzijo ter pisal o nepretrgani borbi med posameznimi elementi⁹. Slednjič je v tej zvezi nadvse pomenljiv in značilen razvoj poetike Romana Jakobsona. V prvem delu svoje miselne poti je izhajal iz razmeroma toge diferenciacije poetične in referencialne funkcije, kakor je moč razbrati iz njegove študije o ruskem futurističnem pesniku Hlebnikovu¹⁰ ali pa iz znanih *Tez praškega lingvističnega krožka*, pri katerih je sodeloval: »Vprašanja pesniškega jezika imajo v literarnozgodovinskih raziskavah povečini podrejeno vlogo. Vendar pa tista organizacijska posebnost umetnosti, po kateri se ta razlikuje od drugih semioloških struktur, nikakor ni usmerjenost na označeno, temveč na sam znak. Spričo tega je organizacijska posebnost pesništva usmeritev intencije na verbalno izražanje. Znak je dominanta v umetniškem sistemu, in če literarnemu zgodovinarju glavni predmet njegovega preučevanja ni znak, ampak označeno, če analizira ideologijo literarnega dela kot neodvisno, avtonomno količino, tedaj ruši vrednostno hierarhijo strukture, ki jo raziskuje.«¹¹ Tu ena »usmeritev« pravzaprav izključuje drugo. V tistem delu *Tez*, ki ga lahko v celoti pripišemo Jakobsonu in Mukafovskemu, pa naslednji zapis razvije dopolnjeno konceptijo pesniške govornice kot deviacije od norme: »Če hočemo razviti načela sinhroničnega opisa pesniškega jezika, ne smemo ponoviti napake in izenačevati pesniški ter komunikacijski jezik. Pesniški jezik ima s stališča sinhronije obliko pesniškega izražanja (parole), torej individualnega ustvarjalnega dejanja, ki ga po eni strani vrednotimo na ozadju aktualne pesniške tradicije (pesniški jeziklangue), po drugi strani pa na ozadju sodobnega komunikacijskega jezika.

Odnos med pesniškim jezikom in tema dvema jezikovnim sistemoma je nad vse kompliciran in večkrat in morali bi ga skrbno preučevati v sinhronijskem in diahronijskem smislu.«¹² To značilno lingvistično izhodišče še bolj utrjujejo znane Jakobsonove misli iz razprave *Lingvistika in poetika*. Ali to pomeni, da je njihov avtor docela spregledal zametke dialektike v nekaterih formulacijah svojih kolegov iz formalistične šole? Kakšne posledice bi imelo to za status tiste smeri v poetiki, ki je tu osrednji predmet razpravljanja in ki ji je dal Jakobson najmočnejši pečat?

S stališča omenjenih vprašanj so pomembne nekatere modifikacije v okviru Jakobsonovega dolgoletnega delovanja. Nekdanjo togo nasprotnost in medsebojno izključnost referencialne ter poetične funkcije je sčasoma preoblikoval v hkratno prisotnost metonimične in metaforične narave umetniške (poetične) govornice: »Čeravno sem jaz uvedel to nasprotje, ti dve polarni koncepciji – nizanje na vodoravni osi in podobnost na navpični – moram v tej zvezi reči, da bi danes formuliral nasprotje kot hierarhično razliko. Ali bo prevladovalo nizanje ali podobnost? Dejansko sta v sleherni umetnosti istočasno prisotni metafora in metonimija.«¹³ Na drugem mestu je ocenil tezo o polaritetnem razmerju kot »črto najmanjšega odpora«, kot »nezadostno, enopolarno, amputirano shemo«¹⁴. Če že razvoj vprašanja pri Jakobsonu kaže na določeno nejasnost in razcepljenost tiste usmeritve v poetiki, ki izvaja svoje konstitutivno načelo iz ene same relacije, iz divergence glede na utilitarno oziroma instrumentalno različico etnične jezikovne komunikacije, pa je primer drugega med avtorji tez o pesniškem jeziku iz leta 1929, Mukařovskega, nemara še bolj zanimiv. Medtem ko je njegova poetika utemeljena v predpostavki o izključujoči nasprotnosti avtonomnega in komunikacijskega jezika, pa njegova širše zasnovana semiologija estetske in umetniške komunikacije dopušča vsaj rudimentarno sled komunikacijske funkcije, referencialnosti in denotacije¹⁵.

Po odmiku od specifične strukture besedne umetnosti Mukařovski resda ni opustil lingvistične orientacije (model etničnega jezika je pogojno premestil na področje drugih umetnosti), vendar jo je moral z imenovanjem zunajjezikovnih relacij dopolniti. Glede na našo začetno problematizacijo pa je pomembno, da se s pojmom splošne estetske komunikacije ni srečal v postopku poglobitve vprašanja o pesniški govornici, marveč je dejansko deloval na dveh različnih in samostojnih ravneh, med katerima ne obstajajo resnične funkcionalne zveze.

Najbrž je poglobitveni vzrok za to, da lingvistična poetika ne more konstituirati vprašanja splošne estetske komunikacije v domislitvi svoje lastne problematike, iskati v dejstvu, da je vezana na dve ključni abstrakciji: na pojem prozne oziroma utilitarne govornice kot docela transparentne in instrumentalne vrste jezikovne komunikacije ter na pojem povsem avtonomne poetične (netransparentne) govornice. Kljub temu lahko ugotovimo, da pogosto preseže težnjo k absolutizaciji jezikovne polaritetne strukture in se nagne k zapleteni notranji sestavi pesniške govornice ter pripadajoči mnogovrstnosti zunajjezikovnih razmerij, o čemer pričajo številni ekskurzi na področje semantike, referencialnosti, ekspresivnosti itd. Že v prvem obdobju ruskega formalizma je ta dvojnost dodobra načela doktrinarno enotnost, še močnejše pa je pričela učinkovati v drugem obdobju njegovega delovanja. Sprememba se je dogodila v elementarni problematiki besede: »S prenosom v pesem navadna beseda ne izgubi svoje emocionalne barve, ki je posledica mnogih asociacij, nastalih v toku zgodovine, ampak je verz prav nasprotno zmožen udejanjenja vseh lastnosti verbalnega znaka.«¹⁶ Ne kaže razmišljati o vprašanju notranje kontinuitete v razvoju stališč ruskega formalizma, čeravno najbrž ne more biti dvoma o tem, da so vsaj nekatere spremembe v drugi fazi motivirane s protislovnim položajem v prvi fazi.

Končno velja razmisliti še o možnosti, da je poizkus samoutemeljitve lingvistične poetike v razliki med dvema lingvističnima abstrakcijama vendarle kako povezan z opisano strukturalnolingvistično dihotomijo in z že izrečeno predpostavko, da enostranska izpeljava misli o deviantnosti pesniške govornice ne vključuje problema posamičnega jezikovnega akta.

Metaforizacija pesniške govornice

Specifičnost poetične jezikovne komunikacije ni odvisna od obstoja apriornih »nekonvencionalnih« oziroma »poetičnih« sestavin. *Novum* pesniškega postopka je v ukinitvi primata ideje in signifikacije, v negaciji strukture, ki jo je moč imenovati »prozornost nasproti signifikaciji«. Ta enostavni in deloma neustrezní obrazec, ki je nastal v okviru filozofske interpretacije, lahko služi kot opora za razmislek o znakovnem ustroju pesniške govornice. Gre za poseben vidik vprašanja poetične jezikovne komunikacije. Negacija transparentne praktične govornice se ne razvije na ravni izoliranega jezikovnega znaka, marveč izvira iz specifičnih medznakovnih razmerij, dozdevno iz izključno znotrajjezikovnih relacij. Glede tega notranjega jezikovnega ustroja lingvistična poetika ugotavlja, da je za prevladujočo vrsto etnične jezikovne komunikacije značilna nekakšna »normalna« struktura sintagma-paradigma, medtem ko je pesniška govornica povezana z bistvenim preoblikovanjem te strukture. Najdoločneje govori o tem Roman Jakobson. Poetična funkcija mu pomeni usmeritev na jezikovno sporočilo. Poetična govornica postane netransparentna spričo prenosa načela enakovrednosti s paradigmatske na sintagmatsko jezikovno os¹⁷. Postopek je moč označiti kot paradigmaticizacijo sintagmatske osi oziroma kot metaforizacijo metonimije. Nemara prevladuje vtis, da imamo opraviti zgolj z nanovo oblikovano tezo o »primatu fonetsko-gramatske 'forme' jezika nad semantičnimi elementi«¹⁸ ali pa tezo o prednostnem položaju signifikacijske strukture glede na samo signifikacijo. Ker je v strukturalni lingvistiki sintagmatska os povezana z govornim dejanjem (parole), jo na ravni poetične govornice pač kaže zblížati s pojmom posamičnega, ustvarjalnega jezikovnega akta. Na drugi strani se v okviru lingvistične teorije pojem paradigmatske osi približuje pojmu jezikovnega sistema. Tako je mogoče vprašati, ali ni postopek paradigmaticizacije pravzaprav uveljavitev sistemske narave jezika na njegovi izvršilni osi. S pritrdilnim odgovorom bi se vsekakor oddaljili od možnosti, da po tej poti razvijemo celovito razlago individualnega poetičnega govora.

V kakšnih okoliščinah jezikovne paradigme obvladajo jezikovno sintagmatiko? In do kakšne mere se razvijejo ti procesi, ko pa je bilo vendar že sklenjeno, da fonična funkcija pravzaprav vključuje referencialno funkcijo? V omejenih segmentih poetične govornice je prevladovanje znotrajsistemskih zvez sorazmerno razviden pojav. Eno najbolj nazornih pojasnitev tega prevladovanja najdemo v programski koncepciji *strukturalne metafore*, kakor jo je razvilo in deloma udejanilo gibanje *novi roman*. Strukturalno metaforo pojmuje kot nasprotje tradicionalne metafore. Pomeni mu tisto jezikovno relacijo, ki si podvrže fikcijo in pripoved, uzurpira literarni govor, saj je ta »občutljiv na zvočno skladnost besed in razen tega prepuščen na milost in nemilost vsaki nenadni paronomaziji«¹⁹. Glede na znakovni ustroj besedne umetnosti je tedaj mogoče reči, da so medznakovne zveze, udejanjene v poetični govornici, v resnici odvisne od »materialnih«, zvočnih lastnosti jezikovnih znakov. Pojav strukturalne metafore očitno zmanjšuje pomen tistega vidika jezikovne komunikacije, ki ga lahko označimo kot posamični (ustvarjalni) jezikovni akt, hkrati pa tudi pomen vprašanja zunajjezikovnih zvez. Dodatno obrazložitev pojava strukturalne metafore vsebuje primerjalna semantična analiza metafore in metonimije: »... domnevamo lahko, da metaforični proces zadeva semično organizacijo, medtem kot metonimični proces zade-

va le referencialno razmerje.«²⁰ Metonimija povzroči skorajda nezaznaven prenos zunajjezikovne relacije, ne pušča sledi v notranji jezikovni organizaciji in ne načenna semantične homogenosti teksta. Nasproten pa je učinek netradicionalne metafore, ki deluje kontrastivno na tekstovno homogenost. Učinek tega znotrajjezikovnega, načelu individualnega jezikovnega izbora nasprotnega regulativa se skozi omejene sintagmatske sklope širi v bolj obsežne zveze. Gotovo bi bilo potrebno določiti meje te interne jezikovne dejavnosti. Načela avtoreferencialnosti in avtoregulativnosti v poetični govorici nedvomno ne kaže stopnjevati do nesmiselnega privida, v katerem bi dozdevno dokončno izpadel vidik posamičnega (subjektivnega) jezikovnega izbora.

Koncepcija strukturalne metafore je po eni strani literarnoprogramske narave, po drugi strani pa deluje kot poizkus razčlenbe literarne govorice. S stališča pričujoče razprave je drugi primer vsekakor bolj pomenljiv od prvega, saj po svoje osvetljuje načelno vprašanje o predmetu poetike.

Poetske dihotomije

Lingvistična smer v poetiki izvede svoje konstitutivno načelo iz deviantne narave poetične govorice, zato teži k objektivizaciji sestava diferencialnih razmerij. Kolikor se utemeljuje v dveh lingvističnih abstrakcijah, v vseskozi instrumentalni praktični govorici in njenem nasprotnem polu, docela netransparentni in nerefencialni poetični govorici, vsebuje tudi njen pojmovni aparat tendenco k spekulativnosti. Poglavitne kategorije lingvistične poetike praviloma označujejo skrajne točke v polaritetnih jezikovnih razmerjih, ki jih prepozna misel o deviantni naravi poetične govorice. Zdi se torej, da lingvistična poetika s takšno aktualizacijo načela dihotomije ne modelira toliko stvarnosti same poetične govorice kot stvarnost svoje lastne teoretske orientacije. Seveda ne gre v celoti zanikati deskriptivne narave njenih kategorij. Poetske dihotomije niso neizogibno le rezultat postopkov, ki vodijo k lingvističnim abstrakcijam, temveč jih je moč razumeti tudi kot opisno shemo za analizo ustroja poetične govorice.

Denotacija-konotacija

Lingvistična poetika pripisuje poetični govorici visoko stopnjo konotativnosti in jo domala mehanično ločuje od pojava jezikovne denotacije, s čimer vnovič vzpostavlja izključevalno opozicijsko razmerje med poetično in praktično govorico. Ne da bi se spustili v podrobnejše razpravljanje o tej dihotomiji, lahko ugotovimo, da ima pojem denotacije vsaj dva pomena; v logiki in semantiki označuje odnos med zunajjezikovno stvarnostjo in znakom, v lingvistiki pa primarni, »prvostopenjski« ali celo »slovarski« pomen jezikovnega znaka. Kakor slovarska definicija vselej do določene mere »spregleda« vprašanje konteksta, tako je pojem denotacije v obeh primerih povezan s posamičnim, izoliranim znakom. Skozi transparentni posamični jezikovni znak se prikazuje predmet denotacije – *denotatum*. Denotacija je tedaj pogojena s transparentnostjo jezikovne komunikacije. Konotativnost nastaja v gibanju k večjim govornim celotam oziroma v znotrajjezikovnih postopkih zblíževanja jezikovnih znakov, zato ne zaznamuje zunajjezikovnih zvez. Lingvistična poetika kljub prevladujoči težnji vendarle ne dokonča zmeraj postopka oddvajanja konotacije od jezikovne denotacije.

Arbitrarnost-motiviranost

Arbitrarnost jezikovnega znaka je strukturalna lingvistika sprva tolmačila kot nekakšno poljubnost zveze med znakovnim *označevalcem* in

označencem. Po kritični intervenciji E. Benvenista²¹ je postalo jasno, da gre v resnici le za poljuben odnos med *označevalcem* in zunajznakovno stvarnostjo, znotrajznakovno razmerje *označevalca z označencem* pa bi morali opisati kot nujno, a hkrati nemotivirano²². Slednje kajpada velja za praktično jezikovno komunikacijo, v poetični govorici pa je položaj drugačen. Njeni znaki so spričo spoja zvočne in semantične razsežnosti pesniške besede motivirani. Če znakovno arbitrarnost v smislu aplikacije komunikacijske teorije v lingvistiki razumemo kot konvencionalnost, tedaj ne moremo dvomiti o tem, da lingvistika zelo poredko dovoljuje misel o konvencionalnosti znakov poetične govorice. V docela motiviranem jezikovnem znaku poetične govorice ni mogoče transcendirati njegove »materialne« strani in postavka o imanentizmu se tako vnovič potrdi.

Enojna-dvojna artikulacija

S spoznanjem o motiviranosti znakov poetične govorice je vprašanje o njeni dvojni artikuliranosti pravzaprav že razrešeno. »Odnos popolne solidarnosti zvočne oblike in pomena«²³ pač izključuje možnost, da bi pomenske enote nastajale na samostojni, od prve jezikovne artikulacije (kateri proizvod so zlogi in fonemi) neodvisni ravni. Izpad ene od jezikovnih artikulacij v dihotomični postavitvi neposredno vpliva na problem semantične razsežnosti.

Monosemija-polisemija

V procesu metaforizacije pride do »poglobitve temeljne dihotomije med znaki in predmeti«²⁴, iz poetične govorice izhajajoče intencije so spremenljive in nerazločne, zunajjezikovne zveze doživijo svojevrstno nevtralizacijo. Polisemijo je moč razložiti tudi kot preoblikovanje tistih značilnosti znakov praktične govorice, zaradi katerih teži le-ta k sinonimičnosti, o kateri ni v poetični govorici nikakršne sledi. Poetična polisemija je *in extremis* (v obliki, kakršno narekuje dihotomijsko načelo lingvistične poetike) nemara že kar določena poljubnost v pridajanju semantične vrednosti jezikovni substanci. Pojem avtoreferencialnosti poetične govorice se na semantični ravni združi z načelom pomenske neobveznosti. H. Lefebvre je zabeležil nevarnost jezikovnega objektivizma, ki izvira iz enostranskega razumevanja procesa metaforizacije govorice, in hkrati s tem tudi posledice na ravni recepcije: »Znaki se vrstijo neodvisno od subjektivitete in pri tem včlenjajo (kombinirajo) najmanjše možne enote (na primer foneme, prvinske glasove slehernega jezika, 'zloge' prek posrednikov (besed) v največje enote (stavke in tako dalje). Kaj pa bralec? Podobno kot zapisovalec je tudi on prilika, dogodek, pripetljaj, srečno naključje.«²⁵ Pravzaprav se zdi, da tu ni več prave meje med jezikovnim subjektivizmom in objektivizmom in odsotnost realnega subjekta se utegne kaj hitro sprevreči v absolutizirani ter avtonomni subjekt, kar se dogajalo v delu umetnostne teorije od romantike dalje.

OPOMBE

¹ Roman Jakobson, *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, Minit, Paris 1963, str. 210

² Adam Schaff, *Uvod u semantiku*, Nolit, Beograd 1965, str. 151

³ B. V. Tomaševski, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, *Révue des études slaves*, VIII, 1928, str. 231

⁴ Isto, str. 233

⁵ Galvano Della Volpe, *Critica del gusto, La chiave semantica della poesia*, Feltrinelli, Milano 1968, str. 100

⁶ Zadnja pojma – otujitev in postopek – definira Šklovski (*Iskustvo kak priem* – gl. *L'art comme procédé*, v knjigi *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris 1965). Pojem alogičnega, »zaumnega« jezika ne poteka neposredno od formalistov, temveč od pesnikov futuristov. Aktualizacijo označi Jakobson v *Tezah praškega lingvističnega krožka*.

⁷ J. N. Tinjanov, *Problemi jezika stiha*, v knjigi Petrova *Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd 1970, str. 212

⁸ A. Petrov, predgovor k nav. zborniku, str. 38

⁹ B. M. Ejhenbaum, *Melodija stiha*, v knjigi Petrova, str. 168

¹⁰ Roman Jakobson, *Viktor Hlebnikov*, v knjigi Petrova

¹¹ *Teze praškok lingvističnog kružka (1929), Treći program*, Beograd, proleće 1975, str. 513

¹² Isto, str. 509–510

¹³ Cinéma, Klincksieck, Paris 1969 (A. Apra in L. Faccini, intervju z R. Jakobsonom)

¹⁴ Roman Jakobson, *The metaphoric and metonymic poles*, v: Jakobson – Halle, *Fundamentals of language*, The Hague, 1956, str. 96

¹⁵ Jan Mukařovski, *L'art comme fait sémiologique*, *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, Praga 1936, str. 1065–1072

¹⁶ Tako povzema eno temeljnih spoznanj zadnjega obdobja v razvoju ruskega formalizma V. Erlich (*Russian formalizm, History-Doctrine*, The Hague, 1955).

