

primerjalna književnost

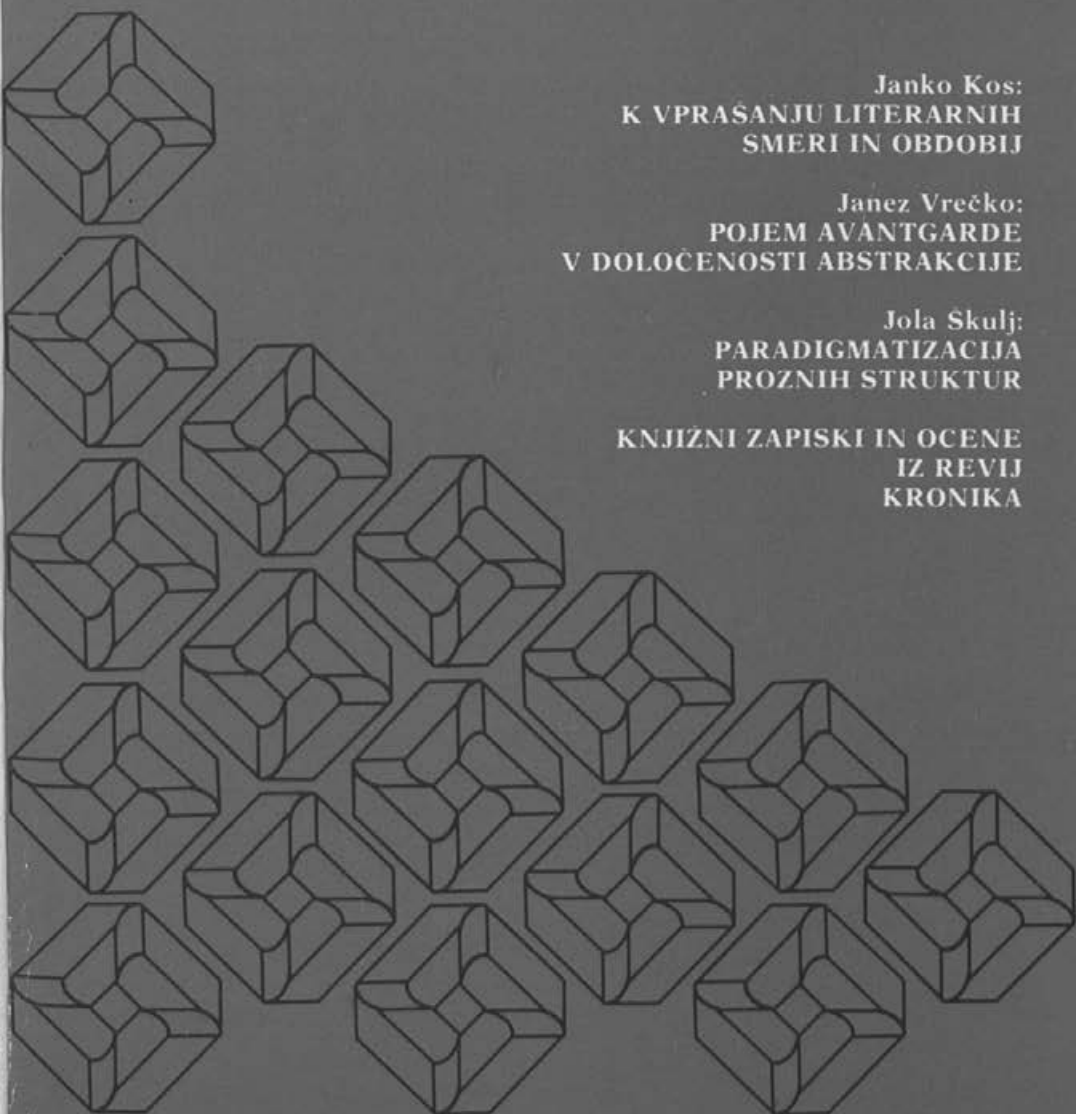
Ljubljana 1982 · številka 1

Janko Kos:
K VPRAŠANJU LITERARNIH
SMERI IN OBDOBIJ

Janez Vrečko:
POJEM AVANTGARDE
V DOLOČENOSTI ABSTRAKCIJE

Jola Skulj:
PARADIGMATIZACIJA
PROZNIH STRUKTUR

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE
IZ REVIJ
KRONIKA



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik V, št. 1, Ljubljana 1982

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 Šuklje, 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 22. junija 1982

VSEBINA

Razprave

Janko Kos: K vprašanju literarnih smeri in obdobj	1
Janez Vrečko: Pojem avantgarde v določenosti abstrakcije	21
Jola Škulj: Paradigmatizacija proznih struktur. Vprašanje o romanu in o jeziku	35

Knjižni zapiski in ocene

Matjaž Kmecl, Pojstvo slovenskega romana (Peter Kolšek). – Dimitrij Rupel, Besede in dejanja (Alenka Koron). – Misel o moderni umetnosti (Peter Kolšek). – Louis Adamič – Simpozij (Majda Stanovnik). – Roman Jakobson, Selected writings III (Jola Škulj). – Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur (Marjana Kobe)	48
--	----

Iz revij

New literary history 1978/79, 1979/80 (Igor Zabel)	61
--	----

Kronika

Obisk dr. Eve Kushner. – Deseto zasedanje plenuma kulturnih delavcev OF (Majda Stanovnik)	63
---	----

Razprava obravnava v prvem delu temeljne kategorije, ki so v slovenski literarni vedi v rabi za periodiziranje in literarnosmerno določanje literarnega razvoja: doba, obdobje, smer, struja, tok, gibanje in stil. V primerjavi s termini drugih jezikov poskuša natančneje določiti pomen in obseg teh pojmov, zlasti pa razlike med njimi, ki jih običajna sinonimna raba premalo upošteva. Na tej podlagi preide razprava v pretres periodizacijskih in literarnosmernih pojmov, ki jih literarna veda uporablja za historično razčlenitev slovenske literature v letih 1770–1970: razsvetljenstvo, sentimentalizem, predromantika, romantika, postromantika, realizem z naturalizmom, dekadenco, simbolizem, nova romantika, ekspresionizem, socialni realizem in modernizem. Pri tem opozarja na položaj teh pojmov v sodobni svetovni literarni vedi, zlasti na problematiko, ki je še zmeraj odprta in se v posebnem kontekstu slovenskega literarnega razvoja še komplicira. Za probleme, ki se na tej ravni odpirajo, predlaga rešitve, h katerim kaže ravno preciznejše razločevanje med pojmi za literarne smeri, struje, tokove in gibanja.

Janko Kos

K VPRAŠANJU LITERARNIH SMERI IN OBDOBIJ

Če naj primerjalna analiza slovenskih literarnih stikov z Evropo preide iz obravnave posameznih vplivov k širšim dognanjem, si mora poiskati izhodišče v čimbolj jasnih pogledih na zapleteno problematiko literarnosmernih in periodizacijskih pojmov, saj se prava vloga vplivov lahko izkaže šele na tej ravni.¹

V tem okviru gre seveda za problematiko, kot se odpira slovenski literarni vedi, predvsem njeni primerjalni književnosti, in je v veliki meri odvisna od specifične slovenske terminologije za to območje. Pri tem ni misliti samo na dejstvo, da se konkretne historične oznake, ki jih uporabljajo posamezne nacionalne literarne zgodovine za poimenovanje literarnih smeri in obdobji, med sabo močno razlikujejo tako po obliki kot po pomenu. Različnost se začneja že z izrazi za temeljne kategorije, iz katerih takšnim konkretnim oznakam prihaja pomen in za katere ima slovenska literarna veda na voljo predvsem te pojme: smer, struja, tok, gibanje, stil, obdobje, doba.

Prav zato so slovenski literarni vedi za pojasnitev temeljne literarnosmerne in periodizacijske problematike samo deloma v pomoč dognanja mednarodne vede, tj. svetovne primerjalne književnosti, ki se je sicer s temi pojmi v zadnjih desetletjih ukvarjala razmeroma intenzivno. Na to kažejo ne samo posamezne knjižne objave, ampak predvsem mednarodni kongresi, posvetovanja in simpoziji, ki so bili deloma ali v celoti posvečeni vprašanju periodizacije in s tem tudi literarnosmernim pojmom: leta 1935 mednarodni kongres za literarno zgodovino v Amsterdamu, ki ga je v *Revue de littérature comparée* tega leta ocenjeval F. Baldensperger, pri nas pa ga omenja A. Ocvirk;² peti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Beogradu leta 1967; posebno posvetovanje, ki ga je ta zveza priredila leta 1971 v Budimpešti; sedmi kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Montrealu leta 1973. Na teh znanstvenih posvetih je bila predstavljena velika množina referatnega gradiva, ki je ne samo nepregledno, ampak tudi zelo raznovrstno, saj osvetljuje literarnosmerna in periodizacijska vprašanja z najrazličnejših stališč, včasih že kar z nasprotujočimi si pojmi, merili in metodami. Večji del gradiva je dostopen v skupnih revijalnih objavah in zbornikih, od objavljenih referatov pa so upoštevanja vredne predložili zlasti H. H. Remak, A. Balakian, C. Guillen, A. Dima, A. Flaker, G. Vajda, V. Žirmunski, H. Markiewicz, D. Durišin, I. Neupokojeva in drugi.³ Vsaj mimogrede je potrebno ugotoviti, da so nekatera teh stališč odmevala tudi v slovenski literarni vedi: na pojmovanje obdobja, kot ga je razvila Balakianova, se je oprl v svoji periodizaciji slovenskega naturalizma E. Koren⁴; pojem stilne formacije, kot ga je mimogrede omenil v svojem budimpeštanskem referatu A. Flaker, podrobneje pa razložil v knjižnih objavah, je imel najbrž nekaj odmeva v slovenski literarni zgodovini ali celo v jezikoslovju.⁵

Na splošno je seveda potrebno ugotoviti, da so obsežne mednarodne diskusije zadnjih let o literarni periodizaciji bile slovenski literarni vedi samo v delno oporo, ko si je poskušala pojasniti problematiko literarnosmernih in obdobjnih pojmov. Prvi razlog za to nezadostnost je zvezan z dejstvom, da so se v teh diskusijah sicer nazorno konfrontirali najrazličnejši pogledi na vprašanja literarnih smeri in obdobj, da pa je pri tem prišla na dan predvsem njihova velika dispartnost, nezdružljivost in že kar protislovnost. Posledica je bila ta, da se je zaradi različnih metodoloških pristopov problematika literarnih smeri in obdobj, kot jo je poskušala sintetizirati mednarodna literarna veda na svojih reprezentativnih posvetih, v marsikaterem pogledu še bolj zapletla; pregled zbranega gradiva kaže na to, da se v teh dvajsetih letih, odkar je postala izmenjava znanstvenih mnenj o periodizaciji posebno intenzivna, nasprotna stališča niso zblížala, ampak ostajajo vsako pri svojem; namesto do sinteze in enotnosti je prišlo kvečjemu do sožitja različnih pogledov, ki ga najbrž omogoča dejstvo, da se debata o temeljnih pojmovnih razlikah ni še niti začela.

Drugi razlog, da si slovenska literarna veda v območju literarnosmernih in periodizacijskih pojmov ne more pomagati z mednarodnimi dognanji, je ta, da ta dognanja izhajajo iz specifičnih terminov velikih mednarodnih jezikov, zlasti angleškega, francoskega in nemškega. Tu je misliti na takšne izraze, kot so v angleščini »epoch«, »period«, »trend«, »current« in »movement«; v francoščini »époque«, »période«, »courant«, »tendance« in »mouvement«; v nemščini »Epoche«, »Periode«, »Strömung«, »Richtung« in »Bewegung«. Mednarodna posvetovanja so pokazala, da se ti termini celo takrat, kadar so si na videz podobni, pomensko ne ujemajo docela, ali da jih tisti, ki jih uporabljajo, celo znotraj iste jezikovne sfere razumejo vsak nekoliko drugače; ali pa da pomen marsikaterega pojma ni docela določen, tako da ga je mogoče uporabljati zdaj v sinonimni, drugič spet v kontrarni funkciji. Kot se termini mednarodnih jezikov razlikujejo med seboj, tako se od njih razlikujejo oznake, ki jih ima po tradiciji za literarnosmerno in periodizacijsko problematiko na razpolago slovenska literarna veda: doba, obdobje, smer, struja, tok, stil, gibanje. Čeprav je marsikatera prišla v slovensko literarno zgodovino in teorijo kot vzporednica za tuje, predvsem nemške pojme, je njihov pomen marsikdaj drugačen, primerno »duhu« slovenskega jezika. Poleg tega je tudi razmerje teh pojmov med sabo pogosto negotovo, nepojasnjeno in znanstveno neeksplicirano, zato se uporabljajo različno, največkrat kot sinonimi, ki lahko nadomeščajo drug drugega ravno zato, ker so pomenski razločki med njimi na videz tako majhni, da na splošno vendarle pomenijo isto stvar – na primer da je doba isto kot obdobje, smer enaka struji in ta toku, nazadnje pa kot da tudi stil in gibanje pomenita približno isto kot vsi ti pojmi skupaj oziroma vsak zase.

S tem je pa že v glavnih potezah orisana problematika slovenskih literarnosmernih in obdobjnih pojmov. Očitno jo je potrebno obravnavati tako, da se najprej pojasnijo razmerja med temeljnimi slovenskimi oznakami za osrednje pojave tega območja, eksplicirajo pomenske razlike med njimi in da se nato primerjajo s pojmi mednarodne terminologije, da bi ugotovili njihovo splošno uporabno vrednost in pomensko funkcionalnost.

S tega stališča se dajo v slovenski literarnosmerni in periodizacijski terminologiji razbrati tele pomenske razlike:

1. Temeljna obdobjna pojma slovenske literarne vede sta po ustaljeni rabi doba in obdobje. Mednarodni oznaki »epoha« in »perioda« se očitno nista udomačili, to pa najbrž zaradi stranskih pomenov, ki sta jih dobili v slovenščini za druge zgodovinske ali življenjske pojave. Na prvi pogled sta pojma doba in obdobje ustrezni vzporednici za mednarodno epoho

in periodo, se pravi za širši in ožji pojem periodizacije. Vendar je potrebno opozoriti, da tudi v mednarodni rabi obseg in pomen pojmov epoha in perioda nikakor ni zmeraj isti in dovolj razviden. Na budimpeštanskem posvetu leta 1971 je v splošnem obveljalo, da je epoha širši, pravzaprav nadliteraren pojem, medtem ko je šele perioda (period, période) tisti ožji pojem, ki lahko označuje časovne odseke, v katerih lahko prepoznamo sklenjene enote literarnega razvoja.⁶ Vendar ni mogoče trditi, da bi bilo takšno pojmovanje splošno sprejeto; zlasti za nemško jezikovno rabo se zdi, da te razlike ne pozna. S tega stališča se odpira vprašanje, ali je v slovenski literarni vedi razlikovanje med krajšimi in daljšimi obdobji, med periodami in epohami, sploh mogoče, pa tudi potrebno. Vsekakor se zdi, da ga ni mogoče izvesti s pomočjo opozicije pojmov doba in obdobje. A. Ocvirk je oba pojma uporabljal večidel kot sinonima.⁷ Pri natančnejšem pretresu se izkaže, da kljub vsemu njun pomen ni čisto enak, vendar ne v periodizacijskem smislu daljših in krajših časovnih izsekov, ampak na drugačni ravni: medtem ko je pojem obdobja res izrazito periodizacijski, saj nakazuje sklenjeno časovno enoto, razmejeno od drugih z začetkom in koncem, meri pojem dobe širše na zgodovinsko vsebino »časa«, v katerem se kak literaren pojav dogaja. Ko govorimo o Prešernovi »dobi«, mislimo na zgodovinski svet, iz katerega dobiva Prešernovo delo svoje značilnosti, ne da bi posebej mislili na časovne meje tega sveta; nasprotno pa s Prešernovim »obdobjem« razločno označujemo časovno enoto, ki dobiva svojo enotnost ravno prek Prešerna. Vse to navaja k misli, da je pravi periodizacijski pojem za literarnorazvojno enoto predvsem obdobje in da ga je mogoče uporabljati ne glede na obsežnost časovnih izsekov oziroma ne glede na njihovo bolj ali manj literarno vsebino – zato je mogoče govoriti o antiki, srednjem veku ali razsvetljenstvu kot o literarnih obdobjih z enako pravico kot o obdobju realizma, simbolizma ali modernizma 20. stoletja. Tu se seveda odpira odločilno vprašanje, kaj pravzaprav ustvarja enotno podlago, iz katere se časovni izseki zaokrožajo v bolj ali manj enovita literarna obdobja. Ali so to zgolj posamezne literarne smeri, struje, gibanja, ki se pojavljajo znotraj takšnih obdobji? Ali pa je takšna enotna podlaga lahko tudi zunajliterarna? Očitno gre za problem, ki zadeva posebna razmerja med periodizacijskimi in literarnosmernimi pojmi, tj. med pojmom obdobja in pojmi literarne smeri, struje, gibanja in stila.⁸ Zato se mu je mogoče približati šele prek pretresa teh kategorij.

2. Pojma smer in struja sta v slovenski literarni vedi očitno najstarejši literarnosmerni oznaki, saj ju pozna že pisna in slovarska raba 19. stoletja, povzel ju je Pleteršnikov slovensko-nemški slovar iz leta 1894. V tem času se zlasti struja že na splošno rabi kot oznaka za literarnorazvojno enoto – na primer leta 1896 v naslovu Svetičevega članka *O novih slovsstvenih strujah v Slovincih*⁹; uporabljal jo je tudi Cankar, zlasti v literarno satiričnih formulacijah. Za pomen pojmov najbrž ni odločilno vprašanje, ali je struja srbokroatizem ali ne, pač pa njuno razmerje do sorodnih pojmov v drugih jezikih. Pojem literarne smeri je nedvomno v zvezi z nemškim pojmom »Richtung« ali »Kunstrichtung«, ki je dandanes že zastarel, saj ga večidel nadomešča izraz »Strömung«, od katerega je kajpak odvisen tudi pomen slovenskega pojma struja. Misliti je namreč na dejstvo, da je v slovenski literarni miselnosti dobil svoje mesto po zgledu G. Brandesa, čigar osrednje delo je v letih 1871–1876 izšlo v nemškem prevodu pod naslovom *Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts*, proti koncu stoletja pa je postalo znano tudi pri nas.

Kljub takšnim mednarodnim zvezam se vsiljuje upravičeno vprašanje, ali je položaj slovenskih pojmov za smer in strujo enak temu, ki v nemški literarni vedi obstaja med vzporednima oznakama. Zoper takšno možnost govori dejstvo, da je nemški pojem »Richtung« večinoma prišel

iz rabe, medtem ko se je slovenski obdržal na svojem mestu, tako da ga podobni pojmi niso mogli niti nadomestiti niti spodriniti. Ocvirk ga je uporabljal v svoji *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* (1936) resda kot sinonim za strujo. Obdržal ga je v svoji *Literarni teoriji* (1978), kjer ga je večidel izenačeval s pojmom tok. Kljub temu ga je še zmeraj ohranjal. Podobno se je dogajalo D. Pirjevcu, na primer v knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964), in drugim predstavnikom poveljne literarne vede. Ta dejstva kažejo na to, da zajema pojem smer vase vendarle pomena, ki jih drugi literarnosmerni pojmi (struja, tok, gibanje, stil) ne premorejo. Od tod se nudi možnost za natančnejši premislek o tem, kaj pomeni pravzaprav smer in kakšno je njeno razmerje do pojmov struja, pa tudi tok, gibanje in stil.

K natančnejšemu določanju njenega pomena navaja kritika, ki jo je izrekel A. Flaker na račun hrvaško-srbskega izraza »pravac«, ki pomenko ustreza slovenskemu pojmu smer.¹⁰ Po Flakerju je pojem po svojem izvoru pozitivističen, po svojem pomenu pa neustrezen za poimenovanje avtentičnih literarnorazvojnih enot, češ da jih označuje samo po zunanjih programih, manifestih, ideologijah ali kar po idejah sočasne kritike, ne pa po dejanski strukturi, kakršna obstaja v samih literarnih tekstih. Za takšno strukturo je predlagal pojem »stilna formacija«. O tem pojmu je potrebno razmisliti na posebnem mestu, v tej zvezi pa samo o primernosti kritike, ki jo je Flaker namenil pojmu smer. Predvsem je verjetno, da ob formulacijah, ki govorijo o literarnih smereh romantike, realizma, simbolizma itn., ne mislimo samo na programe teh smeri, ampak tudi na tisto, kar se dejansko realizira v delih, ki jih zajemamo pod njihove pojme. V sami besedi smer ni ničesar, kar bi kazalo zgolj na programske, ideološke in idejno-kritične koncepcije o literaturi, saj kot metafora izraža samo usmerjenost, naravnost, orientacijo k nečemu temeljnemu, pomembnemu ali odločilnemu, takšna usmerjenost je pa vsekakor lahko zavestna ali tudi nezavedna. Zato lahko s pojmom literarne smeri mislimo tako na njene literarne programe kot na strukturo, ki je realizirana v tekstih; tako nam pojem slovenske romantike kot smeri nedvomno pomeni ne samo Čopove ideje o romantični literaturi ali Prešernove izjave o stvarih, ki spadajo v njeno »poetiko«, ampak prav toliko ali še bolj tiste posebne vsebinske, formalne in že kar strukturne posebnosti Prešernove poezije, ki jih primerno lahko označi samo beseda romantika. Seveda literarne smeri v tem prvotnejšem, strukturalnem smislu nikakor niso samo realizacija programskih idej. Zelo pogosto se stvarni ustroj literarnih del, ki ga pripisujemo kaki literarni smeri kot zanjo posebej značilnega, močno odmika od njene zavestne »ideologije« ali je z njo celo v nasprotju: Byronove programske ideje o literaturi so bile – kot je pri nas ugotovil že Čop – v precejšnjem nasprotju z dejansko podobo njegove lastne poezije¹¹; podobno se dá za Zolajeve romane trditi, da so samo deloma v skladu z naturalistično doktrino, zato bi bilo včasih že kar napačno, če bi jih razlagali samo po njenih zahtevah¹²; podobno velja za t. i. Levstikov literarni »program«, zapisan v *Popotovanju iz Litije do Čateža*, da nikakor ni nujno ustrezen Levstikovi lastni pisateljski praksi, kaj šele delu drugih pisateljev, ki so mu na videz sledili; in prav isto bi smeli domnevati na primer za Cankarja, čigar dela tiki pred letom 1899 in po njem ni mogoče razlagati kar po idejah, ki jih je razglašal v *Epilogu k Vinjetam* ali pa v znanem pismu Z. Kvedrovi leta 1900. Upoštevanje takšnih dejstev pa vendarle ne sme zapeljati literarne vede v drugo skrajnost, ki bi pomenila nič manj napačno presojo literarnega razvoja. Mnogokrat so literarna dela vendarle bolj ali manj ustrezno uresničenje idej, ki so se že pred tem ali ob njih pojavile v obliki programskih formulacij; v takšnih primerih seveda med »ideologijo« in dejansko strukturo, med »teorijo« in »prakso« literarne smeri ne more biti pomembnejše razlike, kaj šele nasprotja. Vendar celo v primeru, ko takšna razlika dejansko obstaja, ne

bi smeli problema razumeti tako, kot da je za literarno smer, v kateri se to nasprotje pojavlja, pomembna samo njena dejanska podoba, tj. struktura, kakršna se sama po sebi, neodvisno od vseh programov realizira v samih delih. Prav to je bil namen Flakerjeve kritike pojma »pravac«. Dejansko je tudi v takšnih primerih programska ideologija vendarle sestavni del literarne smeri in jo je v njeni celotni podobi nedvomno potrebno upoštevati, saj notranje nasprotje med njeno »teorijo« in »prakso« ne more biti nekaj naključnega, ampak spada tako ali drugače k struktur-nemu »bistvu« smeri, za katero gre. To pa pomeni, da je slovenski pojem smer v vsakem pogledu ustrezna oznaka za tiste enote literarnega razvoja, katerih pomen ni samo zunanji, ampak je v zvezi z odločilnimi vprašanji literature v čisto konkretnem, historično določenem časovnem izseku.

Tako določenemu pojmu literarne smeri bi morali šele naknadno ugotoviti vzporednice v literarnosmerni terminologiji drugih evropskih jezikov. V nemščini je podoben pojem nedvomno »Richtung«, vendar zmeraj manj v rabi; novejša nemška literarna veda ga je večidel nadomestila s pojmom »Strömung«, kar pomeni, da ta pomensko ustreza slovenskemu pojmu smeri oziroma podobnim pojmom v drugih južnoslovenskih in slovanskih jezikih. V angleškem jeziku se zdi smeri najbližji »trend« in res ga tudi večina komparativistov na mednarodnih srečanjih uporablja v tem smislu. Ker pa mnogi na njegovem mestu uporabljajo izraz »current«, se dá sklepati, da tudi ta vsebuje dobršen del pomena, ki ga nakazuje slovenski pojem za literarno smer. Še močnejše velja to za francosko terminologijo, v kateri ustreznega pojma za smer kot da ni – izraz »tendance« se zdi komaj primeren, saj se uporablja v literarni vedi večidel množinsko; zato v francoski literarnosmerni rabi prevladuje pojem »courant«, ki z dobršnim delom svojega pomena označuje isto kot smer.

Iz primerjave z evropsko terminologijo bi na prvi pogled sledilo, da po analogiji s termini »Strömung«, »current« in »courant« tudi v slovenščini pojem smeri natanko ustreza pojmu struje, oziroma da sta pravzaprav sinonima, ker pomenita pač eno in isto. Zdi se, da se je k takšnim pogledom nagibal Ocvirk, za njim pa tudi Pirjevčev. Ocvirk je v *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* in še pozneje uporabljal izmenoma pojma smer in struja brez posebnega razlikovanja, kar navaja k domnevi, da sta mu bila soznačna. Ko je po vojni pojem struja nadomeščal z besedo tok, je tudi tega uporabljal bolj ali manj sinonimno s smerjo, na primer v *Literarni teoriji*. Podobno je mogoče trditi za Pirjevčevo rabo v knjigi o Ivanu Cankarju in evropski literaturi, pa tudi na drugih mestih zgodnejših spisov. Kljub takšni tradiciji je iz pomenskega ozadja besed smer in struja mogoče razbrati, da vendarle nista čista sinonima in da ju v natančni rabi ne bi smeli izenačiti. Literarna smer in struja merita s svojim pomenom sicer na isto stvar, vendar jo označujeta po različnih plateh in z različnih stališč. Smer je pojem za literarnorazvojno enoto, kolikor si jo mislimo v njeni »čisti« strukturalni podobi, z vsemi bistvenimi značilnostmi, to pa zgolj sámo po sebi, statično in abstraktno, ne glede na časovno-prostorsko realizacijo ali razprostranjenost. Nasprotno pa pojem struja s svojimi metaforičnimi otenki opozarja predvsem na to plat literarnorazvojnih enot, saj meri na to, kako se kakšna literarna smer na široko razmahne, razlije in razširi v prostoru in času, kar pomeni, da se v pojmu struja uveljavlja dinamično-spacialni pogled na literarnorazvojne enote. Literarna struja je smer, pojmovana v konkretni in stvarni zgodovinski realizaciji, ne pa samo kot strukturalna abstrakcija. S tega stališča se seveda izkaže, da lahko za pravo literarno strujo velja samo tista smerna enota, ki seže dovolj na široko, da s svojo razvojno močjo ustvarja vtis dinamičnega, številne avtorje in dela zajemajočega procesa, ki prav s tem lahko že tudi temeljno določa kako literarnorazvojno obdobje. Od tod

sledi, da nikakor ni nujno, da se literarna smer zmeraj in povsod razmahne v pravo strujo. Za delo, ki sta ga ustvarjala Čop s svojimi idejno-kritičnimi pogledi in Prešeren s svojo poezijo, je pač mogoče trditi, da se v njem kot temeljna podlaga pojavlja romantična smer. Vendar ostaja omejena na Čopa in Prešerna, kar pomeni, da se nikakor ni realizirala v tistem obsegu, ki zasluži ime literarne struje. Pa tudi po letu 1835 oziroma 1848 se romantika na Slovenskem ni razvila v literarno strujo v pravem pomenu besede. Podobna teza bi verjetno lahko opisala položaj realizma na Slovenskem proti koncu 19. stoletja. Kolikor sprejmemo že utrjeno prepričanje, da je realizem vsebinsko in formalno značilen vsaj za Kersnikovo pripovedništvo po letu 1883, čeprav ne za vsa njegova dela, ob Kersniku pa samo pogojno še za nekatere plati Aškerčevega pripovednega pesništva, je od tod mogoče formulirati trditev, da je v tem času v slovenskem literarnem prostoru bil sicer navzoč že kot smer, ne pa še kot struja. V kaj takega se je začel morda spreminjati sredi devetdesetih let s poskusi naših »naturalistov«, vendar je spriči skorajšnjega prodora moderne dvomljivo, ali se je takšna struja pred letom 1900 in takoj po njem sploh že izoblikovala. Primeri torej kažejo, da omogoča natančnejša distinkcija med smerjo in strujo tudi natančnejšo presojo tistih plati literarnega razvoja, ki jih z nediferenciranimi literarnosmernimi pojmi ni mogoče pregledno zajeti v znanstveno obravnavo. Seveda je razmerje med literarnimi smermi in strujami slej ko prej odvisno od pomena, ki ga dajemo pojmu kake konkretne smeri, tj. od načina, kako opredelimo strukturno podlago, ki določa na primer smer romantike, realizma ali simbolizma. Kaj takega je mogoče samo v zvezi z evropsko terminologijo in predstavlja tudi v okviru slovenske literarne vede poseben primerjalno-metodološki problem.

3. V slovenski literarnosmerni terminologiji obstaja poleg pojma struje še podoben pojem tok. V literarno vedo je prišel pozneje, in to kot sinonim, ki naj bi nadomestil strujo zaradi njene dejanske ali navidezne srbohrvaške proveniencije. Te misli je bil predvsem Ocvirk, ki je v svojih novejših delih strujo dosledno nadomeščal s tokom. V tem mu je sledil Pirjevec, ki v knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura v zvezi z literarnimi smermi* govori o literarno-idejnih tokovih. To pomeni, da v dobršnem delu slovenske literarne vede pojma struje in toka veljata kot oznaki za isto stvar in sta torej sinonima. Prav zoper takšno izenačevanje se vsiljuje pomislek, da čutimo v besedah za strujo in tok vendarle različne pomen-ske odtiske. Oba pojma označujeta gibanje tekočih mas, vendar kot da meri struja na nekaj širšega, tok pa na ožji, manj razprostranjen primer takšnega gibanja. Verjetno se prav zato dá reči o struji, da lahko vsebuje več tokov, ki v nji tečejo vzporedno ali se celo prepletajo, narobe pa tega ni mogoče trditi za razmerje med tokom in strujami. Kar je samo nejasen občutek, se potrjuje vsaj deloma s slovarsko obdelavo obeh besed. Po Pleteršniku, ki se je v slovensko-nemškem slovarju pri obdelavi besede struja oprl na Murka, Miklošiča in Cigaleta, je pomen besede dvojen: prvi je enak besedi struga (Flussarm, Canal), drugi pa toku (Strom, Strömung), pri čemer je potrebno še upoštevati, da je po Pleteršniku struga tudi »Strombett« ali »Wasserbett«, po Wolfovem nemško-slovenskem slovarju pa »Flussbett«, kar seveda pomeni, da vsaj nekateri pomeni, ki v besedi struja obstajajo še zmeraj, čeprav zabrisano, dajejo pojmu tisti širši obseg, ki ga čutimo v primerjavi s tokom. S tem se potrjuje, da je pojma mogoče v literarni vedi uporabljati ne le kot sinonima, ampak predvsem z različno funkcijo. O struji je mogoče govoriti takrat, kadar imamo opravka z literarno enovitim dogajanjem večjih razsežnosti, tj. z literarno smerjo, ki se realizira v večjem številu sočasnih in zaporednih del, pri čemer se dá iz njihovega pojavljanja razbrati jasna znamenja prvih začetkov, vzpona in upada takšne literarne struje. Pojem tok praviloma meri

na manjše literarnorazvojne enote, ki so hkrati manj zaključene, saj v nasprotju s strujo, ki se običajno sklada z obdobjem, lahko potekajo skoz več zaporednih obdobj, s tem pa prehajajo iz ene struje v drugo ali vsaj skoznje. Vse to je mogoče najbrž zato, ker tok največkrat ne označuje časovno-prostorske realizacije celovite literarne smeri, ampak ožjih, delnih literarnih enot, kot so zvrsti, idejno-tematski, motivni in formalno-stilni sestavi. O toku lahko govorimo v zvezi z razvojem kake literarne zvrsti, motivike, ideologije, forme in stila. Tak tok je v slovenski literaturi 19. stoletja na primer ljudska ali »večerniška« povest, ki jo začenjajo po letu 1832 prevodi iz Ch. Schmida s Ciglerjevo *Srečo v nesreči*, nadaljujejo pa Slomšek, Slovenske večernice in Stritarjevi mladinski spisi vse do leta 1900 in še čez. Da se lahko tok izoblikuje že kar na ravni posamezne pesniške forme, dokazuje primer soneta, kot so ga po Prešernu gojili manjši ali večji pesniki petdesetih in šestdesetih let – od Levstika do neznatnih verzifikatorjev okoli Zgodnje Danice; ravno dejstvo, da se ta sonetna produkcija ne uveljavlja v okviru določene literarne smeri in struje, govori v prid domnevi, da gre za tok v pravem pomenu besede, ki se preliva skoz različne plasti, smeri in obdobja literarnega dogajanja teh let. Primer izrazito ideološkega toka je t. i. sentimentalizem, ki v drugi polovici 19. stoletja privre na dan tu in tam že pri Jenku, se okrepi pri Stritarju, Gregorčiču in manjših sodobnikih, ne da bi seveda prerasel v pravo literarno strujo, pač pa se prepleta z drugimi tokovi teh let, ki se konstituirajo na drugačnih ravneh, a so mu vendarle vzporedni – na primer tok pesniškega formalizma, ki ima začetnika v Stritarju, prek epigonov pa seže do moderne. – Po vsem tem ni mogoče tajiti, da je pojem toka ožji od struje, prav zato pa tudi prožnejši, saj lahko označi literarna dogajanja na zelo različnih ravneh – od ideoloških in motivno-tematskih do formalnih ali celo zgolj stilnih, saj tudi posebne stilne težnje, ki jih zaznamo v območju jezikovnega stila – na primer pri posnemovalcih Koseskega, Župančiča ali Murna – lahko najbolje opredeli v njihovem časovnem poteku prav ta pojem. Njegova prožnost je navsezadnje tako velika, da se zdi ustrezen tudi za primere, ko se neka literarna smer ne more razviti v takšnem obsegu, da bi se pojavila kot prava struja, ampak ostaja napol realizirana sestavna plast literarnega dogajanja, v katerem se spajajo različne, slabo naznačene ali le napol razvite literarne smeri. Takšni tokovi so pri nas v obdobju med romantiko in moderno tok razsvetljenstva, predromantike, romantike, postromantike in začetnega realizma, saj nobenemu od njih ni mogoče prisoditi časovno-prostorske razprostranjenosti, ki jo terja pojem struje, pač pa to, ki jo nakazuje tok. Ker bi omenjene tokove med 1848 in 1899 lahko imenovali tudi plasti, ki se sočasno skrivajo v istem obdobju, bi bilo mogoče sklepati, da pojma tok in plast označujeta isto stvar z različnih vidikov – tok z diahronega, plast s sinhronega gledišča.

