

# primerjalna književnost

Ljubljana 1985 · številka 1

Darko Dolinar:  
HERMENEVTIKA IN INTERPRETACIJA

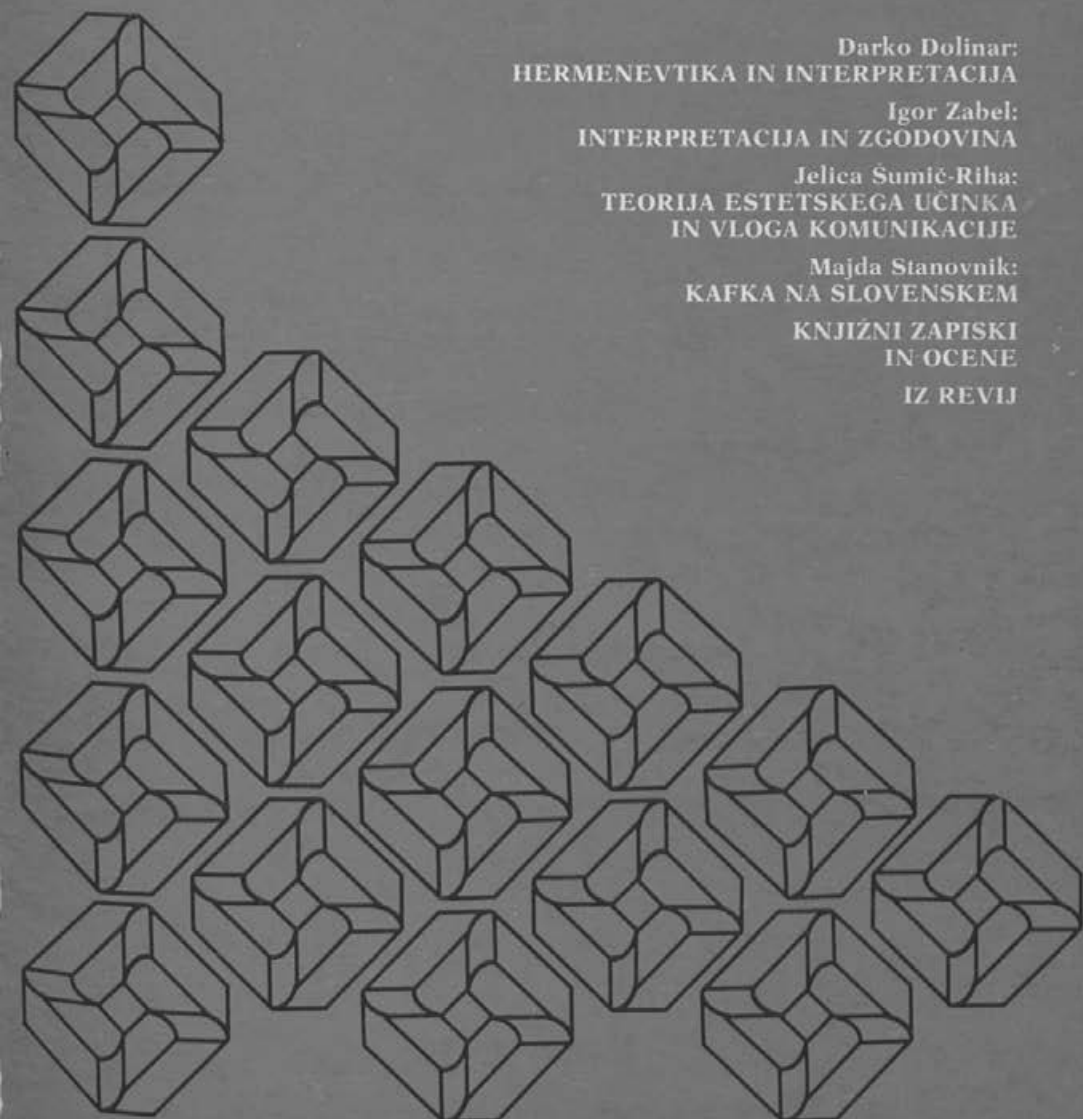
Igor Zabel:  
INTERPRETACIJA IN ZGODOVINA

Jelica Šumič-Riha:  
TEORIJA ESTETSKEGA UČINKA  
IN VLOGA KOMUNIKACIJE

Majda Stanovnik:  
KAFKA NA SLOVENSKEM

KNJIŽNI ZAPISKI  
IN OCENE

IZ REVIJ



Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), 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 200 din, za študente in dijake 100 din

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

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

Oddano v tisk 16. aprila 1985

## VSEBINA

### Razprave

Darko Dolinar: Hermenevtika in interpretacija – terminološki vidiki .....	1
Igor Zabel: Interpretacija in zgodovina .....	19
Jelica Šumič-Riha: Teorija estetskega učinka in vloga komunikacije (Ingarden – Iser – Austin) .....	34
Majda Stanovnik: Kafka na Slovenskem – zgodnje omembe, prvi prevodi .....	42

### Knjižni zapiski in ocene

Marjeta Vasič, Eksistencializem in literatura (Igor Zabel) .....	61
Katarina Bogataj-Gradišnik, Sentimentalni roman (Igor Zabel) .....	63
Aleš Erjavec, O estetiki, umetnosti in ideologiji (Alenka Koron) .....	64
Aleš Erjavec, Estetika in epistemologija (Alenka Koron) .....	67
Svetovna književnost – mali leksikon (Franca Buttolo) .....	70
Max Bense, Das Universum der Zeichen (Denis Poniž) .....	73
Rotraut Hackenmüller, Das Leben, das mich stört (Denis Poniž) .....	75
Zoran Konstantinović, Uvod u uporedno proučavanje književnosti (Evald Koren) ..	76

### Iz revij

Poetics Today I, II (Jola Škulj) .....	81
Kulture Istoka (Vlasta Pacheiner-Klander) .....	87

*Razprava ugotavlja, da je današnja raba terminov »hermenevtika« in »interpretacija« ter njim sorodnih v literarni vedi mnogotera, neuskkljena, marsikdaj nekritična in neutemeljena. Zato pregleda njihov historiat od začetkov v antiki mimo pojmovnih in terminoloških preobratov v 16./17. in 18./19. stoletju do danes. Ob dveh primerih opozarja, da na rekonstruiranje historične rabe in pomena terminov vpliva tudi stališče današnjega raziskovalca; torej je zgodovina hermenevtično-interpretacijske terminologije tudi sama hermenevtičen problem. Razprava se konča s kratkim pregledom razvoja te terminologije v slovenščini.*

**Darko Dolinar**  
**HERMENEV-  
TIKA IN  
INTERPRETA-  
CIJA**  
**Terminološki  
vidiki**

Izraza, ki ju obravnava spis, nista v naslovu združena po naključju. Spričo njune vsebinske povezave nam bo za izhodiščno hipotezo veljala preprosta opredelitev, ki kolikor toliko zadovoljivo nakazuje glavne obrise njunega medsebojnega razmerja: hermenevtika je teorija interpretacije, ali nekoliko drugače, hermenevtika je teorija razumevanja in razlaganja. Takšna opredelitev seveda lahko takoj prikljče vrsto nadaljnjih podrobnejših vprašanj, toda to problematiko puščamo zaenkrat ob strani. Vendar je že pred kakršnokoli nadaljnjo analizo jasno, da segata obravnavana termina v osrednja vprašanja današnje literarne vede, in to ne le na področju njenih metod in metodologije, temveč sta povezana tudi z načelnimi teoretičnimi pogledi na predmet literarne vede, na njegovo bistvo, izvor in funkcijo. Seveda pa tako kot še vrsta drugih literarno-znanstvenih terminov in pojmov nista udomačena samo na področju literarne vede in prvotno tudi ne izvirata iz nje, temveč sta vanjo prišla od drugod in sta relevantna vsaj še za sosednje stroke, pravzaprav za celotno področje humanističnih ved in prek tega za občo znanstveno metodologijo in filozofijo. Poleg tega se tako kot večina podobnih terminov ne uporabljata samo v strogo znanstvenem ali filozofskem pomenu, temveč tudi širše in ohlapneje publicistično, in to toliko pogosteje, kolikor bolj je problematika, ki jo evocirata, aktualna in splošno zanimiva. Pri vsem tem je neizogibno, da tudi podrobnejše opredelitve njunih pomenov variirajo v skladu z vsakokratnim snovnim področjem, na katero se nanašata, in z vsakokratnim idejno-metodološkim tokom, v okviru katerega nastopata. Razširjenost publicistične rabe in spremenljiv vpliv mode nanjo pa imata med drugim za posledico, da se pojmovni razločki brišejo in vsebina nivelizira, oziroma postaja čedalje bolj poljubna. Pri tem se izgublja možnost za razločevanje, kaj je v kakšni rabi še sprejemljiva ali celo nujna variacija v odtenkih, kaj razločljiva in še dopustna delna metamorfoza pomena in kaj nesprijemljivo razblinjanje pomenskega jedra, ki spodkoplje vsebinsko identiteto termina. Če torej želimo ohraniti izraza kot uporabni sestavini znanstvenega terminološkega aparata, se je treba pri njuni rabi izogibati publicističnih poljubnosti; in če ju hočemo smotno uporabljati v literarni vedi, se moramo zavedati možnih implikacij za njuno pomensko vsebino, ki jih pripelje s seboj opiranje na sosednje stroke oziroma izhajanje iz različnih idejno-metodoloških tokov, praviloma povezanih z razlikujočimi se, če ne celo nasprotujočimi si filozofskimi temelji in orientacijami.

V literarni vedi se zlasti v zadnjem času čedalje bolj kaže težnja k strožji in eksaktnejši rabi terminov, ki potrjuje naraščajočo zavest stroke o tem, da si mora utrjevati svojo znanstveno zgradbo. V to smer lahko naredimo majhen korak, tako da pregledamo rabo in pomena izbranih osrednjih izrazov in s tem hkrati nakažemo vsaj približno orientacijo po notranjih razsežnostih problematike, s katero so povezani. Nadaljnja pot pelje v podrobnejši sistematski in zgodovinski pretres te problematike. Tako daleč ta spis seveda ne namerava poseči; vendar se vsaj nekaterim bežnim pogledom na zgodovino termina ne bo mogoče izogniti, saj je razvoj terminologije povezan z razvojem dejavnosti, ki jo terminologija oz-

316310



načuje, in v pojmovni vsebini terminov so strnjene in obenem selekcionirane zgodovinske izkušnje, tudi takšne, ki bi se jim z drugačnih vidikov najbrž težje približali.

Izraz hermenevtika se je v literarni vedi širše uveljavil in zavzel eno izmed osrednjih mest šele v zadnjih dveh ali največ treh desetletjih. Pobudo za to je dobila naša stroka ob ponovnem vzponu obče hermenevtike; med njegove vidnejše sestavine sodita zlasti Gadamerjeva vzpostavitev univerzalne filozofske hermenevtike,<sup>2</sup> oprte na Heideggerjevo fundamentalno-ontološko opredelitev razumevanja in razlaganja, ter koncepcija hermenevtike kot obče metodologije duhovnih znanosti, ki jo je, naslanjajoč se na Diltheya, najobširneje razvil Betti;<sup>3</sup> spopad med tema dvema koncepcijama in pa med moderno hermenevtiko kot celoto in njenimi oponenti se je razrasel v razsežno in tehtno načelno, tj. teoretično in metodološko debato, ki je zajela široka območja sodobne filozofije in znanosti in s tem popularizirala tudi izraz in pojem hermenevtika.<sup>4</sup>

Že ob površnem pregledu novejših strokovnih publikacij je videti, da se nekako od srede šestdesetih let izraz hermenevtika in njemu sorodni vzporedno s tem širšim dogajanjem pojavljajo čedalje pogosteje tudi v literarni vedi, in to ne le v specializiranih teoretičnih in metodoloških razpravah, temveč tudi v splošnih pregledih celotnega območja stroke.<sup>5</sup> Brez dvoma je treba to vsaj delno pripisati vplivu mode; toda navzlic temu moramo sklepati, da je tako izrazit pojav v območju filozofije in teorije znanosti oziroma obče znanstvene metodologije tudi pri tistih zastopnikih literarne vede, ki ne sodijo med privrženice hermenevtike, odprl nove poglede na problematiko razumevanja in razlaganja v njihovi stroki in jih poleg drugega pripeljal do ugotovitve, da ta problematika zahteva tudi nove terminološke oznake, drugačne od doslej rabljenih.

Seveda to samo po sebi še ne pomeni niti tega, da se termin hermenevtika v literarni vedi prej sploh ni uporabljal, niti tega, da se ta stroka prej ni zavedala problematike, ki jo zdaj označuje kot hermenevtično. Izraz je bil sicer res malo znan in je najbrž večinoma zbujal asociacije na neko obskurno disciplino, morda najbolj povezano s teologijo; toda dejstvo je, da se je v literarni vedi pojavil vsaj že v zvezi z Diltheyevo utemeljitvijo duhovnih ved.<sup>6</sup> Že dolgo pred tem pa je bila območju literarne vede najbližja raba tega termina v filologiji, kjer jo lahko zasledujemo precej daleč v preteklost; ustalila se je zlasti v klasični filologiji 19. stoletja<sup>7</sup> – v njenem okviru je namreč imela hermenevtika točno opredeljeno mesto poleg kritike med pomožnimi ali delnimi disciplinami, se pravi na območju, ki ga včasih imenujejo formalna filologija v nasprotju z materialno. Seveda pa je bila literatura samo del predmetnega območja tako opredeljene filologije; zato je trditev nekaterih novejših teoretikov, da specifične literarne hermenevtike pravzaprav tudi danes še ni,<sup>8</sup> v nekem smislu in do neke mere upravičena.

Problem razumevanja in razlaganja je imela literarna veda v evidenci vsaj fragmentarno ves čas od svojih začetkov na širšem območju filologije; bolj sistematično se ga je lotevala, odkar se je začela zavestno vzpostavljati kot samostojna znanstvena stroka, vendar mu je pripisovala zelo različno vlogo in različen pomen. Po terminološki plati ga je največkrat povezovala z izrazom interpretacija in s skupino njemu sorodnih izrazov.

Termin interpretacija je še dosti starejši od termina hermenevtika. Medtem ko je ta nastal v 17. stoletju, je bila beseda interpretacija razširjena v splošni in terminološki rabi že v antični latinščini, se obdržala skozi srednji vek, prešla iz latinščine v druge jezike in se uveljavila na najrazličnejših področjih. Literarna veda jo je uporabljala s spreminjajočimi se pomeni.<sup>9</sup> V dobi pozitivizma ji je ta izraz označeval največkrat razlaganje biografskih in bibliografskih podatkov, ugotavljanje literarnih virov in



zvez oziroma vplivov. Pozneje, v fazi duhovnozgodovinske usmeritve, se je interpretacija opirala predvsem na idejne oziroma svetovnonazorske kategorije in se ravnala po njih. V okviru smeri ali šole t. i. imanentne interpretacije se je interpretativna praksa obračala vstran od nadindividualnih sintetičnih idejno- ali duhovnozgodovinskih vidikov in se osredinjala na kategorijo avtonomne, v sami sebi zaključene umetnine, na njeno zgradbo in njene sestavine. Vzporedno s tem je naraščal metodološki pomen interpretacije: iz vloge posameznega ali delnega, drugim, kompleksnejšim metodam podrejenega ali vanje vključenega, pretežno analitičnega postopka je čedalje bolj prehajala v vlogo glavne, nosilne metode, ki si podreja elemente in združuje rezultate drugih, v skrajni konsekvenci pa naj bi sploh veljala za najustreznejši način komuniciranja z literarno umetnino. Tudi ko so se teoretični in metodološki pomisleki zoper tako absolutizirano interpretacijo spet okrepili, se je praksa literarnega interpretiranja nadaljevala in se še nadaljuje v tolikšnem obsegu, da ji ponekod priznavajo status tretjega velikega področja literarne vede – poleg literarne zgodovine in teorije.<sup>10</sup> Vendar sta kriza t. i. imanentne interpretacijske metode in prodor novejših teoretično-metodoloških orientacij, zlasti modernih hermenevtičnih, v literarno vedo zahtevali poglobljeno refleksijo o samem poteku interpretiranja in njegovih predpostavkah.<sup>11</sup> Predvsem proces razumevanja je v zadnjem času pritegnil nase pozornost cele vrste strok in usmeritev, ki ga osvetlujejo z najrazličnejših vidikov, vse to pa sega daleč čez meje tistega, kar se samo označuje za hermenevtično. V takšnem okviru je torej tudi literarna interpretacija ponovno problematizirana in podvržena metodično izvajanemu kritičnemu pretresu, ki naj ji določi doseg in meje in naj jo bodisi potrdi in utrdi kot znanstveno sprejemljivo metodo ali pa jo izključi iz strogo pojmovanega območja literarne znanosti in omeji na območje kritike in publicistike.

Vsekakor sta oba obravnavana termina že v okviru literarne vede same obremenjena z velikim številom različnih in celo nasprotujočih si pomenskih odtenkov in prizvokov. Zlasti pri interpretaciji se stvar zapleta še s tem, ker nosi izraz tudi drug, dasi območju naše stroke bližnji pomen izvedbe umetniškega dela. Po drugi strani pa se pomensko sorodni izrazi, ki so bili docela ali vsaj delno sinonimi za interpretacijo, postopno diferencirajo (seveda v vsakem jeziku nekoliko drugače) in prevzemajo samo nekatere elemente iz celotnega pomenskega spektra, večkrat ravnost tiste, ki ob razvejanju prvotnega skupnega pomena postanejo nasprotja strože opredeljeni interpretaciji.

Pretres obeh terminov, ki je torej spričo vsega tega nujno potreben, se lahko začne pri njihovih jezikovnih temeljih.

Izraz hermenevtika je nastal na začetku 17. stoletja v okviru novolatinske filozofsko-znanstvene terminologije.<sup>12</sup> V drugih evropskih jezikih se je uveljavil sredi 18. stoletja oziroma v njegovi drugi polovici. Približno ob tem času so filozofija in znanstvene stroke razen redkih izjem, med katere sodita npr. klasična filologija in teologija, opustile latinščino, ki jim je dotlej rabila kot glavno in univerzalno sredstvo za formuliranje in komuniciranje, vendar so prenesle v moderne jezike večino dotlej izoblikovanega strokovnega izrazja. Novolatinski besedi hermeneutica torej odtlej ustrezajo francoska *herméneutique*, angleška *hermeneutics*, nemška *die Hermeneutik*, ruska *germenevtika*.

Tako kot imena številnih drugih znanstvenih in filozofskih disciplin je tudi ta termin oprt na grščino. Latinski samostalni hermeneutica je nastal iz grškega pridevnika hermeneutikos, in sicer iz njegove množinske oblike srednjega spola hermeneutika. Tvorjen je tako kot mnogi drugi starejši latinizirani izrazi grškega izvora, npr. matematika, fizika, logika, po metodi osamosvajanja in poznejšega substantiviranja pridevnikov, ki so se v grščini prvotno rabili praviloma v sklopih z besedo tehne

(lat. ars, veščina, umetelnost) ali episteme (lat. scientia, znanost, vednost), npr. poietike tehne, grammatike tehne, torej tudi hermeneutike tehne (se pravi pesniška, gramatična, hermenevtična umetnost ali veščina), v nadaljnji rabi pa so se obrusili v eliptično obliko z opuščanjem samostalnika tehne.

Beseda hermeneutikos sodi v precej razvejano besedno družino s širokim pomenskim obsegom. V slovarjih najdemo za njene glavne predstavnike tele pomene:<sup>13</sup>

glagol hermeneuo (ερμηνεύω), hermeneuein: prevajati, tolmačiti, razlagati, pojasnjevati, izražati, govoriti o čem, opisovati kaj, jasno govoriti, izgovarjati;

samostalnik hermeneia (ερμηνεία): razlaga, pojasnjevanje (zlasti misli z besedami), izraz, izražanje, način izražanja, stil, prevod;

samostalnik hermeneus (ερμηνεύς), tudi hermeneutes: prevajalec, tolmač, razlagalec, komentator, posredovalec, posrednik, mešetar, sel, glasnik.

Slovarsko naštevanje sicer odpira prvi razgled po celotnem pomenskem območju obravnavanega termina, vendar tudi do neke mere zabriše pomenske razločke. Te je mogoče bolje razbrati iz konkretnih primerov rab v različnih kontekstih.<sup>14</sup>

Izraz hermeneutike tehne je bil v antiki dokaj redek. Prvič je izpričan pri Platonu v dialogu *Politikos*, kjer se ta umetnost ali veščina povezuje z avtoritativno usmerjajočim znanjem, npr. kralja ali glasnika. Na drugem mestu, v (domnevno) Platonovem dialogu *Epinomis*, je omenjena hermenevtika skupaj z mantiko med tistimi umetnostmi, ki samo vedo, kaj je izrečeno, in to posredujejo, ne vedo pa in niso zmožne presojati, ali je to, kar posredujejo, resnično ali neresnično.

Drugi izrazi iz te besedne družine so se pojavljali pogosteje. V zgodnjih obdobjih so bili vezani predvsem na sakralno ali religiozno območje, kmalu nato pa jih srečamo tudi že v zvezi z umetnostjo oziroma poezijo. Tako npr. Platon v dialogu *Symposion* govori o demonih kot posrednikih ali glasnikih (hermenes), ki prenašajo in tolmačijo bogovom človeške molitve in daritve, ljudem pa božje odgovore in ukaze.<sup>15</sup> Pri obravnavanju poezije v dialogu *Ion* opredeljuje pesnike kot tolmače bogov (hermenes ton theon), rapsodi, ki razlagajo pesnike, pa so torej tolmači tolmačev (hermeneon hermenes).<sup>16</sup> V poznejši grščini sta pri samostalniku hermeneus prevladala pomena razlagalec in prevajalec. Samostalnik hermeneia je postal tehnični termin filozofsko-znanstvenega jezika, nanašajoč se predvsem na jezikovni izraz oziroma izjavo. Eden zgodnjih in najbolj znanih primerov takšne rabe je Aristotelov spis z naslovom *Peri hermeneias*, drugi del *Organona*, ki vsebuje nauk o izjavah in raziskuje strukturo apofantičnega logosa. Poleg logičnega pomena je dobila beseda hermeneia tudi retorični pomen, kar je razumljivo spričo funkcionalne zveze in nejasne razmejitev med logiko oziroma dialektiko in retoriko.<sup>17</sup> Ta pomen je izpričan mdr. zlasti v naslovu retoričnega priročnika *Peri hermeneias*, katerega avtor je peripatetik Demetrios iz 1. st. n. š. (t. i. Pseudo-Demetrios) in ki obravnava jezikovna in stilistična vprašanja ter retorične figure. V tem spisu (katerega naslov včasih prevajajo kot *O stilul* in v šiceršnji retorični tradiciji se je hermeneia ustalila kot eden izmed grških izrazov, ki poleg pogostejšega in običajnejšega lexis ustreza latinskemu elocutio. V helenistični dobi se je rabila hermeneia na splošno v pomenu razlaga, pojasnilo, in kot tehnični termin za učeno, tj. znanstveno razlago ali komentar. V tem pomenu jo je srečati tudi v starokrščanskem slovtvu. Približen, vendar dosti redkeje rabljen sinonim za hermeneio je hermeneuma, največkrat v množinski obliki hermeneumata; v retorični rabi ustreza latinskemu terminu enarratio, včasih pa ima tudi pomen prevod. Zveza s pomenskim območjem prevoda je najbolj zaznavna pri glagolu hermeneuein in samostalniku hermeneus, poseben odtенок pa

ima pri sklopu hermeneutika biblia ali hermeneumatika biblia, s katerim so označevali poznoantične in srednjeveške glosarije.

Antični pisci od Platona do Porfirija in do Avgušтина so povezovali to besedno družino z imenom boga Hermesa, glasnika in varuha skrivnosti, ki je posredoval bogovom človeške prošnje in ljudem božja sporočila, bil je vodnik in zaščitnik popotnikov in trgovcev, veljal pa je tudi za iznajditelja pisave. Hermesovo opravilo naj bi bilo torej hermeneuein.<sup>18</sup> Ta tradicija je tudi pozneje ohranila splošno veljavo. Novoveško jezikoslovje je sicer poskušalo nadomestiti spekulativne antične in srednjeveške etimologije s trdnejšimi znanstvenimi izpeljavami, ki pa so se še vse do prvih desetletij našega stoletja opirale na to domnevo. Šele novejši etimološki slovarji zavračajo to tradicijo kot neutemeljeno in ugotavljajo, da je glagol hermeneuein z izpeljankami tehnični termin brez jasne etimologije, verjetno maloazijskega izvora.<sup>19</sup> Kljub temu je domneva o povezavi s Hermesom še vedno zapeljiva, ker zbuja asociacije, ki se ujemajo z nekaterimi sodobnimi pogledi na bistvo hermenevtike. Zato ni čudno, da ni povsem zamrla, temveč živi naprej v filozofski hermenevtiki. Prevzel jo je namreč Heidegger, ki je videl v njej igro mišljenja, bolj zavezujočo od znanstvene eksaktnosti,<sup>20</sup> za njim pa jo ponavljajo nekateri vidni raziskovalci hermenevtike, dasiravno z opaznimi pridržki v določnosti formulacije.

☞ Pomensko območje besedne družine, h kateri sodi glagol hermeneuein z izpeljankami, se v veliki meri ujema s pomenskim območjem druge grške besedne družine, iz katere izvira izraz eksegeza. Za njene glavne predstavnike navajajo slovarji tele pomene:<sup>21</sup>

glagol eksegeomai (ἐξήγεομαι): peljati ven, izpeljati, popeljati kam, iti naprej, biti na čelu, voditi, vladati, imeti nadvlado, zapovedovati, razlagati, razkladati, tolmačiti, pojasnjevati, pripovedovati, svetovati;

samostalnik eksegegesis (ἐξήγησις): vodstvo, službeno predstojništvo, razlaganje, razkladanje, ugotovitev, izjava, pripoved;

samostalnik eksegetes (ἐξηγητής): vodja, svetovalec, tolmač, razlagalec, vodič, cicerone, komentator.

Spričo pomenske sorodnosti obravnavanih besednih družin so se besede iz obeh pogosto pojavljale v enakih ali podobnih zvezah na različnih področjih rabe, se pri tem nadomeščale in spodrivale.<sup>22</sup> Samostalnik eksegetes pomeni npr. že pri Herodotu tolmača sanj ali orakljev. V Atiki je bil to sploh uradni naziv razlagalcev sakralnih obredov in običajev. Glagol eksegeomai se pri Platonu pojavlja v zvezah, ki se nanašajo na razlaganje zakonov, pa tudi na razlaganje pesnikov nasploh in še posebej Homerja. Samostalnik eksegegesis se je v dobi helenizma najbolj uveljavil kot termin za učeno, tj. znanstveno razlago oziroma pojasnjevanje teksta, ki ga ni mogoče pravilno ali docela razumeti brez pojasnila; nanašal se je na obravnavanje pesniških, znanstvenih in filozofskih besedil, srečamo pa ga tudi na religioznem in pravnem področju. Eksegegesis je torej postal najpogostejše rabljeni termin za eno izmed osrednjih opravil filologije ali s starejšim izrazom grammatike, razumljene v širokem pomenu kot stroka, ki se ukvarja z vsakršno, posebej seveda z zapisano besedo.<sup>23</sup>

Besedi hermenevtika in eksegeza oziroma besedni družini, iz katerih izvira, sta torej prvotno pokrivali zelo sorodna, delno celo identična pomenska območja. Skupen jima je bil pomen razlaganje. Razlikovali sta se po tem, ker se eksegeza pomensko ne povezuje s prevajanjem, prenašanjem ali tolmačenjem iz enega v drug jezik; tudi pomen izraz, izjava je pri njej veliko redkeje zaznaven. Poleg tega kaže ena izmed močnih, izrazitih pomenskih smeri pri hermeneuein in njegovih izpeljankah na posredništvo, komuniciranje oziroma omogočanje komuniciranja med dvema stranema, medtem ko ima eksegegesis veliko izrazitejši pomenski moment avtoritativnega in celo oficialno veljavnega razlaganja, učiteljstva in voditeljstva. To je razvidno že iz etimologije glagola eksegeomai,

saj je sestavljen iz predpone eks in glagola hegeomai, katerega glavni pomenski poudarek je na voditeljstvu ali celo na zapovedništvu.

Ta pomenski razloček je bil najbrž odločilen za nadaljnjo rabo. V zgodnjem krščanstvu, ki je uporabljalo za svoj liturgični in uradni jezik grščino, je bila prevladujoča razlagalska praksa seveda razlaganje biblije, ki ga je avtoritativno usmerjala cerkev, pravzaprav njena institucionalna in duhovna hierarhija, in ki je imela za občestvo vernikov veljavo religiozne norme.<sup>24</sup> Ker je beseda eksegeza že prej pomenila normativno voditeljsko razlaganje, in to pogosto zlasti v sakralnih zadevah, je bila očitno primerna za poimenovanje te razlagalske prakse, zato je postopoma spodrinila iz te rabe konkurenčne besede iz družine hermenevtike. Že v prvih stoletjih našega štetja je kot tujka, prevzeta iz grščine, prodrla tudi v latinščino in se v njej obdržala kot glavna terminološka oznaka za najbolj razširjeno in uveljavljeno razlagalsko prakso v naslednjem tisočletju.

Večina sorodnih pomenskih odtenkov in variant, ki jih v grščini pokrivajo izrazi iz obeh obravnavanih besednih družin, se v latinščini združuje z besedami iz ene družine, iz katere izvira izraz interpretacija. Za njene glavne predstavnike najdemo v slovarjih takšne razlage:<sup>25</sup>

glagol interpretari: biti interpret, razlagati, pojasnjevati, tolmačiti, prevajati, pojmovati, presojati, dojeti, razumeti, odločiti se, izjasniti se; samostalni interpres: posrednik (med dvema strankama), pogajalec, sel, glasnik, razlagalec, pojasnjevalec, prevajalec, tolmač;

samostalni interpretatio: razlaga, razlaganje, pojasnilo, pojasnjevanje, prevod, prevajanje, tolmačenje, pojmovanje, pomen, razumevanje, presoja.

Ti izrazi so bili v rabi na različnih področjih in v številnih različnih zvezah. Interpres je v prvotnem pomenu oseba, v prenesenem lahko tudi stvar, ki deluje kot posrednik oziroma se uporablja za posredovanje ali razlaganje. Interpretatio se lahko nanaša na sakralno območje (interpretatio divum, i. religionum), na pravo (i. iuris, i. legum), jezikovno (i. verborum, i. sermonum), na pesništvo in pesnike (i. poetarum), poleg drugega pa je še retorični termin z ozko določenim pomenom, soroden parafrazi.

Glede na bogastvo in raznolikost pomenov, ki jih pokrivajo besede iz te družine, je razumljivo, da so lahko zadovoljevale večino potreb v splošni in terminološki rabi. Poleg njih je latinščina seveda imela še vrsto drugih izrazov s sorodnimi pomeni, kot npr. glagole explicare, explanare, exponere z izpeljankami za pomen razlagati, transferre, traducere, vertere za pomen prevajati. Vendar so bili le v besedah iz družine interpretacije združeni pomeni razlaganje, posredovanje, tolmačenje in prevajanje. Spričo tega je razumljivo, da je latinščina za pomenska območja hermenevtike in eksegeze največkrat uporabljala besede iz družine interpretacije; zato tudi ni imela pravega razloga, da bi na široko prevzemala ustrezne tujke iz grščine. Tako je bil interpres sicer ne edini, vendar najbolj razširjen prevod za hermeneus in za eksegetes, interpretatio za hermeneia in za eksegesis.<sup>26</sup> Za hermeneutike tehne je imela latinščina izraz ars interpretandi; pravila, načela in postopke razlaganja je označevala v poznejših dobah kot regulae interpretationis in kot media interpretationis; zlasti v srednjeveški in novi latinščini pa so se za ta pomen rabili tudi parafrazirani in metaforični izrazi, npr. sensus ali clavis (zlasti v naslovih, kot so clavis Homerica, clavis oz. sensus scripturae sacrae).<sup>27</sup> Le grška beseda eksegesis se je uveljavila kot tehnični termin za razlaganje v krščanskem religioznem območju, zlasti za razlaganje biblije.

Besede iz družine glagola hermeneuein pa so bile v latinščini zelo redke. Kot tujke oziroma citatne besede se pojavljajo v terminološki rabi, navadno sploh ne polatinjene, temveč v izvirnem grškem zapisu. Med že omenjenimi je največkrat mogoče srečati besedo hermeneia, posebej v zvezi z navedenim Aristotelovim spisom, za katerega so komentatorji po-



leg najpogostejšega latinskega prevoda *De interpretatione* občasno predlagali tudi *De elocutione* ali *De enuntiatione*.<sup>28</sup> Beseda hermeneutikon je uporabljena v enem manj znanih poglavij Justinijanovega kodeksa (v latinski verziji kot citatna beseda), kjer pomeni službo oziroma opravilo tolmača.<sup>29</sup> V povsem drugačnem pomenu se pojavlja pri poznoantičnem pesniku in filozofu Macrobiu kot oznaka za eno izmed funkcij duše v procesu njene inkarnacije.<sup>30</sup>

Vse te redke primere rab so zabeležili zgodovinarji hermenevtike, ki ob tem ugotavljajo, da jih po koncu antike tako rekoč ni več mogoče srečati in da se spet začnejo pojavljati šele v dobi renesanse. Zanimivo pa je, da ti zgodovinski pregledi ne omenjajo nekega primera iz srednjega veka, ki je med vsemi doslej navedenimi še najbližji področju pesništva oziroma poetike.<sup>31</sup> Najti ga je pri sholastiku in poznavalcu t. i. svobodnih umetnosti Johannesu de Garlandia, Angležu, ki je predaval v Parizu v prvi polovici 13. stoletja. V delu *Poetria*, ki je svojevrstna sinteza elementov, prevzetih iz poznoantičnih in srednjeveških poetik in retorik, govori ta avtor mdr. o delitvah poezije po različnih vidikih in glede na način prikazovanja deli poezijo na tri zvrsti, ki bi jim približno lahko rekli dramatična, pripovedna in mešana zvrst; pripovedno označuje s termini [genus] »exagematicon vel apogeticon i. e. enarrativum (et dicitur ermeniticon i. e. interpretativum)«. Ta delitev se uvršča v retorično-poetično tradicijo, ki jo je mogoče zasledovati nazaj vsaj do pozne antike. Med njenimi predniki je rimski gramatik Diomedes iz 4. st. n. š., ki v delu *Ars grammatica* navaja to zvrst z imenom »genus enarrativum (exegeticum vel apangelticon)«; glede na vsebino, a seveda z drugačnimi termini, pa se delitve na zvrsti po podobnih kriterijih začenjajo z Aristotelom, če ne celo že s Platonom.<sup>32</sup>

Vsekakor so ostali ti primeri prevzemanja obravnavanih grških terminov v latinščino osamljeni in skorajda neopazni ob prevladujoči rabi izraza interpretatio in drugih iz iste besedne družine. Spričo pomembne vloge, ki jo je imela latinščina kot liturgični, uradni, strokovni, filozofski in sploh kulturni jezik v srednjem veku, ni čudno, da je tudi v terminološkem pogledu močno vplivala na druge evropske jezike, najbolj seveda na romanske.<sup>33</sup> Tako je najti glagol *interpréter* in samostalnik *interprétation* v francoščini že v 12. stoletju, in sicer v pomenu razlagati nejasen tekst; za 13. stoletje je dokumentirana tudi raba besede *interprète* v pomenu razlagalec; v 15. stoletju je dobil glagol še drug osnovni pomen prevajati. Iz stare francoščine ali morda neposredno iz latinščine je prevzela to besedno družino vsaj že v 14. stoletju tudi angleščina, in tudi tukaj sta bili z njo pokriti obe glavni pomenski območji. Nasprotno je nemščina zgodaj, vsekakor že pred 16. stoletjem, dajala prednost domačim izrazom, pri čemer so se pomenski razločki uveljavili z rabo več različnih besed. Za pomen razlagati je imela nemščina besedi *auslegen* in *deuten*. *Auslegen*, izpričana v srednjevisokonemščini, je sestavljena s predlogom *aus-*, tako kot latinski *ex-planare* in *ex-plicare*, in podobno kot pri ustreznih latinskih sega tudi pomenski spekter nemške besede od prvotnega konkretnega do prenesenega abstraktnega pomena. Še starejši je izraz *deuten*, ki ima poleg pomena razlagati tudi pomen kazati, nakazovati; zdi se, da je pomen razlagati pri tej besedi vezan bolj na religiozno-sakralno območje in da nima tako racionalno-tehničnega prizvoka kakor pri besedi *auslegen*. Iz latinščine prevzeti besedi *interpretieren* in *die Interpretation* sta izpričani v nemščini v 16. stoletju, a precej poredko; *der Interpret* se uveljavi šele v 18./19. stoletju. V nemščini *interpretieren* z izpeljankami nima pomena prevajanja oziroma tolmačenja, kakor ga ima v francoščini in angleščini. Za ta pomen je nemščina uporabljala glagol *dolmetschen*, besedo najbrž maloazijskega izvora, prevzeto prek turščine in madžarščine in že zgodaj razširjeno tudi v slovanskih jezikih, ter *verdeutschen*, medtem ko sta se sinonima *übersetzen* in *übertragen*,



analogna latinskim sestavljenkam s trans- oziroma tra-, uveljavila pozneje, vsekakor šele po 16. stoletju.

Ko je v 15. in 16. stoletju s humanizmom spet oživel zanimanje za grščino in ko se je razširilo učenje in poznavanje tega jezika, se je s tem ponudila možnost za uvajanje novih terminov grškega izvora v latinščino in prek nje v moderne evropske jezike. Razmah znanosti in filozofije v dobi renesanse je namreč zahteval tudi ustrezno preoblikovanje in bogatitev terminologije.<sup>34</sup> V tem času so nastali npr. neologizmi ontologia, psychologia, anthropologia. Tako so se ob splošno rabljeni latinski besedi interpretatio in v latinščino prevzeti grški eksegesis v specialnem terminološkem pomenu spet začeli pojavljati tudi izrazi iz družine glagola hermeneuein. Pravni termin hermeneutikon so renesančni komentatorji Justinijanovega kodeksa prevzeli in pomensko pojasnili ter ga že sredi 16. stoletja polatinili v samostalniško obliko hermeneutica. S tem je bil dan eden izmed pogojev za to, da je lahko nastala in se uveljavila nova terminološka oznaka. Pravo potrebo po njej pa je sprožilo šele dejansko konstituiranje nauka o razlaganju kot relativno samostojne discipline, ki se je toliko razlikovala od dotedanje eksegetične oziroma interpretacijske veščine (ars interpretandi) oziroma iz prakse posnetih pravil razlaganja (regulae interpretationis), da jo je bilo potrebno označiti z novim izrazom.