¹⁷ Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, n. m., str. 218–220

¹⁸ Ignazio Ambrogio, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, Stvarnost, Zagreb, str. 206 (prim. Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Riuniti, Rim 1974)

¹⁹ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris 1967, str. 48

²⁰ Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris 1973, str. 14

²¹ Emile Benveniste, *Nature du signe linguistique*, Acta linguistica, 1, Copenhague 1939

²² Ducrot-Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1968, str. 173

²³ André Martinet, *La linguistique synchronique*, Paris 1974, str. 4

²⁴ Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, n. m., str. 218

²⁵ Henri Lefebvre, *Musique et sémiologie*, Musique en Jeu, Paris 1971, št. 4, str. 53

PREGLEDI

Janko Kos:
SLOVENSKA
LITERATURA
IN EVROPA
1770-1970

(Nadaljevanje in konec)

Iz natančnejšega pregleda zvez slovenske literature z Evropo, kot potajajo razvidne predvsem iz t. i. linearnih in koncentričnih vplivov, sledi ne samo splošna teza o specifičnem, neregularnem ali že kar inverznem zaporedju posameznih smeri, gibanj in obdobj, ki sestavljajo slovenski literarni razvoj, ampak tudi vrsta okvirnih tez o začetku, trajanju in koncu teh smeri, tj. o njihovem posebnem historičnem položaju in ustroju.

Izhodišče tem hipotezam je seveda lahko samo predpostavka, da so slovenske literarne smeri bolj ali manj istovetne s smermi, ki od 18. stoletja naprej bistveno oblikujejo evropsko literaturo kot celoto in s tem tudi posamezne nacionalne književnosti, iz katerih se ta celota prek medsebojnih zvez postavlja. Brez takšne predpostavke bi očitno ne mogli primerjati evropskih literatur med sabo, pa tudi ne razumeti, kako se povezujejo v eno samo enoto. Vse to velja seveda tudi v posebnem slovenskem primeru.

Za specifično problematiko slovenskega literarnega razvoja je iz takšne predpostavke mogoče izvesti še tezo, da posebna izvornost slovenske literature nikakor ni v tem, da bi ustvarjala čisto posebne, samostojne, v evropskem okviru neznane literarne smeri, ampak kvečjemu to, da splošno veljavnim evropskim smerem, gibanjem in tokovom daje drugačen ustroj in svojevrsten razvojni ritem. S takšnega stališča se zdi pomembna zlasti tale razlika: v skladu z modelom, ki velja za osrednje evropske književnosti, se v teh literaturah pojavljajo posamezne smeri ali struje praviloma tako, da vsaka od njih doseže v določenem, bolj ali manj razvidno omejenem obdobju popoln razmah, tako da prevlada in postane za to obdobje v pravem pomenu besede vodilna, nato pa polagoma uplahne, odstopi svoje mesto novi literarni smeri, sama pa preide v neplodno epigonstvo ali ponikne v nižje plasti literarne produkcije in se v njih ohranja še precej časa v degradirani podobi. Posebna različica splošno veljavnega modela je še ta, da namesto ene same vodilne literarne smeri obstajajo v konkretnem historičnem obdobju dve ali celo tri, vendar praviloma v različnih literarnih območjih – najpogosteje ena teh struj prevladuje v poeziji, ostale v pripovedništvu in dramatiki – kar je pogoj za njihovo hkratno eksistenco; kljub temu je tudi zdaj razvojni potek podoben kot v osnovnem modelu.

V slovenskem literarnem prostoru so se posamezne smeri sicer od časa do časa približale tudi splošno veljavnemu evropskemu vzorcu. Vendar je za večino obdobj značilnejši nekoliko drugačen model, ki se prav zato za slovensko literaturo med leti 1770-1970 zdi tipičen. Posebnost modela je v tem, da se neka literarna smer, ki je v Evropi že prerasla v vodilno strujo, začenja uveljavljati tudi na Slovenskem, vendar se ne razvije v pravo smer niti ne postane v svojem času zares vodilna; namesto tega se skozi daljše obdobje pojavlja samo z nekaterimi svojih značilnih elementov, ne da bi se dvignila nad te rudimentarne nastavke, nato pa takšna prehaja v naslednja obdobja, ostajajoč v osrednjem toku literarnega razvoja kot ena njegovih sestavnih plasti, povezana z drugimi podobnimi nastavki literarnih smeri ali celo ob njih modificirana, kar je dodaten razlog, da se ne more do kraja realizirati v dosledni podobi. Namesto pravih literarnih smeri in obdobj imamo v tem primeru pred sabo tvorbe, ki bi jih z večjo upravičenostjo opisovali kot različne sloje, ki v literarnem razvoju nalebajo drug na drugega, ne pa kot zaključene enote, ki se menjavajo po zakonih stroge razvojne zaporednosti, menjave in dominantnosti. Kljub temu je seveda tudi znotraj tega modela mogoče, da elementi literarnih smeri, naj bodo ves čas še tako rudimentarni, v ugodnejši razvojni situaciji vsaj deloma prerastejo v tvorbe, podobne pravih literarnim smerem, nato pa spet razpadejo na posamezne sestavine, tako da o pravem začetku, vrhu in koncu literarnih smeri v teh primerih vendarle ni mogoče govoriti.

Takšna načelna vprašanja je potrebno upoštevati, brž ko s pomočjo primerjalnih vidikov poskušamo zarisati problematiko slovenskega literarnega razvoja, njegovih smeri in obdobji med leti 1770–1970. Na tem mestu je to mogoče storiti za osrednje med njimi do obdobja slovenske moderne.

1. Literarna zgodovina govori v zvezi z zadnjimi desetletji 18. stoletja, ki so prva desetletja nastajajoče slovenske literature v pravem pomenu besede, o zelo različnih smereh, tokovih ali gibanjih, pri čemer močno omahuje, kar zadeva njihov pomen in obseg. Tako se ji dogaja ne samo s pojmom razsvetljenstvo, ampak tudi s pojmi barok, klasicizem in rokoko. Na prvi pogled je videti, da o baroku, klasicizmu in tudi rokokuju v teh desetletjih slovenskega literarnega razvoja ni mogoče govoriti kot o samostojnih, razvitih ali dominantnih literarnih strujah, saj se pojavljajo kamotjemu v posameznih vsebinskih in formalnih plasteh takratnih literarnih tekstov, nikjer pa se ne sprimejo v vsestranske sklope, ki so značilni za t. i. literaturo evropskega klasicizma, baroka ali rokokuja v 17. in 18. stoletju. Na Slovenskem obstajajo kvečjemu posamezni elementi teh literarno-estetskih sestavov, in to večidel v tesni zvezi z razsvetljenstvom. Ta pojem ostaja zato za prvo obdobje literarnega razvoja na Slovenskem še zmeraj najustreznejši, saj globalno lahko zaobjame največji del teh tekstov v eno samo, zaključeno in razvidno historično enoto. Temu primeru razpravlja literarna zgodovina že nekaj desetletij o razsvetljenstvu na Slovenskem kot o sklenjeni literarni smeri ali obdobju in mu (celo določa natančen časovni obseg med leti 1768 in 1810 oziroma 1819. Na prvi pogled ne govori nič zoper možnost, da bi takšno obdobje lahko veljalo za »klasično« dobo slovenske razsvetljenske literature, saj štejejo vanj Zoisa, Linharta in Vodnika, pa še manjše avtorje, ki s pridržkom prav tako lahko veljajo za razsvetljenjence. Vendar primerjava z razsvetljenstvom drugih evropskih literatur pokaže, da bi tekste tega obdobja samo v zelo pogojnem pomenu smeli imeti za razvito literarno smer. Linhartovi slovenski komediji sta po merilih 18. stoletja prevoda tujih predlog, Vodnikove pesmi so kot celota torzo, ki le s težavo reprezentira tisto, kar v evropskem okviru velja za razsvetljensko pesništvo v smislu razvite, vsestranske, sklenjene pesniške tradicije. Zato je s primerno literarnozgodovinsko previdnostjo nemara bolje videti v tem obdobju primer ne do kraja izživete literarne smeri, nato pa nanjo priključiti iz poznejših faz literarnega razvoja vse tiste tokove, v katerih se razsvetljenstvo nadaljuje v sicer zelo razvejanih in spremenjenih oblikah, vendar prav takšno predstavlja latentno, od časa do časa celó močno izstopajočo plast slovenske literature v 19. stoletju.

Številne tipično razsvetljenske poteze se ohranjajo v delu avtorjev po letu 1810, ki jih novejša literarna zgodovina sicer najrajši postavlja v območje predromantike – npr. Primca, Jarnika, Modrinjaka in Staniča. To velja tudi za večji del sodelavcev Krajske Čbelice. Poseben problem je seveda obstoj elementov razsvetljenske socialno-moralne ideologije v Prešernovem pesniškem svetu, čeprav je ta po svojem temeljnem sestavu vsaj od 1830 naprej izrazito romantičen. Toda razsvetljenstvo je v literaturi tega časa živelo še v drugačnih, na prvi pogled težko spoznavnih ali celo protislovnih oblikah. Ob Ciglerju in Slomšku se dá govoriti o posebnih konservativni varianti katoliškega razsvetljenstva, ki ostaja živa vse do konca 19. stoletja, od tod pa se vsaj deloma nadaljuje še v delo posameznih piscev po prelomu stoletja (Finžgar).

Toda razsvetljenstvo je v literaturi iz srede in s konca 19. stoletja navzoče še na drugih ravneh. Že starejša literarna zgodovina je opazila, da v močno reducirani, socialno in politično konservativni podobi ohranjajo razsvetljenske ideje svoje mesto v staroslovenskem krogu okoli Bleiweisa. Manj je bila pozorna na dejstvo, da je razsvetljenstvo na precej viš-

ji, socialno in politično ustrežnejši pa tudi literarno pomembnejši ravni ostajalo živa plast slovenske literature po letu 1848 v krogih mladoslovenstva in rastočega liberalizma. O tem govorijo podatki o vplivu Lessinga, Voltaira, Rousseauja, Goldsmitha in še koga na osrednje pisce tega obdobja. Razsvetljenske elemente je mogoče odkrivati v delu Trdine, Valjavca, Levstika, Erjavca in Mencingerja; pa tudi Jurčiča, Stritarja in celo Aškerca; in to ne samo v njihovih svetovnih, življenjskih, socialnih in političnih nazorih, ampak tudi v njihovi literarno-estetski ideologiji, in ne nazadnje v motivih in temah posameznih pesniških ali pripovednih tekstov, včasih celo v izbiri literarnih zvrsti ali oblik. V tem smislu je razsvetljenstvo pomembna plast te literature ne samo v petdesetih in šestdesetih letih, ampak vse do devetdesetih let, saj je Mencingerjev *Abadon*, ki je tipično razsvetljenski roman, izšel leta 1893. Od tod bi bila mogoča teza, da razsvetljenstvo kot bistvena plast slovenskega literarnega razvoja izgubi to funkcijo šele z začetki moderne.

2. O slovenski predromantiki razpravlja šele novejša šola literarnih zgodovinarjev. Vendar so njeni pogledi na obseg, datacijo in pomen takšne predromantike opazno negotovi. Nekateri vidijo v predromantiki vzporedno smer našemu razsvetljenstvu, zato jo odkrivajo že v Pisanicah, pri Linhartu in Vodniku; njena datacija je torej hkratna z obdobjem »klasičnega« razsvetljenstva. Drugi postavljajo obdobje slovenske predromantike med leta 1810–1830, češ da je šele pri Primcu, Jarniku, Kopitarju in še kom opaziti vpliv predromantičnih avtorjev (Rousseau, Herder, Schiller, Goethe, Bürger) ali pa vsaj stopnjevano zanimanje zanje. Vendar se obojna razlaga izkaže v luči globalne primerjalne analize pomanjkljiva, ker ne upošteva, da predromantika na Slovenskem ni bila formirana literarna smer niti v obdobju od 1780 do 1810 niti v letih 1810–1830. Dejansko se vsa ta desetletja pojavlja v slovenskem literarnem razvoju samo prek posameznih elementov, in še to zelo zunanjih; podlaga za te elemente je najpogosteje razsvetljenstvo. Zato Jarnika, Modrinjaka ali Primca ni mogoče imeti za predromantike v pravem pomenu besede, ampak kvečjemu za nosilce posameznih predromantičnih elementov. Vendar je celo s takšno domnevo potrebno biti previden, saj so predromantični elementi v tem obdobju in pri teh piscih zelo verjetno šele na stopnji sentimentalizma, ki je v Evropi praviloma tako zelo povezan z razsvetljenstvom, da ga še ni mogoče šteti k predromantiki; namesto o predromantiki bi torej morali za leta 1810–1830 z večjo upravičenostjo govoriti o skromnih tokovih razsvetljenskega sentimentalizma.

Posamezne predromantične prvine se z vplivom evropskih avtorjev proti letu 1848, tj. pri Prešernovih sodobnikih, resda množijo, vendar tudi v tem času ni mogoče registrirati predromantike kot prave literarne smeri. Še manj je kaj takega mogoče seveda po letu 1848, čeprav postaja predromantični tok v tem času zmeraj pomembnejša plast literarnega razvoja. O tem govorijo vplivi Bürgerjevih, Goethejevih in Schillerjevih balad, Goethejeve lirike, Schillerjeve dramatike, Goethejevih in Rousseaujevih romanov na Levstika, Jurčiča in Stritarja, Gregorčiča, Tavčarja in Aškerca. Od tod se odpira možnost za tezo, da doseže vpliv evropske predromantike na Slovenskem pravi vrh šele v drugi polovici 19. stoletja. V skladu z literarno-razvojnimi modeli, ki se zdi za slovensko književnost tipičen, seveda takšna teza ne pomeni, da je v tem času obstajala – tako rekoč post festum – slovenska predromantika kot posebna literarna smer ali obdobje, pač pa da so njeni vsebinski in formalni elementi sestavljali razmeroma močno plast znotraj heterogenega literarnega dogajanja; njen pomen se je od avtorja do avtorja, iz ene razvojne faze v drugo močno spreminjal, bil včasih postranski, drugič spet izrazit in celo odločujoč. Po logiki same stvari je bilo seveda ne samo mogoče, ampak celo neogibno, da so se predromantični elementi po letu 1848 povezovali z

ostalimi plastmi takratne slovenske literature – zlasti s temi, ki so potekale še iz razsvetljenstva – v posebne sinkretične tvorbe. Temu ustreza dejstvo, da prenehajo biti pomembna plast literarnega razvoja z nastopom moderne, se pravi hkrati z upadom razsvetljenske tradicije.

3. Romantika je po splošno sprejeti literarnozgodovinski sodbi realizirala svoje bistvene vsebinske in formalne sestavine v poeziji zrelega in poznega Prešerna, tako da je obdobje med leti 1830–1848 prešlo v periodizacijo slovenske literature kot obdobje romantike. S tega stališča lahko velja za tisto evropsko literarno smer, ki je doživela na Slovenskem bolj ali manj popolno realizacijo že sočasno s svojim evropskim vzponom ali vsaj zatonom. Kljub temu se zdi upravičen pomislek, ali je mogoče imeti Prešernovo romantiko za literarno smer, saj poleg njegove lastne poezije zajema kvečjemu še Čopovo načelno in kritično delo, medtem ko je že za Vrazova mladostna dela, ki jih je I. Grafenauer prištel hkrati s Prešernom in Čopom k romantiki, vprašljivo, ali so za ta namen dovolj reprezentativna. S tega stališča se Čop-Prešernova romantika izkaže za razmeroma ozek, enkratni in v slovenskem literarnem razvoju vsekakor edinstven pojav, ne more pa veljati za pravo literarno smer. Od tod bi morala slediti teza, da se romantika s Prešernom v slovenskem literarnem prostoru ni izživel tako na široko, da bi bile aktualizirane vse spodbude, ki jih je utegnila nuditi slovenski literaturi. Prej bi lahko trdili, da je podobno kot že razsvetljenstvo in predromantika ostala neizživeta literarna smer. Zdi se, da bi s tega stališča utegnili bolje razumeti nekatere značilnosti literarnega razvoja med Prešernovo smrtjo in moderno. V tem času, ko so se kot še zmeraj živa plast vračale v slovensko književnost razsvetljenske in predromantične prvine, je ostajala romantika, kakršno je na Slovenskem zasnoval Prešeren, tisti ne do kraja realizirani model literarnega ustvarjanja, h kateremu se je to obdobje neprestano vračalo, ne da bi ga moglo razviti kot vsestransko, lastnim razvojnim nujnostim ustrezno literarno smer. Po letu 1848 so ostajali odmevi in vplivi velikih evropskih romantikov od Byrona, Scotta, Hugoja do Puškina, Leopardija in Lermontova dovolj opazen spremljevalec literarnega dogajanja, vendar nikjer niso prerasli v spodbujanje pravih romantičnih tvorb, kaj šele v romantiko kot formirano literarno smer. Namesto tega so se romantični elementi pojavljali samo kot ena od sočasnih plasti literarnega dogajanja ali se pa mešali z razsvetljenskimi in predromantičnimi prvini v sinkretične tvorbe, pri čemer je njihov pomen ostajal večidel manj opazen, značilen ali odločujoč. Zato jih je razmeroma težko razločevati od sorodnih prvin, prihajajočih še iz predromantike. Se zahtevnejše je razločevanje od elementov postromantike, za katero lahko domnevamo, da je bila v letih 1830–1880 ne samo pomembna smer evropskega pesništva, proze in dramatike, ampak je s posameznimi elementi bila navzoča tudi v slovenski literaturi tega časa; tam, kjer se ji je posrečilo strniti se v obsežnejše sklope, celo kot bistven razvojni dejavnik. Spričo dejstva, da predstavlja v primerjavi s plastmi razsvetljenstva, predromantike in tudi romantike, kolikor so bile po letu 1848 še zmeraj navzoče na Slovenskem, izrazito novejšo in v tem smislu naprednejšo literarno-razvojno stopnjo, je njen pomen za to obdobje očitno. Težava je v tem, da jo je težko rekonstruirati, ker se njene prvine prepletajo s predromantičnimi in romantičnimi, od teh pa se pogosto razlikujejo samo v odtenkih. Z gotovostjo jo lahko prepoznamo vsaj v nekaj primerih, in to s pomočjo primerjalne analize vplivov. Heinejev vzor je Jenkovo liriko vodil ne toliko v realizem, ki je v liriki 19. stoletja skorajda *contradictio in adiecto*, pač pa v postromantiko z vsemi njenimi vsebinskimi in formalnimi značilnostmi. V najbolj sklenjeni obliki se je to zgodilo v *Obrazih*, od tod veliki pesniški pomen tega cikla in seveda Jenka nasploh za slovensko poezijo po Prešernu. Podobno je delež postromantike mogoče ugotavljati tudi v Stritarjevi

poeziji, zlasti v zbirki iz leta 1869, kjer je prav tako navzoč Heinejev vpliv pa še vzor drugih nemških postromantikov; nasploh pa je celotno »formalistično« šolo, ki je izšla iz Stritarja in zbudila odpor poznejše »moderne«, mogoče imeti za epigonsko, formalizirano in izpraznjeno nadaljevanje postromantičnih teženj. Toda te se niso realizirale samo v poeziji, ampak so bile prav tako odločilne za razvoj takratne proze. Zvezo s postromantikom lahko slutimo že v Levstikovem *Martinu Krpanu*, kolikor je naslonjen na tip Andersenovih pravljic-pripovedk in kolikor seveda ta tip Andersenove proze umestimo v območje postromantike. Še očitnejša je zveza v območju slovenske vaške zgodbe, ki je proti koncu stoletja postajala ena osrednjih pripovednih zvrsti. Morda že pri Jenku (*Tilka, Jeprški učitelj*), še bolj pa v Tavčarjevih »slikah iz loškega pogorja« je viden izvor v pripovedih B. Auerbacha, ki ga nemška literarna zgodovina pogojno postavlja na začetek »poetičnega realizma«, a je kot večji del te smeri po svojih bistvenih duhovnozgodovinskih in literarno-estetskih značilnostih tipičen primer postromantike. Ta pa je razvojno odločilna še za drugo pomembno zvrst slovenskega pripovedništva konec 19. stoletja, tj. za zgodovinsko novelo, povest in roman, kot jo je izoblikoval Tavčar v spisih *V Zali, Vita vitae meae, Grajski pisar* in končno *Visoška kronika*. Temeljni model zanjo je nedvomno zgodovinopisna proza, kakršno je v nemškem literarnem prostoru ustvaril Th. Storm, ki ga literarna zgodovina najpogosteje uvršča v »poetični realizem«, a je zelo tipičen postromantik.