4. Tudi pojem gibanja se v slovenski literarni vedi pogosto uporablja kot sinonim za literarno smer, strujo in tok ali vsaj brez natančnejšega razlikovanja. Kot za druge pojme pokaže natančnejši premislek tudi za tega, da je njegov pomen specifičen in ga je torej v natančnejši rabi najbolje omejiti na pojave, ki jim zares ustreza. Razlog negotovosti je ta, da se dá pojem gibanja v literaturi razumeti na dva načina. Najprej kot nezavedno, snovno gibanje po zgledu gibanja prirodnih snovi – takó razumljen pojem je mogoče metaforično prenesti tudi na literarne enote in v njihovem poteku odkriti poteze takšnega gibanja. Vendar je na prvi pogled videti, da je ta vidik vsebovan že v pojmih struje in toka, tako da bi bilo neracionalno uporabljati zanj še termin gibanje. Zato se zdi precej ustrežnejše ohranjati ta pojem zgolj za drugi pomen, ki je v njem prav tako očiten in v literarnoznanstveni rabi večidel tudi prevladujoč. Po zgledu socialnih, družbenih, verskih, političnih in podobnih gibanj je tudi lite-

rarna gibanja mogoče razumeti predvsem kot dinamična dogajanja, ki niso nezavedna, stihijska, ampak programsko zavestna, ideološko formulirana, usmerjena in vódena. V tem smislu govorimo o gibanjih romantikov, naturalistov ali nadrealistov. Očitno je, da takšna gibanja ustvarja šele povezanost zavestnih subjektov v skupno ideologijo in akcijo. Zunanja pojavna oblika obojega so programi, manifesti, skupna glasila, organizirani javni nastopi, konflikti, napadi na nasprotno literarne skupine in podobno. Razumljivo je, da so takšna gibanja širša ali ozka, kratkotrajna ali trdoživa, pa tudi njihove oblike so lahko nadvse različne – od bolj tradicionalnih, kot so krogi, šole in krožki, do izrazito modernih, h kakršnim spada predvsem avantgarda, ki je na splošno samo poseben primer takšnega gibanja v literaturi oziroma umetnostih.¹³ Na prvi pogled je očitno, da je pojem literarnega gibanja v opisanem pomenu predvsem sociološki; in res se je na mednarodnih posvetih – na primer v Budimpešti leta 1971 – ponovno pokazalo, da mnogi sogovorniki razumejo pojem gibanja predvsem s tega stališča, kar pomeni, da mu gre mesto v okviru literarne sociologije.¹⁴ Razmerje med tako pojmovanim literarnim gibanjem in pa pojmi za literarne smeri, struje, tokove je precej zapleteno. Na splošno je mogoče trditi, da se gibanje nikakor ne pokriva zmeraj in povsod z enotami, ki jih označujejo pojmi smer, struja in tok. Za literarno smer ni nujno, da se formira v obliki gibanja. Pa tudi za struje je mogoče ugotavljati, da samo deloma preraščajo v literarna gibanja; le izjemoma se zgodi, da se v celoti spremenijo v gibanje, pogosto potekajo zunaj vseh gibanjskih okvirov, kar pomeni, da ostajajo na ravni bolj ali manj nezavedne, stihijske in neorganizirane dinamike. Z narobne strani je seveda mogoče postaviti vprašanje, ali je literarno gibanje v vsakem primeru samo nekakšen zunanji, sociološko organiziran izrastek posamezne literarne smeri in struje, ali pa je lahko od obojega tudi neodvisno. Opozoriti je mogoče na gibanja, v katerih se povezujejo predstavniki različnih literarnih smeri, struj, tokov, tako da jih v celoti ni mogoče zvesti na nobeno posamezno literarno smer, strujo ali tok. To bi pomenilo, da gibanje ni samo sociološki korelat drugim literarnosmernim pojmom, ampak razmeroma neodvisna enota, ki jim je lahko prirejena, včasih pa obstojna po lastni logiki, tako da se ne ujema z mejami literarnih smeri in struj, ampak jim je v skrajnem primeru celo nasprotna. Te distinkcije so verjetno odločilne za pomen, ki ga pripisujemo pojmom za konkretne literarne enote – romantika je na splošno predvsem oznaka za literarno smer, pogosto tudi za strujo ali vsaj tok, samo v določenih historičnih okoliščinah pa tudi za gibanje: v Angliji je bila samo literarna smer in vsaj v grobih potezah tudi struja, nikakor pa ne gibanje; v Franciji se pojavlja romantika hkrati kot smer, struja in gibanje, medtem ko je v nemški romantiki položaj bolj zapleten, saj bi jo lahko imeli za smer in strujo, ne pa za gibanje v celoti, ker se znotraj romantične struje formira drugo za drugim ali pa sočasno več različnih gibanj, ki so brez zveze med sabo ali si celo nasprotujejo. Še bolj zapleteno se razmerje med gibanjem, smerjo in strujo oblikuje ob enotah novejšega literarnega razvoja, za katere še ni do kraja pojasnjeno, kaj pravzaprav označujejo. Ali je ekspresionizem sploh literarna smer in struja; ali pa je predvsem gibanje, celo le zveza več posameznih gibanj, nastala v križišču stekajočih se, včasih precej različnih ideoloških, motivno-tematskih in formalno-stilnih tokov, kar bi seveda pomenilo, da se enotnost ekspresionizma oblikuje samo na ravni gibanja, ne pa kot literarna smer v pravem smislu? Nekoliko drugačen, vendar še zmeraj zapleten je problem nadrealizma, za katerega je na prvi pogled očitno, da predstavlja predvsem gibanje, manj pa, ali se to gibanje razrašča vendarle na podlagi prave literarne smeri v strujo, kolikor seveda ne mislimo z nadrealizmom v literaturi samo na posamezne motivno-tematske in formalno-stilne tokove, ki izhajajo iz nadrealističnega gibanja, ne da bi bili z njim istovetni. Podobno se vprašanje o razmerju

med gibanjem, smerjo, strujo in tokom zastavlja ob gradivu, ki ga ponuja v obravnavo slovenski literarni razvoj. Slovensko razsvetljenstvo je bilo gibanje samo v prvi fazi pred letom 1800, v okviru tako imenovanega Zoisovega »krožka« ali v zvezi z njim; po tem letu je obstajalo samo kot tok in plast; struja je bilo kvečjemu v času Zoisa, Linharta, Vodnika in sodobnikov. O slovenski romantiki seveda ni mogoče govoriti kot o struji, pač pa bi usklajeno pesniško-programsko delovanje Čopa in Prešerna v letih 1828–1835 lahko imeli za zametek literarnega gibanja. Posebno zapletena so ta razmerja bila v obdobju med romantiko in moderno. V njem je udeleženi več literarnih smeri, ki pa ostajajo večidel na ravni tokov in plasti; razprostranjenosti prave literarne struje se morda še najbolj približa postromantika, vendar ravno o tej ni mogoče govoriti kot o gibanju v pravem pomenu besede. Obdobje obvladujejo gibanja – na primer mladoslovensko – ki se ne ujemajo z literarnimi smermi, ampak rastejo iz ideoloških tokov. Tudi pojav realizma po letu 1880 ni koordiniran z ustreznim realističnim gibanjem; gibanje, ki spremlja rast Kersnikove proze, Aškerčeve poezije ali Levčeve kritike, je pretežno ideološkega značaja, tj. liberalno, in torej oprto na ideološki tok, ne na literarno smer in strujo. Še bolj zapletena so ta razmerja v obdobju moderne. Ali je tisto, kar daje enotnost obdobju in torej opravičuje oznako moderna, predvsem gibanje, ali tudi smer in struja, ali pa samo posebna konstelacija več različnih motivno-tematskih, formalno-stilnih in tudi ideoloških tokov, ki prihajajo iz različnih literarnih smeri? Medtem ko je bila moderna v svoji prvi razvojni fazi vsaj v omejenem obsegu gibanje, je hkrati v nji dobro viden tudi heterogeni preplet različnih literarno-estetskih in ideoloških tokov, zato bi jo komajda lahko imeli za eno samo razvito literarno smer, kar seveda pomeni, da je prav tako ni mogoče imeti za pravo literarno strujo. Zelo verjetno se podobno zastavlja tudi vprašanje o obdobju slovenskega ekspresionizma, ki ga prav tako določajo posebna razmerja med gibanjem, literarnimi smermi in tokovi. Kot v drugih primerih je seveda tudi ta problem mogoče do kraja pregledati samo na ozadju širše evropske problematike, se pravi iz vprašanja o tem, kaj je pravzaprav evropski ekspresionizem. To pa pomeni, da se specifična problematika slovenskih literarnih gibanj in njihovega posebnega razmerja do smeri, struj in tokov ves čas vključuje v splošno literarnosmerno problematiko.

5. Kot zadnja od kategorij, ki so na voljo slovenski literarni vedi za izhodišče v periodizacijska vprašanja, je tu še pojem stila. Pojavljal se je zlasti v spisih A. Ocvirka, včasih v besedni zvezi »stilna usmerjenost«. Iz Ocvirkove rabe je razvidno, da mu pomeni v takšni funkciji stil toliko kot literarna smer, tok ali gibanje, se pravi, da mu pripisuje pomen temeljne literarne enote, ki daje pečat kakemu obdobju. Vendar se zdi, da je enačenje stila z literarno smerjo neupravičeno, ker daje temu pojmu preširok pomen po zgledu umetnostne vede, kjer je stil zares najširša razvojna enota, saj zajema celotno vsebinsko-formalno strukturo likovnega dela oziroma skupine takih del.¹⁵ Zaradi drugačne morfološke sestave je pojem stila v tej temeljni funkciji za literaturo neprimeren. Na to opozarja dejstvo, da lahko vidimo v predromantiki, romantiki, realizmu, simbolizmu ali modernizmu posebne literarne smeri, ne moremo pa govoriti o enem samem stilu predromantične, romantične ali simbolistične literature, saj se na primer v romantiki Prešernov stil bistveno razlikuje od Hölderlinovega, Puškinovega ali Heinejevega; prav tako obstajajo med Verlainom, Rimbaudom in Mallarméjem tako velike stilne razlike, da jih pač ni mogoče uvrstiti pod skupen stil simbolizma ali dekadence, še manj seveda neoromantike. V literaturi ima pojem stila očitno manjši obseg in drugačen položaj kot v umetnostni vedi. Zato na splošno literarnega stila ni mogoče enačiti s smerjo ali strujo, kar seveda pomeni, da v stilih ni mogoče videti temeljnih literarnih enot, po katerih bi določali

enotnost obdobj ali jih po njih celo imenovali. Ta ugovor deloma zadeva tudi pojem »stilna formacija«, ki ga je predlagal A. Flaker kot ustrežnejše nadomestilo za pojem smeri, a je očitno, da jemlje pojem stila v preširoki, po likovni umetnosti umerjeni funkciji, pri čemer ostaja odprto vprašanje, ali je pojem formacije, ki je po svojem bistvu drugo ime za sistem po zgledu t. i. vojaških, ekonomskih in družbenih formacij, najprimernejši za označevanje literarnorazvojnih enot, ki si jih pač le pogojno lahko mislimo kot sisteme.¹⁶ Če se v vseh teh primerih izkazuje pojem stila preozek, da bi bil enak pojmu smeri, je pa vendarle potrebno priznati, da se prilaga oznakam za tiste literarne smeri, ki ne zajemajo literature določenega historičnega obdobja v celoti, tj. poleg njene forme tudi vsebino, obnem pa še njuno strukturo enotnost, ampak se nanašajo samo na njene formalno-stilne poteze. Med pojme za takšne literarne smeri spadata od starejših verjetno manierizem in klasicizem, morda tudi rokoko; od novejših bi bilo s tega stališča potrebno razmisliti o impresionizmu. To pomeni, da moramo od pojmov za temeljne literarne smeri, ki so globalni in v pravem smislu strukturalni, razlikovati takšne, ki so drugotni, delni in formalni. Prav zato bi jih lahko izenačili s stili kot historičnimi literarnimi enotami, oziroma s stilnimi tokovi. Takšne drugotne literarne smeri se v svojem razvoju seveda nujno opirajo na bolj temeljne literarne strukture. Tako se klasicizem dejansko uveljavlja že v območju pozne renesanse, nato baroka in razsvetljenstva, kar nudi možnost za razpravljanje o renesančnem, baročnem, razsvetljenškem, nazadnje celo predromantičnem klasicizmu.¹⁷ Podobno se dá razmišljati o dekadencnem, simbolističnem in celo naturalističnem impresionizmu, saj je očitno, da se impresionizem kot formalno-stilni tok lahko povezuje z različnimi, včasih celo nasprotnimi literarnimi smermi.¹⁸ Pogoj za takšno pojmovno diferenciranje je seveda razlikovanje med globalnimi in delnimi literarnimi smermi. Šele v tem okviru dobi tudi pojem stila dovolj utemeljen obseg in funkcijo prave literarnorazvojne enote. Vendar je s takó omejenim pojmom potrebno ravnati previdno, kajti tisto, kar označuje, ne sodi samo v območje stila v strogem pomenu besede, ampak zadeva še druge plasti formalne sestavljenosti literarnega dela, tj. različne plasti njegove notranje in zunanje forme. Zato bi o literarnih smereh, ki se nanašajo na takšno sestavo, morali govoriti kot o formalno-stilnih smereh, strujah ali tokovih.

Podrobnejši pretres slovenskih terminov za temeljne periodizacijske in literarnosmerne pojme pokaže, da je njihova raba bolj komplicirana, kot se zdi na prvi pogled, zlasti če jih ne želimo jemati kot približne sinonime, ampak v skladu z njihovim pomenskim obsegom in logiko. Iz tega pretresa pa že tudi izhaja možnost za podrobnejšo obravnavo konkretnih oznak, ki jih uporablja slovenska literarna zgodovina za določitev razvoja slovenske literature od konca 18. stoletja naprej in ki ji seveda prihajajo iz evropske literarnosmerne in periodizacijske terminologije. Za primerjalno analizo slovenskih literarnih stikov z Evropo je zato nujno pregledati tudi vsebino, obseg in funkcionalnost teh oznak, to pa čimbolj v luči kategorialnih razlik, ki jih je pokazal pretres pojmov obdobje, smer, struja, tok, gibanje in stil. Pri tem je potrebno upoštevati tako slovensko kot evropsko literarnozgodovinsko rabo, saj se šele v primerjavi obeh izkaže vrednost takšnih konkretnih oznak tudi za primerjalno obravnavo slovenske literature. Med termini, ki pridejo v poštev pri razlaganju literarnega razvoja v letih 1770–1970, so aktualni zlasti razsvetljenstvo, sentimentalizem, predromantika, romantika, postromantika, realizem, naturalizem, dekadenca, simbolizem, impresionizem, moderna, neoromantika, modernizem, futurizem, ekspresionizem, konstruktivi-

zem, socialni realizem, socialistični realizem, eksistencializem in strukturalizem.

1. Slovenska literarnozgodovinska raba pojmov razsvetljenje, sentimentalizem in predromantika ustreza v glavnem splošno evropski, pri čemer povzema vase tudi probleme, ki ostajajo v evropski literarni vedi nejasni ali odprti. Še najmanj je kaj takega opazno pri slovenskem razsvetljenstvu, ki ostaja prav zato za obdobje med leti 1770 do 1819 ali celo 1830 najtrdnější periodizacijski pojem. Kljub temu opozarjajo novejšje evropske raziskave na to, da se kot drugje tudi v slovenski rabi pojma razsvetljenje – najbrž pod vplivom tradicionalnih, iz nemške kulture potekajočih pogledov – ohranja ožina, ki poskuša iz njega izločiti vse, kar ni strogo racionalno, kot da ni razsvetljenje s svojo metafizično in antropološko »podobo« sveta vključevalo tudi izrazite senzualne in navsezadnje emocionalne plasti, čeprav seveda bistveno drugačne od tistih, ki so značilne za predromantiko ali romantiko.¹⁹ V območje evropskega razsvetljenstva ne sodi samo tok takratnega racionalizma, ampak še bolj vzporedni tokovi empirizma, senzualizma in končno sentimentalizma; prav zato se lahko razsvetljenje v literaturi povezuje z različnimi motivno-tematskimi, ideološkimi ali zgolj formalno-stilnimi sestavi, tokovi in stili – z ene strani s klasicizmom in rokokojem, z druge z meščanskim verizmom in sentimentalizmom. Zato spadajo v razsvetljenje tudi takšni literarni pojavi, ki jih preozko pojmovanje rado izloča iz njega, nato pa prestavlja v predromantiko ali celo v romantiko. S te strani pojem razsvetljenstva v slovenski literarni vedi gotovo še ni do kraja izdelan, na kar opozarja med drugim teza D. Pirjevca iz leta 1957, da razsvetljenje na Slovenskem ni moglo vplivati na rast narodne zavesti, ampak je to lahko storila šele predromantika.²⁰ Ta teza je nedvomno v zvezi s preozkim pojmom razsvetljenstva. Eno od znamenj takšne ožine je tudi to, da se razsvetljenje marsikje poskuša zvesti samo na ideološko napredne ali celo radikalne tokove, kar ne ustreza dejanskemu stanju, saj zajema evropsko razsvetljenje célo pahljačo ideoloških, socialnih in političnih odtentkov, od najbolj radikalnih do močno konservativnih – dejstvo, ki je zelo pomembno za presojo različnih tokov slovenskega razsvetljenstva v 19. stoletju. Podobno kot za evropsko razsvetljenje je seveda tudi za slovensko odločilno, da njegova pojmovna vsebina presega literaturo in dobiva najširši duhovnozgodovinski obseg; kolikor posega v literaturo, pa vendarle globinsko določa njene strukture in postaja termin za globalno literarno smer, ki se lahko pojavlja kot struja, pa tudi kot gibanje ali vsaj kot tok. Prav v teh različnih oblikah ostaja pojem razsvetljenstva eden temeljnih literarnosmernih pojmov za razlago slovenskega literarnega razvoja ne samo v 18. stoletju, ampak globoko v 19. stoletje.

V primerjavi s pojmom razsvetljenstva je sentimentalizem v slovenski literarni vedi redko uporabljen pojem. To ustreza splošni evropski situaciji tega termina, ki mu manjka natančna vsebinska določitev, zlasti v razmerju do razsvetljenstva in predromantike. Ker se pojavlja večidel v podrejeni ali stranski funkciji, je verjetno, da ne more označevati globalne literarne smeri, ampak samo poseben motivno-tematski sestav, ki stopa v obliki toka v okvir globalnejših duhovnozgodovinskih in literarno-estetskih enot. S tega stališča se zdi neupravičeno enačiti sentimentalizem v celoti s predromantiko, saj se v večini primerov kaže predvsem kot poseben tok znotraj poznega razsvetljenstva; od tod se seveda nadaljuje v predromantiko, vendar je mogoče govoriti o pravem predromantičnem sentimentalizmu samo tam, kjer se njegove motivno-tematske značilnosti dejansko vgradijo v novi koncept predromantične subjektivitete. V tej obliki bi utegnil biti pojem sentimentalizma zanimiv za razlago tistih značilnosti slovenske literature po letu 1800 – pri Primcu, Jarniku in drugih – ki jih je novejšja literarna zgodovina deloma označila

za predromantične, a bi jim bolje ustrezala oznaka razsvetljenskega sentimentalizma.²¹ Ta se v obliki močnega toka nadaljuje skoz Prešernovo obdobje in še po letu 1848; verjetno šele zdaj prehaja v pravi predromantični sentimentalizem, se prepleta z romantiko in postromantiko, tako da je Stritarjev sentimentalizem v šestdesetih in sedemdesetih letih kot vrh slovenskega literarnega sentimentalizma križanec različnih tokov, ki prihajajo še iz 18. stoletja.

Predromantika je med tistimi evropskimi literarnozgodovinskimi pojmi, ki so se v zadnjih desetletjih razmeroma močno zasidrili tudi v slovenski literarni vedi. Usoda tega pojma je pri nas sledila splošnemu evropskemu razumevanju, kot ga je zgradil predvsem P. Van Tieghem od leta 1924 naprej, v našo literarno zgodovino prenesel A. Ocvirk, najširše na slovenskem literarnem gradivu uporabil J. Pogačnik.²² Ob tem je potrebno upoštevati, da je pojem že nekaj časa izpostavljen tudi močni kritiki (E. R. Curtius, U. Weisstein), čeprav ni mogoče tajiti, da zlasti v slovenskih literarnih vedah govorijo v njegov prid konkretne raziskave domačega gradiva (K. Krejči idr.).²³ K znanim kritikam na račun pojma je potrebno dodati dvoje opozoril – najprej, da se v okvir predromantike po nepotrebnem uvrščajo literarni pojavi, ki jim je pravo mesto še v razsvetljenstvu in razsvetljenskem sentimentalizmu (opisna poezija narave, pa tudi začetki sentimentalnega romana, meščanske tragedije ipd.); nato pa še, da je v Van Tieghemovi interpretaciji predromantika pretežno mehaničen zbirni pojem za različne motivno-tematske in stilno-formalne tokove, ne pa oznaka za globalno literarno smer in celo strujo, resda razvejano v več vzporednih literarnih gibanj in tokov. Pomanjkljivost Van Tieghemovega pojmovanja je očitno v tem, da je zgrajeno pretežno empirično iz posameznih motivnih, tematskih ali formalnih značilnosti, ki naj bi kot vsota konstituirale predromantiko, ne pa kot duhovnozgodovinski pojem, ki označuje posebno strukturo predromantične subjektivitete in s tem globalno podlago njene literature. Pregled ustreznega evropskega gradiva kaže, da je postavitev pojma v tej smeri ne samo mogoča, ampak celo nujna, tako da je predromantika temeljna literarna smer po razsvetljenstvu in s tem bistvena predstopnja romantike. Šele v tej obliki bi lahko postala splošno veljaven evropski literarnosmerni pojem. Takšna raba bi terjala nekaj popravkov v zvezi s slovenskim literarnim gradivom, saj bi o pravi predromantiki pri nas, čeprav samo v obliki toka, ne pa prave struje, ne mogli govoriti niti za obdobje po letu 1800 in tudi ne v obdobju Prešernove romantike; ves ta čas se v slovenskih literarnih tekstih še ne formira nikakršna struktura, ki bi kazala obrise pristne predromantične subjektivitete. Šele po 1848 se njene prvine zgostijo v vidnejši tok, vendar ta vse do moderne poteka vstric z drugimi, sorodnimi tokovi romantike in postromantike. Dokaz za njeno omejenost je med drugim ta, da se v nobenem od omenjenih obdobj ne razrase v gibanje, kakršna so bila v prvotnem predromantičnem obdobju za Evropo dovolj značilna.

2. Pojem romantike je kljub občasnim debatam, ki jih sproža njegova pomenska vsebina, med najbolj utrjenimi literarnosmernimi pojmi evropske literarne vede. Debate, ki so poskušale pretresti njegov obseg in meje, so pokazale, da romantike ni mogoče določati po empiričnih motivno-tematskih ali formalno-stilnih značilnostih, ampak z globalnimi prerezi romantične duhovnozgodovinske strukture; primer za to je Wellekova formulacija pojma; v podobno določitev gredo tudi že izvirne slovenske obravnave pojma.²⁴ V tem smislu je slovenska literarna veda pretežno sprejela tezo, da je romantika globalna literarna smer, ki se prav zato lahko razrase v obsežno strujo in formira v različna gibanja, lahko pa ostane samo razmeroma ozek tok.²⁵ V okvirih slovenske literature 19. stoletja ostaja romantika seveda samo tok, kar velja za Prešernovo obdo-

bje. Pomembno je, da je prav s pomočjo globalno razumljenega pojma slovenska literarna zgodovina bolj ali manj dokončno omejila trajanje takšne slovenske romantike na leta 1830–1848 in iz nje izvzela prejšnja desetletja, ki jih je starejše zgodovinopisje označevalo s pavšalno širokim pojmom romantike oziroma s t. i. »narodopisno« romantiko. V zvezi s tako pojmovano romantiko se da seveda tudi v slovenski literaturi razpravljati o različnih tipih romantike ali pa o zgodnji, visoki in pozni romantiki.

Pač pa bi bilo potrebno v okviru slovenske literarne vede posebno pozornost posvetiti še možnostim, ki jih odpira pojem postromantike kot posebne literarne smeri, struje ali toka po izteku romantike. Pojem se je v posameznih razpravah že pojavil (J. Kos, A. Skaza), vendar za zdaj še ne dokončno formuliran ali pa le kot sinonim za pozno romantiko.²⁶ Podobno je z njim v evropski literarni, pa tudi likovno-umetnostni vedi (H. R. Ferriot, A. Hauser, T. Klaniczay idr.).²⁷ Problem je v tem, ali naj ostane postromantika samo soznačnica za značilnosti pozne romantike oziroma za njen razkroj ali naj označuje samostojno literarno-estetsko enoto v smislu globalne strukture in s tem pravo, bolj ali manj sklenjeno literarno smer. Pregled evropskih literarnih pojavov med leti 1830–1880 kaže dovolj možnosti, da se za to obdobje poleg realizma, začetkov naturalizma in neoromantike postulira obstoj postromantike kot prave literarne smeri in struje, pri čemer se odpira seveda novo vprašanje o njeni razmejitvi z realizmom. Pri Slovencih za ta čas seveda ni mogoče govoriti o postromantiki kot o široki struji, ampak kvečjemu o močnem toku. Vendar ravno v tej obliki obeta pojem več možnosti za diferencirano razlago obdobja med leti 1848–1899, ki ga ni mogoče zajeti samo s pojmi razsvetljenstvo, sentimentalizem, predromantika, romantika ali realizem.

3. Pojem realizma je v evropski literarni vedi samo na videz eden najtrdnjših, dejansko tudi najnovejše razprave in pregledi njegove problematike kažejo, da je pomensko še zmeraj nejasen in v literarnozgodovinski praksi negotov. Težnja teh razprav gre vendarle v smer historizacije pojma, saj je večina raziskovalcev mnenja, da mora postati realizem predvsem termin za konkretno, historično literarno smer, zmeraj bolj problematičen je pa kot ahistorična oznaka, kar bi veljalo tudi za takšne reprezentativne poglede na realizem, kot jih je ustvaril E. Auerbach s svojim delom o »mimesis«. ²⁸ Da gre v vsakem primeru za globalno literarno smer in strujo 19. stoletja, razvevano v več podvrst realizma, z mnogimi gibanji in tokovi, je splošno sprejeto dejstvo. Manj razvidno je, kako določiti vsebino globalnega pojma, ki bi lahko zajel tako različne tipe evropske realistične literature v letih 1830–1880 in vse do 1900, kot so jih ustvarjali francoski, angleški, ruski in drugi vodilni realisti. Še zmeraj odprto je vprašanje, ali se ga da opisati s pojmom materialistično-pozitivističnega determinizma ali pa je prikladnejša kategorija »historizma«, ki jo je predlagal, čeprav ne dovolj dosledno, ravno E. Auerbach.²⁹ Posebno vprašanje v okviru evropske literarne vede zadeva ustroj in pomen nemškega »poetičnega realizma«, ki je z evropskega stališča komajda ustrezen termin in verjetno potreben popravek s pomočjo pojma postromantika. Vsa ta vprašanja so aktualna tudi v slovenski literarni vedi. Tradicija pojma realizem je bila pri nas – podobno kot v nemškem jezikovnem območju – dolgo in pretežno ahistorična; tudi v današnji rabi pojma so močni izraziti psihološki, filozofski in torej nezgodovinski pomeni. To je najbrž glavni razlog za različne poglede na začetke, naravo in obseg realizma v slovenski literaturi 19. stoletja (A. Slodnjak, A. Ocvirk, B. Paternu, M. Kmecl idr.).³⁰ Zato se zdi skoraj nujno, da bo v skladu s splošnimi evropskimi težnjami tudi realizem v slovenskem literarnem razvoju zadnjih sto let potrebno lokalizirati s pomočjo strogo historičnega pojma, kar bo imelo verjetno za posledico premik njegovega razmaha

še bolj na konec 19. stoletja ali celo v 20. stoletje. Od tega premika je odvisna v marsičem tudi vsebina in funkcija pojma naturalizem na Slovenskem. Po zgledu nemške literarne zgodovine, ki je svoj naturalizem postavila v ostro nasprotje s »poetičnim realizmom«, se pravi bistveno drugače od francoske, ki vidi v naturalističnem obdobju večidel nadaljevanje in posebno stopnjo v razvoju realizma, je tudi slovenska literarna zgodovina izločila t. i. Govekarjev »naturalizem« devetdesetih let in nato obdobja moderne iz splošnega razvojnega toka naše realistične literature.³¹ Takšna postavitev je problematična toliko, kolikor ta naturalizem ni bil adekvaten nemškemu in že zato ne pravo nasprotje »poetičnemu realizmu«, kar se dopolnjuje z dejstvom, da se naši »naturalisti« sami niso označevali s tem pojmom, pa tudi v njihovi pisateljski praksi je le malo značilnosti temeljne strukture, ki jo lahko upravičeno imamo za naturalistično. To pomeni, da tudi naturalizem kot pojem za literarno smer, strujo, gibanje ali tok terja v slovenski literarni vedi ponoven pretres, verjetno v tej smeri, da bi namesto o naturalizmu govorili o naturalističnih tokovih znotraj realizma kot literarne smeri, ki se na Slovenskem od Kersnika naprej izredno počasi formira v pravo strujo, kar se dokončno dovrši šele v tridesetih letih s socialnim realizmom, v katerega se zlijejo tudi takšni tokovi in postanejo zanj zelo značilni.

4. Pojmi neoromantika, impresionizem, dekadenca in simbolizem se v slovenski literarni vedi že od začetka povezujejo s pojmom slovenske moderne, tako da je njihova uporaba odvisna predvsem od tega pojma. Moderna sama na sebi je sicer še zmeraj uporabna oznaka za obdobje med leti 1899 in 1918, ni pa seveda termin za literarno smer, pa tudi ne za strujo ali tok. Literatura štirih avtorjev, ki jih imamo za osrednje nosilce moderne in jim lahko pridružimo še dela sodobnikov ali sopotnikov, ne pripada eni sami smeri, struji in toku, ampak stoji na stičišču več različnih smeri in tokov. Še najbolj se pojem moderne približuje sestavu gibanja, vendar še to predvsem v prvi razvojni fazi, ko so bili štirje avtorji povezani med sabo in so tudi programsko poudarjali nasprotje do starejših ali vzporednih literarnih skupin. Na splošno je pa moderna že v tej fazi, še bolj pa po nji predvsem pojem za posebno konstelacijo tokov, prihajajočih vanjo iz različnih literarnih smeri. Prav zato se odpira v slovenski literarni zgodovini že več desetletij vprašanje, ali je katera teh smeri v obdobju moderne vendarle tako dominantna, da ga je mogoče imenovati predvsem po nji. Stališča so bila močno različna (A. Ocvirk, A. Slodnjak, F. Zadavec, F. Bernik idr.), nihajoča med impresionizmom, simbolizmom, impresionističnim simbolizmom in neoromantiko. Primerjava teh pojmov z rabo v evropski literarni vedi nakazuje vrsto problemov, ki nikakor ne govorijo v prid izenačevanju bistva slovenske moderne s katerikoli od njih.

Pojem impresionizma je v literarni vedi še zmeraj problematičen, saj ga na primer francoska večidel ne uporablja za literarne pojave; v Nemčiji se je sicer udomačil, vendar so njegove meje do naturalizma, simbolizma in dekadence ostale nedoločene. Ravno iz dejstva, da se ga da povezovati s slehernim teh pojmov in razpravljati izmenoma o naturalističnem, dekadencnem in simbolističnem impresionizmu ali celo o njihovih mešanica, kaže na to, da impresionizem ni globalna literarna smer, struja in gibanje, ampak večidel samo formalno-stilni sestav, ki literarnih pojavov ne določa globinsko, ampak se združuje z različnimi duhovnozgodovinskimi ustroji.³² V tem smislu se pojavlja predvsem v obliki toka. Nedvomno se tudi v literaturi slovenske moderne uveljavlja impresionizem predvsem na takšni ravni, kar je pa že tudi razlog, da ne more veljati za njeno bistveno določilo. Pojmi dekadenca, simbolizem in neoromantika so po svojem pomenskem obsegu v ta namen nedvomno primernej-

ši, vendar pa spremni razlogi govorijo večidel zoper možnost, da bi bistvo slovenske moderne izenačili s katerim teh pojmov.

Pojem dekadence v novejši evropski literarni vedi ni močno v rabi, saj ga je kot istovrstni pojem skoraj docela spodrinil pojem simbolizma. V slovenski literarni vedi se je po zaslugi A. Ocvirka in njegovega vpliva močneje zasidral, kar nikakor ni v škodo natančnejšemu obravnavanju evropske in slovenske literature t. i. »fin de siècle«. Vendar seveda tudi v tej obliki vsiljuje vrsto vprašanj – predvsem ali je dekadenca sploh pojem za globalno literarno smer ali pa je samo oznaka za motivno-tematske sestave, ki skoz to literaturo prihajajo še iz naturalizma, se podaljšujejo v simbolizem, pri tem se pa spajajo s formalno-stilnimi sestavi impresionizma in tudi drugih stilov; drugo vprašanje meri na to, ali se dekadenca bistveno loči od simbolizma in je med obema sploh mogoče začrtati dovolj jasno razločevalno mejo. Spričo pomanjkljive pozornosti, ki jo kaže do dekadence novejša evropska literarna veda, je mogoče s precejšnjo previdnostjo domnevati, da dekadenca ni samo motivno-tematski tok, ampak da prek tega kaže na značilnosti globinske literarne smeri; vendar ta v samem pojmu dekadence ni dovolj eksplicitno navzoča ravno zato, ker dekadenca že po svojem bistvu prehaja v simbolizem in z njim sestavlja enoto, ki jo je samo obrisno mogoče razčlenjevati na dekadence in simbolistične plasti, saj se dekadence in simbolizem že od Baudelaira naprej dogajata predvsem kot neprestano nihanje istega literarno-estetskega sveta in ene same temeljne duhovnozgodovinske strukture v razponu njenih različnih permutacij. Verjetno je prav zato bil evropski literarni vedi potreben še širši pojem neoromantike; ta naj bi označil skupno podlago, ki ne v enem ne v drugem pojmu ni dovolj razvidna. V pojmu neoromantike je ta skupna podlaga seveda eksplicirana v razmerju do prvotne romantike, kar pa ne pomeni, da bi bila neoromantika samo njena preprosta ponovitev, ampak prav narobe – neoromantika je predvsem radikalno stopnjevanje, prenova in doslednja izpeljava možnosti, ki jih je prvotna romantika v svojih najbolj skrajnih oblikah sicer že nakazala, ne pa še do kraja razvila. Kljub temu da je pojme dekadence, simbolizem in neoromantika mogoče razvrstiti v dovolj smiseln red, pa seveda ni mogoče zanikati, da se evropska literarna veda tudi v najnovejšem času ob teh pojmih srečuje z novimi težavami ali jih celo po nepotrebnem komplicira.³³ Mednje sodi že to, da zanemarija pojem dekadence in ga skoraj docela razpušča v pomenski vsebini simbolizma. S tem pa tudi ta pojem ostaja nerazmejen in nedoločen, saj ob njem ni več sorodnih plasti, do katerih se edino lahko definira, pa tudi ne višje enote, kamor se z njimi vključuje. Posledica je ta, da ni več jasno, katere avtorje, pojave in dela še vključevati v simbolizem; tako po mnenju A. Balakian, Lautréamont in Rimbaud ne sodita v simbolizem, pač pa Verlaine in Mallarmé; narobe po mnenju drugih to ne velja za Verlaine. Problem je torej v tem, da so se z opustitvijo pojma dekadence zbrisale zveze in razlike simbolizma s pojavi, ki so na isti ravni in tvorijo z njim isto temeljno literarno enoto; z druge strani – kot kaže primer Rimbauda – pa je ostala nedefinirana razlika simbolizma oziroma neoromantike sploh do modernizma, kakršen se je formiral v 20. stoletju deloma iz nastavkov v simbolizmu, deloma pa tudi kot reakcija nanj. Sprejemljivejša se zdijo v tej smeri tista prizadevanja evropske literarne vede, ki dosledno podaljšujejo simbolizem – z njim pa seveda tudi dekadenco in neoromantiko v celoti – globoko v 20. stoletje in vključujejo vanj ne samo Claudela, Prousta, Valéryja in Yeatsa, ampak tudi Joycea, Woolfovo in celo Faulknerja. Nekateri teh podaljšav so nedvomno problematične, kot take pa vendarle opozarjajo, da obstaja močan neoromantičen, dekadenco-simbolističen tok tudi še v literaturi 20. stoletja ob realizmu in zlasti modernizmu. Za pojem neoromantike je potrebno v evropski perspektivi priznati, da je njegova uporaba omejena večidel na nemško jezikovno področje, med-

tem ko ga zlasti francoska literarna veda skoraj ne uporablja, verjetno zato, ker ji zadostuje pojem simbolizma. Vendar je tudi v nemški rabi njegov pomen dvojen – neoromantika se pojavlja kot ožja oznaka poleg dekadence in simbolizma za tiste tokove »fin de siècle«, ki izrazito obnavljajo motive in teme stare nemške romantike, nato pa še kot širši pojem, ki je lahko sinonim za francoski simbolizem ali pa skupna oznaka za dekadenco in simbolizem.³⁴

Slovenska literarna veda mora slediti seveda tisti rabi, ki je evropsko splošnejša, smiselna in za razlago literarnih procesov na prelomu stoletja ustrežnejša, kar pomeni, da ji morata dekadenca in simbolizem označevati predvsem globinski literarnorazvojni strukturi, ki prehajata druga v drugo, čeprav ohranjata motivno-tematske in formalno-stilne posebnosti, po katerih se ločita; podobno je neoromantiko nujno razumeti kot globalni pojem, ki povzema enotnost dekadence in simbolizma na temeljni duhovnozgodovinski, s tem pa tudi literarno-estetski ravni. Prenos tako razumljenih pojmov na literaturo slovenske moderne prinaša vrsto nesporazumov, ki jih bo potrebno šele do kraja razplesti. Kljub temu da je literarna zgodovina bolj ali manj dosledno ponavljala, da sta evropska dekadenca in simbolizem bistveno vplivala na moderno, je hkrati bila prisiljena ugotavljati, da v delu štirih avtorjev sploh ne gre za pravo dekadenco niti za pristni simbolizem, do česar je v svoji knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura* prišel tudi D. Pirjevec, čeprav je prvotna teza dela govorila v prid pristnemu simbolističnemu vplivu; podobnega mnenja je bil v svojih študijah o stilnih premikih v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu A. Ocvirk.³⁵ Od tod je sledila nekoliko spremenjena terminologija – namesto o simbolizmu je npr. Ocvirk raje govoril o impresionističnem simbolizmu, Zadravec pa je predlagal za isti pojav termin empirični simbolizem.³⁶ Ne glede na različnost je tem oznakam za izhodišče misel, da v slovenski moderni ne gre za pravi evropski simbolizem in najbrž tudi ne za dekadenco. Težava je v tem, da je ne samo v okviru evropske literature kot celote, ampak tudi v zvezi z našo moderno mogoče razpravljati o dekadenci in simbolizmu, pa tudi o neoromantiki s pridom samo tedaj, kadar so ti pojmi precizno postavljene literarnosmerne kategorije, ne pa samo približne prisposobe, ki pomenijo pravzaprav toliko kot kvazidekadenca ali kvazisimbolizem. S tega stališča se zdi, da bi jih bilo primerneje omejevati samo na tista redka Cankarjeva ali Župančičeva besedila, v katerih se dekadenca ali simbolizem, prek obeh pa tudi neoromantika zares realizirajo po svojih globinskih, tj. strukturnih, duhovnozgodovinskih, metafizičnih in vseh drugih značilnostih. V tem smislu se seveda izkaže, da so dekadenca, simbolizem in neoromantika znotraj slovenske moderne samo zelo ozek tok, ki se prepleta z drugimi motivno-tematskimi in formalno-stilnimi tokovi, npr. z romantičnim, postromantičnim, impresionističnim, realističnim in celo naturalističnim tokom. Dejstvo, da bistva moderne ni mogoče izenačiti z dekadenco, simbolizmom in neoromantiko, hkrati pomeni, da moramo te tokove razbirati še pri drugih avtorjih tega obdobja, pa tudi v naslednjih obdobjih – zlasti v obdobju ekspresionizma, kjer se pri M. Jarcu, A. Vodniku, S. Grumu in še kom ponuja analiza vrsta pojavov, ki se jih dá vključiti v motivno, tematsko in celo formalno problematiko dekadence ali simbolizma. Kot drugod po Evropi tudi na Slovenskem neoromantike ni mogoče zaključiti kar s prvo svetovno vojno, ampak je treba upoštevati obstoj njenih tokov še med obema vojnoma in celo po drugi svetovni vojni.