Do tega terminološkega premika je prišlo v prvi polovici 17. stoletja, in sicer v filozofsko propedeutičnih spisih protestantskega teologa in filozofa Johanna Conrada Dannhauerja.<sup>35</sup> Dannhauer je že okoli 1630 zamenjal dotedanji izraz media interpretationis z media hermeneutica, ko pa je ta sredstva ali postopke uskladal in povezal v sistem, je zanj vpeljal neologizem hermeneutica. Kot knjižni naslov je novi termin prvič uporabljen v Dannhauerjevem delu *Hermeneutica sacra* (1654), s čimer se že začenja specializacija na »sveto« (h. sacra) in »posvetno« (h. profana), se pravi, na teološko in filozofsko-znanstveno hermeneutiko. Odtlej se je termin najhitreje in najširše uveljavil v protestantski teologiji, kar je razumljivo spriči osrednje vloge, ki jo ima v njej biblijski tekst in neposredno komuniciranje slehernega vernika z njim. V katoliški teologiji je podoben knjižni naslov prvič registriran več kot sto let pozneje.<sup>36</sup> Izraz se je razmeroma hitro uveljavil še na nekaterih področjih – poleg teologije najprej v filologiji in pravu;<sup>37</sup> značilno je, da so to prav področja evropske kulturne zgodovine z dolgo, sklenjeno tradicijo, v kateri ima osrednjo vlogo razlaganje tekstov z normativno veljavo, namreč biblije, korpusa civilnega in kanoničnega prava in korpusa klasičnih piscev. V 18. stoletju pa se je izraz hermeneutika razširil tudi drugam, npr. v zgodovinopisje in filozofijo, zlasti logiko. Iz latinščine je prodril v druge evropske jezike, kakor so jih pač posamezne stroke prevzemale za svoje izrazno sredstvo. Širjenje rabe je trajalo nekako do začetka oziroma do prvih desetletij 19. stoletja in doseglo vrh s Schleiermacherjem, ki je sistematično izpeljal, dopolnil in uveljavil hermeneutiko kot univerzalni, se pravi filozofski nauk.<sup>38</sup> Zatem se je raba termina spet omejila na tradicionalna področja. Prevladujoča naravoslovna in empirično-induktivna oziroma pozitivistična metodološka orientacija sredi stoletja v družbenih, zgodovinskih in umetnostnih znanostih ni dopuščala večje vloge interpretaciji in s tem seveda tudi njeni teoretični refleksiji.

Izrazi interpretirati, interpretacija in drugi iz te besedne družine, ki so začeli prodirati iz latinščine v druge evropske jezike že nekaj sto let prej, so poleg pomena razlagati, ki jim je skupen povsod, in pomena prevajati, ki je poudarjen zlasti v romanskih jezikih in v angleščini, približno na prehodu v 19. stoletje prevzeli še tretji pomen – izvajati umetniško delo. Tudi to je mogoče razložiti kot derivacijo glavne pomenske smeri: posredovati, omogočati komunikacijo, s katero naj se odkrije prava podoba, vsebina, smisel umetnine. S tem se je izraz zanimivo približal pr-

votnemu širokemu pomenskemu območju glagola hermeneuein, ki se je že pri Platonu nanašal tudi na delo pesnikov in rapsodov. Celoten pomenski spekter besede interpretacija je torej v sorodu s širšim pojmovnim območjem za hermenevtiko relevantnih izrazov. Kar zadeva ožjo terminološko rabo, pa je izraz interpretacija v pomenu razlaga že ves čas nastopal v paru z izrazom hermenevtika ali ga marsikdaj celo nadomeščal.

Za pomen razlagati so se v drugih evropskih jezikih rabili še drugi izrazi, deloma prevzeti iz latinščine, deloma tvorjeni analogno z ustreznimi latinskimi, deloma avtohtoni. V francoščini je najpogostejši tak izraz explication, v angleščini explanation in explication, v nemščini Auslegung, Deutung in Erklärung, v slovanskih jezikih besede, ki etimološko ustrezajo slovenskim razlaganje, pojasnjevanje in tolmačenje. Poleg njih nastopa sem in tja tudi beseda eksegeza v nereligiozni rabi, toda zelo po-  
redko.

Za nadaljnjo terminološko rabo na področju filozofije in znanosti je bila pomembna debata o razmerju med naravoslovnimi oziroma eksaktnimi in družbenimi, zgodovinskimi ali duhovnimi vedami, katere začetek sodi v sklop razkroja pozitivizma proti koncu 19. stoletja in nastopa novih idejno-metodoloških orientacij. Razlikovanje med tema dvema skupinama ved je dalo nov poudarek in veljavo hermenevtiki, ki jo je Dilthey začel vzpostavljati kot metodološko podlago t. i. duhovnih ved.<sup>39</sup> V zvezi s tem je bilo za njihov temeljni metodološki postopek razglašeno razumevanje in razlaganje, ki da se bistveno razlikuje od naravoslovnega tipa analitičnega spoznavanja in vzročnega razlaganja ali pojasnjevanja. Epistemološko in metodološko razločevanje je zahtevalo tudi diferenciacijo v terminologiji, tako da so se med izrazi s tega območja vzpostavile polarné dvojice, kot npr. nemško Erklärung-Auslegung, angleško explanation-interpretation, srbskohrvaško objašnjenje-tumačenje. Dasiravno se je debata iztekla samo z začasno prevlado polarnega modela in se ob spremenjenih predpostavkah pravzaprav nadaljuje skozi vse dvajseto stoletje in dasiravno je zato tudi polarno soočanje takšnih dvojic terminov lahko kočljivo, pa je vendar obveljalo, da sodijo izraz interpretacija in njegovi sinonimi v ožjem, strože opredeljenem metodološkem pomenu na območje družbenih, zgodovinskih in zlasti še umetnostnih ved. V njihov sklop spada seveda tudi v uvodu opisana uveljavitev postopka interpretacije in nadaljnje spreminjanje njene vloge in pomena na področju literarne vede – in s tem vred tudi terminov, ki jo označujejo.

Že iz tega kratkega in shematičnega razvojnega pregleda rabe terminov je mogoče razbrati, kako različne so vsebine enakega izraza v različnih zvezah in kontekstih. Ne da bi se podrobneje ukvarjali z analizo pomenskih razločkov, jih lahko nekaj samo naštejemo.

Glede na obseg snovnega ali predmetnega območja, na katero se nanaša, se hermenevtika deli na občo (splošno, univerzalno) in hermenevtiko posameznih področij ali strok.<sup>40</sup> Tradicionalne področne hermenevtike – teološka, pravna, filološka – prehajajo z razvojem filozofije in znanosti na eni strani v občo filozofsko ali znanstvenometodološko hermenevtiko, na drugi v hermenevtike novih, drugače razmejnih in klasificiranih znanstvenih strok in drugih duhovnih dejavnosti. Pri tem hermenevtika večinoma ostaja vezana na zapisan tekst, vendar se poleg tega širi tudi na obravnavo govornega besedila, torej jezika nasploh, in v skrajni konsekvenci še celo na obravnavo drugih znakovnih sistemov: tako je npr. mogoče srečati izraze, kot hermenevtika nejezikovnega izraza, hermenevtika likovne ali glasbene govornice, ipd.<sup>41</sup>

Drug razločevalni vidik zadeva razmerja med njenimi notranjimi sestavinami, npr. med teoretičnimi in praktičnimi, ali med razumevanjem in razlaganjem. Poenostavljeno rečeno se je hermenevtika v starejših dobah ukvarjala predvsem z razlagalnimi postopki, katerih cilj je omogočiti pravilno ali ustrezno razumevanje danega teksta. Seveda pa so

se njeni teoretiki zavedali, da razumevanje ni le cilj, marveč je obenem tudi nujna, dasiravno lahko samo implicitna predpostavka slehernega razlaganja. Zato so ponavadi navajali kot dve glavni sestavini hermenevtične večšine zmožnost razumevanja (*subtilitas intelligendi*) in zmožnost razlaganja (*subtilitas explicandi*); le nekateri so temu dódajali še tretje območje, zmožnost uporabe razumljenega in razloženega (*subtilitas applicandi*).<sup>42</sup> Nekako na prehodu iz 18. v 19. stoletje je prišlo do preobrata. Schleiermacher npr. opredeljuje hermenevtiko predvsem kot nauk o razumevanju; bistvo interpretiranja je torej zanj razumevanje, razlaganje je samo njegova zunanja izpeljava, kolikor pa je več od tega, pravzaprav že prehaja v novo razumevanje.<sup>43</sup> Takšen vidik odtlej prevladuje vsaj v filozofski hermenevtiki, tako da srečamo zanjo celo oznako filozofija razumevanja. V tej zvezi je zanimivo, da je v okviru filozofske hermenevtike šele Gadamer širše tematiziral problem aplikacije.

Nekako vzporedno s tem se spreminja razmerje med teoretičnimi in praktičnimi sestavinami. Hermenevtika je bila najprej opredeljena kot večšina ali umetelnost (tehne, ars), se pravi, kot človeška načrtna dejavnost, oprta na izkustvo in uravnana z logično preišljenimi pravili.<sup>44</sup> Kolikor bližja je posameznemu predmetnemu območju in kolikor večjo pozornost posveča samemu konkretnemu razlaganju, napotkom in pravilom za njegovo izvedbo, toliko večji je v njej delež praktičnega; kolikor bolj je obča, univerzalna, in kolikor bolj se posveča splošnim načelom razumevanja, toliko bolj je teoretična. Navzlic postopnemu prehajanju iz praktičnega v teoretično – filozofsko ali znanstveno – območje pa se je v opredelitvah hermenevtike še dolgo zadržala tradicionalna oznaka večšina ali umetelnost (pravzaprav *die Kunst*): ne le pri Schleiermacherju in Diltheyu,<sup>45</sup> celo še v Staigerjevem programatičnem naslovu *Die Kunst der Interpretation* – dasiravno je njegova zavestna polemična tendenca uperjena drugam in so tudi implicitni pomenski odenki besede *Kunst* sredi 20. stoletja pač drugačni kakor na začetku 19. stoletja. – Ne glede na to pa v moderni hermenevtiki prevladuje teoretična usmeritev. Šele odkar neposredni vpliv hermenevtične filozofije v zadnjih letih nekoliko ponehuje, se težišče razvoja hermenevtike in diskusije o njej spet premešča k možnostim njene aplikacije na konkretnih snovnih področjih, v posameznih znanstvenih strokah, torej k večanju sorazmernega deleža prakse.<sup>46</sup>

Glede na to tudi naša izhodiščna opredelitev, po kateri je hermenevtika teorija interpretacije oziroma teorija razumevanja in razlaganja, velja samo v določenih mejah in bi jo bilo treba vsaj za nekatere tipične primere dopolniti z analizo vsakokratnega razmerja med teoretičnim in praktičnim vidikom, ki nikakor nista nedvoumno in jasno razločena. Celó v ožjem vplivnem krogu hermenevtične filozofije, ki jo pač lahko štejemo za teoretično, je namreč mogoče srečati takó izdajalsko formulacijo, kot je npr. hermenevtična dejavnost, formulacijo, ki v območje prevlade teoretičnega seveda spet vključuje vidik praktičnega. Toliko teže je izpeljati razločevanje v starejših dobah, zlasti v času pred dejanskim konstituiranjem hermenevtike kot kolikor toliko samostojne in zaokrožene discipline, ko lahko govorimo le o posameznih prvinah, začetkih, osnutkih hermenevtične refleksije, vpletenih v razlagalsko prakso. Če uporabimo pozneje nastali termin hermenevtika za ta območja, se njegova vsebina pač v precejšnji meri neizogibno prekriva z vsebino izrazov interpretacija in eksegeza.

Ob tem se spet lahko vrnemo k vprašanju o izvoru, razvoju in pomenski vsebini terminov. Natančnejši premislek nas namreč opozarja, da bi bilo zmotno, če bi iskali pojasnila za problem današnje pojmovne opredelitve hermenevtike ali za problem zgodovinskega poteka njenih posameznih faz samo v morfologiji in etimologiji izrazov, kakor da bi bil ta lingvistični vidik objektivno dan, neodvisen in zanesljiv vir spoznanja

o tej problematiki. Narobe: zgodovina hermenevtike in etimološka ter semantična analiza terminov, ki se nanašajo nanjo, se prepletata med seboj.

Poskušajmo to ponazoriti s primerom – z vprašanjem, kaj nam prej obravnavani grški in latinski izrazi utegnejo povedati o vsebini pojma antična hermenevtika. Njeni poznavalci se strinjajo v tem, da je antika poznala mnogovrstno in dokaj razvito razlagalsko prakso ter z njo povezane elemente teorije. Ali je torej iz ohranjenih, fragmentarnih pričevanj predvsem terminološke narave mogoče sklepati o stopnji morebitne vsebinske povezanosti, sklenjenosti, usklajenosti teh teoretičnih elementov? Lingvistični pripomočki nam v tej zvezi dajejo pojasnila o tem, katere besede so v tej dobi pokrivalo tiste pomene, ki se vežejo na območje razumevanja in razlaganja. O tem, katere izmed teh izrazov s katerimi izmed teh pomenov bi bilo dejansko mogoče šteti v hermenevitično terminologijo v ožjem pomenu besede, pa ne govori jezikoslovje, temveč predvsem zgodovina hermenevtike. Seveda tudi ta, tako kot sleherna zgodovina, ki ni samo nizanje nepovezanih faktografskih podatkov, izraža ali vsaj implicira določeno težnjo k temu, da bi s prikazovanjem preteklosti legitimirala neki cilj ali neko razvojno smer v sedanosti; takšno vnaprejšnje razumevanje ali vnaprejšnja sodba pa sooblikuje njen odnos do gradiva, iz katerega sestavlja podobo preteklosti. Avtorja zgodovinskih pregledov, na katere smo se najbolj opirali, Gadamer in Ebeling, sta zgodovnika univerzalne hermenevtike, zato je razumljivo, da iščeta vsaj zagovore njenih elementov že v antiki. To pa vpliva mdr. na njuno obravnavo besede hermeneuein, namreč na trditev, da za zgodovino hermenevtike ni važen nobeden izmed njenih posameznih pomenov (izražati oz. izjavljati, razlagati, prevajati), temveč da šele njihova strukturna povezava nakazuje celotno širino hermenevitičnega problema. Takšna trditev se zdi prepričljiva; toda tistemu, ki se opira na drugačna izhodišča, se lahko pokaže kot problematična. Tako npr. raziskovalec mitov in alegorij ter poznavalec antične hermenevtike Jean Pépin<sup>47</sup> pri podrobni semantični analizi izrazov iz te besedne družine ugotavlja, da imajo v različnih rabah različne pomene, ki se le redko združujejo in pogosto celo izključujejo; sorazmerno pogostejši je pomen izjavljati, izražati, katerega osnovna intencija je v mnogih analiziranih primerih ravno nasprotna intenci pomena razlagati; hermeneuein, hermeneia, hermeneus torej ne pokrivajo enega kompleksnega pomenskega področja, zato jih je v velikem številu primerov napačno enačiti z eksegezo in prevajati z interpretacijo. To pa ima seveda posledice za celovito predstavo o antični hermeneviti, kakršno vzpostavljata Ebeling ali Gadamer. Onadva namreč zajemata v območje antične hermenevtike vrsto pojavov od Platona in zgodnje grške ter poznejše helenistične alegoreze do poznoantičnega neoplatonizma, judovske in krščanske patristične eksegetike. Sicer je značilno, da Gadamer izrecno izvzema iz tega sklopa termin hermeneia v filozofskem pomenu, kakor je izpričan v Aristotelovem spisu *Peri hermeneias*, in sicer po kriteriju razmerja do resnice oziroma do resničnosti izjav; pa tudi status retoričnega termina hermeneia pri njem ni povsem jasen. Nasprotno pa Pépinove analize oporekajo tudi tistim primerom, ki jih Gadamer šteje za ključne, in tako je v njih pravzaprav implicirana zavrnitev predstave o kompleksni, dasi notranje razčlenjeni antični hermeneviti.

Na podobno nasprotje okoli pojmovne vsebine termina zadenemo pri obravnavah konstituiranja hermenevtike na začetku novega veka. Tradicionalni pogled na to vprašanje je bil približno tak: bistveno spodbudo za nastanek hermenevtike kot samostojne discipline je dal radikalni preobrat v biblični eksegezi, ki ga je izpeljala in ga tudi teoretično utemeljila reformacija. Od tega začetka protestantske teološke hermenevtike se razvoj nadaljuje z njeno postopno sekularizacijo in s širjenjem na druga področja, kar proti koncu 18. stoletja pripelje do vznika obče ozi-



roma filozofske hermenevtike. Ker pa je reformacijski preobrat pač po logiki negacije povezan z dotedanjo krščansko (katoliško) eksegetično prakso in njenimi teoretičnimi vodili, je tako vzpostavljena nekakšna kontinuiteta v celotnem zgodovinskem razponu. Takšno razvojno podobo je začrtal že Dilthey, pravzaprav pa nanjo pristajata v glavnih potezah tudi še Gadamer in Ebeling. Toda tudi proti njej so se oglasili ugovori. Ob Dannhauerju in njegovi knjigi *Hermeneutica sacra* iz l. 1654, ki je dotlej veljala za eno prvih sistematičnih in izpopolnjenih formulacij teološke hermenevtike, je raziskovalec interpretacijske in hermenevtične problematike v renesansi Jaeger<sup>48</sup> v nasprotju z dotedanjim prepričanjem ugotovil, da je Dannhauer v tej knjigi samo apliciral svojo občo hermenevtiko na teologijo kot tisto področje, ki ga je pač najbolje poznal; svoj model pa je zasnoval vsaj četrto stoletja prej, ga opredelil kot občo hermenevtiko in ga utemeljil kot nadaljevanje in dopolnitev Aristotelovega organona. Dannhauer torej po Jaegerjevem prepričanju sodi v sklop renesančnega aristotelizma in njegova hermenevtika nima nikakršne notranje, vsebinske zveze s poznejšim razvojem hermenevtike na prelomu 18. in 19. stoletja, ki da je zakoreninjena v duhovnozgodovinskih temeljih historizma in ustvarjalnega duha.

Tudi ta kontroverza ni pomembna samo za natančnejšo opredelitev ene med zgodovinsko razvojnimi fazami, temveč tudi za kompleksno vsebino pojma hermenevtika, še zlasti za njene implicitne razsežnosti, saj gre poleg drugega navsezadnje za to, ali poteka njen razvoj kontinuirano ali ne in ali se v njem sploh ohrani identiteta vsebinskega jedra.

Če si lahko dovolimo nekoliko tvegano domnevo, bi bilo mogoče navedena nasprotja povezovati s spopadom med platonistično in aristotelistično duhovnozgodovinsko tradicijo, ali morda tudi z razvojnima linijama spekulativne filozofske in na empirijo oprte, po načelih logike uravnane znanstvenometodološke hermenevtike. Vsekakor pa lahko ob njih sklepamo vsaj to, da je tudi zgodovina hermenevtike hermenevtičen problem, ki se rešuje v krogu, in da so vanj vpletene tudi terminološke analize. Ob rabi teh terminov se torej ponuja izbira, da se naivno ujamemo v ta krog ali pa da vstopimo vanj, zavedajoč se njegovih predpostavk.

Za konec tega pregleda dodajmo še kratko skico o tem, kako je z rabo obravnavanih terminov pri nas, in s tem v zvezi, kako je z obravnavanjem hermenevtične problematike v slovenski literarni vedi.

Raba različnih izrazov, s katerimi označuje slovenščina sklop pomenov iz širšega območja hermenevtike in interpretacije, je izpričana za čas od začetkov slovenske književnosti sredi 16. stoletja naprej, torej za čas, ko se je razmahnila prva sistematična razlagalska praksa v slovenščini, katere pisane manifestacije so nam ohranjene.<sup>49</sup>

Za pomen razlagati sta se v starejših dobah uporabljali predvsem besedi izlagati in tolmačiti. Obe sta bili že zgodaj precej razširjeni, če smemo soditi po bogastvu variant oziroma izpeljank. Razporeditev pomenških odtenkov je sicer tukaj v precejšnji meri analogna tisti pri nemških besedah auslegen in dolmetschen. Beseda izlagati je z abstraktnim delom svojega pomenskega območja izražala samo pomen razlagati. Z besedo tolmačiti pa sta se družila pomena razlagati in prevajati; pri tem se zdi, da je bil pomen razlagati v zgodnjih dobah nekoliko pogostejši ali izrazitejši (vsaj slovarji ga navajajo na prvem mestu), dasi se je nanašal morda dosti bolj na posamezne besede in besedne zveze kakor na celotne tekste. Poleg besede izlagati se že v 16. stoletju občasno pojavljata sinonima razkladati in razlagati (le s posameznimi variantami). Pri izlagati je izpričana cela vrsta oblik: mdr. izlaga, izlaganje, izlagar, izlagavec, pa tudi izložiti. Podobna skupina oblik, katerih raba pa se razširi pozneje, je zbrana okoli glagola razkladati: mdr. razklada, razkladanje, razkladač,



razkladatelj, razkladavec. Sinonim razlagati pa se uveljavlja šele v 19. stoletju in šele ob koncu stoletja izpodrine dotlej prevladujočo varianto izlagati, ki je odslej zastarela in je danes tako rekoč ne srečamo več. Tudi tolmačiti ima veliko izpeljank: tolmač, tolmačenje, tolmačilo, tolmačnik, tolmačevati, iztolmačiti, pretolmačiti. Pomen razlagati je v tej besedi živ še ob koncu 19. stoletja. Za pomen prevajati je ta beseda v starejših dobah, vsaj v 16. stoletju, najobičajnejša in največkrat rabljena; poleg nje se rabi tudi preobračati ali preobrniti (v naš jezik), medtem ko se sinonimne zloženke s predpono pre-, analogne latinskim na trans- in nemškim na über-, uveljavijo šele pozneje. Zdi se, da se je ta pomen besede tolmačiti šele v 20. stoletju zožil na eno samo, posebno vrsto prevajanja (sprotnega, ustnega), medtem ko so njeni drugi, širši pomeni bolj ali manj odmrli – vsaj v terminološki, če že ne docela tudi v splošni rabi.

Potrebe po strokovnem izražanju v slovenščini dolgo časa niso bile tolikšne, da bi zahtevale izrazitejšo in širšo terminologijo. Izmed pomenov, ki sta jih pokrivali besedi hermenevtika in interpretacija (ter eksegeza) oziroma njune izpeljanke v drugih jezikih, je potrebovala slovenščina najprej samo termin za religiozno ali teološko eksegezo in deloma tudi za filološko interpretacijo, za to zlasti v šolski rabi. V starejših dobah je bil za ta namen očitno najpogostejše rabljen izraz izlagati, ob njem pa srečamo posamezne primere iz vseh prej navedenih skupin oziroma besednih družin.<sup>50</sup> Slovenska znanstvena terminologija se je pričela širiti in utrjevati šele v drugi polovici 19. stoletja. V tem času sta se začeli v slovenščini pojavljati tudi tujki interpretacija in hermenevtika. Glede na to, kako se družijo posamezni pomeni iz celotnega spektra pri prej navedenih slovenskih izrazih, se zdi, da prvotnemu pomenskemu območju glagolov hermeneuein in interpretari še najbolj ustreza slovensko tolmačiti. Zato ni čudno, da npr. Cigale v *Znanstveni terminologiji* navaja zveze Interpret = tolmač, Interpretation = tolmačenje, tolkovanje (iz ruščine), medtem ko Pleteršnik besede interpretacija v slovenskem delu slovarja sploh ne upošteva, očitno zato, ker je tujka. Hermenevtiko prevaja Cigale kot nauk o tolmačenju, Pleteršnik nekoliko ožje kot nauk o tolmačenju besed; pač pa Pleteršnik pod značnico tolmaštvo poleg prevodov Deutung, Erklärung zapiše še Hermeneutik, pri čemer navaja kot vir Cigaleta.

Kljub tem poskusom se predlagani prevodi za izraz hermenevtika niso uveljavili, bržkone predvsem zaradi redke rabe. Ozkim potrebam je zadostovala mednarodno sprejeta tujka. Vendar je bila pri nas silno redka. Na literarnem področju je iz 19. st. zabeležen samo en primer, ki očitno izvira naravnost iz klasične filologije (Rajko Perušek v Ljubljanskem Zvonu); zatem pa se termin na področju literarne vede in kritike ter filozofije spet začne pojavljati šele proti koncu 60. let našega stoletja.<sup>51</sup>

Besedo interpretacija srečamo nekoliko bolj pogosto. Najobičajnejši prevod razlaga (ali v prejšnjih dobah izlaga) je bil za druge rabe primeren; za rabo na področju znanstvene in posebej literarnoznanstvene metodologije pa v času, ko bi lahko postal potreben, ni več povsem ustrezal. Slovenska terminologija se namreč ni prilagodila prej omenjenemu terminološkemu razlikovanju med značilnimi spoznavnimi in metodološkimi postopki naravoslovnih in duhovnih ved, dasiravno bi lahko, hipotetično vzeto, uporabila v ta namen izraza razlagati in tolmačiti. Toda beseda tolmačiti je izgubila pomen razlaganja, za oba pola nasprotja explanation-interpretation oziroma erklären-auslegen je ostala na razpolago predvsem beseda razlagati, saj se tudi izrazi pojasniti, pojasnjevati, pojasnjevanje, pojasnilo niso mogli prepričljivo uveljaviti kot sinonimi za erklären, Erklärung oz. explanation. Zato je tujka interpretirati z izpeljankami v naši znanstveni terminologiji najbrž nepogresljiva. Sporadično se je začela pojavljati v literarnih in kulturnih publikacijah ob začetku 20. stoletja – najprej sicer s pomenom izvedba umetniškega dela. Toda

s pomenom razlaga jo srečamo v dvajsetih letih, in to, kot bi sicer lahko pričakovali, pri zastopnikih post- oziroma protipozitivističnih orientacij, npr. pri Josipu Puntarju in Jakobu Kelemini ter pri Antonu Vodniku. Od sredine petdesetih let pa njena raba ob uveljavljanju novejših literarnoznanstvenih smeri in ob ustreznih premikih v literarni in umetnostni kritiki skokovito naraste, in odtlej je ta beseda vidna in trajna sestavina naše strokovne terminologije.

Hermenevitična problematika v ožjem pomenu besede je bila deležna v slovenski literarni vedi sorazmerno maloštevilnih teoretičnih in metodoloških obravnav. Predvsem termin hermenevtika sam skorajda še ni bil preskušen s tega vidika, da bi utegnil predstavljati enega izmed osrednjih pojmov stroke. Pri tem je najpomembnejša izjema Dušan Pirjevec, ki je na začetku 70. let svoje ožje delovno področje v okviru svoje koncepcije literarne znanosti sistematiziral z oznakama fenomenologija literature (ki ji je podrejena tudi ontologija literarnega dela) in literarnozgodovinska hermenevtika; pri tem je hermenevtika obsegala glavne, zgodovinsko izpričane tipe razumevanja in razlaganja literature v evropsko-ameriškem kulturnem krogu, razvrščene glede na bitnozgodovinsko perspektivo.<sup>52</sup> Pirjevčeva zamisel je torej v veliki meri izhajala iz Heideggerjevega in Gadamerjevega pojmovanja hermenevtike. Novejše omembe in redke obravnave izraza in pojma hermenevtika pa se večinoma vežejo z odmevi recepcijske estetike oziroma teorije.

Večjo pozornost je naša literarna veda posvečala izrazu in pojmu interpretacija. V petdesetih in šestdesetih letih ga je sprejela v svoje obzorje, najprej kot problem in kmalu nato kot orientacijo, ki utegne zamenjati dotlej prevladujočo, toda v dotedanji obliki že zastarelo historično-empirično ali pozitivistično smer. Pobude za to je iskala deloma neposredno pri nekaterih glavnih predstavnikih t. i. imanentne interpretacije, zlasti pri Wolfgangu Kayserju in Emilu Staigerju, deloma posredno, mdr. tudi prek t. i. zagrebške šole. Nekateri literarni znanstveniki takratne mlajše generacije so v svojih teoretično-programskih in metodoloških poskusih izražali pretežno naklonjena stališča do interpretacije kot literarnoznanstvene metode in jo prevzemali tudi v svoje literarnozgodovinsko delo.<sup>53</sup> Z metodološkega stališča je pomemben prispevek Janka Kosa, ki pa je prenesel težišče pozornosti od samega interpretacijskega postopka k analizi njegovih izhodišč, njegove teoretične podlage v določenih temeljnih pogledih na naravo oziroma bistvo literarnega dela, na njegovo funkcijo in njegovo vrednost; tako je vključil obravnavanje interpretacije v širšo metodološko in aksiološko problematiko.

Seveda pa sta bila spoznavanje hermenevitične in interpretacijske problematike ter oblikovanje odnosa do nje v literarni vedi tudi pri nas tesno povezana z njenim mestom na širših področjih znanosti, filozofije, kritike in splošne publicistike. S hermenevtiko so se ob izrecnem upoštevanju in obravnavanju tega termina ukvarjali nekateri mlajši filozofi približno od konca 60. let naprej – torej gre pri tem za odzive na vzpon moderne hermenevitične filozofije in za pretres nekaterih ključnih mest njene starejše tradicije.<sup>54</sup> Veliko večje pozornosti sta bila deležna termin in pojem interpretacija. Številne filozofske, teoretične, idejno-metodološke pobude, ki so delovale v zadnjih dveh ali treh desetletjih na našo kulturno zavest in usmerjale njene različne manifestacije – od eksistenčialistične in fenomenološke inspiracije prek fundamentalno-ontološke ali bitnozgodovinske do strukturalne, komunikacijsko-teoretične in ne nazadnje tudi teoretično-psihoanalitične – so postavljale v ospredje interpretacijo, seveda z dokaj različnih izhodišč in z občutno različno opredeljenimi cilji. Celo pri nekaterih usmeritvah, ki s hermenevtiko nimajo in morda tudi nočejo imeti kaj dosti skupnega, je mogoče ugotoviti, da se z drugačnih izhodišč bližajo odpiranju podobnih problemov, kadar rečimo na podlagi analize razmerja med označevalcem in označencem v

znakovni verigi postavljajo vprašanje o konstituiranju pomena oziroma smisla, ali kadar v informacijskoteoretičnem oziroma komunikacijskem modelu zasledujejo možnosti in kompetence sprejemnika pri dešifriranju sporočila. Navsezadnje pa je treba opozoriti, da je tudi literarna, gledališka in umetnostna kritika, ki se je večkrat izrecno opredeljevala v smislu prejšnjih idejnih pobud, včasih pa se ni hotela ali mogla podrobneje opredeliti, ampak se je samo zavzemala za odpravo normativnosti, s svojo interpretativno prakso in z refleksijo o svojih izhodiščih, ciljih in možnostih odpirala in pomagala oblikovati prostor, v katerega lahko legitimno posega hermenevtična obravnava. Zato kaka bodoča podrobnejša analiza hermenevtične problematike pri nas ne bo smela prezreti niti teh njenih razsežnosti.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prim.: »(...) seit einigen Jahren (...) hat sich 'Hermeneutik' zu einem Modewort entwickelt, und das heisst: der Vorteil, dass wieder von ihr gesprochen wird, hebt sich von selbst auf durch die Art, wie von ihr geredet wird. Die einen bezeichnen mit diesem Wort eine besondere Richtung der zeitgenössischen Philosophie, andere benennen mit ihm eine bestimmte Interpretationsmethode, wieder andere benutzen es als scheinbar weniger vorbelasteten Ersatz für 'Verstehen' oder 'Interpretation' und sprechen von 'hermeneutischen Wissenschaften' im selben Sinne, wie man früher die 'verstehenden Wissenschaften' von den 'erklärenden' abhob. Angesichts dieser Verwirrung dürfte es noch weniger als sonst fruchtbar sein, über den wahren Sinn und die richtige Bedeutung eines Wortes zu streiten.« Klaus Weimar: *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik*. 1975, str. 1.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 1960 in več poznejših, razširjenih izdaj. – Gadamer: *Kleine Schriften I-IV*, 1967–1977.

<sup>3</sup> Emilio Betti: *Teoria generale della interpretazione*. 1955. Predelana nemška izdaja: *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*. 1967. – Betti: *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*. 1962, 1967.

<sup>4</sup> Gl. zlasti zbornik *Hermeneutik und Ideologiekritik*, 1971, in Gadamerjev jubilejni zbornik *Hermeneutik und Dialektik*, I-II, 1970. – Za vprašanje o razširjenosti hermenevtične problematike sta instruktivna tudi zbornika, ki sta ju uredila Gadamer in njegov učenec Gottfried Boehm: *Seminar: Philosophische Hermeneutik*, 1976, in *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, 1978.

<sup>5</sup> Prim.: *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*, 1972. – Leo Pollmann: *Literaturwissenschaft und Methode*. 1971; 2., dopolnjena izdaja 1973. – Heinz Ludwig Arnold – Volker Sinemus (ur.): *Grundzüge der Sprach- und Literaturwissenschaft. Band I: Literaturwissenschaft*. 1973. – Dietrich Harth (ur.): *Propädeutik der Literaturwissenschaft*. 1973. – Volker Bohn (ur.): *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoretischen Grundlegung*. 1980. – Zanimivo je, da tudi tretja, močno predelana izdaja zagrebškega kolektivnega *Uvoda u književnost* (1983, ur. Zdenko Škreb in Ante Stamač) tako rekoč ne upošteva termina hermenevtika, dasiravno s poudarkom obravnava teoretične vidike interpretacije.

<sup>6</sup> Wilhelm Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. 1883. Tudi v: *Gesammelte Schriften I*, 1922. – Dilthey: *Die Entstehung der Hermeneutik*. 1900; *Gesammelte Schriften V*, 1924.

<sup>7</sup> Prim. August Boeckh: *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. 1877. – Theodor Birt: *Kritik und Hermeneutik*. 1913. V: *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft* (...) I. Band, 3. Abteilung (...) 3. izdaja.

<sup>8</sup> Gl. npr. Peter Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik*. 1975, str. 9 sl., 404 sl. – Podobno tudi Ulrich Nassen (ur.): *Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik*. 1979, str. 7.

<sup>9</sup> Horst Oettel: *Methodenlehre der Literaturwissenschaft*. V: *Deutsche Philologie im Aufriss*. I, 1952; 2., predelana izdaja 1957, drugi ponatis 1978, str. 39–82, posebno 54–57. – Hans Georg Rapp: *Interpretation*. V: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. izdaja. I, 1958 –.

<sup>10</sup> Mednarodna zveza za primerjalno književnost (AILC/ICLA) je na svojem kongresu v Innsbrucku l. 1979 vnesla ustrezno formulacijo v svoj statut; gl. ICLA Bulletin IV, 1982–83, št. 1–2, str. 7–10.

<sup>11</sup> Prim. tematske številke nekaterih revij: *Literaturwissenschaft und Linguistik* 5/1975 št. 17; 14/1984 št. 55; – *Poétique* 6/1975 št. 23; – *New literary history* 1978/79 št. 1; – *Poetics* 12/1983 št. 2–3.

<sup>12</sup> Ta prikaz razvoja terminologije se opira na naslednja dela: Gerhard Ebeling: *Hermeneutik*. V: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 3. izd., 1959, str. 242–262. – Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutik*. V: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (ur. J. Ritter). 1974, str. 1061–1073. – Gadamer: *Ermeneutica*. V: *Enciclopedia del Novecento*. II, 1977, str. 731–740. – Gadamer: *Einführung*. V: *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. 1976, str. 7–40. – H.–E. Hasso Jaeger: *Studien zur Frühgeschichte der Hermeneutik*. Archiv für Begriffsgeschichte 18, 1974, str. 34–84. – Jean Pépin: *L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées*. *Poétique* 6, 1975, št. 23, str. 291–300. – Peter Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik*. 1975. – Klaus Weimar: *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik*. 1975. – Rikard Simeon: *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. 1969.

<sup>13</sup> Prim.: – Henricus Stephanus: *Thesaurus Graecae linguae* (. . .) 1954 (fotomehanični ponatis izdaje iz l. 1828). – H. G. Liddell – R. Scott: *A Greek-English Lexicon* (. . .) *A new edition, revised and augmented* (. . .) 1961.<sup>9</sup> – Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. 1954. – Pierre Chantraine: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. 1968. – Wilhelm Gemoll: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*. 1908. – Anton Dokler: *Grško-slovenski slovar*. 1915.

<sup>14</sup> Rabe so navedene v nekaterih med slovarji, naštetimi v op. 13, in v literaturi v op. 12.

<sup>15</sup> Platon: *Simposion in Gorgias*. Prevedel A. Sovre. 1960, str. 94 (Symposion 202 e).

<sup>16</sup> Platon: *Ion*. V: *O pesništvo*. Ur. Kajetan Gantar. 1963, str. 21–34, zlasti str. 26 (Ion 234, 235; prevod A. Sovreta).

<sup>17</sup> Za naslednje stavke in za nadaljnja izvajanja v zvezi z retoriko gl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 1960.

<sup>18</sup> O zvezi med Hermesom in hermenevtiko gl. zlasti Pépin, n. d., str. 296–297, ter starejše etimološke slovarje in enciklopedična gesla.

<sup>19</sup> Prim. Frisk, Chantraine (gl. op. 13).

<sup>20</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. 1959. Citira ga Karl Otto Apel: *Transformation der Philosophie*. I, 1973, str. 279.

<sup>21</sup> Prim. slovarje, navedene v op. 13.

<sup>22</sup> Gl. tudi enciklopedično geslo *Exegese*, v: *Reallexikon für Antike und Christentum*. VI, 1966, str. 1174–1229.

<sup>23</sup> O antični filologiji prim.: Rudolf Pfeiffer: *History of classical scholarship*. I, 1968; nemški prevod: *Geschichte der klassischen Philologie*. 1970. – Kajetan Gantar: *Začetki filološke znanosti*. JIS 15, 1969/70, str. 182–191.

<sup>24</sup> O eksegezi in hermenevtiki v krščanskem območju gl.: Gerhard Ebeling, n. d. – W. E. Gerber: *Exegese III (NT u. Alte Kirche)*. V: *Reallexikon für Antike und Christentum*, n. m., str. 1212–1229. – *Exegese, biblische*. V: *Wetzer und Welte's Kirchenlexikon oder Encyclopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften*. 2., predelana izdaja. IV, 1886, str. 1080–1121. – *Hermeneutik, biblische*. Prav tam, V, 1888, str. 1844–1875. – C. Holzhey – F. X. Schühlein: *Exegese*. V: *Lexikon für Theologie und Kirche*. 2., predelana izdaja. III, 1931. – F. Hilber: *Biblische Hermeneutik*. Prav tam, II, 1931. – *Interpretazione biblica*. V: *Enciclopedia cattolica*. VII, 1951.

<sup>25</sup> Prim.: Henricus Stephanus, n. d. – *Thesaurus linguae latinae*, vol. VII, fasc. XV, 1971. – Du Cange: *Glossarium* (. . .) *mediae et infirmae latinitatis*. 1954 (fotomehanični ponatis izdaje 1883–1887). – A. Ernout – A. Meillet: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Predelana izdaja 1939. – Karl Ernst Georges: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. 7. izdaja 1879–80. – K. E. Georges: *Ausführliches deutsch-lateinisches Handwörterbuch*. 7. izd. 1882. – Félix Gaffiot: *Dictionnaire*



illustré latin-français. 1934. – Fran Wiesthaller: *Latinsko-slovenski veliki slovar*. 1934. – Fran Bradač: *Latinsko-slovenski slovar*. 4. izdaja, 1972. – Za različne terminološke rabe prim. še: *Exegese. V: Realexikon für Antike und Christentum*, ter H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*.

<sup>26</sup> Temu uveljavljenemu načinu prevajanja ugovarja Jean Pépin v navedeni razpravi na podlagi svojih semantičnih analiz.

<sup>27</sup> Ebeling, n. d., str. 243. – Jaeger, n. d., passim.

<sup>28</sup> Jaeger, n. d., str. 63–68.

<sup>29</sup> Jaeger, n. d., str. 38–41.

<sup>30</sup> Pépin, n. d., str. 297.

<sup>31</sup> Gl. Edgar de Bruyne: *Études d'esthétique médiévale*. 1975 (ponatis izdaje iz l. 1946), II, str. 18–19.

<sup>32</sup> Gl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 1948; 5. izdaja 1965. *Exkurse: Spätantike Literaturwissenschaft*, str. 435–442; *Altchristliche und mittelalterliche Literaturwissenschaft*, str. 443–461. – O Diomedu str. 438–439. – O delitvi na vrstni gl. tudi Lausberg, n. d., §§ 290–292, str. 165–167.

<sup>33</sup> Prim. za francoščino: Albert Dauzat – Jean Dubois – Henri Mitterand: *Dictionnaire étymologique et historique*. 1964. – Paul Robert: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 3–4, 1959–1960. – Ernst Gamillscheg: *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. 2. izd. 1969. – *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*. IV, 1961; V, 1962. – Anton Grad: *Francoško-slovenski slovar*. 1975.