Spričo pomena, učinkov in rezultatov, ki so jih te spodbude izzvale v slovenski literaturi po letu 1848, je mogoče formulirati tezo, da se je plast postromantičnih elementov v literaturi tega časa najbolj približala formiranju prave literarne smeri, medtem ko so elementi vseh drugih struj (razsvetljenske, predromantične in romantične) ves ta čas skoraj brez izjeme ostajali na ravni bolj ali manj neizoblikovanih plasti ali sinkretičnih tvorb. Poleg tega je od vseh možnih nastavkov literarnih smeri v tem obdobju tudi najbolj dolgotrajna, saj je s svojim najpomembnejšim tekstom, Tavčarjevo *Visoško kroniko*, segla globoko v 20. stoletje in preživela celo moderno.

4. Problem realizma kot posebne smeri v slovenski literaturi 19. stoletja se s stališča primerjalne analize lahko postavi kot samostojen problem pravzaprav šele v zvezi z moderno oziroma z njeno kratko predigo v obliki t. i. »nove struje« in »naturalizma« Govekarjevega tipa. Kolikor realizem razumemo ne kot filozofsko, psihološko ali tipološko kategorijo, ampak kot pojem za literarnozgodovinsko smer, ga na Slovenskem ni mogoče postaviti že v obdobje po letu 1848, v katerem se ohranjajo kot temelj literarnega razvoja še močno razsvetljenska, predromantična in romantična plast, ob njih pa nastavki postromantike kot formirane literarne smeri. Nič ne kaže, da bi v slovenskem literarnem prostoru med leti 1848 in 1895 že učinkovali vplivi velikih evropskih realistov (Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, Turgenjev, Tolstoj, Gončarov, Dostojevski, brata Goncourt, zrel Ibsen, Zola, Maupassant, mladi Strindberg idr.). Edina izjema je deloma Gogolj, čigar vpliv na Jenkov krog pa je problematičen in poleg tega obremenjen z vprašanjem, do kakšne mere lahko Gogolj reprezentira realizem kot evropsko literarnozgodovinsko smer; za njim pa Turgenjev, ki je s svojim vplivom prodril v slovensko literaturo v osemdesetih letih, ko je iz njega sprejel spodbude Kersnik. To dejstvo daje nekaj opore Ocvirkovi tezi, da je o literarnem realizmu na Slovenskem mogoče govoriti šele po letu 1878. Seveda je tudi Kersnikovo teženje v realizem govoritve neodločno, da bi lahko pomenilo začetek formirane literarne smeri, ki bi že v tem času zares prevladala. To je bilo še tem manj mogoče, ker tudi za Aškerca, ki je najvidnejše pesniško vzporedje Kersniku, oznaka realist skoraj ne pride v poštev, saj je njegova epska poezija le preveč heterogeno sestavljena iz elementov, ki segajo v predro-

mantiko, romantiko, pa še v postromantično poezijo in v tendenčno pesništvo, ki je bilo tej vzporedno nasprotje.

Kersnikov primer kaže, da je bil tudi realizem od vsega začetka neizživeta, zavrta in ne do kraja formirana smer, ki ji do pravega razmaha niso pomagale niti zunanje spodbude, kakršna je bila Govekarjeva navezava na Zolajev naturalizem sredi devetdesetih let. Posledica je bila ta, da se je razvoj slovenskega realizma podaljšal za več desetletij, in to skoz obdobja moderne in ekspresionizma vse do t. i. socialnega realizma v tridesetih letih 20. stoletja.

Razlaga tega razvoja naletava na vrsto težav, od katerih je nedvomno glavna v zvezi z razmerjem med realizmom in moderno. Po tradicionalni razlagi naj bi bila literatura štirih avtorjev moderne predvsem reakcija na Stritarjev formalizem v poeziji in na naturalizem v pripovedništvu ali dramatiki. Takšna razlaga sama na sebi gotovo ni napačna, vendar pa pušča vrsto vprašanj odprtih. Nanje opozarja že terminološko enačenje moderne z novo romantiko, ki je dvoumno, saj lahko pomeni dvoje – bodisi da je naša moderna isto kot radikalizirana, nova oblika romantike, ki jo evropska literarna zgodovina večidel enači z dekadenco in simbolizmom, ali pa da gre preprosto za obnovo, ponovitev in osvežitev prvotne, tj. prve ali stare romantike, kakršno je slovenska literatura spoznala že s Prešernom. Na prvi pogled je očitno, da nobena teh možnosti ne ustreza docela sestavi moderne niti tistemu mestu, ki ji pripada v slovenskem literarnem razvoju. S tega vidika je mogoče s precejšnjo upravičenostjo formulirati tezo, da moderna sploh ni prava, enotna literarna smer, ampak po svoji sestavi izrazito heterogena. Od tod se odpira za njeno razlago več možnosti. Predvsem ni mogoče spregledati dejstva, da je moderna zaobjela tako liriko (Kette, Cankar, Murn, Župančič) kot tudi pripovedno prozo in dramatiko (Cankar), kar seveda pomeni, da se je v enem ali drugem območju lahko uveljavljala ne ena sama, temveč več različnih literarnih smeri, včasih celo nasprotnih – takšno razmerje med posameznimi literarnimi vrstami in historičnimi literarnimi smermi ni bilo v 19. stoletju prav nič izjemno, ampak celo najpogostejše, saj sta od 1830 naprej prevladovali v poeziji postromantika in neoromantika, v prozi in dramatiki pa realizem z naturalizmom. Ta vzporedna heterogenost se v primeru slovenske moderne prepleta še s specifičnostjo slovenskega literarnega razvoja, ki skoz celo 19. stoletje skoraj ne pozna formiranih literarnih smeri, ampak namesto tega samo neregularno vzporednost različnih razvojnih plasti ali pa sinkretizem njihovih elementov. Ta specifičnost sega tudi v sestavo moderne oziroma se v nji nadaljuje s stopnjevano izrazitostjo. V poeziji se moderna nedvomno obrača stran od najbolj tradicionalnih plasti prejšnje slovenske literature, zlasti od razsvetljenskih in predromantičnih, pa tudi od postromantičnega formalizma. Namesto tega se vrača k prvotni romantiki, na kar opozarjajo vplivi Prešerna, Heineja, Lermontova, Koljčova in drugih. Vendar poezija moderne ni samo obnavljanje takšne romantike, ampak ji gre za njeno prenovitev s pomočjo elementov, ki ji prihajajo še iz drugih smeri in tokov, od postromantike do prave neoromantike v podobi dekadence in simbolizma. V skladu z modelom, ki se zdi na splošno ustrezen slovenskemu literarnemu razvoju, se znotraj poezije štirih avtorjev moderne nobena teh smeri ne razvije v pravo literarno strujo, ampak je v nji navzoča predvsem kot vzporedna plast, večidel povezana z ostalimi v sinkretične duhovnozgodovinske in literarno-estetske tvorbe. Zato o pravi dekadenci in simbolizmu znotraj slovenske moderne ne samo da ni mogoče govoriti, ampak je tudi kot celoto ni mogoče enačiti z dekadenco in simbolizmom v evropskem pomenu teh pojmov. Na splošno najbolj ustrezna formula za razvojno podobo te poezije bi pravzaprav bila: kontaminacija izročila prvotne romantike in deloma postromantike z elementi dekadence in simbolizma.

Nekoliko drugačna se v luči primerjalne analize pokaže sestava proznega pripovedništva in dramatike, ki jo je v okviru moderne reprezentiral predvsem Cankar, ob njem pa še nekateri sodobniki, sopotniki ali epigoni. Osnova, iz katere ta del moderne izhaja, seveda ni romantika, ampak predvsem izročilo realizma in naturalizma, na kar opozarjajo že očitni vplivi Gogolja, Tolstoja, Dostojevskega, Ibsena, Maupassanta, Zolaja in Hauptmanna, tu in tam že tudi Čehova in Strindberga. Podlaga za to je nedvomno dana z dejstvom, da je bil že od Kersnika naprej realizem s prihajajočim naturalizmom latentna, vendar še ne do kraja formirana plast slovenske literature. V pravo literarno smer se ni mogel formirati tudi v obdobju moderne, ki ga je z nekaterimi Cankarjevimi programskimi izjavami celo odklanjala, kar pa ne more zakriti dejanskega stanja, tj. očitnih izvorov zlasti obsežnejših oblik te proze (povesti, romana, daljše novele) pa tudi dramatike v motivih, temah, deloma tudi v tehniki, kompoziciji in stilu realistično-naturalističnega pripovedništva in drame. Glavni razlog, ki je v obdobju moderne preprečeval, da bi se v obeh vrstah formiral realizem-naturalizem kot popolna literarna smer, so bile seveda močne plasti, ki so se vanjo usedale iz drugih literarnih tokov – v manjši meri iz romantike in postromantike, v dosti odločilnejši iz dekadence in simbolizma. To dvojje je v nekaterih tekstih celo tako močno stopalo v ospredje, da je njihova realistična podlaga postala skoraj nespoznavna. Kljub temu celo teh besedil ni mogoče imeti za pravo dekadenco ali simbolizem, saj je njihova celota precej daleč od tega, kar je evropski simbolizem pomenil v svoji do kraja realizirani podobi.

Posledica takšne literarnorazvojne sestave je dvojna. Realizem se tudi v obdobju moderne še ni mogel razviti v literarno smer, ampak je ostajal samo ena od plasti literarnega razvoja, resda v prozi in dramatiki zmeraj bolj temeljna in odločilna. Zato se je njegovo formiranje podaljšalo za nekaj desetletij – v popolno literarno strujo se je razmahnil šele v tridesetih letih, tj. s t. i. socialnim realizmom, ki je seveda v najtesnejši zvezi z realizmom-naturalizmom 19. stoletja, na kar kažejo številne vplivne zveze – posredne ali neposredne – z Gogoljem, Tolstojem, Zolajem, Ibsenom, Maupassantom ali Čehovom. Oznaka »socialni« realizem kaže seveda, da je imel ta realizem izvor ne samo v realizmu-naturalizmu 19. stoletja, ampak že tudi v različici »socialističnega« realizma, kot jo je zasnoval Gorki.

Druga posledica posebnega razvoja literarnih smeri v obdobju moderne je ta, da se tudi simbolizem, ki je sestavljal pomembno plast v literaturi tega obdobja, ni še mogel formirati v smer, kakršno je predstavljal v največjih evropskih literaturah. V delu Murna, Cankarja in Župančiča je navzoč samo s posameznimi elementi, ki po svoji funkciji večidel ne ustrezajo pravemu evropskemu simbolizmu; temu se približa samo v redkih Cankarjevih in Župančičevih tekstih, ki pa ne sestavljajo prave struje. To pomeni, da se tudi simbolizem ni razvil v popolno literarno smer, ampak se je pojavljal v razpršeni obliki, tj. prek posameznih elementov, ki so se združevali v vzporedne plasti literarnega dogajanja ali pa se spajali z elementi drugačnih smeri v sinkretične tvorbe. V tej obliki se slovenski literarni simbolizem razvija skozi več desetletij, tako da ga nikakor ne gre omejevati samo na obdobje moderne. Kot močno plast ga je mogoče prepoznati v obdobju t. i. ekspresionizma – lirika A. Vodnika je bolj kot v ekspresionizmu naravnana v dekadenco in simbolizem posebnega katoliškega tipa; po Vodniku je v ta tok mogoče uvrstiti še vrsto vodilnih pesnikov vse do Udoviča in mlajših avtorjev, kar opozarja na dejstvo, da je tudi v literaturi 20. stoletja računati z enakimi razvojnimi posebnostmi, sestavi in zakoni, ki določajo razvoj slovenske književnosti po letu 1770 in skozi celo 19. stoletje.

Ivan Grafenauer:
LITERARNOZGODOVINSKI
SPISI

Izbral in uredil Jože Pogačnik
Slovenska matica, Ljubljana, 1980

V knjigi, ki je izšla ob stoletnici avtorjevega rojstva, je objavljen izbor njegovih razprav in člankov, združenih v tri dele z naslovi: srednjeveška kultura, koroške zasnove, temeljne pobude (tj. polemike in načelna stališča). Knjiga je opremljena z dvema študijama, z bibliografijo Grafenauerjevih spisov in z opombami k izbranim tekstom. Biografska uvodna študija je prevzeta iz Grafenauerjeve *Kratke zgodovine starejšega slovenskega slovstva* (1973; napisal jo je avtorjev sin, zgodovinar Bogo G.; prav tam je objavil tudi bibliografijo, ki je v naši izdaji dopolnjena); poleg nje je na uvodnem mestu študija Jožeta Pogačnika o vsebinskih in teoretično-metodoloških vidikih Grafenauerjevega literarnozgodovinskega dela. Skratka, izdaja hoče kompleksno predstaviti enega izmed klasikov slovenske literarne vede. O potrebnosti in koristnosti takšnih izdaj ni dvoma, ne le zato, ker spet omogočijo ekonomično delo s spisi, ki so raztreseni po težko dostopnih publikacijah, temveč tudi zato, ker odpirajo stroki kritičen pogled na njeno lastno preteklost, na razvojne faze, ki so sicer že presežene, pa jih navzlic novim stvarnim dognanjem ni mogoče kar prepuščati pozabi, temveč jih je treba osvetljevati z novih vidikov. Glede na to moramo izdajo vsekakor pozdraviti. Vprašati pa se je treba, ali izvedba, se pravi vsebina in ureditev izdaje, v celoti uresničujeta njen namen.

Ob tem se oglašata dva pomisleka. Prvi zadeva, na kratko rečeno, problem ljudskega slovstva med literarno zgodovino in etnologijo. Kot je znano, se je Grafenauer nekako od konca tridesetih let čedalje bolj ukvarjal z ljudskim slovstvom in je pozneje ne le z znanstvenimi spisi, temveč tudi z organizacijskim delom pomagal vzpo-

stavljati etnologijo kot samostojno disciplino, tako da njegov opus bistveno posega tudi na to področje. Ob tem sta se založba in urednik odločila, bržkone predvsem zaradi omejenega prostora, samo za izbor literarnozgodovinskih spisov, ki naj bi jim kdaj pozneje sledili še folkloristični (prim. urednikovo utemeljitev na str. 682–683). Vendar se zdi, da je ta kriterij ravno pri Grafenauerjevem delu bolj zunanje narave in da ga ni mogoče uveljavljati brez težav. Grafenauerjeva stroka je pravzaprav filologija v starejšem pomenu besede, ki obsega jezikoslovje, literarno zgodovino in etnografijo. Med njegovimi spisi na etnografske teme je sicer res nekaj takih, ki jih nikakor ne bi mogli uvrstiti v literarno zgodovino; večinoma pa se v njih etnografski vidiki tako prepletajo z literarnozgodovinskimi, zlasti pri obravnavah srednjeveškega slovstva, da jih tako rekoč ni mogoče razločevati. To dokazujejo tudi spisi in odlomki v naši knjigi, ki obravnavajo najstarejše slovenske zagovore, »kirjelejsone«, nabožne oziroma cerkvene pesmi, zlasti pa razprava o slovenskem slovstvu na Koroškem, kjer je ljudsko slovstvo docela vključeno v literarno zgodovino. (V zvezi s tem prim. članek Jožeta Koruze *Ivan Grafenauer kot literarni zgodovinar*, *JiS* 26, 1980/81, št. 2, str. 45–50; navsezadnje tudi študije in opombe v naši knjigi navajajo kot posebno Grafenauerjevo zaslugo, da je obravnaval srednjeveško kulturo kot večplasten pojav, v katerega sodi tudi ljudsko slovstvo.)

Druga naša pripomba zadeva izbor spisov o srednjeveški kulturi. Mednje je uvrščena tudi doslej še neobjavljena razprava *Delo menihov sv. Benedikta in sv. Bernarda za staro slovensko književnost* iz let 1936/37, o kateri v aparatu vzemo, da je prvi Grafenauerjev poskus sintetične obravnave srednjeveškega pismenstva in ljudske nabožne ter cerkvene pesmi, da pa je avtor ni dodelal oziroma ga ni zadovoljila in da se njena snov ujema z nekaterimi drugimi njegovimi ob-

KNJIŽNI
ZAPISKI
IN OCENE

javami iz približno istega časa. Pri odločitvi so torej pretehtale stvari, ki govorijo v prid objavi: dejstvo, da gre za doslej nepoznan tekst, še bolj dejstvo, da se v njem nakazuje sintetična obravnava srednjega veka. Na žalost so te prednosti povezane tudi s pomanjkljivostmi. Ne gre le za to, da je takšna objava v nekem smislu nasprotna avtorjevi volji (saj je sam zadržal razpravo v predalu). Poleg tega očitno zaradi nje nista prišli v poštev razpravi *Poglavje iz najstarejšega slovenskega pismenstva* (ČJKZ 8, 1931) in *O pokristjanjevanju Slovencev in početkih slovenskega pismenstva* (DS 47, 1934), ki vsaj delno obravnavata isto snov. To sta namreč glavna Grafenauerjeva prispevka v polemiki s Kidričem. Polemika, ki je imela poleg vsebinskih tudi svetovnonazorske razsežnosti in je dobila celo prizvok osebnega rivalstva, je bila vendar dogodek osrednjega pomena, ob katerem se je oblikovala in usmerjala zgodovina starejšega slovenskega slovstva v času med vojnama. (Ta strokovni spor je obravnavan tudi na več mestih v študijah in opombah pričujoče knjige, vendar fragmentarno in ponekod nekoliko enostransko. To velja mdr. zlasti za urednikovo trditev na str. 690: »Grafenauer je imel širši razgled v latinski, starocerkvenoslovanski in srednjevisokonemški problematiki, Kidrič je imel družbeno moč, ki je mogla zavreti svoji viziji nasprotno osvetljave.« Kidrič je takrat predvsem zahteval od nasprotnika, naj podpre svojo tezo z dokumentiranimi dokazi; prim. Kidrič, »Stoletja beležk brez literarne tradicije« v *slovenski literarni zgodovini*, LZ 1935 in *Izbrani spisi* III, 1978; *Ob petem sešitku*, v: *Zgodovina slovenskega slovstva*, 1929–38; nasprotje je bilo torej najprej vsebinsko-metodološko in Kidričevi ugovori so dajali Grafenauerju eno izmed pobud za poznejše podrobnejše raziskovanje srednjega veka.) Ker se torej urednik knjige v študiji in opombah ustavlja ob tej polemiki, se mora nujno sklicevati tudi na omenjena Grafenauerjeva spisa in

s tem tako rekoč iz druge roke nadomeščati tisto, čemur se je odpoval v izboru. Verjetno bi bilo le boljše dati prednost Grafenauerjevim lastnim formulacijam, torej uvrstiti v izbor ta dva njegova spisa, ki sta bila ob svojem času relevantna in odmevna tako v stvarnem kot v polemičnem oziru – zlasti glede na to, da izdaja sicer posveča precejšnjo pozornost avtorjevim načelnim in polemičnim stališčem.

Izdaja je torej potrebna in dobrodošla, saj bo napolnila eno izmed vrzeli v naši strokovni literaturi. Zdi pa se, da bi nemara bilo bolje, ko bi bila že od vsega začetka zasnovana kot izbor iz celotnega Grafenauerjevega opusa in bi tako ustregla potrebi, ki se je kajpada zaveda, a se ji zaenkrat odziva le z napovedjo morebitnega nadaljevanja v ne povsem opredeljeni prihodnosti. Upamo lahko, da bosta uredništvo in založba zbrala dovolj moči in odločnosti in da se bosta v podobnih izdajah postavila po robu tudi tiskovnim napakam, ki jih je v tej knjigi odločno preveč.