5. Podobno kot za slovensko moderno se tudi za ekspresionizem v slovenski literaturi 20. stoletja vsiljuje vprašanje, ali gre za pravo literarno smer in strujo ali pa za zbirni pojem, v katerega se subsumira več raznovrstnih elementov – od gibanja do posameznih motivno-tematskih in

formalno-stilnih tokov, ki ne sestavljajo homogene literarnorazvojne celote in pripadajo morda sploh različnim literarnim smerem. Spričo dejstva, da lahko v obdobju našega ekspresionizma ugotovljamo motivno-tematske tokove simbolizma in verjetno tudi dekadence, je seveda verjetnejša druga možnost. To potrjujejo tudi novejša raziskave evropskega ekspresionizma – od zbornika, ki ga je U. Weisstein posvetil ekspresionizmu kot »mednarodnemu pojavu«, prek kolokvija, ki so ga leta 1976 priredili v Strasbourgu o ekspresionizmu v »evropskem medprostoru«, pa do najnovejših obravnav (Ch. Eykmann, G. Knapp idr.).³⁷ Rezultat takšnih raziskav kaže, da je ekspresionizem pretežno »provizoričen« pojem, pravzaprav »zbirna oznaka« brez pravega skupnega imenovalca ali predvsem »hevrističen« pojem, ne pa ime za »homogeno življenjsko občutje in estetski program«, se pravi, da ni pojem za pravo globinsko literarno-estetsko strukturo, ki bi jo od drugih ločevala posebna duhovnozgodovinska podlaga in ji hkrati dajala nezamenljivo literarno-estetsko fiziognomijo. Seveda ostaja možnost, da iz ekspresionističnega obdobja izločimo vse tokove, ki pripadajo drugim, tj. predhodnim ali šele nastopajočim literarnim smerem, in pojem ekspresionizma reduciramo res samo na pojave, ki jih drugi pojmi ne morejo pokriti. Vendar ta možnost v evropski literarni vedi še ni bila preskušena, na slovenskem gradivu pa jo je zaradi njegove sorazmerne netipičnosti težavno izvesti. Ostaja torej ekspresionizem kot obdobjno ime za značilen preplet različnih tokov in gibanj, ki se ga dá empirično opisovati v njegovi časovni kontinuiteti, ne da bi s tem merili na kako globljo literarnosmerno problematiko. Da se literarna veda ne more zadovoljiti s takšnim deskriptivnim postopkom, je razumljivo, zato velja upoštevati tudi tiste poskuse, ki iščejo širši pojem, s pomočjo katerega bi se dalo problematiko ekspresionizma zvesti na bolj globalne duhovnozgodovinske in literarnoestetske podlage. Tega seveda ni mogoče storiti s pomočjo enakovrstnih pojmov, kot sta futurizem in konstruktivizem, saj je tudi za tadva očitno, da ne predstavljata pravih literarnih smeri, ampak samo motivno-tematske in formalno-stilne tokove, če že ne samo gibanja. To velja zlasti za konstruktivizem, ki bi mu ob Kosovelu komajda lahko priznali status prave literarne smeri, saj kaj takega ni bil tudi v takratni evropski literaturi in je celo t. i. rusko-sovjetski konstruktivizem potrebno najbrž razumeti kot gibanje brez globalne literarnosmerne veljave.³⁸ Od širših pojmov pride v poštev pojem avantgarde, ki ga je predlagal A. Flaker kot termin, ki naj preseže specifično nacionalne tokove (futurizem, ekspresionizem) kot oznaka za njihovo skupno ali višjo podlago. Vendar se zdi pojem avantgarde za to neprimeren, ker je pretežno sociološki, se pravi oznaka za gibanje, ne pa za literarno smer v njeni globalni duhovnozgodovinski strukturiranosti. V tem pogledu je nedvomno ustrežnejši pojem modernizem, kot se je izoblikoval zlasti v anglosaški literarni vedi, čeprav še ne z dovolj ostro izrisanim pomenom.³⁹ Še zmeraj ostaja problem, ali ga je mogoče razčleniti na dvoje ločenih obdobjev – na paleo- in neomodernizem (F. Kermode), in ali je potrebno drugo obdobje po zgledu ameriških raziskovalcev imenovati že kar postmodernizem. Toda tudi v tej obliki daje pojem modernizma slovenski literarni vedi dovolj možnosti, da z njegovo pomočjo išče že v obdobju ekspresionizma sledove nove globalne literarno-estetske usmeritve, kolikor je ne bo našla šele v povojni literaturi šestdesetih let. Razvoj modernizma na Slovenskem seveda tako kot drugod v Evropi, Sovjetski zvezi in Ameriki prekinjajo vmesna obdobja t. i. socialnega realizma, ki na Slovenskem povzema vase tokove prejšnjega realizma oziroma naturalizma, a ju na poseben, še neraziskan način kombinira z vplivi socialističnorealistične smeri, in pa literatura eksistencializma, ki je po duhovnozgodovinski in literarno-estetski plati poseben problem, ki mu tudi evropska literarna veda še ni posvetila prave sistematične pozornosti. Za modernizem, kakršen je v Sloveniji proti koncu šestdesetih let sle-

dil eksistencialističnemu valu in drugim tokovom, je poskušal J. Pogačnik uvesti pojem strukturalizma.⁴⁰ Vendar je ta pojem po prepričanju mnogih evropskih raziskovalcev (H. Peyre idr.) neprikladen za oznako pojavov v območju literature ali umetnosti.

OPOMBE

¹ Prispevek povzema rezultate, do katerih je v letu 1981 prišla raziskovalna naloga *Slovenska literatura in Evropa 1770–1970*, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira Raziskovalna skupnost SRS; s tem dopolnjuje teze iz razprave *Slovenska literatura in Evropa 1770–1970*, objavljene v Primerjalni književnosti 1981, št. 1 in 2.

² A. Ocvirk: *Literarna teorija*, Ljubljana 1978 (Literarni leksikon 1), str. 21.

³ Gradivo z budimpeštanskega kolokvija je bilo objavljeno v reviji *Neohelicon*, 1973, št. 1–2, z beograjskega kongresa v knjigi *Actes du V^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Amsterdam 1969, s kongresa v Montréalu–Ottavi pa v zborniku *Actes du VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart 1979.

⁴ E. Koren: *Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma*, Primerjalna književnost 1979, št. 1., str. 37.

⁵ Gre predvsem za tiste slovenske literarne zgodovinarje in jezikoslovce, ki so delovali v Zagrebu in bili v stiku z »zagrebško solo« (mdr. F. Petre).

⁶ O razlikah med epoho in periodo gl. zlasti razprave A. Balakian, H. Remaka, A. Aldridgea, C. Guillena, A. Dime in G. Vajde v *Neoheliconu* 1973, poleg tega še razpravo A. Flakerja *Iz problematike periodizacije*, Umjetnost riječi 1965.

⁷ Npr. v poglavju *Literarnoteoretični pogledi na dobo* (A. Ocvirk, *Literarna teorija*, Ljubljana 1978, str. 16–21).

⁸ Povzetek problemov s tega področja prinaša razprava M. Brunkhorsta *Die Periodisierung in der Literaturgeschichtsschreibung*, objavljena v knjigi *Vergleichen- de Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 1981.

⁹ LZ 1896.

¹⁰ A. Flaker je o problematiki pojma »pravac« pisal na več mestih, med drugimi zlasti v razpravi *Iz problematike periodizacije*, Umjetnost riječi 1965.

¹¹ Gl. Čopovo pismo F. Saviu z dne 21. marca 1828.

¹² Temu problemu je med drugim posvečena razprava J. Kosa *Germinal in navzkrižja naturalističnega romana* (v: E. Zola, *Germinal*, Ljubljana 1974).

¹³ O avantgardi kot gibanju gl. razpravo J. Kosa *K vprašanju o bistvu avantgarde*, Sodobnost 1980.

¹⁴ To stališče je na kolokviju v Budimpešti najodločneje formuliral M. Szabolcsi; gl. *Neohelicon* 1973, št. 1–2, str. 309.

¹⁵ V tem pomenu in obsegu je v slovenski umetnostnozgodovinski vedi razvil pojem stila predvsem Iz. Cankar v knjigi *Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila)*, Ljubljana 1926; 2. izd. 1956).

¹⁶ A. Flaker je pojem stilne formacije razložil na več mestih, najboljirneje v knjigi *Stilske formacije*, Zagreb 1976.

¹⁷ Na problem klasicizma v tem smislu se nanaša razprava A. Owena Aldridgea *The concept of classicism as period or movement*, *Neohelicon* 1973, št. 1–2.

¹⁸ Na takšno razumevanje pojma impresionizem ne navajajo samo evropske in ameriške raziskave (H. Remak, H. in E. Frenzel, R. Hamann, J. Hermand), ampak tudi slovenska raba pojma v različnih povezavah (A. Ocvirk, F. Zadravec, D. Pirjevec, F. Bernik idr.).

¹⁹ Od novejših evropskih pogledov na problematiko razsvetljenstva je potrebno primerjati orise v zborniku *Europäische Aufklärung I*, Wiesbaden 1974 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 11), za sodobno slovensko rabo pojma pa zbornik *Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1979.

²⁰ D. Pirjevec je svojo tezo razložil v kritiki *Zgodovina slovenskega slovstva*, NSd 1957, str. 546.

²¹ Za diskusijo teh vprašanj je potrebno upoštevati predvsem J. Pogačnika *Zgodovina slovenskega slovstva II, Klasicizem in predromantika*, Maribor 1969.

²² Gl. op. 21.

²³ Pojem predromantike je E. R. Curtius kritiziral v delu *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, 1965², str. 275; U. Weisstein pa v delu *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart u. a. 1968. K. Krejči se je k pojmu vrnil v razpravi *Zur Entwicklung der Präromantik in europäischen Nationalliteraturen des 18. und 19. Jahrhunderts* (v: *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin 1968); prim. še razpravo Lilian R. Furst *Romanticism in historical perspective* (v: *Comparative literature: Matter and method*, Urbana-Chicago-London 1969). Za slovensko razpravljanje o predromantiki je potrebno upoštevati vsaj še D. Pirjevca kritiko *Zgodovina slovenskega slovstva*, NSd 1957, in B. Paternuja razpravo *Problem literarno stilne diferenciacije v slovenski književnosti razsvetljenstva* v zborniku *Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1979.

²⁴ Prim J. Kos: *Romantika*, Ljubljana 1980 (Literarni leksikon 6).

²⁵ Za slovensko rabo pojma romantika je zdaj potrebno upoštevati predvsem razprave v zborniku *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1981; ob drugem zlasti še razprave B. Paternuja, npr. *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1972, *Tipološke značilnosti slovenskega romantizma*, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 13, Ljubljana 1977.

²⁶ J. Kos je pojem postromantika vključil v razpravo *Periodizacija slovenske romantike in Evropa*, SR 1971; A. Skaza ga je kot sinonim za pozno romantiko uporabil v študiji *Jenko-Lermontov-Gogolj in problem pozne romantike*, SR 1979.

²⁷ Gl. dela: H. R. Ferriot: *L'effusion et la violence*, Revue de littérature comparée 1980; A. Hauser: *Soziologie der Kunst*, München 1974; T. Klaniczay idr.: *History of hungarian literature*, Budapest 1964.

²⁸ Oris problema na današnji stopnji daje zbornik *Europäischer Realismus*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 17).

²⁹ Gl. deli: M. Larkin, *Man and Society in nineteenth-century realism. Determinism and Literature*, London 1977; E. Auerbach, *Mimesis*, Bern 1946.

³⁰ Današnji položaj pojma realizem v slovenski literarni vedi prikazuje zbornik *Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1982.

³¹ Za ta vprašanja gl. predvsem razpravo E. Korena *Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma*, Primerjalna književnost 1979, št. 1.

³² Gl. op. 18.

³³ Za pojem simbolizma je potrebno poleg literature, ki jo navaja D. Pirjevec v knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura*, upoštevati vsaj še dela: W. Kayser, *Der europäische Symbolismus* (v: Kayser, *Die Vortragsreise*, Berlin 1958); A. Balakian, *The symbolist movement*, New York 1977; R. Wellek, *The term and concept of symbolism in literary history* (v: Wellek, *Discriminations*, New Haven - London 1970); H. Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme*, Paris 1974.

³⁴ O razlikah v razumevanju nove romantike govorijo npr. dela: H. Remak, *The periodization of XIXth century german literature in the light of french trends: a reconsideration*, Neohelicon 1973, št. 1-2; *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*, Rowohlt 1974; H. und E. Frenzel, *Daten deutscher Dichtung* 1962.

³⁵ A. Ocvirik: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo II*, Ljubljana 1979.

³⁶ F. Zadavec: *Ziherlovi pogledi na literarno umetnost*, v: Zadavec, *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota 1980.

³⁷ *Expressionism as an international literary phenomenon*, edited by Ulrich Weisstein, Paris-Budapest 1973; »Expressionismus« im europäischen Zwischenfeld, herausgegeben von Zoran Konstantinović, Innsbruck 1978; Christoph Eykmann, *Denk- und Stilformen des Expressionismus*, München 1974; Gerhard P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus*, München 1979.

³⁸ Za diskusijo o konstruktivizmu pri Slovencih gl. razprave: F. Zadavec, *Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji* (v: *Pot skozi noč*, Ljubljana 1966); A. Ocvirik, *Srečko Kosovel in konstruktivizem* (v: S. Kosovel, *Integrali*, Ljubljana 1967); F. Pičnik, S. Kosovel in *Integrali*, NSd 1967; M. Kmecl, *Slovenska literarna avantgar-*

da v 20. letih XX. stoletja, JiS 1972/73; F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva VI*, Maribor 1972; isti, *Konstruktivizem in Srečko Kosovel* (1966; tudi v: Zadavec, *Umetnikov »črni piruh«*, Ljubljana 1981).

³⁹ *Modernism 1890–1930*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin books 1976; Peter Faulkner, *Modernism*, Methuen 1977.

⁴⁰ J. Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII, Eksistencializem in strukturalizem*, Maribor 1972.

POJEM AVANTGARDE V DOLOČENOSTI ABSTRAKCIJE

S stališča literarnih in umetnostnih ved je avantgarda zunajliterarni in zunajumetniški pojem. To se pokaže ob njihovih poskusih, da bi se približale bistvu avantgarde s preučevanjem njenih manifestov in programov, ali da bi jo zajele v širšo kategorijo modernizem. – Razprava ugotavlja, da soppadana nemetaforična raba pojma avantgarda in dejanski nastop avantgarde. Prehod od metaforične k nemetaforični rabi pojma avantgarda torej pomeni prehod od literature in umetnosti k zunajliterarni in zunajumetniški dejavnosti avantgarde. S tem se spet strne krog med človekom in naravo in ustvari se način proizvodnje, ki več ne vidi svojega cilja v tradicionalnem umetniškem izdelku. To pa lahko opravi samo izpraznjena subjektiviteta kot korektiv absolutne, naravo obvladujoče in na umetniško produkcijo in svobodno fantazijo vezane subjektivitete. Izpraznjena avantgardna subjektiviteta imaginativno obvladuje svet; to obvladovanje je nenehna uperjenost človeka v ustvarjalnost in nenehno spoštovanje imanentnih zakonov objektivnega sveta namesto prejšnjega dejanskega gospostva nad njim.

Zadnja leta o avantgardi kar se da veliko razmišljamo, kot da so v njej zares strnjeni »vsi dramatični problemi današnjega časa«,¹ in dolgo je že tega, ko je Poggioli še lahko suvereno ugotavljal, da se je doslej kaj malo mislecev in zgodovinarjev ukvarjalo z enim »najbolj tipičnih in najvažnejših pojavov moderne kulture«. ² Takšna ugotovitev bi bila danes skorajda smešna, saj je tekstov, ki obravnavajo to problematiko, brez števila – tudi pri nas. To pa je gotovo znamenje distance, ki jo imajo današnji razpravljalci do svojega predmeta in ki v Poggiolijevem času najbrž še ni bila možna, distance, ki je hkrati znamenje uveljavljanja avantgarde; o njej je mogoče razpravljati na institucionalen način, po kongresih, univerzah, simpozijih, akademijah, v znanstvenem in celo v dnevnem tisku. Zato bi bilo treba modificirati Poggiolijev *est cogitatum, ergo est v est cogitatum, ergo fuit*. S tem pa se znajdemo v paradoksalnem položaju, saj je »uveljavljena avantgarda« *contradictio in adjecto*, se pravi, da šele zgodovinska avantgarda omogoča o sebi razmišljanje na institucionalnem nivoju. To institucionalno razmišljanje pa prinaša na sceno »utrujenost in žalost«, kot je bilo ugotovljeno 1977 ob razstavi moderne umetnosti Documenta v Kasslu. ³ Uveljavljena avantgarda je tedaj že tudi utrjena avantgarda, ki ji nujno sledi institucionalni premislek kot dokaz žalosti nad njenim dejanskim stanjem. Toda večina teh razmišljanj o avantgardi ne skuša opraviti najvažnejšega – ne skuša precizirati samega pojma avantgarda in ga razviti v tisti meri, kot bi to dejansko zaslužil. »Negativni delikt mišljenja«⁴ je torej kriv, da si do danes nismo zastavili bistvenega vprašanja o avantgardi, ki je prav v »vprašanju o bistvu avantgarde«. ⁵ Seveda si tega vprašanja ni mogoče postaviti drugače kot s stališča literarnih in umetnostnih ved, saj šele tako zastavljeno vprašanje o bistvu avantgarde pokaže, da avantgarda ni nič bistveno literarnega in umetniškega, če ne celo, da je njeno bistvo zunajliterarno in zunajumetniško. Od tod izvirajo težave literarnih in umetnostnih ved, ki svoj dvom glede avantgarde premagujejo z optimističnim upanjem na rešitev problema v prihodnosti. O tem zadnje čase tudi odkrito govorijo, predvsem tako, da morebiti za rešitev takšnih nalog še niso dovolj pripravljene, da se morda teh problemov še ne zavedajo v dovolj veliki meri itd. ⁶, nikakor pa nočejo in tudi ne morejo priznati, da vsa t. i. dejstva ne sodijo več na njihovo področje, ki je vendar »spoznavno preučevanje literature... literarnega dela... posameznih strukturalnih elementov literarnega dela, svetovne literature itd.«⁷ Iz tega razloga raziskovalci danes ob pojmu avantgarda obravnavajo tudi pojem modernizem, da bi, kot pravijo sami, kar se da uspešno in celovito prekrili vso literarno-umetniško dejavnost 20. stoletja, predvsem seveda tisto, ki ostaja zunaj avantgarde. V tem pa se znova pokaže že omenjena »nepripravljenost« literarnih in umetnostnih ved

glede avantgarde, saj lahko govorijo o njej le po načelu ostanka, oziroma tako, da povejo le, kaj avantgarda ni. Takšna je večina doslej znanih definicij avantgarde.

Zato si raziskovalci prizadevajo, da bi kar najbolje razmejili področje avantgarde in modernizma; Poggioli npr. striktno ločuje avantgardo od moderne umetnosti, prav tako jasno se tega zaveda Kos, ki ima modernizem za izrazit pojem literarne zgodovine, ki označuje znotrajliterarne vsebine in forme. Povsem mimo pa udari Calinescu, saj vidi različnost med modernizmom in avantgardo v večji »ekstremnosti estetske negacije«, ne da bi pojasnil, kako naj bi se ta ekstremnost izražala. Takšna nedoslednost Calinescuju končno omogoči, da definira avantgardo kot zavestno parodijo modernizma. Teh nekaj primerov dobro pokaže, da pojem modernizem uvaja in nakazuje najširšo problematiko, ki se je zbrala okrog pojma avantgarda, kar bi moralo z drugimi besedami pomeniti, da se prav ob vprašanju modernizma in avantgarde znova pokaže tista problematika, ki je zadevala razmerje umetnostnih ved in avantgarde, zdaj seveda tako, da skušajo vsaj o modernizmu razpravljati znanstveno korektno in dosledno. Z modernizmom je namreč umetnostna znanost našla srečen pojem, ki zaznamuje historično določeno umetniško smer in znotrajliterarne in umetniške fenomene 20. stoletja, se pravi, vse pojave t. i. moderne literature in umetnosti tega časa. Na ta način raznovrstnost »moderne literature ne razpade v popoln literarnozgodovinski nominalizem«⁸ Imena, kot so Eisenstein, Brecht, Piscator, Benn, Witkiewicz, Beckmann, Eliot, Kafka itd., skratka umetniki, ki revolucionirajo formo, hkrati pa so njihova dela prepolna vsebine, dobijo tako svoj skupni imenovalec, ki nikakor ne more biti avantgarden. »Revolt v formalno tehničnem smislu in absolutno novatorstvo, ki zadeva vsebino, želijo združiti v organsko celoto.«⁹ »Pojem modernizem se (tako) nanaša na tisto, kar obstaja v samih literarnih delih ali pa v razmerjih med njimi, tako da nam o . . . umetnosti pove nekaj dejanskega, bistvenega, za njegovo razumevanje, spoznavanje in vrednotenje zares nujnega.«¹⁰ Modernizem potemtakem zares sodi v drugačne okvire kot pojem avantgarda, predvsem pa ima opravka z drugačno predmetnostjo. Tudi zaradi tega ta dva pojma ne moreta biti sinonimna, med njima ne more biti nikakršne notranje zveze, ki bi lahko prispevala k temu, da bi enako uspešno konkurirala v literarnih in umetnostnih vedah. Te so pač na svoj značilni nereflektirani način preosnovale »pojem modernizem v generalni pojem za temeljno literarno smer 20. stol., (kar) je danes bolj ali manj izvršeno dejstvo.«¹¹ Pojem avantgarda pa se je nekako izmaknil in ostal zunaj te literarno-umetnostne sistematizacije in umetnostnozgodovinskega preciziranja.

Da pa avantgarda in modernizem nikakor nista sinonimna pojma, se pokaže še na nekem, za literarne in umetnostne vede prav tako zanimivem področju t. i. avantgardnih manifestov, ideologij in programov, ki najtesneje spremljajo avantgardno produkcijo in njene fenomene.

Če so ti manifesti, programi, ideologije itd. znotraj avantgard nekakšna estetika ali teoretski premislek v Heglovem smislu, češ da je danes bolj potrebna misel o umetnosti kot pa umetnost sama – Siegfried J. Schmidt govori v tej zvezi o njihovi presoji z umetniško-filozofsko-znanstvenih vidikov¹² – potem bi bile literarne in umetnostne vede tu le v funkciji nekakšne metaestetike in bi se ukvarjale zgolj z umetnostnoteoretsko mislijo, medtem ko bi jim živa avantgardna tvornost sproti uhajala med prsti. Če pa so ti manifesti, programi in ideologije avtentična avantgardna dejavnost, bi to moralo pomeniti, da nikakor ne bi smeli biti zapisani ali kako drugače prezentirani in objektivirani – saj je, kot bomo videli kasneje, prav v tem bistvena poteza avantgardnih gibanj. Ker obeh gornjih predpostavk ni mogoče sprejeti, saj so, kot vemo, manifesti redki »relikti«¹³ nekdanjih historičnih avantgard, preostane le še tretja možnost, da jih razumemo kot literaturo in umetnost v tradicionalnem pomenu te

besede. Zato za »literarno vedo (sledi) nuja, naj obravnava avantgardne manifeste, programe, projekte kot posebno obliko literature, morda že kot poseben tip 'poezije', s čimer bi pristna literarna tvornost avantgarde pravzaprav šele prišla do pravičnejšega priznanja, osmislitve in razlage.«¹³

Podobno misli o manifestih tudi že omenjeni Schmidt, ko pravi, da bi jih bilo treba, »kolikor uresničujejo estetska načela, (obravnavati) z literarnih vidikov.«¹⁴ Tudi Poggioli govori o »poetični izpovedi . . . v prozi manifestov, ki so prej literatura in proza kot pa estetika in poetika,«¹⁵ vendar pri tem ni dosleden, saj piše na nekem drugem mestu, da so »manifesti dokumenti, ki predpisujejo estetska in umetniška pravila«, se pravi, da jih spet razume v smislu tradicionalne estetske misli. Očitno je, da se dá manifeste razumeti tudi kot literarizacijo estetike, in sicer v tistem smislu, kot je bila literarizirana estetika že romantična ironija, kar bi moralo seveda pomeniti, da se je umetnost polastila estetike že v času njenega baumgartnovsko zasnovanega nastanka, da pa se je to zares pokazalo in prišlo na dan šele v avantgardnih manifestih, ki so glede na romantično ironijo in humor zdaj iz »tekstov in umetniških del« izstopili; hkrati pa je bil to trenutek, ko so tudi umetniška dela izstopila iz sebe, o čemer bomo kasneje še podrobno spregovorili. Ta izstop se npr. pri Poggioliju pokaže tako, da sta v avantgardi redno navzoča le psihološka in ideološka razsežnost, medtem ko dela kot izdelki manjkajo ali pa niso ustrezna.

Po vsem tem ne more biti več dvoma, da gre v primeru manifestov, programov in avantgardnih ideologij za literaturo v tradicionalnem pomenu te besede. S tem se strinja tudi Jean Weisgerber, znan belgijski raziskovalec avantgarde, ko pravi, da so »številni umetniki pisali o svojih namerah in da je manifest njihova priljubljena oblika, ki jo je težko ločevati od tradicionalnih vrst (roman, poezija, gledališče itd.)«¹⁶ Hrvaški raziskovalec avantgarde Aleksandar Flaker prav tako imenuje manifeste »posebno literarno zvrst, ki jo avantgarda posebej goji.« Tudi po Flakerjevem mnenju avantgardni programi in manifesti ne morejo biti teoretična dela, saj niso diskurzivne narave, ampak pripadajo estetsko-provokativnim strukturam,¹⁷ se pravi literaturi in umetnosti, nikakor pa ne nečemu zunajliterarnemu in zunajumetniškemu.

Razumljivo je torej, da se literarne in umetnostne vede lotevajo na področju avantgarde le tega, kar je na moč podobno tradicionalni umetnostni strukturi, to pa so ravno teoretski in programski zapisi, manifesti itd. To počnejo iz posebne stiske pred zunajumetniškimi in zunajliterarnimi fenomeni, ki jih njihov kategorialni aparat še ni sposoben prekriti. V težnji, da bi se kar najbolj približale avantgardnemu, je za literarne in umetnostne vede zaenkrat rešitev v tem, da obravnavajo manifeste in programe na »literaren« način, hkrati pa kot del »avtentične avantgardne tvornosti«, kar pa je lahko seveda le »pristna literarna (podč. J. V.) tvornost avantgarde.«¹⁸

Znane Škrebove napade na pojem avantgarde izpred desetih let je treba razumeti prav s tega stališča. Škreb se namreč močno zavzema za odpravo tega pojma zaradi njegove domnevne metaforičnosti, hkrati pa trdi, da zajema določeno število literarnih del in da bi šele v stiku z literaturo (podč. J. V.) dosegel potrebno znanstveno preciznost, ki mu zdaj manjka.¹⁹ Tem Škrebomim trditvam je skušal kasneje oporekati Jan Wierzbicki, ki je opravičeval metaforičnost tega pojma in skušal poudariti drugačne težave, predvsem tiste, ki izvirajo iz razvrednotenja pojma zaradi njegove vse pogostejše rabe.²⁰

Vse naštetje težave in zadrege izvirajo iz napačnih predpostavk o tem, kaj avantgarda je in kako jo je mogoče obravnavati, in opredelitve posameznih raziskovalcev glede avantgarde tako že na prvi pogled pričajo o njihovem razumevanju literature in umetnosti nasploh.

Če si zdaj skušamo sami zastaviti vprašanje o tem, kaj je avantgarda, oziroma, kje je njeno bistvo, potem naj kot predpostavko zapišemo, da vidimo bistvo avantgarde v njenem nastanku in da je njen nastanek možen šele, ko doseže svoje bistvo. Se pravi, da tudi samega pojma, ki bi označeval nekaj dejanskega, realnega in oprijemljivega in ne bi bil le metafora ali prisposoda za nekaj možnega, kar je bila beseda avantgarda v svoji metaforični rabi vse do nastopa zgodovinskih avantgard ob prelomu stoletja, ni mogoče najti prej, preden se ne uresniči v dejanski avantgardi. Zato ni odveč znova poudariti, da vsi pomembnejši raziskovalci razumejo avantgardo kot »bistveno (in) izjemno v kulturni zgodovini« (Poggioli), kot »odkritje, porojeno šele v trenutku, ko je umetnost začela o sebi razmišljati z zgodovinskega stališča« (Bontempelli), pri čemer skuša Poggioli ugovarjati besedi odkritje zaradi njene premajhne radikalnosti. »V avantgardi gre za veliko več; gre namreč za iznajdbo ali pa vsaj za odkritje nečesa, kar prej ni obstajalo.« (Poggioli)

Nemetaforična raba in dejanski nastop torej sovpadata, s tem pa postane domnevna metaforičnost tega pojma, kakor jo je postavil Škreb in drugi, povsem odvečno vprašanje. Uvajanje v novo »teorijo senzibilnosti, prakso, moralo in vse predele človeškega duha«²¹ vsekakor ne more biti metaforična dejavnost. Sovpadanje pojma in dejanskega nastopa zgodovinske avantgarde ob prelomu stoletja na ta način radikalno prekine z dotlej veljavno metaforično uporabo tega pojma, ki o »bistvu ... pojava ni povedal nič odločilnega, niti ni zajel vase nič takega, česar ne bi bilo mogoče opisati tudi z drugimi oznakami,« začne pa označevati na pojavu »tiste posebne poteze, ki so značilne samo zanj in celo tako bistvene, da jih v pravem obsegu lahko zajame samo ta oznaka.«²² Takšno spoznanje pa omogočijo šele zgodovinske razmere, ko v resnici lahko sovpadeta pojem in dejanski nastop avantgarde. Če kot pomoč uporabimo Marxov metodološki pristop k problemu dela, ki ga je formuliral v *Uvodu v Očrte*, in ga prilagodimo »kategoriji« avantgarde, lahko rečemo skupaj z njim, da »so celo najbolj abstraktne kategorije, kljub temu, da veljajo – prav zaradi svoje abstrakcije – za vsa obdobja – vendarle v določenosti te abstrakcije same prav tako močno produkt zgodovinskih razmer in da so popolnoma veljavne le za te razmere in v njihovem okviru.«²³ Šele v določenosti abstrakcije sovpadе pojem avantgarde z nastalimi razmerami, ko se avantgarda dejansko pojavi, in velja le za te razmere in v njihovem okviru. Samo konkretna, nemetaforična raba pojma avantgarda lahko znotraj konkretnih zgodovinskih razmer, ki so same po sebi odkritje nečesa, kar prej ni obstajalo, pokaže »tiste posebne poteze, ki so značilne samo (za ta pojav) in celo tako bistvene, da jih v pravem obsegu lahko zajame samo ta oznaka.«²⁴ S tem pa postane pojem avantgarda za literarne in umetnostne vede nejasen, saj s svojim instrumentarijem zaenkrat še ne morejo slediti prehodu od metaforične uporabe pojma avantgarda k njegovi nemetaforični in s tem dejanski rabi v določenosti abstrakcije tega pojma. Dejanski prehod od literature in umetnosti k zunajumetniškimi in zunajliterarnim dejavnostim tako najbolje označimo z Nietzschejevim »Bruch mit der Tradition«, in Kos je ugotovil, da je prelom – Bruch tista značilnost avantgarde, ki je v njenem prvotnem metaforičnem pomenu še ni najti. Razmerje med tradicionalno umetnostjo in avantgardno dejavnostjo se kaže tako kot razmerje med opico in človekom. Če bi za človeka lahko veljalo, da je demistifikacija opice, potem bi veljalo za avantgardo, da pomeni demistifikacijo ustvarjalnosti v tradicionalni umetnosti. Prelom iz nedoločene in s tem metaforične uporabe tega pojma v njegovo nemetaforičnost v določenosti abstrakcije naznačuje prav to. Zato avantgarde nikakor ne gre razlagati kot anti-umetnost; kdor to počne, dokazuje, da ne razume temeljnih načel tradicionalne umetnosti, katere cilj je bil ob avtentični ustvarjalnosti ustvariti tudi umetniško delo kot izdelek, kjer pa začetna avtentičnost ni bila zmerom ohranjena.