Za angleščino: Ernest Klein: *A comprehensive etymological dictionary of the English language*. 1966–67. – C. T. Onions – G. W. S. Friedrichsen – R. W. Burchfield: *The Oxford dictionary of English Etymology*. 1966. – Eric Partridge: *Origins. A short etymological dictionary of modern English*. 1966. – Ernest Weekley: *A concise etymological dictionary of modern English. Revised edition*. 1952. – Karl Breul: *Cassel's new German and English dictionary*. 1936–39. – *Funk & Wagnalls standard dictionary of the English language. International edition*. 1974. – Anton Grad – Ružena Skerlj – Nada Vitorovič: *Veliki angleško-slovenski slovar*. 1978.

Za nemščino: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 21. izdaja, 1975. – Paul Grebe: *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 1967. – Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. 1967. – France Tomšič: *Nemško-slovenski slovar*. 3. izdaja, 1974.

Za italijanščino: *Dizionario enciclopedico italiano* («Treccani»). IV, 1956.

<sup>34</sup> Jaeger, n. d., str. 36–37.

<sup>35</sup> Jaeger, n. d., str. 41–58.

<sup>36</sup> K. J. Monsperger 1776; gl. Ebeling, n. d., str. 243–244.

<sup>37</sup> Prim. zgodovinske preglede hermenevtike, navedene v op. 12.

<sup>38</sup> Gl. Friedrich D. E. Schleiermacher: *Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle*. 2., popravljena in razširjena izdaja, 1974.

<sup>39</sup> Gl. op. 6.

<sup>40</sup> Takšno razdelitev uporablja Norbert Heinrich: *Bibliographie der Hermeneutik und ihrer Anwendungsbereiche seit Schleiermacher*. 1968, 1972.<sup>2</sup>

<sup>41</sup> Prim. N. Heinrich, n. d., poglavje *Hermeneutik nicht-literarischer Kunst*.

<sup>42</sup> Prim. zgodovinske preglede v op. 12.

<sup>43</sup> Gl. npr. Schleiermacher, n. d., str. 75.

<sup>44</sup> Prim. Lausberg, n. d., §§ 1–11, 12–15, str. 25–34.

<sup>45</sup> Schleiermacher: *Hermeneutik – die Kunstlehre des Verstehens*; Dilthey: *die Kunstlehre des Verstehens schriftlich fixierter Lebensäußerungen* (gl. npr. Ebeling, n. d., str. 244).

<sup>46</sup> Prim. Gadamer-Boehm: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. – Ulrich Nassen: *Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik*.

<sup>47</sup> Pépin, n. d., passim.

<sup>48</sup> Jaeger, n. d., passim.

<sup>49</sup> Naslednja izvajanja se opirajo na tole gradivo: Hieronymus Megiser: *The-saurus polyglottus vel dictionarium multilingue* (...) 1603. – H. Megiser: *Slowenisch-deutsch-lateinisches Wörterbuch. Neugestaltung und Facsimile der ersten Ausgabe aus*

IZVOD  
INTERPRETA  
CIJA  
IN  
ZGODOVINA



dem Jahre 1592. Bearbeitet von Annelies Lägroid (...) 1967. – Maks Pleteršnik: *Slovensko-nemški slovar*. Reproducirani ponatis. 1974 (izvirnik 1894). – Matej Cigale: *Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča*. 1880. – *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. I–III, 1970–79. – Kartotečno gradivo o besedišču protestantskih piscev pri komisiji za historične slovarje v inštitutu za slovenski jezik Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.

<sup>50</sup> Termin izlagati oziroma izlaga je imel že v reformacijski dobi široko, mnogo in včasih tudi podrobno razčlenjeno in opredeljeno pomensko vsebino. Prepričljiv primer za to je Trubarjev *Ta prvi psalm ž nega trijemi izlagami* iz l. 1579, kjer se z nadrejenim širšim terminom izlaga vežejo trije jasno drug od drugega razločeni tipi razlag, označeni z latinskimi retorično-eksegetičnimi izrazi paraphrasis, explicatio, allegoria. Trubarjev pojem izlaga se torej očitno navezuje na tradicijo najbolj razširjenega srednjeveškega, pod renesančnim vplivom modificiranega eksegetičnega modela – sheme večkratnega smisla in njej ustreznih različnih, a med seboj povezanih tipov razlag. Terminološkega in pojmovnega instrumentarija naših protestantov torej kljub navidezni preproščini in jezikovni okornosti ne kaže podcenjevati. – Prim. Mirko Rupel (ur.): *Slovenski protestantski pisci*. 2., dopolnjena izdaja, Ljubljana 1966, str. 265–270.

<sup>51</sup> Podatki o terminih hermenevtika in interpretacija iz kartoteke literarno-teoretičnih terminov v slovenskem periodičnem tisku, inštitut za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.

<sup>52</sup> Gl. *Program za študij primerjalne književnosti in literarne teorije na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani*. Ljubljana 1973, zlasti str. 15–16.

<sup>53</sup> Med prvimi Boris Paternu in France Bernik, kmalu še Franc Zadavec, Matjaž Kmecl, Helga Glušič, toda izmed starejših na začetku 60. let tudi Marja Boršnik.

<sup>54</sup> Ivo Urbančič, Valentin Kalan, Slavoj Žižek, Borut Pihler. – V zgodovino hermenevtike posegajo zlasti naslednje razprave: Kalan: *Diltheyevo zgodovinsko mišljenje*. Problemi 1968, str. 739–775. – Kalan: *Svet kot zgodovina*. Problemi 1970, str. 74–93. – Urbančič: *Sistematični osnutek hermenevtike. Po Schleiermacherju priredil in komentiral I. U. Anthropos* 1974, str. 201–216; 1975, str. 101–126. – Urbančič: *Temelj metode moči. Problem filozofske hermeneutike kod Diltaja*. 1976. – Urbančič: *Utemeljenje duhovnih nauka – filozofija života*. V: Wilhelm Diltaj, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*. 1980, str. 5–64.

*Razprava načenja problem literarne interpretacije in zgodovine najprej ob razmerju interpretacije do literarne zgodovine. Toda tisti tip literarne zgodovine, ki je utemeljen na idealu objektivnosti in dejanskosti, izpeljanem iz naravoslovja, spregleda svojo utemeljenost na razumevanju in interpretaciji. Zato se vprašanje zastavi drugače, namreč kako literarna interpretacija reflektira svojo lastno zgodovinsko pozicijo. Glede na to sta se v sodobni literarni vedi oblikovali, grobo vzeto, dve temeljni smeri. Prva želi reproducirati, čim bolj objektivno obnoviti pravi smisel dela. Tu opozarjamo na nekatere probleme, ki se odprejo ob predpostavki o objektivnem in reproduktivnem smislu dela. Druga smer je refleksija lastne zgodovinske pozicije v interpretaciji. Ta možnost, ki jo je razvila filozofska hermenevtika, se je v literarni vedi uresničila kot recepcijska estetika. Končno se sprašujemo, ali je sploh mogoča interpretacija dela brez predpostavke o pravem smislu, ki bi to interpretacijo vodila.*

Ko se sprašujemo o razmerju med literarno interpretacijo in zgodovino, se nam najprej ponuja vprašanje, v kakem razmerju je literarna interpretacija do literarne zgodovine kot tistega dela literarne vede, v katerem bi načeloma morala biti zgodovinska razmerja najjasneje in najbolj ozaveščeno reflektirana. Tega razmerja pa ne moremo opazovati kar »po sebi«, kajti literarna zgodovina je v svojem razvoju privzemala najrazličnejša načela, ki si med seboj tudi izrazito nasprotujejo. Zato se lahko odločimo, da bomo to razmerje zarisali ob nekem odseku v razvoju literarne vede, v katerem se je razmerje med obema področjema izrazito profiliralo; tako bo mogoče opozoriti na načelne razlike med njima.

Kot izhodišče lahko uporabimo Ocvirkovo oznako interpretativne metode. Ta oznaka je zanimiva zato, ker je Ocvirk izrazil predstavnik literarne zgodovine in tudi teoretično utemeljenega historizma v slovenski literarni vedi. Interpretativno metodo omenja med tistimi, ki so nastopile kot reakcija na pozitivizem in so prešle v nasprotno skrajnost. Za te metode je po njegovem značilno, »da so neukrotljive nasprotnice historizma in psihologizma, kar pomeni, da zavračajo razvojno zgodovinske obravnave, biografiko in analitične posege v dobe in smeri.«<sup>1</sup> Interpretacijska metoda zato sega v drugo, nasprotno skrajnost, namreč v bolj ali manj dosleden subjektivizem. Ocvirk v svojem prikazu in kritiki poudarja predvsem Staigerja kot glavnega predstavnika take interpretacije.

Zgodovinski odsek, v katerem sta tako literarna zgodovina in literarna interpretacija načelno postavljeni druga proti drugi, je torej nasprotje med pozitivistično oziroma postpozitivistično literarno zgodovino, kamor načeloma sodi tudi Ocvirk, in antipozitivistično usmerjeno literarno interpretacijo, ki jo zastopa Staiger oziroma tako imenovana šola »immanentne interpretacije«. Zdi se, da lahko nasprotje med tema dvema usmeritvama, kolikor ga moremo razbrati iz kratke Ocvirkove oznake, razumemo približno tako: na eni strani je literarna zgodovina v pravem pomenu besede, za katero sta značilna historizem in psihologizem, ki torej »gradi svoje izsledke na predmetni resničnosti, ki prikazuje dogajanje razvojno v času in prostoru in razlaga posamezne pojave – osebnosti, umetnine, gibanja in tokove – kot vzroke in učinke, najsi so vnanje snovni, psihološki, idejni ali pa duhovni«<sup>2</sup>, na drugi strani pa je interpretacijska metoda, ki teži v subjektivizem, torej očitno zavrača kavzalno razlago,<sup>3</sup> in sicer tako biografsko kot tudi psihološko, duhovnozgodovinsko itd., kajti »raziskovalcu gre le za pesnikovo besedo; njegova skrb naj bo le tisto, kar je uresničeno v jeziku«.<sup>4</sup>

Čeprav smo pozorni na Staigerjeva opozorila v istem tekstu, ki dokazujejo, da zgodovinskih, duhovnozgodovinskih, biografskih in drugih dejstev nikakor ne zanemarja, je vendarle jasno, da obstaja med literarno interpretacijo in literarno zgodovino temeljna razlika; odločilna je prav

ta razlika, ne pa vprašanje, ali interpretacija uporablja zgodovinska dejstva ali ne. To temeljno razliko v usmerjenosti bi mogli formulirati takole: literarni zgodovini gre za pojasnitev (vzročno razlago), literarni interpretaciji pa za razumevanje. Literarna zgodovina zbira zgodovinska dejstva (biografska, psihološka, sociološka itd.), jih ureja po časovnem zaporedju in jih povezuje po principu vzročnosti; »književna besedila opazuje kot dejstvo, pojav v času oz. kot posledico in vzrok. Iz množice posamičnih besedil stremi po določitvi medsebojnih zvez in v enoten pregled.«<sup>5</sup> Literarna zgodovina je tako v svoji temeljni drži blizu glavnim metodološkim zahtevam naravoslovja, v katerem ne gre za umevanje posameznih pojavov, pač pa za spoznanje splošnih zakonov in za pojasnjevanje pojavov iz njih. (Znano je, da ideal naravoslovne znanosti odločilno določa starejšo pozitivistično literarno zgodovino kot osnovni vir literarne zgodovine v dvajsetem stoletju.)<sup>6</sup> Interpretacija umetnine pa nikakor ne more začeti s predpostavko, da je njen predmet neko zgodovinsko dejstvo, pač pa je tu osnovni položaj istočasnost teksta in interpreta; tekst je torej sedanje dejstvo, in da bi ga mogli razumeti, je potreben »dialog« med interpretom in tekstom.<sup>7</sup> Literarna interpretacija želi tekst razumeti, prodreti v njegov smisel, ta smisel reproducirati, (ponovno) spoznati. Ni nujno, da se pri tem odreče literarnozgodovinskim, biografskim, psihološkim in drugim ugotovitvam, vendar te načeloma služijo le kot pomožno sredstvo za prodor v sam smisel, kot verifikacija interpretacije itd. (Za to je značilen primer ravno Staiger.) Že Schleiermacher je izrecno opozarjal, da morajo biti posebna jezikovna in historična znanja, potrebna za možno razumevanje teksta (se pravi za poenotenje z izvirnimi bralci), prisotna že pred samo interpretacijo.

Da bi označili osnovno razliko med literarno zgodovino in literarno interpretacijo, smo uporabili pojma pojasnitev oz. pojasnjevanje (vzročna razlaga) in razumevanje.<sup>8</sup> Taka opredelitev pa nas spomni na znani Diltheyev stavek: »Naravo pojasnjujemo, duševno življenje razumevamo.« Tu najdemo isti pojmovni par, vendar Dilthey z njegovo pomočjo opredeljuje razliko med naravoslovjem in duhoslovjem; pojasnitev kot zvajanje posameznega na splošno, subsumiranje pojavov pod zakone,<sup>9</sup> pripada naravoslovju, duhoslovju pa razumevanje kot edini adekvatni odnos do objektivacij duha. Ta pojmovni par je Dilthey, kot je znano, prevzel iz teorije nemške zgodovinske šole.<sup>10</sup> Za avtorja, ki je uvedel to dihotomijo in tako pripeljal eno bistvenih oporišč za zasnovanje modernih duhovnih ved, s tem pa tudi novejše hermenevtike, velja historik Gustav Droysen. Kljub temu pa se tu sklicujemo predvsem na Diltheya, kajti utemeljitev duhovnih ved je seveda povezana zlasti z njegovim imenom. Če je po Diltheyevem mnenju pojasnjevanje lastno naravoslovju, ne pa duhovnim vedam, kamor predvsem spada vsakršno in tudi literarno zgodovino, ali je potem pojmovni par pojasnjevanje – razumevanje res popolnoma ustrezen za prikaz razlike med literarno zgodovino in interpretacijo?

Na to vprašanje lahko morda odgovorimo, če natančneje pogledamo, katera so pravzaprav tista dejstva, ki jih literarna zgodovina raziskuje, kavzalno povezuje itd. Gre predvsem za same literarne tekste in za druge pisane vire. Sorazmerno malo je literarnozgodovinskih virov, ki ne bi bili taki ali drugačni teksti. Tako predmet literarne zgodovine pravzaprav sodi v tisto kategorijo, ki jo Dilthey označuje kot »objektivacije« duha oz. »življenja«. Z drugimi besedami, predmet literarne zgodovine ni predmet v istem smislu kot predmet naravoslovja; literarnozgodovinski predmet je treba najprej razumeti, preden ga je mogoče tako ali drugače obravnavati, postavljati v kavzalne veze, posploševati v (hipotetične) zakone itd. To pa pomeni, da je razumevanje oz. interpretacija že predpostavka literarnega zgodovino pisja, predpostavka, ki je navadno spregledana, nereflektirana, kadar literarna zgodovina postulira svojo objektiv-

nost, ki naj se približuje objektivnosti naravoslovja. Ta težnja po objektivnosti je torej omajana že v samem predmetu, ki ni dejstvo<sup>11</sup> v istem smislu kot predmet naravoslovja, pač pa se konstituira šele skozi razumevanje.

To pa pomeni, da je načelno nasprotje med literarno zgodovino in literarno interpretacijo nekaj »površinskega«. V samem jedru literarno-zgodovinskega pojasnjevanja je že razumevanje. Kot izrazit ilustrativen primer lahko služi npr. Slodnjakova razlaga Prešernove pesmi *Ribič*.<sup>12</sup> Na prvi pogled je Slodnjakov postopek ravno literarnozgodovinski: najprej navaja vrsto dejstev, predvsem biografskih, ki naj bi bila odločilna za nastanek in vsebino pesmi, iz teh dejstev pa kavzalno pojasnjuje literarni tekst. Ko je Prešernu propadlo upanje na srečo z Julijo, se je reševal v zvezo z Ano Jelovškovo, ki pa mu je bila po drugi strani vir še hujših nesreč. V baladi *Ribič* je »upodobil svojo življenjsko zavest« v tem trenutku. Če pa smo pozornejši, lahko opazimo, da je predpostavka za tako razlago (čeprav zanemarimo dejstvo, da je bilo treba tu iz »objektivacij«, »manifestacij« sklepati na »notranje« dogodke, pesnikovo osebnost, duševnost itd.) že posebna interpretacija pesmi *Ribič*. Le-to moremo označiti kot alegorično interpretacijo (v širšem pomenu besede). Pesem ima po Slodnjakovi predpostavki poleg dobesednega še alegorični, skriti, preneseni smisel. (Ponovi se torej stara dvojnost »sensus litteralis« – »sensus allegoricus«.) Ko Slodnjak bere pesem na tak način, da namesto »ribič«, »zvezda«, »morska dekleta« in »Strelec« vstavlja »Prešeren«, »Julija«, »Ana« in »Scheuchenstuel«, razkriva njen alegorični, skriti smisel. Šele po taki interpretaciji je mogoče pesem kavzalno povezati z biografskim ozadjem.

Če pa je literarna zgodovina v svojem temelju opredeljena z razumevanjem, z interpretacijo, se v njej hkrati odpre možnost subjektivizma in nehistoričnosti, kajti prav to so atributi, ki jih sama pripisuje interpretaciji. Ta subjektivizem ni odvisen od natančnosti in ga ne odpravlja znanstvena akribija ipd., ki odlikuje pozitivistično literarno zgodovino; odpre se s tem, ko je predmet literarne zgodovine (»dejstvo«, ki ga obravnava) »objektivacija duha«, ki zahteva razumevanje kot predpogoj pojasnitve.

Vprašanje pa je, kje razumevanje samo po sebi odpira možnost subjektivizma, nehistoričnosti itd., zakaj je ravno literarna interpretacija prostor subjektivizacije in s tem tudi antipozitivističnih tendenc, ne pa sama literarna zgodovina. Lahko rečemo, da je osnovni vzrok za to dialoška struktura interpretacije in hkrati zgodovinskost razumevaločega in interpretirajočega subjekta. To dialoško strukturo nakazuje že pojem hermenevtičnega kroga. Proces razumevanja kot stalno gibanje od »celote« k »delom« in nazaj ima za predpostavko neko vnaprejšnje vodenje razumevaločega subjekta, interpretovo »držo« do teksta, ki je objektivirana v njegovi vnaprejšnji zamisli celote in hkrati v konstrukciji »vprašanja«, na katero tekst po njegovi predpostavki »odgovarja«. Te predpostavke se sicer lahko v samem procesu razumevanja korigirajo in spreminjajo, vendar se brez njih razumevanje sploh ne more začeti. Če Schleiermacher predpostavlja, da se proces razumevanja teksta kot gibanje v hermenevtičnem krogu začne s hitrim, površnim pregledom, ki naj poda neko predstavo o celoti teksta, moramo dodati, da tudi tak pregled ni mogoč, če nimamo vnaprejšnje predstave o celoti, ki nam tudi pri hitrem branju omogoča, da razumemo posamezne stavke itd. kot sestavne dele neke celote. Razumevanje je torej mogoče le skozi vnaprejšnje interpretovo vodenje, vnaprejšnjo sodbo. To pa more biti le vnaprejšnje vodenje (»horizont«) nekega zgodovinskega subjekta. Tu se lahko spomnimo na znani Marxov stavek, da ne ustvarja zavest biti, temveč da družbena bit določa človekovo zavest. Iz tega stavka ne sledi kak mehanični sociologizem in determinizem, pač pa pomeni le, da zavest ni nekaj abstraktno »občečloveškega«, imanentnega itd., ker tudi človek ni abstrakt-



ni in nadzgodovinski Človek, pač pa je vedno opredeljen s konkretnimi zgodovinskimi okoliščinami in v njih aktiven. Marxov stavek pomeni, da je zavest vedno zavest konkretnega zgodovinskega in družbenega človeka, ki se zaveda v svojih konkretnih okoliščinah in iz njih. Tu lahko analogno rečemo, da je razumevanje vedno razumevanje konkretnega zgodovinskega subjekta, ta konkretnost in zgodovinskost pa je objektivirana v vnaprejšnji drži do teksta, v horizontu itd. Kolikor literarna interpretacija postulira nekakšno nadčasovno evidentnost smisla teksta, njegovo neposredno danost in s tem možnost svoje nadzgodovinske objektivnosti, spregleduje svojo dejansko neavtonomnost, svojo opredeljenost po zgodovinski konkretnosti.

Vse to pomeni, da se v dnu (pozitivistične) literarne zgodovine in njenega pojasnjevanja skriva nerefektirana zgodovinskost samega zgodovinarja. V tej zgodovinskosti se torej srečata objektivnost literarne zgodovine in subjektivnost literarne interpretacije. Objektivnost je vedno opredeljena s konkretnostjo zgodovinskega subjekta, pa tudi subjektivnost ni nekaj absolutno nevezanega in svobodnega, kajti subjekt je vedno konkretni subjekt v konkretnih okoliščinah (čigar subjektivnost, »zavest«, je določena z njegovo »družbeno bitjo«). Nasprotni si drži literarne zgodovine in interpretacije se torej stikata kljub svoji opoziciji, razlog za to pa je po eni strani narava objekta raziskovanja in po drugi zgodovinska opredeljenost raziskovalca.

Iz izhodiščnega spraševanja o razmerju literarne interpretacije do literarne zgodovine se je pokazal problem odnosa literarne interpretacije do same zgodovine oziroma zgodovinskosti. Izkazalo se je, da literarna zgodovina ni tisto področje, kjer bi se ta problem jasno pokazal, pač pa je v njej zgodovinskost ravno nerefektirana predpostavka. Vprašati se moramo torej, kako literarna interpretacija tematizira svoj odnos do zgodovine in do svoje opredeljenosti z njo.

Problematika zgodovinskosti se je najprej pokazala ob nujnosti preseganja časovne distance, se pravi v trenutku, ko zaradi različnih jezikovnih sprememb smisel teksta ni bil več neposredno dostopen.<sup>13</sup> Do tega je prišlo že v antični hermenevtični šoli, v šoli tako imenovane gramatične interpretacije. (Szondi meni, da gre tudi drugi šoli, namreč alegorični, za posodabljanje teksta, torej za njegovo prilagajanje zahtevam in normam sedanosti.<sup>14</sup>) Gramatični interpretaciji razumevanje teksta načeloma ni vprašljivo, smisel teksta je bolj ali manj evidenten, nedostopen je le zaradi zastarelosti prvotno razumljivih besed. Zato je na tej stopnji hermenevt »tolmač/prevajalec [ein Dolmetscher], posrednik, ki s svojim jezikovnim znanjem dela nerazumljeno, ne več razumljivo, za razumljivo«.<sup>15</sup> Rezultat takega posega je komentar, ki razlaga temna mesta in tako omogoča izvorno dostopnost in evidentnost. S tem pa interpret nekako presega časovno distanco, čeprav povsem nerefektirano, le iz praktične potrebe. Problematika zgodovine in zgodovinskosti se torej tu izrecno še ne zastavi.

To je mogoče šele, ko nastopi zgodovinska zavest, ki tekst pojmuje kot historično dejstvo, ki ga je treba razložiti in razumeti iz zgodovinskih okoliščin in kontekstov njegovega nastanka. Brez poznavanja teh okoliščin tudi ni mogoče pravilno razumeti teksta. Tu je zgodovinska distanca že jasno tematizirana: tekst je produkt oziroma element določenih zgodovinskih okoliščin, ki nam niso več neposredno dostopne. Da bi mogli tekst razumeti, moramo te okoliščine rekonstruirati, tako »preiti« v preteklost in s tem preseči zgodovinsko distanco.

Gramatična in historična interpretacija sta postali temeljna aspekta tako imenovane filološke interpretacije. (Seveda to nista edina njena postopka, vendar se drugi, zlasti generična interpretacija – ki je torej usmerjena na literarni žanr –, pojavljajo nepravilno, od avtorja do avtorja različno, medtem ko najdemo obe omenjeni vrsti interpretacije praktič-



no pri vseh filologih.) Toda danes se nam verjetno ne zdi več, da bi gramatična in historična interpretacija pomenili pravo razumevanje teksta; sta le nujen pogoj za tako razumevanje. Le-to se namreč začanja šele, ko vsaj osnovno jezikovno in zgodovinsko znanje že imamo. To stališča je verjetno med prvimi razvil Schleiermacher: »Če bi samo pri tujih in starih spisih potrebovali večšo razlago (=razlago po vseh pravilih), tedaj je izvorni bralci teh tekstov ne bi bili potrebovali in vsa večšina bi temeljila ravno na razliki med njimi in nami. To razliko pa moramo odpraviti z znanjem jezika in zgodovine še pred razlago takih tekstov ter se tako poistovetiti z izvornimi bralci.«<sup>16</sup> S takim stališčem je Schleiermacher odprl možnost novega razmisleka o razumevanju in zgodovini. (Sam je med drugim znotraj svoje interpretacije razvil tudi razumevanje dela kot momenta neke razvijajoče se celote – jezika, avtorja, dobe itd.)

Izhajajoč iz nekaterih Schleiermacherjevih stališč je nato Dilthey postavil problematiko razumevanja zgodovinskega dejstva na bistveno nov način, in sicer tako, da je problematiziral sam akt razumevanja, se torej vprašal o pogojih tega razumevanja. Refleksija historične distance se tu poveže s pojmovanjem teksta kot objektivacije neke individualne historične eksistence. Problematičnost akta razumevanja izhaja iz predpostavke, da je interpretacija v nekem smislu srečanje dveh individualnosti. Če je tekst pojmovan kot objektivacija avtorjeve individualnosti, »življenja«, mora biti interpretacija seveda opredeljena kot rekonstrukcija te individualnosti. Toda individualnost je zaprta sama vase, torej nedostopna. Sledeč Schleiermacherju je Dilthey ta problem rezrešil s pomočjo pojma »vživetje« (Einfühlung). Princip vživetja je v tem, da se interpret »prestavi«, vživi v avtorjevo subjektivnost, da ponovno doživi izvorni avtorjev doživljaj (kar označuje pojem »Nacherlebnis«). To je mogoče zato, ker je v osnovi človeške individualnosti nekaj skupnega, občečloveškega; razlika med individualnimi duševnostmi ni kvalitativna, temveč le kvantitativna.<sup>17</sup>

Že Schleiermacherjeva psihološka (tehnična), predvsem pa na tej utemeljena Diltheyeva interpretacija vzpostavlja avtorja kot ključno instanco interpretacije. Pravi smisel, ki naj ga interpretacija proizvede, mora biti individualnost, ki je objektivirana v delu. Tako pojmovanje je omogočilo tisti način razumevanja literarnega dela, ki je usmerjen predvsem k avtorju, čigar »izraz« so ta dela. Vendar tu ne gre za biografizem v smislu pozitivističnega literarnega zgodovinopisja. Temeljno razliko preprosto formulira že Schleiermacher: ne uporablja se literarni tekst za razlago avtorja, temveč narobe, avtorjeva biografija za razlago literarnega teksta. Razen tega se je pozornost obrnila od »zunanjih« dejstev k »notranjemu« dogajanju, razvoju itd. (to je povzeto v enem temeljnih Diltheyevih pojmov doživetje – das Erlebnis).

Lahko rečemo, da je diltheyevska teorija razumevanja problem zgodovinskosti sicer vzpostavila, določno opredelila, vendar pa ga je s pojmom vživetja spet zbrisala. Pojem vživetja, ki končno vodi do poenotenja interpreta z avtorjem, namreč briše časovno distanco in sploh problematiko zgodovinskosti. V času antipozitivistične reakcije je literarna kritika in interpretacija poudarjala ravno zmožnost »vživljanja«, zanemarjala pa je elemente faktične interpretacije (ki so pri Schleiermacherju vsaj enako pomembni kot vživetje, če ne bolj).<sup>18</sup> Direktni stik dveh individualnosti namreč zakriva dejstvo, da tako literarni tekst kot njegovo razumevanje izhajata iz konkretnih zgodovinskih pogojev; zato ne moremo trditi, da smo s pomočjo posebnih jezikovnih in zgodovinskih znanj (ki nam zagotavljajo enakopravnost z izvornim bralcem) in z vživetjem premagali časovno distanco in zgodovinsko utemeljenost razumevanja. Pojem vživetja na neki način obuja predstavo o neposredni, edinstveni danosti smisla teksta, ravno ta evidenca pa mora z vpeljavo problematike zgodovinskosti postati vprašljiva.

Na tej točki, ko se pokaže nezadostnost diltheyevske rešitve, ima interpretacija dvojno možnost. Lahko predpostavi možnost metodoloških načel, ki naj omogočijo prodor do pravega smisla, lahko torej razvija razumevanje kot večščino, določeno s pravili in načeli. Druga možnost pa je spraševanje po samem aktu razumevanja, po njegovih pogojih in možnostih, kar vodi v metateorijo razumevanja.

Prva smer izhaja iz hermenevtične tradicije, deloma tudi iz Schleiermacherja, ki pa je tu razumljen drugače kot pri Diltheyu (poudarek je zdaj na gramatični interpretaciji itd.). V sodobni hermenevtični misli je najpomembnejši predstavnik te smeri Emilio Betti, v literarni vedi pa jo značilno zastopa E. D. Hirsch s svojim delom *Validity in Interpretation*.<sup>19</sup> Ob tem delu se je mogoče ustaviti nekoliko natančneje, ker po eni strani zaobsega tudi ostro kritiko t. i. doslednega historizma v interpretaciji, po drugi pa je dosleden poskus teoretične utemeljitve in izpeljave načel veljavne, objektivne interpretacije, se pravi, poskus metodološkega presejanja zgodovinskosti pri ponovnem vzpostavljanju pravega smisla dela.

Radikalni historizem, kot ga kritizira Hirsch, ne priznava identitete smisla teksta, pač pa trdi, da se ta smisel v času spreminja, z drugimi besedami, da smisel tekstu podeljuje šele vsakokratno zgodovinsko razumevanje, ki se seveda lahko bistveno loči od razumevanja v drugi zgodovinski epohi. (Zgodovinskosti interpretira seveda ni več mogoče načelno problematizirati; Hirsch kritizira tisto stališče, ki iz te zgodovinskosti izpelje tudi zgodovinskost smisla. Tako stališče lepo ilustrira npr. stavek: »Kajti semantični konteksti nikoli niso nekaj, kar obstaja samo na sebi, kar bi bilo mogoče določiti kot objektivno in splošno veljavno, temveč se spreminjajo s tokom zgodovine: zgodovinskosti razumevanja ustreza zgodovinskost predmeta razumevanja, čigar 'pravi smisel' bi bilo mogoče določiti le z zunajzgodovinskega stališča.«)<sup>20</sup>

Hirschevo stališče je torej, da zgodovinskost interpretira še ne pomeni zgodovinskosti njegove korelativne instance, smisla. Nasprotno, ravno smisel mora odpreti možnost presejanja zgodovinskosti. Hirscheva temeljna teza je, da lahko govorimo o pravem smislu dela, smislu, ki je nespremenljiv, potem ko je bil v trenutku nastanka dela vzpostavljen. Interpretacija mora biti uperjena na ta pravi smisel, biti mora njegova reprodukcija, rekognicija (»rekognitivna interpretacija«). Da bi mogla ta ideal čimbolj realizirati, mora upoštevati nekatera načela. Ta načela sicer ne zagotavljajo *gotovosti*, da smo pravi smisel dosegli, je pa zelo *verjetno*, da je dobljeni smisel pravi. Da bi lahko utemeljil takšno rekognitivno interpretacijo, mora Hirsch natančneje opredeliti pojem smisla. Tu poudari kot ključno instanco avtorja; pravi smisel je definiran kot avtorjev smisel, natančneje, kot od avtorja izbrani smiselnotni tip. S tem ~~je~~ (literarni) tekst opredeljen kot sistem znakov, ki nekaj pomenijo, namreč avtorjev smisel. Avtor je izbral neki smisel, ki naj ga sistem jezikovnih znakov posreduje, ta intendirani smisel pa je cilj interpretovetega prizadevanja.

Čeprav se Hirsch tako odločilno naslanja na avtorja in ga »brani« pred napadi drugačnih pojmovanj, sta v njegovi teoriji položaj in funkcija bralca vendarle bistveno drugačna kot npr. v diltheyevski. Temeljna razlika je v tem, da je tu v ospredju smisel dela, torej njegov verbalni smisel, ne pa avtorjeva subjektivnost kot taka. Avtor se ne skriva v delu, pravi smisel dela in rezultat interpretacije nista avtorjev doživljanj in njegovo podoživetje. Avtorjeva funkcija je v tem, da v trenutku nastanka dela, ko hoče nekaj reči, izbere, intendira smisel oziroma smiselnotni tip, ki potem obstaja v literarnem delu nekako neodvisno od avtorja. Pravi predmet interpretacije tukaj torej ni avtor s svojo subjektivnostjo, pač pa verbalni smisel teksta, ki ga je avtor z aktom volje izbral in intendiral. To kaže na temeljni premik v usmeritvi interpretacije, ki ni več naperjena na pesnikovo osebnost, pač pa na smisel samega dela. Ta premik je v bistveni zvezi s tezami fenomenologije, ki je (literarni) tekst opredelila kot

samostojno entiteto, čeprav v sferi »zgolj intencionalne biti«. Na takšno stališče se je mogla opreti tudi smer »imanentne interpretacije« (Staiger, Kayser itd.), ki ji prav tako gre za sam smisel dela, kar določno poudarja. (V tem je ne glede na vse razlike skupna točka med Hirschevo »objektno interpretacijo« in »imanentno interpretacijo«.)

Tako je pri Hirschu smisel vzpostavljen kot neka idealna nadčasovna entiteta. Na njeno idealnost kaže dejstvo, da ni mogoča gotovost o tem, da smo smisel pravilno spoznali, na nadzgodovinskost pa predpostavka, da smisel od nastanka dela traja nespremenjen naprej.

Hirsch seveda ne more spregledati nujne zgodovinske pogojenosti vsakokratnega razumevanja, prav tako pa ne more pristati na tezo, da ta zgodovinskost pomeni tudi zgodovinskost smisla teksta. Zato uvaja distinkcijo, ki je ena ključnih tez njegovega dela, namreč razliko med smislom in pomenom. (To delitev povzema po Fregejevem razlikovanju med »Sinn« in »Bedeutung«.) S pojmom smisel (meaning) označuje prav nadzgodovinski, od avtorja izbrani smisel teksta, ki tekstu »pripada« kot posebna entiteta, medtem ko je pomen (significance) neki historičen *odnos* med smislom in historično realnostjo. Spremembe pravilnih oz. veljavnih interpretacij v zgodovini ne implicirajo sprememb smisla, pač pa pomena; smisel dela je vedno isti in pomeni hkrati merilo veljavnosti interpretacije. Ta smisel pa interpretacije reproducirajo vedno znova v novih kontekstih, na nov način in z novimi interpretacijskimi strategijami, kar pomeni, da se vedno znova vzpostavljajo novi pomeni.

Razlika med smislom in pomenom je zamišljena po modelu razlike med intencionalnim aktom in intencionalnim predmetom, kakor je razvita v fenomenologiji.<sup>21</sup> Kot je intencionalni predmet sicer res predmet intencionalnega akta (saj je le-ta usmerjen nanj, ga brez predmeta sploh ni, kajti »zavest je vedno zavest o nečem«), pa hkrati ni njegov del, ker obstaja kot samostojna bitnost, ne pa v samem aktu ali celo v psihi, in kot je lahko več intencionalnih aktov naperjenih na isti intencionalni predmet, tako lahko isti smisel doživi celo vrsto realizacij in pomenov, ne da bi se pri tem sam spreminjal. Smisel se ne realizira šele v aktu razumevanja, se pravi, ne nastane šele skozi interpretacijo, ampak obstaja kot samostojna bitnost, ki jo razumevajoči le spoznava, se ji bolj ali manj približa. Razumevanje, ki izhaja iz konkretnih okoliščin in potemtakem implicira neke pomene, je tako napoteno na smisel, kakor je intencionalni akt napoten na svoj intencionalni predmet.

Zdi pa se, da taka razrešitev problematike »radikalnega historizma« odpira nekatere druge probleme. Možnost reprodukcije pravega smisla je utemeljena na dualizmu smisla in pomena. Vprašanje pa je, ali je ta dualizem res mogoče izpeljati do kraja ali pa je morda le relativen. (Če dvomimo o možnosti take distinkcije, se lahko opiramo na spoznanje, da nastopata smisel in pomen v procesu razumevanja skupaj; razumevanje ne poteka tako, da bi se najprej rekonstruiral smisel, ki bi ga nato povezovali v pomene.)

Vzemimo kar enega od Hirschevih primerov.<sup>22</sup> Če predpostavimo, da Shakespeare ni imel namena pokazati v Hamletu incestnih želj (to je seveda tu le poljubna predpostavka, ne teza), potem je Freudova trditev, da gre pri Hamletu za tako željo, napačna, neveljavna interpretacija, vsebuje namreč implikacije, ki jih ni mogoče zaobjeti v smiselnostni tip, ki ga je Shakespeare (po predpostavki) izbral. Tu ni odločilno, da sam tekst tako interpretacijo morda dopušča; ravno variabilnost možnih implikacij zahteva neko teorijo interpretacije in veljavnosti. Ob tem Hirschevem razpravljanju se lahko vprašamo: ali je freudovska teza, da je Hamletova gonilna sila Ojdipov kompleks, vzpostavila smisel ali pomen te drame? Očitno se najprej zdi, da gre tu za pomen, kajti določeno Hamletovo govorjenje, obnašanje in ravnanje, kot ga razumemo iz verbalnega smisla drame, postavljamo v razmerje do določenih psihoanalitičnih odkritij in

tez; šele skozi te teze je mogoče v Hamletovem ravnanju in govorenju videti npr. histerično simptomatiko. To pa postane problematično, brž ko se vprašamo, kaj pravzaprav je smisel Shakespearove drame. Seveda imajo besede Hamleta in drugih oseb v igri svoj smisel; toda ta ni popolnoma samostojen. Določeni odlomki bi mogli živeti tudi samostojno; monolog »To be or not to be« bi lahko brali npr. tudi kot refleksivno pesem, ne da bi se smisel stavkov spremenil, toda smisel odlomka bi bil vendarle spremenjen, kajti brali bi ga kot splošno refleksijo neidentificiranega (ali celo avtorskega) lirskega subjekta, ne pa kot Hamletovo odločanje v neki konkretni situaciji. Ključna je torej celota, strukturiranost; to strukturiranost pa posebej instanca, ki jo označujemo kot dramski lik, osebo. (Seveda obstajajo še drugi nivoji strukturiranosti smisla drame.) Predpostavljamo torej, da je Hamlet neka delujoča, razvijajoča se itd. enota, ki stoji »za« vsemi svojimi izjavami, dejanji itd. Neposredni verbalni smisel je torej napoten na neko utemeljujočo strukturo, ki ga določa. Teza o Ojdipovem kompleksu pa meri prav na to utemeljujočo strukturo, na lik, se pravi na hipotetično »živo« enoto in celoto, ki stoji za vsemi besedami. (Problematika dramskega lika je tudi lep primer za funkcioniranje hermenevtičnega kroga: posamezne izjave razumemo le iz celote karakterja, ki pa ga je mogoče spoznati le iz teh izjav.) Predpostavlja se torej, da je oseba živa, hkrati pa ni v celoti verbalizirana; sklepamo namreč, da v njej delujejo gibala, ki v tekstu niso eksplicirana, pač pa lahko nanje iz besed in ravnanja le sklepamo, čeprav naj bi odločilno določala delovanje in izjave osebe. Bistveni del pravega smisla bi torej tu bil tisti »človek« Hamlet, ki si ga je Shakespeare zamislil »za« besednimi manifestacijami. Zgolj verbalni smisel namreč ni avtonomen, spreminja se glede na pojmovanje osebe.