Darko Dolinar

Anton Ocvirk:
LITERARNA UMETNINA
MED ZGODOVINO
IN TEORIJO
Drugi del

Državna založba Slovenije,
Ljubljana, 1979

Ob izidu študij, zbranih pod naslovom *Evropski roman* (DZS, 1977), še ni bilo mogoče videti, da je to prva med štirimi predvidenimi knjigami Ocvirkovih izbranih znanstvenih, kritičnih in esejističnih del. Celotna zamisel izbora se je pokazala šele ob nadaljnjih dveh knjigah, ki sta s skupnim naslovom *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* zapovrstjo izšli v naslednjih dveh letih (DZS, 1978, 1979), in ob napovedi četrte, *Miscellanea*, ki jo je avtor že pripravil za tisk in založba uvrstila v program za leto 1980, vendar doslej še ni izšla.

Izbor zajema predvsem študije in razprave, ki jih je avtor skoraj petdeset let objavljaval v različnih revijah, zbornikih in spremnih besedilih k literarnim delom in so bile zato povečini že težko dosegljive, kot celota pa nepregledne. Očitno ima med njimi osrednje mesto obsežni sklop razprav, zbranih v drugi in tretji knjigi, prav v njej pa se je še posebno jasno pokazalo, kako pomembno je, da je avtor svoj izbor tudi sam uredil.

Ocvirk je kot urednik poudaril tematsko in idejno povezanost ali celo komplementarnost svojih razprav. Pri ureditvi ni upošteval kronologije njihovega nastanka, čeprav ob vsaki v kazalu navaja letnico prve objave, izognil pa se je tudi delitvi na literarnoteoretični in primerjalnozgodovinski sklop. Tako je ne le s programsko oblikovanim zbirnim naslovom, temveč tudi z razvrstitvijo posameznih enot opozoril, kako se ujemata in dopolnjujeta razpravi *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki* (1938) in *Novi pogledi na pesniški stil* (1951), ki ju je postavil na začetek druge knjige in s tem v središče celotne kompozicije svoje *Literarne umetnine*; nakazal je, kako se obe stekata v sintetični zaključni enoti *Pesniška umetnina in literarna teorija* (predavanje 1965, prvi natis 1978), vse tri pa utemeljujejo in zaokrožajo srednji del, ki v osmih razpravah obravnava stilne, tematske in idejne značilnosti Cankarjevega, Kosovelovega in Vidmarjevega pesniškega in kritiškega opusa.

Čeprav so razprave nastajale v velikem časovnem razponu, v knjigi zaradi tega ni čutiti neskladnosti. Nasprotno, avtorjeva metoda razpravljanja je ves čas ostala presenetljivo enotna in dosledna. Ocvirk namreč vseskozi piše stvarno, venomer načelno in praktično zavrača abstraktno teoretiziranje, zlasti pa nasilno shematiziranje. Ne postavlja se v vlogo prvega in edinega razpravljalca o posameznih problemih, ampak praviloma predstavlja tudi stališča avtorjev,

ki so pred njim obravnavali problematiko, s katero se ukvarja, in se do njih jasno in argumentirano opredeljuje. Njihove teze in svoja izvajanja sproti dokumentira, ne da bi se pri tem izgubljal v odvečnih podrobnostih, do besede pa pušča tudi svoj živahni, k polemičnosti nagnjeni temperament. Ta ga sili, da svoje poglede izraža poudarjeno, marsikdaj prav slikovito.

Taka enotnost pa ni posledica avtorjevih poznejših redakcijskih posegov, kakor bi kdo lahko domneval. Celo med prvo, revialno, in drugo, knjižno objavo najstarejšega besedila v knjigi – *Historizem v literarni zgodovini*, ki ju loči več kot 40 let, je nenavadno malo razlik. Predvsem ni v knjižni objavi nobenega popravka, ki bi kakorkoli spreminjal avtorjeva stališča, trditve ali navedbe. Spremembe besedila zadevajo predvsem pravopisne in leksikalne posodobitve, pa še teh ni bilo treba veliko.

Opuščanje in nadomeščanje hrvatizmov je tu in tam zadelo tudi terminologijo. Tako sta termina 'struja' in 'umotvor' zamenjana s terminoma 'smer' in 'umetnina' ali 'pesniško delo'. V obsežnem terminološkem aparatu, ki ga je avtor obvladoval, sta ti spremembi količinsko neznačajni, prav to pa je zanj značilno. Ocvirkova izvirnost se namreč ni kazala v kovanju ali izumljanju novega strokovnega izrazja, pač pa se je podrejala discipliniranemu znanstvenemu postopku, namreč selektivnemu prevzemanju in kritični uporabi mednarodno uveljavljene terminologije. Kakor na literaturo, tako je tudi na literarno vedo in s tem na njeno terminologijo gledal predvsem kot na proces, v katerem se marsikaj spreminja in dobiva v novih kontekstih drugačne pomene. Zato je zlasti o osnovnih terminih in njihovi različni rabi pri različnih avtorjih in v različnih obdobjih največ razpravljal in šele nato po potrebi utemeljil svojo različico. Prav ta postopek veliko prispeva k znanstveni tehtnosti njegovih razprav, hkrati pa tudi k njihovi splošni razumljivosti.

Tudi druga knjiga *Literarne umetnine med zgodovino in teorijo* torej strnjeno in zaokroženo predstavlja pomemben del Ocvirkovega življenjskega opusa, pri tem pa še izraziteje kot prva opozarja na to, da avtorju ni uspelo uresničiti svojih zamisli do kraja. Razprave o Cankarju in Kosovelu so namreč enako kot tiste o Kersniku pravzaprav le poglavja za obsežnejše monografije o teh ustvarjalcih, s katerimi naj bi se po prvotnem načrtu zaključila kritična izdaja njihovih spisov v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev*.

Z našega sedanjega vidika je tem bolj presenetljivo, da avtor ni mogel sproti objaviti niti tistih svojih monografij, ki mu jih je uspelo dokončati. To velja za *Levstikov duševni obraz*, ki ga je v prvi varianti objavil l. 1933, nato v 50. letih dopolnil s tezami o Levstikovi stilni usmerjenosti in razširil s številnejšimi stilnimi analizami, odtlej pa je rokopis obležal in bil še le po dobrih 20 letih natisnjen v prvi knjigi *Literarne umetnine*. Še slabša usoda je doletela *Nove poglede na pesniški stil*. Kakor opozarja avtor na str. 28 v obravnavani knjigi, je ta razprava »le skromen odlomek iz obsežne monografije o stilu«. V Ocvirkovi zapuščini je res ohranjen obsežen tipkopis z naslovom *Temeljni problemi pesniškega stila*, datiran z letnico 1944. Besedilo je popolnoma čistopisno, manjkata pa zadnji poglavji, ki imata v pregledu vsebine že določena naslova – *Deskriptivna analiza in Sintetični pogledi na stil* – in ob njiju rokopisno pripombo »še ni pretipkano«. Domnevamo lahko, da sta se osnutka teh poglavij ali gradivo zanj izgubila, ko je okupator nasilno pretrgal avtorjevo delo. Po osvoboditvi je bil Ocvirk preobložen s skupinskimi deli, ki jim je zaradi večje družbene pomembnosti dajal prednost pred dokončavanjem rokopisov o svojih lastnih raziskavah in dognanjih. Ne glede na to je, kot kaže, sčasoma hotel monografijo izdelati, spričo nadaljnega razvoja stroke najbrž tudi pregledati in dopolniti, a posrečilo

se mu je le deloma: ostalo je pri revialni objavi v nadaljevanjih, ki so zajela komaj prvi del, to je približno polovico prvotnega rokopisa, in v tej obliki jo je prevzel nato tudi v drugo knjigo *Literarne umetnine*. Tako je razprava navsezadnje, če obrnemo avtorjevo formulacijo, objavljena v vsebinsko zaključeni, pa vendar okrnjeni podobi.

Lahko bi rekli, da to v precejšnji meri velja za celotno izdajo. Vtis o njeni zaključenosti sicer krepijo dodatki – študija Janka Kosa o Antonu Ocvirku in slovenski literarni vedi, stvarno in imensko kazalo in Ocvirkova bibliografija, ki jo je sestavila Majda Clemenž. Dejansko pa bibliografija, ki nadrobno zajema vsa področja avtorjevega dela in je bila ob izidu knjige, v kateri je objavljena, praktično popolna (izmuznila se je le navedba, da je Ocvirk l. 1934 urejal Ljubljanski zvon), po dveh letih že ni več izčrpana: v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev* so namreč medtem izšle še tri knjige, ki jih je kot glavni urednik sooblikoval Anton Ocvirk, v *Literarnem leksikonu* je l. 1980 pod njegovim uredništvom izšlo še pet zvezkov, predvsem pa sta v tej ediciji postumno izšli dve njegovi literarnoteoretični študiji, namreč *Evropski verzni sistemi in slovenski verz* (SAZU-DZS, 1980, Literarni leksikon 9 in 10) in *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva* (SAZU-DZS, 1981, Literarni leksikon 11). Tem bolj upravičeno je torej pričakovati, da se tudi edicija Ocvirkovih izbranih del dokonča in izidejo še njegovi predvojni eseji – *Razgovori*, dopolnjeni s pozneje nastalo razpravo o Paulu Hazardu in primerjalni književnosti, z literarnimi in gledališkimi kritikami in drugim, kar je uvrstil v četrto knjigo z naslovom *Miscellanea*.

Majda Stanovnik

Kot dvanajsti zvezek Literarnega leksikona je izšla razprava pokojnega Dušana Pirjevca *Strukturalna poetika*, ki jo je za tisk, iz rokopisa v avtorjevi zapiščini, pripravil Darko Dolinar. Odveč je na tem mestu poudarjati, da Pirjevčev posebno znanstveno zanimanje za strukturalno poetiko ni samo logično nadaljevanje njegovih analiz sodobnih literarnoteoretičnih smeri, marveč pomeni v poslednjem času njegovega znanstvenega delovanja kar osrednji znanstveni predmet. Poleg zaključenih tem, ki jih je predaval od leta 1968 dalje na oddelku za primerjalno književnost, je nastala vrsta člankov in razprav na to temo, med katerimi velja omeniti razpravi *Vprašanje strukturalne poetike* (Problemi, 1972) in *Strukturalna poetika in literarna znanost* (SR, 1973). Sama narava predmeta, ki ga poimenujemo strukturalna poetika – o tem govori tudi redakcijsko pojasnilo D. Dolinarja – je tako zapletena in razvejana, da jo je seveda težko zajeti v obseg razprave, kot jih predvideva Literarni leksikon. Prvo, kar ločuje strukturalno poetiko od drugih in sočasnih literarnoteoretičnih pristopov, je njena interdisciplinarna in na določilih kibernetike počiva-joča osnova. Ali kot jo definira sam Pirjevec: »Glede na vse to je treba reči, da je strukturalna poetika začetek matematizacije poetike, ki postane s tem generativna ali porajajoča. Ko se literarna znanost matematizira, postane generativna znanost, tj. v zadnji posledici teorija produkcije literarnih tekstov. Ali z drugimi besedami, strukturalna poetika sama na sebi še ni generativna poetika in tudi še ni – če sodimo po Lotmanu – docela matematizirana, marveč je priprava za to, in matematizacija je vsekakor njen cilj.« (Str. 9) Da bi lahko razumeli proces, ki še traja in ima, pač glede na razvitost in možnosti

posameznih nacionalnih literarnih znanosti, globlji ali plitvejši stik s kibernetizacijo, je seveda najprej potrebno definirati samo naravo in obseg kibernetike v sodobnem svetu. Ali še precizneje: treba je določiti tiste meje, ki jih t. i. humanističnim znanostim postavlja kibernetika kot »znanost o znanostih« ali najvišji smisel in doseg sodobnih znanosti. Zato Pirjevec v poglavju *Osnovne opredelitve kibernetike* (str. 16–28) mora korigirati splošno prevladujoče mnenje, da je kibernetika isto kot avtomatizacija in doba robotov, ter vpeljati tiste definicije Norberta Wienerja, ki je že na začetku vzpostavljala kibernetike kot samostojne znanosti moral misliti tudi na njene »humane« razsežnosti. Ni naključje, da je kibernetika tesno povezana z znanostjo o informacijah (njihovem nastanku, prenosu in učinku), saj prav informacijska znanost daje kibernetiki njeno »socialno« razsežnost. O tem je spregovoril sam Wiener, ki je opozoril na dvojno naravo informacij: »Zdi se mi, da je nujno potrebno razlikovati med informacijami, ki jih bitja sprejemajo topo in brutalno, in informacijami, na podlagi katerih lahko, kot človeška bitja, ukrepamo dejavno ter, *mutatis mutandis*, na podlagi katerih lahko stroji ukrepajo na isti način.« (N. Wiener, *Kibernetika i društvo*, str. 124). Tem problemom, navajajoč jasne primere in uporabljajoč grafične prikaze, je Pirjevec posvetil poglavje *Osnovni pojmi komunikacijske teorije* in v povezavi z njim tudi naslednje *Osnovni pojmi informacijske teorije*. Avtorju tega zapisa se zdi potrebno poudariti dejstvo, da je v tem delu Pirjevec prvič poskušal v slovenščini definirati nekatere pojme z obeh področij (informacijskega in komunikacijskega), saj take definicije, razen tistih, ki so jih, pro domo sua, pripravili »tehnični« kibernetiki (Györgygyek, Tancig, Vodovnik), nismo imeli. Že sam izraz komunikacija je pravzaprav dvosmiseln: na eni strani kaže na sam način prenašanja, na drugi na vsebino načina prenašanja spo-

ročil. Na enake težave naletimo, če skušamo sloveniti druge pojme, recimo redundanco ali entropijo. Podobni problemi nastopajo pri dvojici znak in signal. Pirjevec je povsod, kjer se je to dalo, navedel posamezne tuje definicije in podal ustrezne možnosti, ki se kažejo pri uporabi posameznih pojmov v slovenskem jeziku. Podrobno je opisan v šestih stopnjah ves komunikacijski proces, ki bi mu na tem mestu lahko dodali še sedmo fazo, tj. tisto, v kateri prične k nekemu sprejemniku usmerjeni signal učinkovati. Sodobni avtorji, recimo Rainer Warning ali Umberto Eco, namreč razločujejo, ko govorijo o estetskem signalu, njegovo pozitivno ali negativno učinkovanje, ki seveda ni odvisno samo od narave sprejetega signala, marveč tudi od zapletenih (komunikacijskih) procesov, ki nenehno potekajo v vsakem (aktivnem) sprejemniku. Pirjevec je tudi podrobno opisal in opredelil naravo znaka, poudarjajoč pri tem njegove tri osnovne značilnosti: znak je vedno znak za nekaj drugega, znak je vedno znak nečesa (tu se generira pomen in to področje obvladuje semantika v ožjem pomenu besede) in znak je vedno namenjen nekemu. Prav na področju znaka in njegovega pomena se komunikacijska in informacijska teorija staplja druga v drugo. Informacija, ki je v grobem definirana kot zaporedje linearnih in samo do določene stopnje predvidljivih izborov (predvidljivost pa raste glede na rastočo redundanco zaporedja znakov), je mogoča samo takrat, kadar udeleženci v komunikacijskem procesu definirajo določeno število znakov enoumno, kar z drugimi besedami imenujemo kodiranje. Definicija, ki je nenavadno pomembna tudi za umetnost in literaturo, se glasi: določeno sporočilo je moč realizirati v komunikacijskem procesu samo takrat, kadar imata sprejemnik in oddajnik neko najmanjše število skupnih znakov, ki jih definirata enoumno, tako da veljajo tako za prvega kot za drugega. Tu je seveda skrit tisti

»prag«, o katerem govori na več mestih Wiener: informacij, za katere želimo, da povzročijo neko spremembo pri (potencialnih) sprejemnikih, ne moremo sprejemati, če nismo seznanjeni s kodom ali kodi, v katerih so posredovana posamezna sporočila. To seveda pomeni, da je razumevanje literarnih del povezano z enakimi zahtevami, ki jih oddajniki postavljajo sprejemnikom in ki se prav v primeru literature ne ustavljajo samo pri znanju jezika, marveč tudi pri socialni, kulturni, zgodovinski in drugih skušnjah. Na tem mestu smo seveda prestopili v tisto ožje področje strukturalne poetike, ki ga je Pirjevec opisal v poglavju *Informacijsko teoretična analiza poezije*. Ko opozarja na posebno naravo pesniških besedil, posebej poudarja odsotnost redundance in visoko mero nepredvidljivosti, ki je značilna za pesniška besedila. Na primerih iz slovenske poezije (Prešeren, Kosovel) nam avtor pokaže, kako v poeziji tudi ponavljanje istih besed ali sintagem izgubi pomen redundance obtežitve besedila, saj »ponavljanje izgine in se spremeni v razmerje ekvivalence, tako da se ponavljani elementi preobrazijo v variante in izločijo iz sebe svojo invarianto, ki pa očitno ni dana sama in neposredno.« (Str. 61) Ekvivalentni pari, ki v poeziji nastopajo največkrat s pomeni, ki so povsem nekaj drugega od pomenov, kakršne nosijo besede v navadnem jeziku, so predmet raziskav strukturalne poetike. Tu Pirjevec poleg svojih analiz slovenske poezije navaja predvsem raziskave J. M. Lotmana, zbrane v knjigah, ki sta dostopni tudi v srbohrvaščini: *Predavanja iz strukturalne poetike* (1970) in *Struktura umetniškega teksta* (1976). Lotman je pesniško besedilo definiral ne samo kot tekst oz. tekstni model (kadar ima v mislih stalne pesniške oblike, npr. sonet), marveč kot celoten sistem, kot model sveta. Tako sta si naravni jezik in v njem zapisano pesniško besedilo v komplementarnem modelirajočem odnosu; jezik je primarni, besedilo sekundarni si-

stem. Prav zato pesniško besedilo, kot ga definira strukturalna poetika, prinaša pred potencialne sprejemnike posebne vrste informacije: estetsko informacijo (področje estetske informacije so v poslednjem času posebej podrobno opredelili E. U. Grosse, *Text und Kommunikation*, 1967, R. Kloepfer, *Poetik und Linguistik*, 1979 in S. J. Schmidt, *Some Problems of Communicative Text Theories*, 1978), katera tenzija se pokaže šele glede na zunajtekstna in zunajliterarna dejstva in na zunajliterarno realnost. Tu se seveda vračamo k tistemu problemu, ki smo ga v pričujočem razmišljanju že nakazali: poezija oz. pesniški tekst ni pesniški apriori, marveč tako (lahko) učinkuje samo pod določenimi pogoji, ki jih podrobno opisuje prav poslednje poglavje Pirjevčeve *Strukturalne poetike*. Glede na vse povedano je znanje, ki ga ima bralec glede na posamezne pesniške tekste, tisti pogoj, ki te tekste šele dokončno »konstituirajo« kot pesniške, hkrati pa odpira za strukturalno poetiko vso tisto problematiko, ki jo danes raziskujejo njena ožja področja: od nastajanja oz. generiranja besedil do vprašanj o prenosu sporočil in do učinkov, ki jih imajo ta sporočila ob večjem ali manjšem učinkovanju šumov v posameznih komunikacijskih kanalih.

Pirjevčeva *Strukturalna poetika* z vsemi vprašanji, opredelitvami pa tudi nedorečenimi mesti (leta nujno izvirajo iz živosti raziskovalnega področja) pomeni temeljno delo, ki odpira slovensko literarno vedo tistim modernim raziskovalnim področjem, ki ne smejo ostati brez odgovorov. Ni slučajno, da Pirjavec govori o »zgodovinskem izzivu« strukturalne poetike, ki ga le-ta, v imenu planetarne kibernetike, postavlja pred nas. Ta izziv ni samo svojevoljna domisljica peščice znanstvenikov, marveč je posledica tistega razvoja znanosti, ki s svojimi koreninami sega v preteklo stoletje in je v našem času dobil jasne in odgovor terjajoče razsežnosti, ki jih je Pirjavec izrekel v obliki naslednje ugotovitve: »... li-

terarna zgodovina in literarna teorija se lahko izogneta matematizaciji, vendar pa v tem primeru nista več znanost v strogem pomenu besede.« (Str. 10–11). Prav razmislek o teh vprašanjih, storjen v *Strukturalni poetiki* in drugih Pirjevčevih spisih s tega področja, je odgovor na izziv sodobne znanosti. In ta odgovor nas bo verjetno zaposloval še precej časa.