Ali bi zdaj lahko rekli, da je eksplicitna ustvarjalnost kot demistificirana trajna človekova usmerjenost vanjo – delo ali »izdelek« avangardnih hotenj in tendenc? Ali naj bi to bilo tisto zunajliterarno in zunajumetniško področje, ki ni več podložno zakonom estetskega in kontemplativnega? Ali naj bi to bil smisel Pirjevčevega vprašanja o bistvenem obratu in preobratu v času moderne umetnosti, pri katerem gre za preseganje umetnosti; »če (pa) moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«²⁵ Ali je ta presežena umetnost v demistificiranjem in eksplicitnem ustvarjalnem človekovem potencialu, ki se lahko pokaže kot zunajliteraren in zunajumetniški? Se pravi, da bi nemetaforično rabljen pojem avantgarde v svoji določenosti abstrakcije pokrival tiste bistvene elemente, ki so sicer bili »navzoči« tudi v tradicionalni umetnosti, le da so tu bili mistificirani in zajeti v teorijo genialnega ustvarjalca, ki izdeluje mojstrovine kot rezultat svojih ustvarjalnih namer? In če je to zunajliterarno in zunajumetniško res demistificirana ustvarjalnost, če je res, kot pravi Marx, da smemo Aristotela ali Cezarja imenovati le »travailleurs improductifs«, nikakor pa ne samo »travailleurs«, ker sta taka le za buržoazno precenjevanje produktivnosti, potem ni odvečno vprašanje, ali je to »neproduktivno« zunajliterarno in zunajumetniško kot bistvo avantgarde sploh mogoče spraviti v delo, v izdelek? Če bi bilo to možno, potem bi to pomenilo pravo odrešitev za sam nemetaforično rabljen pojem avantgarde, ker bi ta nenadoma in evidentno dobil svoj predmet, na katerega sicer že vseskozi kaže. Seveda pa iz vsega doslej povedanega sledi, da kaj takega ni mogoče zaradi samega bistva avantgarde. Peter Bürger piše v svoji marksistično zasnovani teoriji avantgarde, da je uporaba pojma »umetniško delo« za avangardne produkte problematična,²⁶ in se pri tem sklicuje na znameniti Adornov stavek, da »edina dela, ki danes kaj veljajo, niso nikakršna dela več.«²⁷ Tudi Kos ugotavlja s tem v zvezi, da »obstaja možnost, da avangardni umetnik sploh ne ustvarja več umetniških del, ker mu je lastna socialna eksistenca postala sama sebi namen.«²⁸ Dejstvo je, da so zgodovinske avantgarde razvile oblike aktivnosti, »ki jih nikakor ni mogoče ustrezno spraviti v kategorijo dela: npr. dadaistične prireditve, (kjer) provokativni akt sam prevzame prostor dela.«²⁹ Tudi Renato Poggioli enači umetniško delo in akcijo in tudi zanj so dadaistične prireditve delo.³⁰ Zato seveda ne gre pritegniti misli Ortega y Gasset, s katerim se je treba sicer v marsičem glede avantgarde strinjati, da bo nova umetnost postala primarna in absolutno veljavna, celo če dokažemo, da ni sposobna ustvariti enega samega umetniškega dela. Njena »sposobnost« je prav v tem, da namenoma ne ustvarja umetniških del, ker je njen poudarek v eksplicitni ustvarjalnosti, nič pa v samem delu kot izdelku. V tem je ena bistvenih razlik med tradicionalno umetnostjo in avangardnimi tendencami, saj v »tradicionalni umetnosti sam projekt brez realizacije ne more biti umetnost, in umetnost tu imenujemo le umetniški izdelek, ne pa tudi umetnikove spretnosti pri njegovih izdelavi.« Tako namreč beremo pri Tatarkiewiczu, ki nadaljuje, da »umetnost v tradicionalnem smislu ni le ustvarjanje, ampak tudi njegov proizvod: knjiga, kip, zgradba, glasbeno delo.« V avangardi pa »umetnost brez umetniškega dela ni le sprememba teorije, ampak same definicije, največja novost v času, ki si želi novosti.«³¹ »Nadrealisti (npr.) trdijo, da jim je zgolj do ustvarjalnosti, da je pomembno le ustvarjanje, ne pa produkt«, in Francoz Abraham Moles piše, da danes nimamo več umetniških del, ampak samo še umetniške situacije (situations artistiques). Nekateri računajo »samo še z ustvarjalno funkcijo umetnosti, ne pa z umetniškimi proizvodi, s katerimi smo do konca zasičeni.« »Naš čas... je proti koncepciji avtorstva..., proti instituciji umetnosti in celo proti nazivu 'umetnost'.«³²

Vendar bi bilo iz tega napačno sklepati, da je vsa avangardna dejavnost uperjena proti umetnosti, da bi bili torej njeni zunajliterarni in zu-

najumetniški elementi hkrati že antiliterarni in antiومتنيški; njena dejavnost je namreč premaknjena v ustvarjalnost, v sam ustvarjalni akt, in le v manjši meri v delo kot izdelek – in to je vse. Tisto, kar nenehoma družni nekdanjo umetnost z avantgardno zunajumetniško dejavnostjo, je status ustvarjalnosti, in status umetniškega dela je tisto, kar ju »na videz« razdvaja.

Tako smo končno prišli do pojma eksplicitnega avtentičnega dela, ki je za avantgardo zares bistveno in odločilno; gre tedaj za demistifikacijo in defetišizacijo v tradicionalno umetniško delo zaprte ustvarjalnosti, ki se kot taka lahko pokaže šele v določenosti abstrakcije nemetaforično rabljenega pojma avantgarda, se pravi, v določenem zgodovinskem okviru in znotraj njegovih razmer.

Kar takoj moramo poudariti, da je za sam pojem avtentičnega dela nivo izdelanih predmetov oziroma predmetni nivo le postranskega pomena.³³ Pomembna je le »trajna ustvarjalna usmerjenost človeka v delo«, in avantgardi gre za univerzalizacijo te, dotlej v umetniški geto zaprte »genialne ustvarjalčeve 'zamisli'«. »Pojav avantgarde se pokaže kot poskus, kako (se izživeti) namesto v literarnem delu že kar v tistem, kar je pogoj tega dela . . . , v načinu proizvodnje.«³⁴

Ker je bila umetnost doslej, kot pravi Dufrenne, povezana z ideologijo, ki uničuje človeka, potem bi morala biti človekova trajna ustvarjalna usmerjenost v delo kot avtentični način proizvodnje element, ki ne bi smel biti podložen trgu, tržnim manipulacijam in menjalni vrednosti, saj z nečim, kar je sicer eksplicitno navzoče, hkrati pa vendarle neobjektivirano, ni mogoče prekupčevati. Zato je odpor avantgardistov do umetniškega dela kot izdelka odpor do tiste človekove dejavnosti, ki sta ji bili podložni tradicionalna umetnost in njena umetniška produkcija; zanjo je namreč značilno dejansko obvladanje naravnih sil in njihova zavestna predelava s pomočjo individualne ustvarjalne fantazije. Pred tem je mitološki čas in čas predumetniške produkcije obvladoval in premagoval naravne sile v domišljiji in z domišljijo, ne da bi pri tem dejansko gospodoval nad naravo, in takšnega gospodstva tudi poznal ni; zato je bil to čas biblij, Ahilov brez svinca in smodnika, čas velikega Iliona, z eno besedo, čas brez umetniške produkcije kot take.

K Marxu smo šli zato, ker izredno jasno opredeljuje vsa tista vprašanja, ki nas tu zanimajo, to pa so vprašanje ustvarjalnosti, umetnosti, umetniške produkcije, predvsem pa razmerje med človekom in naravo, razmerje med subjektom in objektom, ki je za razreševanje avantgardnih problemov bistvenega pomena.

Ob bistvenem vprašanju o možnih načinih »presnavljanja« med subjektom in objektom, med človekom in njegovim anorganskim telesom ponuja Marx izjemno rešitev, ki jo naš čas še posebej težko razume, da bo človek živel in preživel le, če bo živel z naravo; »narava je njegovo telo, s katerim mora ostati v trajnem procesu, da ne bi umrl.«³⁵ Način, kako človek ostane v trajnem procesu z naravo, je imaginativni način obvladovanja narave, človeška naravnost človeka do narave in naravna človeškost narave do človeka, ne pa produktivni proces svobodne fantazije in dejanskega gospodstva nad naravo, kakršno je značilno za absolutno svobodno subjektiviteto novega veka. Stari Grk ni bil ustvarjalen v tem smislu, narava kot njegovo anorgansko telo je bila zanj višek popolnosti, kjer je lahko le odkrival njene zakone, ni pa si jih mogel izmišljati ali jih celo dopolnjevati. Grk ni poznal pojma svobodne ustvarjalne osebnosti in svobodne individualne fantazije, ampak je le na obrtniško-umetelen način od narave danemu materialu vtiskoval večno obliko. Sele Aristotel je začel poudarjati ustvarjalnost in fantazijo, ki morata dokončati in dopolniti nedokončano in nepopolno naravo. Umetnost je začela ustvarjati stvari, katerih oblika je bila najprej v človekovi duši. Krožni proces med človekom in njegovim anorganskim telesom, med subjektom in objek-

tom je bil s tem prekinjen, človek je postal svobodno ustvarjalno bitje, ki ustvarja iz svoje individualne fantazije, iz ideje in po njej. Umetnost, ki je pri tem nastala, ni bila več svetovno-epohalna, (weltepoehend), ampak le še umetniška produkcija kot taka.

Vendar pa se same ustvarjalne sfere, področja avtentičnega dela umetniška produkcija ne dotakne vse do trenutka, dokler je ustvarjalec sposoben delati brez »ideje«, dokler ne deluje kot absolutna subjektiviteta, kolikor je sposoben kar najmanj »naprezati svoje ude«, ne da bi pri tem naprezal tudi »smotrno voljo«. Slednja se namreč »kaže kot pozornost, in sicer toliko bolj, kolikor manj delo po svoji vsebini in po načinu proizvodnje privlači delavca, kolikor manj ga torej uživa kot igro svojih telesnih in duševnih moči.«³⁶ Takšno igro telesnih in duševnih moči pa doseže ustvarjalec le, če »udejstvuje svojo naravo«, svoje »ude«, če dela tako, kot »producira sviloprejka svilo«, če je tedaj zunaj »smotrne volje« in »pozornosti«, skratka brez ideje in ustvarjalnega načela. Najbrž ne more biti naključje, če je Marx delo srednjeveških rokodelcev imenoval »na pol umetniško. (saj je imelo) svoj smoter v sebi«, ni še bilo porojeno iz ideje in »smotrne volje«, ampak zgolj iz »udov« srednjeveških rokodelcev, ki so predli kot narava. Ta »na videz paradoksalna aktivna pasivnost pri ustvarjanju ... ustreza marksistični teoriji ustvarjalnosti kot dogajanja, ki ni nikdar goli izraz volje in vnaprej obstoječe umetnikove namer«. ³⁷ Kadar torej pesnik pesni z vnaprej zastavljeno idejo, ne pa iz svoje narave in hkrati z njo, tako kot to počne sviloprejka, potem »meščanskim produkcijskim in lastninskim razmerjem« ne bo podrejen le njegov izdelek, ampak tudi njegova najintimnejša ustvarjalna sfera, njegova igra telesnih in duševnih moči. Kakor hitro se namreč človek loti »ob materialnem tudi idealnega preoblikovanja svojega anorganskega telesa«³⁸, kakor hitro svoje ude prepusti individualni fantaziji, se zoperstavi temu telesu, ki takšne podvojene preoblikovanosti ne pozna. Narava namreč ne razlikuje med zamišljenim in uresničenim, narava dela kot čebela, pajek ali sviloprejka. Tudi pesnik Milton, ki je iz sebe izpredel *Izgubljeni raj*, je delal kot narava. Tu je bil krog sklenjen. Znotraj ustvarjalnosti pesnik torej ne prihaja v nasprotje s krožnim gibanjem v naravnih procesih – ta proces postane linearen šele na nivoju izdelanih predmetov kot menjalnih proizvodov. Človek je tedaj v stiku s svojim anorganskim telesom in mu ne grozi, da bo umrl, kadar je zunaj ustvarjalnosti absolutne subjektivitete, kadar kot sviloprejka ali Milton deluje prek svojih udov iz svoje narave.

Rekli smo, da je avantgarda demistifikacija ustvarjalnosti v tradicionalni umetnosti in hkrati prva eksplicitna preskušnja takšnega početja. V umetniški geto tradicionalne umetnosti zaprto in konservirano implicitno avtentično delo skuša avantgarda univerzalizirati s tem, da ga postavi na eksplicitni nivo. Da pa bi to lahko storila, mora preveriti tradicionalni estetski koncept posebej glede na razmerje subjekt – objekt in vzpostaviti novega z najkorenitejšim prelomom znotraj samega razmerja subjekt–objekt. Prelom, ki se je pokazal kot eden bistvenih elementov, ki ga prvotni pomen besede avantgarda še ni poznal – pridobil ga je šele s svojo nemetaforično rabo – se zariše prav v območju avantgardne dejavnosti, to pa na ta način, da se krog v razmerju subjekt–objekt spet strne. Če je imel tradicionalni umetnik pri svojem delu dvoje možnosti, da se je namreč lahko nagibal bolj k realnosti ali objektivni danosti ali pa se prepuščal svojemu subjektivnemu modelu, v obeh primerih pa je bila vrhovni zapovednik njegova svobodna individualna fantazija, izbere avantgardni ustvarjalec glede na temeljno razmerje subjekt–objekt tisto možnost, ki dopušča spregovoriti materialu samemu; njegov prispevek je le v aktivno-pasivni dejavnosti njegovih udov, v igri njegovih telesnih in duševnih moči, brez navzočnosti »smotrne volje« in »pozornosti«. Avantgarda v določenosti svoje abstrakcije, v svoji dejanski rabi eksplicitno po-

kaže, da je temeljno vprašanje človekovega obstoja vprašanje avtentičnega dela in človekove nenehne ustvarjalne usmerjenosti v delo; njena izpostaviteljska deluje kot prelomna avantgardna dejavnost. Z eksterioriziranim ustvarjalnim dejanjem, z njegovo »osamitvijo« pred umetniškim delom kot izdelkom umetnosti nastopijo možnosti za razvoj človekovih zunajliterarnih in zunajumetniških potencialov. Če Marxu v resnici ni šlo za to, da bi v naših »izpraznjenih časih« povzdignil umetnost kot edino in s tem vrhovno obliko človekove ustvarjalnosti, ampak da bi porušil mit o njej kot o edini obliki človekove avtentične prakse,³⁹ potem smemo reči za avantgardo, da je uresničila in udejanila to Marxovo težnjo in demistificirala v umetnost zamejeno področje ustvarjalnosti, ki zdaj ni več njen edini prostor. Fetišistično-mistificirajoči značaj tradicionalnega umetniškega dela je »zamenjal« eksterioriziran, ekspliciten ustvarjalni akt, »način proizvodnje«, ki mu fetiš tradicionalnega umetniškega dela ni več potreben; celo več: prav manjkajoči umetniški izdelek kot »produkt« avantgardne, zgolj na človekove ude in njegovo igro telesnih in duševnih moči oprte ustvarjalnosti je najradikalnejša demistifikacija implicitne avtentične ustvarjalnosti v tradicionalni umetnosti, ki je pripadala absolutni subjektiviteti in s tem ideologiji, ki uničuje človeka in njegovo anorgansko telo. Zato je razumljivo, da to demistifikacijo in defetišizacijo lahko opravi le t. i. izpraznjena subjektiviteta, ki deluje kot narava le prek svojih udov, znotraj zaprtega kroga s svojim anorganskim telesom, kot čebela ali sviloprejka. Tradicionalna umetnost je namreč nastajala v času umetniške produkcije, ki je kot ideologija bila čas dejanskega obvladovanja narave, produktivni proces svobodne fantazije absolutne subjektivitete, kjer je človek po svoji podobi preoblikoval in dopolnjeval svet okrog sebe kot svoje anorgansko telo, s čimer je bil vse bližje smrti. »Očlovečena narava kot človekovo delo se (je) postopoma obračala proti osnovnim predpostavkam presnavljanja snovi med človekovim organskim telesom in ostalo naravo kot njegovim anorganskim telesom.«⁴⁰ Za to, da je lahko dejansko gospodaril nad naravo in jo obvladal v vseh njenih kotičkih, je moral človek svoje ude prepustiti svobodni individualni fantaziji – le tako je dosegel absolutno svobodo glede na svoje anorgansko telo, s tem pa proces med objektom in subjektom ni bil več sklenjen krog, ampak je postal linearen in ekološko problematičen.

Avantgarda se pojavi kot korektiv absolutne svobodne subjektivitete in njene produktivne svobodne fantazije, kot korektiv dejanskega obvladovanja narave in linearizacije procesov med subjektom in objektom. Povsem razumljivo je zato, da avantgardni ustvarjalec ne more biti več ustvarjalec v smislu absolutno svobodne subjektivitete znotraj umetniške produkcije, ampak le izpraznjena subjektiviteta, ki nima več monopola na področju ustvarjalnosti, torej ima predvsem drugačen odnos do razmerja subjekt–objekt. Prazna subjektiviteta se »odpove« subjektivni svobodni fantaziji absolutne subjektivitete in se preda (ne)ustvarjalni imaginaciji (v smislu »neproduktivnega« Aristotela in Cezarja pri Marxu) in zgolj »materialni predelavi« objektivnega sveta. Izpraznjeni subjekt »zavestno« udejevuje svoje ude in svojo naravo, dela kot sviloprejka ali pajek, izogiba pa se »smotrni volji« in »pozornosti«. (Ne)ustvarjalna imaginacija izpraznjenega subjekta je nenehna uperjenost človeka v ustvarjalnost, nenehno spoštovanje imanentnih zakonov objektivnega sveta, nenehno poudarjanje imaginacije in imaginativnega obvladovanja narave namesto prejšnjega dejanskega gospodstva nad njo. V tem, čisto določenem smislu je avantgarda korektiv.

Izjemno pomembno mesto dobi montaža, kjer izpraznjeni subjekt ne jemlje več materialnih delcev v službo vsebine kot dokaz dejanskega gospodstva nad materijo oziroma svojim anorganskim telesom, ampak jih prepušča v konstrukcijo po njihovih lastnih zakonitostih. Material spet dobi možnost, da spregovori sam iz sebe, iz svoje notranje nuje, ne pa več

zaradi zunanje ustvarjalne prisile implicitnega ustvarjalčevega akta. Eksplicitnost avtentičnega dela pogojuje zdaj implicirano delo kot »nerealiziran« umetniški izdelek, medtem ko je prej impliciranost ustvarjalnega akta zahtevala – kot argument – eksplicitno delo kot umetniški izdelek.

To »entuziastično samožrtvovanje materialu«, kot imenuje to početje avantgardistov E. Köhler,⁴¹ ki se mu predaja izpraznjena avantgardna subjektiviteta, ta odpoved »subjektivni fantaziji«, kot jo imenuje Adorno, se kaže v avantgardi čisto konkretno v dadaističnih pesmih »iz klobuka«, v nadrealističnem »avtomatskem pisanju«, v action paintingu, v tašizmu, happeningu itd., skratka, v vseh tistih avantgardnih prireditvah, ki skušajo eksplicitno avtentično delo vzpostaviti kot »organizacijsko načelo življenja.«⁴²

Igra telesnih in duševnih moči kot entuziastično samožrtvovanje izpraznjene subjektivitete materialu zato seveda ne more pomeniti nekakšnega marcusejskega »amusementa« in »libidinalnega ekserciranja«, ampak »najintenzivnejši napor« in »hudičevo resno delo« (Marx), ki s svojim anorganskim telesom ne manipulira več na misteriozno ustvarjalen način, ampak prav skozi intenziven napor svojih udov, da bi delovali kot narava, demistificira in defetišizira implicitno ustvarjalnost, ki je ob sebi potrebovala še delo kot izdelek. Ali bi to avantgardno dejavnost zdaj lahko razumeli kot udejanjanje filozofije v Marxovem smislu, posebej še v smislu njegove 11. teze? Če je tako, potem je imel prav že stari A. W. Schlegel, ko je govoril, da je tisto, kar smo doslej imeli za celotno sfero umetnosti, samo njena polovica.⁴³ Druga polovica je očitno v avantgardi.

Na koncu nam je preostalo še nekaj »obrobnih« vprašanj: predvsem morda tisti dve, ki bi sklenili našo začetno ugotovitev o žalostnem stanju na današnji avantgardni sceni in o neoavantgardi kot institucionalizaciji tendenc, ki so bile navzoče v zgodovinski avantgardi.

K prvemu vprašanju nedvomno sodi razmerje politike in avantgarde, za katerega so tipičen model časi sovjetskega Oktobra, kjer se je pokazalo, da je »partija od vsega začetka pričakovala od umetnikov nekaj drugega, kar so ti pričakovali od revolucije.«⁴⁴ Se pravi, da se je že v tem prvem tipičnem raziskovalnem modelu pokazalo dejstvo, »da sta imeli politična in umetniška avantgarda enake cilje in različne poti do njih?«⁴⁵ Avtentični avantgardni iz dvajsetih let res ni šlo samo za »estetsko prevrednotenje sveta, ampak so se njene funkcije širile v socialno prevrednotenje v globalnem smislu, od Pekinga do Rima, od Transurala do Kremlja.«⁴⁶ Večina avantgardistov je zato pozdravila prevrat v Rusiji »kot zdavnaj pričakovani Jeruzalem«⁴⁷ s »konkretno« projekcijo novega človeka in novega sveta. Vendar pri tem ne gre zamenjevati ciljev in sredstev znotraj politične in avantgardne »optimalne projekcije«, ker bi nas to pripeljalo do že kar klasične zmote, češ da so »avantgardistična stremjenja ... zgolj politična gibanja v umetnosti, ki hočejo spremeniti svet.«⁴⁸ Takšno mnenje namreč dokazuje, da ne razume samega bistva avantgarde, ki je prav v tem, da zgodovinska avantgarda deluje kot korektiv absolutne subjektivitete in njenega dejanskega obvladovanja narave, ki ji politika tega časa še vedno pripada. Zgodovinska avantgarda je zato kot svoje načelo postavljala preprosto spoznanje, da mora človek osvoboditi sebe, če hoče osvoboditi svet. Preoblikovanju sveta je enakovredno postavljala nasproti Rimbaudovo misel o spremembi življenja, in »vprašanje socialne akcije« je bilo zanjo »le ena od oblik dosti bolj splošnega vprašanja, ki ga je razprl nadrealizem, to pa so (bila) prav vsa stanja človekovega izražanja.«⁴⁹

Če se je v nekem srečnem zgodovinskem trenutku avantgardni radikalizem lahko izenačil s političnim in če je bil to čas »bojujoče se avantgarde«, kot jo imenuje Tatarkiewicz, pa se že »v prvih desetletjih 20. stol., ko pride do ločitve ciljev in sredstev med obema optimalnima projekci-

jama v prihodnost, vse manj govori o avantgardi v političnem smislu.⁵⁰ Avantgarda se pojavi le še kot izraz za korektivnost absolutne subjektivitete in dejanskega obvladovanja narave. Utopični koncept zgodovinske avantgarde pomeni zato najprej in predvsem korekcijo samega pojma utopija, ki ni več teoretičen pojem, ampak pojem, »ki spodbuja, je konkreten in načeloma daleč od utopije.«⁵¹ Takšen pa je lahko le, če s svojim bistveno spremenjenim odnosom do razmerja subjekt–objekt korigira obvladovanje sveta zgolj z idejo, z razumom ali s politično akcijo in pokaže na možnost imaginativnega obvladovanja človeka in njegovega anorganskega telesa, kjer človek spet lahko udejstvuje svoje »ude« zunaj »smotrne volje« in »pozornosti«, se pravi znotraj »hudičeve« resne igre duševnih in telesnih moči. Zato se avantgardna revolucija kaže najočitnejše prav na ustvarjalnem področju, kjer je človek najtesneje povezan z materialom, ki ga obdeluje, manj ali skoraj nič pa na nivoju izdelanih predmetov.

Drugo vprašanje iz »preostanka« na koncu je vprašanje neoavantgard ali postavantgard, se pravi, vsega tistega dogajanja, ki je sledilo zgodovinskim avantgardam po drugi svetovni vojni v današnji dan. Glede na naš koncept in razumevanje avantgarde v njeni nemetaforični določenosti abstrakcije se prav v zvezi s tem povojnim dogajanjem postavlja nekaj odločilnih vprašanj: med temi je morda najbolj bistveno ravno vprašanje avantgardnih tradicij in njihove domnevne zmanipuliranosti in institucionaliziranosti.

Med tistimi, ki ostro zavračajo pojem in prakso neoavantgardizma po drugi vojni in se pri tem sklicujejo na konkretno poezijo, je tudi Enzensberger, češ »da gre za bojzljivo, kvazirevolucionarno, potrošniško reklamirano in manipulirano karikaturu prvotnih historičnih avantgard iz časa okrog prve svetovne vojne.«⁵² Podobno razmišlja tudi Flaker, saj meni, da gre za »pogrete« stvari, na kar naj bi opozarjal že sam pojem neoavantgarda, ki pove, da se je v novih pogojih ponovilo nekaj, kar je nekdanj obstajalo. Ta »sprememba socialnega in kulturnega konteksta (pa naj bi) prekinila vsakršno romantiko in patetiko razkrivanja resnice, kar je bila ena od značilnosti v mentaliteti zgodovinskih avantgard.«⁵³ S spremembo okolja je tu mišljena predvsem receptivna sprememba na nivoju brezinteresne duhovne valorizacije in ideološke tržne manipulacije. »Kar se je pričelo kot avtentična umetnost, bo že jutri spremenjeno v blago.«⁵⁴ Namesto da bi se izpraznjeni subjekt v trenutkih zmagoslavja svoje zunajliterarne in zunajumetniške prakse veselil svojega osvobodilnega dejanja, v resnici »prav v trenutku svoje osvoboditve ... najmočnejše občuti pritisk ekonomije.«⁵⁵ Pride do komercializacije in manipulacije z neoavantgardnimi produkti in zgodi se tisto, kar je lahko za samega ustvarjalca in njegovo dejavnost najbolj usodno, da se podredijo »zahtevam sistema in opravičijo ideologijo.«⁵⁶

Do vsega tega pa lahko pride spričo preprostega in banalnega dejstva, da je neoavantgarda spet začela s produkcijo izdelkov, se pravi, da je spet uvedla pojem dela in s tem restavriral tisto kategorijo, s katero je zgodovinska avantgardna praksa korenito pometla. Če smo prej rekli, da za avantgardistično delo ni bil več primeren pojem dela kot izdelka, saj smo njena dela označili z Adornovim stavkom o delih, ki niso nikakršna dela več, velja za neoavantgardo že omenjena restavracija dela in s tem blagovno razumevanje njenih izdelkov. Po Bürgerjevem mnenju tega ni mogoče imeti »za izdajo ciljev avantgardnega gibanja ... ampak za rezultat zgodovinskega procesa ... Neoavantgarda je institucionalizirala avantgardo kot umetnost in s tem zanikala njene nekdanje avtentične namere. Celotno prizadevanje po ukinitvi umetnosti postanejo umetniška prireditve, ki neodvisno od ustvarjalčevih namer prevzame značaj dela.«⁵⁷ Glede na naše razumevanje avantgarde je zato na nivoju dela kot izdelka vsekakor treba ponoviti, da je zunajliterarna in zunajumetniška

avantgardna gesta s svojo eksplicirano in eksteriorizirano ustvarjalnostjo prelomila z estetsko kontemplativno normo tradicionalnega dela, v katerem je bil kot v skrinji zaveze impliciran tudi ustvarjalni akt. V tem smislu je neoavantgarda vnovična vzpostavitev vseh tistih elementov, proti katerim je tako radikalno nastopala zgodovinska avantgarda. V Bürgerjevi interpretaciji bi torej morala neoavantgarda znova vzpostaviti produkcijo, distribucijo in recepcijo, kar bi moralo pomeniti glede na zgodovinsko avantgardo, ki je imela samo producente-ustvarjalce, da se neoavantgarda spet producira, distribuira in se daje v recepcijo. Monolitnosti zgodovinskih avantgard sledi v postavantgardi spet »troedinost« tradicionalne umetnosti skupaj z njeno institucionalizacijo in avtonomijo. »Kubizem je npr. že zdavnaj vstopil v naše muzeje. Za Renoirjem, Van Goghom in Cézannom hočejo zdaj naši konservatorji Warhola in Rauschenberga, medtem ko Robbe-Grilleta in Ionesca priporočajo gimnazijcem tako kot Apollinaira in Artauda. Muzej in šola sta se uklonila sodobnemu okusu... Neoavantgardnim delom je uspelo odgovoriti povpraševanju, namesto da bi, kot nekdanj, proizvajala proizvode, ki jih ni mogoče dobiti na trgu.« Neoavantgardni izdelki so dobili značaj potrošniške dobrine in družbenega »fetiša«⁵⁸, skratka, vrnilo se je k svojemu začetku in izvoru.

Kako pa je po vsem tem le mogoče razumeti dejavnost neoavantgarde na tak način, da ne gre za »izdajo« ciljev zgodovinskih avantgard, ampak za izvirno nadaljevanje avtentično avantgardne dediščine? Treba se je vrniti na linijo ustvarjalčevih namer kot njegovih trajnih ustvarjalnih usmeritev v delo, pa se nam bo neoavantgarda pokazala znotraj eksplicitnega ustvarjalnega konteksta zgodovinskih avantgard. Če smo avantgardo definirali kot zunajumetniško dejavnost, katere nastanek gre skupaj z določenostjo abstrakcije nemetaforične rabe tega pojma in je zanjo značilna eksplicitna ustvarjalnost brez objektivacije in korektivnosti absolutne subjektivitete v njeni konkretno utopični dejavnosti, bi, z manjšo izjemo, morali reči to tudi za neoavantgardo. Ta manjša izjema je seveda v neoavantgardnem »izdelku« kot tržni vrednosti za pogoltno neoavantgardno tržišče.

Celo konceptualno umetnost kot najbolj nesprejemljivo umetniško obliko – pojem nesprejemljivosti je prevzet od Ursule Meyer, ker je po njenem mnenju edino ta pojem sposoben vzpostaviti spremembe v človekovih receptivnih sposobnostih in močeh – celo konceptualno umetnost, ki je ni mogoče definirati kot »blago ali celo fizično delo s kakršnokoli komercialno vrednostjo«,⁵⁹ vneto požira pogoltno umetniško tržišče v obliki knjig, izjav, fotografskega gradiva, kseroksiranja itd. Čeprav se neoavantgardni ustvarjalec vede do materiala na neustvarjalen, brezidejni način v smislu izpraznjene subjektivitete in znotraj zaprtega kroga v odnosu subjekt–objekt, se njegova dejavnost zlomi na nivoju izdelanih predmetov. Ustvaril je le »drugačne« predmete, drugačne rezultate, prek katerih je bila ustvarjalnost tržno zmanipulirana in ni prestopila umetniškega geta.

Vsi pomembnejši znanstveni zbori in srečanja tako v zadnjih letih ugotavljajo določeno utrujenost na avantgardni sceni, najsrboritejši razpravljalci pa žele ugotoviti celo njen konec in opraviti njen pokop. Roland Barthes je bil med prvimi, ki je govoril o smrti avantgarde in jo imel za eno pomembnih tem že v šestdesetih letih. Razprave v Kasslu 1977 so pokazale nastop ideološko obarvanega avantgardizma kot zanesljivo znamenje za konec samih avantgard. Oktobrska srečanja 1979 v Beogradu so imela za svojo temeljno ugotovitev, da avantgarde kot skupine ni več, da poslej vsakdo nastopa sam in hkrati tudi sam odgovarja za svoje početje. Podobne so bile tudi ugotovitve našega Statenberga. Vsa ta dejstva bi lahko strnili z naslednjo izjavo Roberta Husea: »Ideal – prenovitev družbe s pomočjo kulture – je živel sto let, in njegovo izginotje pomeni

konec nekega celotnega razmerja med življenjem in umetnostjo, ki so ga mučno iskali, pa nikdar našli.« Skratka, potem ko se je utopični koncept zgodovinskih avantgard soočil z nacifašistično realnostjo medvojnega časa in se je po drugi vojni mukoma obnavljal in ponavljal skoz celotno neoavantgardno dejavnost, se znotraj nje tudi institucionaliziral in omejil spet na področje možnega in verjetnega v Aristotelovem smislu, je bilo mogoče sklepati, da je z avantgardo konec. S tem pa je doživela konec tudi utopična koncepcija izpraznjenega subjekta, ki je le prek svojih udov skušal ta svet imaginarno obvladati in se vanj varno naseliti. Umetnik, ki je bil nekdanj vezan s človeka uničujočo ideologijo, je za hip postal tvorec konkretne utopije; toda ruske futuriste in konstruktiviste, ki so po svoji »naravi« služili revoluciji, so brutalno odrinili na rob tedanje družbe; tako je bilo tudi z nemškimi ekspresionisti. Na vprašanje, kaj je povzročilo tako nepremostljiv nesporazum med umetniško in politično avantgardo tistega časa, je mogoče odgovoriti tako, da sta se razhajali glede sredstev, kako doseči skupni cilj, to pa v tem smislu, da je bila politična avantgarda tega časa še vedno v rokah absolutne subjektivitete in njenega idealnega in znanstveno-političnega preoblikovanja sveta, medtem ko naj bi »utopične« sanje avantgardistov – glede na temeljno razmerje med človekom in naravo – že bile v znamenju preloma kot svojega bistvenega določila in zato v okvirih izpraznjene subjektivitete. Bilo je to »hudičevno resno delo in najintenzivnejši napor«, kot bi rekel Marx, saj izpraznjeni subjektiviteti manjka tisto, kar sta antični in srednjeveški rokodelci še imela – mitološka podlaga.

Glede na bistvene spremembe, ki jih v razmerje med človekom in naravo prinaša avantgarda, se pravi, tudi glede na vse realne spremembe, ki jih je njen nastop zapustil v našem vsakdanjiku – saj ni mogoče zanikati, da so avantgardni projekti vplivali na naše okolje in na našo zavest – pomeni konec in poraz zgodovinske avantgarde in vnovičen nastop in propad skomercializirane in institucionalizirane neoavantgarde pravzaprav poraz njenih političnih teženj, ki so se kazale skoz »napačno« politično razumevanje osnovnih stremeljenj avantgarde in jih je tako videla absolutna subjektiviteta, nikakor pa ne poraz njenih zunajumetniških in zunajliterarnih teženj kot stremeljenj izpraznjene subjektivitete. V tem smislu sta tako zgodovinska avantgarda kot tudi neoavantgarda konkretno utopija, »utopična praksa par excellence«.60

Če se je avantgarda doslej kazala le kot umetniška revolucija zgolj na področju možnega in verjetnega in je njen nastop v življenjski praksi propadel, se zdaj kot konkretna utopična spodbujevalna akcija pokaže kot realna revolucija izpraznjenega subjekta. To je način, kako ta edini »preživeli« človek iz sedanjega spora med človekom in naravo »spreminja svet« v vnovično soglasje med obema. Možnosti za resnični razplet spora med človekom in naravo, ki ga Marx sicer pričakuje v komunistični družbi, dobivajo svoje obrise prav v tej revoluciji, saj je le drugačna umetnost (un art autre, Dufrenne) kot zunajliterarna in zunajumetniška praksa sposobna ustvariti družbo, kjer bo spet vladala imaginacija (l'imagination serait au pouvoir, Dufrenne), ki bo v svojem negospodovalnem odnosu do sveta ustvarjala možnosti za človekovo nenehno ustvarjalno usmerjenost v delo, za njegov spontan in ustvarjalen odnos do sveta.