Prav Hamlet pa je tudi značilen primer za spremembe pojmovanja in razumevanja »osebe« v zgodovini. Lahko bi se celo vprašali, ali ni realizacija shakespearevskega Hamleta v bistvu nemogoča oziroma mogoča le kot postulat ali v skrajnem primeru kot še vedno hipotetična rekonstrukcija, ne pa kot »živ« smisel, ki bi pripadal delu v njegovi »sodobnosti«. Določeno razumevanje Hamletove osebnosti, značaja, s tem pa tudi verbalnega smisla, je mogoče le znotraj zgodovinskih predpostavk, ki so v tem primeru konkretizirane v določenem pojmovanju človeka. Popolnoma jasno je, da v Shakespearovem času pojmovanje Hamleta kot histerika ni mogoče, pojavi se lahko šele v trenutku, ko je mogoče človeka (oziroma njegovo »subjektivnost«) nasploh razumeti kot kompromisni rezultat instanc ida, ega in superega. Pri tem se v tem konkretnem primeru pojavi še problem, ali je freudovska interpretacija nepravilna samo zato, ker Shakespeare zavestno ni hotel reči, da so Hamletove želje incestne. S freudovskim konceptom človeka se namreč pojavi tudi vprašanje, kdo je subjekt pisanja – samo avtorjeva zavestna sfera ali tudi njegovo nezavedno, ki je »razumelo nezavedno v junaku«.<sup>21</sup>

Tudi če poskušamo ta problem razrešiti s tem, da je treba Hamletov lik rekonstruirati na podlagi sočasnega pojmovanja človeka, ostaja vrsta težavnih vprašanj. Predvsem se ob Hamletu razhajajo mnenja o tem, kakšen tip človeka pravzaprav je: (pozno)renesanci, manieristični ali baročni. Za vsako tako opredelitev pa je potrebna najprej interpretacija dela in razumevanje karakterja. To nas spet vodi v krog, katerega izhodišče so »vnaprejšnje sodbe« (Gadamer), ki so zgodovinsko pogojene. Pa tudi če bi se vsi strinjali, da gre pri Hamletu npr. za »renesancnega človeka«, to še ne pomeni, da so naša spoznanja o takem človeku tudi objektivna in nadzgodovinska. (Opozorimo lahko le na Burckhardta, ki je skozi svoje pojmovanje »renesancnega človeka« pravzaprav razvil nekatere ideje in ideale svojega lastnega časa.)

Na drugačen način se zaplete vprašanje o razliki med smislom in pojmom, če izstopimo iz zahodne kulturne tradicije. (Iz te tradicije seveda



literarna interpretacija izhaja, ji ustreza, vendar se mora v svojih aspiracijah po univerzalnosti spopasti tudi s teksti, nastalimi zunaj take tradicije, kolikor le-ti veljajo za literarne.) Ali je sploh mogoče ločevati med smislom in pomenom tekstov, ki so nastali še v območju mitičnega, imajo torej magijski ali svet karakter, pa vendarle danes funkcionirajo le še kot literatura? Zdi se, da ta problem ni popolnoma rešljiv znotraj Hirschevega pojmovnega sistema, kajti tu ne gre le za smisel oziroma implikacijo, ki bi sodila pod avtorjev smiselnotni tip, pač pa za magijski, se pravi neposredno praktični karakter teksta. Razmerje med smislom in pomenom je nejasno tudi ob nekaterih neevropskih literarnih zvrsteh. »Smisel« japonske poezije haiku je na primer načeloma »odprt«, se načeloma vzpostavlja ob vsakem branju posebej. Tudi tu torej ni mogoče ločevati med smislom in pomenom. Navsezadnje se podobna vprašanja lahko zastavi-jo tudi ob nekaterih primerih iz sodobne zahodne književnosti. Resda Hirsch poudarja, da določenost smisla ne pomeni tudi njegove enoznačnosti, toda če je avtor načeloma pustil odprte možnosti razumevanja ali če je to razumevanje vezano na določena družbena razmerja (npr. na mit-sko zavest), potem se zdi, da preprosto ni mogoče potegniti meje med smislom in pomenom.

Ceprav so morda to bolj skrajni ali (s stališča evropske literarne tradicije) obrobni primeri, vendarle dokazujejo nemožnost popolne razmejitve med smislom in pomenom ali vsaj potiskajo smisel v nedosegljivost, saj bi bil dosegljiv le avtorju v trenutku njegovega ustvarjanja (s čimer bi se vrnilo na stališče radikalnega psihologizma in radikalnega historizma) ali nadzgodovinskemu razumevajočemu subjektu. Če pa razlika med smislom in pomenom ni docela izvedljiva, torej tudi ni mogoče ob vsaki interpretaciji postaviti meril njene veljavnosti in objektivnosti, kar pomeni, da je končno tudi objektivna interpretacija sama zgodovinska, da ji njena metodološka načela ne morejo zagotoviti dviga nad zgodovinsko stališče.

Relativni in zgodovinski položaj objektivne interpretacije je mogoče videti ob več dejstvih.

a) Teza o pravem smislu teksta je ena od možnih tez znotraj teorije interpretacije in literarne vede, ki je sicer pogosta, ne pa tudi nujna. (Mogoča je npr. tudi interpretacija, ki skozi razlago teksta eksplicitno predstavlja svoje lastno stališče in se načeloma odpoveduje iskanju posebnega smisla samega teksta.) Tako je zahteva po realizaciji pravega smisla eden od zgodovinsko možnih odnosov do literarnega dela.

b) Čeprav izhajajo iz pojma pravega smisla teksta, lahko različne interpretacijske strategije popolnoma različno opredelijo, kaj je pravzaprav ta pravi smisel. To se je posebno odmevno pokazalo v teološki hermenevtiki, na primer ob razcepu med avguštinovskim principom alegoreze in luthrovskim principom »sola scriptura«. (Avguštin je bil seveda prepričan, da s svojim naukom o četvernem smislu biblije prodira do pravega smisla svetega teksta; njegovi postopki pa v Hirschevi optiki nikakor ne morejo biti veljavni.)<sup>24</sup>

c) Tudi če so interpretacijski postopki trdno opredeljeni v smislu noveške znanosti, ostaja vprašanje, kaj je pravzaprav predmet interpretacije, kaj je »smisel«, ki ga reproducira. Zahteva o »pravilnem razumevanju teksta« najprej meri na razumevanje stvari, o kateri ta tekst govori (kajti le-ta je pojmovan kot avtorjeva izjava ali mnenje o stvari), nato na razumevanje avtorja, čigar »izraz«, »objektivacija« je tekst, in končno na razumevanje samega imanentnega smisla teksta, ki je zdaj razumljen kot posebna entiteta z lastnim smislom.<sup>25</sup> Ob vsaki od teh usmeritev je mogoče razviti jasno, s pravili in načeli utrjeno metodologijo razumevanja; vendarle pa se jasno vidi, da so to različne zgodovinske stopnje v razvoju (literarne) interpretacije in duhovnega življenja nasploh. Tako lahko rečemo, da prva usmeritev ustreza razsvetljenstvu, druga romantiki in nato

antipozitivističnim težnjam okrog leta 1900, tretja pa moderni misli; različne usmeritve interpretacije so povezane tudi s pojmovanjem statusa in ontoloških dimenzij teksta itd.

d) Če ostanemo znotraj samega Hirschevega dela, lahko rečemo, da ni mogoče vedno ločiti med smislom in pomenom, z drugimi besedami, da je smisel v svoji reproduciranosti bolj ali manj ujet v zgodovinska razmerja, pojmovanja itd., se pravi, opredeljen z interpretovo zgodovinsko pozicijo.

Nekatere teh problemov bo mogoče jasneje videti ob analognem primeru, ki nas lahko pripelje tudi k drugi možnosti odnosa med interpretacijo in zgodovino. V interpretaciji pravnega teksta ima seveda odločilen pomen zahteva po njegovem pravnem smislu. Pravna interpretacija predpostavlja, da je zakonodajalec dal tekstu smisel, ki ga je zdaj treba iz teksta čim pravilneje spet razumeti: »Oblikovalec pravnega akta uporablja določene jezikovne znake, iz katerih sestavlja pravne določbe, da bi z njimi posredoval svojo zamisel o tem, kakšno naj bo človeško ravnanje, razlagalec teh znakov pa bolj ali manj uspešno odkriva to zamisel v obliki pravne norme.«<sup>26</sup> (Zato seveda tudi tu ni mogoče pristajati na historični in psihologistični relativizem.) Pravna interpretacija torej želi zagotoviti (oziroma, glede na to, da gre za normativni tekst, mora zagotoviti) veliko verjetnost, da je pravilna, da je torej reproducirani smisel enak smislu, ki ga je avtor (tu: zakonodajalec) hotel dati tekstu.

Tu pa lahko opozorimo na Marxovo pismo Lassallu, kjer Marx med drugim piše: »Dokazal si, da temelji uporaba rimskega testamenta originaliter (prvotno) na zmotnem naziranju. Iz tega pa nikakor ne izhaja, da je testament v svoji *moderni* obliki nerazumljeni rimski testament, pa naj so ga sedanji pravniki zaradi napačnega razumevanja rimskega prava kakor že izkonstruirali. Sicer bi mogli reči, da predstavlja sleherna pridobitev starejšega obdobja, ki si jo je kasnejše obdobje prisvojilo, *napak razumljeno starino*. (...) Napačno razumljena oblika je ravno splošno veljavna oblika, tista, ki je na določeni razvojni stopnji družbe use (za uporabo) najprimernejša.«<sup>27</sup>

Marx se torej ne sprašuje, kakšno je pravilno razumevanje rimskega testamenta in ali so ga novodobni pravniki tudi tako razumeli; zanima ga, *kako* so ga razumeli. »Napačno razumljene oblike« rimskega testamenta so oblike, ki so »na določeni razvojni stopnji družbe« najprimernejše za uporabo. V njih se torej na neki način izkazuje bistvo novodobne družbe.<sup>28</sup> Tudi v literarni interpretaciji se je mogoče postaviti na analogno stališče. To ne pomeni, da moramo zanikati legitimnost interpretacije glede na neke (družbeno vzpostavljene) konvencije, toda namesto da bi se spraševali, ali so npr. Goethe, Schlegel, Coleridge, Freud in drugi Hamleta razumeli pravilno, nam postane problem njihovo razumevanje samo. Tako spraševanje nam sicer lahko razkrije tudi nove dimenzije samega interpretiranega teksta, predvsem pa lahko veliko pove o samem interpretu, o procesu razumevanja in o naravi realizacije literarne umetnine v zgodovinski stvarnosti.

Temeljni premik pri taki refleksiji je torej, da predmet razmisleka ni več sam smisel pravnega akta ali literarnega dela, pač pa njegova konkretna historična interpretacija, se pravi proces razumevanja kot historični proces. To pa pomeni, da s same interpretacije prehajamo na historično refleksijo interpretacije.

Tako smo prišli do druge od obeh možnosti oziroma smeri, ki smo ju prej omenili. Če je prva, namreč večšina razumevanja, imela svojo paralelo v metodološki hermenevtiki z E. Bettijem, se druga naslanja na filozofsko hermenevtiko, zlasti na Gadamerja (pa tudi Heideggerja, Ricoeurja, Habermasa in druge). Tu torej ne gre več za ustvarjanje »veščine pravnega razumevanja« (ars interpretandi). Gadamer gre v svoji hermenevtiki tako daleč, da podeli umevanju ontološko funkcijo, človek kot

tubit torej biva skozi umevanje. Do takega stališča ga privede njegova teza o bistveni jezikovni ustrojenosti sveta, ki kulminira v stavku »Bit, ki je lahko umeta, je jezik.« Tu se bomo ustavili le ob enem problemu *Resnice in metode*, namreč ob pojmu »učinkujoča zgodovina« (Wirkungsgeschichte).<sup>29</sup> Gadamer dosledno postavlja interpretacijo oziroma umevajoči odnos v zgodovino; premoč zgodovine nad končno človeško eksistenco je ravno v tem, da opredeljuje tudi tistega, ki v veri v metodo zanika lastno zgodovinskost. Umevajoči je vedno postavljen v neko situacijo; ker torej vedno je v situaciji, le-te nikoli ne more popolnoma reflektirati, spoznati. Situacija je določena s tem, da je neka točka končne sedanjosti, da torej pomeni stališče, ki omejuje možnost videnja. Zato v pojmu hermenevitične situacije bistveno spada tudi pojem horizonta. Horizont po eni strani pomeni navezanost mišljenja na njegovo končno določenost, po drugi pa pomeni imeti horizont »ne-bit-omejen-na-najbližje«. Izoblikovanje hermenevitične situacije tako po Gadamerju pomeni izoblikovanje pravega horizonta spraševanja do tradicije. Drugi možni pojem horizonta spada na področje zgodovinskega umevanja. Tu pomeni, da je treba vsako preteklost videti v njeni lastni biti, torej v njemem lastnem zgodovinskem horizontu. Za pravilno umevanje tradicije se je torej treba postaviti v njen zgodovinski horizont. S takim pojmovanjem horizonta pa po Gadamerju izgubljamemo dialoškost, ki je osnovna odlika umevanja; sredstvo (spoznavno stališče drugega) postane cilj. Resda potrebujemo zgodovinski horizont, vendar ga moramo imeti v nekem smislu že vnaprej. Da se lahko prenesemo v preteklost, se moramo dvigniti do višje občosti, ki pomeni preseganje tako lastne kot tuje partikularnosti. Resnična zgodovinska zavest torej upošteva lastno sedanjost, in sicer tako, da vidi samo sebe kot zgodovinsko v pravih odnosih. Ali torej sploh obstajata dva horizonta, horizont sedanjosti in preteklosti, in kakšen je njun medsebojni odnos? Horizont tvorijo naše vnaprejšnje sodbe, ki pravzaprav šele pomenijo možnost umevanja teksta, zato je treba horizont sedanjosti pojmovati kot nekaj, kar se stalno oblikuje, kajti naše vnaprejšnje sodbe moramo stalno preizkušati, in sicer tudi v umevanju tradicije, preteklosti. Ni torej nekega sedanjega horizonta po sebi, kot tudi ni zgodovinskih horizontov kot takih. Umevanje je vedno proces stapljanja takih na videz za sebe bivajočih horizontov, tako stapljanje pa se vedno dogaja skozi učinkovanje tradicije. Zakaj torej Gadamer govori o dveh, ne o enem samem horizontu? Vsak stik s tradicijo, ki se dogaja v zgodovinski zavesti, pomeni neko napetost med tekstem in sedanjostjo. Naloga hermenevitične zavesti razviti to napetost. Zgodovinska zavest se po eni strani zaveda svoje drugosti, zato horizont tradicije ločuje od svojega lastnega horizonta, po drugi strani pa v umevanju takoj spet spaja, kar je prej razdvojila, in tako v nekem smislu posreduje samo sebe v enovitosti, ki jo tako dosega. Načrt zgodovinskega horizonta je tako le ena faza v procesu umevanja; ne zapira se v samoodtujitev pretekle zavesti, temveč ga dosega lastni horizont sedanjosti. Prihaja torej do stapljanja horizontov, kar pa pomeni tudi ukinitve načrta zgodovinskega horizonta.

Če zanemarimo vse bistvene razlike med marksizmom in gadamerjevsko hermenevitično filozofijo, lahko vendarle opazimo neko sorodnost v usmerjenosti. Niti Marx niti Gadamer se namreč ne sprašujeta o pravem smislu teksta, ne gradita metodološkega aparata, ki bi omogočal prodor do tega pravega smisla, pač pa ju zanima samo vzpostavlanje smisla v razumevanju kot zgodovinski proces. (Pri tem seveda obstajajo bistvene razlike v pojmovanju same zgodovine.)

Seveda je vprašanje, ali je mogoče te, do neke mere načelne in abstrakne teze prenesti tudi v literarno vedo. Eno od del, ki je navedena Gadamerjeva stališča uporabilo ob problematiki literarne vede in interpretacije, je Jaussova razprava *Literarna zgodovina kot provokacija literar-*

*ne vede*,<sup>30</sup> ki velja za tekst, ki je utemeljil tako imenovano recepcijsko estetiko. Ena ključnih tez tega spisa je, da se zgodovina literature dogaja kot dialektika pisanja in branja (kar je analogno Gadamerjevi »logiki vprašanja in odgovora«). Ta teza torej vnaša v literarno zgodovino vprašanje bralca in recepcije literarnega dela, se pravi, da se sprašuje mdr. ravno po procesu razumevanja, kot se razvija skozi zgodovino. Recepcijo je po Jaussu mogoče objektivizirati s pojmom »horizont pričakovanja« (Erwartungshorizont). Pojem horizonta je razvil Husserl, v hermenevtiki pa ga je aktualiziral Gadamer, in sicer (kot smo videli) kot sistem vnaprejšnjih sodb, ki določajo in omogočajo razumevanje tradicije. Jauss pa pojem konkretizira v dialoškem razmerju med književnostjo in bralcem, torej v eni od možnih oblik umevajočega odnosa, zato pojem sicer nima več tiste širine in temeljnosti, celo ontološke vrednosti kot pri Gadamerju, zato pa je bolj konkreten in uporaben v neposrednih analizah. Tako je horizont, kot ga pojmuje Jauss, mogoče konkretno analizirati za vsako delo posebej. Na splošno je ta horizont pričakovanja mogoče izvesti tako iz eksplicitnih signalov v samem delu kot iz treh splošnih faktorjev: iz znanih norm oziroma imanentne poetike literarnega žanra, iz implicitnih zvez z znanimi deli (torej iz literarnozgodovinskega konteksta) ter iz nasprotja med praktično in poetično funkcijo jezika.<sup>31</sup> Med horizontom pričakovanja, v okviru katerega se delo bere, in samim delom lahko pride do distance, se pravi, da delo prinaša nove elemente, ki presegajo dani horizont pričakovanja. To distanco imenuje Jauss »estetska distanca« (in mu pomeni tudi osnovo za vrednotenje dela). Estetska distanca lahko vodi v spremembo horizonta.

Že iz samega pojma horizonta pričakovanja kot enega ključnih pojmov je mogoče videti osnovno razliko med Jaussom in Hirschem, ki pomeni tudi razliko med dvema pojmovanema razmerja med interpretacijo in zgodovino (oziroma lastno zgodovinskostjo). Ta razlika je zaobsežena v predmetu obravnave, ki je pri Hirschu »pravi smisel«, pri Jaussu pa »recepcija«. Pojem recepcija je širši od pojma interpretacija in opisuje celoten proces realizacije dela. Vključuje tako »horizont pričakovanja«, »estetsko distanco« kot »spremembo horizonta«, z drugimi besedami, zaobsega celotni kontekst, ki opredeljuje in usmerja razumevanje dela, pa tudi povratni učinek dela na sprejemnika in morebitno spremembo njegove drže kot rezultat tega učinka. To pa pomeni, da Jauss ne ločuje ostro med razumevanjem in njegovimi pogoji in še celo ne med interpretacijo in kritiko (pri Hirschu ta razlika ustreza razliki med smislom in pomenom); proces razumevanja, recepcije literarnega dela jemlje kot nekaj celovitega.

Taka zastavitev, ki želi reflektirati sam proces recepcije literarnega dela kot zgodovinski proces, pa se spet vrača k zgodovinopisju; to se pravi, da se s tem odpre možnost nove literarne zgodovine. Prenovitev literarne zgodovine je bila res glavna Jaussova ambicija, na kar opozarja že sam naslov omenjene razprave.<sup>32</sup> Z možnostjo nove literarne zgodovine pa se odpre tudi možnost novega razmerja med interpretacijo in zgodovinopisjem. Pogoj za vse to je novo pojmovanje literarnega dela, ki ni več dejstvo v pozitivističnem smislu, pač pa proces, dialoško dogajanje med literarnim tekstom in njegovo recepcijo. S tem interpretacija, razumevanje literarnega dela, ni več izključena iz literarne zgodovine (oziroma prisotna le kot nereflektirana predpostavka), pač pa postane njen predmet kot tisti proces, v katerem se literarno delo realizira, v nekem smislu torej šele nastaja. Tako zastavljena literarna zgodovina se lahko izmakne »subjektivizmu«, v katerega pada pozitivizem, ker ne predpostavlja nekega apriornega dejstva – teksta (ki ga je treba razumeti in ki zahteva interpretacijo, čeprav je tu nereflektirana), pač pa je njen predmet »nastajanje« teksta v konkretni recepciji. Tako je mogoče, da literarna zgodovina analizira zgodovinskost vsakokratnega razumevanja ne kot subjek-



tivo popačenje smisla dela, temveč kot v nekem smislu nujni odnos konkretnih zgodovinskih subjektov do konkretno posredovane (literarne) tradicije. Če je razumevanje literarnega dela vedno razumevanje konkretnega (torej tudi omejenega, nepopolnega itd.) zgodovinskega subjekta, v tem smislu subjektivno, ima tako zastavljena literarna zgodovina možnost, da to samovoljno subjektivnost dojame ravno kot objektivno, torej kot objektivacijo zgodovinske konkretije. (Da je to mogoče, dokazuje že Jaussov pojem horizonta.) S tem seveda postane problematika pravega smisla do neke mere irelevantna, celo navidezna.

Po vsem tem si moramo zastaviti vprašanje, kakšen pomen ima lahko v teoriji in praksi literarne interpretacije pojem pravega razumevanja. Zdi se, da o pravilnem razumevanju, kolikor le-to pomeni objektivno in nădčasovno reprodukcijo objektivno obstoječega pravega smisla, ne moremo več govoriti. Hermenevtična refleksija razumevanja izkazuje nujno historičnost in subjektivnost vsakega razumevanja. Zato pojem pravega razumevanja v tem smislu ne more več imeti pravega mesta v reflektirani analizi razumevanja, toda to ne pomeni, da ga je treba iz literarne interpretacije popolnoma izključiti.

Zahteva po pravilnem razumevanju namreč lahko dobi pomen postulata, ki se interpretu zastavlja ob vsakokratnem razumevanju. Interpretacijski napor je mogoče šele iz predpostavke, da se nekaj res dá razumeti in da obstaja smisel, ki ga interpretacija realizira. Kolikor je namreč izhodišče interpretacije npr. predpostavka o historičnosti vsakega razumevanja, o tem, da se literarno delo vzpostavlja kot svoja vsakokratna realizacija itd., lahko ta preide v popolno arbitrarnost, tako da je končno zanimiva le še sama po sebi, ne pa glede na svoj predmet, se pravi *kot* interpretacija. Na meji take arbitrarnosti (ali že prek nje) je interpretacija, ki izhaja z načelnega stališča, da se v razumevanju in interpretaciji tematizira pravzaprav individualni bralec sam, tako da postane interpretacija pravzaprav zrcaljenje interpreta v delu, njegovo samorazumevanje po ovinku literarnega dela. Tako se interpretacija načeloma odreka zahtevi po svoji veljavnosti in objektivnosti, kar lahko vodi v to, da preneha biti interpretacija, razumevanje, in da se iz dialoga spremeni v monolog. (V krogu slovenske literarne vede in kritike se je tak pogled na stvar povezal s pojmom »branje«, ki ima sicer širok pomenski razpon, vendar v skrajnih primerih postaja pojem, ki označuje načelno samovoljo interpreta do teksta in arbitrarnost interpretacije – ne le v kritiki, pač pa tudi v režiji itd.) Načelna ugotovitev zgodovinskosti razumevanja, shematične strukture literarnega teksta ipd. ne more legitimirati načelne arbitrarnosti razumevanja ali popolne razpoložljivosti in podrejenosti teksta. Če po Gadamerju popolna prilagoditev »zgodovinskemu horizontu« dela onemogoča dialog, se pravi poskus, da bi v tradiciji odkrili za nas važno in razumljivo resnico, lahko rečemo, da princip »branja« v svoji skrajnosti vodi v obratno situacijo, namreč v popolno prilagoditev dela lastnemu »horizontu pričakovanja«, s čimer pa se pravzaprav briše »estetska distanca«; z drugimi besedami, »branje« tako priredi tekst interpretovi lastni »poetiki«, da zabriše drugost »poetike« samega teksta.

To ne pomeni, da se moramo odreči zgodovinski refleksiji razumevanja in zavesti o historičnosti naše interpretacije. To dokazuje navsezadnje tudi Gadamerjeva teorija. Iz njegove hermenevtike ni mogoče izvesti konsekvence, da je vsaka interpretacija pravilna ali da je interpretov odnos do teksta nekaj poljubnega. Nasprotno, Gadamer terja od interpreta »odprtost za resnico teksta«, tekst nam mora nekaj sporočiti, ne sme biti le naš objekt, zato je odnos v interpretaciji vedno dialoški.

Naloga literarne interpretacije je pravzaprav paradokсна: kolikor je usmerjena k smislu dela, mora delovati skozi predpostavko o pravilnem razumevanju, kar ji do neke mere zagotavlja tudi legitimnost in obveznost, toda hkrati se mora zavedati, da je ta legitimnost le historično ve-

ljavna. Da je to mogoče, dokazujejo nekatere interpretacije, ki hkrati reflektirajo tudi lastne pojme in postopke; primer za to so npr. Szondijeve interpretacije Hölderlina.<sup>11</sup>

Za interpretacijo literarnega dela, kolikor noče preiti v čisto arbitrarnost ali neskončno samorefleksijo (se pravi, v stalno kroženje znotraj same sebe, v neskončno kopičenje metarefleksij itd., kar vodi v predpostavko o apriorni nemožnosti vsake interpretacije), je torej nujna predpostavka o (pravem) smislu dela, o možnosti razumevanja tega smisla, in s tem tudi določena metodična strogost, ki naj zagotavlja legitimnost, relevantnost interpretacije. Naloga (zgodovinske) refleksije razumevanja pa je obravnavanje parcialnosti, specifičnosti vsake interpretacije, njenih pogojev in predpostavk. Literarna veda mora torej razvijati takó interpretacijo kot »veščino« kakor tudi teorijo razumevanja in recepcije literarnih tekstov. Lahko rečemo, da je mesto literarne hermenevtike ravno v napetosti med tema dvema območjema.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> A. Ocvirk: *Pesniška umetnina in literarna teorija*. V: A. Ocvirk, *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo II*, Ljubljana 1979, str. 592.

<sup>2</sup> *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki*. Prav tam, str. 9–10.

<sup>3</sup> »Pozitivist, ki raziskuje, kaj je podedovano in kaj naučeno, napačno uporablja zakon vzročnosti iz naravoslovja, in zdi se, da se ustvarjalnega, prav zato ker je ustvarjalno, ne da nikoli izvesti« [namreč deducirati, op. I. Z.] E. Staiger: *Die Kunst der Interpretation*. Zürich 1967, str. 9–10.

<sup>4</sup> Staiger, n.d., str. 9.

<sup>5</sup> M. Kmecl: *Mala literarna teorija*. Ljubljana 1976, str. 13.

<sup>6</sup> Prim. D. Dolinar: *Pozitivizem v literarni vedi*. Ljubljana 1978.

<sup>7</sup> Tu lahko opozorimo na znane Marxove besede iz uvoda v *Očrte*, kjer je prav tako poudarjena razlika med umetnino kot zgodovinskim dejstvom in njeno istčasnostjo: »Toda težava ni v tem, da bi razumeli, da sta grška umetnost in ep povezana z določenimi družbenimi razvojnimi oblikami. Težavno je [razumeti], da sta nam še v umetniški užitek in da v nekem smislu veljata kot pravilo in nedosegljiv vzor.« Marx-Engels: *Izbrano delo IV*, Ljubljana 1977, str. 45.

<sup>8</sup> Zveza med literarno zgodovino in pojasnjevanjem je utemeljena in veliki meri na dejstvu, da ima (pozitivistično) zgodovino pisje svoj idealni vzor v naravoslovni znanstvenosti, kjer pojem pojasnjevanja legitimno nastopa.

<sup>9</sup> Izkazalo se je, da v literarni zgodovini tudi »zakon« ne more biti adekvaten zakonu v naravoslovju.

<sup>10</sup> Opozorilo na nemško zgodovinsko šolo je še posebej potrebno, kajti v pričujočem članku ob omenjanju zgodovino pisja navadno mislimo tisto smer, ki je opredeljena s pozitivističnim idealom naravoslovnih znanosti in zato spregleda svojo utemeljenost v razumevanju. Droysen in še vrsta drugih avtorjev pa so omogočili drugačen samopremislek zgodovino pisja, ki se zaveda temeljne vloge razumevanja in zato omogoča kritiko pozitivističnega metodološkega ideala.

<sup>11</sup> Problematičen je že sam pojem dejstva; marksistična filozofija znanosti dokazuje, da je »dejstvo« vedno vpeto v neko teorijo, ideološko mrežo itd.

<sup>12</sup> Prešeren: *Poezije*. Ljubljana 1946 (spremna beseda in opombe A. Slodnjak), str. 32–33, 130–133.

<sup>13</sup> P. Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M., 1975, str. 14 sl.

<sup>14</sup> P. Szondi, n.d., str. 15–16.

<sup>15</sup> P. Szondi, n.d., str. 15.

<sup>16</sup> *Sistematični osnutek hermenevtike*. Po Schleiermacherju priredil in komentiral Ivan Urbančič. Anthropos 1974, str. 201–216; 1975, str. 101–126; gl. 1. del, str. 206.

- <sup>17</sup> Prim. W. Dilthey: *Zasnivanje duhovnih nauka*. Beograd 1980, posebej *Nastanek hermeneutike*, str. 94–118; – V. Kalan: *Diltheyevo zgodovinsko mišljenje*. Problemi 1968, str. 739–756.
- <sup>18</sup> Prim. P. Szondi, n.d., str. 166–168.
- <sup>19</sup> E. D. Hirsch: *Validity in interpretation*. New Haven and London 1975 (1. izdaja 1967).
- <sup>20</sup> U. Riclefs: *Hermeneutika*. V: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd 1973, str. 461.
- <sup>21</sup> To je najbolj jasno razvito v razpravi *Objective Interpretation*, ki je eden od dodatkov k citiranemu delu (Hirsch, n.d., str. 209–244).
- <sup>22</sup> Hirsch, n.d., str. 121–123.
- <sup>23</sup> Freudovo pismo Fliešu, cit. po M. Robert: *Die Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M., 1967, str. 106–107.
- <sup>24</sup> Razlika npr. med Avguštinovim in Hirschevim pojmom pravega smisla je utemeljena tudi v različnem statusu teksta pri obeh avtorjih. Avgustin naslanja svojo alegorezo na vnaprejšnje prepričanje o svetosti teksta, Hirsch pa izhaja iz njegovega človeškega »vira«.
- <sup>25</sup> »Če bi si dovolili hudo poenostavitev, bi lahko rekli, da je cilj razlage v 18. stol. spoznanje stvari, ki jo delo obravnava, v 19. spoznanje avtorja, v 20. spoznanje dela.« (Szondi, n.d., str. 111).
- <sup>26</sup> A. Perenič: *Razlaga pravnih aktov*. V: *Prispevki za teorijo prava*, Ljubljana 1983, str. 104.
- <sup>27</sup> Marx-Engels: *O umetnosti in književnosti*. Ljubljana 1950, str. 27.
- <sup>28</sup> Prim analizo S. Žizka v delu *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana 1982, str. 102–112, ki se navezuje na citirani Marxov tekst in na Lehmannovo knjigo *Poročilo o Jezusu*. Npr.: »Lehmannovo 'iskanje izvirne podobe' oziroma 'podlage' ostane redukcijonistično: sicer išče 'izvirno' historično konstelacijo krščanstva [...], ne zastavi pa z vso ostrino vprašanja tistih nič manj 'dejanskih' historičnih razmer, ki so pogojile samo 'filtriranje', samo 'falsifikacijo' domnevnega 'izvirnega pomena'« (str. 107).
- <sup>29</sup> H.-G. Gadamer: *Das Prinzip der Wirkungsgeschichte*. V: R. Warning (ur.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, str. 113–120.
- <sup>30</sup> H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. V: R. Warning (ur.), *Rezeptionsästhetik*, str. 126–162.
- <sup>31</sup> Jauss definira horizont v obliki »referencialnega sistema pričakovanj, ki se ga da objektivirati in ki se za vsako delo v zgodovinskem trenutku, ko se to pojavi, oblikuje iz vnaprejšnjega razumevanja zvrsti, iz forme in tematike že od prej znanih del in iz nasprotja med poetičnim in praktičnim jezikom«. Kasneje je Jauss preciziral še razliko med »implicitnim bralcem« in »horizontom«.
- <sup>32</sup> Omenjeni spis je seveda odprl v literarni vedi šele možnosti; le-te so nato razvijali sam Jauss s svojimi somišljeniki (»konstanška šola«), pa tudi njegovi številni kritiki.
- <sup>33</sup> Prim. uvodno razpravo *Über philologische Erkenntnis*, v *Hölderlin-Studien*, Frankfurt a. M., 1967, kjer je Szondi načelno razpravljanje o interpretaciji in njenem postopku razvil ob konkretnem vprašanju, ali je treba neko mesto pri Hölderlinu razumeti dobesedno ali alegorično; gl. tudi sestavek *Interpretationsprobleme*, v: P. Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik*, str. 195–402.

Jelica Šumič-Riha  
**TEORIJA  
ESTETSKEGA  
UČINKA  
IN VLOGA  
KOMUNIKACI-  
JE**

**Ingarden –  
Iser –  
Austin**

*Razprava poskuša v prvem delu prikazati dve temeljni oporišči Iserjeve teorije estetskega učinka: Ingardnovo teorijo konstitucije estetskega objekta in teorijo performativov, ki jo je razvila angleška filozofija navadne govornice (ordinary language philosophy). V drugem delu pa razprava ugotavlja, katere radikalne konsekvence oz. novosti obeh teorij je Iser zatrl, ko je aktualizacijo oprl na podmeno o enoumni komunikaciji med tekstom in bralcem.*

V pričujočem razpravljanju\* bomo poskušali pokazati, do kakšnih dognanj in nemara le implicitnih posledic utegnejo priti tista teoretska prizadevanja, ki si za podlago jemljejo Ingardnovo estetsko teorijo, vendar jo poskušajo še radikalizirati, in sicer tako, da nanjo cepijo teorijo govornih dejanj, kakršno je razvila t. i. filozofija navadne govornice (ordinary language philosophy). To nenavadno srečanje Ingardnove teorije aktualizacije in raziskav, ki se osredinjajo na pragmatično razsežnost govornice, bomo prikazali ob podjetju Wolfganga Iserja, ki ga poleg Hansa Roberta Jaussa štejejo k najvidnejšim zastopnikom danes že močno razvejane in notranje razslojene recepcijske estetike. Opozoriti velja, da Iserjeva teorija ni iz enega kosa, pač pa se giblje v sečišču različnih teoretskih pobud: Ingardnova teorija se prepleta z Austinovo in Searlovo teorijo govornih dejanj, na drugi strani pa upošteva tako pobude, ki so prihajale iz strukturalizma, zlasti od R. Jakobsona in J. M. Lotmana, kakor tudi dognanja sodobne filozofske hermenevtike.

Na prvi pogled zelo raznorodne teorije se vendarle stekajo v eni točki, tukaj pa želimo pokazati, da ni naključje, da se srečujejo prav ob problematiki subjektivnosti.

Za naš namen bo dovolj, da zgolj opozorimo na nekaj temeljnih značilnosti Ingardnove teorije, da bi od tod izmerili domet Iserjeve radikalizacije. Iser izhaja iz Ingardnovega ločevanja umetnine in estetskega objekta, tj. iz ireduktibilnosti umetnine glede na produkt aktualizacije. Umetnina je po svoji opredelitvi nekaj shematičnega, luknjičavega, skratka nepopolnega, estetski objekt, ki se konstituira v procesu aktualizacije, ko bralni subjekt zapolnjuje praznine v umetnini, pa je pravo nasprotje umetnine, saj se odlikuje prav po svoji polnosti. Tudi Iser vztraja pri tem, da aktualizacija načelno ne more izčrpati in zapolniti umetnine. Če bi umetnina ne bila nič drugega kakor zgolj virtualni estetski objekt, estetski objekt pa zgolj zapolnjena umetnina, če bi torej cilj aktualizacije bila koincidenca umetnine in estetskega objekta, potem bi za nazaj razveljavili samo predpostavko aktualizacije, namreč ločnico umetnina/estetski objekt, kar bi seveda pomenilo, da je ta ločnica teoretsko nepertinentna.

Umetnina za Ingardna po definiciji ne more biti odpravljena in povzdignjena v estetski objekt, ker je opredeljena kot totalnost določenih in nedoločenih mest, se pravi kot totalnost pomenskih elementov z utrjenim pomenom in tistih, katerih pomen še niha. Umetnina je z eno besedo nekonsistentna, ne-cela totalnost za razliko od polnega estetskega objekta. Prehod iz nekonsistentne množice v konsistentno se vrši v aktualizaciji. Sleherna aktualizacija konstituira estetski objekt tako, da zapolnjuje praznine v umetnini, toda nobena aktualizacija ne zapolni celotne umetnine, vedno ostane nekaj, kar lahko postane podlaga za kako prihodnjo aktualizacijo. Umetnina je potemtakem podlaga za načelno neskončno število aktualizacij, ne da bi jo mogla katera koli posamezna aktualizacija ali celo vse skupaj izčrpati. Vzrok temu ni nekakšno neizčrpno bogastvo umetnine, pač pa prej narobe, njena praznost, manjkavost.

Ta luknjičavost, manjkavost umetnine pomeni, da se umetnina v svoji neposrednosti daje kot struktura apela (Appellstruktur), kakor pra-

\*Razprava je nastala na podlagi raziskovalne naloge o avtoreferenčnosti performativov in njihovi estetski razsežnosti, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira RSS.



vi Iser. Umetnina je torej struktura, ki se obrača, naslavlja na bralca, mi bi rekli, je struktura, ki bralca interpelira, če si sposodimo izraz iz Althusserjevega besedišča. Interpelacija pa je v temelju proces subjektivacije. Luknjičava umetnina vabi bralca, naj jo zapolni, drugače rečeno, bralni subjekt je v umetnino že vpisan prav na kraju njenih praznin. Bralec se vzpostavi kot subjekt prav s tem, da se umetnina nanj naslavlja, in sicer tako, da stopi, da se umesti na kraj, ki je v umetnini zanj že vnaprej vpisan. Bralec torej med aktualizacijo zapolnjuje praznine, vendar to zapolnjevanje ne sme biti nič arbitrarnega, marveč ga uravnava t. i. estetska naravnost. Toda estetska naravnost, če smo natančni, ni nikakršna zapoved bralcu, kako naj aktualizira virtualnost umetnine, pač pa prej prepoved, kako tega ne sme početi. Ingarden vztraja, da je umetnini kot umetnini neustrezno vsakršno branje, ki bi ga vodili neestetski ali zunajestetski motivi, kar z drugimi besedami pomeni, da je estetsko branje' le tisto, ki ga vodijo estetski vzgibi, teh pa Ingarden, strogo vzeto, ne opredeli. Od tod pridemo nemara do presenetljivega sklepa, da estetska naravnost ni nobena vsebinska opredelitev subjektive drže do umetnine, marveč gola tautologija, a ta tautologija, kot se bo pokazalo, vendarle proizvede materialne učinke.

Umetnina se loči od drugih označevalnih dispozitivov po tem, kako se vanjo umešča subjekt, in rekli smo, da to umeščanje določa estetska naravnost. Abstraktno vzeto poteka proces »umetnostne« interpelacije analogno ideološki interpelaciji. Interpelacija ima subjektivacijski učinek zato, ker svojega naslovljenca s samim dejstvom naslavljanja, s tem, da naslovljenec razume sporočilo, ki mu je bilo namenjeno, vzpostavi kot subjekt, kot nosilca tega sporočila. Razlika pa je v tem, da ideologija interpelira naključnega individua v subjekt tako, da mu v trenutku, ko se prepozna v pozivu ideološkega diskurza, podtakne tudi pozicijo, od koder je bil ta diskurz izrečen. Ideološki »trik« je ravno v tej iluzorični, navidezni koincidenca subjekta izjave in subjekta izjavljanja, ki prikrije njun ireduktibilni razcep, podrejenost subjekta izjave kraju, od koder je ta izjava izrečena. Na tej točki lahko pokažemo ključno razliko med ideološko interpelacijo in »umetnostno« interpelacijo, razliko, ki je učinek estetske naravnosti, saj ta bralcu prepoveduje, da bi umetnino zapolnjeval s pozicije, ki bi bila sami umetnini vnanja. »Umetnostna« interpelacija namreč s tem, da ponovi gesto ideološke interpelacije, s tem, da izrablja iste mehanizme kakor ideologija, hkrati tudi razkrinkava njeno mistifikacijsko naravo, lažno samoraslost te ideološke identifikacije kot vselejnjji naknadni učinek določenih diskurzivnih strategij.