Denis Poniz

Zoja Skušek-Močnik:
GLEDALIŠČE KOT OBLIKA
SPEKTAKELSKJE FUNKCIJE
DDU Univerzum, Ljubljana, 1980
(Analecta)

V enem svojih aforizmov o morali je Nietzsche zapisal (v knjižici *Sunrak idola*, Grafos, Beograd, 1977), da moralne sodbe nikoli ne smemo vzeti dobesedno, ker je v njej zmeraj nasprotni smisel; prav zato je »dragocena kot semiotika«, ki jo Nietzsche izenačuje s simptomatologijo: »... morala je govor s pomočjo znakov, skratka, simptomatologija.«

Ta navedba Nietzscheja je seveda zavajajoča, ker res ne bi radi izenačevali ali kakorkoli primerjali moralo in gledališče, in razen tega Nietzsche tudi ni najbolj primerno ime, ki bi ga lahko navajali ob knjižici Zoje Skušek-Močnik *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*: pač pa se nam je zdela prikladna – ali vsaj zapeljiva – beseda simptomatologija, ki nas hitro zbliža z »delovno« oziroma analitično metodo te knjižice, čeprav bi bilo seveda bolje in ustreznejše, če bi ob tem izrazu raje citirali Freuda. In »simptomatološka«, ali bolje, simptomalna je ta metoda po tem, da v obliki parcialnih posegov (kratkih tekstov) odkriva v gledališki zgodovini (točneje, v novoveškem gledališču) tiste detajle, ki kažejo, kako je gledališče v svojem konstituiranju »požrlo« nekaj protislovij in paradoksov ter se s tem zapisalo

trajnim »prebavnim motnjam«: a ravno tako so ti detajli dobili vlogo simptomov.

Zdi se (sodeč po uvodnem tekstu), da je »vir« vseh protislovij in paradoksov prav v tem, kar uvršča gledališče pod spektakelsko funkcijo, ki pokriva še film, radio, televizijo, opero, balet, pa tudi športne igre, cirkus, religiozne obrede in politična zborovanja, in kar mu obenem zagotavlja odlikovano mesto med naštetimi oblikami te funkcije: to je dejstvo, da je uprizarjanje vselej uprizarjanje za nekoga in da je torej kraj in čas predstave obenem kraj in čas za zbiranje gledalcev – zbirališče občinstva. Iz te socialne funkcije gledališča izpelje avtorica več posledic, med njimi predvsem to, da je omogočila posamezniku identifikacijo s skupino, ki se zbira v gledališču; to se je pokazalo tako ugodno za »nacionalni projekt«, se pravi za projekt nacionalnega gledališča, ki ga je ideološko in praktično utemeljil Lessing, seveda z velikim dolgom do Hegla oziroma njegovega odkritja patosa »splošnega človeškega interesa«, ob katerem bi se heterogena publika poenotila kot publika zgodovinskega naroda. Lessing je pri tem ravnal podobno kot kasneje Slovenci, ko je zahteval gledališče za narod, ki ga še ni, oziroma je hotel narod konstituirati prek gledališča – seveda ne politično, pa vsaj nraevstveno (kar vsaj malo upravičuje uvodni Nietzschejev citat). In kot trdi avtorica, je Lessing pri tem poskrbel za tisti paradoks, ki opredeljuje horizont nacionalnega teatra: »... če postavimo, da je gledališče heterogeno (da črpa svoj obstoj iz nečesa drugega, kot je samo, iz nraevstvenega značaja nekega naroda), se pokaže, da je avtonomno (da ta »značaj« samo vzpostavlja): če rečemo, da je avtonomno, smo prisiljeni trditi, da je heteronomno.«

Toda če hočemo priti do temeljnega paradoksa novoveškega (meščanskega) gledališča in vsaj do omembe njegovega najbolj zanimivega primera – sodišča, moramo nazaj do Aristotela. Že zato, ker

so se na interpretacijah njegove *Poetike* zgradile najpomembnejše gledališke teorije in prakse (npr. Lessingova, Brechtova), še posebej pa ob problemu katarze (vzbujanja in očiščevanja straha in sočutja). V tem pogledu se zdi odločilno tisto mesto, kjer Zoja Skušek-Močnik ugotavlja, da je katarza ime za »preskakovanje« ločnice, ki ločuje sceno od občinstva: to »preskakovanje« je omogočeno z mimetično razdaljo, ki jo Aristotel postavi nasproti Platonovi skepsi do posnetka. Če je bil pri Platonu posnetek nevarnejši od posnetega (kar je slutila tudi stalinistična travma umetnosti) in ugodje posnemanja sumljivo zaradi nerazločenosti boljšega in slabšega dela človekove duše, pa pri Aristotelu mimetična dejavnost preneha biti sumljiva in nevarna, brž ko je hkrati uživanje v spoznavanju: posnetek ni več nekaj zavrženega, ker prinaša resnico o posnetem. Ta mimetična razdalja torej distancira gledališče od vsakdanjega (političnega, državnega) življenja in se hkrati vpiše v sam gledališki dispozitiv kot ločnica med sceno in občinstvom.

Če bi malo karikirali, bi lahko zgodovino meščanskega teatra opisali kot »preskakovanje« te črte, ki postane najbolj kritično, ko razpade iluzija o občestvu, na kateri je bil utemeljen nacionalni teater. Ta iluzija je seveda razpadla, ko so se splošni nacionalni interesi razkrili kot posebni razredni interesi, in z njo se je hkrati razklala tudi enotnost meščanskega gledališča (enotnost njegove estetske in sporočilne razsežnosti, enotnost ogledala in politične spodbude). Moment tega razkola opiše knjižica na primeru iz domačega gledališke zgodovine, ob Cankarjevem *Narodovem blagru*, o katerem je že Rdeči prapor zapisal, da mu ne ploska prava publika. V tej komediji namreč nekdo že razbija šipe na meščanskih oknih, vendar je ta nekdo (ljudske množice) skrit za nevidnim ozadjem. In ta specifična scenska razporeditev je – kot trdi avtorica – prav revolucionarna: k razmejivni scena/občinstvo je do-

dala še tretji člen – neuprizorljivo dno, ki premesti mejo gledališča do scene razrednega boja, ne da bi pri tem zabredla v politično agitko. Cankarjeva komedija je tako revolucionarna ravno zaradi artikulacije dualizma političnega in estetskega, ali bolje, zaradi ohranjanja tega protislovja kot konstituante gledališkega prostora.

Toda po tragični zgubi iluzije občestva si je spektakulska funkcija kmalu spet opomogla – sicer ne več v nacionalnem gledališču, pač pa na sodišču. To je gotovo najlepši odlomek v tej knjižici, ki pokaže na pretresljivo »sorodnost«¹ gledaliških in sodnih postopkov: v sodnem postopku, ki želi razkriti resnico, se upošteva samo tisto, kar je izrečeno pred sodiščem, kar pomeni, da morajo biti vsi dokazi reproducirani, tj. ponovno uprizorjeni pred sodno instanco. Sodna obravnava bi bila torej »aristotelovska«² prav po tem, da pride v njej resnica na dan v besedah – »da samo dejanje na neki način še ne zadošča, ker se samo iz sebe ne more dvigniti do svoje resnice; obtoženčevo dejanje postane to, kar v resnici je, se pravi, dobi svojo pravno kvalifikacijo, tj. družbeno priznanje in resničnost, šele v logosu, katerega prostor je sodna scena.«³

Zdenko Vrdlovec

IZBRANA PISMA LOUISA ADAMIČA

Izbral in uredil Henry A. Christian

Prevedla Jerneja Petrič

Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981

Kolikor je mogoče soditi brez poznavanja celotne Adamičeve korespondence, je Christianov izbor pretehtan in učinkovit. Narejen je z občutkom za izčrpen prikaz piščeve osebnosti in s poslušom za odbiranje problematike, ki je še danes zanimiva in aktualna, čeprav je knjiga izšla ob 30-letnici Adamičeve smrti.

Z 200 kronološko urejenimi pismi 92 naslovljencem je urednik sestavil neke vrste mozaično, dovolj zgoščeno in pregledno, predvsem pa zelo dinamično Adamičovo avtobiografijo, katere rdeča nit so zadeve v zvezi z njegovim delom in delovnimi načrti, zajema pa 30 let njegovega izredno aktivnega življenja od začetkov pisateljevanja v letu 1922 do smrti leta 1951.

Pomembni kulturni posrednik med Združenimi državami in Jugoslavijo se v pismih, ki zajemajo prvo desetletje tega obdobja in jim je urednik dal skupni naslov »Začetnik«, predstavlja kot bister in odločen samouk, ki se je namenil postati ameriški pisatelj in si zato išče teme za pisanje in možnosti za objavljanje. V pismih iz drugega desetletja, ki so zbrana pod naslovom »Priseljeni Američan«, se kaže kot čedalje uspešnejši in čedalje bolj zaposleni avtor številnih zgodb – biografij, reportaž in potopisov, pisatelj, ki ga bolj kot domišljjsko ustvarjanje mika popisovanje in raziskovanje stvarnega dogajanja in ga človeške usode zanimajo predvsem kot zgledi, ponazoritve in ilustracije družbeno-političnega dogajanja, najbolj tistega v njegovi novi in stari domovini. Pisom iz tretje deкаде je urednik dal naslov »Svetovljan«⁴ in v njih spoznavamo Adamiča kot uglednega in vplivnega, a do izčrpanosti prezaposlenega političnega aktivista, bistrovidnega in pogumnega podpornika NOB in Titove Jugoslavije, sodelavca tistih progresivnih političnih gibanj v ZDA, ki so po njegovi sodbi zbujala največ upov za prihodnost človeške družbe kot celote, zaradi te dejavnosti pa tudi vse bolj izpostavljenega sovražnim obtožbam, preganjanju in hudim, čeprav pridušenim osebnim stiskam.

Izdaja pisem je znanstveno sistematična. Urednik zagotavlja, da so Adamičeva besedila objavljena brez sprememb, redki posegi vanje so označeni, ob vsakem pismu je navedeno tudi nahajališče izvirnika. Spremna pojasnila z opombami vred so pregledna, stvarna in

ustrezno odmerjena. Uporabnost knjige povečujejo kazala, ki pa imajo okorne naslove in ne najbolj pregledno razvrstitev gradiva. Razloček med »Abecednim imenskim kazalom« in »Abecednim kazalom oseb in naslovov po pismih« postane vidnejši s podnaslovom k prveemu – »Abecedno zaporedje oseb, na katere so naslovljena pisma«, medtem ko se za drugega šele iz seznama gesel izkaže, da gre v njem za kombinirano imensko in stvarno kazalo, kakršna so v angleško pisanih knjigah v navadi, pri tem pa je vendarle tudi to razdeljeno na dva neenaka dela: prvi, krajši, obsega naslove Adamičevih del, drugi, veliko obsežnejši, pa imena oseb, naslove knjig, revij, institucij, držav in še raznovrstne zadeve, ki se obravnavajo ali omenjajo v pismih.

Prevod je tekoč in kaže očitno težnjo k natančnosti, žal pa večkrat v njem tudi kaj zmoti. Že v uredniškem uvodnem posvetilu (To knjigo posvečam moji ženi) in nato še pogosto (npr. na str. 122, 133, 163, 172, 227, 252, 267, 287, 382, 411, 412) je rabljen svojilni zaimek namesto povratno-svojilnega. Neuteemeljena je dosledna raba vejice za izrazoma »Vdani« in »Tvoj«, ki jima sledi avtorjev podpis in se z njima končuje pretežna večina pisem. Iz angleške rabe je prevzeta tudi pisava besed »predsednik« in »maršal« z veliko začetnico (str. 334, 342, 359); urednikova »priznanja« (str. 17) so po slovensko pač »zahvale«, »študenti« na Vassarju, kjer se šolajo samo ženske, so po naše »študentke« (str. 242); slovenščina ne pozna in ne potrebuje samostalnika »povojna«, ki je rabljen v prevodu naslova »War and Postwar« (str. 360); pri »indijskih« zadevah in medameriškem »indijskem« inštitutu (str. 403) pa gre očitno za »indijanske« zadeve in »indijanski« inštitut.

Majda Stanovnik

Jerneja Petrič:
SVETOVİ LOUISA ADAMIČA
Cankarjeva založba, Ljubljana,
1981

Knjiga je izšla hkrati z *Izbranimi pismi Louisa Adamiča* ob 30-letnici njegove smrti, vendar vsebinsko ni neposredno povezana z njimi. Avtorici gre za samostojno študijsko predstavitev in oceno obrobnejših in zato manj znanih, pa tudi slabše raziskanih strani Adamičeve ustvarjalnosti – prevodov, kritik, portretnih študij, prikazov slovenske literature Američanom in ameriške literature Slovincem.

Študija je izčrpno dokumentirana, ukvarja pa se bolj z obravnavanjem posameznih nadrobnosti kakor s problemi, zato se Adamičovo delo v njej res kaže kot skupek različnih, ločenih svetov. O njih se nabira vrsta ugotovitev, med katerimi avtorica ne išče povezav. Tako npr. zremo, da je Adamič prevajal zelo svojevoljno, torej so njegovi prevodi priredbe; literarne kritike je pisal površno, posplošeno, brez oblikovnih analiz, omejeval se je na improvizirano subjektivno presojo vsebine; večkrat je hvalil pisatelje, ki se danes zdijo nepomembni, zavračal pa včasih tudi tiste, ki danes uživajo precejšnjo veljavo, npr. Sherwooda Andersona in Johna Steinbecka; Slovencem je l. 1932 predstavil sodobno ameriško leposlovno prozo v Ljubljanskem zvonu z avtorjema, ki literarni zgodovini nista zbudila zanimanja zase, kot največje pozornosti vredne pisatelje pa je vztrajno navajal družbene kritike, zlasti Dos Passosa, Dreiserja in Sinclairja Lewisa, medtem ko npr. izgubljene generacije s Hemingwayem vred sploh ni upošteval; kadar je v svojih knjigah pisal o literaturi, je obravnaval predvsem osebnosti pesnikov in pisateljev, ne pa njihovih del; nasploh se je ukvarjal predvsem z avtorji, ki jih je osebno poznal in bil z njimi v prijateljskih stikih.

Stvarni del teh ugotovitev je zlasti pri obravnavi prevodov do-

volj izčrpno podprt z obsežnimi navedbami gradiva, da ga lahko imamo za nesporen prispevek k obsežnejši vednosti o Adamičevem pisateljskem delu. Sporno pa je ponostavljeno ocenjevanje tega dela, sodbe o njegovi pomanjkljivosti ali neustreznosti, oprte na ne posebej pojasnjeno in argumentirano, toda po avtoričinem mnenju očitno absolutno veljavno, samoumevno predstavo o dobrem prevodu, primerni literarni kritiki in pravilnem obravnavanju literature.

Kaže, da gre za nesporazum med danes prevladujočim pogledom na literaturo, ki se mu brez pojasnil, utemeljitev ali diferenciacij pridružuje tudi avtorica, in Adamičevim pojmovanjem pisateljstva, ki ga literatura pač ne zanima kot domišljajska, fiktionalna in imaginativna ustvarjalnost. Povsem odveč mu je to stališče zameriti ali ga celo imeti za njegovo osebno pomanjkljivost, saj je bilo navsezadnje med svetovnjima vojnama, pa tudi prej in pozneje, močno uveljavljeno. Adamiču je bila v literaturi izrazito važnejša spoznavna funkcija kot estetska, čeprav se mu tudi ta ni zdela zamenljiva. Značilna je njegova izjava: »Moj posel je opisovati resnico, kot jo vidim.« (*Izbrana pisma*, str. 236) Spričo tega je razumljivo, da ga je bolj od oblikovnega zanimal idejno-vsebinski vidik, v okviru te osnovne nazorske usmeritve pa se tudi ob gradivu, ki ga obravnava Jerneja Petrič, njegovo delo kaže kot vseskozi skladno in enovito. Osebne afinitete, ki jih avtorica opaža v Adamičevem izboru portretirancev, uveljavljajo pa se tudi pri izboru prevedenih in ocenjenih del, so očitno utemeljene z odobra- vanjem njihove ideje in tematike. Ni naključje, da je Adamič najprej in največ prevajal Cankarja, kakor tudi ni brez pomena, da je bil glede na Dobrovoljčeve podatke sploh prvi, ki je prevajal Cankarja v angleščino (F. Dobrovoljc, *Bibliografija prevodov iz literarnega dela Ivana Cankarja*, v zborniku *Ivan Cankar v prevodih*, 1977, str. 76–77). Pomen-

ljivo je, da je l. 1933, ko se sicer s prevajanjem ni več ukvarjal, ker je bil že polno zaposlen s pisanjem svojih knjig, prevedel takrat še povsem neznanega Kardelja (*Izbrana pisma*, str. 196, 221, 231). Prav tako je značilno, da še pri izboru prevajanih avtorjev ni omejeval samo na slovenske, ampak je upošteval tudi nekaj hrvaških in čeških, saj ga tudi pozneje Slovenija kot »stara domovina« ni zanimala v ozkih nacionalnih mejah, ampak v širših povezavah, predvsem v jugoslovanskem okviru.

Za Adamiča so bili torej že od vsega začetka značilni smisel za aktualno družbeno problematiko, širokopoteznost in homogen svetovni, s tem pa tudi literarni nazor. Jerneja Petrič sicer opaža možnost, da je Adamičevo začetno prevajalsko obdobje še kako drugače povezano z njegovim nadaljnjim književniškim delom, saj na str. 15 npr. piše: »Prevajanje je bilo Adamiču v veliko pomoč; ne le, da je tako širil svoj besedni zaklad, ampak je tudi prodiral v zgradbo in slog del, ki jih je prevajal, in tako zgradil svoj lastni model novele, ki mu je pozneje prinesla velik uspeh.« Zanimivo misel bi bilo treba določeneje razviti in konkretno dokazati, brez take opore pa obvisi v zraku in pusti obveljati vtis, da je bilo Adamiču prevajanje le vaja in priprava na poznejše delo. Soditi, da je spreminjal pomen in obseg prevajanih besedil samo iz nemoči in neznanja, pa je preveč enostransko. Osnovni namen Adamičevega prevajanja je bil vendarle predstaviti Cankarjeva in druga besedila ameriškemu občinstvu, ustvariti komunikacijo med slovensko literaturo in ameriškimi bralci. Natančnejša vsebinska analiza izpuščenih, prikrojenih in dodanih odlomkov bi zato lahko pokazala, kaj je Adamič imel v prevajanem besedilu za bistveno in kaj za pogrešljivo ali potrebno spremembo, v čem je videl razliko med okusom in sprejemljivostjo slovenskega in ameriškega bralca, kako je pojmoval literaturo in svojo posredniško vlogo.

Prikaz Adamičevih »svetov-
dopolnjuje kazalo, pri katerem pa
se je avtorica odločila za načelo
»vse v enem«: *Imensko kazalo oseb,*
časopisov, revij, knjig in gledaliških
skupin združuje seznam ljudi, ome-
njenih v knjigi, in ostalih naštetih
kategorij. Ločevanje med tem dvo-
jim je nekoliko olajšano, ker so
imena ljudi natisnjena pokončno,
vsa druga gesla pa ležeče.