Nova zunajliterarna in zunajumetniška praksa zato nikakor ne bo množična umetnost, kot nekateri zmotno predvidevajo, ampak konkretna umetnost množic, ljudska umetnost, kot ji pravi Dufrenne. Zato se razmerje med politiko in avantgardo po tragičnih skušnjah iz časov zgodovinske avantgarde in prav tako žalostnem koncu neoavantgarde v 70. letih zdaj poskuša spremeniti v razmerje, kjer bosta oba člena dopolnjevala drug drugega. V najnovejših skušnjah »osamljenih avantgardistov« bi politika brez njih ostala neuresničena vizija, medtem ko bi bila dejavnost avantgardistov brez politične razsežnosti le »nedejavna kontemplacija«.

Poezija postavlja politiko na glavo, politika poezijo na noge. In obratno. Stara Benjaminova formula o politizaciji umetnosti in estetizaciji politike dobiva realno osnovo, ki ji zaenkrat zagotavljajo trdna tla vsi tragični zgodovinski nesporazumi med umetniško in politično avantgarde.

OPOMBE

¹ Stefan Moravski, Đorđe Malavrazić: *Avantgarda, marksizam, revolucija*, Gle-dišta 1979, št. 5-6, str. 149-157. (Intervju).

² Renato Podoli: *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975, str. 12.

³ *Ist die Avantgarde schon am Ende?* Süddeutsche Zeitung, 14. 7. 1977.

⁴ Miloš Ilić: *Kulturna avangarda, očigledna neizvesnost*; glej Poggioli (naša op. 2), str. 12.

⁵ Janko Kos: *K vprašanju o bistvu avangarde I*, Sodobnost 1980, št. 3, str. 241.

⁶ Janko Kos: *Modernizem in avangarda*, Sodobnost 1980, št. 2, str. 129.

⁷ Henryk Markiewicz: *Glavni problemi literarne vede*, Ljubljana 1977, str. 7.

⁸ Glej Kos (naša op. 6), str. 121.

⁹ Glej Morawski (op. 1).

¹⁰ Glej Kos (op. 6), str. 127.

¹¹ Glej Kos (op. 6), str. 121.

¹² Siegfried J. Schmidt: *Estetski procesi*, Niš 1975, str. 77.

¹³ Glej Kos (op. 6), str. 129.

¹⁴ Glej S. J. Schmidt (op. 12).

¹⁵ Glej Poggioli (op. 2), str. 105.

¹⁶ Žan Vajsgerber: *Za i protiv avangarde*, Književna kritika 1975, št. 2, str. 24.

¹⁷ Aleksandar Flaker: *Avantgarda – estetska provokacija*, Književna reč, 25. febr. 1980.

¹⁸ Glej Kos (op. 6), str. 129.

¹⁹ Zdenko Škreb: *Znanstvena vrijednost termina avangarda u književnosti*, Umjetnost riječi, 1971, št. 2, str. 149-153.

²⁰ Jan Wierzbicki: *O terminoloških poteškoćah i o nekoj literarnoj predpostavci*, Književna reč, 25. nov. 1980.

²¹ Glej Ilić (op. 4), str. 14.

²² Glej Kos (op. 5), I, str. 238.

²³ Marx-Engels: *Izbrana dela IV*, Ljubljana 1977, 38-39.

²⁴ Glej op. 22.

²⁵ Dušan Pirjevec: *Na poti k novemu romanu*, v: A. R. Grillet, *Videc*, Ljubljana 1974 (Sto romanov, 74), str. 26.

²⁶ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, str. 78.

²⁷ Theodor W. Adorno; glej Bürger (op. 26), str. 76.

²⁸ Glej Kos (op. 5), II, str. 369.

²⁹ Glej Bürger (op. 26), str. 78.

³⁰ Glej Poggioli (op. 2), str. 44.

³¹ Vladislav Tatarkjevič: *Istorija šest pojmova*, Beograd 1979, str. 53.

³² Glej Tatarkiewicz (op. 31), str. 53.

³³ Sreten Petrović: *Umjetnost – jedinstvo umnosti in čulnosti*, OKO, 28. lipnja - 12. srpnja 1979, str. 10.

³⁴ Glej Kos (op. 5), II, str. 369.

³⁵ Glej Marx-Engels (op. 23), I, str. 307-308.

³⁶ Karl Marx: *Kapital I*, Ljubljana 1969, str. 202.

³⁷ Milan Damnjanović: *Istorijsko zbivanje i stvaralačka svijest umjetnika*, OKO, 3.-17. svibnja, str. 14.

- ³⁸ Andrej Kirn: *Izbrane teme iz marksistične filozofije*, Ljubljana 1979, str. 149.
- ³⁹ Glej Petrović (op. 33).
- ⁴⁰ Glej Kirn (op. 38).
- ⁴¹ E. Köhler: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973, str. 81.
- ⁴² Glej Bürger (op. 26), str. 44.
- ⁴³ A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Stuttgart 1884, str. 21.
- ⁴⁴ Glej Morawski (op. 1).
- ⁴⁵ Kibedi Varga: *La raison de l'avantgarde*, Revue de littérature comparée, 1975, št. 4, str. 565.
- ⁴⁶ Aleksander Flaker: *Kako preučevati avantgardo*, Tribuna 1979.
- ⁴⁷ Glej Morawski (op. 1).
- ⁴⁸ Dalibor Cvitan: *Tradicija in avantgarda*, Delo – Književni listi, 15. nov. 1979, str. 20.
- ⁴⁹ Aleš Berger: *Dadaizem. Nadrealizem*, Ljubljana 1981 (Literarni leksikon 14), str. 44.
- ⁵⁰ Glej Kos (op. 6), str. 129.
- ⁵¹ Milan Damjanović: *Za drugu umjetnost u promjenjenom svetu*, Književna kritika 1981, št. 5, str. 27.
- ⁵² Hans Magnus Enzensberger: *Aporije avantgarde*, Torišče (revija študentov primerjalne književnosti in literarne teorije) 1981, št. 4, str. 51–74.
- ⁵³ Ješa Denegri: *Istorijske avantgarde i nova umetnička praksa*, Književna reč, 25. jan. 1981.
- ⁵⁴ Glej Flaker (op. 17).
- ⁵⁵ Mikel Dufrenne: *Art et politique*, Paris 1974, str. 85.
- ⁵⁶ Prav tam, str. 87.
- ⁵⁷ Glej Bürger (op. 26), str. 79–80.
- ⁵⁸ Glej Weisgerber (op. 16), str. 24.
- ⁵⁹ Gregory Battcock: *Marcuse and Anti-Art*, Arts Magasine, 1969.
- ⁶⁰ Mikel Dufrenne: *Esthetique et Philosophie*, Paris 1976, str. 48.

Razprava je mišljena kot prispevek, ki teoretsko in filozofsko osvetljuje strukturiranost (tj. konstrukcijske principe) moderne proze. Pojem paradigmatizacije opredeljuje specifično jezikovno logiko te proze in zato je najprej zastavljeno metodološko vprašanje, ali je v jezikovnih določilih mogoče razbrati pripadajočo formo zgodovinske zavesti. Sledi sistematična zastavitev vprašanja o modernem romanu, ki sam sebe razglaša za nekaj povsem drugega, kot je tradicionalni roman. Takšnega vprašanja ne moremo zastaviti mimo romantičnih stališč o romanu, ko je bil ta dokončno priznan kot umetnost. Če pa je status tradicionalnega romana kot umetnosti problematičen, pomeni, da je nujno analitično spregovoriti o izhodiščni formi romana v helenizmu, tj. o pseudès historii, in o pripadajoči izvorni jezikovni dominantni te proze. Analiza razkrije, da romanu, ki sam sebe izhodiščno razume kot historio, ne pripadajo docela poteze pesniške (tj. umetniške) funkcije jezika. Iz takšnih ugotovitev je mogoče sklepati, da je roman skozi svojo dolgo zgodovino vseskozi šele na poti v umetnost. V zadnjem razdelku opredeljujemo razliko med jezikovnimi principi (in pripadajočo diegetsko naravo) tradicionalnega in modernega pripovedništva.

Jola Škulj

PARADIGMATIZACIJA PROZNIH STRUKTUR

Vprašanje
o romanu
in o jeziku

Za moderno pripovedno prozo predpostavljamo, da ima svoja specifična določila, ki jih je mogoče opredeliti kot paradigmatiska. Ob tem stojimo na stališču, da je takšno njeno naravo mogoče razumeti in razlagati tudi historično. Hevristično trdimo, da je vprašanje paradigmatizacije¹ mogoče povezati s problematiko ontološkega pluralizma, perspektivizma oziroma aspektizma.

I. Beseda o metodi

Pojem paradigmatizacije opozarja, da analitična perspektiva izvira iz lingvistike, ali točneje, iz semiologije, vendar ne toliko spričo argumenta, da gre za področje verbalne umetnosti, pač pa zaradi neke druge odločilnejše, danes vse bolj razvidne predpostavke o univerzalnosti jezika, ki obvladuje tudi mehanske vsakokratnega zgodovinskega mišljenja in zavesti, s tem pa tudi človekove historične pozicije. Jezik je konstitutiven aspekt človeške eksistence (E. Sapir), zato literarni diskurz kot model jezika razkriva ravno to zgodovino, vsakokratno resnico zgodovinskega časa. Da je zavest lingvistično (skozi jezik socio-historično) determinirana in da je zavest (kakor jezik) kontinuiran proces postajanja, notranji dialog zavednega in nezavednega, je sredi dvajsetih let trdil že Bahtin.² Takšne predpostavke so pogojevale sam obrat v literarni vedi, ki ga je ne glede na dane rezultate odpiral ruski formalizem v obeh fazah, pri čemer ne smemo prezreti, da je bil ta obrat del širšega procesa okrog preloma stoletja v filozofiji, umetnosti in znanosti (s Saussurom, Freudom itd.). Ta trditev o univerzalnosti jezika ni nič poljubnega in je bila v tem stoletju v najrazličnejših območjih večkrat formulirana.³ Da ostanemo v naši stroki, omenimo samo Todorova: ob tem, ko govori o univerzalnosti metod, ki izhajajo iz lingvistike, poudarja, da je pravzaprav univerzalen predmet, ki je vsem skupen, in to je ravno jezik.⁴ Gre za stališče, po katerem je vsakršno spoznanje možno samo prek označevalnega akta, torej da spoznavni predmet obstaja za nas samo prek jezika. Formulacija Todorova o jeziku kot univerzalnem predmetu je možna, ker je smisel vedno poimenovani smisel (R. Barthes⁵). Poimenovanje smisla pa implicira prisotnost subjekta tega izrekanja, kar že pomeni, da nosi na sebi prikrito historično zaznamovanost. Vendar ta historičnost za semiologijo ni dana zgolj zaradi vključenosti subjekta, pač pa čisto preprosto že zaradi določene historične danosti jezika, saj sleherno poimenovanje, izrekanje ali govor (parole) predpostavlja prisotnost jezika (langue). Jezik – in ta je vedno historični sistem – omogoča govor, kakor tudi obratno, govor (pa-

role) kot historična individualnost konstituira jezik (langue) na višji stopnji.

Odločilni moment omenjenega preobrata je predpostavka o nezavednem značaju jezika, ki jo najdemo že pri Saussuru.⁶ Gre za dejstvo, da inkodiranje in dekodiranje potekata po samodejnem aktiviranju principov selekcije in kombinacije. Na idejo o nezavednem značaju jezika opozarja tudi Barthes, ko utemeljuje možnosti semioloških raziskav, in se pri tem posebej sklicuje na Lévi-Straussa – na pojma nezavedna aktivnost duha oziroma nezavedna struktura – in na njegovo kritiko Jungovih arhetipov, izrečeno iz predpostavke, da niso nezavedne vsebine, ampak da so takšne forme, tj. simbolna funkcija (*Éléments de sémiologie*, 1964, str. 97). V tej zvezi Barthes tudi omenja, da je to blizu Lacanovim postulatoma o »želji, ki je sama artikularna kot sistem označevanja«. Prav v teh spoznanjih je treba videti tudi temeljni preobrat v preučevanju vsega človeškega ustvarjanja. V Barthesovi izjavi je ta metodološki preobrat – seveda je v tej smeri potrebno razumeti že izrečno Saussurovo opozarjanje na izvenjezikovno rabo njegovih semioloških pojmov – izpostavljen tako: »Kolektivna domišljija (naj) se opiše na nov način, tj. ne na osnovi njenih tem, kot se je to dogajalo doslej, temveč na osnovi njenih form in funkcij, da rečemo še bolj grobo, bolj na osnovi njenih označevalcev kot na osnovi njenih označencev.« (*Éléments de sémiologie*, 1964, str. 97; podč. JŠ). Ta Barthesova formulacija pa ima že leta 1934 svoj precedens pri Jakobsonu, ki je v polemičnem zagovoru formalizma v spisu *Kaj je poezija* zapisal, da je »vprašanje o pesniški temi danes brezpredmetno« (prim. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978, str. 106); enak smisel ima tudi kasnejša Lévi-Straussova izjava, da »pomeni slovar mnogo manj kot struktura« (prim. *Strukturalna antropologija*, Zagreb 1977, str. 211). Jakobson je tedaj že poznal stališča, da je jezik samo eden od možnih znakovnih sistemov, in ob tem poudarjal, da so sistemi historično določeni. Po njegovem literaturo dominantno opredeljuje pesniška funkcija, ki »nujno spreminja ostale elemente in določa naravo celote« (prav tam, str. 117), ta pa je časovno dvojno pogojena. *Raison d'être* umetnosti je dialektika umetniških tokov, hkrati pa je »umetnost sestavni del socialne zgradbe, komponenta, korelativna z ostalimi komponentami, spreminja joča se komponenta, ker se neprestano dialektično menja tako področje umetnosti kot tudi njen odnos do ostalih področij socialne strukture« (str. 117). Obrat, ki ga je torej nakazoval že ruski formalizem, radikaliziral in osmislil pa seveda šele praški strukturalizem, je vnašal nova stališča o umetnosti kot specifičnem jeziku. Prvotni rezultati, od katerih pa so se distancirali že Jakobson, Tinjanov in Bahtin, so bili videti v marsičem morda res še bolj formalistični, in takšni so nujno bili, dokler je šlo zgolj za pristajanje na empirična, neopozitivistična izhodišča. Vendar če upoštevamo, da je pojem forme mogoče razumeti kot jezik v Saussurovem smislu, tj. kot sistem čistih vrednosti, torej če gre ne le za formo kot tako, temveč tudi za njeno funkcijo (smisel) – in eno od funkcij forme predpostavlja tudi zgodovinska pogojenost –, potem lahko trdimo, da je strukturalni opis sposoben kompleksno ugledati bistvo danega umetniškega dela in njegov zgodovinski značaj. Funkcija nezavedne forme je korelativna z določili zgodovine (prim. Bahtinove teze o groteski). Jezik umetnosti kot sekundarni jezikovni model vsebuje tudi duhovnozgodovinske implikacije. Da so sekundarni jezikovni sistemi ali logotehnike (langages fabriqués) vedno člani širše funkcije, tj. kolektivne domišljije svoje dobe, je poudarjal tudi Barthes. »Logotehnike so vedno samo izrazi neke splošnejše funkcije, kolektivne domišljije svoje dobe. Posamezno novost transcendirajo sociološka določila in ta sociološka določila se nazadnje izkažejo, da so antropološke narave.« (*Éléments de sémiologie*, 1964, str. 104).

Moderna pripovedna proza (roman) kot logotehnika ima tako svoja specifična sistemska (strukturna) določila, ki so del širših zgodovinskih

določil, in zato se pojem paradigmatizacije, ki označuje naravo konstrukcijskih principov moderne proze, nujno nanaša na transformacijo romana na strukturni ravni in hkrati odpira vprašanje o novih ontoloških in antropoloških koncepcijah.

II. Zastavitev vprašanja o paradigmatizaciji modernega romana

Vprašanje o modernem romanu in o paradigmatizaciji njegove strukture zastavljamo tako znotraj Bahtinovih predpostavk o romanu kot nekanonizirani formi (kar pomeni, da nam modifikacija v smislu paradigmatizacije še vedno pomeni romaneskno zvrst) kot tudi znotraj takšnih ugotovitev, kakršne pozna Ortega y Gasset, ko trdi, da je roman zvrst v razpadu, oziroma da je določen model romana izčrpan, še zlasti kot množična produkcija, ter predvideva možnost nastajanja novih romanesknih modelov ali novih tipov imaginarne psihologije mimo empirične psihologije. Da se je z modernim pripovedništvom dogodil pomemben preobrat, izpričujejo tako bralska skušnja z najpomembnejšimi romani 20. stoletja kot tudi številne teoretične izjave. Že Lukács je v *Teoriji romana* (1916) poudarjal, da so vse možnosti romana izčrpane, Sartre je v predgovoru romana N. Sarraute *Portrait d'un inconnu* (1948) zapisal ideje o antiromanu, pisci novega romana so deklarirali, da pomeni njihova praksa samorazdejanje romana, in podobne izjave o pripovedni prozi kot literaturi izčrpanih možnosti (John Barth, *The Literature of Exhaustion*, The Atlantic, CCXX, 1967) oziroma o smrti romana (Ronald Sukenick, *The Death of the Novel*, 1969) zasledimo pri ameriških postmodernistih. Takšne izjave o usodi romana so še bolj zanimive, če upoštevamo, da je roman razmeroma kasna zvrst in da je bil šele z romantiko dokončno priznan kot umetniška zvrst, kot področje poezije v najširšem pomenu besede. Res je, da sledimo izjavam o romanu kot formi umetniške proze že od renesanse naprej (prim. Huetovo teorijo), vendar je status romana kot umetnosti do romantike nekako problematičen. Hegel ga ni pritegnil v svoj sistem, čeprav trdi, da se mu »v območju epske poezije odpira neomejen prostor« (prim. *Estetika III*, Beograd 1970, str. 515).

Potemtakem je vprašanje o paradigmatizaciji kot modernizaciji romana potrebno zastavljati v zvezi s tremi odločilnimi točkami v sami zgodovini romana: 1. s *sodobnim romanom* in izjavami njegovih avtorjev, da pomeni ta produkcija *prelamljanje s preteklo tradicijo pripovedne proze*, pri čemer moramo takšne izjave razumeti pogojno, ker je današnja struktura romana seveda nujno dedič celotne zgodovine romana in njegovih določil; 2. s koncepcijami romana v romantiki, tj. s *prvim priznanjem romana kot umetniške zvrsti*; 3. z *vprašanjem o zasnovah romaneskne strukture* in z opredelitvijo temeljnih določil romana. Po nekaterih definicijah velja roman za tipično evropsko zvrst, ki sovпада z novoveško metafiziko subjektivitete (Lukács, tudi Pirjevec) oziroma z vzponom meščanstva ter s pojavom racionalizma (I. Watt) oziroma z izginotjem avtentičnih vrednot (Goldmann), po drugih, nekoliko širših opredelitvah, ki upoštevajo tudi tako imenovani roman pred romanom (to je daljšo pripovedno prozo helenizma in srednjega veka), pa zvrst, ki sega že v čas prvotnih, rudimentarnih zasnov subjektivnosti v posokratični Grčiji, kar je v zvezi z znanimi duhovnimi in socialnimi premiki, manifestiranimi tudi s pojavom demokracije. »Zgodovina romana koeksistira s hegemonijo srednjega razreda, ki ga hkrati izraža in protestira zoper njega.« (Prim. H. Levin, *Refractions*, 1966, str. 248). Stališče o romanu kot tipično evropski zvrsti podpira že sama etimologija termina *roman*⁷, ki ni vezana – za razliko od poimenovanj mnogih drugih zvrsti – na grški oziroma latinski izvor. S tem terminom so bili, kot je znano, prvotno označeni pripovedni teksti v verzih iz 12. stoletja, ki s tem izpričujejo, da so pisani v romanskem je-

ziku, da so izrazita, izvirna tvorba nelatinske evropske kulture, kar je znamenje njene samozavesti in emancipacije; teksti, napisani *en roman*, so nastajali v izobraženem, elitnem okolju srednjeveških dvorov. Produkcija helenističnega romana pred romanom nima te oznake niti drugega skupnega imena, temveč je *pseudès historia* in je bila še docela v bližini retoričnega spisa, kar kaže, da so bile odsotne tiste poteze, ki bi jo vzpostavljale kot pesništvu enakovredno zvrst.

Ali pa morda to pomeni, da je bil roman neumetniška zvrst zgolj z lastnostmi retoričnega spisa do romantike, čeprav vemo, da ta produkcija sploh ni bila zanemarljiva? Prav s spremenjenim odnosom romantikov do romana, ko ga načelno proglasijo za osrednjo zvrst (prim. stališča Novalisa in Fr. Schlegla), se odpre vprašanje, kaj je s tem modelom pripovedne proze od tistega trenutka, ko se prvič pojavi, oziroma vsaj, kaj je z njim od 12. stoletja, ko se pojem roman prvič formira, pa do romantike. Ali ambicija srednjeveškega romana ni bila dovolj plodna, da bi se mogel vzpostaviti kot umetnost že prej? Ali pa je mogoče sklepati, da je bila za roman produktivnejša tradicija, ki je izvirala iz antične proze, pri čemer vprašanje predpostavlja, da te, iz helenizma izvirajoče koncepcije romana poetika ni mogla pritegniti v svoje območje? Za stališča, ki priznavajo začetek romana z *Don Kihotom*, se lahko zdi takšno premišljevanje brezpredmetno, vendar je treba reči, da ni tu čisto brez razloga, ker odpira dvojno vprašanje. Prvič, zakaj se je roman do romantike razumel kot zvrst s področja retorike, ne pa umetnosti? Drugič, kako je s principom subjektivnosti v romanu do romantike, če naj ta velja zares kot temeljno določilo romana? Takšna vprašanja nas nujno vračajo k izvorom pripovedne proze (romana) in k analizi ter opredelitvi najzgodnejših modelov. Kakorkoli pa so ta že bistvena za sam razvoj romana, je za problem modernega pripovedništva aktualno predvsem razmerje med romantičnimi teoretskimi postulati o romanu kot poeziji (tj. priznanjem romana kot umetnosti) in današnjimi izjavami o koncu romana oziroma o novih modelih pripovedne proze. Z romantiko postavljeni tezi o romanu kot zvrsti, ki ni domena ene literarne vrste, in zvrsti, ki ni vezana resnici, uveljavljata imanentne lastnosti in tendence samega romana pred romanom ter napovedujeta pot kasnejšemu modernemu romanu, njegovi lirizaciji (v smislu Heglovih določil) oziroma paradigmatizaciji.

Da se roman kot umetnost načelno potrjuje v romantiki, ni naključje. Tega ne gre povezovati zgolj s kvantitativnim in kvalitativnim razvojem in vzponom proze v osemnajstem stoletju, pač pa tudi z nekim drugim dejstvom, namreč, da so si romantiki ime za svoje gibanje sposodili prav pri izvorih pojma *roman*, v srednjeveški literaturi 12. stoletja, s tem pa nakazali tudi določene afinitete. Podlaga takšnih afinitet je romantična subjektivnost z atributi avtonomnosti in absolutnosti, šele ta subjektivnost pa je lahko končno priznala prozo oziroma roman v njunem izvornem pomenu in intencijah. (Prim. Heglove izjave, da prozna zavest predpostavlja princip subjektivne duhovne svobode, oziroma Bahtinove ugotovitve, da je roman izraz decentralizacije verbalno ideološkega sveta, da je njegova osnovna karakteristika plurilingvizem ter da je kot pojav v času socialno močno diferenciranih skupin v temelju opredeljen s persiflažo, parodičnostjo in destrukcijo tudi svoje lastne forme, kar je sicer mogoče navezovati na izvore romana v ljudski kulturi smeha.) V tem smislu je treba videti tudi romantično afirmacijo romana kot mešane zvrsti, kot mešanice verzov in proze, kot zvrsti, ki integrira oziroma absorbira tudi določila drugih vrst, npr. lirike, z značilno »lirsko utemeljenostjo epizod, zasnovano na čisto subjektivnih razlogih«, z »oddaljitvami, ki pripadajo predvsem liriki«, z »nenadnimi obrati«, »duhovitimi kombinacijami«, »nasilnimi prehodi«, s »povezovanjem najraznovrstnejših elementov in dopuščanjem, da predstave in neposredna opažanja vodijo [tok pripovedi] sem in tja« (prim. Hegel, *Estetika III*, 1970, str. 540). V kar-

tezijanskih koncepcijah zasnovani roman, ki se udejanja pretežno kot pripoved o socialnozgodovinskem svetu, takšnih potez nikakor ni mogel vključiti v svoj model. Da ostaja roman do romantike problematičen, bi potrdil pregled dotedanjih poetik in estetik, sploh pa je koncepcija romana kot umetnosti pravzaprav možna šele v romantiki, ker je tedaj literatura prvič razumljena kot estetski objekt v današnjem pomenu besede.

Ali načelne izjave in samo dogajanje modernega romana odpravljajo roman kot zvrst ali pa morda prelamljajo – seveda na novi, višji ravni – samo s tisto prakso romana, ki se je že romantični refleksiji zdela nezadostna? Vprašanje o razmerju med romantičnimi in današnjimi koncepcijami romana ima gotovo svoje nevarnosti, saj povezuje dvoje precej odmaknjenih pojavov, ki jima pripada različna duhovnozgodovinska podlaga in je zato njen smisel nujno različen. Vendar problem implicira vprašanje historično širših določil romana kot umetnosti, takšnih, ki veljajo že kar za njegove temeljne lastnosti in so poteze njegovega transhistoričnega bistva, njegovih umetniških določil. Vprašanje o paradigmatizaciji kot modifikaciji moderne proze se nanaša prav na problem uveljavljanja proze kot umetniškega oblikovanja, kot prehajanja romana iz retorične v umetniško zvrst, pri čemer koncept umetniške zvrsti razumemo v skladu z Lotmanovo tipologijo jezikov (naravni jezik – poezija – umetniška proza). Umetniška narava modernega romana se v bistvu sklada z ambicijo romana, kot jo je romantika zastavila na načelnem teoretskem nivoju, ne pa docela izpeljala tudi v praksi. In če pri tem pomislimo še na dominantno podobo poromantične proze, na roman v realizmu – kjer je treba izvzeti vsaj Flauberta – in se pridružimo tistim ugotovitvam, ki v njem vidijo nadaljevanje razsvetljenskih, ne pa romantičnih modelov, potem se vsiljuje sklep, da sta šele po flaubertovski roman in modernistični roman 20. stoletja uresničila tiste možnosti pripovedne proze, ki jih je predpostavljala romantična refleksija in so jih dotlej napovedovali le posamezni osamljeni primeri v pripovedništvu prejšnjih obdobj, vendar bolj z izseki, z realizacijo takšnih kvalitet na posameznih nivojih romaneskne strukture, kot pa v celoti.

Predpostavljamo seveda, da je osnovna težnja ne le modernega, ampak sploh romana skozi zgodovino, da bi se uveljavil kot umetnost, da so pa očitno bile nekatere njegove lastne konstituante (tradicionalna diegetska narava z dominantno zgodbnosti), duhovnozgodovinski temelj, ki ga je produciral (metafizika, kar sovpada s koncepcijo človeka kot *animal rationale*), ter estetska zavest (koncepcija imitacijske estetike), ki ga je omogočala in vzdrževala, takšne, da so bile njegove poteze na ravni umetniškega oblikovanja ob poeziji nekako problematične in je bilo tako problematično tudi njegovo mesto znotraj poetike. O problematičnosti dalje pripovedne proze – pa čeprav je ta že vseskozi težila v območje umetnosti – pričajo poetike od pozne antike do romantike, še bolj pa načelni spori okrog poezije in proze v novem veku. Slo je za poskuse zavračanja in privilegiranja ene možnosti zoper drugo, vzporedno pa za opazno težnjo, da bi se prozi priznal status umetnosti, kar je izhajalo iz progresivne estetske potrebe, ki je bila imanentna dogajanju evropske zgodovine, njenemu mišljenju in estetiki, to je potezam individualizma, svobode, naravnosti in koncepciji resnice kot *adaequatio intellectus ad rem*. Toda prav tako razumljeni resnici je bistvo tradicionalne proze s pripadajočo diegetsko naravo ravno ustrezalo. Dolgotrajni sporni status romana kot modela dalje pripovedne proze ni naključen, saj je znano, da je šele romantika zares pretrgala s kanonizacijo estetskega ustvarjanja; ko je postavila za osrednji ustvarjalni princip svobodnost in proglasila subjektivnost za avtonomno in absolutno, je za svoja estetska vodila priznala prav poteze, ki bistveno določajo roman v njegovem izvornem pomenu. S teorijo romantikov zastavljena koncepcija romana (in sprememba, ki naj bi se z njim v praksi dogodila po utrjeni sodbi vsaj s Flaubertom) govori o tem,

da je očitno prišlo do bistvenih premikov v sami estetski misli. Nastanek zamisli o romanu kot poetični, ne pa retorični zvrsti kaže pravzaprav na ukinjanje dominante posnemovalsko spoznavnih komponent dotedanje proze in praksa modernega avtotematskega romana (prim. Beckett, *Molloy*, 1951) oziroma tako imenovane metafizijske (avtodiegetske) proze postmodernizma (prim. J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, 1969) samo demonstrativno potrjuje takšno ukinjanje. Te ugotovitve pa nas silijo, da najprej premislimo, kaj so bistvene poteze dotedanjega, tradicionalnega romana, da bi potem lahko na temelju teh določil preverjali, ali novejši prozni produkciji zares pripadajo spremenjene poteze, kakor to tudi sama zatrjuje.

Tradicionalni roman je – seveda zgolj s stališča modernih koncepcij umetnosti – problematičen in to problematičnost njegovega umetniškega statusa je mogoče povezovati z dejstvom, da roman v svojem izhodiščnem obdobju ni nastal izključno na temelju poezije (grške epike, dramatike in lirike), ampak izrazito v korelaciji z neumetniško prozo (s potopisi, zgodovinopisjem), kar pomeni, da je v samem izhodišču zajel vase nekatere poteze, ki so zastirale njegove umetniške možnosti. Ta izhodiščni roman je poznal sicer številne retorične figure, kar bi govorilo o njegovi formalni oblikovanosti, vendar je to poznala tudi proza političnih govorov. V najzgodnejši prozi zasledimo celo princip ritmičnosti, formalne in miselne paralelizme, ritmično zgradbo period, parisosis ali izokolon, ritmične zaključke stavka, tako imenovano clausulo, cursus, vendar so bili to očitno modeli retorike in v rabi tudi v pragmatičnih spisih. Sicer je tudi že antični roman poznal mešanje verzov in proze (prim. Norden, *Die antike Kunstprosa* I, 1923, str. 434), kar je značilnost menipejske satire, na katero navezuje Bahtin svojo tezo o izvoru romana, vendar dominantna poteza teh tekstov le ni takšna, da bi jih imeli za umetnost.

III. Vprašanje o romanu, ki se zasnje kot *pseudès historia*, in njegova estetska problematičnost

Znano je, da so začetki antičnega romana pravzaprav sočasni s pojavom vsega proznega spisa in da segajo v obdobje helenizma (skupaj s karakterologijo, zgodovinopisjem, filozofskimi in znanstvenimi spisi), kar povezujemo s socialnimi in duhovnimi premiki v stari Grčiji (razkroj mita, sekularizacija religije, nastanek individualizma), kakršni so odpirali prostor rudimentarnemu porajanju subjektivizma. Omenjena situacija predpostavlja preobrat – in nanj je ob vprašanju romana veskozi opozarjal Pirjevec –, ko se človek začne razumeti kot *animal rationale*. Drugače povedano pomeni to zasnutek novega pojmovanja resnice⁸ in z njim tega, kar označujemo s pojmom evropsko mišljenje, kakršno se postopoma manifestira v ekspanziji tehnike in znanosti. Da se je roman kot zvrst formiral v neposredni bližini zgodovinopisja, izpričujejo elementi, ki so npr. pri Heliodorju precej podobni onim pri Herodotu ali Tukididu. Pri povedne prvine ali zgodbnost (t. i. diegetična narava) s fantastičnimi, čudežnimi dogodki in eksotičnimi deželami, domišljijaskost ter vplivanje na čustveno razpoloženje in vzgajanje bralcev (prim. Gantar, *Helenizem*, 1979, str. 35) so poteze tako Tukididove zgodovine kot antičnega romana. Na to zvezo opozarja tudi prvotna oznaka *pseudès historia*, ki je bila največkrat v rabi za tekste, ki jih danes uvrščamo v antični roman. Vedeti moramo, da je prvotna razmejitev med zgodovinsko in romaneskno pripovedjo sporna in da so med drugim – v nasprotju z epskimi pesniki – oboje avtorje imenovali logografe. Poleg tega antična historiografija – čeprav je bila v zvezi s prebujenjem refleksije, pod vplivom zametkov znanosti in elementov racionalizma – ni nastajala iz analitičnih vzgibov, ampak naj bi tako kot dela iz območja *poiesis* vzbujala *eleos* in *fobos*. Res

se je sicer zgodovino pisje pojavljalo iz kritičnega odnosa do tradicionalne poezije in mitologije, vendar je tudi v njem fantazija igrala svojo vlogo. *Historikos* je bil do neke mere tudi *poietes*.⁹ Podobnost zgodovino pisja in antičnega romana, »romantične kompozicije v retorični prozi« (po oznaki v *Oxford Classical Dictionary*, 1964, geslo Greek Novel, velja antični roman sploh za pol zgodovinsko pol mitično pripoved), je precejšnja, saj oba govorita o zgodovinskih in polzgodovinskih, legendarnih osebah. Antični roman je s tem anticipiral tendenco kasnejšega romanopisja, da uokvirira romaneskno pripoved na zgodovinskem ozadju ali – s Heglovimi besedami – v okvir »sodobnega nacionalnega in socialnega življenja« (*Estetika III*, Beograd 1970, str. 515). O povezanosti romana in historiografije govorijo tudi antične formulacije, ki nastajajo celo zatem, ko je Aristotel skušal teoretsko razmejiti področji umetnosti (*poiesis*) in zgodovine (prim. Kvintilijan, Polibij, Aristid).

Izkaže se, da je prav koncepcija prvotnega romana kot *historie* imela daljnosežne posledice za zgodovino te zvrsti in da je globlje opredelila njeno diegetično naravo. Za oboje, za *historio* in za *pseudes historio*, je značilen pripovedni element (*diegesis*), kot ga je poznal ep, ki ni bil več osrednja zvrst. V romanu kot *historii* se je vzdrževal v motiviki potopisnosti, kot jo je poznala že *Odiseja*, in v erotični motiviki – ta poudarjeno izraža idejo individualizma – ki je izhajala iz istega vira, pa tudi iz lirike, nove komedije in še bolj iz orientalskih zgodb (pravljic), le da se je v helenizmu ta motivika križala s potezami patosa in helenističnega koncepta usode. Kakšen je pomen tega pripovednega ali diegetičnega elementa in kaj pomeni ta za roman kot *historio*, je mogoče odgovoriti ob etimologiji grškega pojma.