Diskurz se lahko realizira le, če se na nekoga obrača, če je za nekoga smiseln in razumljiv. Razumljiv pa je le tako, da se naslovljenec vpiše na kraj, kamor ga diskurz interpelira. Diskurz postane smiseln in razumljiv le, če se naslovljenec naseli v tisti točki, s katere se diskurz lahko zaceli in totalizira. V ideološkem diskurzu je ta točka totalizacije vpisana kot praznina, ki jo je v njem odprla odsotnost instance izjavljanja, za katero smo rekli, da je obeležena z določeno družbeno pozicijo. Ta točka, s katere se ideologija izreka in na kateri je edinole smiselna, je potemtakem paradokсна, reflektivna točka, točka, v kateri je znotraj same izjave vpisan kraj izjavljanja, se pravi točka, kjer notranjost diskurza neposredno prehaja v zunanost. Ideologija vabi individua, da se umesti na ta paradoksn kraj. A ta kraj vpisa ni enoumen, brž ko se subjekt vanj vpiše, postane označevalec in zgine kot kraj. Zato lahko rečemo, da sam ta protislovni vpis, sámo to nihanje med krajem označevalca in označevalcem kraja, je subjekt, namreč razcepljeni subjekt, samó da je pristni ideološki slepilni učinek ta, da razcep zataji in ga prikrije z iluzoričnim prekritjem subjekta izjave in subjekta izjavljanja.

Estetska naravnost pa s svojo dvojno incidenco (kot prepoved neustreznega zapolnjevanja umetnine in kot tautologija) reducira bralni

subjekt na golo puntualnost, očiščeno slehernih opredelitev, s čimer ga šele »prilici« kraju njegovega vpisa v umetnino, namreč praznini. S tem da se subjekt aktualizacije, reduciran na »nič«, na manko, pretika skozi umetnino, umetnini zgolj vrača njen lastni manko, s čimer ta manko zaživi v svoji označevalskosti.

Za razliko od ideološkega diskurza, kjer se subjekt vpisuje v eno samo točko, v refleksivni element tega diskurza, v umetnostnem diskurzu ni točke, v katero se subjekt ne bi mogel vpisovati. Aktualizacijo sproži vpoklic subjekta v umetnino, ki šele s tem postane označevalna struktura, tj. struktura, katere označevalci drug drugemu zastopajo subjekt, ki je sam reduciran zgolj na označevalec. Označevalca torej ni, dokler se subjekt ne vpiše, a subjekt spet ni nič drugega kot učinek označevalca, vznikne šele z označevalcem. Vendar ne gre za uravnoteženo, simetrično razmerje, pač pa za kroženje, ki implicira ponavljanje, produkt tega, da subjekt zgineva v označevalcu kot svojem zastopniku in da se kot manko pretika skozi označevalno verigo. Zastopstvu na ravni označevalca ustreza na drugi strani zginevanje.

Umetnina je pri Ingardnu koncipirana ne le kot označevalna, diferencialna struktura, kjer en člen prejme svojo vrednost od drugega člena, pač pa tudi kot ne-cela struktura, ki ji manjka zadnji, dopolnilni člen ali označevalec, a ta odsotni člen ni preprosto odsoten, pač pa je v sami strukturi že navzoč, in sicer kot manko. In prav v ta manko se prek estetske naravnosti vključuje subjektna funkcija, zato je označevalna operacija, ki ji Ingarden pravi aktualizacija in konstitucija estetskega objekta, v tem, da se na praznino v označevalni mreži naseli subjekt v svoji praznosti, da se manko označevalca v Drugem (umetnini) prekrije s subjektom kot mankom, kar proizvede refleksijo manka označevalca v označevalec manka. Konec aktualizacije je samo prekritje teh dveh mankov, izstop manka kot manka, kar pa je na ravni Ingardnovega samorazumevanja zastrto, saj na kraj mankovega samonanašanja postavi estetski objekt v njegovi fetišistični razsežnosti: stoji na kraju manka, vendar ga s svojo (iluzorično) polnostjo hkrati zakrije. Tu se seveda ne moremo podrobneje spuščati v problematiko objekta v njegovi dvojni funkciji: v funkciji fetiša, kot je R. Močnik razvil v *Mesčevem zlatu*,<sup>1</sup> in v funkciji tistega neaktualizabilnega, nemogočega objekta, izvrška sleherne aktualizacije, torej v funkciji objekta a, če si izraz sposodimo iz lacanovske algebre.<sup>2</sup>

Zadostuje nam opozorilo, da je edini koncept subjekta, ki bi lahko pojasnil proces aktualizacije, prav lacanovski subjekt označevalca kot nemožnosti njegovega (ustreznega) vpisa v označevalni dispozitiv. Ingardnova predpostavka estetske naravnosti, ki na ravni fenomenološke ideologije deluje kot pogoj za vzpostavitev adekvatnega razmerja med umetnino v njeni luknjičavosti in bralnim subjektom v njegovi pravilni držbi, bralcu prav narobe odvzame sleherni oporo, trdno točko v umetnini, v katero bi se lahko vpisal, kajti tista protislovna, refleksivna točka, na kateri se sam umetnostni diskurz subjektivira, je lahko kjer koli.

Iser opazi paradoks estetske naravnosti, vendar si prizadeva ta paradoks, to Ingardnovo 'nedoslednost' odpraviti. V ta namen skonstruira koncept implicitnega bralca. Implicitni bralec za Iserja ni nadhistorična kategorija:

»Historično lahko strukturo implicitnega bralca vedno drugače zasledimo. Implicitni bralec je tisti v tekstu vnaprej zarisani dejavni značaj samega branja in ne nekakšna tipologija možnih bralcev.«<sup>3</sup>

Implicitni bralec je potemtakem pogoj možnosti vsakokratnega aktualizacijskega procesa:

»Koncept implicitnega bralca je *transcendentalni model*, prek katerega je mogoče opisati obče strukture učinkovanja fikcijskih tekstov.«<sup>4</sup>

Z implicitnim bralcem je mišljena bralčeva vloga (Leserrolle), ki se izoblikuje kot tekstu imanentna struktura in ki bralcu ponuja gledišče, od koder se mu odpre kompleksni smisel umetnine. A to gledišče ni vnaprej obeleženo, pač pa se zariše šele v samem bralnem procesu. Fiktivna resničnost se popolnoma konstituira šele v bralčevih zavestnih aktih, vendar ta konstitucija ne sme biti samovoljna in naključna, odvisna zgolj od subjektivnih dispozicij vsakokratnega bralca, to pa pomeni, da morajo biti pogoji za aktualizacijo umetnine navzoči, vpisani v sami strukturi umetnine. Implicitni bralec kot transcendentalna struktura, dana pred vsakim konkretnim branjem, je navzoča tudi v moderni literaturi, za katero se zdi, da s svojo »samozadostnostjo«, hermetičnostjo ne potrebuje bralca ali pa ga celo izključuje. Zato je pomembno, poudarja Iser, da implicitnega bralca ne pomešamo s fiktivnim bralcem oziroma s fikcijo bralca (Leserfiktion). S to kategorijo opredeljuje Iser določeno historično pozicijo bralca v literarnem tekstu, ki praviloma reproducira dispozicije tekstu sodobnega bralnega občinstva. To so tiste dispozicije, ki jih tekst predpostavlja, se nanje neposredno naslavlja in za katere se zdi, da hoče prav nanje učinkovati. Ta fiktivni naslovljenec nikakor ni edini kraj, ki ga bralec lahko zasede. Upoštevati mora še druge perspektive: perspektivo dogajanja, perspektivo likov in končno samo pripovedovalčevo perspektivo. Koncept fiktivnega bralca, ki ga opredeljujejo določena historična pričakovanja in značilnosti tekstu sodobnega bralstva, ni toliko koncept teorije estetskega učinkovanja, pač pa v prvi vrsti koncept recepcijske zgodovine. Se več, na podlagi implicitnega bralca je mogoče rekonstruirati tudi fiktivnega bralca, narobe pa ni mogoče. Fiktivni bralec razen tega v pripovedništvu 19. in 20. stoletja popolnoma zgine. Vendar tudi struktura implicitnega bralca, ta konstrukt, ki naj bi bil dejanskemu bralcu v oporo, ni enoumno določljiv. Tekst, pravi Iser, dejanskemu bralcu ne ponuja nobenih ključev za razvozlanje smisla, bralec se ne more osrediniti niti na zgodbo, ta se namreč drobi na slike, statična stanja, podana skoz nepopolne in hkrati nasprotujoče si perspektive, ne more se identificirati z glavnim junakom, ki postaja vse bolj marginalen, izginjata celo »vsebinska« in »ideološka« v tradicionalnem pomenu. To reduciranje vsebinske ravni, ki bralcu onemogoča tradicionalno branje »zgodbe«, po Iserjevem prepričanju bralca prisili, da postaja vedno bolj pozoren na samo formalno ravnino literarnih tekstov. Bralec moderne literature mora biti veliko bolj pozoren na svoje lastne anticipacije in iluzije, ki so se oblikovale med branjem in ki ga ženejo stran od adekvatnega razumevanja fikcijske narave literarnega dela.

In vendar je Iser prepričan, da se je bralcu mogoče dokopati do smisla teksta, če previdno sledi indicem samega teksta. Literarni tekst namreč razume kot avtoregulativni sistem, opremljen z mehanizmom povratne zveze (feedback), ki izneverja bralčeva (neutemeljena) pričakovanja in ki bralca žene, da nenehno korigira svoje razumevanje teksta na podlagi namigov, ki jih prejema od samega teksta. Drugače rečeno, temeljna predpostavka Iserjeve teorije estetskega učinka je predpostavka o možnosti uspešne komunikacije med bralcem in umetnostnim diskurzom. Vendar priznava, da ta komunikacija ni enoumna, saj tudi kraja, kamor naj bi se vpisal subjekt, ni mogoče enoumno določiti. Lahko bi rekli, da prav ta nemožnost ali vsaj težavnost subjektovega vpisa producira specifični estetski učinek. Zato pripisuje Iser veliko večji pomen nedoločnim mestom kot Ingarden, saj celo ugotavlja, da je Ingardnova teza o shematičnosti umetnine v protislovju s tezo o konstituciji polifone harmonije, sozvočja umetniških kvalitet. Teorija o estetskem učinku se po Iserju ne more opirati na normo polifone harmonije, saj je za moderno besedno umetnost značilna prav »neubranost« ali celo »programirana nerazumljivost«, kot je rekel Ingarden. Moderna literatura s tem, da zavira ali celo blokira branje, onemogoča konstitucijo estetskega objekta,

vsaj v Ingardnovem smislu. A ne glede na to, da je struktura »implicitnega bralca« še tako težko določljiva, vendarle nastopa kot predpostavka, kot transcendentalni model, kot tista trdna točka, na katero se mora opreti komunikacija med bralcem in tekstom. Implicitni bralec kot znotrajtekstovna struktura je reflektivni moment, križišče zunanosti in notranosti, saj kot znotrajtekstovna struktura zastopa umetnino za dejanskega bralca, njega kot zunajdiskurzivno instanco pa za umetnino.

Tu lahko natančneje opredelimo vlogo implicitnega bralca kot predpostavke uspešne komunikacije med tekstom in bralcem. Nujna predpostavka komunikacije je, paradokсно rečeno, predpostavka, da je komunikacija sploh možna, za možnost komunikacije pa jamči, tista funkcija, ki ji Lacan pravi subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve (le sujet suppose savoir); to funkcijo pri Iserju uteleša implicitni bralec. Tekst, opredeljen kot smiselni potencial ali kot horizont pomenjanja, in dejanski bralec, ki tekstovni smisel aktualizira v svojih zavestnih aktih, ne da bi ga mogel kdaj dokončno izčrpati, lahko komunicirata le, če se bralec postavi na kraj implicitnega bralca, tj. na kraj tistega, »ki ve«, pri katerem je smisel na neki način že konstituiran. Bralčeva (zanazajšnja) konstitucija smisla je možna zato, ker je v sami tekstovni strukturi predpostavljeno, da je smisel mogoče konstituirati, ker je bralec že vnaprej potisnjen v položaj tistega, ki naj bi dešifriral smisel. Implicitni bralec pa nastopi kot tista instanca, ki jamči za biunivokno komunikacijsko razmerje med tekstom in bralcem, s tem, da drugega priliči drugemu. Popolna, idealna komunikacija oziroma aktualizacija smisla po Iserju v celoti sicer ni možna, a ta nemožnost je posledica gole empirične omejenosti, končnosti aktualizirajočega subjekta in ne manjkavosti samega umetniškega teksta. Iser potemtakem zatre produktivne posledice Ingardnove koncepcije aktualizacije kot razmerja med luknjičavo umetnino in estetskim subjektom, reduciranim na svoj lastni manko, koncepcije, ki možnosti neskončnega števila aktualizacij ne vidi v subjektovi omejenosti, pač pa prej, če smo dosledni, v sami manjkavosti umetnine.

Da se je Iser res odmaknil od teh radikalnih konsekvenc Ingardnove teorije, je razvidno tudi iz tega, kako poskuša specifično naravo komunikacije med tekstom in bralcem pojasniti s pomočjo konceptov *filozofije navadne govornice*. Iser se opre na Austinovo ločevanje med konstativi in performativi, tako da neumetniške, apodiktične tekste enači s konstativi, umetniškimi pa pripisuje performativno naravo. Konstativi so po Austinu izjave o dejstvih ali dejstvenih stanjih, preverljive glede na resničnost ali neresničnost, tj. izjave, ki so resnične ali neresnične same na sebi, neodvisno od subjektive namere, in proste slehernega pragmatičnega konteksta. O njihovi resničnosti odloča zgolj skladnost s tistim, o čemer govorijo. Performativi pa niso sodbe ali poročilo o nečem, pač pa so govorna dejanja, odprta na enačbo saying = doing (reči = storiti). Performativi so torej dejanja, ki se, kot pove že njihovo ime, izvršijo s samim izjavljanjem stavkov, ki se na ta dejanja nanašajo; npr.: »Obljubljam, da...«, »Izjavljam, da...«. Temeljna razlika med konstativi in performativi pa je, da se performativi ne podrejajo klasični logični koncepciji resnice kot *adaequatio rei et intellectui*, tj. niso ne resnični ne neresnični, pač pa veljavni ali neveljavni, odvisno od tega, ali je govorec izrekel performativno izjavo v ustreznih okoliščinah in ustrezno s proceduro, h kateri ga izrekanje performativa obvezuje. O resničnosti ali neresničnosti performativa ne moremo govoriti zato, ker je refleksiven ali avtoreferenčen, skratka zato, ker ga ni mogoče verificirati, ker ni nobene dejanskosti, s katero bi performativ lahko primerjali; ravno narobe, performativ sam »proizvaja« dejanskost, o kateri govori, stori, da se zgodi to, kar izreka. To lastnost je opredelil Benveniste, ko je rekel, da je treba performativu priznati nenavadno lastnost, da je suireferencialen, da se nanaša na stvarnost, ki jo sam vzpostavlja. Od tod izhaja, da je hkrati lingvistična



manifestacija, ker mora biti izgovorjen, in dejstvo stvarnosti, kolikor je izvršitev dejanja. Označenec je identičen z referentom.<sup>5</sup> Z drugimi besedami: izjava je nepresegljiva, vse je že v njej. Pomen izjave je odvisen izključno od tistega, kar sama trdi.

In prav ta značilnost performativov – samoreferenčnost – da vzpostavljajo realnost, o kateri govorijo, in da zaradi tega niso preverljivi – družijo performativne z literaturo oziroma fikcijo, kot pravi Iser. Zanimivo pa je, da utemeljitelj filozofije navadne govornice Austin te sorodnosti ni videl ali pa ni hotel videti, saj izrecno trdi: »Performativna izjava bo na poseben način *prazna* ali *votla*, če jo izgovori, denimo, igralec na odru, če jo vpeljemo v pesem ali izrečemo v samogovoru. (...) V takšnih okoliščinah in v teh posebnih primerih jezika ne rabimo – inteligibilno – resno, pač pa ga glede na njegovo običajno rabo rabimo *parazitsko*«. <sup>6</sup>

Austin hoče reči, da igralec ali pesnik ne opravita pravega govornega dejanja, pač pa se samo »delata«, pretvarjata (pretend), da ga izvršujeta. Ni nepomembno, da je drugi najpomembnejši teoretik teorije govornih dejanj Searle povsem podprl to Austinovo stališče: »... avtor fikcijskega dela se pretvarja (pretends), da izvršuje serijo ilokucijskih aktov«. <sup>7</sup> O pomembnosti vprašanja o razmerju filozofije navadne govornice do fikcije ali literature priča ostra polemika med Searlom, Austinovim zagovornikom, in Derridajem ter Cullerjem prav glede tega, ali je vprašanje literature zgolj obrobno vprašanje, ki v resnici ne zadeva jedra teorije performativov (Searle), ali pa gre za ključno vprašanje, ki zamaja same teoretske predpostavke Austinove teorije.

Tu se ne moremo spuščati v to, vsekakor izredno zanimivo debato, povejmo le, da se pridružujemo nasprotnikom Searlovega in Austinovega stališča, čeprav morda z nekoliko drugačnih izhodišč. Naša teza je, da vprašanje odnosa do fikcije nikakor ni obrobno, pač pa obrobno, ki jo dobi pri najvidnejših predstavnikih te teorije, priča o neki konstitutivni napaki same teorije.

Rekli smo, da performativ ne more biti resničen ali neresničen, zato pa je veljaven ali neveljaven. O veljavnosti performativa odločajo pogoji, ki uravnavajo govorcevo namero in samo izvršitev govornega dejanja:

- obstajati mora splošno sprejeta konvencionalna procedura, ki ima tudi konvencionalni učinek, kar pomeni, da je mogoče v določeni govorni situaciji izreči natanko tisto izjavo, ki ustreza tej govorni situaciji;

- govorec mora ustrezati vlogi, ki jo predpisuje procedura za določeno govorno situacijo;

- govorec mora iskreno občutiti, nameravati ali hoteti tisto, kar s svojim govornim dejanjem manifestira.<sup>9</sup>

Govorec mora ne le spoštovati proceduro in jo izvršiti v ustreznih okoliščinah, poleg tega mora imeti še iskren namen, da bo to, kar pravi, da bo storil, v resnici tudi storil. In prav te iskrene namere piscu ali igralcu na odru ni mogoče pripisati, zato ne moreta izvršiti pravega performativnega dejanja, pač pa ga lahko le posnemata ali pa se – kot pravi Searle – pretvarjata, da ga izvršujeta. Vprašanje pa je, ali je uspešnost performativa res odvisna od govorceve iskrene namere. Vzemimo za zgled eksplicitni performativ, tj. performativ, opremljen s performativno formulo: »Obljubim, da pridem pravočasno.« Po Austinu je ta performativ uspešen (felicitous, happy) samo takrat, kadar ima govorec iskren namen, da bo obljubo tudi držal. Drugače rečeno, predpostavka uspešnosti performativa je koincidenca subjekta izjave in subjekta izjavljanja, koincidenca, ki jo izpričuje prva oseba prezenta indikativa. V resnici pa nikakor ni nujno, da bi govorceva neiskrenost kakor koli omajala performativ. Dejanje obljube je izvršeno s samim izrekanjem ustreznih besed. Tudi če tisti, ki izreka obljubo, nima namena držati se tega, kar je rekel, ni njegova obljuba nič manj obljuba. Performativna izjava je na svoji lastni ravni povsem ravnodušna do iskrenosti ali neiskrenosti govorceve na-

mere. Koincidenca izjave in izjavljanja, ki jo filozofija navadne govorice opira na prvo osebo v sedanjiku, je potemtakem iluzija, toda iluzija, ki objektivno deluje prav zato, ker je v »resnični« komunikaciji prezrta. Komunikacija in vsi nesporazumi, ki se v njej rodijo, temeljijo na iluzorični predpostavki, da je performativna izjava razumljiva in veljavna le, če naslovljenec posadi subjekt izjavljanja na kraj subjekta izjave. Drugače rečeno, uspešnost ali neuspešnost komunikacije je odvisna od tega, ali se je naslovljencu posrečilo razbrati govorcevo namero. A to naslovljenčevo spontano pritanje namere ni nič naključnega, ni posledica neke subjektivne zmete, pač pa gre tako rekoč za prisilno gesto, ki jo pogojuje sama intersubjektivna komunikacijska situacija, v katero je ujet, brž ko razume izjavo, tj. brž ko se prepozna kot naslovljenca izjave. Rekli smo, da je semantična vsebina izjave odvisna izključno od tistega, kar izjava trdi; kot opozarja Benveniste, izjava zaradi svoje autoreferenčnosti pomeni le samo sebe. Toda njena pragmatična razsežnost, način, kako bo delovala na naslovljenca, ni odvisen zgolj od njenega pomena, pač pa od vsega tistega, čemur Austin pravi okoliščine izjavljanja, ki naslovljencu povedo, kakšno je izjavjalčevo razmerje do njegove lastne izjave, se pravi, ki mu povedo, kako naj razume izjavo. Toda izjavljalne okoliščine morajo biti take, da ustrezajo izjavi: na kraju možnega razmika med izjavljanjem in izjavo nastopi procedura:

»Tako kot če rečem, da je mačka na predpražniku, to implicira, da v to verjamem, tako tudi, če rečem, da obljubljam, da bom tu, to implicira, da nameravam biti tu. Procedura izjavljanja je določena za tiste, ki iskreno verjamejo v tisto, kar rečejo, tako kakor je procedura obljubljanja določena za tiste, ki imajo resen namen storiti vse, kar obljublja. Če nismo prepričani ali pa če nimamo namena, ki bi ustrezal vsebini naše izjave, potem vsakemu izmed teh primerov manjka iskrenost, ali pa gre za zlorabo procedure. Če hkrati s tem, ko izjavljamo ali obljubljam, v isti sapi razglašamo, da v to izjavo ne verjamemo ali da tega ne nameravamo storiti, potem je izjava 'samoizničujoča se', če smemo tako reči: odtod tudi jeza, ki jo občutimo, če slišimo tako izjavo.«<sup>10</sup>

Austinova teorija pravilno ugotavlja, da vez med govorcem in poslušalcem omogoči šele procedura, ne vidi pa, da je procedura kot predpostavka komunikacije hkrati kraj mistifikacije: zato ker izjavljalec ne more reči, ne da bi kršil proceduro, denimo, »Obljubim, da bom tu, vendar tega ne nameravam storiti«, se pri naslovljencu zbudi neupravičeno pričakovanje, da bo govorec obljubo tudi držal. Obljuba torej ne implicira izjavjalčevega iskrenega namena, pač pa prej naslovnikovo prepričanje, da ima izjavljalec tak namen. Drugače rečeno, obljuba sproža pri naslovniku ustrezne učinke povsem neodvisno od izjavjalčevih namenov. Materialnost, učinkovanje performativne izjave se paradoksnost poraja iz same njene autoreferenčnosti.

Če pa je mistifikacija že v »stvari sami«, potem lahko marksovsko rečemo, da je teorija komunikacije, kakršno razvija filozofija navadne govorice, ravno s svojo napačnostjo adekvatna teorija iluzije, ki deluje sredi same dejanskosti.

Kakšne nasledke imajo lahko ti sklepi, do katerih smo prišli, za literarno teorijo, ki se opira na takšno koncepcijo komunikacije?

Tudi komunikacijo med bralcem in tekstom uravnava, kot pove Iser, določene procedure in konvencije, ki jih morata udeleženca spoštovati, če naj bo komunikacija uspešna. Te konvencije ali jezikovna pravila, ki jih vključuje literatura oziroma fikcija, niso nič izmišljenega, pač pa jih fikcija zajema iz »resničnega« življenja, a razlika je v tem, da jih ne kombinira vertikalno, tj. tako, kot so kombinirana v realnosti, pač pa horizontalno, s čimer jih de pragmatizira in suspendira njihovo veljavnost. Bralčeva naloga je, da se dokoplje do »koda«, do načina njihove kombi-

nacije. Iser sicer poudarja, da moderna literatura s svojimi strategijami in tehnikami na najrazličnejše načine zavaja bralca, spodnaša njegova pričakovanja; ne glede na to pa samo možnost branja opira na predpostavko, da je bralec zmožen »dekodirati« tekstovno sporočilo, tj. na predpostavko, da med enkodiranjem in dekodiranjem ni načelne razlike, da gre za dve homologi operaciji istega procesa, v zadnji instanci, da je tisti, ki odpošilja sporočilo, hkrati tisti, ki ga sprejema in razume: a ta fikcija enoumne linearne komunikacije je sama preobrnjeni učinek krožnosti komunikacije, kjer odpošiljatelj, kot pravi Lacan, prejme svoje sporočilo od naslovljenca v obrnjeni obliki. Težava pa je seveda v tem, da bralcu in tekstu ni mogoče enoumno pripisati zgolj ene vloge, vloge pošiljatelja ali naslovnika. Če po eni strani branje, drugače rečeno, dešifriranje smisla bralcu prisoja vlogo naslovnika, tistega, ki odloča o smislu sporočila, pa po drugi strani možnost interpretacije temelji na domnevi, da je že sam tekst 'gospodar' svoje resnice in smisla: tekst se lahko ponuja označevalskemu dešifriranju, tj. bralcu kot svojemu naslovniku, prav zato, ker je že vnaprej predpostavljen kot garant tega dešifriranja, kot tista instanca, na katero se branje nujno naslavlja kot na svojo zadnjo oporo. V Iserjevi teoriji je prezrto prav to paradokсно križanje obeh vlog.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> R. Močnik: *Mesčevo zlato*. DDU Univerzum, Ljubljana 1981, str. 8.

<sup>2</sup> R. Močnik: *Raziskave za sociologijo književnosti*. DZS, Ljubljana, 1983, str. 145–151.

<sup>3</sup> W. Iser: *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972, str. 8 sl.

<sup>4</sup> W. Iser: *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*. V: R. Warning, *Rezeptionsästhetik*, München 1975, str. 253.

<sup>5</sup> E. Benveniste: *Anališka filozofija i govor*. V: *Problemi opšte lingvistike*, Beograd 1975, str. 212.

<sup>6</sup> J. L. Austin: *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1982<sup>7</sup>, str. 22.

<sup>7</sup> J. R. Searle: *The Logical Status of Fictional Discourse*. *New Literary History*, 6, 1975, št. 2, str. 325.

<sup>8</sup> Ta polemika se je vrtela predvsem okoli vprašanja »resnosti« (seriousness) oz. »iskrenosti« (sincerity) govorčeve namere. Sprožila jo je Derridajeva kritika Austina v članku *Signature, événement, contexte*, na katero je odgovoril Searle v članku *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, objavljenem v reviji *Glyph* 1977.

<sup>9</sup> J. L. Austin, n. d., str. 14 sl.

<sup>10</sup> J. L. Austin: *Performative-Constativ*. V: *The Philosophy of Language*, ur. J. R. Searle, Oxford University Press 1979<sup>8</sup>, str. 19.

*Casnikarske informacije o Kafku so se pojavile konec 20. let, v 30. letih so že pisali o njem tedanji pesniki in esejisti, prevode pa je periodični tisk začel objavljati šele sredi 50. let, medtem ko je prva Kafkova knjiga v slovenščini (pripravil jo je Herbert Grün) izšla 1961. Tekst Na galeriji (Auf der Galerie) je l. 1954 izšel v anonimnem, l. 1961 v Grünovem prevodu. Oba prevoda sta sintaktično-ritmično dokaj korektna, na leksikalni ravni pa ne dosejata niansiranosti, s katero Kafka precizno izdela dinamiko dogajanja. Anonimni nekoliko poenostavlja besedilo z izpuščanjem posameznih leksemov, sintagem in pomenskih nians, Grünov pa ga ponekod dopolnjuje in stopnjuje njegove učinke z uvajanjem redkih, prevzetih in starinskih besed, deminutivov, anaforičnega ponavljanja itd., s čimer Kafkov estetsko nevtralnejši knjižni jezik transformira v ekspresivnejši literarni jezik. Anonimni prevajalec je torej Kafkovo besedilo predstavil nekoliko reducirano, Grün poudarjeno literarno, s tem pa ga je dejansko konvencionaliziral in stilno postaral.*

### 1. Obrisni pregled odmevov do l. 1961

Če drži, da pisatelj dejansko postane del kulture kakega naroda takrat, ko so njegova dela dostopna širokemu krogu bralcev v območju te kulture,<sup>1</sup> to pa – razen na mejnih, dvo- ali večjezičnih območjih – pomeni, da so dostopna v jeziku naroda, za katerega kulturo gre, potem je Kafka postal sestavni del slovenske kulture v šestdesetih letih.<sup>2</sup> Takrat je izšla glavnina njegovih del v slovenskih prevodih in sicer v najširše in najbolj trajno dostopni obliki, v knjigah.<sup>3</sup> Posamezni krajši prevodi, ki so v periodičnem tisku izhajali že v petdesetih letih, tega učinka še niso dosegli, čeprav so ga pripravljali,<sup>4</sup> prevodi, objavljeni v periodiki v 70. in 80. letih,<sup>5</sup> so poznavanje Kafkovega opusa dopolnili, niso pa spremenili ali celo prevrednotili položaja, ki si ga je pridobil na Slovenskem v 60. letih.

To predvsem pomeni, da slovenska kultura tako kakor večina evropskih, ob njih pa vsaj še angloameriški in japonski kulturni krog,<sup>6</sup> Kafkovega dela ni obšla, vendar ga je sprejela z zamudo, podobno kakor dela drugih modernih literarnih avtorjev.<sup>7</sup> Res pa so Kafko spoznavali z manjšo ali večjo zamudo pravzaprav povsod, celo na nemškem jezikovnem območju, saj je za življenja, predvsem v letih 1912–24, izhajala le njegova krajša pripovedna proza,<sup>8</sup> ki takrat še ni zbujala splošne pozornosti, medtem ko so mu svetovni sloves pridobila postumno izdana dela.<sup>9</sup> V tridesetih letih so o Kafki vsaj nekateri nekaj vedeli tudi pri nas, tako da zamude, ki je nastala predvsem pri prevodih, vendarle ne gre jemati absolutno. Do knjižnih prevodov v 60. letih, ki so omogočili in povzročili široko in hkrati dokaj diferencirano recepcijo,<sup>10</sup> je torej prišlo po daljšem procesu. Ta je, kot kaže, potekal po značilnem vzorcu, veljavnem za precej pomembnih avtorjev, ki so drugod zasloveli v 20., 30. in 40. letih, na Slovenskem in v slovenščini pa smo njihova dela spoznali v 50., 60. in 70. letih.

Vzorec, ki je v primeri z običajnim neposrednim sprejemom neprevedene literature inverzen in se je pri nas uveljavil že v drugi polovici 19. stoletja,<sup>11</sup> je v splošnih potezah takle. Prve informacije o pisatelju, ki na svojem jezikovnem območju ali celo že v širših okvirih zbuja večjo pozornost, se pojavijo v periodičnem tisku, navadno v dnevnem časopisu, povzete pa so iz sekundarnih virov – knjižnih napovedi, poročil in kritik. V širših krogih bralcev periodičnega tiska taka bežna opozorila ne morejo imeti posebnega odmeva, lahko pa komu tu in tam le zbudijo zanimanje za primarna besedila. Šele neposreden stik z literarnim delom – v izvirniku ali v tujejezičnem prevodu – nato spodbudi izčrpnije in bolj poglobljeno pisanje o njem, navadno v obliki člankov in esejev ali tudi tehtnejših reminiscenc. Tako pisanje opozarja na dotlej neznanega pisatelja že nekoliko večji krog literarno zainteresiranih bralcev, seveda tem bolj, čim večja je frekvenca takih opozoril in čim vidnejši so njihovi avtorji.



Naraščajoče zanimanje izoblikuje potrebo po prevodih. Prvi pobudnik prevoda je včasih založnik ali urednik, ki poišče prevajalca, še pogosteje pa prevajalec sam, ki si nato poišče možnost objave, navadno najprej v revijah in šele potem v samostojnih knjigah.

Objava prevoda pomeni za pretežno večino bralcev, vključno s kritiki, ki z njim pravič dobijo v roke besedilo dotlej neznanega avtorja, predvsem priložnost za spoznavanje tega besedila, ki je zanje absolutno novo, in to ne samo kot prevod. Dejstvo, da spoznavanje literarnega dela v prevodu ni neposredno, saj gre za modifikacijo prvotnega besedila v drugem jeziku, torej za besedilo, ki ga avtor izvirnika ni napisal, se vsaj pri prvem branju praviloma odmisli. To pomeni, da se odmisli razlika med funkcijo, ki jo prevod načelno opravlja, in njegovo konkretno realizacijo – bralec sprejema prevod tako, kakor da je identičen izvirniku. Novo pridobljenemu občinstvu je s kritiki vred zanimiva in važna celota novih sporočil, ki jih sprejmejo iz prevedenega dela, ne pa selekcija tistih njegovih lastnosti, ki zadevajo razmerja med primarnim in prevedenim besedilom, predvsem neizogibne razlike med njima. Ugotavljanje teh razmerij in razlik je praviloma stvar posebne, navadno poznejše strokovne analize, ki je neposredno po objavi prevoda skorajda ni mogoče pričakovati.

Po podatkih, zbranih v kartoteki neslovenskih literarnih avtorjev v slovenskem tisku do l. 1970 v Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in v *Slovenski bibliografiji*, je Kafkov odmev v slovenskem tisku dokumentiran takole: konec 20. let se v kulturni rubriki Slovenca pojavi kratko obvestilo o novi češki biblioteki romanov, »ki bo obsegala izključno dela čeških avtorjev in nemških pisateljev iz Češkoslovaške«, izhajala bo v Pragi, imenovala se bo *Pyramida* in na programu ima tudi romane Franca Kafke.<sup>12</sup> Ti romani so do l. 1928, ko je izšlo to obvestilo, že bili objavljeni in deležni čedalje številnejših priznanj. Tudi o tem je v našem dnevnem tisku izšla vsaj ena kratka informacija: nepodpisani avtor, ki pa skrbno navaja svoj vir – članek Fritza Landsbergerja v reviji *Die Neue Rundschau* – označuje objavo Kafkovih treh romanov kot »neprecenljivo odkritje«, »kajti sicer bi nam bila ostala prikrita ena največjih pojav svetovnega pesništva.«<sup>13</sup>

Ob teh superlativnih opozorilih domače in tuje publicistike je vsaj manjši krog primerno izobraženih in vedoželjnih Slovencev segel po Kafkovih delih v Brodovi izdaji.<sup>14</sup> Med tistimi, ki so od začetka 30. let pri nas o Kafku tudi kaj objavili, so bili poleg Mirana Jarca še France Vodnik, Silvester Škerl in Rajko Ložar.<sup>15</sup> O tem, da bi bil v tem času objavljen tudi kak prevod, ni podatkov; to ni posebno presenetljivo, saj takrat ni bilo veliko možnosti za objavljanje knjižnih prevodov, ko pa so se te možnosti sčasoma odprle, so bili vsaj videti aktualnejši že drugi in drugačni avtorji. Vojno in povojno obdobje 40. let za ukvarjanje z moderno literaturo ni bilo ugodno, pač pa se je zanimanje zanjo in za Kafko znova razločno pokazalo v 50. letih.

Leta 1954, tj. 30 let po pisateljevi smrti, so bili končno objavljeni tudi prvi prevodi. Do leta 1961, ko je izšla prva Kafkova knjiga v slovenščini, jih je bilo v periodičnem tisku objavljenih 12, in sicer po 9 Kafkovih izvirnikov: v dveh različnih prevodih je bil objavljen *Gladovalec*,<sup>16</sup> v treh *Pred vrati Pravice* oziroma *Pred zakonom*,<sup>17</sup> po enkrat pa so izšla besedila *Na galeriji*,<sup>18</sup> *Vaški zdravnik*,<sup>19</sup> *Enajst sinov*,<sup>20</sup> *Lovec Gracchus*,<sup>21</sup> *Sodba*,<sup>22</sup> *Kurjac*<sup>23</sup> in *Otroci na deželni cesti*.<sup>24</sup> Trije izmed teh prevodov so izšli anonimno, dva je naredil Herbert Grün, po enega pa Silvester Škerl, Dora Hofman, Jože Zupančič, Ivan Stopar, Drago Druškovič, Drago Grah in Lojze Kovačič. Zanimivo je, kakor je opozoril že Dušan Ludvik,<sup>25</sup> da so skoraj vsi izšli v mladih, pravkar ustanovljenih ali neposredno mladini namenjenih glasilih, največ pa v širokem občinstvu namenjenem tedniku TT, se pravi v listih in revijah z velikimi nakladami in številnimi, pretežno mladimi bralci.