Majda Stanovnik

Roman Ingarden:
ESEJI IZ ESTETIKE
Prevedel in uvod napisal
Frane Jerman

Slovenska matica, Ljubljana, 1980
(Filozofska knjižnica, XXII)

V prvi Ingardnovi knjigi v slo-
venskem prevodu so izbrane tri
njegove razprave: *O zgradbi slike, O*
arhitekturi umetnini in Glasbeno
delo in problem njegove istovetno-
sti. Ob njih lahko neposredno spo-
znamo delo filozofa, ki je imel ne
ravno majhen vpliv na našo literar-
no vedo in kritiko, dasiravno ga
skoraj nismo prevajali in tudi ne
kaj dosti pisali posebej o njem. Iz-
bor je reprezentativen v tem smis-
lu, da lahko iz njega spoznamo In-
gardnove poglede na likovno
umetnost, arhitekturo in glasbo
ter da iz teh analiz lahko rekon-
struiramo tudi nekatere njegove
splošne teze in stališča o načinu bi-
vanja oz. o eksistenčnem modusu
umetnosti, o slojeviti zgradbi
umetniških del in o njihovi umet-
niški in estetski vrednosti. Knjiga
ima uvod, v katerem prevajalec oz-
nači Ingardnovo mesto v fenome-
nologiji, njegove odnose do poljske
in nemške filozofske tradicije
(doma je bil v obeh in je tudi pisal
v obeh jezikih), ter na kratko obno-
vi temeljne ontološke postavke,
razvite v delu *Spor o obstoju sveta*
(poljsko, 1947/48), naposled pa
pove še nekaj besed za uvod v sle-
herno izmed izbranih razprav.
Omeniti je treba Jermanovo sicer

kritično, vendar pozitivno splošno
oceno Ingardna, ki je pač nekaj po-
vsem drugega kakor občasno se
ponavljajoče pavšalne trditve o la-
tentnem nagnjenju Ingardna oz.
sploh fenomenologije k idealizmu
(to mdr. zavrača tudi sam Ingard-
den v naši knjigi na str. 323). Priču-
joča knjiga je torej zapolnila vrzel v
naši prevodni literaturi s spisi, ki
so relevantni tako za estetiko in
sploh filozofijo kakor tudi za umet-
nostno znanost in kritiko.

Vendar pa je ob ugotovitvah,
kaj ta knjiga pomeni, treba zapisati
tudi nekaj domnev o tem, česa bi
najbrž lahko dala še več. Ko bi bila
izšla pred desetimi ali petnajstimi
leti, bi bila pomenila veliko večji
dogodek, saj je bilo takrat zanima-
nje za fenomenološko estetiko pri
nas še dokaj mlado in bolj živahno
kakor danes. Vendar sodi to na ši-
roko polje razmislekov o izdajanju
in branju strokovne in filozofske li-
terature pri nas, o naših skromnih
zmožnostih in o tem, kako nas kar
naprej prehitavajo srbohrvaške iz-
daje (npr. Ingarden: *O saznavanju*
književnog dela, 1970; *Doživljaj,*
umetniško delo i vrednost, 1975);
teh žalostink najbrž ne kaže preveč
razpredati, dasiravno so še kar na-
prej aktualne.

Poleg tega se ponuja nekaj
konkretnjših misli ob izboru.
Spričo možnosti, kakršne pač so, je
komaj mogoče pričakovati, da bo
prvi Ingardnovi knjigi v slovenšči-
ni kmalu sledila še kaka druga.
Zato se je treba vprašati, kako je
bila izrabljena ta priložnost, torej
ali je izbor zadosti izčrpen in repre-
zentativen. Prevajalec ga utemelju-
je s tem, da je Ingardnovo temeljno
delo *Literarna umetnina* (Das lite-
rarische Kunstwerk, 1931) zainte-
resiranemu slovenskemu bralcu
zadosti znano in da sta likovna in
glasbena estetika pri nas dosti bolj
deficitarni kakor literarna. Druga
trditev je kot argument v tej zvezi
najbrž nekoliko bolj upravičena
kakor prva. Ne da bi se spuščali v
podrobnosti, je treba spomniti, da
velja Ingarden po svetu za enega
glavnih predstavnikov fenomeno-
loške estetike in literarne vede,

zlasti s prej omenjeno *Literarno umetnino* in s knjigo *O spoznavanju literarnega dela* (polj. 1937, nem. 1968), in da je s prevodi in novimi izdajami svojih del doživel pravo renesanso v Evropi in Ameriki nekako od leta 1960 dalje. Slovenska literarna veda ga je imela v evidenci že pred vojno, ko je Ocvirk zavračal njegovo temeljno stališče, da obravnava avtorja ne sodi k obravnavi literarnega dela; v prvi polovici 60. let se je z njim največ ukvarjal Pirjevec, ki so mu ravno Ingardnova dela (poleg Sartrovih in Heideggrovih) olajšala prehod iz empirične in deloma sociološko usmerjene literarne zgodovine v moderno zasnovano ontologijo in fenomenologijo literature, dasiravno je kmalu odkril tudi notranje meje Ingardnove koncepcije; nekako od sredine 70. let dalje je večkrat pisal o njem Kos, ki je kritično analiziral filozofske predpostavke njegovih pogledov na literaturo in literarno delo; vrsta Ingardnovih stališč je nedvomno vplivala na slovensko literarno kritiko zadnjih dvajsetih let, četudi je to zvezo nekoliko teže dokazati v podrobnostih. Glede na to je njegov opus aktualen predvsem za literarno vedo, in nekoliko drugače zastavljen izbor bi najbrž lahko bolj odmeval, kot prispevek k živi in še vedno nazaključeni razpravi.

Ta dejstva niso brez pomena za sprejem spisov, ki so uvrščeni v naš izbor. V prvi verziji so bili zasnovani leta 1928 kot dodatek h knjigi *Das literarische Kunstwerk*, vendar jih je avtor moral opustiti zaradi prevelikega obsega. Nato jih je predeloval in objavljval posamič (v poljščini) in jih končno združil v drugi knjigi svojih *Studia z estetiki* (1957/58); kmalu po izidu knjige jih je znova napisal v nemščini, toda izšli so pod naslovom *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* šele 1962. Dejstvo je torej, da so bili zasnovani kot del večje celote in da to opredeljuje možnosti njihovega razumevanja. Ingardnove analize zgradbe in eksistenčnega modusa slike, arhitekturnega in glasbenega dela je vsekakor mogoče brati tudi

same zase, vendar nam povedo dosti več, če so nam hkrati prezentne njegove glavne misli o zgradbi literarnega dela, o značilnostih njegovih štirih plasti, o razliki med delom kot shematično tvorbo in njegovimi konkretizacijami, pa njegove analize različnih načinov spoznavanja literarnega dela, med njimi zlasti estetskega doživljanja, v katerem se konstituira estetski predmet. Zdi se, da so v pričujočih razpravah plasti umetniških del same na sebi zadosti jasno in razumljivo obravnavane, prav tako problem časovnosti in problem predstavljanja (reprezentiranja), da pa pasaže o umetniških in estetskih kvalitetah in vrednotah niso tako sistematično izdelane in jih je zato le težko dojemati, če ne poznamo še drugih, podrobnejših Ingardnovih opisov estetskega doživljanja. Zato bi bila pričujoča knjiga najbrž bistveno obogatena, ko bi bil prevajalec vključil vanjo tudi katerega izmed njegovih krajših spisov na to temo, ki strnjeno povzemajo njegove temeljne poglede in kakršni so denimo objavljeni v knjigi *Doživljanje, umetniško delo in vrednost* (nem. 1969, shr. prevod 1975).

Prevod je narejen po drugi poljski izdaji iz l. 1966. Bežna primerjava z nemško izdajo (ta po vsej verjetnosti prinaša avtorjevo zadnjo redakcijo, vsekakor pa poznejšo od poljske, ki jo je uporabljal prevajalec) kaže, da se besedili razprav o sliki in o arhitekturnem delu v glavnem ujemata in da so spremenjene le opombe; razprava o glasbenem delu pa je temeljito predelana – glavne ideje so seveda iste, dokaj drugačna pa je podrobna izpeljava. Nasploh je v našem prevodu po poljski izdaji ostalo precej sklicevanja in polemiziranja z avtorji, ki so pri nas bolj ali manj neznani. Zdi se, da so v nemški verziji nekatera težja mesta bolje obdelana, ponekod krajša, zlasti pa preciznejša in razumljivejša, ker so izpeljana brez zastranitev. Glede na vse to bi bilo ravno tako upravičeno, ko bi si bil prevajalec vzel za podlago nemško verzijo. V njen prid prid pa govori tudi dejstvo, da so

bile za sprejem in odmev Ingardna zunaj Poljske odločilnega pomena prav nemške izdaje njegovih del.

Prevajalec je v glavnem uspešno reševal nelahke probleme natančne Ingardnove terminologije. Nekaj pripomb, ki jih je mogoče naštetati ob tem, seveda ne zmanjšuje njegovega dosežka. Tako je za termin *wygląd*, nem. *Ansicht*, izbral besedo *videz*: ta se zdi po eni strani nekoliko preveč pomensko omejena na vizualno območje in zato pelje v svojevrstno tautologijo, kadar je npr. govor o »čisto vizualnih videzih« (kar dopušča domnevo, da so tudi drugačni, nevizualni); po drugi strani pa spominja na nasprotje: (očitni) videz – (skrito) bistvo, kar je v zvezi z Ingardnovimi fenomenološkimi stališči popolnoma zgrešeno. Težava *bržkone* ni preprosto rešljiva, saj se drži že izvirnega besedila; naj samo omenim, da je Pirjec v predavanjih o fenomenologiji poskušal na tem mestu vpeljati termin *obris*, Kos pa se je odločil za termin *aspekt*. Terminološko nejasno je tudi ločevanje na estetsko vrednostne/valentne kvalitete in kvalitete estetske vrednosti (nem. *ästhetisch werthafte/valente/relevante Qualitäten – ästhetische Wertqualitäten*), vendar se to nanaša na prej omenjene vsebinske težave s samimi teksti, ki bi jih bilo mogoče reševati s širšim izborom. Skoda, da prevajalec ni poskušal diferencirati pojmov s tem, da bi poleg izraza vrednost posegel tudi po izrazu vrednota. Naposled bi bilo mogoče ob naslovu pripomniti, da je prevod esej za poljsko studija oziroma nemško *Untersuchungen* nekoliko presvoboden.

Darko Dolinar

S. S. Praver:
KARL MARX IN SVETOVNA LITERATURA
Prevedel in uredil Aleš Erjavec
Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981
(*Marksistična teorija kulture in umetnosti*)

Izšla je druga knjiga zbirke Marksistična teorija kulture in umetnosti, prevod obširnega dela o Marxovem razmerju do evropske oziroma svetovne književnosti. Problematika nikakor ni nova in na prvi pogled bi nemara sodili, da delo razen izčrpnije dokumentarnosti ne more vsebovati kakšne pomembnejše strokovne novosti. Vendar nas avtor s smotrnimi omejitvami pri svojem načrtu in z zanimivim idejnim izhodiščem kaj hitro prepriča o nasprotnem. Za razliko od številnih drugih raziskovalcev Marxove zapuščine Praver ne želi konstruirati (»rekonstruirati«) nekakšne vseobsežne literarne teorije ali estetike. Njegov projekt je bolj marksovski kot marksističen in prav nič ne naseda namigom, da bi utegnili biti priložnosti Marxovi zapisi o literaturi nastavki za celovitejšo teorijo literarne produkcije. Tako lahko že uvodoma ugotovimo, da poglobilni sklepi niso nikakršna dedukcija iz takšnega ali drugačnega marksizma (saj pisec nemara celo najbolj zavzeto išče možnosti za nemarksistično branje), da pa na drugi strani pridaja opisu Marxovega osebnega doživljanja literature domnevo o širših humanističnih implikacijah posameznih izjav.

Delo o Marxovem odnosu do književnosti vsaj deloma opiše ravno nasprotno pot kot prva knjiga omenjene zbirke, zbornik z naslovom *Ideologija in estetski učinek*. Tu na primer vidimo, kako plastični in metaforični književni govor zaseda raven znanstvene, konceptualne razlage zgodovine. Nasprotno pa tam (v zborniku o ideologiji) radikalizirana materialistična koncepcija zgodovine ne »prizanaša« literarno-estetskemu polju in si ga



prizadeva legitimno prisvojiti. Tu opazujemo, kako metonimičnost znanstvenega jezika podlega skušnjavi, v katero jo spravlja književna metafora, ki na svojevrsten način sodeluje pri genezi zgodovinskega materializma; zato se neogibno sprašujemo o prehodu od literarne metafore k znanstveni metafori in od nje k modelu (ta problem je v kontekst Marxovega jezika že presadil L. Silva). Tam naletimo na nezadržno teoretsko konceptualizacijo metaforičnega književnega govora.

Vendar Prawerjevo delo samo deloma predstavlja prvo pot. Opisana dvojnost pomeni tudi njegovo lastno notranjo polarizacijo. Poleg prikazov Marxove uporabe literarnih zglede vsebuje tudi pregled njegovih literarnokritičnih in literarnoteoretičnih poskusov. Jezik je po Marxu neposredna dejanskost misli: Prawerjevo delo nam neposredno dejanskost klasikove misli predstavi v neprenovljeni podobi in avtor ne poizkuša po vsej sili vzpostaviti »enotnega teoretskega polja« Marxovega pisanja. K temu vtisu gotovo prispeva tudi dejstvo, da ne pisec knjige ne urednik slovenske izdaje nista dodala obširnejšega komentarja, kar je spričo preštevilih »eksegez« pravzaprav nenavadna sprostitev. Vendar je »sproščenost« dela povezana tudi s kronološkim načelom, po katerem se ravna avtor. Z njim se resda izogne nevarnosti subjektivne sistematizacije gradiva, a iz istega razloga tako rekoč hkrati obravnava povsem različne tipe Marxovih posegov na področje književnosti. Bralca čaka naporno opravilo, v katerem mora razvrščati zapise po njihovih značilnostih in ločevati Marxove jezikovne postopke, ki jih je moč opisati kot razvoj literarnega govora k znanstvenemu, od docela nasprotnih jezikovnih procesov.

Prawerju je sicer mogoče šteti v zaslugo, da razlikam v Marxovih stališčih in spremembam poudarkov v posameznih obdobjih ne priprisuje pomena zakonitosti ali tendence, vendar med temami Marxo-

vega pisanja o literaturi kljub vsemu izvrši pomenljivo, čeprav komaj zaznavno selekcijo. Pri izvoru marksizma preizkuša Prawer formulo o anticipativni naravi literarne umetnosti, tezo o literarnem umetniku kot napovedi osvobodjenega in celovitega človeka. Za tem najbrž tiči problematična koncepcija totalitete, ki je v tej knjigi samo na videz naslonjena na Marxov tekst. Kljub tesni zvezi z izvirnimi Marxovimi besedili si je pisec obravnavane knjige vendarle prihranil toliko prostora, da je v samostojni interpretaciji razvil stališče, po katerem literarna ali kakšna druga umetnost omogoča predvsem dvig empiričnega, zgodovinsko omejenega posameznika k idealni človeški totalnosti. Mnogo šibkeje zaznava Prawer drugo, tej prvi gotovo komplementarno možnost, namreč nujnost sestopa idealne človeške totalnosti (oziroma njenega ideološkega fantoma) v zgodovinsko izkušnjo in še posebej v empirijo razrednega boja. Tako se mu Marxova občasna politizacija literature odkriva zlasti kot koncesija trenutnim zahtevam revolucionarne prakse, ne ugleda pa možnosti za neposredno sodelovanje tega Marxovega teoretskega akta v ustvarjanju tudi zanj sprejemljive zgodovinske strategije.

Delo *Karl Marx in svetovna literatura* ponuja potemtakem ne dovolj razčlenjen, vendar pa prav zato izredno neposreden in svež prikaz Marxovega razmerja do literature in s svojo celovitostjo zmanjšuje možnost za bolj ali manj nasilno prilasčanje te vitalne zveze.

Janez Justin

Aristotel:

ZA POETIKATA

Prevedel Mihael D. Petruševski
Makedonska knjiga, Skopje, 1979

Makedonski prevod *Poetike*, ki ga je oskrbel znani skopski grečist in mikenolog M. D. Petrušev-

ski, je že dvanaajsta izdaja tega Aristotelovega besedila v jugoslovanskem prostoru. Prvi je *Poetiko* pred več kot sto leti prevedel v hrvaščino Armin Pavić (1869). L. 1902 je nato v Zagrebu izšla Kuzmićeva dvojezična (grško-hrvaška) izdaja *Poetike*, sledil ji je še obsežen, več kot 200 strani obsegajoč komentar, ki je resnično v ponos hrvaški filološki znanosti, zato ni čudno, da so ga l. 1977 (že tretjič) ponatisnili z grškim izvirnikom in že precej zastarelim prevodom vred. Samo leto dni po izidu tega reprinta je Zdeslav Dukat dobro polovico *Poetike* prevedel v sodobnejšo hrvaščino in prevodu dodal zgoščen, a hkrati izredno prodoren komentar. Dukatov prevod je izšel v posebni dvojni številki Književne smotre (10, 1978, 31–32), ki je bila v celoti posvečena Aristotelovi *Poetiki* in je poleg tega vsebovala tudi prevode razprav devetih vidnih literarnih teoretikov (R. Ingarden, J. G. Warry, L. Golden itd.) o posameznih problemih *Poetike*. V srbščini je *Poetika* v Djurićevem prevodu doživela že štiri izdaje (1935, 1948, 1955, 1966); tudi integralni slovenski prevod iz leta 1959, ki je bil nato v fragmentarni in deloma prenovljeni obliki sprejet v zbirko Kondor (*O pesništvu*), je že davno razprodan. Vse to priča o izredni aktualnosti tega drobnega, literarno nedogranega in neuglednega, pa miselno neizčrpnega besedila, ki ostaja slejkoprej temeljno delo evropske estetike in literarne teorije.

Makedonski prevod se v marsičem razlikuje od prej naštetih. Po eni strani zbuja bolj poljuden, po drugi strani pa še strožji znanstven videz. Poljudnemu bralcu je očitno namenjen uvodni esej o mimesis, ki ga je napisal makedonski kritik in filozof G. Stardelov; poljudno učinkujejo tudi fotografije antičnih gledališč, kipov grških pesnikov in filozofov, Aristotelovih rokopisov itd. Znanstveno rigoroznost edicije pa stopnjuje obrobna numeracija in paginacija vrstic po standardni izdaji Immanuela Bekkerja iz l. 1831, dalje dvojnost ko-

mentarja: najprej 30 strani obsega-joč kurziven komentar, ki razpravlja izključno o tekstno-kritičnih in prevodnih problemih, nato pa abecedno kazalo, v katerem so razložena osebna imena, toponimi itd.

Razložki med makedonsko in našimi prejšnjimi edicijami *Poetike* pa niso samo v teh zunanostih, ampak še bolj v sami vsebini prevoda. Prevajalec se je namreč že pred tem dvajset let intenzivno ukvarjal z grškim tekstom *Poetike*, ki je, kot znano, zelo slabo ohranjen, na mnogih mestih pokvarjen in sporen, ter je tekstno-kritičnim vprašanjem *Poetike* posvetil deset obsežnejših razprav, objavljenih v Živi antiki, pa tudi v angleških, nemških in novogrških znanstvenih glasilih. V teh razpravah je zadovoljivo ozdravil in rešil prenekatero težko berljsvo ali nerazumljivo mesto in te rešitve organsko vgradil v svoj prevod, kjer je Aristotelova misel v resnici bolj lucidna, veliko jasneje razvidna kot v naših drugih prevodih. V tem pogledu predstavlja prevod nekakšno sintezo avtorjevih življenjskih raziskav.