V stari grščini pomeni *historia*: (1) povpraševanje, poizvedovanje, preiskovanje; (2) vest, znanje, znanost; (3) (s)poročilo, pripovedovanje, povest, opis, zgodovinsko razlago, zgodovino. Glagolska oblika *historēin*, *historēo* (l. os. sing.) ima pomene: (1 a) poizvedujem po, vprašujem, izprašujem, preiskujem; (1 b) spoznam, izvem, vem; (2) pripovedujem, (s)poročam, omenjam; (3) želim koga spoznati, obiščem koga (prim. Dokler, *Grško-slovenski slovar*, 1915). Pripovedni element bi bilo mogoče označiti tudi z grškima besedama *epos* in *mythos*, vendar je za pripoved, kot je pripadala antičnemu romanu, obveljal prav pojem *historia*, kar očitno kaže na posebne razloge, na specifikko, ki naj bi bila s tem izražena in ki je pojma *epos* in *mythos* nista poznala. Semantično polje besede *mythos* prekriva slovenske izraze: (1) beseda, govor, izrek, pripoved, zgodba, poročilo, razmišljanje, misel, sklep, naklep, svet, zapoved, ukaz; (2) izmišljena povest, govorica, vest, basen, pravljica, bajka; (3) dogodek, zgodovina, predmet govora, stvar. Grški izraz za *epos*, ki je v zvezi z indoevropskim korenem *weqw – od tod izhaja tudi latinsko *vox*, *vocere* – pa ima pomene: (1a) beseda, izraz; (b) govor, pripoved, vest, novica; (c) vrstica, verz, stih, dialog; (d) reklo, fraza; (e) svet, zapoved, želja; (f) izrek, prerokba; (2) vsebina, govor, stvar. Vse tri grške besede, *epos*, *mythos* in *historia*, ustrezajo – kot je razvidno – pojmu za pripoved, (s)poročilo, vest; poleg tega izraza *mythos* in *historia* zaobsežeta pojem zgodovine. Očitno pa je, da pomenska razsežnost, kot jo pozna grška beseda *historia*, predpostavlja, da je takšno pripoved nujno treba razumeti drugače kot *epos* ali *mythos*. Namreč, primarni pomen pojmov *mythos* in *epos* je beseda, govor, in če bi ta dva pojma novozasnovani prozi ustrezala, potem bi bil roman že od vsega začetka v območju tega, kar se kaže ob modernem romanu; roman namreč danes zares nastaja kot umetnost in to v smislu takšnih njenih opredelitev, ki jo razlagajo kot raziskavo jezika in ji s tem podeljujejo poseben eksistencialni smisel med drugimi institucijami človekove eksistence (prim. opombo 15). Grški roman pa je bil *pseudes historia* in *historia* je na prvem mestu povpraševanje, poizvedovanje, preiskovanje. Pripoved kot *historia* torej ni zgolj beseda, govor, kakor bi se raz-

umela, če naj bi veljala zgolj za umetnost, temveč je kot povpraševanje, poizvedovanje, preiskovanje v temelju zvezana z radovednostjo, s spoznavanjem. To spoznavanje v historii pa ni katerokoli spoznavanje, ne more se nanašati na kaj izmišljenega ali bajko (kot *mythos*) ali na zapoved, željo, prerokbo (kot *epos*), ampak je takšno, ki se nanaša na resničnost, je spoznavanje resnice. Pri tem pa je seveda odločilno vprašanje, kaj ta pojem resnice, na katerega se nanaša antični roman kot *pseudes historia*, tudi pomeni.

Da je najvišji cilj historie ravno *aletheia* (resničnost, resnica), je poudarjal že Polibij (v 2. stoletju pr. n. š., prim. Norden, *Die antike Kunstprosa I*, 1923, str. 82), vendar je njegovo razumevanje pripadalo že spremenjenemu pojmu resnice, ki se je pojavil v Grčiji nekeje okrog Sokratovega časa in je v filozofiji izpričan s Platonovo metafiziko. Prvotni grški pojem resnice (*aletheia*) je npr. še pri Parmenidu (5. stoletje pr. n. š.) pomenil začudenje nad tem, da neka stvar je, da obstaja, in da ni nič. V kontekstu modificiranih družbenih in vzporednih zgodovinskih premikov mišljenja in človekove zavesti o samem sebi pa postane resnica kot začudenje nekaj nezadostnega. Resnica, *aletheia*, kot razkritje vsega je nekako ni več razvidna. Človekova potreba po spoznanju se očitno odpre in je možna samo v tistem času, ko resnica (tj. *aletheia* kot razkritje vsega je) ravno ni več razvidna, to je, ko svet in človek nista več nekaj docela enotnega, ko je človek že izstopil iz prvotne harmonije, enosti s svetom, pa tega svojega izstopa nikakor še ne more dokončno sprejeti. Zgodovina metafizike in njej pripadajoča koncepcija resnice kot identitete bistva in biti, skladnosti ideje in stvari, ustrežata prav takšnemu spremenjenemu antropološkemu položaju. V ta čas pa je datiran tudi nastanek antičnega romana.

Za zgodovinopisje in za roman kot historio je zvezanost s spoznavanjem resničnosti bistvenega pomena in prav izhodiščna zavezanost romana spoznavanju in tej spremenjeni koncepciji resnice – od tod izvira g n o s e o l o š k a poteza romana – je odločilno oblikovala kasnejšo tradicijo. Temeljno določilo jezika, ki je pripadalo tako razumljenemu grškemu romanu, ni bilo identično z jezikom grške epike in mita. Funkcija *pseudes historie* je bila potemtakem predvsem spoznavna, referencialna, sporazumevalna, in takšno določilo jezika je prevladovalo nad vsemi drugimi funkcijami. Roman kot *historia* je razumljen kot spoznavanje (prim. tudi Bahtinove izjave v spisu *Ep in roman*, 1941, da je roman vodilna zvrst v času, ko epistemologija postane vodilna disciplina) in spoznavanje je lahko le kot posnemanje resničnosti (dejanskosti), iz česar izvira i m i t a c i j s k a poteza romana. Pojav romana – in to je ena najpomembnejših tez Pirjevčeve teorije romana¹⁰ – sovpada s samim zasnutkom mimetične estetike. Očitno gre od samega začetka romana kot *historie* (kot spoznavanja resničnosti) za koncepcijo romana kot *mimesis* (kot posnemanja), in to pomeni, da je v sam njegov temelj položen tisti specifični pojem resnice, kakršen je možen znotraj metafizičnega razumevanja sveta, ko je resnica razumljena kot identiteta biti in bistva, kot skladnost stvari in ideje, torej ko je resnica nujno pojmovana kot nekaj enovitega; to enovitost ji zagotavlja transcendentna izpostavitve nekega bistva, ideje, racionalitete. Zvezanost tradicionalnega romana s takšnim pojmom resnice se kaže na vseh nivojih njegovega jezika. Ta zvezanost z resnico je prisotna v ideji romana, ki elemente (člene pripovedi) razporeja v enovit diegetičen svet. Na ravni tradicionalnega romana se tako ta pojem resnice kot skladnosti odraža v razvidnosti pripovedne komponente (tradicionalna diegetska narava), ki se oblikuje v enoto zgodbe. Zgodbnost je znamenje, poteza takšne enovitosti. Zgodbnost in tradicionalni roman, tj. koncepcija romana kot *mimesis*, sta pravzaprav eno in isto. Prav gnoseološko razsežnost tradicionalnega romana in koncepcijo romana kot *mimesis*, kot posnetka že obstoječe realitete (kot *imitatio vi-*

tae ali *imago veritatis*¹¹), kakršna je vzdrževala roman dobrih dva tisoč let, pa nova prozna produkcija 20. stoletja razglaša za mrtvo.

Zgodbnost kaže na poudarjenost semantične komponente in prav to je primikalo jezik tradicionalnega romana bolj v območje referencialne, sporazumevalne funkcije in s tem bolj v bližino stvarnega spisa kot pa v območje poezije. (Prim. zgoraj citirano Bahtinovo misel o povezanosti romana in epistemologije.) Takšni sklepi se predvsem ponujajo, če upoštevamo Lotmanovo razlikovanje med neumetniško in umetniško komunikacijo, med tako imenovanimi metateksti in umetniškimi teksti. V *Strukturi umetniškega teksta* (prim. shr. izd., 1976, str. 190) navaja predpostavko o navidezni razliki med (a) neumetniško komunikacijo, ki je konstituirana dominantno po principih semantike, in (b) umetniško komunikacijo, ki je konstituirana dominantno po formalnih principih. Pri tem poudarja, da je v prvem primeru, ko gre za naravni jezik, struktura jezika (percepcija koda) povsem avtomatizirana, ker je vsa govornikova pozornost usmerjena na sporočilo, medtem ko je v drugem primeru, v umetniških sistemih sedanjega tipa, v aktu komunikacije informativna sama struktura umetniškega jezika in se tako ne more nahajati v stanju avtomatizma. Usmerjenost na sporočilo v prvem primeru je v zvezi s tem, da gre za sporočanje o nečem predhodno danem, za kar ne veljajo izključno realne stvari (predmeti zaznav), ampak so to lahko tudi predmeti čustev, misli, stremeljenj. Omenjeno razlikovanje je Lotman ohranil in podrobneje opredelil tudi v kasnejšem spisu *Prihodnost strukturalne poetike* (prim. Poetics, 1979, str. 501–507), kjer govori o problemu teksta in razlikuje pasivne in aktivne tipe tekstov, to je, postavlja funkcijsko razlikovanje med metateksti in umetniškimi teksti. Prvi so enoplastni in monovalentni, tako da polno korespondirajo obojnemu, govornikovemu in prejemnikovemu kodu, ker jim gre za prenos neke določene informacije, umetniški teksti pa so polivalentni, so »generatorji novih sporočil«, tako da je dekodiranje do neke mere nepopolno, ker semiotični komunikacijski sistem ne predpostavlja vnaprej danega koda, identičnega prejemniku in govorniku.

Kako je potem s tradicionalnim romanom in njegovo umetniškostjo, če se je ta razumel kot »ogledalo življenja«, se nanašal na realiteto in je poznal dominantno semantiko (zgodbnost)? Ali ni tradicionalni roman s svojo usmerjenostjo na sporočeno bližji strukturi naravnega jezika, ki se avtomatizira, ne pa strukturi umetniškega jezika, in tako sploh ni umetnost? Ali je tu odgovor, zakaj je bil tako dolgo skozi zgodovino njegov status problematičen?

Za razliko od zgodovinopisja (historia) so izhodiščni romaneskni modeli v antiki res veljali za *pseudes historia* (gr. *pseudes*, lažen) in so sodili med *ta plasmatika* (gr. *plassein*, oblikovati, tvoriti) oziroma *plasma* (upodobitev), tako da so po prvotni razmejitvi, izpričani v poznoantičnih poetikah, antični roman razumeli kot *ficta res, quae tamen fieri potuit* (izmišljena stvar, ki pa bi lahko bila),¹² medtem ko je historia sodila po istem viru v rubriko *gesta res* (izvršena, dovršena ali resnična stvar). To pomeni, da je romanu v poznoantičnih poetikah pripadal prav takšen status, kakršen je bil v Aristotelovi *Poetiki* dodeljen celotni sferi poezije kot mimesis, o čemer priča tudi semantika pojmov *ta plasmatika*, *plasma*, *plassein*, ki je nekako blizu grškemu pojmu *poiesis* (gr. *poieo*, proizvajam). Vendar se zdi, da je že v oznaki *ta plasmatika* (gr. *plassein*, upodobiti, dati podobo) nekako poudarjena zvezanost z realiteto, z nečim predhodno danim, z že prej obstoječo resničnostjo, česar izraz *poiesis* (proizvajanje, stvarjanje, umotvor) ne pozna. Hkrati je v oznaki *pseudes historia* tudi glavna, nadredna komponenta ravno beseda *historia*, katere etimologija je n kazala izvorno koncepcijo romana in od tod izhajajočo njegovo problematičnost. Prvotni roman je torej *plasma* ali oblikovanje, hkrati pa se nanaša na neko že prej obstoječo realnost.

Znano je, da je Aristotel v *Poetiki* razmejil območji neumetniške in umetniške resnice ter opredelil bistvo zgodovinopisja kot tisto, ki govori o *posameznem*, o tem, kar se je v resnici zgodilo (s terminologijo poznoantične retorike *gesta res*), in poezije, ki govori o *občem*, o tem, kar bi se po zakonih nujnosti in verjetnosti lahko zgodilo (*ficta res*), vendar problematičnost samega romana zaradi tega ni docela pojasnjena. Antični romani so veljali za *argumentum* (lat. *arguere*, dokazati) in pod *argumentum* je sodila tudi nova komedija (prim. Her. I, 8, 13), ki je bila v zvezi z aktualnostjo, dejanskostjo, resničnostjo. Komedija, katere snov je merila na politično ali meščansko življenje, je bila tako razvidno vezana na otipljivo socialnozgodovinsko eksistenco kot kasneje po svojih opredelitvah evropski roman. (O takšnem zgodovinskem temelju romana je govorila že najstarejša, Huetova teorija romana.) To pa pomeni, da se tradicionalni roman, že izhodiščno razumljen kot *argumentum*, vendarle ni nanašal – v enaki meri kot določeno področje pesništva – zgolj na obče (in bil *ficta res*), ampak nekako tudi na otipljivo socialnozgodovinsko eksistenco (in bil *gesta res*), torej kakor pravo zgodovinopisje tudi na posamezno, kar govori že v Aristotelovi optiki o dvoumnosti romana in njegovega umetniškega statusa. Dejstvo, da je prvotni antični roman nastajal bolj v korelaciji z neumetniško prozo (zgodovino, potopisi) kot pa s poezijo (epom ali liriko), je nesporno in deloma pojasnjuje, zakaj v tako zasnovanem romanu še ne gre za status umetnosti, za umetniško prozo, zlasti ne takšno, kot jo predpostavlja Lotmanova tipologija jezikov (neumetniška proza – poezija – umetniška proza). Toda ne smemo prezreti, da takšna izhodiščna tendenca romana (tj. korelacija z zgodovino, geografijo, itd.) ni nujno ključna, ampak da je pogojena v specifičnosti tedaj formirane zavesti človeka kot *animal rationale* in pripadajoče ji estetike gnoseološko imitacijskega tipa. Ta izhodiščna določila so zaznamovala kasnejše dogajanje romana: tako imenovani tradicionalni evropski roman – in to je bila ključna teza ravno Pirjevčeve teorije romana – pripada dogajanju tiste zavesti skozi evropsko zgodovino, ki jo sproži v stari Grčiji prvič koncipirano samorazumevanje človeka kot *animal rationale*, pripada metafiziki v njenih različnih zgodovinskih transformacijah; vendar pa se izkaže, – in to je eden glavnih poudarkov pričujočega prispevka – da strukturne zakonitosti tako razumljenega romana v bistvu niso identične s strukturo in smislom umetniškega jezika.

Roman Jakobson je sicer (izhajajoč iz predpostavk fenomenologije, znotraj katere je s stališča doslednega fenomenalizma sleherno vprašanje o splošnem, občem nekako ukinjeno) omenjeno opredeljevanje poezije oziroma besedne umetnosti kot *ficta res* in s tem njeno razmejevanje od *gesta res* proglasil za neustrezno in s tem odprl neformulirano polemiko z Aristotelovimi stališči. Ob primeru Machove poezije in dnevnika namreč pravi: »Kdor bi trdil, da je drugi motiv verodostojna fotografija resničnosti, prvi pa pesniška fikcija, bi poenostavil pojem realnosti kot osnovnošolski učbenik.« (Jakobson, *Kaj je poezija*, 1934; cit. po shr. prevodu v knjigi *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978, str. 111). V zvezi s spoznanji fenomenologije – tako sam označuje svoj izvor pobud, dejansko pa gre za Saussurova stališča – ki je »sistematično razkrila jezikovne fikcije in pokazala na razliko med znakom in označenim predmetom, med pomenom besed in vsebino, na katero je pomen usmerjen« (prav tam, str. 116), se Jakobsonu delitev na psihično realnost in pesniško fikcijo izkaže kot brezpredmetna. Pri tem misli na tole: pesništvo (umetnost) je poseben sistem znakov, in kar izreka, je enako resnično (ali neresnično), kot je npr. izrekanje zgodovinskih dejstev. Oboje je dejstvo označevalnega akta in jezikovni znak kot enota S'S⁰ je v prvem in drugem primeru arbitrar, konvencionalen, nemotiviran.¹³ Jakobson je tako načelno zavrnil navno razmejitev psihične realnosti in pesniške fikcije ter poudaril, da npr. razmerje med liriko in dnevnikom nikakor ni razmerje med *Dichtung* in

Wahrheit.» Oba aspekta sta enako resnična, gre samo (...) za različne semantične plane istega predmeta, istega doživljaja.« (Prav tam, str. 109). Fikcija in realnost, *Dichtung* in *Wahrheit*, sta zanj dialektična pojma. Z Jakobsonovega stališča se sicer Aristotelovo razlikovanje zgodovine in poezije (umetnosti) pokaže za neuporabno in takšno pozicijo podpira že leta 1892 formulirana teza Gottloba Fregeja, da literarni stavki niso niti resnični niti lažni ali neresnični (prim. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*). Vendar ne gre prezreti, da je Aristotelova formulacija bistva umetnosti – tako kot tudi Jakobsonova – nastala iz posebnega razumevanja umetnosti, kakršno je pripadalo njegovemu času. V perspektivi Aristotelovih stališč pa ostaja izhodiščni model antičnega romana kot *argumentum* in iz njega izvirajoči roman dolgo časa problematičen kot umetnost. Novoveški spori okrog poezije in proze to izrečno potrjujejo. Toda ali je v času metafizike, ki omogoča predvsem gnoseološko razsežnost lepega, drugačna umetnost sploh možna? Takšno sklepanje je po svoje preostro, nakazuje pa smer odgovora, da je v času metafizike racionalitete lepota lahko samo po meri resnice, kar pa je samo s stališča kasnejših, današnjih koncepcij umetnosti problematičen model umetnosti.

IV. Jezikovna določila tradicionalnega in modernega romana

Izhodiščnemu modelu daljše pripovedne proze (romanu z značilno potezo zgodbnosti, tj. s tradicionalno diegetsko naravo), ki je – kot je sploh značilno za evropsko literaturo od helenizma do predromantike – na poseben način zavezana resnici in v kateri prevladuje gnoseološko imitacijska komponenta,¹⁴ ustreza takšna zakonitost jezika, ki jo je mogoče ponazoriti kot $S^t S^e \rightarrow R$, kar ustreza jeziku tipa metatekstov. Bistvu umetniškega teksta (tudi kasnejšemu, v območje umetnosti primaknjememu modelu pripovedne proze od *metafiction*, t. i. avtodiegetske proze postmodernistov, novega romana, Borgesa, Becketta, Faulknerja, Kafke, pa nazaj prek tekstov, kot so Rilkejev, Joyceov, Proustov roman, pa Novalisov, Hoffmannov in še kateri romantični roman, do Sternovega romana in nedvomno do njegovega vzora, Rabelaisa) ustreza zakonitost jezika, kot jo je teoretično prvi formuliral Jakobson (*Linguistics and Poetics*, 1960) in jo ponazorimo kot $S^t \leftrightarrow S^e$. Znak referira sam sebe. Znak (S) je tu identičen z referentom (R). Z Jakobsonovim pojmom rečemo, da ima znak v umetnosti korolarni značaj.¹⁵ Na neteoretičnem nivoju moramo formulacijo o takšni naravi znaka v umetnosti videti v Flaubertovi izjavi »Madame Bovary, c'est moi«. Enak pomen ima tudi sklepna anekdota o impotentnem biku v Sternovem *Tristramu Shandyju*. Ta smisel podpirajo tudi Flaubertova teoretična stališča, da sta roman in njegova tema le pretveza za ustvarjanje »harmonije besed« in »zgradbe«, da je njegov ideal romana »knjiga o ničemer, knjiga brez zveze z zunanjim, ki bi sama sebe vzdrževala z notranjo močjo svojega stila, kakor tudi zemlja lebdi in je nič ne podpira« (pismo L. Coletovi, 16. 1. 1852).

Tradicionalni in moderni roman sta si po diegetični naravi in pripadajočem jeziku različna. Tradicionalni roman pozna dominantno referencialne funkcije jezika, medtem ko moderni roman uveljavlja dominantno poetične funkcije jezika. Za izhodiščni model antične pripovedne proze in za pretežni del iz nje izvirajočega t. i. tradicionalnega romana je jezik tipa $S^t S^e \rightarrow R$ edino možen, saj gre za literaturo, ki pripada obdobju metafizike,¹⁶ znotraj katere je znanost privilegirana in ji je umetnost gnoseološko imitacijskega tipa prilagojena. Posamezni sočasni romaneskni teksti, ki izstopajo iz tega modela, nujno izstopajo tudi iz metafizičnih koncepcij resnice ter se tako primikajo v bližino današnjega pojmovanja umetnosti. Ni presenetljivo, da se takšni posamezni pripovedni teksti javljajo npr. že v renesansi (na prehodu iz srednjeveške v novoveško meta-

fiziko, npr. pri Rabelaisu, zlasti s *Tretjo knjigo*), kasneje znotraj agnostično fenomenološke orientacije pri Sternu, pa ponovno v romantiki, ko je npr. s konceptom metafizike jaza (Fichte) že omogočeno razveljavljanje enotnega koncepta resnice, ali pa z razpadom novoveške metafizike in z ekspanzijo takšnega romana po Flaubertu. Vendar moramo vedeti, da so takšni modeli umetnosti v zgodnejših fazah zgodovine romana bolj izjema kakor pravilo. Poteze, ki jih bomo kasneje označili kot bistvo paradigmatizacije, se tu javljajo izjemoma ali rudimentarno, na posameznih nivojih, in anticipirajo model današnje literature, tj. strukturo modernizma. Paradigmatskost kot poteza modernega romana seveda nikakor ni in ne more biti prisotna izključno v romanu 20. stoletja, v tistem, ki sam sebe razume kot prelom s tradicijo, kajti nova pripovedna proza je lahko le zakoniti plod širše prakse evropskega romana, celotnega razvoja evropske literature, pa tudi (in predvsem) tistih modelov romana, ki v svojem času niso predstavljali dominantne podobe umetnosti (npr. groteska, gotski roman), zato pa tudi vrednostno še niso bili izčrpani umetnostni modeli. Zdi se tudi, da je bila v času, ko je prevladovalo gnoseološko imitacijsko načelo umetnosti, pripovedna proza in z njo roman tradicionalnega tipa nekako naravna možnost literature, ustrežnejša kot lirika, ki je – po teoriji S. R. Levina – načeloma sploh paradigmatična. Tako je mogoče sklepati, da se proza, ki je v različnih smislih bližja določilom lirike, razmahne šele v obdobju, ko je izginila naravna podlaga tega gnoseološko imitacijskega načela umetnosti, tj. posebno metafizično pojmovanje resnice in metafiziki pripadajoč tip subjektivnosti.

(Nadaljevanje in konec sledi)

OPOMBE

¹ Gl. J. Skulj, *Paradigmatizacija proznih struktur, Diskusija pojmov*, Primerjalna književnost 1981, št. 2, str. 1–14.

² Gl. *Marksizem in filozofija jezika*, 1929; shr. prevod Beograd 1980.

³ Za Saussurov pojem *langue* velja, da je nastal v zvezi z Durkheimovim pojmom *kolektivne zavesti*. Poleg tega je možno tudi Husserlovo predpostavko, da je »zavest vedno zavest o nečem«, ki jo je, kot je znano, Pirjevec dopolnjeval, da je zavest vedno najprej zavest o sami sebi, to je, o svojem zgodovinskem statusu, preformulirati še naprej, da je zavest o sami sebi nujno že takoj premislek o tem, kar jo izreka, to je, o historični modaliteti jezika. Možno se je sklicevati tudi na Peirceovo prepričanje: »The entire universe (...) is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.« (Citira N. Tamir-Ghez v recenziji T. A. Sebeoka, *Contributions to the Doctrine of Signs*, PTL, 1978, str. 186.) S pojavom besede, govora je očitno povezana sama zgodovina človeka. Grška koncepcija besede (*logos*) odločilno sproži tudi proces evropskega mišljenja in specifičnega zgodovinskega dogajanja človeka. Prim. Heidegger: »There would, indeed, be no language at all, no Human Existence, since man is essentially a language user.« (Citira J. Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, 1957, str. 485.)

⁴ »L'unité des sciences humaines réside moins dans les méthodes élaborées en linguistique dont on commence à se servir ailleurs que dans cet objet qui leur est commun à toutes et qui est bien le langage.« (T. Todorov, *Poétique de la prose*, 1971, str. 33).

⁵ »Il n'y a de sens que nommé, et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage.« (Barthes, *Eléments de sémiologie*, 1964, str. 80)

⁶ »Il n'y a jamais de préméditation, ni même de méditation, de réflexion sur les formes, en dehors de l'acte, de l'occasion de la parole, sauf une activité inconsciente, non créatrice: l'activité de classement.« (R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale*, 1957, str. 58)

⁷ Pojem *roman* izhaja iz pojma *romanize* (1135), kar je v ljudski latinščini ustrezalo izrazu *romanice* in pomeni *à la façon des romains* (opposé aux moeurs et au

langage des Francs). *Romanz* je oznaka za skupni, ljudski jezik, torej staro francoščino, za razliko od latinščine, ki je veljala za učeni jezik (prim. *Petit Robert*, str. 1572). Toda po svoje je kljub vsemu že v samem terminu roman implicirana dvoumnost o njegovem izrazito evropskem izvoru, saj se je ta kot literarna oznaka prvotno nanašal na pripredne tekste v verzih, ki so obnavljali snovi latinske literature (npr. *Roman d'Alexandre*, 1140).

⁸ Gre za koncepcijo metafizike, znotraj katere je resnica razumljena kot skladnost ideje in stvari, kar ustreza kasnejši formulaciji, da je resnica *adaequatio intellectus ad rem*. Resničnost stvari in enovitost sveta izvirata iz enovitega temelja, ta utemeljenost je prvotno v ideji, v nekem vrhovnem principu, ki skozi zgodovino metafizike dobiva različna imena, strukturno pa ostaja ta temelj bolj ali manj enak.

⁹ Prim. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1923, str. 91: »Genau genommen schliessen sich historia, die Erforschung des Realen, und poesis, die Schöpfung des Idealen, aus; aber insofern der Historikos mit Hilfe seiner Phantasie die Lücken der Tradition ausfüllt, ist er auch ein Poietes. Da nun im Alterthum bei den meisten Geschichtsschreibern die Phantasie eine grössere Rolle spielte als wir ihr heute einräumen, so erklären sich die nahen Beziehungen beider leicht.«

¹⁰ Pirjevčev je to misel izrekel v številnih objavljenih spisih, podrobno pa se je tega dotaknil v ciklu predavanj z naslovom *Teorija romana*, 1975/76.

¹¹ To je sicer Ciceronova oznaka za Menandrovo novo komedijo (prim. Gantar, *Helenizem*, 1979, str. 32). Prim. tudi Huetove predpostavke o romanu: verjetnost, zgodovinski temelj romana, enovitost in verjetnost, da se bralcu čimbolj vtisne v spomin podoba junakov, enotnost zgodbe, eno glavno dejanje, vsi deli so eno telo. (Navajamo po Ph. van Tieghemu, *Veliki literarni tokovi v Franciji*, 1965, str. 32)

¹² Gre za citat iz t. i. retorike ad Herennium (Her. I, 8, 13); prim. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, I, 1960, str. 166; prim. tudi Pirjevčev uvod v Kafkov roman *Grad*, Ljubljana 1967, str. 20–21.

¹³ Deloma je tudi Jakobson kasneje korigiral ta stališča, ko je v spisu *Linguistics and Poetics*, 1960, spregovoril o specifični motivaciji znaka v poeziji oziroma umetnosti nasploh: korolarni značaj pesniškega znaka predpostavlja, da je znak v poeziji motiviran iz lastnega signantnega razmerja ($S^1 \leftarrow \rightarrow S^c$), medtem ko v drugačnih ubeseditvah referenca predpostavlja izbor znaka.

¹⁴ Primerjaj izjave v estetikah od Platona prek Aristotela (z zadržki seveda, ker Aristotelovo razumevanje mimitične ali gnoseološke imitacijske narave umetnosti dobi z vpeljavo pojma *katharsis* tudi drugačne možnosti interpretiranja) do Hegla in Taina.

¹⁵ Poleg pojmov *avtoreferencialnost* ali *korolarni značaj znaka* se uporabljajo še pojmi *princip povratne intencije* (tudi Jakobson), *princip refleksivne reference* (izraz J. Franka v tezah o spacializaciji romana) ali *avtoteličnost* (Mukafovski). Pesniška funkcija kot *introvertiran odnos do verbalnih znakov kot enote S^1 in S^c* (Jakobson, *Postscriptum*, 1973, prim. tudi *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978, str. 372) podeljuje besedni umetnosti posebno funkcijo in smisel med drugimi človekovimi institucijami. Primerjaj formulacijo Mukafovskega: »Pesniški jezik, prepojen z estetsko avtoteličnostjo, je 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.« (Cit. v *Poetics* 8, 1973, str. 85–86). Funkcija in smisel besedne umetnosti je potemtakem razkrivanje semiološke difference in prek tega resnice kot take, ne le resnice besed, temveč resnice samega sveta, s tem pa tiste problematike, ki jo imenuje pojem ontološke difference.

¹⁶ Znana je Pirjevčeva trditev, da je »roman možen le v okviru metafizičnega razumevanja sveta in zgodovine« (prim. uvod v Kafkov *Grad*, 1967, str. 15), kar je treba razumeti v tem smislu, da je onkraj metafizike možna le docela modificirana forma romana. Da paradigmaticizacija proze privede do nove forme romana, je tudi naše stališče. Spomnimo, da je tudi Bahtin poudarjal, da je roman zvrst v času epistemologije.

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

Matjaž Kmecl:
**ROJSTVO SLOVENSKEGA
ROMANA**

Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981

Z *Rojstvom slovenskega romana* je Matjaž Kmecl zaokrožil razpravljanje o začetkih slovenskega pripovedništva, ki ga je začel s knjigo *Od pridige do kriminalke* (1975). Tedaj se je ukvarjal z marginalnimi pripovedniškimi segmenti, ki so se res nabirali v široko, komaj kontrolirano tradicijo, vendar niso bistveno prispevali k formiranju eminentnih pripovednih struktur, kakršna je na primer roman. Zdaj pa na koncu svoje knjige sklene razmišljanje takole: »Na začetku (...) pa je stal Josip Jurčič s svojo genialno preiščeno in obenem instinktivno natančno uvedbo romana v slovensko literaturo. Bil je najbolj bleščeči protagonist prvega vzpona slovenske pripovedne proze – dejanja, ki se v mnogočem lahko kosa s Prešernovim delom in pomenom (...)«, saj je »dal Slovincem prvo moderno pripovedno prozo, izoblikoval roman kot njeno krono in to v znamenju slovenske specifičnosti, posebnih slovenskih potreb.« (Str. 120/121).

Josip Jurčič je torej prvi slovenski romanopisec in *Deseti brat* je prvi slovenski roman (drugi je *Cvet in sad*, tretji pa Stritarjev *Zorin*). S tem sklepom M. Kmecl nadaljuje tradicionalno tezo velikega dela slovenske literarne zgodovine, tezo, ki jo bogato opremlja s horizontalnimi raziskavami v območju ustreznih ideoloških vprašanj: erotike, narodnostne ideje, fizičnega in metafizičnega mita. Vse te skupine vprašanj, ki jih avtor prenikljivo razvija ob domala vseh prvih slovenskih pripovednih besedilih, so zbrane okrog osnovnega razumevanja romana; da je roman »meščanska epopeja«, pač v smislu Lukácsove teorije. Zato Kmecl obravnava roman tako, kot ga je zgodovinsko edino mogoče: v krvni zvezi z epoho meščanskega sveta. Vendar je hkrati jasno nekaj drugega: da je Kmeclu roman tudi prostejska forma (v skladu z Bahti-

nom), saj bi ga bilo drugače kljub vsem razvidnim sociološkim prepričljivostim težko obravnavati brez vstopa v razvidno ontološko problematiko junaka (subjekta). V uvodnem poglavju *Na začetku* je romaneskna problematika sicer na široko razprta, vendar preko mehanične sociološke sukcesivnosti ne seže. Zato je na primer spoznanje o ljubezenski tematiki, ki da je kombinirana z mladomeščanskimi aspiracijami po imetju, prav gotovo neizbežno, toda če so določila zgodnjih slovenskih romanesknih junakov zgolj specifično parvenijske narave, to prav gotovo še ne omogoča polnokrvne literature. To pa je natančno tisto, kar skuša avtor dokazati s poudarjanjem Jurčičevih romanotvornih kompetenc.

Na tem mestu je seveda potreben osnovni očitek. Na Slovenskem je o problematiki evropskega (in slovenskega) romana temeljito razmišljal Dušan Pirjevec in ga razlagal kot najrelevantnejšo literarno formo zgodovine. Če nič drugega, bi bilo potrebno vsaj jasno razmejiti divergentnost stališč, kar bi bilo splošnemu slovenskemu prispevku k dokaj heterogenemu teoretskemu kompleksu okrog romana vsekakor v prid. Ko Kmecl razpravlja o »metafizičnem mitu« v slovenskem romanu, navaja idejo »o nekakšnem metafizičnem moralnem redu, ki mimo človekove volje in moči skrbi za etične poravnave in izravnave, za pokore in kazni, nagrade in zadoščenja« (str. 94). »Metafizični mit« je torej ena od bistvenih romanotvornih sestavin. To pa je natančno tisto, čemur pravi Pirjevec v študiji *Pri izvoru slovenskega romana* (Problemi 1972, št. 109) načelo »pro patria«, ki intervenira vedno tedaj, kadar se skuša slovenski romaneskni junak postaviti na svoje lastne (subjektne) noge. In če je Matjaž Kmecl razumel Zorinov samomor kot »definitivni konec iluzije« (str. 76), namreč iluzije o dosegljivi meščanski blaginji s primerno erotično nagrado, je seveda prav tako res, da je Zorin edini junak v časih ro-

jevanja slovenskega romana, ki je »sprejel« nase načelen polom romanesknega junaka in torej vendarle predstavlja razvidno, Jurčičevim junakom nasprotno ontološko postavitev. Morda pa je – vsaj v Lukácsovi in Pirjevčevi optiki – šele Stritarjev *Zorin* prvi poskus slovenskega romana? Skratka, problematika, predstavljena tudi s teh stališč, ki so na Slovenskem že dolgo znana, bi gotovo prikazala veliko dinamičnejše literarnozgodovinsko »rojevanje« romana pri nas.

Sicer pa nudi Kmeclova knjiga informativno bogato in sociološko plastično branje, v katerem je po zaslugi darovite avtorjeve naracije mogoče z različnih vidikov prepoznati osnovni romanotvorni model v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja na Slovenskem. Kmeclov jezikovni talent upoveduje teoretično abstraktne vsebine v prijetno razvidni čutni obliki, tako da se knjiga v najbolj prenicljivih analitičnih trenutkih – tako rekoč mimogrede, a ne brez tovrstnih ambicij – približuje »romanu« o romanu, vendar ne na škodo znanstvenega diskurza. Prav tako se avtor loteva tudi nekaterih literarnih pojavov nižjega reda, ki sicer z romanom niso neposredno povezani, zato pa se v njih razodeva slovenska specifična romanesknega (zlasti Jurčičevega) oblikovanja. Takšno je poglavje o »sliki« ali »obrazu«, zlasti pa dokumentirano razpravljanje o notranjih in zunanjih razlogih za blokado romanesknega sveta na Slovenskem. *Rojstvu slovenskega romana* je ob duhoviti, predmetu ustrezni evforiji mogoče očitati samo to, da se ni spopadlo tudi z razlogi, ki so k literarnemu rojstvu prispevali manj spodbudne sojenice. Pirjavec pravi v že omenjeni razpravi naslednje: »(...) načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi svojo literarnost in postane ideologija.« (Str. 35) Vprašanje o *Desetem bratu* kot prvem slovenskem romanu ostaja vendarle odprto.

Peter Kolšek

Dimitrij Rupel: BESEDE IN DEJANJA

Od moderne
do (post)modernizma
Literarnosociološki eseji
Lipa, Koper, 1981

Dimitrija Rupla *Besede in dejanja* obsegajo deset spisov, v podnaslovu poimenovanih literarnosociološki eseji. Razdeljeni so v dva dela: prvega, obsežnejšega, uvaja združevalni naslov *Slovenska literarna dediščina*, obsega pa sedem esejev, tematsko vezanih na avtorje ter na literarne in širše kulturne pojave v obdobju od slovenske moderne do druge svetovne vojne, drugi del z naslovom *Umetnost in naš čas* pa prinaša tri eseje, od katerih se dva dotikata splošnejšega kulturnega dogajanja pri nas, zadnji pa govori o novem slovenskem zgodovinskem romanu. Podobno kot ena prejšnjih avtorjevih knjig *Svobodne besede* (1976), na katero se navezujejo in predstavljajo njihovo svojevrstno nadaljevanje, tudi *Besede in dejanja* pričajo o avtorjevi nepopustljivi, vztrajni zavzetosti in interesu za slovensko literaturo in kulturo ter za brezštevilna vprašanja in probleme, tako trajne, zgodovinske kot tudi dnevno aktualne narave, ki so z njima povezani.