Med naštetimi prevajalci se je s Kafka največ ukvarjal Herbert Grün, kakor kažeta tudi informativno-interpretativni spremni besedili,<sup>26</sup> ki ju je dodal svojima prevodoma v Besedi in v Novih obzorjih. Edini med njimi je Kafka še pozneje prevajal v večjem obsegu – pač v skladu s svojimi ugotovitvami, česa najbolj manjka v slovenski prevodni literaturi,<sup>27</sup> in v skladu s svojimi afinitetami. Tako je Grün avtor prvega slovenskega revialnega prevoda Kafke<sup>28</sup> in prvega knjižnega prevoda tega pisatelja, ki mu je izbral tudi naslov, *Splet norosti in bolečine*. Čeprav so te besede prevod Kafkove sintagme »Geflecht aus Narrheit und Schmerz«, izložene iz konteksta njegovega dnevnika v letu 1916, pomenijo pri naslavljanju Kafkovih knjig z več besedili novost, odmik od tradicije, ki sta jo uveljavila Kafka in Brod, nato pa upoštevali tudi drugi, namreč, da je za naslov zbirke izbran eden izmed naslovov »pripovedi«, ki jih zbirka zajema. Grün je v *Splet* uvrstil deset »pripovedi«, ki jih je izbral iz več različnih zbirk in posamičnih objav, vendar samo tistih, za katere je svoja besedila pripravil še Kafka sam.<sup>29</sup> Pri izbiri je Grüna očitno vodilo občutje, izraženo v naslovu – sestavi je kompozicijo Kafkovih pripovedi o bedi človeških usod in stiskah človeškega bivanja, pri razvrstitvi teh pripovedi v *Spletu* pa ni upošteval niti kronologije njihovih prvih objav niti njihovega položaja v prvotnih zbirkah. *Splet norosti in bolečine* ima torej izvorno uredniško zasnovu, ki je bila po zatrdilu Uroša Kraigherja, urednika zbirke, v kateri je izšla prva Kafkova knjiga v slovenščini, v celoti Grünova. Še več, Grün si je po Kraigherjevi izjavi knjigo zamislil in jo pripravil na svojo pobudo in ne da bi se kdo vmešaval v njegovo delo.<sup>30</sup> Nepojasneno pa ostaja vprašanje, zakaj je do knjižne objave prišlo šele po sedmih letih od prvih priprav, ki so se očitno začele že leta 1954. Knjigi je namreč dal tak naslov kakor svojim zapiskom o Kafki, objavljenim l. 1954 v Novih obzorjih, le da je prvotno uporabljeno besedo "preplet" nadomestil s "spletom". V zbirko je nekoliko redigirana sprejel svoja prevoda *Gladovalca* in *Vaškega zdravnika*, objavljena l. 1954, prav tako pa je uvrstil vanjo tudi prevoda *Pred vrati postave* in *Na galeriji*, ki sta brez navedbe prevajalca v drugačnih variantah izšla v Tedenski tribuni. Bibliografi niso ugotovili, čigava sta, uredniki in sodelavci Tedenske tribune se danes tega prav tako ne spominjajo več.<sup>31</sup> Potemtakem ni dokaza, da sta Grünova, ni pa tudi mogoče izključiti možnosti, da sta njegova, čeprav Grün takrat ni bil sodelavec Tedenske tribune. V prid tej trditvi naj navedem tele okoliščine: Grün se tudi pod *Gladovalca* in *Vaškega zdravnika*, ki nesporno veljata za njegova prevoda, l. 1954 kot prevajalec ni podpisal s polnim imenom, ampak samo z začetnicama H. G.; prevoda v Tedenski tribuni sta izšla med tistima v Besedi in Novih obzorjih, med temi objavami, posebno med zadnjimi tremi, so kratki časovni presledki; po štirih prevodih v letu 1954 je nastal zastoj, v letih 1955 in 1956 ni bil objavljen noben prevod Kafke; v letu 1957 so bili objavljeni spet štirje, od tega dva v Tedenski tribuni, in to oba podpisana: *11 sinov* je prevedel Silvester Škerl, *Pred zakonom* Jože Zupančič, prevod istega dela z enakim naslovom – *Pred zakonom* pa je v istem letu objavil tudi Večer, prevajalkin psevdonim Hodor je v kartoteki bibliografskega oddelka NUK razrešen kot Dora Hofman; vsi ti prevodi so priložnostni in malo verjetno je, da bi se bodisi Jože Zupančič bodisi Dora Hofman znova za isti tednik lotila prevajati besedilo, za katero bi vedela, da je v drugačni verziji izšlo tam že pred tremi leti; pač pa ima Grün, ki v *Spletu* Kafkove besede »Gesetz« ne prevaja niti kot »zakon« niti kot »pravica«, temveč kot »postava«, kakor je že l. 1560 priporočil Primož Trubar,<sup>32</sup> v naslovu vendarle tisti del sintagme, ki ga v Kafkovem *Vor dem Gesetz* ni, prevod iz l. 1954 pa ga ima, namreč »pred vrati«; ta prevajalska svoboščina je enakega tipa kakor izbira naslova za zbirko – ne drži se Kafkove črke, ima pa oporo v Kafkovih formulacijah oziroma v nadaljnjem besedilu te Kafkove črtice, ki je izšla najprej samostojno, nato pa še kot sestavni del romana *Proces*.<sup>33</sup>

Objava *Spleta norosti in bolečine* nadaljuje splošno značilnost revialnih prevodov Kafke v 50. letih – knjiga je izšla med izbranimi deli iz domače in svetovne književnosti v knjižnici Kondor, namenjeni predvsem šolski mladini, in sicer kar v 13.000 izvodih.<sup>34</sup> Tedanji urednik Kondorja Uroš Kraigher torej tako kakor uredniki prej omenjenih revij in listov ni imel elitističnih predsodkov o nezdružljivosti kvalitetne, zahtevne literature z množično naklado in ga niso preganjale šolniško moralistične bojazni o neprimernosti Kafkovih del za mladino. Ravnal je torej povsem v duhu Župančičevega pojmovanja funkcije prevoda, čeprav mu Župančičeva pozneje objavljena formulacija takrat najbrž še ni bila dostopna: po mnenju velikega prevajalca slovenske moderne so »poletji dani le mladi peruti [...] in samo s poletom se moreš približati geniju, stopiti z njim v simpatetično razmerje. [...] kolika škoda našemu mlademu človeku, da ne more priti zgodaj, v onih letih duševne prožnosti, plastičnosti in asimilacijske zmožnosti, do Homerja, do Shakespeara, do Danteja! [...] tako pa nam je še vedno bolj umljivo stopničarstvo; ker moraš hoditi po stopnicah, ti je polet nekaj tujega, nevarnega.«<sup>35</sup>

Pomisleki proti uvrstitvi Kafke v knjižnico Kondor so se dokaj blago izraženi sicer pojavili, vendar v močni senci prevladujočega zadovoljstva z dejstvom, da je knjiga izšla. Položaj, v katerem se je na Slovenskem pokazalo obnovljeno zanimanje za Kafko, je bil namreč že bistveno drugačen kakor ob koncu 20. in v začetku 30. let. Herbert Grün ga je l. 1954 v Besedi zgoščeno opisal takole: »Prezgodaj umrli vizionar Franz Kafka (1883–1924), ki so ga dolgo časa po smrti poznali le izvedenci [...], je v zadnjih letih po drugi vojni postal velika literarna moda Francije, Nemčije in vsega sveta [...]. [...] v novelah [...] in romanih [...] je opeval vesoljno eksistenčno grozo izgubljene generacije, na videz z metafizičnih aspektov, v resnici pa – to se kaže šele današnjemu bralcu – le v strahotni karikaturi preoblikovanih slutenj strahotne totalitaristične realnosti dobe, ki je prihajala.«<sup>36</sup>

Grün je Kafko aktualiziral, povezal ga je z zapovrstnima, deloma stikajočima se, vendar dejansko diahronima literarnima smerema – z izgubljeno generacijo in z eksistencialno usmerjeno literaturo, ki pa smo ju na Slovenskem v 50. letih sprejemali v precejšnji meri, in seveda v posebnem izboru, sinhrono. Opozoril je na pojav, ki ga prav po letu 1954 lahko opazujemo tudi na Slovenskem – na Kafkovo vse večjo odmevnost, ki je temeljila na čedalje večji dojemljivosti za njegovo nemimetično, pa vendar vse bolj aktualno umetnost, na dejstvu, da je v desetletjih po pisateljevi smrti, posebno intenzivno v 40. letih, življenjska realnost postajala vse bolj groteskna in grozljiva. Grün je Kafkovo odmevnost povezal na eni strani torej z literarnim dogajanjem, z razvojem sodobne literature in z njenim podorom na Slovensko, na drugi strani pa z realnim dogajanjem v človeški družbi. V zapiskih o Kafki v Novih obzorjih je »magično prozo« tega pisatelja označil za »fantastično preroško silo realnosti«, polno »naturalizma fantastike«, poleg tega pa je ugotavljal v njej podobnosti s Cankarjevo literarno prozo.

V podobnih, še širših, a bolj v preteklost kakor v sodobnost orientiranih literarnih povezavah je Kafko pokazal Bratko Kreft v spremni besedi k *Spletu* (1961). Vzporednosti s Kafkovo prozo je opazal pri raznovrstnih pripovednikih od E. A. Poeja, N. V. Gogolja in E. T. A. Hofmanna do Dostojevskega, Cankarja in Camusa, ni pa omenil npr. Smoletove afinitete do Kafke, izražene z odlomkom iz *Procesa*, ki ga je avtor zapisal kot moto k svojemu romanu *Črni dnevi in beli dan* (1958). Tudi Kreft je torej Kafko pokazal v literarnozgodovinskih okvirih, pri čemer ga je po načelih analogičnega paraleliziranja povezal s predhodniki in nasledniki, z obdobji in smermi od realizma in simbolizma do eksistencializma in »absurdizma«, povezal ga je z družbenozgodovinskim dogajanjem, in sicer bolj s poznejšim kakor s Kafkovim sodobnim, najbolj pa je v svojem psi-

hološko zasnovanem portretu poudaril psihoanalitično orientirano interpretacijo Kafke kot literarnega ustvarjalca in kot človeka. V zvezi s tem je omenjal njegovo racionalno emocionalnost, solipsizem in beg iz realnega v domišljjski, sanjski svet – oprl se je torej na psihoanalitično interpretacijo, ki jo je W. Benjamin tako kakor katoliško-religiozno že pred desetletji zavrnil.<sup>37</sup>

Poročevalci in kritiki so po izidu *Spleta* pisali predvsem o značilnostih Kafkove proze, kakor so jih razbirali iz dozdevno transparentnega prevoda, in o pomenu Maxa Broda, ki je ohranil in objavil velik del Kafkovega opusa,<sup>38</sup> čeprav za Grünov izbor Brodova vloga ni bila odločilna. Prevajalčev delež pri »prvem slovenskem Kafku« recenzenti komaj omenjajo: Vladimir Kavčič se je vsakršni oceni izognil z utemeljitvijo, da sodba o prevodu ne more sloneti samo na vtisih;<sup>39</sup> Igor Gedrih je Grünu priznal, da »je opravil težko prevajalsko delo«,<sup>40</sup> Jože Snoj pa je o »drobni zbirki proze« menil, da je »obogatitev naše prevodne literature«, ker se je »Herbertu Grünu posrečilo tudi s slovenščino vzbuditi krhko prejo Kafkinega nevidnega, toda grozljivo sugestivnega sloga.«<sup>41</sup>

Pri nas je bilo pred izidom *Spleta* in še pozneje dobro znano, da velja Kafka pristašem doktrine socialističnega realizma za negativnega, nezazelenega pisatelja, za »dekadenta in nihilista.«<sup>42</sup> Ne glede na to ali morda kljub temu so vsi recenzenti pozdravili knjigo kot pomembno, hvalevredno založniško dejanje. Pripominjali so le, da je kvečjemu že zapozneno, na drugi strani pa sta Kavčič in Gedrih zapisala pedagoški pomislek zaradi tega, ker je *Splet* izšel v Kondorju, knjižnici, »namenjeni mladini, predvsem srednješolski«, češ da je Kafka »očitno za odrasle zahtevne bralce«.

Tem bralcem je Kondor seveda kvečjemu še bolj dostopen od dražjih knjig v manjši nakladi, zato pomislek nima stvarne opore. Izveden je iz shematično pojmovanega ločevanja na zahtevnejšo literaturo za odrasle in manj zahtevno branje za mladino, ločevanja, ki je po svoji intenciji lahko dobronamerno prizanesljivo, dejansko pa je represivno in v praksi tudi nedosledno: zakaj naj bi bil Kafka pretežak za bralce, ki jim srednješolski program predpisuje npr. poznavanje Cankarja?

Grünu je objava prevedenega izbora Kafke v Kondorju morda ustrezala prav zato, ker Kraigher te zbirke ni uklepal v spone segregacijske pedagoške doktrine. Ta je bila pri nas takrat – kakor že prej in pozneje – močno zakoreninjena in se je izražala tudi v prevajalskih postopkih, ki so izvorna besedila poenostavljali in prilagajali »manj zahtevnemu bralcu.«<sup>43</sup> Grün ni bil privrženec te doktrine niti je ni uveljavljal kot prevajalec. Že ob primerjavi njegovih prevodov z izvirniki glede na naslove, obseg besedil in njihovo razčlenjenost v poglavja in odstavke je videti, da je upošteval sodobno, mednarodno sprejeto opredelitev prevoda kot vezanega besedila, ki ga je s sredstvi prevodnega, tj. ciljnega jezika treba sestaviti tako in s takimi učinki, kakor je avtor sestavil izvornik v svojem, tj. izhodiščnem jeziku. Vsakokratna dejanska realizacija tega načelnega vodila je seveda odvisna od okvirov, ki jih postavljata leksika in ustroj ciljnega jezika, kakor tudi od prevajalčevega znanja in domiselnosti, od njegove specifične kreativnosti. Kakšen je v okviru teh načelnih izhodišč Grünov konkretni prevajalski postopek, naj pokaže analiza njegovega prevoda Kafkove kratke prozne pripovedi *Auf der Galerie*<sup>44</sup> ob sprotni primerjavi z uspelim angleškim prevodom Wille in Edwina Muira *Up in the Gallery*<sup>45</sup> in s prvim slovenskim prevodom tega besedila iz leta 1954, ki ima tako kakor Grünov iz leta 1961 naslov *Na galeriji*.

## 2. »Na galeriji« v anonimnem in Grünovem prevodu

*Na galeriji* je kratko besedilo, sestavljeno le iz dveh podredij, ki sta sicer vsako zase močno razčlenjeni stavčni kompoziciji, obe pa imata skupaj manj kot 300 besed. Ne glede na svojo kratkost je to besedilo kom-



pozicijska mojstrovina. Po svoji dognani tektoniki prekaša Kafkova daljša, vsebinsko bogatejša besedila, posebno očitno tudi nedokončane, postumno izdane romane. Spričo tega ni čudno, da se je literarna veda, zlasti na nemškem jezikovnem območju, z njim kar precej ukvarjala<sup>46</sup> in da je tudi prevedeno v več jezikov.<sup>47</sup>

Za prevajalca vsaj na prvi pogled ni videti posebno težko: sestavljeno je v ustaljeni, normalni, nevtralni knjižni nemščini, v jeziku, ki ne opozarja nase niti z ekspresivno leksiko niti z metaforiko niti s figuraliko. Z eksoitičnostjo, morda bi zadostovalo, če bi rekli z nenavadnostjo, ga zaznamuje le cirkuško izrazje, ki pa je tudi rabljeno povsem denotativno; v pri-povedi gre namreč za stvaren opis dveh cirkuških prizorov, pravzaprav dveh variant točke v cirkuški predstavi in njenega različnega učinka na gledalca, ki opazuje predstavo z galerije. Socialni kontekst takega dogajanja in s tem njegov splošno sprejeti pomen ni v slovenskem okolju nič drugačen kakor v nemškem, češkem, morda bi lahko rekli tudi v sred-njeevropskem. V slovenskem knjižnem jeziku je potrebno izrazje že ob-stajalo, preden se je kdo lotil prevajanja tega besedila, to pa je prevajalcu omogočilo, da je uporabljal predvsem direktne prevajalske postopke, ki po Vinayu in Darbelnetu<sup>48</sup> zajemajo prevzete besede, tj. sposojenke in tujke, kalke in dobeseđen prevod – seveda v okviru mikrotekstualnih prevodnih enot, ne na ravni celotnega besedila.

Kafkova leksika zajema v tem tekstu predvsem besede, ki označujejo osebe, stvari in pojave iz konkretnega, čutno zaznavnega sveta. Nekaj samostalnikov, ki jih lahko imamo za ključne, deloma ponavljajoče se be-sede, je v obeh variantah slovenskega prevoda prevzetih po izvirniku, le pri »menažeriji« gre v prvi verziji za očitno, morda tudi tiskarjevo, ne pre-vajalčevo napako:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Zircus	circus	cirkus	cirkus
Galerie	gallery	galerija	galerija
Manege	ring	menažerija(!)	maneža
Orchester	orchestra	orkester	orkester
Ventilatoren	ventilators	ventilatorji	ventilatorji
Direktor	ringmaster	direktor	direktor
Dame	lady	dama	dama

Videti je, da ta postopek terja od prevajalca najmanj truda in premis-leka, večkrat gre pri njem res za pot najmanjšega odpora. Pri tem pa je glede na učinek prevoda zelo kočljiv, očitno ga ni mogoče uporabljati kar povprek in kdo ve kako na široko. Z direktno prevzetimi izrazi iz izho-diščnega besedila se v prevod prenese izvirnikov kolorit, kot se temu sli-kovito reče, prevod je z njimi zaznamovan kot prevod, ki v svoj jezik vna-ša tujejezične oznake za osebe, stvari in pojave, kakršnih na območju nje-gove kulture ni ali pa so bistveno drugačne. V obravnavanem primeru učinek ni tak, saj izrazi, ki jih slovenski prevod le ortografsko in morfo-loško nekoliko prilagojene povzema po izvirniku, niso specifično nem-ški, ampak mednarodni – kakor je videti tudi iz angleškega prevoda – in v nemščini zvenijo prav toliko nenavadno kakor v slovenščini.

Ob navedenih rešitvah, ki so v obeh slovenskih verzijah prevoda enake, jih je nekaj tudi različnih. V enem primeru ima prva verzija pre-vzeto besedo in druga domačo s povsem enakim pomenskim obsegom, po Vinayu in Darbelnetu torej dobeseđen prevod; v enem primeru ima prva verzija za Kafkov mednarodni izraz enakopomensko domačo, dru-ga slovenizirano prevzeto besedo; v dveh primerih pa je Grün za Kafkovi nemški besedi uporabil mednarodno razširjeni tujki, ki se s Kafkovima izrazoma pomensko ne ujemata čisto natančno, kar velja tudi za domači besedi iz prve verzije; ujemata se kvečjemu s Kafkovo tendenco k rabi to-vrstnih besed:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Publikum	public	publika	občinstvo
Chef	ringmaster	ravnatelj	šef
Kunstreiterin	equestrienne	jahalka	artistka
Brüstung	rail	pregrada	balustrada

Grünova verzija iz leta 1961 torej še za spoznanje dosledneje kakor verzija iz leta 1954 in kakor angleški prevod obeh Muirov rabi prvo stopnjo direktnega prevoda, tj. prevzemanje besed iz izhodiščne besedila, hkrati pa ta postopek samovoljno stopnjuje in ga inverzno uporablja tudi tam, kjer izvirnik za to ne daje opore. Učinek teh sprememb, ki vse ostajajo v okviru relacij prvih treh stopenj direktnega prevoda (prevzete besede – kalki – enakopomenske domače besede), je nekoliko bolj poudarjena cirkuška atmosfera. Pomembno pa je, da obe slovenski verziji ohranjata sporočilno distinkcijo, ki jo Kafka izraža s paroma »Kunstreiterin – Chef« v prvem in »Dame – Direktor« v drugem odstavku; prvi par je v zgodnejši slovenski verziji preveden z »jahalka – ravnatelj« in v poznejši z »artistka – šef«, drugi par v obeh verzijah z »dama – direktor«, medtem ko sta Willa in Edwin Muir izraza »Chef« in »Direktor«, izenačila in oba prevedla z »ringmaster«.

Gre torej za distinkcije, ki vsaka zase niso videti posebno pomembne, vse pa imajo v obravnavanem besedilu natančno določeno vlogo, zato niso zanemarljive. Grün je očitno iskal prave ekvivalente izvirniku in včasih se mu je posrečilo najti eno samo ustrezno slovensko besedo za Kafkovo nemško sestavljenko tudi tam, kjer sta Muirov in prvi slovenski prevod nekoliko daljša:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Reitknechte	grooms	hlapci	konjarji
Apfelschimmel	dapple-grey	rožnat belec	serec

Tu pa zbuja pomisleke »serec«, ki ne sodi med vsakdanje, ampak med starinske besede in je v obravnavanem prevodu videti izumetničena, na silo poiskana, poleg tega pa zabrisuje Kafkovo nakazano barvno ujemanje med »belo in rdečo damo« in konjem, na katerem izvaja svoje umetnije. Kafkovo opozicijo »Pferd: Apfelschimmel« je sicer ohranil, pač pa je v drugem odstavku eno izmed sintagem s konjem izpustil in zato zabrisal Kafkovo niansiranje: opotekajoči se konj iz prvega odstavka se v drugem najprej kontrastno spremeni v »lepega belega šimeljna«, ki pa ob jahalki hitro spet zbledi v neopaznega, posplošenega, stilno nevtralnega »konja« in na koncu postane spet opaznejši kot izčrpan, »drhteč konj«:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
auf schwankendem Pferde	on a undulating horse	na opotekajočem se konju	na majavem konjskem hrbtu
auf dem Pferde	on her horse	na konju	na konju
auf den Apfelschimmel	up on the dapple grey	na rožnatega belca	na serca
neben dem Pferde	beside the horse	poleg konja	[izpuščeno!]
vom zitternden Pferde	from the trembling horse	s konja	z drhtečega konja

Podobno je izpeljana hipotetična transformacija lepe dame, ki v drugem odstavku kontrastno nadomesti jetično jahalko, v direktorjevo ljubljeno vnukinjo, katere ljubkost Kafka sugerira s substantiviziranim pridevnikom »die Kleine« in z deminutivom »Köpfchen«. Muira mu v svo-

jem prevodu korektno sledita, prva slovenska verzija ljubkovalnih oblik sploh ne upošteva, Grün pa Kafkovemu deminutivu doda še enega v zvezi s »punčko«, kakor posrečeno prevede »die Kleine«, enega pa po na videz enakem principu, vendar nefunkcionalno, ker zabrisuje razliko med kontrastnima prizoroma v prvem in drugem odstavku, v zvezi z jetično jahalko:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
eine schöne Dame	a lovely lady	lepa dama	lepa dama
über alles geliebte Enkelin	most precious granddaughter	nad vse ljubljena vnukinja	nadvse ljubljena vnukinja
die Kleine	the little one	dekle	punčka
beide Backen	both cheeks	obe lici	lička
Köpfchen	small head	glava	glavica
Küsse	kisses	poljubi	poljubčki

Vse te transformacije se dogajajo pred mladim obiskovalcem galerije, ki mu vzvišeni, odmaknjeni položaj omogoča, da opazuje predstavo in zraven še odzivanje občinstva. To osebo Kafka in Muir imenujeta v obeh odstavkih enako, le da ji v prvem dodajata nedoločni, v drugem določni člen; prvi slovenski prevod ohranja enakost, ne more pa nakazati identičnosti, ker v drugem odstavku osebe ne označuje več pridevnik, medtem ko Grün svojo sintagmo perspektivno variira z rabo različnih predlogov:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
(ein/der)	(a/the)		
Galeriebesucher	visitor to the gallery	obiskovalec galerije	gledalec z galerije / gledalec na galeriji

To je sicer redek, toda pozornosti vreden primer kombinirane uporabe ene izmed direktnih in ene izmed indirektnih prevajalskih metod, po Vinayu in Darbelnetu modulacije. Modulacija pokaže zadevo ali situacijo z drugega zornega kota in jo včasih zahteva konvencija drugega jezika, včasih pa je stvar prevajalčeve odločitve. S prevodom »obiskovalca« v »gledalca« si Grün spet ni dovolil nič nedopustnega, saj je obiskovalec gledališke predstave dejansko njen gledalec, gledanje je pač namen njegovega obiska ali obiskovanja, vendar je pri tem njegova dejavnost določneje poudarjena, medtem ko jo Kafka samo nakazuje.

Zaradi različnih besedotvornih principov nemščine in slovenščine so po postopku transpozicije, ki je po Vinayu in Darbelnetu prva stopnja indirektnega prevoda, v obeh slovenskih verzijah spremenjene, v prvi deloma napačno razumljene nekatere sestavljenke, med njimi npr. ena, ki je izjemoma z območja abstraktnih samostalnikov:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Kunsthfertigkeit	artistic skill	popolnost umetnosti	mojstrska umetelnost
reifehaltende Reitknechte	grooms who hold the hoops	hlapci, ki drže sklenjen krog(!)	konjarji, ki držijo obroče

Brž ko opazujemo nekoliko večje semantično-sintaktične enote, se spričo različnih frazeoloških in konstrukcijskih konvencij v jeziku izvornika in prevoda možnosti za direktno ujemanje prevoda z izvornikom zmanjšajo. To vsaka po svoje kažejo angleška in obe slovenski verziji prevoda. Transpozicije so ustrezne, če kljub rabi drugačnih besednih vrst in stavčnih členov ohranijo sporočilo izvornika neokrnjeno. Temu je precej blizu prevod Kafkove polstavčne deležniške konstrukcije, ki sta jo Muira

v angleščini lahko ohranila, obe slovenski verziji pa razvezali v popolne podredne stavke in zraven spremenili nemško pasivno konstrukcijo v slovensko aktivno:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Wenn irgendeine Kunstreiterin vom Chef im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend	If some equestrienne were to be urged round and round by a ringmaster, whizzing along on her horse,  throwing kisses, swaying from the waist	Ce bi jahalko priganjal [izpuščeno!] ravnatelj, da bi poskako- vala na konju,  metala poljube, se pozibavala v bokih	Ce bi kako artistko šef gnal v krogu,  da bi morala venomer frfotati na konju, metati poljubčke, se zibati v bokih

Toda slovenska verzija iz leta 1954 je spet pomensko nekoliko okrnjena, ker izpušča prislovno določilo »im Kreise rundum«, medtem ko Grün to prevaja nekoliko manj določno, preprosto »v krogu«. Zato pa nedoločnik »frfotati« v naslednjem stavku okrepi še z glagolom "morala" in s prislovom »venomer«, ki ju izvirnik nima. Toda Kafka v svojem sicer neoporečno stvarnem opisu dogajanja v cirkuški maneži vendarle kopiči prislovna določila z diskretnim, posrednim emfatičnim učinkom, ki ga je Grün s svojimi dodatki torej le stopnjeval: njegov prevod je, natančno vzeto, samovoljno razširjen, vendar po principu, ki ga pravzaprav sugerira avtor izvirnika. Takih mest je v Grünovem prevodu še več:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum  wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt	round and round for months on end without res- pite  angrily exhorts to be most closely attentive	neprenehoma skozi dolge mese- ce [izpuščeno!]  opominja k skraj- ni pazljivosti	mesece in mese- ce neprestano v krogu  besno opozarja, da naj bodo kar se da natančno previdni

Tu je zloženska "monatelang" korektno razvezana v "mesece in mesece", sintagma "peinlichste Achtsamkeit" pa je s prislovnim dodatkom "natančno" podkrepljena v "kar se da natančno previdnost".

Enake značilnosti lahko opazujemo v prevodu podob, ki jih ima Kafka v tem besedilu samo štiri in še to kratke, bežne, v siceršnjem toku pripovedi ne posebno opazne; vidnejša je le zadnja, ki se pojavi tik pred koncem besedila in s tem vse dotlej povedano postavi v posebno perspektivo.

Prva ima obliko identifikacije; tako jo prevajata tudi Muira, medtem ko je v prvem slovenskem prevodu spremenjena v komparacijo, v Grünovi pa korektnije v identifikacijo, vendar ne brez racionalističnega dodatka, prislova "pravzaprav":

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind	accompanied by ebbing and renewed swelling bursts of applause which are really steam-hammers	med spremlja- njem pojemaajočega in spet naraščajočega ploskanja rok, ki so kakor bati parnega stroja	ob spremljavi plahnečega in znova kipečega ploskanja dlani, ki so v resnici pravzaprav strojne stope



Druga se bežno pojavi v zloženki »Tierhaltung«, podobi, ki jo je mogoče razumeti kot nedoločno, eliptično komparacijo brez tertium comparationis; Muira sta jo v nasprotju s svojim siceršnjim strogo korektnim prevajalskim postopkom prevedla z razširitvijo, ki dodaja prav tertium comparationis; to velja tudi za oba slovenska prevoda:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
der Direktor in <i>Tierhaltung</i> ihr entgegenatmet	the ringmaster comes to- wards her breath- ing in animal de- votion	direktor sope v <i>živalsko</i> <i>ponižni drži</i>	direktor diha prednjo z <i>ži- valsko vdanostjo</i>

Tretja Kafkova podoba je hipotetična komparacija, ki sta jo Muira prevedla skoraj dobesedno, prva slovenska verzija tudi, Grün pa jo je modificiral s spremenjeno sintaktično konstrukcijo, ker je iz dveh izvornikov naredil enega samega:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt	as if she were his own most precious grand- daughter about to start on a dangerous jour- ney	kot da bi bila njegova nad vse ljubljen vnuki- nja, ki se odpravlja na nevarno pot	ko da bi se mu nad vse ljublje- na vnukinja  odpravljala na nevarno pot

Kafkova četrta podoba je preprosta enostopenjska komparacija, ki ima v besedilu pomembno funkcijo, ni pa težko prevedljiva. Razlike med slovenskima verzijama se tu premaknejo na raven besednega reda, tj. stavčnega poudarka, na izbiro slovenskega glagola za nemški »versinken« in na izbiro glagolskega vida:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
im Schluss- marsch wie in einem schweren Traum versinkend	sinking into the closing march as in a heavy dream	se kot v tež- ke sanje potaplja v zvoke zaključ- ne koračnice	se pogrezne v zaključno korač- nico kakor v težke sanje

Zanimivo je, da je v tem primeru zgodnejša slovenska verzija razširjena s pojasnjevalnimi »zvoki«, ki jih Kafka v svojem tekstu ne potrebuje.

V celoti pa je za besedilo, ki ga je Kafka v nemščini izrazil iz 287 besedami, v prvi slovenski verziji uporabljenih 267 besed, tj. 7 % manj, v drugi pa 298 besed ali skoraj 4 % več. Willa in Edwin Muir imata v svojem prevodu kar 358 besed, tj. skoraj 25 % več kakor Kafka, pri čemer je zanimivo, da imata nemški izvornik in angleški prevod sorazmerno oba enako, namreč 12 %, določenih in nedoločenih členov, tj. tistih besed, ki jih slovenščina nima; v absolutnih številkah to pomeni, da jih ima Kafka 35, Muira pa 42. Nadaljnji pribitek se v angleškem besedilu v precejšnji meri nabere pri predlogih, ki jih angleščina nasploh pogosto rabi po več hkrati, tako npr. že v naslovu obravnavanega besedila: za nemški »auf« [der Galerie] in slovenski »na« [galeriji] ima natančneje določujoči »up in« [the gallery].

V zvezi s podobami opozarja nase še metafora, katere nosilna beseda je abstraktni samostalnik »Zukunft«, ob njej pa pridevniški deležnik glagola dejavnosti »öffnende«, ki označuje aktivnost v konkretnem svetu. »Odpiranje« je tu opozicija zaključnemu »potapljanju« ali »pogrezanju«, vendar je ta opozicija hkrati tudi paralelistična, ker je »odpiranje« povezano s »sivo prihodnostjo«, »potapljanje« pa s »težkimi sanjami«:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
in die immerfort	in the infinite	venomer	kar vsevdilj
weiter sich	perspective of	znova	v čedalje globlje
öffnende	a drab	v mračno	razprto
graue Zukunft	future	prihodnost	sivo prihodnost

Tu je Grün spet okreplil prislov »immerfort« z dodatnim »kar« in povrh še z arhaično, danes izumetničeno zvenečo besedo »vsevdilj«, prislovu »weiter« pa je v prevodu spremenil perspektivo in ga premoduliral v »globlje«, s čimer je okreplil analogijo s »potapljanjem« v težke sanje. Takih sprememb načelno ni mogoče imeti za nedopustne, zlasti, če bi šlo za vsakdanji govor, ker pa gre za prevod izredno skrbno napisanega izvirnika, sta obe slovenski verziji preohlapni.

To ugotovitev potrjuje tudi primerjava izvornikove in prevodove sintaktične konstrukcije, ki je za sporočilnost Kafkovega besedila odločilnega pomena. Grün jo je v pogloblitnih potezah ohranil, v nekaterih posameznostih pa spremenil – deloma v skladu s konvencijami slovenskega knjižnega jezika, kakor je pokazala že razvezava nemških deležniških polstavkov v popolne stavke, deloma po svoji presoji in izbiri.

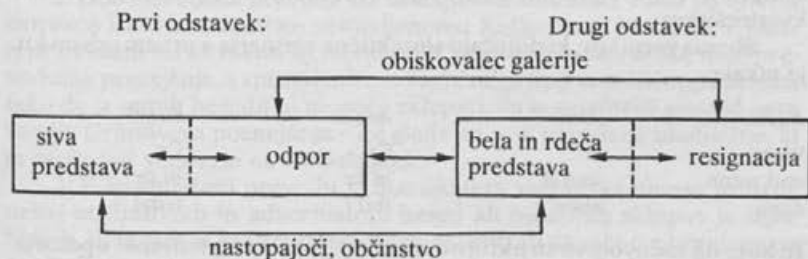
Gre za antitetično-paralelistično konstrukcijo dveh močno razčlenjenih podredij. V vsakem izmed njiju je izražena svoja varianta interakcij in notranjih napetosti med udeleženci dogajanja – na eni strani med nastopajočo artistko in cirkuškim direktorjem, ki jo vodi in jo pri tem bodisi trpinči bodisi ji pomaga, na drugi strani med glasnim, homogeno odzivajočim se občinstvom in tihim, drugače čutečim individualnim obiskovalcem na obrobni galeriji.

Prva varianta prizora – v prvem odstavku – je hipotetična, torej fiktivno fiktivna, sintaktično pa je izoblikovana kot pogojno podredje s 3 glavnimi stavki, 2 odvisnikoma prve stopnje, 1 odvisnikom druge stopnje in 3 deležniškimi polstavki, ki so funkcionalno odvisniki tretje stopnje: če bi izčrpano, jetično akrobatko neusmiljeni šef priganjal k nastopu in če bi se taka mučna predstava neskončno ponavljala, bi mladi obiskovalec galerije morda posegel vmes in trpinčenje ustavil. Dogajanje ga vleče k sebi, nanj deluje centripetalno, čeprav v negativnem smislu – v njem želi sodelovati le zato, da bi ga ustavil.

Druga varianta prizora – v drugem odstavku – pa je fiktivno realna, sintaktično izoblikovana kot še bolj razčlenjeno vzročno-posledično podredje z 2 glavnima stavkoma, 15 ne povsem določno označenimi odvisniki prve stopnje in 3 določno označenimi odvisniki druge stopnje, 4 odvisniki druge stopnje in 1 odvisnikom tretje stopnje; to podredje ima vsega skupaj torej 25 stavkov. V fiktivno realni varianti prizora je artistka čila in zdrava, direktor uslužen in prijazen, občinstvo navdušeno, obiskovalec galerije pa ne čuti več potrebe po zaščitniški akciji. V gladko, lepo potekajočem dogajanju noče biti več udeležen niti kot gledalec, tako dogajanje deluje nanj centrifugalno, s svojo brezhibnostjo ga odvrča; pri harmonični, splošno zadovoljstvo zbujujoči predstavi noče sodelovati niti z odobravanjem niti z odporom, k želji po morebitnem aktivnem posegu vanjo bi ga mogoče pripravile šele dolgotrajne neznosne razmere, vztrajno ponavljajoče se motnje pri izvajanju cirkuškega programa. Richard Thieberger<sup>49</sup> opozarja, da Kafka na paradoksen način v prvem odstavku s konjunktivom dejansko kaže pravo realnost, medtem ko v drugem odstavku z indikativom opisuje lažen prizor. Racionalnost Kafkovega pisanja je torej prikrita, a dosledna: fiktivna fiktivnost, tj. dvakrat zanikana realnost je prava realnost, fiktivna realnost, tj. zanikana realnost ni realnost, ampak je fikcija, laž. Werner Zimmermann<sup>50</sup> označuje ti dve realnosti kot miselno ali duhovno (gedachte oder geistige Wirklichkeit) in vidno ali čutno (geschaute oder sinnliche Wirklichkeit), medtem ko ima Claus Reschke<sup>51</sup> obe za medsebojno pogojeni, komplementarni de-

janski resničnosti in to utemeljuje z analizo Kafkove stavčne in leksikalne modalnosti.

Sele čisto na koncu se pokaže antitetično-paralelistična zgradba celote – notranja opozicijska dvodelnost uvodnih podrednih stavčnih sklopov v obeh odstavkih ter vsebinska vzporednost, a situacijska in hkrati z njo sporočilna nasprotnost sklopov glavnih stavkov, ki zaključujeta oba odstavka:



Formalno se Grünov prevod v nekaterih pogledih skoraj popolnoma sklada z zgradbo Kafkovega besedila, tako npr. glede razmerja med dolžino prvega in drugega odstavka. Sintaktična razčlenjenost se v prvem odstavku tudi skoraj povsem ujema – Grün ima ob 3 glavnih stvkih 2 odvisnika prve stopnje in 4 odvisnike druge stopnje; v drugem odstavku je Grünovo podredje bolj razčlenjeno od Kafkovega – ima 3 glavne stavke, 18 odvisnikov prve stopnje in 8 odvisnikov druge stopnje, skupaj torej 29 stavkov v primeri s Kafkovimi 25 stavki. Razčlenjenost besedila z ločili kaže spet izredno ujemanje vseh treh primerjanih prevodov z izvirnikom (razpredelnica navaja zastopanost vsakega ločila posebej za prvi in posebej za drugi odstavek, med številčkama je znak +):

	vejica	pomišljaj	dvopičje	podpičje	klicaj	pika	skupaj
<i>Kafka:</i>	9 + 20	1 + 1	1 + 0	0 + 13	1 + 0	1 + 1	48
<i>Muir:</i>	12 + 17	1 + 1	1 + 0	0 + 12	1 + 0	1 + 1	47
<i>Anon.:</i>	8 + 18	1 + 2	1 + 1	0 + 11	1 + 0	1 + 1	45
<i>Grün:</i>	10 + 18	1 + 1	1 + 0	0 + 11	1 + 0	1 + 1	45

V prvem odstavku je povprečna dolžina besedila med dvema ločiloma skoraj enaka – pri Kafki 8,5 besede, pri Grünju 8,4 besede, v drugem odstavku je razlika med njima večja: Kafka uporabi med dvema ločiloma povprečno po 5,4 besede, Grün 6,3 besede. To pa pomeni, da je razlika med povprečno dolžino besedila med ločiloma v prvem in drugem odstavku pri Kafki večja kakor pri Grünju, tudi razlika v ritmu obeh odstavkov je torej pri Kafki večja kakor pri Grünju.

Pri proznih besedilih popolnega ritmično-sintaktičnega ujemanja med izvirnikom in prevodom praktično ni mogoče pričakovati, od prevajalca literarnega besedila pa lahko pričakujemo, da bo razbral morebitno posebno funkcionalnost take členitve in jo v prevodu vsaj v poglobitnih potezah obnovil. Ritmično-sintaktična organiziranost Kafkovega besedila nevsiljivo podpira direktno dožemanje dogajanja, tj. vsebine, iz pomenske plasti uporabljenega besednega gradiva: ko neusmiljeni šef žene bolno, slabotno jahalko na šibečem se konju v neskončnih krogih po maneži, uporablja avtor daljše stavke, ki po svoje krepijo vtis mučne razvlečenosti ali vsaj počasnejšega, enoličnejšega tempa dogajanja; ko pa lepa, čila artistka spretno izvaja akrobacije na hitrem belcu, Kafka uporablja za opis tega dogajanja krajše, z več vejicami ločene in celo z močnejšimi podpičji zasekane stavke, ki sugerirajo hitrejšo dogajanje in ži-

vahnejši tempo. Pomenski in ritmični učinki so torej v izvirniku izredno usklajeni, za Grünov prevod pa je mogoče reči vsaj to, da uveljavlja enako tendenco, čeprav za spoznanje manj izrazito.

Med Grünovimi navidez majhnimi prevajalskimi svoboščinami pa ima tista, ki spreminja sintaktično urejenost drugega odstavka, daljnosežnejši pomen, kakor bi ji ga prisojali na prvi pogled. Sprememba namreč posega v občutljivo zadevo – racionalno izražanje relacij v imaginarni literarni realnosti, ki se v Kafkovem kratkem besedilu dinamično spreminja iz uvodne hipotetičnosti, tj. fiktivne fiktivnosti, v običajno literarno kvazirealnost.