S posebno zagnanostjo se je Petruševski v svojih razpravah loteval enega osrednjih problemov *Poetike* – znamenite kátharsis v definiciji tragedije – in predlagal radikalno rešitev: izraz pathemáton kátharsin (»očiščenje strasti«) je samo napačno razbrano mesto, kjer sta prvotno stali besedi pragmáton sýstasin (»zgradba dejanja«). Z drugimi besedami: kátharsis, o kateri so esteti in kritiki prelili že toliko črnila, pri Aristotelu sploh ne obstaja! Seveda je ta drzni predlog rešitve naletel na različne odmeve od navdušenega pritrdjevanja do kategoričnih zavrnitev ali tudi ledenega molka in ignoriranja.

Ne glede na to, kakšno stališče zavzamemo do te osrednje prevajalčeve konjektуре, pa ostaja še vrsta drugih saniranih mest, zaradi katerih bo v prihodnje pri temeljitem raziskovanju *Poetike* nujno treba seči tudi po Petruševskem. Samo obžalujemo lahko, da njegovo

va izdaja ni dvojezična, saj bodo zaradi neznanja makedonščine njegove sicer ingeniozne rešitve ostale brez pravega odmeva pri evropskih in verjetno tudi pri jugoslovanskih strokovnjakih.

Kajetan Gantar

Mihail Bahtin:

MARKSIZAM I FILOZOFIJA JEZIKA

Prevod in predgovor Radovan Matijašević

Nolit, Beograd, 1980 (Sazvežda, 69)

Spis velja za enega najeminentnejših s področja filozofije jezika, pa ne le zato, ker ga proglašajo za prva ruska prolegomena k semiotiki (L. Matejka) ali za prvo historično-materialistično obravnavo jezika, pač pa tem bolj, ker mimo znanih dejstev, da je vplival na delo Lotmana, Uspenskega, Segala, Ivanova in drugih, problemsko predstavlja fundament najvidnejšim sodobnim neruskim raziskavam literarne poetike in moderne tekstne teorije. Razprava razrešuje obče-filozofska (I. del), občelingvistična (II. del) ter nekatera specifična mejna literarno sintaktična in stilistična vprašanja (III. del). Njena metodološka in konceptualna vrednost se razkriva in verificira šele v zadnjih desetih letih, čeprav je bila objavljena – pod imenom V. N. Vološinova in verjetno tudi z nekaterimi njegovimi manj bistvenimi posegi v tekst – že leta 1929 in 1930 (druga izdaja). Razloge za tako kasno odkrivanje je treba videti v tedanjem in vse do sredine petdesetih let uradno priznanem trendu marizma, ki je vprašanje jezika razreševal s pozicij vulgarnega materializma. Ugled Bahtinovega znanstvenega dela se je postopoma jasnili šele ob kulturoloških raziskavah in rezultatih tartujsko-moskovskega kroga. Leta 1973 je bil šesti zvezek znanega zbornika o znakovnih sistemih posvečen Bahtinovi vlogi v razvoju ruske literar-

ne in občeskulturološke znanosti in tu je V. V. Ivanov v spisu *Pomen Bahtinovih idej o znaku, izjavi in dialogu* razkril avtentično avtorstvo knjige. Prav tu je zapisana tudi trditev, da je imel Bahtinov vpliv svoj ustvarjalni razvoj v nekaterih Jakobsonovih delih, pri čemer ima očitno v mislih njegovo stališče v spisu *Lingvistika in komunikacijska teorija* (1961, shr. prevod v: Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966), da je statičen opis jezika nezadosten ter da ga je treba zamenjati z vpogledom v dinamično sinhronijo jezika in upoštevati *kronotopične* koordinate. Jakobson se je na omenjeno knjigo Vološinova nekajkrat skliceval; po njegovem mnenju predstavlja zasnovano lingvistične sociologije, s tem da pionirsko spregovori o korelaciji jezikovnih in sociokulturnih problemov (prim. Jakobson, *Linguistics in relation to other sciences*, 1967; tudi v: Jakobson, *Selected writings II*, Mouton, The Hague, 1971). Prav socialna in historična razsežnost znaka pa je z vprašanjem o vzajemnem odnosu znaka in (zgodovinske) biti (to je o »prehajanju biti v znak«) oziroma z opredelitvijo zavesti kot realnega dejstva, utelešenega v znakovnem materialu, izhodiščni problem tega spisa.

Ker stoji Bahtin na stališču, da se problematika filozofije jezika nahaja v jedru celega niza najvažnejših področij marksističnega pogleda na svet, sodijo v kontekst razpravljanja o znaku tudi njegove izhodiščne opredelitve ideološkega (*temeljno določilo ideološkega je njegov znakovni karakter*), opredelitve zavesti (*zavest je verbalno oblikovana zavest*) in ugotovitve o specifični odlikovanosti besede (*ideološka nevtralnost besednega znaka*). Bahtinu se v skladu s takšnimi spoznanji o prekrivanju znakovnega in ideološkega kaže povezanost znanosti o ideologijah s filozofijo jezika, kar ima seveda pomembne posledice tudi za literarno vedo. Toda ugotovitev o sovpadanju znakovnega in ideološkega zahteva precizacijo. Znakovno in ideološko

sta ireverzibilna pojma: medtem ko *znakovno je univerzalno*, saj na primer beseda lahko reprezentira katerokoli ideološko funkcijo, pa *ideološko ni univerzalno*, ker – in to je pomembna Bahtinova misel – slehernemu znakovnemu pripada specifično določilo ideološkega. Prav formulacija o diferenciaciji ideološke sfere ima daljnosežen pomen, ki metodološko postavlja Bahtinovo delo v povsem novo optiko mišljenja v evropski tradiciji. Ugotovitev o neuniverzalnosti oziroma diferenciranosti ideološkega ne zanika enotnosti družbenega življenja, ideološka specifičnost posameznih področij ali družbenih sfer predpostavlja samo specifično formo in funkcijo posameznega področja (npr. literature) v celovitosti družbenega življenja.

Bahtin razume znak kot ideološki pojav, kot materialno dejstvo in kot socialno dejstvo. Tako opredeljen znak predpostavlja tudi pojem epohe in dane socialne grupe. Njegova bistvena karakteristika je, da ima interindividualni značaj. Takšna koncepcija jezika kot ideološkega sistema in s tem kot čistega historičnega pojava (jezika, razumljenega kot »materialna stvarnost ideološkega delovanja«) pomeni korekcijo Humboltizma in njegovega idealističnega pojmovanja jezika kot *Weltanschauung*.

Ugotovimo lahko, da ima ta korekcija odločilen pomen tudi za literarno vedo, saj omogoča, kot je to razvidno ob Bahtinovi razpravi o Rabelaisu, preinterpretacijo idealističnega koncepta duhovno-zgodovinskih določil. Prav v zvezi s takšnim Bahtinovim pojmovanjem znaka je bila dana tudi možna podlaga za razlikovanje med pojmom primarni in sekundarni ideološki modeli sveta, to pa je distinkcija, ki jo najdemo kasneje pri Lotmanu. Tako jezik kot literarno delo sta za Bahtina konkretno socialno in historično dejstvo, prežeto »s sistemom vrednot, neločljivim od življenjske prakse in razrednega boja« (*Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa*, shr. prevod, 1978, str. 489). Bahtinov pojem jezikovnega

znaka s tem, ko hkrati implicira tudi pojma družbe in kulture, v osnovi zavrača Vosslerjeva lingvistična stališča psihologizma oziroma pozicijo individualističnega subjektivizma (hkrati pa še Spitzerjevo stilistiko, Crocejevo estetiko), to je stališča, po katerih bi bilo jezikovno izjavljanje funkcija govorečega posameznika. Po Bahtinu je *beseda* – in ta je ključni pojem njegove filozofije jezika – funkcija adresata. V zvezi s tem pojmovanjem se pojavljata še dva temeljna pojma, termin *tujega govora* in *tuje besede*, ki sta omogočila razviti vprašanje o perspektivi, ki je izvorno tudi Bahtinov koncept, v literarni vedi pa ga je kasneje razčlenjeno obdelal predvsem Uspenski.

Toda s tem da se Bahtin osredotoči na realnost jezika kot govora, ki ni abstraktni sistem jezikovnih form niti izolirano monološko izjavljanje, ampak socialni dogodek govorne interakcije, realiziran kot *izjavljanje* in *izjava*, stopa tudi v polemiko s Saussurovimi koncepcijami. Odpoveduje se dihotomiji *langue/parole* in zavrne predvsem saussurovski pojem *langue* kot »abstraktno znanstveno predpostavko«, kot tisto neeksistentno, vse povzemajočo občost, ki predstavlja predmet raziskovanja znotraj določenega zgodovinskega horizonta od Aristotela naprej. Takšno distanciranje od Saussura pa pomeni zavrnitev lingvistike kot stroge teoretične znanosti. Beseda, kot jo razume Bahtin, ni predmet znanosti, ampak filozofije (filozofske hermenevtike). Ta Bahtinova polemika s Saussurom ima metodološke izvore in pri tem je razvidno, da zagovarja stališče, da so (1) »izhodišča vsake znanosti nepovnovljive singularnosti« in da (2) »znanost in predvsem filozofija lahko in mora preučevati specifično *formo* in *funkcijo* te individualnosti« (prim. *Estetika slovesnega tvorčstva*, Moskva 1979, str. 287). Njegova kritika lingvistike pomeni potemtakem nasprotovanje »formalizmu«, »abstraktnemu objektivizmu« oziroma Saussurovemu »racionalizmu« in jo je treba v bist-

vu razumeti kot fundamentalno metodološko distanco. Gre za preseganje empiričnih kakor tudi že prej omenjenih psihologistično idealističnih koncepcij jezika v smer materialistične koncepcije govornega fenomena. Vendar če Bahtin zapiše, da so mu Saussurovi pojmi »znanstvene fikcije«, moramo takšno izjavo jemati s pridržki: Bahtinova pozicija je drugačna, Saussuru pa je šlo za konstituiranje znanosti o jeziku, zato je bil zanj hipostatičen koncept jezika kot sistema (langue) nujen, saj je pomenil takšno občost, ki jo lahko »opazuje«, analizira in znanstveno opredeli. Bahtin pa stoji na poziciji dialektično-materialističnega koncepta znanosti in tako zanj predmet ne more biti več abstraktna občost (langue), ampak realiteta jezika, ki je beseda ali izjava (parole), in je historična spremenljivka. Raziskovalni vidiki lingvistike – po Bahtinu – s svojo abstraktno analizo ne morejo povsem izčrpati konkretne izjave (teksta) in ta metodološka opomba je pomembna za samo literarno vedo, saj opozarja na meje določene variante strukturalizma.

Toda ne le Bahtinovo zavrzanje Saussura, ampak tudi njegovo leta 1929 formulirano radikalno težnjo k preseganju lingvistike in preinterpretaciji njenih pojmov moramo jemati z določenimi pridržki; med drugim že zato, ker ne gre spregledati posebnih okoliščin v zvezi z nastankom knjige, predvsem pa zato, ker je v zapisih, ki so dijo v isti čas (1924), razmišljal o zasnovi lingvistične teorije kompozicije, to pa je prav o problematiki, za katero pričujoča knjiga daje preliminarno zasnovo. Bahtinova polemika z lingvistiko in njenimi metodološkimi izhodišči sploh ni vedno tako načelno stroga in dosledna, kot se zdi: Bahtin dopušča lingvistično analizo teksta, vendar ugotavlja, da je treba vanjo vnesti njej izvorno »tuja stališča« (prim. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, 1975, str. 45). Očitno mu pri tem ne gre, tako kot znani varianti lingvistične poetike, za uvajanje saus-

surovskega lingvističnega modela v preučevanje teksta, ampak za specifično modifikacijo lingvističnega pristopa, ki je v zvezi z njegovo izvirno *koncepcijo dialoga* oziroma dialoščnosti. Ta pojem dialoščnosti je treba misliti v kontekstu Bahtinove filozofije odprtosti in nedovršenosti oziroma filozofije »nastajanja in dogajanja«, kar vse je v bistvu rezultat njegovega dialektično-materialističnega izhodišča.

Bahtin se je večkrat izrekal, da mu je monološki opis tekstnih določil, ki izhajajo iz samega teksta, nezadosten (polemika s formalizmom), in zagovarjal dialoški opis teksta glede na druge strukture, na primer strukture določene zvrsti, drugih zvrsti, literarne smeri, zgodovine itd. (Takšne ideje je zagovarjal v tem času tudi Jakobson.) Toda še bolj je ta koncepcija dialoga odločilna za sam Bahtinov temeljni *pojem besede*, govornice ali izjave. Beseda oziroma izjava (vykaz) se javljata vedno kot realizacija – ter sta zato nekaj *nedovršene*. Izjava kot izhodiščna enota Bahtinovega razpravljanja o jeziku prav s takšnim določilom izpričuje bistveno razhajanje s saussurovskim pojmom jezika kot sistema (langue). Izjava in izjavljanje sta možna le v govorni interakciji in v tem smislu Bahtinova koncepcija *dialoške besede* anticipira idejo teorije komunikacije. Pojem dialoške ali *dvoglasne besede* pomeni, da se beseda ne nanaša le na svoj predmet, ampak tudi na *tujo besedo*. Problem izjave tako ni več področje lingvistike, ki jo abstrahira. Izjava kot dialog z drugimi izjavami (s tujo besedo) je temeljna enota komunikacije.

Da je pojem izjave nujno opredeljiv s specifično metodologijo in z vidika posebne discipline, ki je nekaj drugega od lingvistike, je ugotavljal sam Bahtin, ko je predlagal termin *metalingvistika*. Ob tem je treba pripomniti, da se ta njegov pojem metalingvistike in metajezika ne prekriva s sicer uveljavljenim Jakobsonovim pojmom metajezika (za Bahtina namreč

metajezik ni čisti kod, ampak se vedno dialoško nanaša na jezik, ki ga opisuje in analizira), tako da se zdi primerno sprejeti predlog R. Barthesa in ga zamenjati s terminom translingvistika. Predmet metalingvistike v Bahtinovem pomenu besede je celota izjave, to je tisto, kar se je lingvistiki v ožjem pomenu besede izmikalo. Stavek je za lingvistični pristop predstavljal najvišjo dostopno enoto jezika in v tem smislu je bila možnost konstituiranja tekstne lingvistike ali makrolingvistike problematična. Za Bahtina pa je izjava izhodiščni pojem nove discipline, ki jo dosledno razume kot filozofijo jezika. Tako razumljena metalingvistika lahko sestopa v področje makrolingvistike in s tem, ko izjavo razlaga kot imanentno socialen pojem, ji je omogočen pristop k ne zgolj formalnim razsežnostim izjav oziroma tekstov kot izjav višjega nivoja. Metalingvistika kot sinonim za filozofijo jezika se navezuje na Bahtinovo razumevanje filozofije kot »metajezika vseh znanosti in vseh vidikov spoznavanja in zavesti« (prim. *Estetika slovesnega tvorčstva*, str. 364).

Bahtin je tako že v tem zgodnjem obdobju s svojo filozofijo jezika odprl precej širše predmetno polje. S svojo specifično koncepcijo o notranji sociološki izjavi oziroma besede je nakazal področje sociolingvistike (problematiko odnosov jezik – družba, jezik – kultura itd.), pa tudi tekstne lingvistike. Njegova izvorna koncepcija, da je izjava minimum jezika kot ideološkega delovanja, mu omogoča, da spregovori o problematiki govornih zvrsti kot relativno ustaljenih tipov izjav. Zanimajo ga forme in tipi govorne (torej tudi literarne) komunikacije. To niso več strogo lingvistična vprašanja, ampak vprašanja o gramatiki v širšem pomenu besede in o njeni zvezi s sfero stilistike. Problematika tuje govorja odpira vprašanja avktorialnega govorja pripovedne perspektive, govorja junaka in sploh strukturiranja junaka, poleg tega pa pojasnjuje takšne pojave, kot so

skaz, stilizacija in parodija. S predpostavkami svoje filozofije jezika tako konstituira tipologijo izjavnih form, to je teorijo govornih in posredno seveda literarnih zvrsti, kajti tudi roman je za Bahtina tipška forma lingvistične izjave. Omejneno problematiko je kasneje v *Estetiki besednega ustvarjanja* (*Estetika slovesnega tvorčstva*, 1979) in *Vprašanjih o literaturi in estetiki* (*Voprosy literatury i estetiki*, 1975) podrobneje obdelal. Sama tematizacija vprašanja o govornih zvrsteh pomembno presega tedanje stanje lingvistične poetike, ki je razumela kot skrajni domet svoje raziskovalne kompetence stavek. Vprašanje o tipskih formah izjav vodi tudi k vprašanju o tipskih formah konstruiranja večje celote oziroma k problematiki določil »kompozicijske konstrukcije«, to pa pomeni uvajanje v sistematično razpravljanje o tekstu in s tem zasnovano tekstne znanosti ali tekstne logike. Za moderno tekstno teorijo je tekst sintaktična enota in vprašanje o govornih zvrsteh je vprašanje o sintaksi večjih besednih celot ali kompozicije. Bahtinovo razpravljanje je tako uvodni prispevek k sintaktičnim študijam, obči teoriji diskurza, tekstni gramatiki in posebej k narativni gramatiki.

Toda prav ob vprašanju o govornih zvrsteh Bahtinovo nasprotovanje saussurovskim stališčem in pojmom (in s tem varianti strukturalne poetike, ki iz teh pojmov izhaja) izgublja svojo pravo upravičenost. S problemom govornih zvrsti se dotika tistega, kar označuje lingvistični pojem petrificirana sintagma, s čimer je mišljena sintagma, ki preide v ustaljeni repertoar izbora in postane člen sistema ali paradigme (paradigmatizirana sintagma). Bahtin je s tem spodbijal Saussurove (in kasnejše Jakobsonove) formulacije o svobodnosti sintagmatskih oziroma kontigvitetnih odnosov, vendar je spregledal, da je že Saussure s koncepcijo langue/parole predpostavljala možnost sintagmatskih (izjavnih) paradigem. Toliko Bahtinovo prispevek Saussurovih strukturalnih idej ne

problemalizira, pa tudi sama ideja o govornih vrsteh kot petrificiranih sintagmah le ni povsem izvirno Bahtinova, saj jo Saussurove formulacije omogočajo, četudi ne eksplikirajo. V tem smislu pa ostrina Bahtinove polemike s Saussurom (tudi kasneje v *Estetiki besednega ustvarjanja*) ni ustrezna, zlasti ker Bahtin spregleda, da je tudi Saussurovo koncepcijo jezika mogoče razumeti dialektično.

Jola Skulj

LITERARY COMMUNICATION AND RECEPTION

Uredili Zoran Konstantinović,
Manfred Naumann
in Hans Robert Jauss
Innsbruck, 1980

(Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, 2).

Deveti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost je imel tako obsežen program in tolikšno udeležbo, da bodo prispevki zanj objavljeni kar v štirih zbornikih. Prvi, ki zajema trenutno posebno aktualno in živo področje literarne komunikacije in recepcije, je izšel izredno hitro, komaj dobro leto po kongresu – očitno predvsem po zaslugi glavnega urednika Zorana Konstantinovića, ki je bil tudi glavni organizator kongresa.

Zbornik objavlja najprej uvodna referata, Jaussovega in Naumannovega, ki vsak s svojega vidika razlagata značilnosti recepcijske estetike in literarne komunikacije. Končuje se z zaključnimi poročili, ki povzemajo rezultate s tega območja kongresa in so jih poleg Jaussa (ZRN) in Naumanna (NDR) napisali še Rita Schober (NDR), Kurt Weinberg (ZDA), Arne Melberg in Horace Engdahl (oba iz Švedske) in Yves Chevrel (Francija). Osrednji del je razdeljen na pet enako urejenih tematskih sklopov

z naslovi (1) teorija recepcijske estetike in literarne komunikacije, (2) teorija procesa zgodovinske in socialne recepcije, (3) problem recepcije v tekstni teoriji, pragmatiki in semiologiji, (4) literarni prevod kot problem recepcije, (5) proces recepcije z vidika nacionalne in svetovne literature. Vsakega izmed teh razdelkov spremljata uvod in bolj ali manj posrečen skupinski povzetek referatov, za njima pa se zvrstijo referati sami, napisani v angleščini, francoščini ali nemščini, a brez posamičnih povzetkov.