Če pustimo ob strani literarnoteoretično razpravljanje o eseju kot specifični literarni obliki ter razglabljanje o vsebini esejev, o pravilnosti in veljavnosti posameznih trditev, in se torej omejimo na načelen premislek o knjigi kot celoti, se v njej kot eno osnovnih izhodišč pokaže naslednji miselni sklop: slovenska literatura je v specifičnih zgodovinskih in kulturnopolitičnih okoliščinah, v katerih je nastajala, ves čas prevzemala nase vrsto »neliterarnih« funkcij, zaradi česar je bila odprta za različne ideologije, le-te pa so se spričo pomanjkanja drugih možnosti udeleževale in izkazovale v literaturi. Pojav, ki mu je bila posvečena prva knjiga (*Svobodne besede*) – Rupel ga imenuje tudi slovenski kulturni

sindrom – ima seveda za literaturo usodne posledice, saj jo obremenuje s stvarmi, ki so izven njenih »pristojnosti«. Slovenski kulturni sindrom je tudi v današnjem kulturnem trenutku, ki ga avtor ves čas reflektira, še vedno na delu, čeprav so zgodovinski vzroki, ki so privedli do njegovega nastanka, že odpravljani in smo Slovenci pač srednje razvit, samostojen in skupaj z ostalimi jugoslovanskimi narodi državotvoren narod ter tako lahko vse ideološko in neliterarno udejstvovanje literature prevzamejo zanj pristojni politični in drugi forumi. Posledica tega pojava, izvirajočega iz dolgoletne slovenske kulturne in politične nesvobode, je za današnji čas po avtorjevem mnenju neustrezno pripisovanje pretirane vloge in pomena umetnosti tudi izven nje same, zaradi česar je umetnost in z njo literatura izpostavljena vsakovrstnemu nadziranju in preverjanju s strani prej omenjenih forumov. Tako je literatura dvakrat ogrožena. Po eni strani jo v njej prisotni ideološki elementi qvirajo, da se ne more celovito razmahniti, kar vpliva zlasti na njeno kvaliteto, po drugi strani pa je zaradi taistih ideoloških elementov, ki so ji že povzročili škodo, ogrožena tudi od različnih institucij, tokrat v sprevrženi obliki, češ, saj je literatura vendarle nevarna. Medtem ko je prvi razlog za ogroženost literature immanentno literaren, je drugi seveda zunajliteraren. Prav ta pa je nedvomno tisti, ki avtorja revoltira, sproža njegovega upornega kritičnega duha in brusi ostrino njegovega peresa, ko ob posameznih primerih iz zgodovine ali aktualnega kulturnega trenutka ugotavlja in dokazuje takšno ali drugačno prisotnost slovenskega kulturnega sindroma. Njegovo ugotavljanje noče biti hladno in neprizadeto, saj je kot pisatelj in kulturnik tudi sam vpleten v dogajanje. Aluzije na dnevne dogodke v esejih zato niso naključne, temveč se pojavljajo kot svojevrstna zakonitost Ruplovega delovanja in pisanja ter ga tako tesno navezujejo na publicistiko. (S tem v zvezi mora-

mo omeniti, da je bila večina v *Besedah in dejanjih* zbranih esejev že prej objavljena v slovenskem revialnem tisku, npr. v *Sodobnosti* 1978–1980.

Naslednje temeljno izhodišče Ruplovih esejev je metodološke narave. Avtor se namreč nameni opazovati izbrane teme s sociološkega vidika, obenem pa reflektira tudi sociološko metodo samo. Pri tem ugotavlja, da s sociološkim pristopom k umetnini lahko uspešno preučuje in primerja sprejem nekega umetniškega dela pri posameznikih, pripadnikih različnih slojev in družbenih skupin, družb in dob, ter sprejem različnih umetniških del v določeni družbi in času, nadalje lahko analizira notranja družbena razmerja v posameznem umetniškem delu in končno lahko razkrije transpozicijo ideoloških konceptov na nivo umetniške produkcije. (Prim. peti esej z naslovom *Srečko Kosovel – sociološki portret*, str. 112, 113). Vendar pa so odnosi in razmerja, ki jih lahko pojasni sociologija, v najboljšem primeru samo del, ena od sestavin celovitega umetniškega dela, oziroma če govorimo o literaturi, literarnega dela. Tega se zaveda tudi avtor, ko pravi: »Na koncu se kljub vsemu znajdemo iz oči v oči s pesmijo samo.« (Str. 113).

Avtor se tu srečuje s temeljno dilemo, ki je položena v samo bistvo ukvarjanja z umetnostjo, tako s sociološkega kot s kateregakoli drugega znanstvenega vidika. Dilema je v tem, da sociološke znanstvene metode ne obravnavajo strogo literature kot take ter zato ne morejo zapopasti samega bistva literature, temveč samo nekatere njenih aspektov. Spričo izrecne opredelitve zoper kakršnokoli podrejanje umetnosti in literature ideološkimi vprašanjem je seveda razumljivo, da avtor načelno odklanja vulgarno sociologijo odraza. Skušaja pa tudi premostiti aporetičnost uporabe sociološke metode, v katero ostaja po njegovem ujeta »aplicirana« sociologija oziroma sociologija literature. (Prim. str.

97). Rešitev vidi v takšni literarni sociologiji, ki literarnih tekstov ne reducira na posamezna že znana sociološka dejstva in kategorije, kot so razred, baza, nadstavba, narod, temveč skuša verbalizirati literaturi in sociologiji skupne teme, elemente, probleme, pri čemer sta po njegovem literaturi in sociologiji skupna ali vsaj sorodna tudi metoda in odnos. (Prim. četrti esej *Problem domoljubja pri Otonu Župančiču*.) Rupel se tu opira na K. H. Wolffa, ki imenuje takšno metodo »predaja in iznajdba«. V podkrepitev navaja odlomek iz njegovega dela *Surrender and Catch*, kjer Wolff med drugim piše: »Rezultat predaje najbrž res ne more biti koncept v vsakdanjem ali znanstvenem pomenu besede, lahko pa je – na primer – odločitev, pesem, umetniška slika, pojasnilo ali zahteva po eksistencialnem vprašanju, sprememba v človeku: v izkustvu nekoga – neposredna ali dosežena v dialogu z drugo osebo – je nova zasnova, nov koncept, neki začetek, nov način biti v svetu.« (Str. 103).

Če se po tem kratkem prikazu ponovno ozremo na izbrane eseje kot celoto, se nam razmerja med osnovnimi miselnimi izhodišči Ruplove knjige vendarle kažejo drugače, v novi luči. Tako lahko ugotovimo, da Rupel v svojih esejih obdeluje izbrane teme ravno s pomočjo postopkov tako imenovane aplicirane sociologije, katerih meja in pomanjkljivosti se sam zaveda in jih kritizira. Pri tem tudi sam deluje na način redukcije na posamezne sociološke kategorije ter tako išče v literaturi že znana dejstva in probleme, če uporabimo njegovo lastno terminologijo. Ker pa ga seveda tak način reflektiranja literature ne more zadovoljiti, išče izhod v literarni sociologiji – od tod tudi značilni podnaslov knjige: literarnosociološki eseji. Vendar pa je literarna sociologija na teoretskem nivoju nakazana šele fragmentarno in v obliki skice v že omenjenem eseju o problemu domoljubja pri Otonu Župančiču, v celotni knjigi pa je pravzaprav

realizirana zgolj kot volja, načrt, program, ki pa skriva v sebi mnoge problematične poteze. Na drugem nivoju, ki bi ga lahko imenovali esejističnega, publicističnega oziroma literarnega, pa je razrešitev že opravljena. Literarna sociologija se ukinja kot sociologija, zato je tudi razumljivo, da v zadnji Ruplovi knjigi *Poskusi z resničnostjo* (1982) kot zunanji znak tega dogajanja odpade značilni podnaslov, njegovo pisanje pa se vse bolj umešča v območje literature, ki je slej ko prej temeljni avtorjev interes in ambicija in za katero je tukaj opravljeni teoretski premislek pravzaprav irelevanten. Vendar pa za *Besede in dejanja* tega še ne bi mogli trditi. V trojici Ruplovih knjig, ki jo tvorijo *Svobodne besede*, *Besede in dejanja* in *Poskusi z resničnostjo*, imajo *Besede in dejanja* poleg kronološkega tudi vsebinsko srednje mesto: teoretska refleksija, ki je imela v *Svobodnih besedah* prednost pred literarnim nivojem knjige, za razliko od *Poskusov z resničnostjo* še stoji v ospredju.

V uvodnem pojasnilu pospremi avtor svoje eseje z obrazložitvijo, da gre za »zbirko socioloških 'primerov' tistih literarnih pojavov, ki so sprožili oz. intenzivneje vznemirili sociološki 'kompas'«. (Str. 7). Pojavi torej ilustrirajo nekaj, kar je obstajalo že prej, in to nas spet pripelje k misli, da se Rupel pač ni mogel ogniti rabi vnaprej izdelanih kategorij, že znanih dejstev in pojmov. Tako avtor iz svoje temeljne predpostavke o slovenskem kulturnem sindromu istočasno izhaja in jo išče; čeprav je že izdelana, jo hkrati posamezni primeri še izdelujejo. Dejstvo, da gre tu za tipično ideološki postopek, seveda ne more biti očitek avtorjevemu pisanju, saj je tak oziroma podoben postopek za vse ideologije univerzalen in jim je imanenten. Zdi se le, da je pri Ruplu nezaveden in da ostaja avtorju ideološkost njegovega lastnega stališča prikrita. Iz vsega povedanega pa se vse bolj utrjuje misel, da je Rupel predstavnik in zagovornik modernizma v slovenski literaturi in da

se kot modernistični avtor in pisatelj nedvomno pridružuje tistemu valu slovenske modernistične literature, ki si je v šestdesetih in sedemdesetih letih moral svoj »prostor pod soncem« v slovenskem kulturnem prostoru šele priboriti. Znano je, da je modernizem pri nas nastopil z izrazito in močno zahtevno po avtonomiji umetnosti, kar drugje v svetu zanj ni bilo značilno. Pogosto in z vso silovitostjo prisotno vprašanje o avtonomiji umetnosti, ki v tem času pač sploh ne bi smelo biti problem, je na eni strani odraz specifičnih slovenskih družbenopolitičnih in kulturnih razmer po drugi vojni, na drugi strani pa je ravno modernistična zahteva po avtonomiji umetnosti v tem času ponoven dokaz, da se literarne in umetnostne smeri in med njimi seveda tudi modernizem v slovenski literaturi uveljavljajo na atipičen, reduciran način kot posledica kroničnega slovenskega zamudništva. Z ozirom na to se torej Ruplova knjiga *Besede in dejanja* logično in normalno uvršča v slovenski literarni in kulturni prostor.

In na koncu moramo omeniti še nekakšno v vsej knjigi vseskozi prisotno naglico, ki je morebiti ponekod nasledek publicistične narave Ruplovega pisanja, drugod pa ima najbrž tudi bolj banalne vzroke. Kaže se v tu in tam nepravilni stavi vejice, v posameznih drobnih vsebinskih neskladjih in v podobnih malenkostih. Pogosti so tudi citati, ki bi jim morda lahko kdaj očitali pretirano dolžino; daljšemu in globljemu razpravljanju, ko naleti na problem, ki ga je treba rešiti, pa se avtor kar prepogosto ogne z izgovorom, češ da bi sicer o njem lahko napisali celo razpravo, da pa na tem mestu za to ni prostora. Kot da bi silna volja in energija gnali avtorja proti »cilju« s tako močjo, da tisto, kar ga od njega loči, izgublja pomen...

Alenka Koron

MISEL O MODERNI UMETNOSTI

Izbrani eseji in odlomki Uredil Janez Vrečko

*Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981
(Kondor, 190)*

Knjiga je sestavljena tako, da v kar najpreglednejšem nizu predstavlja problematiko moderne umetnosti glede na eno samo izhodiščno vprašanje: kakšno je razmerje med umetnostjo in empirijo? Kajti zdi se, da je v celotni refleksiji moderne umetnosti (mišljenih je zadnjih sto let, torej od Rimbauda in Mallarméja dalje) dovolj jasno le spoznanje, ki ga je lakonično formuliral Lotman: »Umetniški učinek je vedno *razmerje*.« (Str. 124; podčrtal Lotman). Od pojmovanja razmerja kot abstraktnih relacij je odvisna konkretna konotacija umetnostnih določil. V resnici sta na voljo le dve temeljni razumevanji, in to kljub štirinajstim avtorjem, ki so uvrščeni v to knjigo, od Grassija do Morawskega: gnozeološko-mimetično in poietično-ontološko. Če skuša Hans Georg Gadamer prenoviti pojem mimesis tako, da ga aktualizira s pitagorejskim logosom števil in reda (mimesis je red, »duhovna urejajoča moč«, ki omogoča, da se z umetnostjo vedno znova branimo pred razpadom kulture), in če vidi Siegfried J. Schmidt kulminacijo modernih umetnostnih prizadevanj v konceptualnem estetskem procesu, torej v postkonkretni umetnosti, potem je vprašljivost moderne umetnosti razprostrta do skrajno napornih kontraverzij. Ne da bi za vsako ceno iskali središčno, harmonizirajočo misel in torej tudi oprijemljivo spoznavno tolažbo, je treba omeniti Adornov prispevek, ki med drugim pravi: »Umetnine so posnetki empirično živega, kolikor mu podeljujejo tisto, za kar so zunaj prikrajšane, in ga s tem osvobajajo tistega, za kar jih pripravljajo njihova stvarsko-zunanja izkušnja. Medtem ko se razmejitvena črta med umetnostjo in empirijo ne sme zabrisati, še najmanj s povelečevanjem umetnika, pa imajo

umetnine vendarle svojevrstno življenje. (...) Pomembne umetni-
ne venomer znova kažejo nove
plasti, se starajo, ohlajajo, umira-
jo.« (Str. 97). Strukturalistično-se-
miološka dognanja se razlikujejo
po umeščanju umetnosti med mi-
metična in ontološka določila (Mu-
kařovský, Dufrenne, Morawski). –
Poleg omenjenih so uvrščeni v to
koristno knjigo še Hans Magnus
Enzensberger, Dieter Jähnig, Max
Bense, Walter Benjamin, Henri Le-
févre in Susan Sontag.

Radikalnost pogleda na mo-
derno umetnost ni toliko odvisna
od presenetljivih odkritij kot od
avtentičnosti posameznih stališč
in zlasti od stilistične vrednosti for-
mulacij, kar spet kaže na vzajem-
nost estetske teorije in prakse kot
bitveno usodo modernega umet-
nostnega dogajanja. V skladu s filo-
zofskim historiatom tega proble-
ma (sklicujoč se na Hegla in s te-
matizacijo Schmidta in Dufrenna)
je zastavil svojo razpravo pod sicer
skromnim naslovom *Spremna be-
seda* tudi Janez Vrečko. Komaj pre-
gledno problematiko kategorizira
v tri tipe preloma s tradicijo in s
tem tudi v tri imanentne razdelke
moderne umetnosti: avantgardis-
tični, antiklasicistični, antiestetski.
Vrečko sooča in razločuje gno-
seološki in ontološki princip, pri
čemer se sklicuje na razpravo Du-
šana Pirjevca *Filozofija in umet-
nost*, in tako po svoje sintetizira ob-
sežno razpravljanje. Kakor se lah-
ko strinjamo z njegovim posku-
som, da bi zavrnil Grassijevo tezo o
estetizaciji sveta, ki se slej ali prej
izkaže za razlog človekove odtujit-
ve, se je vendarle treba vprašati,
kaj pravzaprav pomeni ustvarjanje
»zunaj umetnosti«, torej »zunaju-
metnostni« način. Združevanje živ-
ljenja in umetnosti, antiestetskost
kot najvišjo aspiracijo Marxovega
mišljenja o umetnosti najde Janez
Vrečko v procesualni estetiki, o če-
mer govori tudi S. J. Schmidt. Toda
ali ni tako, da sta danes življenje in
umetnost združena bolj kot kdaj
prej? Vsak poskus v tem smislu
vedno znova strmoglavlja zgolj v
teorijo ali pa – na drugi strani – v

netolažilno »estetizacijo« Grassije-
vega tipa.

Peter Kolšek

LOUIS ADAMIČ. – Simpozij. – Symposium.

Glavni urednik Janez Stanonik
*Univerza Edvarda Kardelja v Ljub-
ljani, Ljubljana, 1981*

Zbornik prispevkov, napisa-
nih za mednarodno znanstveno
srečanje, ki ga je jeseni 1981 ob tri-
desetletnici smrti Louisa Adamiča
priredila ljubljanska univerza, je
večjezičen in zato dostopen širše-
mu, ne samo slovenščine večšemu
krogu bralcev. Večjezičnost je uve-
ljavljena tudi s smotrno reciproč-
nostjo: prispevki, ki so napisani v
jugoslovanskih jezikih (večinoma v
slovenščini, nekaj v srbohrvaščini,
eden v makedonščini), imajo an-
gleške povzetke, angleški prispev-
ki pa slovenske povzetke. S tako
ureditvijo je ohranjena formalna
enotnost, ki je spričo velike vsebin-
ske, disciplinarne in metodološke
razvejanosti zbornika tembolj do-
brodošla.

Potrebo po široko zastavlje-
nem proučevanju pomembnega
ameriškega kulturnega in politič-
nega delavca slovenskega rodu je
narekovalo spoznanje, da o njem
ne vemo dovolj, čeprav je marsikaj
v njegovem delu iz večje časovne
razdalje videti čedalje bolj tehtno.
Janez Stanonik in Branko Djukić
sta v svojih referatih pokazala, da
se o Adamiču ni mogoče povsem
zadovoljivo poučiti niti iz kritičnih
in znanstvenih del, ker jih je bore
malo, niti iz jugoslovanskih in dru-
gih enciklopedij, ki Adamiča ob-
ravnavajo pomanjkljivo ali pa
sploh ne. Trdna podlaga za nadalj-
nji študij in raziskave pa so pred-
vsem bibliografija, biografske in
tekstno kritične oziroma genetske
študije ter kritična izdaja pisem, ki
jih je tudi s pomočjo slovenskih vi-
rov in poznavalcev sestavil Henry
A. Christian, ameriški strokovnjak,
ki se že drugo desetletje ukvarja
pretežno z Adamičem. Za ljubljani-

ski simpozij je Christian prispeval historiat Adamičeve angleške prirredbe in različnih objav Kardeljevega spominskega pričevanja *Boj* (Struggle). – Z nastankom in odmevi nekaterih drugih Adamičevih del se ukvarja še nekaj referentov (S. Orahovac, I. Dolenc, O. Hadžiselimović, I. Čizmić), sicer pa je vrsta etnologov, sociologov, zgodovinarjev, literarnih zgodovinarjev in drugih strokovnjakov prispevala še čez 30 razprav in poročil. Začenjajo se s prikazom Adamičevega rodu, ki ga je zasnoval svobodnjak Adam v 16. stoletju (F. Adamič), popisujejo ljudsko kulturo, način življenja in še posebej ekonomske vzroke za množično izseljevanje, ki je zajelo tudi Adamičev rojstni kraj in njegovo okolico (M. Ravnik, B. Kuhar, R. Genorio, V. Klemenčič), se pomudijo ob Adamičevih pisemenih stikih z domačimi od njegove izselitve v Ameriko do prvega obiska v 30. letih (T. Kurent), pregledno analizirajo njegov odnos do jugoslovanske slovstvene folklore, pravzaprav do zgodovinskih oseb, ki jih je ljudsko pesništvo povzdignilo v narodne junake (M. Stanonik), zlasti obsežno pa pretehtava jo njegova stališča do ameriškega delavskega razreda, delavskega gibanja, industrializacije, socialnega boja, priseljencev in njihove amerikanizacije, druge svetovne vojne, NOB, stare in nove Jugoslavije itd. (R. J. Vecoli, D. Hoerder, A. M. Martellone, M. Sylvers, G. Birnbaum, W. C. Beyer, J. L. Modic, M. Čuljak, T. Telišman, J. Tomšič, M. Klemenčič, S. Nešovič). Vse to dopolnjujejo memoarski prispevki, ki so jih o svojih srečanjih z Adamičem napisali Janko Lavrin, Mile Klopčič, Joža Vilfan in Andrej Kurent. Z gledališkogodovinskega vidika je zanimivo Kurentovo pričevanje o tem, da so *Smrt trgovskega potnika* in še nekaj del Arthurja Millerja in drugih sodobnih ameriških dramatikov igrali pri nas kmalu po osvoboditvi prav po zaslugi Adamičevega posredništva.

Viden delež so prispevali zborniku poleg uvodoma omenjenih tudi drugi literarni zgodovinar-

ji, ki pa večinoma govorijo bolj ob literarnih zadevah kakor o njih. Tako Denis Poniž razpravlja o razmerju med Adamičevim slovenstvom in amerikanstvom, torej o njegovem osebnem pogledu na nacionalno problematiko, kakor se da razbrati iz njegovih literarnih del. Boris Paternu v enakih okvirih ugotavlja sistem vrednot, ki si jih je Adamič ustvaril na poteh med staro in novo domovino in jih izpovedoval v svojih knjigah. Paternujevo pozornost priklepa med temi vrednotami zlasti smeh s svojimi različnimi odtenki, značilnost, ki jo je opazil in razčlenjeval v eseju *Adamič in slovenstvo* že Oton Župančič. Zaradi tega je smeh kot posebno opazen Adamičev simbol tudi predmet obravnave Franca Zdravca, ki opisuje Župančičeve poglede na Adamiča in se pri tem spet ustavlja ob izseljenstvu in z njim povezanem narodnostnem čustvovanju. Narodnostne in izseljenske problematike ni mogel obiti niti Dragi Stefanija, ki popisuje prikaze Makedonije v delih Louisa Adamiča in Stojana Hristova, ameriškega pisatelja makedonskega rodu. Drago Druškovič išče stičišča in razlike med Adamičem in Prežihovim Vorancem ter ugotavlja, da sta imela podobne poglede na marsikatera družbena in politična vprašanja, povsem različne pa na probleme izseljenstva in na pisateljevanje: »Tako se je Prežih poglobljaj v slovensko narodnostno vprašanje, agrarno reformo in kmečko vprašanje sploh, Adamič pa v ameriško vprašanje in delavsko gibanje« (str. 311), kar se seveda kaže v tematiki in v celotni zasnovi njunih knjig. – Rose Mary Prosen se ukvarja s problemom romantičnega junaka v Adamičevih romanih *Vnuki* in *Zibel življenja*, a tudi pri tem se izkaže, da gre bolj za problem socioloških tez in idej kot za ustroj romana.

Z literarno problematiko Adamičevega pisateljskega opusa se neposredno ukvarjajo samo trije avtorji. Jerneja Petrič želi pokazati protislovnost Adamičevih pogledov na pisateljevanje in ugotavlja,

da se je v začetku svoje poti sicer ukvarjal z različnimi literarnimi zadevami, vendar njegov »interes za 'čisto' literaturo nikoli ni bil posebno velik« (str. 121), od l. 1930 »je bilo že bolj ali manj jasno, da ne kani postati pisatelj – fabulist« (str. 120), v poznih tridesetih letih pa so bila njegova zanimanja že »močno zožena na področje dokumentarno-informativnega aktualnega pisanja« (str. 121), tako da se je takrat »pri pisanju svojih del vedel kot časnikar, ki mora bralcem v kar v najkrajšem času posredovati kar se da popolno informacijo« (str. 123). Tako se avtorici obetajoča izhodiščna ugotovitev, da »pri prelistavanju Adamičevih del često opazimo, kako sredi pisanja o povsem konkretnih stvareh /.../ nepričakovano preskoči na čisto teoretično področje« (str. 119), izteče v simplificirano in zato neustrezno oznako: »Njegova dela, tista, ki jih je sam najbolj cenil, so v bistvu zbirka časniških vestí.« (Str. 123). – Mirko Jurak povzema iz svoje raziskave razmerja med leposlovnimi in neleposlovnimi elementi v Adamičevih avtobiografskih romanih drugače sklepe. Potem ko se opre na tezo, da je avtobiografski roman po svoji osnovni usmerjenosti umetniško delo z estetsko vrednostjo, analizira pisateljsko tehniko v izbranih odlomkih nekaterih Adamičevih besedil in presodi, da so njegovi avtobiografski romani *Smeh v džungli*, *Rojakova vrnitev* in *Zibelka življenja* pomemben prispevek k razvoju te literarne zvrsti. – Najbolj kompleksno in temu primerno prepričljivo analizira vprašanje Adamičeve literarne kvalitete v svojem »poskusu razumevanja« Ivo Vidan. Ta ugotavlja, da je gonilo Adamičevega pisanja spoznavanje Amerike in svojega razmerja do nje, povezanega z osebno in splošno problematiko priseljencev. Pri tem je imel Adamič večje literarne ambicije, kakor bi se dalo soditi samo po njegovih izjavah. Ni mu šlo namreč le za natančno poročanje o stvarnem dogajanju, saj je realna dejstva in osebe v svojih delih večkrat preobli-

koval in prenašal, dodajal pa jim je tudi povsem izmišljene. Vidan ima že *Smeh v džungli* kljub navidezni ohlapnosti in odprtemu koncu za zelo skrbno zgrajen roman (str. 146). Adamičeva proza se mu nasploh zdi jasno zasnovana, spretno in živahno napisana, fabulativno zanimiva, pač pa so osebe v njej preveč statične in nerazvite, da bi lahko dobile simbolično razsežnost, ki jim jo je avtor hotel dati. Adamič se je torej tipaje približeval velikim temam, ni pa jih znal literarno ustrezno obdelati, uporabljal je nekonvencionalne, moderne postopke, ni pa jih tako razvil, da bi se njegova dela lahko uvrstila v veliko literaturo.

Na novo zbrano gradivo in analize ljubljanskega simpozija torej pri Adamiču kot literarnem avtorju niso pokazale doslej prezrtih ali nerazumljenih odlik, pa tudi ne neutemeljenega precenjevanja, zaradi česar bi ga bilo potrebno bistveno prevrednotiti. Prevrednotenja, namreč večjega priznanja, pa so spričo novih dognanj in osvetlitev bile potrebne in deležne Adamičeve sociološke ideje in spoznanja, pa tudi njegovo politično in kulturnoposredniško delo.

Majda Stanovnik

**Roman Jakobson:
SELECTED WRITINGS III
POETRY OF GRAMMAR
AND GRAMMAR OF POETRY
Edited by Stephen Rudy
Mouton, The Hague, Paris,
New York, 1981**

Komaj desetina obsežnega Jakobsonovega opusa (54 naslovov) je zajeta v tretji knjigi njegovih izbranih spisov, pa vendar moramo ugotoviti, da je prav s temi načelnimi in manifestativnimi spisi odločilno prispeval k formiranju nominativne vede o literaturi. Jakobson je sam večkrat uporabil termin literarna znanost (*science of verbal art*), pod čemer je razumeti tudi njegove pričujoče raziskave iz teoretične in praktične poetike, katero je 1958 definiral kot disciplino.

ki jo zanima »*differentia specifica* besedne umetnosti v razmerju do drugih umetnosti in v odnosu do drugih vrst verbalnega delovanja« (prim. *Linguistics and poetics*). Že njegova prva razprava o futurizmu in Hlebnikovu (1919), ki jo danes nekateri (npr. B. Hrushovski v *Poetics Today*, 1980, 1a, str. 13) štejejo za enega najzgodnejših teoretskih prispevkov k poetiki modernizma, napoveduje, da je njegov osrednji interes usmerjen v problematiko pesniškega jezika. Zanimajo ga principi in zakonitosti pesništva, pa ne kot kakšna metafizična bistva, ampak kot relacijski koncepti. Zanima ga možnost sistemskega uvida v bistvo pesniškega mehanizma, ki ga – vsaj načeloma – razume kot nekaj historičnega. S svojimi teoretskimi izpeljavami je formuliral osnovne teze o naravi pesniškega znaka oziroma o pesniški funkciji jezika, o fonično-semantični pogojenosti besedne umetnosti, o t. i. korolarnem ali avtoteličnem značaju znaka v poeziji oziroma o principu povratne intencije, pa o principu paralelizma in od tod izviraajočih restrikcijah pesniškega koda, o zvočni figuri, o gramatičnih pomenih in gramatični figuri ter o njenem obratnem sorazmerju s pojavom pesniške podobe, o naravi ritma v poeziji, o vprašanju tekstne dominante, o konstantah in variabilnih relacijah pesniškega teksta in podobno. Vidiki lingvistike se vseskozi prepletajo s specifičnimi vidiki literarne vede, kar pomeni, da Jakobsonov lingvistični prispevek poetiki nikoli ni predpostavljal neke vnaprej izdelane, zaprte optike lingvistike.

Barthes je v lingvistiki videl eno najpreciznejših humanističnih znanosti in tudi Jakobson je v polemikah s svojimi nasprotniki (M. Riffaterre, G. Mounin, L. Bersani, J. Culler) vztrajal, da lingvistike ni pripravljen razumeti kot pomožne discipline literarne vede (prim. *Postscriptum*, 1973; *Retrospect*, 1981). Zavrnil je stališča, da je lingvistični poetiki dostopno le, kar je v mejah stavka, in to z argumentom, da se sodobna lingvistična

znanost (kot so nakazale 1928 že izhodiščne teze Bahtina oziroma Vološinova o jeziku) ukvarja z multinuklearnimi izjavami in tekstno analizo. Jakobson ni hotel videti razloga, zakaj bi moralo vprašanje o poeziji oziroma o umetniškem jeziku presegati lingvistiko, kajti semantični aspekt poezije, kot zatrjuje, je dostopen tudi lingvistiki. Jakobsonu bi bilo mogoče očitati, da lingvistika sama ne more jemati v obzir historičnih določenosti pesniške funkcije (ugovori J. Cullerja), vendar je res, da Jakobson ni nikoli razumel lingvistike v striktnem pomenu besede, kot obveznega in edinega modela, ampak samo kot možno perspektivo razumevanja literarnega fenomena. »Linguistici nihil a me alienum puto«, izjavlja v članku *Retrospect* in na prej omenjene pripombe odgovarja, da je možen sestop v semiotiko, katere baza je še vedno lingvistika. Semiotika kot teorija o znaku pa predpostavlja, da je znak oziroma jezikovni sistem vedno vrednostno opredeljen v zgodovinskem smislu.

Jakobson je sam v več spisih (prim. *O umetniškem realizmu, Kaj je poezija, Dominanta*) načelno poudarjal, da je pomembno na vprašanje poetičnosti oziroma literarnosti gledati historično, vendar so njegove sicer detaljne obravnave pesniške prakse Hlebnikova, Majakovskega, Pasternaka, Bloka, Yeatsa, Baudelaira, Poeja, Hölderlina, Norwida, Mache, Blaka, Sidneya, Shakespeara ali Danteja, da naštejemo samo nekatere, zajete v drugi del pričujočega izbora, ostale odmaknjene pravemu historičnemu interesu. Kot je bilo že večkrat poudarjeno, je Jakobsona zanimala poezija predvsem kot možnost specifičnega jezikovnega obnašanja, zanimalo ga je, kaj so notranje strukturne zakonitosti besedne umetnosti, in s svojimi spisi je ustvaril programatičen prispevek k teoriji pesniškega jezika. Tako je odprl specifično metodološko problematiko literarnih raziskav v perspektivi lingvistike. Pri tem ni nikoli odrekal možnosti kompetentnim sociološkim, psi-

hoanalitičnim ali psihološkim raziskavam (prim. zgodnje spise iz praškega obdobja, tudi *Retrospect*, 1981), kakor tudi ni zanikal smiselnosti monografskih raziskav, npr. o verzu, o pesniškem vokabularju ali o pesniški smeri. Skupaj z drugimi raziskovalci iz Opojaza in moskovskega lingvističnega krožka (do 1920) ter s praškimi funkcionalisti (1920–1939) je pionirsko konstituiral možnosti za uveljavitev strukturalnih raziskav, po preselitvi v Ameriko (*Ecole libre des hautes études*, N. Y. Columbia University, Harvard, MIT) pa je prek Lévi-Straussa iniciiral tudi francoski strukturalizem in v navezavi na C. S. Peircea sprožil dejavnost ameriške semiotike. Vseskozi je v svojih študijah upošteval tudi komparativne vidike, ki so prišli izrazito do veljave v raziskavah verza, še posebej pa v primerjalni obravnavi slovanskih verznihih sistemov (prim. V. knjigo izbranih spisov).

Kot pravi znanstvenik širokih razgledov ni nikoli pozabil spregovoriti o predhodnikih, ki so odprli njegovim stališčem soroden problem. Mnogi teoretski pogledi, ki jih je uveljavil in jih strokovna javnost omenja pod Jakobsonovim imenom, niso bili izvorno njegovi; lingvistično so ga formirale ideje od Saussura in kazanske šole (Baudouin de Courtenay, Kruszewski) do semiotikov in informacijske teorije, oplajale so ga sočasne intelektualne ideje v filozofiji in znanosti (v *Dialogih*, ki so 1980 izšli v francoščini, je spregovoril o svojih zgodnjih afinitetah do vprašanja relativnosti, kot ga je odprl Einstein), predvsem pa so ga oplajali pesniki in avantgardna gibanja v umetnosti (Malevič, Klee, futuristi). Številne izjave pesnikov ali neizpeljane namige drugih raziskovalcev je sistematično preformuliral in jim dal teoretično vsebino. Problem gramatične figure se navezuje na koncepcije o gramatičnih pomenih, kot so jih nakazali Fortunatov, Boas, Sapir; idejo o regularnosti in simetriji, ki jo uveljavlja verz in ki je osnova za udeja-

njanje t. i. frustriranega pričakovanja (*frustrated expectation*) oziroma prevarane predpostavke (*deceived anticipation*), sta formulirala že Baudelaire in Poe; definicijo pesniške strukture kot kontinuiranega paralelizma in ugotovitve, da principi pesniškega paralelizma počivajo na učinkih ponavljanja (*force of recurrence*), je že 1865 poznal Hopkins, Jakobson pa je na teh izhodiščih gradil znane teze o določilih pesniškega znaka, ki ga obvladuje princip povratne intencije. Podoben pojem (retrospektivni princip) je poznal že Poe. O gramatični figuri je že pred Jakobsonom razmišljal Hopkins, kakor tudi o vprašanih fonične figure, ritma in rime; vendar se je Jakobson ob tem problemu naslanjal tudi na sugestije Belega in Brjusova.

Kako pomembno, pa na splošno še premalo znano mesto gre Hopkinsovim teoretskim idejam, kaže tudi vprašanje o fonično-semantičnem neksusu v umetniškem besedilu. Jakobson se je tega problema prvotno loteval pod vplivom O. Brika, ki je bil osrednja intelektualna energija tako Opojaza kot moskovskega krožka; kasneje pa je prišel do spoznanja, da je o odnosu zvočnosti in pomenov v poeziji v svojih dnevniških zapisih razmišljal že Hopkins, ki je pri tem celo zelo koncizno opredelil vlogo in mehanizem tega odnosa. Po Hopkinsovih besedah zvočna figura kot primer temeljne zakonitosti pesniške strukture (tj. principa paralelizma) pokaže, kako v poeziji enaka fonika (npr. v rimi) podčrta različnost pomenske ravni. Pesniški jezik obvladuje primerjanje po podobnosti (*comparison for likeness' sake*) ali princip izenačevanja, kakor tudi primerjanje po različnosti (*comparison for unlikeness' sake*) ali princip diferenciacije. To so povsem enake opredelitve strukture umetniškega jezika, kot jih pozna danes Lotman, le da ta razširja veljavnost takšnih opredelitev na celotno sfero umetnosti. »Enako se diferencira, različno se izenačuje«. Umetniško bistvo je »to

in ne to«.) Vez med Hopkinsovimi in Lotmanovimi koncepcijami sploh ni dovolj znana (Lotman uporablja tudi že pri Hopkinsu uveljavljeni pojem princip vračanja, Jakobson pa govori o principu reiteracije), bolj znano pa je, da se je Jakobson skliceval na Hopkinsove ideje in da je Lotman izhajal iz osrednjih Jakobsonovih stališč. Toda ker je pravi znanstvenik vedno most v kontinuirani zgodovini izvornih idej, je pričakovati, da se bo o razmerju Hopkinsovih, Jakobsonovih in Lotmanovih koncepcij prej ali slej še razpravljalo.