Schema veznikov, ki določajo sintaktična razmerja v prvem odstavku, je takale:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Wenn	If	Če	Če
und wenn	and if	in če	in če
dann	then	(bi)	tedaj

To kaže na zadovoljivo strukturno ujemanje, pač pa ob tem spet opozarja nase prevod nevtralnega Kafkovega prislova »vielleicht«, ki je v prvi slovenski verziji prav tako nevtralni »morda« in v Grünovi opaznejši »nemara« – redkejša, bolj izumetničeno učinkujoča, dejansko že ekspresivna, čeprav na denotativni ravni sinonimna beseda; skupni učinek vseh nenavadnih, redkih, starinskih besed – »vsevdilj«, »vnic«, »serec«, »balustrada« – je zvrstni premik besedila iz estetsko nevtralnega knjižnega v literarni jezik.<sup>52</sup> K temu premiku pripomore tudi omenjena Grünova svojevredna raba ključnih sintaktičnih veznikov v drugem odstavku; vidi ti je čisto figurativne narave, ima pa tudi druge posledice. Kafka uvede drugi odstavek z vzročnim odvisnikom, ki na kratko zanika vse, kar je povedal prvi odstavek, nato v dolgem, petnajststavnem asindetonu opiše povsem drugačno verzijo dogajanja v cirkuški maneži, to potrdi s trdilmim vzročnim odvisnikom in nato simetrično prvemu odstavku zaključí še drugega s tristavnim posledičnim asindetonom. Grün je med nikalni in trdilni vzročni odvisnik, ki se začenjata z veznikom »ker« in med katerima Kafka ne uporabi nobenega istorednega veznika, kar štirikrat vrnil dodatni »ker« in s tem poudaril podrednost celotne konstrukcije, ki jo je Kafka samo nakazal:

<i>Kafka:</i>	<i>Muir:</i>	<i>Anon.:</i>	<i>Grün:</i>
Da aber	But since	Toda, saj	A ker
nicht so ist	that is not so	ni tako	ni tako
			ker – ker –
			ker – ker –
da dies	since that	ker	ker je tako,
so ist	is so	je tako	zato

Štirikrat dodani Grünov »ker« na eni strani učinkuje kot ponavljalna figura, kot retorična anafora, ki poudarja literarnost besedila, na drugi strani pa vnaša v prevod bolj poudarjeno racionaliziranje, kakor ga ima izvirenik. S tem oslabi učinek presenečenja, dramatičnega preobrata ob zaključnem delu odstavka, in navsezadnje tudi poanto celotnega besedila; Kafkov drugi »da« je po dolgem presledku od prvega neprimerno močnejši od Grünovega šestega »ker«, ki spričo prejšnjih ponovitev ne deluje več kot pomenljiva zarez.

Po vsem tem je mogoče povzeti še nekaj splošnejših ugotovitev.

1. Slovenska prevoda Kafkove kratke pripovedi *Na galeriji*, objavljena v letih 1954 in 1961, sta bila očitno narejena iz literarnega, ne iz kakšnega drugega interesa. Spremembe v njiju glede na izvirenik ne kažejo nobene ideološke tendence ali prilagajanja apriorno določenemu, idejno opredeljenemu profilu bralca – a tudi Kafkov izvirenik za tovrstne posege



ne daje opore. Ze odločitev za prevod takega teksta je dejansko torej pogojena le z literarnim interesom, ki pa vendarle ni brez implicirane ideološke polemičnosti: v našem okolju, ki je bilo še v 50. letih pod močnim vplivom nasilnih ideoloških interpretacij literature in represivnega obravnavanja del negativno ocenjenih avtorjev, je bilo uveljavljanje literature zgolj kot literature, ki za svoj obstoj ne potrebuje utilitarnih ali ideoloških utemeljitev, že uveljavljanje novih, zares netradicionalnih pogledov na besedno umetnost.

2. Oba slovenska prevoda sta dokaj blizu izvorniku, nista pa docela ustrežna izredno natančno sestavljenemu Kafkovemu besedilu, v katerem so važni vsi elementi in vsi odtenki. Glede na to so razlike med prevodom precejšnje, a spremembe so različnega tipa in različnega učinka, tako da iz samih besedil ni mogoče sklepati, da je zgodnejši prevod prva verzija Grünovega poznejšega – ne glede na prej navedene okoliščine, ki te možnosti vendarle ne izključujejo.

3. V zgodnejšem prevodu je marsikatera vsebinska niansa prezrta, nekaj atributivnih in adverbialnih besed ali besednih sklopov je izpuščenih, tu in tam je kak izraz preveden okorno ali napačno; ohranjena pa sta Kafkova osnovna sintaktična zgradba in raba nevtralnega knjižnega jezika.

4. Grünov prevod iz leta 1961 natančneje ohranja pomenske odtenke Kafkovih sintagem, čeprav je tudi v njem tu in tam prezrta kakšna podrobnost in izpuščen eden izmed krajših stavkov v razčlenjenem podrednem stavčnem sklopu drugega odstavka. V celoti gledano pa je ta prevod nekoliko gostobesednejši, bolj emfatičen in retoričen, pa tudi bolj racionalističen. V leksiko uvaja arhaizme in redke besede, kakršnih Kafka nima ali pa jih rabi manj in še to strogo denotativno; tekst je torej predstavljen iz knjižnega v literarni jezik. Grün ni upošteval, da se Kafka izogiba poudarjenih retoričnih in ekspresivnih stilizmov in da svojo izrazito literarno zasnovano, večpomensko učinkujočo paralelistično-antitetično kompozicijo izpelje s pretežno denotativno rabljenim knjižnim jezikom in z racionalno organizirano, vendar ne racionalistično učinkujočo sintaktično zgradbo.

5. Pomenske in strukturne spremembe, po katerih se Grünov prevod loči od izvornika, so predpostavljale bralca z literarnim interesom, identičnim prevajalčevemu. V tem interesu je obseženo pojmovanje literature in literarnosti kot avtonomnega območja človekove ustvarjalnosti s specifičnimi karakteristikami, ki pa v tem okviru ne upošteva dovolj Kafkovih posebnih postopkov. Grünov prevod je literarne učinke, ki jih Kafka samo nakazuje in jih dosega indirektno, ponekod potenciral in spremenil v direktne. Ravnal je torej podobno kakor petdeset let pred njim Oton Župančič v prevodu Dickensovega romana *Oliver Twist*.<sup>53</sup> Župančič je v prvi polovici 20. stoletja s svojimi prevodi omogočil slovenskemu bralcu številne pomembne stike s svetovno literaturo, Grün je bil v 50. letih eden izmed najbolj aktivnih prevajalcev moderne evropske in ameriške proze, oba pa so privlačila literarna dela različnih smeri in obdobj. Ko sta slovenskemu bralcu odpirala nova obzorja z novimi literarnimi stili, sta oba kazala še rahlo zasidranost v konvencijah starejše literature in mimo izvornih besedil tu in tam uporabljala elemente prejšnjih, včasih tudi poznejših slogov. Morda pa gre pri obeh še za nekaj drugega – za ahistorično posplošeno, bolj sinkretično kakor strogo časovno oziroma nazorsko pojmovanje literarnega stila.

Prva verzija te študije je bila pripravljena za referat na srečanju jugoslovan-skih prevajalcev v Portorožu oktobra 1983 in je obsegala približno tretjino sedanjega besedila, druga, precej razširjena, za predavanje v Društvu za primerjalno književnost SRS decembra 1984. Besedilo je za objavo še dopolnjeno, deloma pa tudi korigirano: v predavanju sem predpostavljala, da je prvi objavljeni slovenski prevod Kafkove kratke pripovedi *Na galeriji* (1954) prva verzija Grünovega pozneje objavljenega prevoda (1961); v študiji puščam vprašanje o avtorstvu prvega, anonimno objavljenega prevoda odprto. – Za podatke o Herbertu Grünu se zahvaljum prof. Urošu Kraigherju, za pojasnila o prevodih Kafke tov. Olgi Ratej in dr. Janku Kosu. Za kritično branje rokopisa se zahvaljum kolegom Katarini Bogataj-Gradišnik, Vlasti Pacheiner-Klander, Darku Dolinarju in Alešu Bergerju.

<sup>1</sup> Prim. Darko Dolinar: *Vprašanje o prevajanju v literarni vedi*. Slavistična revija 25, 1977, št. 2–3, str. 277–292. – Darko Dolinar: *O mestu prevoda v literaturi*. Jezik in slovstvo 29, 1983/84, št. 4, str. 113–118.

<sup>2</sup> Prim. Aleš Erjavec: *Kafka – ideologija in estetika*. Nova revija 3, 1984, št. 31–32, str. 3629–3654, zlasti 3633–3637.

<sup>3</sup> *Splet norosti in bolečine*. Izbral in prevedel Herbert Grün. Spremno besedo napisal dr. Bratko Kreft. Ljubljana 1961 (Kondor 46). – *Proces*. Prevedel in besedo o Franzu Kafki napisal Jože Udovič. Ljubljana 1962. – *Grad*. Prevedel Jože Udovič. Študijo napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1967 (Sto romanov 30). – *Amerika*. Prevedel Janez Gradišnik. Spremno besedo napisala Katarina Bogataj. Maribor 1969 (Nova obzorja 73).

<sup>4</sup> Prim. Marjeta Vasič: *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana 1984 (Literarni leksikon 24), str. 81–82. – Dušan Ludvik: *Franz Kafka pri Slovencih*. Naši razgledi 1963, št. 14, str. 287.

<sup>5</sup> Franz Kafka: *Kratka proza: Pri gradnji kitajskega zidu. Odradek* («Skrb hišnega starešine»). *Cesarska poslanica. Pogovor z molivcem* (odlomek). *Sen. Kragulj*. Prev. Marko Uršič. Problemi 13, 1975, št. 3–5, str. 19–27. – Franz Kafka: *O prisposodbah. Most. Vrtavka. Vrnitev domov. O navidezni smrti. Iz dnevnikov*. Nova revija 2, 1983, št. 17–18, str. 1815–1830. – Franz Kafka: *K vprašanju zakonov. Zagovorniki. Pismo očetu*. Prevedel Jože Udovič. Nova revija 2, 1983, št. 19–20, str. 2092–2108.

<sup>6</sup> Prim. *Kafka-Handbuch 2: Das Werk und seine Wirkung*. Uredil Hartmut Binder. Stuttgart 1979. V tej zvezi zlasti poglavje *Die Aufnahme in den einzelnen Ländern* v okviru oddelka *Geschichte der Kafka-Rezeption*, ki ga je za posamezne dežele in območja poleg Binderja napisala še vrsta avtorjev; slovensko recepcijo in prevode je pomanjkljivo opisal Harry Järv v odstavih o Jugoslaviji, ki so uvrščeni v sklop z neustreznim naslovom *Ostblock* na str. 770 in 775–776.

<sup>7</sup> Prim. podatke, ki so o tem zbrani v Literarnem leksikonu, zlasti v 8., 14., 23. in 24. zvezku, tj. Majda Stanovnik: *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. 1980; Aleš Berger: *Dadaizem. Nadrealizem*. 1981; Denis Poniž: *Konkretna poezija*. 1984; Marjeta Vasič: *Eksistencializem in literatura*. 1984.

<sup>8</sup> Prim. poglavje *Die Ausgaben* v oddelku *Der Text* – prispevek Ludwiga Dietza v *Kafka-Handbuch 2*, in poglavja, navedena v op. 6. – Za Kafkovo krajšo pripovedno prozo nemški uredniki, kritiki in znanstveniki dosledno rabijo zbirni termin »Erzählungen«.

<sup>9</sup> Prim. op. 6.

<sup>10</sup> Prim. op. 2.

<sup>11</sup> Ivan Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih*. V: *Zbornik znanstvenih in poučnih spisov*. Slovenska Matica. Ljubljana 1901, str. 52–89.

<sup>12</sup> Za duha in srce. Slovenec 1928, št. 157, str. 7.

<sup>13</sup> *Franz Kafka*. Slovenec 1929, št. 234, str. 11.

<sup>14</sup> Prim. Dušan Ludvik, kot v op. 4, in Dušan Ludvik: *Znanstvene konference o delih Franza Kafke*. Sodobnost 1963, št. 10, str. 948–953.

<sup>15</sup> Miran Jarc: *Franz Kafka*. Dom in svet 1931, št. 7–9, str. 389–393. – Silvester Škerl: *Književna Praga*. Slovenec 1931, št. 92, str. 6. – Rajko Ložar: *Franz Werfel, Mladostna krivda*. Dom in svet 1932, št. 5–6, str. 248. – France Vodnik: *Jaroslav*

Durych, Blodnje. Slovenec 1933, št. 34, str. 4. – 0 Jarčevem eseju prim. Igor Gedrih: *Miran Jarc in Franz Kafka*. Naši razgledi 1983, št. 18, str. 518–519.

<sup>16</sup> *Ein Hungerkünstler* (1924): *Gladovalec*. Prevedel H. [erbert] G. [rün]. Beseda 1954, št. 4–5, str. 249–256. – *Gladovalec*. Prevedel K. Gorčanec [=Drago Grah]. Mladina 1961, št. 3, str. 7.

<sup>17</sup> *Vor dem Gesetz* (1919): *Pred vrati Pravice*. TT 1954, št. 42, str. 9. – *Pred zakonom*. Prev. Hodor [=Dora Hofman]. Večer 1957, št. 3. – *Pred zakonom*. Prev. Jože Zupančič. TT 1957, št. 53, str. 10.

<sup>18</sup> *Auf der Galerie* (1919): *Na galeriji*. TT 1954; št. 51, str. 8.

<sup>19</sup> *Ein Landarzt* (1919): *Vaški zdravnik*. Prev. H.[erbert] G.[rün]. Nova obzorja 1954, št. 12, str. 738–742.

<sup>20</sup> *Elf Söhne* (1919): *11 sinov*. Prev. Silvester Škerl. TT 1957, št. 35, str. 9.

<sup>21</sup> *Der Jäger Gracchus* (1931): *Lovec Gracchus*. Tribuna 1957, št. 2.

<sup>22</sup> *Das Urteil* (1919): *Sodba*. Prev. Ivan Stopar. Naši razgledi 1958, št. 5, str. 116–117.

<sup>23</sup> *Der Heizer* (1913): *Kurjač*. Prev. Rok Arih [=Drago Druškovič]. Mlada pota 1959, št. 6, str. 338–343.

<sup>24</sup> *Kinder auf der Landstrasse* (1913): *Otroci na deželni cesti*. Prev. Lojze Kovarič. Pionirski list 14, 1960–61, št. 24.

<sup>25</sup> Prim. op. 14.

<sup>26</sup> H.[erbert] G.[rün]: *Iz proze mladega Kafke*. Beseda 3, 1954, št. 4–5, str. 310–311. – Herbert Grün: *Preplet norosti in bolečine (Nekaj zapiskov ob Kafki)*. Nova obzorja 1954, št. 12, str. 753–755.

<sup>27</sup> Herbert Grün: *O prevajalski politiki*. Naši razgledi 1, 1952, št. 14, str. 23. – Prim. Majda Stanovnik: *Herbert Grün in prevajanje. Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem*. Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 5–7. Uredili Drago Bajt, Frane Jerman, Janko Moder. Ljubljana 1982, str. 345–354, zlasti 346–347.

<sup>28</sup> Pobudnik tega prevoda je bil tedanji sourednik Besede Janko Kos, ki je, kakor se še danes spominja, priskrbel prevajalcu tudi izvornik, knjigo, ki jo je imela tedanja Sentjakobska knjižnica in jo ima zdaj ljubljanska Mestna knjižnica v Gosposki 1, tj. Franz Kafka: *Ein Hungerkünstler*. Vier Geschichten. Berlin 1924. Poleg novele *Ein Hungerkünstler* so v tej knjigi še *Erstes Leid*, *Eine kleine Frau* in *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*.

<sup>29</sup> Grünov izbor obsega naslednja besedila v naslednji razvrstitvi: *Pred vrati postave (Vor dem Gesetz 1919)*; *Vaški zdravnik (Ein Landarzt, 1919)*; *Sodba (Das Urteil, 1916, 1920)*; *Ženskiica (Eine kleine Frau, 1924)*; *Preobrazba (Die Verwandlung, 1915)*; *V kazenski koloniji (In der Strafkolonie, 1919)*; *Gladovalec (Ein Hungerkünstler, 1924)*; *Pevka Jožefina ali mišji rod (Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse, 1924)*; *Na galeriji (Auf der Galerie, 1919)*; *Enajst sinov (Elf Söhne, 1919)*. – *Sodba, Preobrazba* in *V kazenski koloniji* so izšle kot samostojne objave; *Pred vrati postave, Vaški zdravnik, Na galeriji* in *Enajst sinov* so iz zbirke *Vaški zdravnik (Ein Landarzt, 1919)*; *Ženskiica, Gladovalec* in *Pevka Jožefina ali mišji rod* so iz zbirke *Gladovalec (Ein Hungerkünstler, 1924)*.

<sup>30</sup> Pojasnila o genezi *Spleta norosti in bolečine* in o siceršnjem Grünovem literarnem delu mi je dal prof. Uroš Kraigher 4. oktobra 1983.

<sup>31</sup> V začetku l. 1985 sem o tem spraševala tov. Borisa Grabnarja, Olgo Ratej, Rapo Šuklje in Rada Bordona. Boris Grabnar ne izključuje možnosti, da je Kafka, ki ga je takrat že poznal, prevedel za TT on sam, čeprav se s prevajanjem iz nemščine sicer ni ukvarjal. Za prevode iz nemščine je takrat v TT skrbela Olga Ratej, ki je po preverjanju vira, iz katerega je takrat izbirala krajšo prozo za prevajanje, samo sebe kot prevajalko Kafke izključila; možni prevajalci v TT bi po njenem mnenju, s katerim soglaša tudi Zoran Jerin, bili bodisi Silvester Škerl bodisi Ludvik Mrzel bodisi Marjan Bregant.

<sup>32</sup> *Ta drugi dejl tiga noviga testamenta, 1560. Koku se ima ta beseda postava v tim pismu s. Pavla zastopiti*: »To latinsko besedo lex Nembcu imenujejo Gesetz, ti Krovati inu Peami zakon, mi Krajnci pak po tej nembščini ni pravimo postava.« Prim. Mirko Rupel, *Slovenski protestantski pisci*. Ljubljana, 1966<sup>3</sup>, str. 106.

<sup>33</sup> Prim. prevod Jožeta Udoviča – Franz Kafka: *Proces*. Ljubljana, 1962, str. 204–206: tudi tu je »Gesetz« preveden s »Postava«.

<sup>34</sup> Prim. Janez Logar, Štefka Bulovec in Ančka Posavec: *Slovenska bibliografija za leto 1961*. Ljubljana 1965, str. 38.

<sup>35</sup> Oton Župančič: *Pomen prevodov za našo duševnost*. V: *Zbrano delo 7*. Uredila Josip Vidmar in Joža Mahnič, Ljubljana 1978, str. 262–263.

<sup>36</sup> H.[erbert] G.[rün]: *Iz proze mladega Kafke*. Prim. op. 26.

<sup>37</sup> Prim. Walter Benjamin: *Franz Kafka, Zur zehnten Wiederkehr seines Todes-tages*. Ponatis v Walter Benjamin: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*. Leipzig 1984 (Reclams Universal-Bibliothek, Band 1060).

<sup>38</sup> Jolka Milič: *Meditacija*. Naši razgledi 1962, št. 1, str. 18.

<sup>39</sup> Vladimir Kavčič: *Prezgodaj in prepozno: Kafka*. Mlada pota 1961/62, št. 6, str. 450.

<sup>40</sup> Igor Gedrih: *Kafka v Kondorjevi izdaji*. Prosvetni delavec 12, 1962, št. 2, str. 5.

<sup>41</sup> Jože Snoj: *Splet norosti in bolečine*. Naši razgledi 1962, št. 4, str. 73.

<sup>42</sup> Prim. op. 14 in Konstantin Fedin: *Odklanjamo Kafko, Joycea, Prousta*. Naši razgledi 1963, št. 17, str. 342.

<sup>43</sup> Prim. Drago Bajt: *Uganka in prevod*. Otrok in knjiga 1984, št. 19, str. 25–29. – Majda Stanovnik: *Carrollov literarni nesmisel na Slovenskem*. Otrok in knjiga 1984, št. 19, str. 35–50.

<sup>44</sup> Kafkov rokopis tega dela ni ohranjen (prim. Ludwig Dietz: *Der Text. Kafka-Handbuch 2*, str. 4). Za analizo sem uporabljala besedilo, ki je istovetno v Brodovi izdaji *Kafkovih zbranih del* (Franz Kafka: *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Berlin 1935<sup>1</sup>, New York 1946<sup>2</sup>, str. 154–155) in v Raabejevi izdaji (Franz Kafka: *Sämliche Erzählungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main – Hamburg, 1970<sup>1</sup>, 1976<sup>11</sup>).

<sup>45</sup> Franz Kafka: *Wedding Preparations in the Country and Other Stories*. Penguin Books, 1978. Zbrano po različnih prejšnjih izdajah prevodov več prevajalcev; *Up in the Gallery* (str. 124–125) je prevod Wille in Edwina Muira, objavljen že l. 1949.

<sup>46</sup> Prim. Gerhard Neumann: *Auf der Galerie*. V: *Kafka-Handbuch 2*, oddelek *Die einzelnen Werke*, poglavje *Die Erzählungen*. Stuttgart 1979, str. 320–321.

<sup>47</sup> V angleščino, francoščino, italijanščino, japonščino, norveščino, dansščino, srbohrvaščino. Prim. prispevke različnih avtorjev v poglavju *Die Aufnahme in den einzelnen Ländern v Kafka-Handbuch 2*, IV. del – *Die Wirkung*, oddelek *Geschichte der Kafka-Rezeption*. Str. 667, 689–691, 730, 740–741, 748, 755, 776.

<sup>48</sup> J.-P. Vinay in J. Darbelnet: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris 1968<sup>2</sup>.

<sup>49</sup> Richard Thieberger: *Sprache*. V: *Kafka-Handbuch 2*, oddelek *Ästhetik*. Str. 192–193.

<sup>50</sup> Werner Zimmermann: *Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart*. 2. Interpretation für Lehrende und Lernende. Düsseldorf 1956<sup>1</sup>. *Franz Kafka: Auf der Galerie*. Str. 159–164.

<sup>51</sup> Claus Reschke: *The Problem of Reality in Kafka's »Auf der Galerie«*. *The Germanic Review* 51, 1976, št. 1, str. 41–51.

<sup>52</sup> Vinay in Darbelnet, kot v op. 48, str. 34.

<sup>53</sup> Prim. Majda Stanovnik: *Župančič in pripovedna proza – prevod romana Oliver Twist*. *Primerjalna književnost* 2, 1979, št. 1, str. 41–50. Tudi v: *Oton Župančič. Simpozij 1978*. Uredil Francè Bernik. Slovenska matica. Ljubljana 1979, str. 459–471.



Wenn irgendeine hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenanmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.

If some frail, consumptive equestrienne in the circus were to be urged round and round on an undulating horse for months on end without respite by a ruthless, whip-flourishing ring-master, before an insatiable public, whizzing along on her horse, throwing kisses, swaying from the waist, and if this performance were likely to continue in the infinite perspective of a drab future to the unceasing roar of the orchestra and hum of the ventilators, accompanied by ebbing and renewed swelling bursts of applause which are really steam-hammers – then perhaps, a young visitor to the gallery might race down the long stairs through all the circles, rush into the ring, and yell: 'Stop!' against the fanfares of the orchestra still playing the appropriate music.

But since that is not so; a lovely lady, pink and white, floats in between the curtains, which proud lackeys open before her; the ring-master, deferentially catching her eye, comes towards her breathing animal devotion; tenderly lifts her up on the dapple-grey, as if she were his own most precious grand-daughter about to start on a dangerous journey; cannot make up his mind to give the signal with his whip, finally masters himself enough to crack the whip loudly; runs along beside the horse, open-mouthed; follows with a sharp eye the leaps taken by its rider; finds her artistic skill almost beyond belief; calls to her with English shouts of warning; angrily exhorts the groom who hold the hoops to be most closely attentive; before the great somersault lifts up his arms and implores the orchestra to be silent; finally lifts the little one down from her trembling horse, kisses her on both cheeks and finds that all the ovation she gets from the audience is barely sufficient; while she herself, supported by him, right up on the tips of her toes, in a cloud of dust, with outstretched arms and small head thrown back, invites the whole circus to share her triumph – since that is so, the visitor to the gallery lays his face on the rail before him and, sinking into the closing march as in a heavy dream, weeps without knowing it.

Ce bi izčrpano, jetično cirkuško jahalko na opotekajočem se konju pred neutrudljivo publiko priganjal okruten ravnatelj neprenehoma skozi dolge mesece, da bi poskakovala na konju, metala poljube, se pozibavala v bokih, in če bi se ta igra med neprekinjenim brnenjem orkestra in ventilatorjev venomer znova nadaljevala v mračno prihodnost med spremljanjem pojemajočega in spet naraščajočega ploskanja rok, ki so kakor bati parnega stroja – bi morda pohitel mlad obiskovalec galerije navzdol po dolgem stopnišču, mimo vrst sedežev, planil v menažerijo in zapil močneje od fanfar vedno glasnega orkestra: Stoj!

Toda, saj ni tako: lepa dama, bela in rdeča, priteče med zastori, katere razpirajo pred njo ponosni slugi v livreh; direktor išče predano njene oči in sope v živalsko ponižni drži; skrbno jo dvigne na rožnatega belca, kot da bi bila njegova nad vse ljubljena vnukinja, ki se odpravlja na nevarno pot; ne more se odločiti, da bi dal znamenje z bičem; navsezadnje ga da poln samopremagovanja; nato teka z odprtimi usti poleg konja; sledi z ostrimi pogledi skokom jahalke in komajda lahko razume popolnost njene umetnosti; poizkuša svariti z vzkliki v angleščini; hlapce, ki drže sklenjen krog, opominja k skrajni pazljivosti; pred velikim salto mortale roti orkester s povzdignjenimi rokami, naj utihne; navsezadnje pa dvigne dekletko s konja, jo poljubi na obe lici, nobeno čaščenje publike mu ni dovolj – in ona bi hotela, stoječ z njegovo pomočjo visoko na konicah prstov, zavita v prah, z razprostrtimi rokami ter nazaj nagnjeno glavo, deliti svoje veselje z vsem cirkusom – ker je tako, položi obiskovalec galerije svoj obraz na pregrado, se kot v težke sanje, potaplja v zvoke zaključne koračnice in joče, ne da bi vedel za to.

Ce bi kako betežno, jetično artistko neusmiljeni šef z zamahi biča mesece in mesece neprestano gnal v krogu po maneži na majavem konjskem hrbtu pred neutrudnim občinstvom, da bi morala venomer frfotati na konju, metati poljubčke, se zibati v bokih, in če bi se ta igra ob nikdar niti za hip ne zaustavljenem bučanju orkestra pa ventilatorjev kar vsevdilj še nadaljevala v čedalje globlje razprto sivo prihodnost, ob spremljavi plahnečega in znova kipečega ploskanja dlani, ki so v resnici pravzaprav strojne sope – nemara bi tedaj mlad gledalec z galerije prihitel po dolgem stopnišču mimo vseh številnih vrst, se pognal v manežo, zaklical svoj: Stoj! mimo fanfar vsekdar prilagodljivega orkestra.

A ker ni tako; ker privihra lepa dama, bela in rdeča, skozi zavese, ki jih ponosni livriranci pred njo razgrnejo; ker ji direktor z vdanimi pogledi išče oči in diha prednjo z živalsko vdanostjo; jo skrbno posadi na serca, kot da bi se mu nadvse ljubljena vnukinja odpravljala na nevarno pot; ker se kar ne more odločiti, da bi z bičem pomignil, a se nazadnje le nasilno premaga in poč; spremlja jahalkine poskoke z ostrimi pogledi; komaj doumeva njeno mojstrsko umetnost; z angleškimi vzkliki poskuša svariti; besno opozarja konjarje, ki držijo obroče, da naj bodo kar se da natančno previdni; ker pred velikim salto mortale z iztegnjenimi rokami roti orkester, da naj vendar utihne; naposled pomaga punčki z drhtečega konja, jo poljubi na lička in meni, da vse navdušenje občinstva le še ni dovolj; ta čas pa ona, nanj oprta, visoko vzpeta na prste, sredi oblaka prahu, z razprtimi rokami in vnic nagnjeno glavico želi deliti svojo srečo z vsem cirkusom – ker je tako, zato položi gledalec na galeriji obraz na balustrado, se pogrezne v zaključno koračnico kakor v težke sanje in zajoče, ne da bi se tega zavedal.

**Marjeta Vasič**  
**EKSISTENCIALIZEM**  
**IN LITERATURA**

ZRC SAZU – DZS,  
Ljubljana 1984  
(Literarni leksikon 24)

Sto razpravo je avtorica zajela problematiko, ki odločilno opredeljuje eno od najznačilnejših in najpomembnejših komponent literarnega dogajanja v tem stoletju. Vprašanje eksistencializma v literaturi je v precejšnji meri še vedno aktualno, čeprav po obratu k strukturalizmu, gledališču absurda, novemu romanu itd. v šestdesetih in sedemdesetih letih ni več tako v ospredju in ne zbujata več tako ostrih polemik. To pa pomeni, da o tem dogajanju, ki je doseglo svoj vrh v bližnji preteklosti in ki pravzaprav še vedno traja, ni mogoče govoriti iz varne razdalje, ki bi omogočala urejeno, neprotislovno in neproblematično pisanje. Razpravljanje o razmerju med eksistencializmom in literaturo je torej danes lahko predvsem problemsko, odprto, ne more pomeniti dokončne sodbe ali hladnega in objektivnega literarnozgodovinskega poročila.

Problematičnost se izkazuje že ob sami določitvi predmeta; le-ta ni opredeljen kot »eksistencialistična literatura« ali »eksistencializem v literaturi«. Naslov določa predmet obravnave bolj široko in odprto, zato pa tudi bolj nedoločno, kot problem. Eksistencializem očitno ni literarna smer oziroma tok, ki bi ga bilo mogoče primerjati s kako imanentno literarno smerjo; ni namreč znotraj literarni oziroma znotrajumetniški pojem, pač pa napotuje na eksistencializem kot misel, filozofijo, in torej ne meri toliko na formalne karakteristike književnosti, temveč bolj na vprašanje ideje in tematike. Hkrati pa tudi eksistencializem kot filozofija presega meje novodobne filozofske misli, opredeljene z idealom jasne in razvidne teorije, in se sam bliža umetnosti, stoji torej v posebnem razmerju do literature. To pomeni, da gre za poseben odnos

med obema področjema, ki ga ne moremo izčrpati z oznakami, kot so filozofski vpliv ipd.; to razmerje je odločilnejše, v njem dobiva literatura filozofsko relevantnost, postaja v nekem smislu del filozofije, filozofija pa se spreminja v književnost. Končno je bistven sestavni del tega razmerja tudi vprašanje estetike, literarne kritike in interpretacije (eksistencializem se lahko uresničuje ne le skozi neposredno literarno ustvarjanje, pač pa tudi skozi odnos do že ustvarjene književnosti, skozi kritiko, razumevanje in interpretacijo).

Naloga, pred katero je bila postavljena avtorica, torej nikakor ni bila lahka, kajti treba je bilo upoštevati tako zahteve, ki jih postavlja narava Literarnega leksikona – objektivnost, preglednost, sistematičnost, konciznost, informativnost itd. – kot tudi samo naravo predmeta, ki se upira neprotislovnemu in sistematičnemu pisanju ter sili v odprte probleme in protislovja.

Avtorica je snov uredila sistematično in pregledno. Po kratkem prikazu termina je razprava razdeljena na tri dele; prvi del obravnava filozofijo eksistence, drugi predstavlja problematiko eksistencializma v literaturi, medtem ko je tretji del sorazmerno zelo obsežna predstavitev in analiza eksistencializma na Slovenskem.

Prvi del sam po sebi seveda presega okvire ozko literarnozgodovinsko načrtane razprave, je pa nujen, ne le zaradi posebnega razmerja med literaturo in filozofijo v eksistencializmu, pač pa tudi zato, ker se v tej filozofiji izoblikujejo tiste ideje, vprašanja in pogledi, ki so odločilni tudi za literaturo. Avtorica v prvem delu najprej na kratko predstavi glavne predhodnike in predstavnike filozofije eksistence, nato pa nakaže njihove splošne značilnosti; posebej se ustavi ob samem ključnem pojmu eksistence. Končno pa opozori tudi na kritike in zavračanja, ki jih je filozofija eksistence doživljala z zelo različnih strani.

Drugi del, ki je posvečen literaturi, predvsem sintetično podaja

**KNJIŽNI**  
**ZAPISKI**  
**IN OCENE**

temeljne značilnosti eksistencialističnega toka v literaturi. Tu se je avtorica izognila običajnemu postopku, ki temelji na predstavitvi najpomembnejših avtorjev in del kake smeri; te pisatelje sicer našteva, vendar nato ne analizira njihovih opusov kot takih, pač pa predvsem razgrinja relevantno problematiko, ki jo ta dela prinašajo. Ob vsakem problemskem sklopu skuša predvsem ugotoviti skupne značilnosti posameznih avtorjev oziroma vse smeri, to se pravi, da išče tiste razsežnosti, ki bi mogle veljati za splošne lastnosti in posebnosti eksistencializma. Pristop, kot ga je avtorica uporabila tu, izhaja najbrž tudi iz zahtev zbirke in same narave predmeta: naslanja se namreč na širok izbor raziskav eksistencializma, njihove rezultate povzema in sooča med seboj. Študija torej omogoča po eni strani pogled v različna relevantna mnenja o eksistencializmu v literaturi, po drugi strani pa s tem razkriva problematičnost predmeta razpravljanja.

Tako se najprej ustavlja ob različnih klasifikacijskih in periodizacijskih težah, v tem okviru pa tudi opozori na glavne pisce, ki po različnih opredelitvah pojma sodijo v eksistencializem ali v njegovo bližino. Nato se posebej ustavi ob nekaterih pomembnejših problemskih sklopih; to je najprej vprašanje razmerja Kafkove literature do eksistencializma, temu pa sledi oris najpomembnejših značilnosti t. i. romanov človekove usode. Nato označi eksistencialistično estetsko misel in literarno kritiko, zatem pa povzame glavne poteze eksistencialistične literature v Franciji. Končno se dotika še vprašanja o razmerju med eksistencializmom in romantiko.

Tretji del razprave, ki obravnava eksistencializem na Slovenskem, je od vseh najboljšeje, zavzema celo več kot pol knjige. Lahko rečemo, da je to še posebno pomemben del pričujočega zvezka, kajti brez dvoma je to temeljna študija o tej problematiki. Eksistencializem je seveda tisti tok, ki je v precejšnji meri odločilen v sloven-

ski književnosti, tako pred vojno kot po njej, in na katerega se je slovenski kulturni prostor zelo intenzivno odzval, bodisi pozitivno bodisi negativno. Če se je avtorica v prvih dveh poglavjih lahko opirala na obsežno literaturo o eksistencializmu, je bila v tretjem prisiljena odpirati pogled v usodo eksistencialistične misli in književnosti v našem prostoru v veliki meri z lastnimi raziskavami. Zaradi vsega tega je dala tu več poudarka prikazom dejstev, dogajanja itd., z drugimi besedami, poglavje je zastavljeno precej bolj literarnozgodovinsko kot prvi dve. Seveda se tudi v slovenskem prostoru pojavlja v zvezi z eksistencializmom vrsta vprašanj in problemov; avtoričina zasluga je, da tu pušča do besede različna, celo kontroverzna mnenja. Tudi nasploh ne stoji na stališču, s katerega bi že vnaprej razsojala ali vrednotila, v prikazih polemik zavračala eno ali drugo stran itd. Med slovenskimi avtorji posveča seveda posebno pozornost Kocbeku kot najvidnejši figuri eksistencializma pri nas, ki povrh še združuje predvojni in povojni tok te smeri. Zanimiv problem, na katerega opozarja razprava, je tudi vprašanje o eksistencializmu v Perspektivah oziroma razmerju med eksistencializmom in (neo)marksizmom v tekstih teoretikov te revije.

Pomen razprave Marjete Vasič je torej zlasti v tem, da odkrito opozarja na problematiko, ki jo odpira razmerje med eksistencializmom in literaturo, da dopušča pogled v problematičnost in kontroverznost predmeta, pri čemer pa ji vendarle uspeva sintetično zajeti temeljne skupne značilnosti in razsežnosti eksistencialistične književnosti, literarne kritike itd. Če sta prvi dve poglavji, posvečeni eksistencializmu v Evropi, predvsem problemski in ne dajeta veliko podatkov, prinaša tretje tudi sorazmerno obsežen pregled dogajanj na Slovenskem.

Igor Zabel



## Katarina Bogataj-Gradišnik SENTIMENTALNI ROMAN

ZRC SAZU-DZS,  
Ljubljana 1984  
(Literarni leksikon 25)

Ta študija je (ob zvezku Janka Kosa, ki obravnava roman nasploh) prvi zvezek Literarnega leksikona, ki obdeluje kako posebno zvrst romana. Sentimentalni roman je časovno že precej oddaljen, zaradi česar se morda lahko zdi tudi neaktualen, poleg tega je pogosto že vnaprej negativno ovrednoten. Toda pričujoča študija se loteva pojava sentimentalizma brez predsodkov in podcenjevanja in z vso resnostjo, zato so lahko rezultati tega raziskovanja zelo zanimivi in celo presenetljivi.

Tu želimo opozoriti na dve konsekvenci, ki izhajata, eksplicitno in implicitno, iz predstavitve in analize najpomembnejših tovrstnih del. Prvi tak rezultat je opredelitev samega osnovnega pojma sentimentalizem. Literarna veda se seveda sprašuje, kako je treba literarnozgodovinsko opredeliti ta pojem; močno razširjeno je mnenje, ki odmeva tudi v slovenski literarni vedi, da je sentimentalizem ključni element predromantike ali da je kar istoveten z njo. Avtorica opozarja, da je francoska komparativistika (Van Tieghem, Hazard) opredelila razmerje med razsvetljenstvom in romantiko kot izključujoče nasprotje in je bila zato pričljiva sentimentalizem 18. stoletja razumeti kot težnje, ki ne sodijo v razsvetljenstvo, pač pa napovedujejo romantiko. Avtorica se nasprotno naslanja na novejšo nemško literarno zgodovino, ki sentimentalizem razume kot sestavni del samega razsvetljenstva. (Toda če sentimentalizem opredelimo kot del razsvetljenstva, to še ne pomeni, da je postal pojem predromantike nepotreben. Ta pojem lahko namreč označuje vrsto literarnih fenomenov, ki ne sodijo v tok sentimentalizma. Poleg tega je že iz analiz v pričujoči študiji razvidno, da preidejo v pozni senti-

mentalizem tudi sestavine, ki so tuje razsvetljenstvu, ki so torej že predromantične in celo romantične.) Tako se torej razsvetljenstvo kaže v nekakšni dvojnosti racionalnosti in potenciranega čustva, občutljivosti itd. in ne več kot strogo razumska doba. Občutljivost, čustvenost, je temeljna karakteristika »naravnega«, »resničnega« človeka razsvetljenstva. Toda čeprav je sentimentalizem odločilni sestavni del razsvetljenstva, tvori sorazmerno specifičen in samostojen tok v literaturi te dobe, ki ima svoje predhodnike (npr. v nekaterih vrsteh baročne književnosti) in ki sega s svojo tradicijo tudi prek razsvetljenstva.

Drugi zanimivi rezultat, ki ga lahko povzamemo iz obravnavane študije, je sorodnost med sentimentalnim in modernim romanom. Ta ni razvidna le ob najbolj skrajnih, že samodestruktivnih primerih, kakršna sta oba Sternova romana, pač pa leži ta podobnost v sami strukturi sentimentalnega romana, v subjektivizaciji, ki jo le-ta prinaša s seboj, v redukciji na subjektivno doživetje in v »orkestraciji« več takih subjektivnih stališč. To je mogoče posebno jasno videti iz strukture romana v pismih, ki pomeni nekakšno »naravno« formo sentimentalnega romana. Avtorica opozarja med drugim na te značilnosti romana v pismih: avtor se je umaknil iz teksta, s čimer je dosežena iluzija spontanege, sprotnege zapisovanja; odpravljena je torej epska distanca, doživljajska in pripovedna situacija se prekrivata, zgodba pa je tako odprta proti negotovi prihodnosti; zato je pravo področje pisemskega romana »notranji svet junakov, dogajanje v njihovi duševnosti«, medtem ko je zunanji svet »viden samo skozi zavest piščega junaka« (str. 92). Taka subjektivna stališča se skozi idealni model pisemskega romana (kakršnega predstavlja npr. Richardsonova *Clarissa*) medsebojno dopolnjujejo, celota torej nastaja tako, da se posamezni parcialni vidiki združujejo v objektivno predstavo. Iz teh posebnosti lahko

torej vidimo, da take razsežnosti sentimentalnega romana utemeljujejo in omogočajo nekatere sicer dosti radikalnejše postopke modernega romana.