Referati so vsaj za udeležence kongresa, ki so v Innsbrucku lahko vse drugo že slišali (prim. D. Dolinar, *Kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost*, Primerjalna književnost 3, 1980, št. 1), pravzaprav poglavitna novost, čeprav tudi v zborniku niso objavljeni vsi. Uredniki so jih namreč pred objavo temeljito pretresli in jih od 127, kolikor jih je napovedoval kongresni program, uvrstili v zbornik komaj 52, za nadaljnjih 48 pa samo v kazalu navedli imena avtorjev in naslove, večinoma zelo zanimive. Kljub tej skrčitvi ima knjiga 436 gosto tiskanih strani velikega formata. Delež jugoslovanskih prispevkov je ostal tudi v zborniku sorazmerno velik – dva sta objavljena v drugem razdelku (avtorja Zdenka Petković in Nikša Stipčević), eden v četrtem (Marta Frajnd) in dva v petem (Majda Stanovnik in Svetlana Slapšak).

Uredniki so torej kongresno gradivo predstavili v tisku prečiščeno in tako dopolnjeno s preglednimi povezovalnimi in urejevalnimi sestavki, da so zabrisali neubranost razpravljanja o najrazličnejših zadevah, ki je za te vrste publikacij nasploh značilna. Zbornik je zato predvsem nepogrešljiv vir za študij recepcijske estetike, kakršno so po dobrem desetletju njenega razvoja videli njeni tvorci in somišljeniki, pa tudi kritiki: med teoretičnimi prispevki je npr. na prvem mestu objavljena ostra zavrnitev, ki jo je Dagmar Barnouw (ZDA) napisala proti izhodiščnim tezam Wolfganga Iserja, enega iz-

med stebrov konstanske šole. Poleg tega pa je v njem tudi veliko gradiva za tiste, ki jih zanimajo

problemi, povezani s posameznimi avtorji, literaturami, obdobji itd.

Majda Stanovnik

IZ REVIJ **REVUE DE LITTERATURE COMPAREE 1979, 1980**

Od leta 1921, ko sta jo osnovala Baldensperger in Hazard, je bila *Revue de littérature comparée* ena osrednjih strokovnih revij za literarno vedo. Gre torej za revijo, ki si je pod uredniki F. Baldenspergerjem, P. Hazardom, J.-M. Carréjem in M. Bataillonom ustvarila pomembno tradicijo, ki v marsičem odločilno določa tudi njeno sedanjo podobo in usmeritev. (Sedanji urednik je J. Voisine.) To pa pomeni, da je za program revije še vedno odločilno predvsem primerjalno načelo, torej izrazito komparativen vidik, ki izhaja iz tradicije francoske komparativistične šole, čeprav je deloma razširjen tudi z nekaterimi novejšimi. Kakor bo videti iz kratkega pregleda 53. in 54. letnika, ostajajo v ospredju primerjave posameznih del in avtorjev, raziskave posameznih motivov, iskanje virov, predvsem pa raziskovanje vplivov. Le-ti so v skladu z omenjeno tradicijo pojmovani dokaj široko, od snovnih do idejnih. Poleg tega sta pomembni še dve problemski področji: stilistične raziskave (velikokrat zastavljene tudi s primerjalnega stališča) in raziskovanje odmevov in recepcije posameznih del in avtorjev. V usmeritvi revije sta torej le šibko zastopani literarna teorija in metodologija; v ospredju so konkretne raziskave, utemeljene s študijem empiričnega gradiva. To pomeni, da je usmeritev *Revue de littérature comparée* sorazmerno omejena; revija zastopa predvsem primerjalno literarno vedo kot poseben, zaradi svoje tradicije in razvite metodologije relativno samostojen, čeprav le delen vidik literarne vede. Us-

merjenost v konkretno raziskovanje kaže tudi sama razdelitev revije. Poleg člankov in razprav objavljajo namreč v razdelku *Notes et documents* (komentirano) literarnozgodovinsko gradivo in rezultate neposrednih analitičnih raziskav. Tema glavnima razdelkoma se pridružujejo še poročila o strokovni literaturi in pregled novejših periodike. V reviji sodelujejo poleg francoskih tudi drugi raziskovalci; objavljeni članki so napisani večinoma v francoščini, deloma tudi v angleščini in nemščini.

Posamezne številke so bolj ali manj tematsko zaokrožene. Letnik 1979 začenja številka, posvečena romanu, noveli in eseju v 19. in 20. stol. (št. 209). Razprave so posvečene Lichtenbergu kot aforistu (P. Missac), Meriméeju (J.-L. Busset), Döblinovi recepciji Ajshila (J. Duytschaever) in Butorjevemu *Opisu San Marca* (J. R. Waelti-Waelters). Zanimive probleme načinja A. Karatson z razpravo, v kateri analizira osebe pri Kafki in Beckettu glede na novi roman (*Problèmes du personnage romanesque chez les precursors du nouveau roman*).

Druga (210.) številka nosi naslov *Slaves et occidentaux*. Članki se (večinoma z izrazito primerjalnega stališča) ukvarjajo s stiki in vplivi zahodnih in zlasti ruske literature. G. -R. Barratt piše o odmevu C. H. Millevoya v Rusiji, I. Sobkowska - Ashcroft o ruski verziji Suejevih *Pariških skrivnosti*, R. Charpiot o vplivu Turgenjeva na Theodorja Fontaneja, B. Hlynsky o vplivu Zolaja na ukrajinskega pisatelja Ivana Franka in F. Dunwoodie o Dostojevskem in Camusovem *Caliguli*.

Tretja (211.) številka je posvečena Faulknerju; avtorji ga obravnavajo zlasti s stališča literarnih odnosov in vplivov. C. S. Brown piše o posebnostih Faulknerjevega aforizma, A. Bleikasten o njegovih literarnih začetkih in vlogi konvencionalnih figur Pana in Pierrota v njih, O. Scherer o vlogi pomanjševalnice v *Absalom, Absalom!* in *Brahtih Karamazovih*, H. -F. Imbert primerja *Absalom, Absalom!* in delo *Un roi sans divertissement* Jeana Gionoja, J. Shapiro Faulknerja in mehiškega pisatelja Juana Rulfa, o Faulknerju in Claudu Simonu pa pišeta S. W. Sykes in J. de Labriolle.

Četrta (212.) številka obravnava predvsem probleme španske kulture (ter nekaterih drugih) od 16. do 18. stol. Najprej razpravlja M. Zappala o Andrésu Laguni in njegovem prevodu Lukianovega spisa *Tragopodagra*. D. Dalla Valle piše o Don Kihotu in Sanču v treh komedijah francoskega komediografa iz časa Ludvika XIII, Guérina de Bouscala, M. D. Mc Gaha o vplivu Macrobiusovih komentarjev k Ciceronovemu spisu *Scipionove sanje* na Cervantesa. A. Preaux pa sledi motivu sovražnih bratov v elizabetinski, jakobitski in viharški dramatik in označuje specifičen pomen, ki ga je motiv privzemal v vsakem teh obdobjih.

Prva številka letnika 1980 (št. 213) prinaša razpravo o orientalistu Williamu Jonesu in njegovih stikih s francosko, v Angliji živečo avtorico Mme Vauclose, primerjavo »duševne pokrajine« pri Baudelairu in Clarinu (M. Valis), razpravo C. Scotta o rondelu in njegovih posebnostih v Franciji in Angliji v letih 1860–1920 in primerjavo junakov Poundovega *Hugh Selwyn Mauberley* in Jamesovih *Ambasadov* (A. M. Brumm). H. R. Ferriot v svojem prispevku (*L'effusion et la violence. Symbolisme et Expressionisme*) načenna širše vprašanje literarnih tokov oz. obdobjih. Opozarja na težave pri definiranju simbolizma in ekspresionizma, ki jih skuša preseči z uporabo pojmov izliv in

silovitost (effusion, violence), pri čemer se sklicuje tudi na slikarstvo. Hkrati opozarja na kontinuiteto med simbolizmom in ekspresionizmom.

V drugi (214.) številki obljublja uredništvo vrsto razprav o temeljnih problemih in metodologiji. V prvem teh člankov (*La réception littéraire*) se Franco Meregalli ukvarja z literarno recepcijo kot enim od osrednjih problemov sodobne literarne vede. Raziskave so bile v dosedanjem razvoju literarne vede usmerjene predvsem na samo delo in na avtorja. Na naslovnika so obrnili pozornost šele Ingarden, Gadamer, Mukařovskij in Vodička; v ta kontekst lahko postavimo konstanško šolo recepcijske estetike z Jaussom in Iserjem. Avtor nato predlaga namesto termina *Rezeptionsästhetik* pojem »teorija literarne recepcije« (théorie de la réception littéraire), nato pa označi nekatere temeljne vidike take teorije: naslovnika, posrednika, bralca in kritiško branje (destinateur, médiateur, lecteur, lecture critique). V krog razprav o literarni recepciji sodijo do neke mere tudi članki o Gallardovem prevodu *Tisoč in ene noči* (R. Hawari), Cendrarsu (A. Roig) in Kennethu Burku ter evropskih pisateljih (J. Bessière).

Tretja številka (*Recherches comparatistes de la Renaissance à nos jours*) prinaša prispevke o Rilkeju in Bachelardu (H. Tuzet), Rilkeju, Baudelairu in Verhaerenu kot mestnih pesnikih (K. Versluys), švicarskem pisatelju C. -F. Ramuzu in problemu pripovednih časov (P. Carrard) ter o problemu nesmrtnosti duše pri Camusu in Dostojevskem (A. Herbert).

V posebni številki (216) se predstavlja skupina raziskovalcev, ki so preučevali razmerja med literaturo in narodom v tem stoletju. Številko je uredil Jacques Body, ki je prispeval tudi razpravo *Sur l'idée et sur des projets de théâtre national*, kjer razpravlja o t. i. nacionalnem in ljudskem gledališču (na-

tional, populaire). V tej številki sodelujejo še M. Gsteiger, ki piše o narodu in literaturi v romanski in nemški Švici, M. Bonnet, ki se ukvarja z odnosom nadrealistov do Orienta, J.-P. Morel, ki piše o Luna-

čarskega kritiki nadrealistov in Bloka, in E. Kushner, ki obravnava probleme narodnosti in poezije v Québecu.

Igor Zabel

**NOVOSTI
IZ KNJIŽNICE
PZE ZA
PRIMERJALNO
KNJIŽEVNOST**

Leksikoni

- Cuddon, John Anthony: A dictionary of literary terms. – London: Andre Deutsch, 1979
- Kasáček, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. – Stuttgart: Alfred Kröner, 1976
- Krywalski, Diether: Knaurs Lexikon der Weltliteratur: Autoren, Werke, Sachbegriffe. – München; Zürich: Droemer; Knaur, 1979

Literarna veda, teorija

- Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen/hrsg. von Günther Schnitzler. – Stuttgart: Klett-Cotta 1979
- Frey, Eberhard: Text und Stilrezeption: empirische Grundlagenstudien zur Stilistik. – Königstein am Ts.: Athenäum, 1980
- Huddleston, Eugene L. – Douglas A. Noverr: The relationship of painting and literature: a guide to information sources. – Detroit: Gale research company, 1978
- Interpretation and literary history. – Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1981
- On metaphor/ed. by Sheldon Sacks. – Chicago; London: The university of Chicago press, 1980
- Orlando, Francesco: Toward a freudian theory of literature: with an analysis of Racine's Phèdre. – Baltimore; London: The Johns Hopkins university press, 1978
- Psychology and literature: some contemporary directions/ed.

- by Murray M. Schwartz. – Baltimore: The Johns Hopkins university press, 1980
- Segers, Rien T.: The evaluation of literary texts. – Lisse: The Peter de Ridder press, 1978
- What is literature?/ed. by Paul Hernadi. – Bloomington; London: Indiana university press, 1978

Literarne smeri, dobe

- Europäische Aufklärung III/hrsg. von Jürgen von Stackelberg. – Wiesbaden: Athenaion, 1980
- Romantik: ein literaturwissenschaftliches Studienbuch/hrsg. von Ernst Ribbat. – Königstein am Ts.: Athenäum, 1979
- Europäischer Realismus/hrsg. von Reinhard Lauer. – Wiesbaden: Athenaion, 1980
- Richter, Claus: Leiden an der Gesellschaft: vom literarischen Liberalismus zum poetischen Realismus. – Königstein am Ts.: Athenäum, 1978
- Jahrhundertwende: die Literatur des Jungen Polen 1890–1918/hrsg. von Maria Podraza-Kwiatkowska. – Leipzig; Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1979
- Palmier, Jean-Michel: L'expressionnisme et les arts. 1: Portrait d'une génération. 2: Peinture, théâtre, cinéma. – Paris: Payot, 1979–1980
- Huber, Ottmar: Mythos und Groteske: die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus. – Meisenheim: Anton Hain, 1979

Ivanišević, Katica: Klasična boema i generacija beatnika i odraz u književnim djelima njihovih pripadnika. – Rijeka, 1980. – Diss.

Literarne vrste, oblike

Dukat, Zdeslav: Sofoklo. – Rijeka: Izdavački centar, 1981

Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. 1: Carl Sternheim, Georg Kaiser. 2: Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh. – München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978–1979

Grimm, Reinhold: Nach dem Naturalismus: Essays zur modernen Dramatik. – Kronberg: Athenäum, 1979

Moderne Dramentheorie / hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. – Kronberg: Scriptor, 1975

Cohn, Dorrit: Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction. – Princeton: University press, 1978

Decottingnies, Jean: L'écriture de la fiction: situation idéologique du roman. – Paris: Presses universitaires de France, 1979

Le décrit. – Paris: Larousse, 1980

Genette, Gérard: Introduction à l'architexte. – Paris: Seuil, 1979

Schiffels, Walter: Geschichte(n) Erzählen: über Geschichte, Funktion und Formen historischen Erzählens. – Kronberg: Scriptor, 1975

Stanzel, Franz: Theorie des Erzählens. – Göttingen: Vandenhoeck-Ruprecht, 1979

Versini, Laurent: Le roman épistolaire. – Paris: Presses universitaires de France, 1979

Forster, Leonard: Das eiskalte Feuer: sechs Studien zum europäischen Petrarkismus. – Kronberg: Scriptor, 1976

Gumpel, Liselotte: »Concrete« poetry from east and west Germany: the language of exemplarism and experimentalism. – New Haven; London: Yale university press, 1976

UDK 82.3 : 194 : 130.2 : 80 (Jakobson, Lotman) : 82.01/.09
narratologija, razmerje med strukturo literarnega dela in običajno jezikovno organizacijo, raz-
merje med poezijo in proso, paradigmatizacija

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Yu, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

PARADIGMATIZACIJA PROZNIH STRUKTUR

Primerjalna književnost, 4(1981), 2, str. 1-14

Spis posega v naratološka vprašanja o moderni prozi, ki izpričuje proces stopnjevanje paradigmatizacije svoje strukture. Pojem paradigmatizacija ob tem ni misljen zgolj kot literarnosociološka, ampak tudi kot filozofska oznaka s širšimi duhovnozgodovinskimi implikacijami. Priključbo razpravljanje je preliminarno in razlaga prejšnjem temeljne koncepte, kot so strukturiranost literarnega dela glede na zakonitosti običajne rabe jezika (prvi del) ter problem pesniške in prozne strukture (drugi del). Tretji del obravnava pojem paradigmatizacije in močne kategorialne zamenjave ter kritično sooka problem paradigmatičnega principa z Lotmanovimi konceptom priključevanja (prisvojevanje).

Avtorski izvešček

UDK 130.2 : 80 : 82.01/.09
lingvistična poetika, predmet lingvistične poetike, estetska komunikacija

JUSTIN, J.

61000 Ljubljana, Yu, Pedagoški inštitut pri univerzi, Gerbičeva 62

PREDMET LINGVISTIČNE POETIKE

Primerjalna književnost, 4(1981), 2, str. 15-23

Lingvistična poetika je z usmeritvijo na znatrajjezikovne relacije dosegla visoko stopnjo avtonomnosti v okviru sodobnega raziskovanja literarne umetnosti, vendar je po tej poti tudi sproblematizirala lastno udeležbo v širše zasnovani teoriji estetske komunikacije. Kot konstitutivno načelo ji služi misel o deviantni naravi poetične govorice, vendar odklona od jezikovne norme ne pojasnjuje z ustrezno koncepcijo posamičnega jezikovnega akta, ki vzpostavlja enoznost znatrajjezikovnih in znatrajjezikovnih relacij, temveč z idejo o uklinitvi uravnotežene dualistične signalizatsko-paradigmatične strukture. S pojmom deviantnosti tako v resnici zaznamuje pogov, ki je opti na lingvistične abstraksije, in s tem iz absolutizacije antinomskih književnih funkcij.

Avtorski izvešček

UDK 82.3 : 194 : 130.2 : 80 (Jakobson, Lotman) : 82.01/.09
narratologija, struktura literarnega dela in običajno jezikovno organizacijo, poezija vs. proza, paradigmatizacija

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Yu, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

PARADIGMATIZATION OF PROSE STRUCTURES

Primerjalna književnost, 4(1981), 2, p. 1-14

This paper is a contribution to the narratological studies of modern prose writing which exemplifies its tendency for radical paradigmization of its structure. Paradigmatization is meant not only as a concept of literary theory but also as a philosophical one with largest historical implications. The research is preliminary and it discusses the fundamental concepts, such as (1) the structure of a literary work of art vs. ordinary language organization and (2) poetry vs. prose. In part (3) it explains the notion of paradigmization and its alternative possibilities and critically confronts the problem of paradigmatic principle with Lotman's notion of 'prisvojevanje'.

UDK 130.2 : 80 : 82.01/.09
poetique linguistique, objet de la poetique linguistique, communication esthetique

JUSTIN, J.

61000 Ljubljana, Yu, Pedagoški inštitut pri univerzi, Gerbičeva 62

L'OBJET DE LA POETIQUE LINGUISTIQUE

Primerjalna književnost, 4(1981), 2, p. 15-23

Son orientation vers les relations intralinguistiques garantit à la poetique linguistique l'autonomie dans le cadre des recherches d'art littéraire. Cependant cela met en doute la participation de la poetique à la théorie générale de la communication esthetique. Comme principe constitutif sert l'idée de la nature deviante du langage poetique; pourtant la deviation de la norme linguistique n'est pas expliquée au niveau de l'acte linguistique; individuel ou se rétablir l'unité des relations extralinguistiques et intralinguistiques, mais dans l'idée de suppression de la structure dualiste et stable *synonyme-paradigmat*. La deviation désigne la structure fondée sur deux abstractions linguistiques qui proviennent de l'absolutisation des fonctions linguistiques antinomiques.

Mednarodna zveza za primerjalno književnost

Mednarodna zveza za primerjalno književnost (AILC oziroma ICLA) bo imela svoj deseti kongres na newyorški univerzi v New Yorku, ZDA, od 22. do 29. avgusta 1982. Obravnavane bodo tri glavne teme, razčlenjene v več določneje označenih sklopov:

1. Splošni problemi literarne zgodovine

- a) Narava in zgodovinskost literarnega dogodka
- b) Razlaga spremembe v literarni zgodovini
- c) Literarna zgodovina in socio-historična metodologija
- d) Dramska umetnost od predstavitve k tekstu / od teksta k predstavitvi
- e) Kritična selekcija: opis in ovrednotenje
- f) Tradicija in inovacija v evropski literaturi 17. stoletja in v novejših razpravah o njej

2. Primerjalna poetika

- a) Teorije o pesniških formah
- b) Modernizmo v razmerju do drugih literarnih gibanj
- c) Nadrealizem v mednarodnem okviru
- d) Poezija in ideologija
- e) Hermetizem v poeziji
- f) Primerjava vzhodnih in zahodnih poetičnih sistemov

3. Medameriške literarne zveze