Z atributi, ki pripadajo le veliki znanstveni osebnosti, z odprtostjo in neusahljivo raziskovalno radovednostjo – to lahko potrdi vsaj dvoje podatkov, namreč, da so njegove raziskave zajele pesništvo v 22 jezikih ali pa da je v zadnjih treh letih izšlo nič manj kot šest njegovih izvornih knjig – pa z dosledno znanstveno odgovornostjo in intuitivno občutljivostjo je dal Jakobson literarni znanosti neizbrisni pečat. Njegove izvirne teoretske zamisli je sprejemal in v svojo smer razvijal Merleau-Ponty, v teoretsko obravnavo proze je njegova stališča presadil D. Lodge, eden najuglednejših sodobnih literarnih teoretikov Lotman pa je, oslanjajoč se na Jakobsona, izpeljeval nove raziskave o problemu umetniške funkcije in o vlogi gramatikalnih kategorij. Jakobsonov ugled je vsem občasnim poskusom ugovorov navkljub neomajan; potrjujejo ga obsežni mednarodni zborniki njemu posvečenih lingvističnih in literarnih raziskav, predvsem pa njegovo lastno, skoraj sedem desetletij nastajajoče delo, ki naj bi prihodnje leto z izidom šeste knjige izbranih spisov (*Early Slavic Paths and Crossroads*) postalo vendarle bolj dostopno. Koncept izdaje Jakobsonovih izbranih del upošteva utrjeno tekstno-kritično načelo, po katerem so spisi ponatisnjeni v šestih različnih jezikih prvih objav in v originalni formi z redkimi avtorjevimi okrajšavami ali stilnimi spremembami.

Jola Škulj

LEXIKON DER KINDER- UND JUGENDLITERATUR

Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Herausgegeben von Klaus Doderer.

Belz Verlag, Weinheim und Basel, 1975 –

S tem obsežnim delom je dobilo preučevanje mladinske književnosti temeljno strokovno pomagalo, ki ga spričo njegove vsebinske zasnove, notranje urejenosti ter načina in razsežnosti obdelave predmeta lahko označimo kot prvi specialni priročnik svoje vrste v Evropi.

Publikacija obravnava mladinsko književnost kot samostojen znanstveni predmet; zajeti skuša njeno raziskovanje v celotnem obsegu, podati želi zaokrožen skupek problemov stroke in odpreti razgled po njeni terminologiji. Ob ogromnem gradivu, ki ga obravnava, pa leksikon hkrati tudi pregledno obvešča uporabnika o obsegu, smereh in rezultatih dosedanjih in sodobnih raziskav, o njihovih metodoloških izhodiščih ter o njihovi strokovni oziroma znanstveni ravni.

Pravi pomen publikacije se nam v vseh razsežnostih razkrije šele v kontekstu ravni, ki jo je v današnjem času v Evropi doseglo raziskovanje mladinske književnosti.

Sistematično delo v tej stroki je namreč še v povojih; šele od sedemdesetih let naprej lahko govorimo o razvidnejši novi stopnji v razvoju strokovne in znanstvene zavesti o tem področju književnosti. Zato je razumljivo, da je izvedbo tako široko zasnovanega projekta, katerega rezultat je pričujoči priročnik, lahko omogočilo samo sistematično združevanje strokovnih moči in premišljeno usklajevanje rezultatov raziskav v mednarodnem prostoru.

Možnosti za zasnovo in izvedbo tako obsežnega znanstvenega projekta so se pokazale leta 1963 z ustanovitvijo inštituta za razisko-

vanje mladinske književnosti pri Univerzi J. W. Goetheja v Frankfurtu. Takrat je njegov direktor Klaus Doderer, strokovni urednik leksikona, sprožil s sodelavci sistematične vsebinske in organizacijske priprave; povezali so se z bibliografskim oddelkom Mednarodne mladinske knjižnice v Münchnu, pri združevanju strokovnih moči z vsega sveta pa je bila inštitutu v trdno oporo tudi International Federation for Basic Research in the Field of Children's and Young People's Literature, ki si od svoje ustanovitve leta 1970 naprej sistematično prizadeva spodbujati in usklajevati raziskovanja na tem področju.

Obsežno delo bo zaključeno v letu 1982, ko se bo dosedanjim trem zajetnim knjigam, ki so izšle v letih 1975–1979 in obsegajo gesla od A do Z, pridružila še četrta z dopolnili ter imenskim in stvarnim kazalom. Tako bo priročnik v končni podobi predvidoma obsegal okrog 3000 strani s prispevki več kot 350 avtorjev iz nemškega jezikovnega območja in številnih drugih evropskih strokovnjakov ter nekaterih raziskovalcev iz Amerike, Azije in Afrike; s tem se pogledi na predmetno področje, ki ga publikacija obravnava, občutno razširjajo tudi čez evropske koordinate.

Gesla obravnavajo mladinsko književnost v prvi vrsti z vidika literarne vede; njeno specifikko v okviru književnosti kot celote, specifikko njenega uporabnika oziroma njenega medsebojnega odnosa pa osvetljujejo tudi iz optike psihologije, pedagogike, sociologije in bibliotekarstva, skratka strok, s katerimi se preučevanje tega posebnega področja književnosti neizogibno stika in tudi povezuje.

Imenska in stvarna gesla so urejena po enotnem abecednem zaporedju. Vsako geslo je podpisano, spremlja ga izčrpen seznam sekundarne literature, ustrezne kazalke pa opozarjajo na dopolnilne osvetlitve problema.

Po vsebini vključujejo gesla vsake knjige: 1) obravnave literar-

nih zvrsti in oblik, 2) orise glavnih literarnih obdobij in smeri s posebnim ozirom na mesto mladinske književnosti v njih, 3) orise zgodovinskega razvoja mladinske književnosti v vseh evropskih deželah in ZDA ter prikaze mladinske književnosti v nekaterih deželah Azije in Afrike, 4) bio-bibliografije najvidnejših mladinskih piscev iz evropskih dežel in iz Amerike, 5) bio-bibliografije pomembnejših svetovnih ilustratorjev mladinskih knjig, 6) predstavitev posameznih del, njihovo genezo, pomen in vpliv, 7) predstavitev nekaterih znamenitih literarnih junakov iz mladinskih knjig, 8) problematiko recepcije, bralnih nagibov, navad in potreb mladine z vidika različnih strok, šol in metodoloških izhodišč, 9) bio-bibliografije vidnejših evropskih in ameriških strokovnjakov s področja teorije, zgodovine in kritike mladinske književnosti, 10) informacije o mednarodnih in pomembnejših nacionalnih ustanovah, združenjih in društvih, ki se ukvarjajo s preučevanjem mladinske književnosti in njenega recipienta, 11) informacije o mednarodnih in pomembnejših nacionalnih nagradah za mladinsko književnost in ilustracije mladinskih knjig, 12) podatke o založbah v nemškem jezikovnem območju (ZRN, NDR, Avstrija, Svica), ki izdajajo mladinska dela v knjižni ali neknjižni obliki.

Obseg gesel je zelo različen, povezan je z večjo ali manjšo pomembnostjo teme, z obsežnostjo problema, odvisen pa je tudi od stopnje raziskanosti področja, ki ga geslo obravnava. Spodnja meja se giblje okoli dvajsetih vrstic enega stolpca dvokolonsko tiskanih strani; gre npr. za predstavitev pomembne mladinske založbe. Gesla, ki teoretično obravnavajo to vejo književnosti, njene zvrsti in oblike, obsegajo v povprečju tri do pet strani; podoben obseg imajo tudi gesla o življenju in delu posameznih piscev. Na zgornji meji pa dosejajo gesla tudi do 35 strani; do te mere se razraščajo predvsem orisi zgodovinskega razvoja mla-

dinskih književnosti v posameznih deželah sveta.

Pričujoči informativni zapis se ne namerava spuščati v pretres medsebojne usklajenosti, sorazmerij in povezav med posameznimi gesli in geselskimi sklopi; vsaj pomuditi pa se mora ob deležu, ki je v tem, že kar enciklopedično zasnovanem priročniku namenjen Jugoslovonom in med njimi predvsem Slovencem.

Slovenska mladinska književnost je z orisom razvoja od začetkov do danes enakopravno in enakovredno vključena v pregled razvoja mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov pod geslom »Jugoslavija«; to geslo obsega 10 strani, njegovi avtorji pa so Duško Cackov in Milan Crnković za srbskohrvaško jezikovno območje ter Martina Šircelj za slovensko. V primerjavi z obsegom tovrstnih gesel pri nekaterih drugih evropskih ali azijskih deželah smemo ugotoviti, da je jugoslovansko področje, v njegovih okvirih pa predvsem slovenska mladinska književnost, vsebinsko in tudi po obsegu ustrezno obravnavano. Vendar pa je kategorija »zgodovinski orisi razvoja mladinskih književnosti v posameznih deželah« hkrati tudi edini geselski sklop, v katerem se Slovenci in Jugoslovani v leksikonu sploh pojavljamo.

To dejstvo je spričo evropske ravni, ki jo dosega marsikatero ime iz klasične in sodobne slovenske mladinske književnosti, na prvi pogled težko razumljivo. Pojasni pa ga koncept leksikona pri izboru tovrstnih gesel: med mladinskimi klasiki upošteva namreč samo avtorje, ki so imeli odločilno vlogo pri oblikovanju tega področja na evropski in svetovni ravni; pri sodobnih besednih ustvarjalcih pa izbira samo pisce in ilustratorje, ki so znani in (po možnosti z mednarodnimi nagradami) priznani v celotnem evropskem območju. Po teh kriterijih je med ilustratorji sicer upravičeno predstavljena Marlenka Stupica, čeprav seveda ni edino ime med slovenskimi in ju-

goslovanskimi likovnimi oblikovalci mladinskih knjig, ki se je uveljavilo v mednarodnem merilu; pri besednih stvaritvah pa je jezik tista nepremostljiva ovira, ki onemogoča nekaterim našim najboljšim piscem, da bi se uveljavili v evropskem prostoru, s tem pa tudi enakopravno startali v tekmah za mednarodne književne nagrade. Tako strokovna Evropa s pričujočim leksikonom žal ni informirana vsaj o nekaterih slovenskih in jugoslovanskih piscih, ki so povsem enakovredni številnim v priročniku predstavljenim sodobnim avtorjem, med katerimi prav gotovo prevladujejo ustvarjalci iz obeh Nemčij, Avstrije in Švice.

Prevešanje gradiva v prid nemškemu jezikovnemu območju na račun anglosaksonskih, romanskih in slovanskih področij je opaziti tudi pri drugih sklopih gesel. To dejstvo, ki opozarja na temeljno pomanjkljivost priročnika, pa je po svoje razumljivo. Upoštevat namreč moramo, da je leksikon zasnovan in uredniško usmerjan iz nemškega strokovnega središča in da glavno jedro sodelavcev sestavljajo strokovnjaki iz nemškega jezikovnega območja; hkrati pa moramo kar takoj tudi priznati, da se v zadnjem desetletju prav raziskovalci iz nemško govorečih dežel uveljavljajo kot morda najbolj aktivni in zavzeti teoretiki mladinske književnosti. To so npr.: Klaus Doderer, Malte Dahrendorf, Horst Kühnemann, A. C. Baumgärtner, H. A. Halbey, Walter Scherf (vsi iz Zvezne republike Nemčije), Horst Kunze (iz NDR), Max Lüthi, Bettina Hürlimann in Hans Cornioley (iz Švice), Richard Bamberger in Lucia Binder (iz Avstrije) in drugi. Vse te pa najdemo tudi med glavnimi sodelavci leksikona. Ko jim pridružimo še nekatere najvidnejše soavtorje od drugod, kot so mdr. švedski teoretik Göte Klingberg, ob njem pa Carla Poesio iz Italije, František Holešovský, Jan Červenka in Václav Stejskal iz Češkoslovaške ter Igor Mojašov iz Sovjetske zveze, se zdi, da smemo pričujoči zapis skleniti z naslednjo ugotovit-

vijo: eden od bistvenih pomenov leksikona za vsakršno preučevanje mladinske književnosti je tudi v tem, da z izborom svojih sodelavcev posreduje uporabniku zanes-

ljiv pregled najvidnejših sodobnih raziskovalcev mladinske književnosti v Evropi.

Marjana Kobe

NEW LITERARY HISTORY 1978/79, 1979/80

Usmeritev revije do neke mere nakazuje že podnaslov »A Journal of Theory and Interpretation«. Navidezno protislovje med naslovom in podnaslovom revije opozarja, da gre za netradicionalno obravnavanje literarne zgodovine, za »novo literarno zgodovino«. »Novost« te zgodovine je v izrazitem poudarjanju teoretskih vidikov, v njeni teoretizaciji. Teorija je vedno predpostavljena konkretnim zgodovinskim in primerjalnim raziskavam in določa način obravnave literarnozgodovinskih problemov. Primat teorije pa pomeni hkrati modernizacijo literarne vede. Zato ni naključje, da so nosilke takih konceptov revije, ki izhajajo v primerjavi z nekaterimi najslavnejšimi komparativističnimi revijami sorazmerno kratek čas (New Literary History je bila ustanovljena leta 1969), ki pa v svoji usmeritvi prav zato niso obremenjene s tradicijo in lahko bolj odprto in relevantno posegajo v odločilna vprašanja moderne literarne vede. Prav zaradi poudarjenega pomena teorije v reviji ne najdemo le ozko literarnoteoretskih člankov, pač pa tudi obravnave problemov z drugih področij (drugih umetnosti, filozofije itd.), ki so zanimivi in odločilni za literarno vedo. Kljub precejšnji širini v metodah in pristopih (prisotni so različni filozofski, sociološki, strukturalistični in drugi vidiki) se zdi, da je v ospredju predvsem problem literarne hermenevtike, ki vključuje tudi problematiko recepcijske estetike. Ravno avtorji, ki pripadajo konstantški šoli (npr. Jauss, Iser, War-

ning, Gumbrecht), in tisti, ki se navezujejo na problematiko, ki jo ta šola odpira, so odločilni za splošno usmeritev revije. Zanimivo je, da so v New Literary History precej prisotni marksistično orientirani zahodni avtorji, pa tudi pisci iz vzhodnih držav.

Vsaka številka je namenjena kaki ožji ali širši temi. Tako začenja letnik 1978/79 številka, posvečena literarni hermenevtiki. Uvajata jo dva temeljna teksta filozofske oz. literarne hermenevtike: prevod Schleiermacherjevih predavanj iz leta 1819 in odlomek iz knjige *Einführung in die literarische Hermeneutik* Petra Szondijsa. Günther Buck v svoji razpravi *The Structure of Hermeneutic Experience and the Problem of Tradition* analizira paradoksalno razmerje med progresivnostjo hermenevtičnega izkustva in njegovo utemeljenostjo v tradiciji. Strukturo hermenevtičnega kroga poveže s širšo strukturo, značilno za vse vede (»mathesis«), ki jo imenuje »matetični krog«; to analizo naveže na Husserla, kateremu sledi tudi v razumevanju matetičnega kroga s pomočjo horizonta pričakovanja in sprememb horizonta ob izpolnitvi ali razočaranju pričakovanja. Nadalje zavrača Habermasovo postavitev hermenevtičnega izkustva kot kritike ideologije oz. njegov model, ki temelji na hermenevtično razumljeni psihoanalitični interpretaciji. To izkustvo razume bolj v Gadamerjevem smislu – tradicija ni le vsebina izkustva, pač pa je izkustvo organ tradicije. Širših problemov se lotovata še Anthony Savile (*Historicity and the Hermeneutic Circle*) in Charles Altieri (*The Hermeneutics of Literary Indeterminacy: A Dissent*

IZ REVIJ

KRONIKA

from the New Orthodoxy). Avtorji ostalih prispevkov so Paul Alpers, Merle Brown, Richard Rorty in David Couzens Hoy.

Druga številka (*Medieval Literature and Contemporary Theory*) nas opozarja na novo zanimanje za srednjeveško literaturo v zadnjem času in na povezavo tega zanimanja z modernimi teoretskimi vidiki. Eden glavnih predstavnikov nove medievalistike je gotovo Hans Robert Jauss, ki je prispeval tudi osrednji članek v tej številki. V svoji razpravi *The Alterity and Modernity of Medieval Literature* zavrača pozitivistično in idealistično interpretacijo in vzpostavlja raziskovanje srednjeveške literature na treh hermenevtičnih stopnjah: estetsko ugodje, presenetljiva drugačnost in modelni značaj srednjeveške literature (kar je le posebna oblika hermenevtične poti od neposrednega izkustva do refleksije in »zlitja horizontov«). Nato obširno analizira srednjeveško literaturo z vidika estetskega ugodja, ki ga zbuja, in drugačnosti (alterity) v njeni zgradbi in modelu sveta. Ravno v drugačnosti se kaže možnost modernosti srednjeveške literature. Drugi pomembni medievalist, Paul Zumthor, objavlja razpravo *From Hi(story) to Poem, or the Paths of Pun: The Grands Rhétoriciens of Fifteenth-Century France*, razpravo Rainerja Warninga *On the Alterity of Medieval Religious Drama* pa lahko navežemo na Jaussovo. V tej številki sodelujejo še Eugene Vance, Maria Corti, J. A. Burrow, Brian Stock, Daniel Poirion in Morton Bloomfield.

Sledita dve številki, posvečeni deseti obletnici izhajanja revije. Prva se začinja s krajšim priložnostnim tekstom urednika revije Ralpa Cohena. George Steiner začrtava v svojem prispevku razmerja med »kritikom« in »bralcem«. Tzvetan Todorov (*Reflections on Literature in Contemporary France*) od dveh literarnih teoretikov, Mauriceu Blanchotu in Rolandu Barthesu, dokazuje navezavo sodobne francoske misli o literaturi na ro-

mantično teorijo; temeljno moderno potezo vidi v zahtevi po dosledni razločitvi jaza in drugega. Marshall McLuhan je prispeval razpravo *Pound, Eliot, and the Rhetoric of The Waste Land*. Objavljeni so teksti Michaela Baxandalla, Ronalda Sukenicka, Johna Hollowaya, Geoffreya Hartmana, Mauricea Natanson, Davida Lodgea in Stanleya Cavella.

Letnik 1979/80 začinja druga jubilejna številka z vrsto zanimivih člankov. Najširših problemov literarne teorije se dotika Wolfgang Iser v razpravi *The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts and the Imaginary*. Skozi kritiko »pluralizma« (tj. Hermandove »sintetične interpretacije«) razloči metodo in teorijo; nato razpravlja o treh ključnih pojmih moderne literarne teorije (struktura, funkcija, komunikacija), ki jih postavlja v nekakšen hierarhičen red, tako da višji koncepti zaobsegajo in dopolnjujejo »nižje«. Tako zgrajeno literarno teorijo pa omejuje semantični model, kajti smisel je sicer poslednja dimenzija literarne teorije, ne pa tudi samega teksta. Tu vpelje pojem imaginarnega, prek tega pa pojem dvojnega smisla, kar mu omogoči razločitev interpretacije in recepcije. S problematiko marksizma v literarni vedi se ukvarjata vsak s svojega vidika Thomas Metzcher (*Literature and Art as Ideological Form*) in Fredric Jameson (*Marxism and Historicism*). Michał Głowiński (*Reading, Interpretation, Reception*) postavlja kot osnovni problem kategorijo branja. Pri tem sicer izhaja iz Ingardnovega pojma konkretizacije, vendar ga premakne s psihološkega na zgodovinsko področje in ga razume kot posebno formo družbene aktivnosti. Jauss v intervjuju z R. T. Segersom odgovarja na vprašanja o recepcijski estetiki, konstanski šoli, njenih razmerjih do vzhodnonemške šole recepcijske estetike (Weimann, Naumann) itd. Jean Starobinski pa je prispeval razpravo *Rousseau's Happy Days*. V tej številki objavljajo še Alstair Fowler, Gerald L. Burns, A. J. Minnis, Stanley Cavell,

John T. Irwin in Francis Russell Hart.

Članki v drugi številki se z različnih stališč lotevajo razmerij, ki jih nakazuje naslov *Literature/History/Social Action*. Hans Ulrich Gumbrecht (*For a History of Spanish Literature »Against the Grain«*) zastavlja ob primeru španske literature problem pisanja zgodovine »proti toku« v skladu z zahtevo Walterja Benjamina, čeprav ne pristaja povsem na Benjaminove teze. V razpravi Petra Szondija (*Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*) je analizirana Diderotova meščanska tragedija; tekst želi določiti njeno bistvo v premiku od dramatskega dogodka do statične slike, kar ustreza novemu pomenu zaprte meščanske patriarhalne družine v tej dramatiki in mestu, ki ga imajo v tej družini meščanske kreposti. Objavljeni so še teksti Ka-

zimierza Bartoszyńskiego, Richarda Ohmanna, Ferenc Fehérja, R. Howarda Blocha, Jamesa H. Bunnana, Karlheinz Stierleja in Haydena Whita.

Letnik zaključuje številka z naslovom *On Narrative and Narratives*. Razprave objavljajo Claude Bremond, Michael Holquist in Walter Reed, Felix Martinez-Bonati, Lucien Dällenbach, Anette Kolodny, Alexander Gelley, Victor Brombert, Peter Brooks, Claud DuVerlie (intervju z Alainom Robbe-Grilletom ob njegovem romanu *La belle captive*) in Stephen G. Nichols. Kakor v nekaterih prejšnjih številkah je tudi tu dodana diskusija ob objavljenih razpravah, le da je tu precej obsejnejša. Poleg nekaterih že omenjenih avtorjev sodelujejo tu še Richard Harvey Brown, Jerome Beaty in Angel Medina.

Igor Zabel

OBISK DR. EVE KUSHNER

V začetku decembra 1981 je na povabilo Društva za primerjalno književnost SRS prišla na dvodnevni obisk v Ljubljano predsednica Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA) in profesorica McGill University, dr. Eva Kushner. O dejavnosti društva se je pogovarjala s predsednikom dr. Evaldom Korenom, o organizaciji in usmerjenosti študija primerjalne književnosti s predstojnikom oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo na filozofski fakulteti ljubljanske univerze dr. Jankom Kosom, o delu sekcije za literarno teorijo v Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, zlasti o kartotečnem gradivu in Literarnem leksikonu, pa s sodelavci sekcije. Zanimala jo je tudi vsebinska zasnova, zaledje sodelavcev in način financiranja revije *Primerjalna književnost*, sama pa je vzporedno pojasnjeva-

la, kako potekajo študij, raziskovalno delo in publiciranje v kanadski komparativistiki. Marsikaj je povedala tudi o pripravah na X. kongres ICLA, ki bo letos avgusta v New Yorku, in spodbujala k udeležbi in sodelovanju.

2. decembra je na filozofski fakulteti predavala o transformaciji antičnega mita v moderni dramati. Predavanje je iz francoščine prevajala v slovenščino mag. Metka Zupančič.

DESETO ZASEDANJE PLENUMA KULTURNIH DELAVCEV OF

O upodobitvah NOB in revolucije v različnih umetnostnih panogah je pri nas slišati dovolj pogosto – predvsem takrat, ko prvič pridejo pred javnost, pa tudi ob drugih priložnostih, npr. na strokovnih srečanjih literarnih zgodovinarjev in v rednih poročilih sode-

KRONIKA

lavcev skupin, ki znanstveno sistematično raziskujejo to območje slovenske literature. Ne glede na to je bila priložnost za pregled celotne ustvarjalnosti na tematiko našega narodnoosvobodilnega boja, ponujena na letošnjem plenumu kulturnih delavcev Osvobodilne fronte, očitno zaželeno in dobro izbrano. Plenuma se je udeležilo lepo število referentov s prispevki, ki niso zbužali samo vtis, da so temeljito pripravljene, ampak tudi, da so napisane z globljo osebno prizadetostjo. Povedano je bilo marsikaj novega in na novo pretehtanega, zlasti zanimiva pa so bila širše zastavljena aktualna in teoretična razmišljanja.

Predsednik kulturniških zborovanj Osvobodilne fronte Josip Vidmar je plenum uvodoma napotil h kritični presoji vsega, kar je na temo NOB nastalo v slovenski glasbi, filmu, literaturi, likovni, plesnobaletni in gledališki umetnosti, in razložil svoje stališče o dosedanjih dosežkih in primanjkljajih, predvsem o tem, da na ustrezne reprezentativne upodobitve te velike teme še vedno čakamo.

Kritičnosti in raznovrstne polemičnosti nato res ni manjkalo. V prvi vrsti je veljala današnjim nramem in vrednotam, ki so zdrknile daleč od tistih, ki so prevladovali med NOB (B. Štih, M. Kmecl), kazala pa se je tudi v analizah partijske kulturne politike – manj v prikazu njene kontinuirane osnovne smeri (F. Šali), bolj v razčlembi nekaterih njenih dilem (D. Rupel).

O sami tematiki NOB je bilo najprej slišati mnenje, da to »v sodobni slovenski umetnosti ni nikakršna posebna, nenavadna ali izjemna tematika« (B. Štih), ampak je načelno enaka vsaki, ki umetnika spodbudi k ustvarjalnosti. Realna ocena njenega položaja pa se je spremenila z ugotovitvijo, da »je tematika NOB sodobna in pereča, vseprisotna« (tudi B. Štih), torej

vsaj v našem času vendarle v ospredju zanimanja.

V različnih zvezah in formulacijah se je namreč ponavljala ocena, da je tematika NOB za oblikovanje medvojne in povojne slovenske književnosti izrednega pomena. Prav ob njej je marsikateri slovenski ustvarjalec dosegel višjo umetniško raven kakor v svojih siceršnjih delih, naša literatura je ob njej razvila »polifonijo tem, individualnih doživetij, različnih zornih kotov, različnih stilov in zvrsti« (Vojan Rus).

Kakor je umetniško upodabljanje NOB nastajalo in še vedno nastaja iz nenavadno močnega doživljanja, tako tudi občinstvo še vedno sprejema te upodobitve zelo občutljivo. Mnoge burne reakcije so posledica težke sprejemljivosti dejstva, da je bilo čustveno dožemanje, pa tudi razumevanje vojne in revolucije bolj zapleteno in bolj raznovrstno, kakor se zdi marsikom, ki je v NOB sam sodeloval in ima svoja stališča za edino možna in nesporno veljavna. Glede na to je bilo vse prej kakor odveč ponovno opozarjanje na teoretično že davno ugotovljene bistvene razlike med zgodovinskim opisovanjem realnega dogajanja, ki teži k enournemnemu dokumentiranemu prikazu njegove enkratnosti, in njegovo osebno, večpomensko literarno upodobitvijo, ki iz posamičnih dogodkov in doživetij lušči simbolne podobe. Gotovo namreč drži, da se je tematika NOB »skozi skoraj štiri desetletja svojega povojnega obstajanja ohranila v književnosti živa prav zato, ker je bila zmožna sprememb, globinskih menjav v vsebini in izrazu« (B. Pateranu).

Vrsta referatov je bila v celoti, deloma ali v izvlečkih objavljena v Delu (21. in 22. maja 1982) ter v majskih in junijskih številih Književnih listov in Naših razgledov.

Majda Stanovnik

VREČKO, J.61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost,
Aškerčeva 12**POJEM AVANTGARDE V DOLOČENOSTI ABSTRAKCIJE**

Primerjalna književnost, 5(1982), 1, str. 21-34

S stališča literarnih in umetnostnih ved je avantgarda zunajliterarni in zunajumetniški pojem. To se kaže ob njihovih poskusih, da bi se približale bistvu avantgarde s preučevanjem njenih manifestov in programov, ali da bi jo zjele v široko kategorijo modernizem. - Razprava ugotavlja, da sovpadajo nemetaforična raba pojma avantgarda in dejanski nastop avantgarde. Prehod od metaforične k nemetaforični rabi pojma avantgarda torej pomeni prehod od literature in umetnosti k zunajliterarni in zunajumetniški dejavnosti avantgarde. S tem se spet strne krog med človekom in naravo in ustvari se način proizvodnje, ki več ne vidi svojega cilja v tradicijskem umetniškem izdelku. To pa lahko opravi samo izpraznjena subjektivita kot korektiv absolutine, naravo obvladujoče in na umetniško produkcijo in svobodno fantazijo vezane subjektivite. Izpraznjena avantgardna subjektivita imaginativno obvladuje svet; to obvladovanje je nemešana uperjenost človeka v ustvarjalnost in nenehno spoštovanje immanentnih zakonov objektivnega sveta namesto prejšnjega dejanskega gospodarstva nad njim.

Avtorski izveček

KOS, J.61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost,
Aškerčeva 12**K VPRASAŃJU LITERARNIH SMERI IN OBDOBIJ**

Primerjalna književnost, 5(1982), 1, str. 1-20

Razprava obravnava v prvem delu temeljne kategorije, ki so v slovenski literarni vedi v rabi za periodiziranje in literarnosmerno določanje literarnega razvojnega obdobja, obdobje, smer, struja, tok, gibanje in stil. V primerjavi s termimi drugih jezikov poskuša natančneje določiti pomen in obseg teh pojmov, zlasti pa razlike med njimi, ki jih običajna sinonimna raba premalo upošteva. Na tej podlagi pride razprava v pretres periodizacijskih in literarnosmernih pojmov, ki jih literarna veda uporablja za historično razčlenitev slovenske literature v letih 1770-1970: razsvetljenstvo, sentimentalizem, predromantika, romantika, postromantika, realizem z naturalizmom, dekadenca, simbolizem, nova romantika, ekspresionizem, socialni realizem in modernizem. Pri tem opozarja na položaj teh pojmov v sodobni svetovni literarni vedi, zlasti na problematiko, ki je še zmeraj odprta in se v posebnem kontekstu slovenskega literarnega razvoja še komplicira. Za probleme, ki se na tej ravni odpirajo, predlaga rešitve, h katerim kaže ravno preciznejše razločevanje med pojmi za literarne smeri, struje, tokove in gibanja.

Avtorski izveček

CDU 82.015 : 886.3 +1770-1970a
courants et périodes littéraires,
termes de périodisation dans la théorie littéraire générale et slovéne

Resumé

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primernjalno knjizevnost,
Aškerčeva 12

CONTRIBUTION A L'ETUDE DES COURANTS ET DES PERIODES LITTERAIRES

Primerjalna knjizevnost, 5(1982), 1, p. 1-20

Dans la première partie de son étude, l'auteur analyse les catégories de base telles qu'elles sont employées par l'histoire et la théorie de la littérature slovéne pour définir la périodisation et le développement de la littérature (époque, période, courant, tendance, mouvement, style). Après avoir comparé ces termes avec ceux d'autres langues, il essaie de définir de façon plus précise, leur signification et leur étendue et particulièrement les différences entre eux dont l'emploi synonymique habituel ne tient assez compte. Ensuite, il passe à l'examen des conceptions de périodes et de courants littéraires tels qu'ils sont employés par l'histoire littéraire pour l'analyse de la littérature slovéne entre 1770-1970 (l'âge des lumières, sentimentalisme, préromantisme, romantisme, postromantisme, réalisme et naturalisme, décadence, symbolisme, nouveau romantisme, expressionnisme, réalisme social et modernisme). Il souligne la position de ces termes dans la théorie littéraire contemporaine et fait ressortir la problématique qui reste toujours ouverte et qui devient encore plus complexe dans le contexte particulier du développement de la littérature slovéne. Pour les problèmes qui se posent à ce niveau-là, l'auteur propose les solutions que l'on peut obtenir surtout par une distinction plus précise entre les conceptions de courants, tendances et mouvements littéraires.

CDU 820/ 899 +19c : 82.015.19 : 130.3 +19c
conception d'avant-garde, apparition recille d'avant-garde, créativité d'avant-garde, subjectivité vide et avant-garde

Resumé

VREČKO, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primernjalno knjizevnost,
Aškerčeva 12

LA CONCEPTION D'AVANT-GARDE DANS SON ABSTRACTION PRECISE

Primerjalna knjizevnost, 5(1982), 1, p. 21-34

Du point de vue de la théorie artistique et littéraire, l'avant-garde se présente comme un phénomène en dehors de l'art et de la littérature. Cela transparaît à travers les efforts de la théorie littéraire d'accéder à l'essence de l'avant-garde en étudiant ses manifestes et programmes, ou bien d'englober celle-ci dans la catégorie plus vaste du modernisme. - L'auteur de l'étude souligne la coïncidence de l'emploi non-métaphorique de la conception d'avant-garde avec l'apparition réelle de celle-ci. Le passage de l'emploi métaphorique à l'emploi non-métaphorique de la conception d'avant-garde équivaut ainsi au passage de l'art et de la littérature à une activité d'avant-garde en dehors de ce domaine. De cette façon, le circuit reliant l'homme et la nature est rétabli pour aboutir à un mode de production dont le but n'est plus l'oeuvre d'art traditionnelle. Cet acte ne peut être accompli que par la subjectivité vide en tant que correctif de la subjectivité absolue qui domine la nature et reste attachée à la production artistique ainsi qu'à la fantaisie libre. La subjectivité vide de l'avant-garde domine le monde d'une manière imaginative: cette domination n'est qu'une orientation continue de l'homme vers la créativité, un respect constant des lois immanents du monde objectif et non plus la domination réelle exercée sur celles-ci.

UDC 82-3 +19+ : 130.2 : 80 (Jakobson, Lotman) : 82.01/09
novel (traditional and modern), constructive principles (i.e. language logic) of novel,
diegetic nature, paradigmization

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Yu, ZRC SAZU, Novi trg 3

PARADIGMATIZATION OF PROSE STRUCTURES. On novel and language

Primerjalna književnost, 5(1982), 1, p. 35-47

This study is meant as an account for the theoretical and philosophical explanation of the structure (i.e. construction principles) of modern prose writings. The concept of paradigmization defines its specific language logic and, therefore, a methodological question of whether it is possible to see in language patterning a specific form of historical consciousness is first discussed. A systematic questioning about the modern novel, which declares itself as something completely unlike the traditional novel, follows. Such a question can only be raised considering the conceptions of the novel in Romanticism, when it was definitely acclaimed as art. But if the status of the traditional novel as art is dubious, the close enquiry for the source form of the novel as *psuedes historia* and its origin language dominant is to be made. The analysis makes evident that the novel conceived as *historia* does not possess necessary characteristics of poetic language. It follows, that the novel is throughout rather long history gravitating towards being realized as art. The final section deals with differences between the language principles that determine diegetic nature of the traditional and the modern novel.

UDC 82-3 +19+ : 130.2 : 80 (Jakobson, Lotman) : 82.01/09
roman (tradicionalni in moderni), konstruktivski principi (tj. jezikovna logika) romana, diegetska narava, paradigmatizacija

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Yu, ZRC SAZU, Novi trg 3

PARADIGMATIZACIJA PROZNIH STRUKTUR. Vprašanje o romanu in o jeziku

Primerjalna književnost, 5(1982), 1, str. 35-47

Razprava je mišljena kot prispevek, ki teoretsko in filozofsko osvetljuje strukturalnost (tj. konstruktivske principe) moderne proze. Pojem paradigmatizacije opredeljuje specifično jezikovno logiko te proze in zato je najprej zastavljeno metodološko vprašanje, ali je v jezikovnih določilih mogoče razbrati pripadajočo formo zgodovinske zavesti. Sledi sistematična zastavitel vprašanja o modernem romanu, ki sam sebe razglasa za nekaj povsem drugega, kot je tradicionalni roman. Takšnega vprašanja ne moremo zastaviti mimo romaničnih stališč o romanu, ko je bil ta dokončno priznan kot umetnost. Če pa je status tradicionalnega romana kot umetnosti problematičen, pomeni, da je nujno analitično spregovoriti o izhodiščni formi romana v helenizmu, tj. o *psuedes historia* in o pripadajoči izvorni jezikovni dominantni te proze. Analiza razkrije, da romanu, ki sam sebe izhodiščno razume kot *historio*, ne pripadajo docela poteze pesniške (tj. umetniške) funkcije jezika. Iz takšnih ugotovitev je mogoče sklepati, da je roman skozi svojo dolgo zgodovino vseskozi šel na poti v umetnost. V zadnjem razdelku opredeljujemo razliko med jezikovnimi principi (in pripadajočo diegetsko naravo) tradicionalnega in modernega pripovedništva.

Avtorski izveček