Avtorica začenja študijo s sorazmerno natančnim prikazom razvoja in pomena termina, s tem pa že tudi vsebinsko opredeli svoj predmet. V naslednjih poglavjih obdeluje razvoj sentimentalnega romana v tistih deželah, v katerih se je le-ta najbolj značilno in izrazito razvijal, namreč v Angliji, Franciji in Nemčiji, nato pa označi tudi tiste literature, ki so bile za zvrst manj značilne, med njimi posebej rusko. Tu gre za zelo informativne in pregledne razvojne analize, iz katerih je mogoče spoznati glavne avtorje in njihova dela, vire in predhodnike, na katere so se naslanjali, pa tudi razvoj strukture romana, spremembe v položaju in tudi ustroju samega sentimentalizma itd. Zatem se ustavi še ob zvrsti pisemskega romana, ki se sicer ne pokriva docela s sentimentalnim, vendar pomeni njegovo osrednjo formo; tu opozarja na posebnosti, ki jih je forma prinesla s seboj (na nekatere od njih smo opozorili) in na spremembe, ki jih je doživljala v svojem razvoju do romantike in z odmevi v novejših obdobjih.

Predvsem pa je dragoceno zadnje, najboljše poglavje študije, ki se ukvarja z odmevi sentimentalizma v slovenski literaturi; to poglavje presega zgolj pregledno podajanje najpomembnejših pojavov in problemov in je pravzaprav sistematična komparativistična študija o odmevih in vplivih sentimentalne književnosti na Slovenskem. Seveda ni mogoče govoriti o slovenskem sentimentalnem romanu, kajti naša književnost te vrsti v njeni izvorni obliki ni ustvarila. To pa ne pomeni, da sentimentalizem ni bil odločilen za slovensko književnost, vendar je deloval zapoznelo in hkrati z drugimi smermi. (»Značilna lastnost slovenskega zgodnjemeščanskega romana je sinkretizem, stapljanje sodasnih romanesknih sestavin s tis-

timi iz razsvetljenske, rahločutne ter romantične tradicije.« Str. 99)

Poglavje, posvečeno slovenskim odmevom sentimentalizma, lahko v grobem razdelimo na dva vidika. Avtorica najprej analizira te odmeve v razvoju slovenske literature od Ciglerjeve nabožno-poučne povesti prek vajevske proze do meščanskega romana (posebej pri Jurčiču in Stritarju), nato pa raziskuje, kako so se v slovenski prozi realizirali nekateri tipični modeli sentimentalnega romana (natančneje analizira recepcijo vzorcev *Nove Heloize*, *Župnika Wakefieldskega*, *Uboge Lize* in *Pamele*, nato pa še funkcijo, ki jo opravljajo forme pisma, dnevnika in potopisa). Ne ustavlja se le pri najvidnejših avtorjih in delih, pač pa opozarja tudi na manj pomembne avtorje in avtorice, ki prehajajo že v trivialno literaturo. (S tem opozori tudi na pomen, ki ga ima sentimentalizem za trivialno književnost.)

Ta obsežni zvezek Literarnega leksikona torej prinaša sistematično in zelo informativno študijo o zvrsti romana, ki je v marsikakem pogledu zanimiva in bi zaslužila tudi pri nas večjo pozornost (v slovenskih prevodih npr. niso dostopna dela kot Rousseaujeva *Nova Heloiza*, Richardsonovi romani, Sternovo *Sentimentalno popotovanje* itd.)

Igor Zabel

### Aleš Erjavec O ESTETIKI, UMETNOSTI IN IDEOLOGIJI

*Cankarjeva založba, Ljubljana 1983  
(Misel in čas)*

Erjavčeva knjiga študij o francoskem marksizmu (tako je tudi podnaslovljena), ki združuje razprave, nastale med avtorjevim intenzivnim preučevanjem francoske marksistične filozofije in estetike ter večinoma že objavljene v reviji *Anthropos*, skuša s svojo teoretsko zastavitvijo razviti in preizkusiti nove možnosti marksističnega raz-

iskovanja estetike in umetnosti. O tem, da gre avtorju ravno za marksistično kritiko, najbrž ne more biti dvoma, čeprav npr. Matjaž Potrč meni, da pri kritiki izhaja pravzaprav iz stališč strukturalizma in freudizma (prim. M. P.: *Francoska marksistična misel o estetiki*, Delo, 9. februarja 1984, str. 14). Erjavec si prizadeva opraviti svojo analizo vsestransko korektno in predvsem strokovno, z doslednim izogibanjem vnaprejšnjim diskvalifikacijam in predsodkom, sicer tako pogostim spremnim pojavom »ortodoksne« marksistične misli, kar lahko doseže zlasti imanentna filozofska obravnava, ki pa naj jo ustrezno dopolnjujejo navezave na konkreten historični (družbeni, politični) kontekst. To pomeni, da skuša odkriti nedoslednosti in pomanjkljivosti estetskih implikacij posameznih teorij oz. filozofij, kolikor je mogoče, v njih samih, kar je včasih možno že z objektivnejšim prikazovanjem še drugih, spregledanih ali celo narobe razumljenih plati tistih filozofemov ali ideologemov, ki so jih obravnavani avtorji v svojih delih kritizirali in zavračali. Zaradi vsega tega, predvsem pa še zaradi svoje izredne kritičnosti, je pred nami zanimiv poskus marksističnega spopriema sicer s preteklo, a kot kaže, še vedno aktualno estetsko mislijo nekaterih, po določenem ključu izbranih francoskih marksistov.

Seveda pa povzroča takšna zastavitev tudi nekaj težav, o katerih bomo skušali spregovoriti v nadaljevanju. V središču pozornosti je estetska problematika, pojmovana seveda v dovolj širokem smislu, torej ne v tradicionalnem metafizičnem pomenu filozofske discipline, temveč kot filozofska kritika umetnosti (str. 6). Takoj za uvodom uvrščeno besedilo z naslovom *O marksizmu in estetiki* predstavlja nekakšno predhodno pojasnilo o avtorjevem odnosu do vprašanja »marksističnosti« obravnavanih teorij in v njem je tudi pojem marksizma opredeljen karseda široko in odprto, nato pa po krajši študiji o situacionizmu slede študije Roger

*Garaudy, Henri Lefebvre, Lucien Goldmann in Tri poglavja o Althusserju*. Skladno z mislijo, da je sicer potrebno omejiti predmet, ne pa svoje perspektive, je po avtorjevem mnenju estetsko problematiko nujno ločiti od ostale, zlasti sociološke ali t. i. »specialistične« umetnostne problematike, ki sodi v domeno raziskav, ki se ukvarjajo z umetnostjo na konkretnem način, torej raziskav konkretnih umetniških in literarnih del. Podobno velja tudi za ostale filozofske sklope, ki za izpostavljenost estetska vprašanja niso relevantni. Teh osnovnih izhodišč se skuša v glavnem ves čas držati, ker pa gre ob navezavi na konkretne avtorje enkrat za popolnoma različna in nasprotujoča si stališča v različnih obdobjih (npr. pri Garaudyju), drugič za neustreznost občefilozofskega pristopa, ki mu uidejo sicer pomembni znanstveni dosežki (npr. pri Goldmanu), tretjič spet za podobno neustreznost, vendar zaradi esejističnega in bolj literarnega kot filozofskega pisanja (npr. pri Lefebvru) ali pa, nasprotno, za le posredno obravnavanje umetnosti znotraj koherentne filozofske misli (npr. pri Althusserju), je za ohranitev zastavljenega filozofskega »nivoja« raziskave seveda potrebno vsakokratno prilagajanje, med katerim pišec iz celotnega opusa določenega avtorja poišče monografskemu konceptu svojih študij ustrezajoča dela, svoje odločitve komentira in šele po tej nujni predpripravi so lahko umeščena v glavni tok razpravljanja. Če k temu dodamo še nastanek študij kot samostojnih člankov, smo delno že dobili odgovor na vprašanje, zakaj imamo ob branju vtis o pogostem ponavljanju uvodnih misli, sklepov in celo informativnih osvetlitev zgodovinskega konteksta obravnavanih pogledov in teorij. Čeprav je morda to prej vtis kot kaj drugega, se zlasti npr. v *Treh poglavjih o Althusserju* nekatere teme tudi dejansko nekoliko prekrivajo, podvajajo z že povedanim, ali pa z navajanjem dodatnih zgodovinskih podatkov šele vzvratno pojasnjujejo že v prejš.

njih poglavjih opravljeno analizo, ki bi bila s sprotnim vpisovanjem morda bolj nazorna.

Glavna os razpravljanja poteka okrog vprašanja o bistvu umetnosti, kar je upravičeno spričo dejstva, da gre za dela filozofov, »ki ostajajo znotraj estetike in umetnosti, pojmovanih predvsem v tradicionalnem smislu« (str. 5), pri čemer postanejo predmet Erjavčeve kritike vse enostranosti in absolutizirajoče, le del celovitosti bistva umetnosti upoštevajoče teorije. Garaudyja in Lefebvra med drugim kritizira npr. zato, ker v svoj koncept ne moreta vključiti moderne umetnosti, Goldmanna, ker pretirano poudarja »kolektivno«, družbeno plat umetnosti in zanemarja estetsko, situacioniste, ker absolutizirajo produkcijo. In končno tudi Althusserju in njegovim učencem po sicer izčrpani osvetlitvi njihove filozofije in teorije navsezadnje vendarle očita, da se o bistvu umetnosti ne morejo izreči: »Zato se zdi, da nam takšna analiza ali kritika lahko prikaže družbene, razredne in zgodovinske pogoje umetniškega dela, ne more pa nam razložiti, kako umetnost funkcioniira s svojim estetskim učinkom, kot tudi ne, zakaj pravzaprav beremo literaturo.« K temu še dodaja: »V tem pogledu bi jo bilo nujno treba dopolniti z ugotovitvami poetike, ki bi znotraj 'šolskih praks' itd. lahko ugotovila 'umetniškost' ali estetski učinek, ki je pri althusserjancih ostal neopredeljen in nejasen.« (Oba citata na str. 209.)

Težave pa se pojavijo, če hoče pisec dosledno upoštevati tudi naslednjo, v uvodu zapisano trditev: »Umetnost in literatura sta namreč praviloma vmeščeni v celoto vsakega filozofema ravno tako, kot sta vmeščeni v družbeno totalnost in konkretnost. To pomeni, da ne moremo enostavno obravnavati npr. 'Garaudyjeve estetike' ločeno od celote njegovih stališč.« (Str. 6) Če pa je potrebno estetsko problematiko pri posameznem avtorju obravnavati v kontekstu vseh njegovih del, se področje raziskovanja nujno močno razširi tudi izven pri-

marnega interesa za vprašanja estetike, saj se nobeden od avtorjev, ki sicer sodijo v osrednji tok francoskega marksizma, kot posredno razberemo iz uvoda, ni ukvarjal izključno z vprašanji filozofije umetnosti oz. estetike v omenjenem širokem smislu, temveč so ta vprašanja predstavljala le določen del njihovega delovanja. Poleg tega je poseben problem zelo raznolika filozofska »teža« teh avtorjev, ki jo je Erjavcu zaradi časovne distance nekoliko lažje preveriti (gl. npr. poglavje o Lefebvru, str. 77, ali npr. zadnje poglavje o Althusserju, str. 215, 216) in zaradi katere je od del, ki jih je še mogoče vključiti v filozofsko obravnavo, treba razlikovati dela, ki so drugačnega značaja. Vse to bi sicer načelno pomenilo, da ostaja zaradi monografske zasnove študij sorazmerno veliko gradiva zunaj koncepta obravnave, ker pa je potrebno nekako upoštevati »celoto vsakega filozofema«, njegovo umeščenost v historični kontekst in konkretni družbeni prostor, se ni mogoče izogniti hkratnemu širjenju predmeta raziskave oziroma navsezadnje manevriranju med obema skrajnostma. Pri tem se postavlja vprašanje, ali je to tako, ker zahteva po celoviti obravnavi neke filozofske misli nasploh nasprotuje monografski zasnovi študij. Toda nanj bi brez obsežnejšega premisleka le težko z zanesljivostjo odgovorili, čeprav je očitno, da prav tu nastajajo težave. Ko je namreč treba upoštevati konkretni, specifični razvoj estetske oz. filozofske misli vsakega avtorja, srečamo npr. pri Garaudyju, Lefebvru ali pa Althusserju zelo različna stališča v različnih obdobjih delovanja in celo zelo strogo kritiko lastnih stališč. In ker pride iz razumljivih razlogov v poštev samo takšen pristop, ki lahko zajame vso raznolikost teh stališč brez sumljivega reduciranja in nasilnega otenjenja, se obravnavo nujno razcepi, razdeli na posamezna obdobja in podobdobja, v katerih mora biti višek oz. preostanek gradiva, ki »ne sodi« k estetski problematiki, pokrit in dopolnjen z nizi



manjkajočih podatkov, s čimer si lahko razložimo, zakaj je sorazmerno veliko prostora posvečenega faktografiji.

V prepletenosti teh nasprotij se torej gnete besedilo Erjavčeve knjige. Študije sicer prvotno niso bile zasnovane kot sintetični pregledi razvoja povojne francoske estetske misli ali marksistične filozofske misli o umetnosti, toda zaradi smiselne ureditve in nekaterih dodatnih pojasnil se nam za analizi situacionistov, za Garaudyjevimi, Lefebvrovimi, Goldmannovimi in Althusserjevimi oz. njegovih učencev nazori o umetnosti pravzaprav kot ob nekakšnih reprezentativnih vzorcih zarisuje gibanje nekaterih glavnih tem francoske estetske misli v času, s čimer se nam posredno odpira tudi pogled v zgodovino te misli, ki je bila, ali je še, izredno odmevna tudi pri nas. V tem je še posebna vrednost in pomen knjige. Zato lahko samo obžalujemo, da pisec z izjemo ene same opombe v uvodu nikjer ne načenna vprašanja prisotnosti teh teorij v slovenskem prostoru, s čimer bi bilo delo nedvomno še dodatno osmišljeno. Toda s tem bi se seveda problematika močno razširila in preseгла zastavljene okvire, kar je verjetno razlog, da jo Erjavec pušča docela ob strani. Na koncu dodajmo še, da bi bibliografija, ki jo v knjigi pogrešamo, prispevala razen svoje običajne funkcije tudi k večji preglednosti, saj so zaradi pogostega citiranja dela navedena le s kraticami, uvedenimi ob prvi omembi v tekstu, zaradi česar si ne moremo popolnoma prihraniti nepotrebne listanja in iskanja, kopristna pa bi bila morda tudi uvedba kazal in biografskih preglednic.

Alenka Koron

**Aleš Erjavec**  
**ESTETIKA IN EPISTEMOLO-**  
**GIJA**

DZS, Ljubljana 1984

Najnovejša knjiga Aleša Erjavca prinaša pod združujočim naslovom, s katerim sta nakazana oba

skrajna pola avtorjevega teoretskega interesa za vprašanja marksizma, estetike in umetnosti, ki so tvorila že temeljno os prve knjige, zelo heterogeno gradivo. Medtem ko so bile tam zbrane »študije«, pa tokrat podnaslov »eseji in razprave« že drugače specificira zvrst tekstov, nastalih ob različnih priložnostih, a večinoma prav tako že objavljenih po različnih jugoslovanskih časnikih in revijah in drugih publikacijah (podrobni podatki o tem so navedeni na zadnji strani knjige). In če smo v prvi knjigi, vsebinsko tesno vezani na analizo estetskih pogledov na umetnost pri nekaterih reprezentativnih francoskih marksističnih mislecih in filozofih, lahko opazovali Erjavčeve lastne poglede nekako »na delu«, potem nam nova knjiga ponuja priložnost, da se, z izjemo dveh razprav v zadnjem delu, ki sta po zasnovi in obdelavi problematike bližji študijam, srečamo z njegovimi samostojnimi, sicer bolj poljudno pisanimi načelnimi razmisleki o marksističnem pristopu k umetnosti in o marksistični estetiki kot o »raziskovalnem polju«, ki naj »združi estetiko kot filozofijo umetnosti« in »estetiko kot znanost o umetnostih«. (Str. 7)

Petnajst prispevkov je avtor razdelil v štiri dele, svojo razdelitev pa vsebinsko obrazložil v uvodu, kjer je obenem med že znane teme umestil še »epistemološki« vidik – epistemološki seveda v najširšem pomenu besede – kot nekakšno stično mesto, ki lahko prispeva k osvetlitvi raziskovalnega estetskega polja in raziskovanega polja konkretne umetnosti. V uvodu tudi izvemo, da sta v tretji del knjige uvrščeni poleg literarnoteoretskega prispevka dve »epistemološki« študiji (epistemološki pod narekovajem), zato morda ne bo napak, če si najprej skušamo razložiti ravno omenjeni »epistemološki« vidik in začnemo z njima, torej kar v sredini. Tretja študija z naslovom *Arhitektura in čebele*, v kateri avtor ob znamenitem Marxovem citatu iz *Kapitala* razglablja o historičnih pomenih pojmov ustvarjalnost in

umetnost in o vprašanju, ali tak citat lahko pomeni analizo procesa nastajanja umetniškega dela, torej analizo umetniškega akta, pri čemer opozarja na historično pogojenost takega vpraševanja, je za naš namen manj primerna. Pač pa je pomembna druga študija z naslovom *Kritika pri Marxu in marksistična kritika*. Tu avtor razvija misli o tem, kaj mora marksistična kritika vsebovati, da ostane v pravem pomenu besede marksovska ter povzame za svojo tudi Marxovo bistveno potezo, torej, kot pravi avtor, »brezobzirno kritiko vsega obstoječega« v smislu citiranega tretjega Marxovega pisma Rugeju. Vendar se kritika pri tem ne sme spremeniti v splošno kritiko umetnosti kot sprevržene ideološke sfere, saj gre za posredovan odnos med bazo in nadstavbo, ki ga ni moč enostavno determinirati kot neposredno določenost z bazo, saj bi s tem le ponovili stare napake. Toda Erjavčeva, na tem mestu ponujena rešitev, češ da se razredna in družbenozgodovinska odvisnost npr. moderne umetnosti »razkriva na ravni celotne strukture, ne pa na ravni osamosvojene vsebine ali oblike«, kot je bilo to pri pretekli umetnosti, predvsem pri delu realizma (str. 113), nikakor ni osvobodjena vse problematičnosti. A o tem le mimogrede. Seveda pa tudi sama kritika še ne zadošča, temveč mora, če naj bo res marksistična, uporabljati dialektično metodo, izhajati iz historičnega materializma kot znanosti o zgodovini, a se pri tem zavedati končnosti, nepopolnosti svojega spoznanja. Vključevati mora tudi prakso, ki je družbenozgodovinska, ali kot pravi na drugem mestu, prakso kot »na zgodovinski cilj usmerjeno prakso, temu cilju pa načeloma najbolj koristi resnica« (str. 32). Ker pa vključuje tudi prakso, potem mora poleg umetnosti kot posebne oblike diskurzivne prakse upoštevati tudi druge prakse in okoliščine, zato je njen predmet »vedno širši od umetnosti same« (str. 114). Če hoče biti sintetična in celovita, lahko uporablja oz. celo

mora uporabljati tudi spoznanja posameznih znanosti in tudi nemarksističnih smeri s pogojem, da prej v njih razkrije »njihovo razredno in ideološko odvisnost«. In končno, ker si tudi marksizem kot znanost ne more lastiti dokončnega spoznanja, iz česar izhaja možnost zmote, to pomeni, da tudi marksistična teorija ne more biti izvzeta iz območja kritike in da torej sestavlja del predmeta marksistične kritike.

Če prenesemo vse zahteve marksistične kritike na Erjavčevo lastno delo, se moremo nadejati, da smo s tem kratkim prikazom osvetlili tudi temeljno »epistemološko« osnovo *Etike in epistemologije*, obenem pa lahko sklepamo, da pravzaprav ne gre niti ne more iti za novost in da so ta stališča torej »na delu« že v njegovi prvi knjigi *O estetiki, umetnosti in ideologiji*. A če bi na podlagi dosedanjega prikaza ter mesta, odmerjenega kritiki, hoteli sklepati še na odločilen vpliv kritične teorije, bi gotovo naredili napako, saj bi ravnali preveč enostransko. Takoj zatem namreč v nadaljevanju vidimo, da se avtor ne zadovolji le s to platjo »delovanja«, saj pravi, da kljub nedosegljivosti popolnega spoznanja marksistična kritika vendarle lahko »opredeli osnovne poteze in bistvo dela, in to tako s stališči poetike kot estetike, vendar upoštevajoč (četudi ne eksplicitno) družbenozgodovinski izvor in pomen umetniškega dela. (...) Njen cilj naj bi bila (estetska) analiza različnih funkcij umetniškega dela v določenem družbenozgodovinskem kontekstu.« (Str. 117). Gre torej za dokaj optimistično mnenje. O tem, kaj vsebuje estetski in poetski del nalog marksistične kritike, je govor na več mestih v knjigi. Avtor poudarja, da se je treba umetnosti bližati konkretno, zato ni presenetljivo, da izhaja predvsem iz sodobne umetnosti, modernizma, dogajanja v umetnosti po njem, iz alternativne množične kulture, torej iz področij, kjer je marksizem teoretsko tudi že večkrat odpovedal. Te

umetnosti seveda ni mogoče razlagati s tradicionalnimi estetskimi kategorijami lepega, temveč naj bi bilo bistvo umetnosti zapadeno v umetniškosti, kajti »umetnost je umetniška, kolikor skozi poetsko ali estetsko funkcijo omogoča človeško ustvarjalnost« (str. 70). A tudi ustvarjalnost, ki preti, da bo prerasla v nekakšno »absolutizirano« kategorijo, je seveda historično pogojena, zaradi česar bi bilo, kot avtor večkrat opozarja, morda ustrežnejše govoriti o ustvarjanju ali pa celo o produktu, zlasti npr. spet v umetnosti zadnjih desetih let. Za umetniškost pa je bistvena estetska funkcija, ki je sicer res *differentia specifica* umetniškega dela, čeprav se lahko seli, spreminja ter celo zapušča umetnost v tradicionalnem pomenu besede, vendar nikakor ni edina funkcija v umetniškem delu. Pri pojmu estetska funkcija se avtor navezuje predvsem na češki strukturalizem, seveda z ustreznimi korekturami po znanih načelih iz epistemološke študije. Češki strukturalizem je namreč od vseh smeri, ki so se ukvarjale z umetniškostjo kot tistim prvim bistvom umetnosti, ki je vredno znanstvenega raziskovanja, po njegovem še najustrežnejše rešil problem fundiranosti estetske funkcije, ker je postavil estetsko normo za človeku imanentno (prim. str. 143, 144). Preostaneta še pojma poetika in estetika; Erjavc si ju zamišlja kot nujno celoto – spomnimo se, da je to tudi osnova njegove kritike Althusserjeve teorije o umetnosti iz prve knjige – o čemer nas prepričuje naslednji citat (v katerem je sicer govor o literaturi): »... po eni strani je produkt človekove ustvarjalnosti – in s to stranjo literature in njenega nastajanja se ukvarja poetika – po drugi strani pa je predmet umetniške recepcije in percepcije, s čimer se ukvarja estetika. Seveda sta obe strani povezani in ločimo ju lahko le shematično, saj je tudi vsak bralec hkrati vsaj delno soustvarjalec in vsak pisec je tudi bralec svojega dela.« (Str. 96). Poetika torej obravnava akt produkcije, este-

tika pa akt konsumpcije, pravi na drugem mestu (str. 42).

Na podlagi dosedaj povedanega najbrž lahko vidimo Aleša Erjavca kot zagovornika celostne obravnave umetnosti. Prizadeva si za karseda nedogmatski, dosledno historičen marksističen pogled na umetnost, ki ne bi aprioristično kot v raznih sorealističnih deviacijah diktiral umetnosti, »ustrezajoče« Marxovim izjavam, ampak bi lahko razložil tudi sodobno, moderno umetnost, o kateri so, po njegovih besedah, nemarksistične smeri nekajkrat povedale več od samega marksizma. Pri razlagi bistva te umetnosti se lahko opre ravnino in predvsem na strukturalizem in na njegov koncept literarnosti, estetičnosti ali umetniškosti oz. estetske funkcije, kakorkoli je že imenovan, ki je hkrati tista radikalna predpostavka, s katero se vzpostavlja znanstveno preučevanje umetnosti. Šele obe perspektivi skupaj tvorita enotno raziskovalno polje Erjavčeve marksistične estetike, v katerem je, kot že povedano, združena estetika kot filozofija umetnosti in estetika kot znanost o umetnostih, in samo tako zasnovana marksistična estetika je šele lahko osnova za kritiko drugih marksističnih pojmovanj o umetnosti, s tem pa tudi osnova za kritiko francoskih marksistov v predhodnem delu.

Ob pregledu celotne knjige opazimo, da se zbrani prispevki večidel gibljejo na prikazani splošni ravni, da prevladuje načelno obravnavanje vprašanj marksistične estetike, ki se ne more povsem otestiti včasih le provizorično nakazanih, shematičnih rešitev. Avtor ne nadaljuje npr. s podrobnejšim analiziranjem estetske in poetske funkcije, ne ukvarja se s substancialnim podgrajevanjem teh kategorij, temveč ob konkretnih primerih del moderne umetnosti predvsem zaznamuje različne historične oblike pojavljanja estetske funkcije – njeno bistvo je pač historično spremenljivo – in si prizadeva dognati pogoje tega pojavljanja. Prek prvega dela, ki obrav-

nava splošne teme, drugega, kjer se zlasti v treh zapisih (*Umetniško delo danes, Stvarnost umetniškega dela ter Zgodovinska zavest in govorica*) loteva sodobnega dogajanja v umetnosti, prek že prikazanega tretjega dela in zadnjega, četrtega, ki vsebuje filozofsko kritiko ruskega formalizma, skozi nekatere analogije pa tudi češkega in francoskega strukturalizma, ter poleg tega še razpravo o estetskih implikacijah Foucaultove epistemologije, prek vseh teh se v štirih delih *Estetike in epistemologije* zares suvereno udejanja predvsem prva skupina zahtev marksistične kritike. Čeprav tvori druga skupina zahtev spricho prizadevanja po celovitosti njen integralni del, je le-ta vsaj v dosedanjem Erijavčevem pisanju konstitutiven prtej v svoji odsotnosti ali bolj rečeno predvsem kot norma. Kolikor gre za projekt, pa je seveda vsako vnaprejšnje ocenjevanje neustrezno. Dodajmo še, da je v tekstu ostalo precej tiskovnih napak, ki so npr. naredile iz Barthesa Berthesa, Herberta Herberta, iz cogita cigota, napaka pa se je z epistemologijo vtihotapila žal celo na naslovno stran.

Alenka Koron

## SVETOVNA KNJIŽEVNOST Sestavila Ksenija Dolinar

*Leksikoni Cankarjeve založbe,  
serija Književnost  
Ljubljana 1984.*

Cankarjeva založba, ki v zadnjih desetih letih sistematično izdaja leksikalne priročnike, je v svojo zbirko malih leksikonov vključila tudi nekaj del s področja literature. Najprej je izšel mali leksikon *Literatura* (1977; 3., dopolnjena izdaja 1984), ki v približno 1900 geslih, dopoljenih s 300 ilustracijami in preglednicami, obravnava pojme z vseh področij literarne teorije in zgodovine. Nato pa je bila v seriji Književnost kot prva objavljena *Slovenska književnost* (1982; 436 str., približno 1100 gesel), ki pred-

stavlja avtorje slovenskih literarnih del od začetkov do najnovejših objav, pa tudi glavna anonimna dela. Druga v tej seriji je izšla pričujoča *Svetovna književnost* (1984), pripravlja pa se še *Jugoslovanska književnost*.

Leksikon *Svetovna književnost* na 491 straneh predstavlja skoraj 2000 avtorjev (brez slovenskih ter avtorjev drugih narodov in narodnosti v Jugoslaviji, ki jih obravnava že omenjena leksikona slovenske in jugoslovanske književnosti). Vsaka leksikalna enota vsebuje osnovne podatke o življenju in delu pisatelja z navedbo najpomembnejših del. Skoraj polovico gesel pa na robu dopolnjuje še ustrezen izbor iz pisateljeve bibliografije (tudi s slovenskimi prevodi in letnicami izdaje). *Svetovna književnost* je pravzaprav prvi slovenski tovrstni priročnik o avtorjih svetovne literature in njihovih delih od začetkov do 70. let našega stoletja, saj smo imeli pred njim samo *Pregled svetovne književnosti* Franceta Sušnika, ki je bil prvič objavljen 1936, nato pa je po avtorjevi smrti izšla dopolnjena izdaja z naslovom *Poglavja iz svetovne književnosti* (1984). Sušnik je predstavil večje število svetovnih pisateljev in njihovih del ter literarnih pojmov po treh različnih principih: deloma po kronološkem (torej na način, ki ga največkrat upoštevajo literarne zgodovine), deloma po leksikalnem (razporeditev snovi v obliki gesel, ki so razvrščena po abecednem redu), na številne pa opozarja v obsežnem osebnem in stvarnem kazalu. Gotovo je s takšnim konceptom Sušnik opozoril na potrebo po treh vrstah osnovnih priročnikov o literaturi oziroma literarni vedi, kar potrjujejo tudi novejšje izdaje tovrstnih del. Po kronološkem načelu je urejen npr. literarnozgodovinski priročnik Janka Kosa *Pregled svetovne književnosti* (1978 in več poznejših izdaj), obsežno stvarno kazalo je glavni pripomoček pri hitrem iskanju podatkov npr. v pomožnem učbeniku za pouk književnosti avtorja Matjaža Kmecla *Mala literarna*



teorija (1976; 3. izdaja 1983), medtem ko sodijo med leksikone v pravem pomenu besede predvsem že omenjeni *Literatura, Slovenska književnost* in sedaj še *Svetovna književnost*. (V tej zvezi je potrebno omeniti, da se *Literarni leksikon*, ki ga od 1978 izdaja Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, po namenu, zamisli in ureditvi bistveno razlikuje od navedenih izdaj, saj ni namenjen zadovoljevanju množičnih potreb po prvi, osnovni informaciji, temveč predvsem strokovni in znanstveni rabi, ki zahteva problemsko obravnavo.)

*Svetovna književnost*, samostojen leksikon v enem samem zvezku, je torej abecedno urejen priročnik, ki na splošno razumljiv način kratko označuje življenje in delo pomembnih predstavnikov svetovne literature; predstavlja – kar je sestavljalka tudi poudarila v uvodu – predvsem literarne ustvarjalce v ožjem pomenu besede: avtorje lirskih, pripovednih in dramskih besedil (anonimna dela niso upoštevana), ki jih je mogoče imenovati literatura v tistem pomenu besede, ki prevladuje v zadnjih nekaj več kot sto letih. Tudi pri redkih izjemah, predvsem iz starejših obdobij (npr. Platon, Aristotel), upošteva »predvsem tiste dele oziroma vidike njihovega opusa, ki so pomembni za literaturo, čeprav sodi glavnina tega opusa na druga področja«. Na koncu je dodan seznam Nobelovih nagrajencev za književnost ter bibliografija uporabljene literature in virov, na katere se je sestavljalka najbolj opirala pri izboru in obdelavi gesel (mdr. tudi gradivo za »veliki« leksikon svetovne književnosti, ki je v pripravi; Stanislav Kos, *Bibliografsko kazalo k svetovni književnosti v slovenščini*, izbor do leta 1962, tipkopis).

*Svetovna književnost* vsebuje bio- in bibliografske podatke o avtorjih približno 90 različnih književnosti. Kar 25 od njih je predstavljenih z več kot 20 pisatelji, torej z več kot enim odstotkom gesel

od celotnega obsega leksikona. Pomembni avtorji – ne le v svetovnem merilu, temveč tudi v posameznih nacionalnih književnostih – so zaobseženi približno v naslednjih razmerjih: 8,5 % zajame francoske avtorje; 8 % ruske; 6 % je angleških in prav toliko italijanskih; 5,5 % je poljskih in enak odstotek nemških; 4,5 % ameriških (ZDA); 4 % čeških; 3 % grških in prav toliko španskih; vsaka približno po 2 % jih imajo indijska, kitajska, madžarska in švedska književnost; po 1,5 % jih predstavlja avstrijsko, japonsko, nizozemsko, norveško, portugalsko, slovaško in rimsko-latinsko literaturo; z 1 % pa so zastopane bolgarska, danska, finska in romunska književnost.

Vendar ni mogoče meriti pomembnosti določene literature samo s številom pisateljev, tako kot ni mogoče ugotavljati pomembnosti tega ali onega pisatelja po številu njegovih del. Zato je potrebno poudariti, da so z manj kot 1 % avtorjev v leksikonu zastopane zelo pomembne in zanimive literature, tako nekatere starejše, ki so vplivale na različne poznejše literarne tokove vse do današnjih dni, čeprav se same niso več tako razcvetale kot nekoč, morda celo pred več kot tisočletjem, kakor tudi številne manjše, katerih rojstni datum sega kvečjemu do 19. stoletja.

Med starejšimi so takšne npr. staroegiptovska (Amenofis IV., tudi Ehnaton, iz 14. st. pr. n. š.), arabska (več pesnikov, najstarejši aš-Šanfara, 6. st.), perzijska (Firduzi, živel v 10. in 11. st.; Omar Hajam, 11.–12. st.; F. Attar in Nizami, oba sta živela na prelomu 12. in 13. st.; Rumi, 13. st.), pro-vansalska (npr. Guillaume de Poitiers, 11.–12. st.; Bernart de Ventadorn, 12. st.; Jaufré Rudel, 12. st.; Bertran de Born, 12.–13. st.), gruzijska (npr. avtor viteškega epa Š. Rustaveli, 12. st.), islandska (Snorri Sturluson, 12.–13. st., pesnik in učenjak, zbiralec sag), flamska (J. Maerlant, 13. st., avtor viteških romanov z antičnimi in srednjeveškimi snovmi, npr. *Historie van Troyen* – Zgodba o

Troji), katalonska (R. Llull, pesnik, pisatelj, filozof in teolog, 13.–14. st., utemeljitelj katalonske književnosti in literarnega jezika; A. March, 14.–15. st., osebnoizpovedni lirik z motivi ljubezni, verskih čustev in razmišljanj, ter še nekateri), turska (Nevai, 15. st., čatagajski pesnik in pisatelj, največji predstavnik turkeštanskega pesništva, avtor štirih pesniških zbirk Divan), armenska (N. Kučak, 16. st., prvi znani ljudski pevec ašugh, neke vrste trubadur), mehiška (B. Balbuena, 16.–17. st., pesnik pastirskih eklog in epa El Bernardo – o narodnem junaku B. del Carpiu).

Med avtorji mlajših književnosti (s konca 19. in iz 20. st.), ki so zastopane z manj kot 1 % gesel, so številni predstavniki južnoameriških, azijskih, arabskih in afriških književnosti, pri katerih so opazni evropski oziroma ameriški vplivi, pa tudi davna domača kulturna tradicija, ki v nekaterih primerih ponovno prihaja iz anonimnosti že kar po stoletjih molka (npr. pri orientalskih književnostih) ali pa se šele prvič uveljavlja v okviru svetovne literature z vsemi specifičnostmi te ali one »primitivne« kulture. Takšna so dela večine afriških avtorjev (velikokrat pišejo v angleščini ali francoščini), npr. iz držav: Angola (pesnik A. Neto), Gana (K. Awoonor, G. Casely-Hayford, M. Dei-Anang), Gvineja (C. Laye), Kamerun (M. Beti, F. Oyono), Kenija (W. Ngugi, angažiran publicist, nasprotnik pojavov neokolonializma v Keniji in eden najbolj branih sodobnih afriških romanopiscev), Kongo (Tchicaya u Tam'isi, moderni pesnik, piše v francoščini, predvsem pa prireja za radio afriške legende in povesti), Lesoto (T. Mofolo, začetnik moderne afriške književnosti, ki piše v jeziku bantu), Liberija (R. Dempster, piše v angleščini), Mali (Y. Ouloguem, piše v francoščini in angleščini), Nigerija (C. Achebe, J. P. Clark, C. O. D. Ekwensi), Obala slonove kosti (B. B. Dadié), Senegal (pesnik in dr-

žavnik L. S. Senghor, ki je v svoji literaturi združil senzualnost, elegičnost in nostalgičnost senegalske pesniške tradicije z najsubtilnejšimi estetskimi težnjami francoskih simbolistov).

Veliko skrb je sestavljalka posvetila kriteriju za izbor, pri čemer je upoštevala umetniško-literarni vidik in tudi dejstvo, da ta ne more biti absolutno prevladujoč v primerih, ko bi zaradi zelo omejenega prostora morala izpustiti avtorje, ki jih širši krog uporabnikov leksikona skoraj ne bi mogel pogrešati, pa čeprav morda ne sodijo med 2000 najboljših pisateljev vseh časov. To velja predvsem za moderne književnike oziroma za obdobje, ko je mogoče resnično govoriti o svetovni literaturi. Zato je odmerila dokaj prostora novejšim predstavnikom različnih smeri, stilov in celo »nižjih« zvrsti (npr. pisci kriminalk: Christie, Doyle, Simenon). Tako izdelan kriterij pri izboru pa v glavnem pomeni, da bi absolutno upoštevanje zgolj umetniške vrednosti del pri vseh avtorjih v našem primeru, ko gre za najsplošnejši priročnik, v resnici niti ne bilo toliko strokovno. Se posebej ne tedaj, ko gre za novejšo in najnovejšo literaturo, ki res uresničuje svojo funkcijo (poslanstvo) predvsem z umetniško kvaliteto, vendar zelo slabo, kadar ni v določeni meri dosežena tudi kvantiteta, kar zadeva v tem primeru seveda samo pravo literaturo (tudi zabavno), ne pa plažo oziroma kič.

Zato se zdi povsem sprejemljivo, da so avtorji, ki so bili rojeni od 14. do 4. st. pr. n. š., predstavljeni z 2 % gesel (staroegiptovski, od 14. st. pr. n. š.; grški, od 8. st. pr. n. š., ki v tem obdobju seveda prevladujejo; kitajski, od 5. st. pr. n. š.); od 3. st. pr. n. š. do 5. st. n. š. s 3,5 % gesel (prevladujejo rimsko-latinski pisatelji od Nevija do Boetija, nekaj pa je še grških, npr. Heliodoros in Ahiles Tatij, staroindijskih – od 2. st., npr. Bhasa, Ašvagoša, in kitajskih, npr. Q. Sima, G. Ban, Z. Bao); od 6. do 13. st. s 4 % avtorjev (v 6. st. se pojavijo arabski, npr. pesnik Imra' alqais; prav tako bizantinski,

npr. Prokopij, Romanos Melodos; v 8. st. japonski, npr. Kakinomoto; v 10. st. perzijski; v 11. provansalski; v 12. francoski, npr. Chrétien de Troyes; gruzijski, islandski, nemški, npr. viteški pesnik Walter von der Vogelweide; v 13. še angleški, npr. pesnik Layamon; flamski, npr. J. Maerlant; italijanski, npr. G. Guinizelli, utemeljitelj »sladkega novega stila«; katalonski, španski, npr. Alfonz X. Modri in J. Ruiz), v 14. in 15. st. s približno 5,5 % (v 15. st. turški, poljski, npr. Bierant iz Lublina, ki je izdal tudi prvo poljsko tiskano knjigo; portugalski, npr. G. Vicente, prvi veliki portugalski dramatik), v 16. st. s 3 % (mdr. armenski, npr. N. Kučak; češki, npr. J. A. Komenský; madžarski, npr. B. Balassi; mehiški), v 17. st. z 2,5 % (danski, npr. Leonora Christine; norveški, npr. P. Dass; romunski, npr. D. Canteмир; ruski, npr. Avvakum Petrovič; ameriški – ZDA, npr. Anne Bradstreet), v 18. st. z 9 % (avstrijski, npr. F. Grillparzer; finski, npr. F. M. Franzen; litovski, npr. K. Donelaitis; nikaragovski, npr. R. Darío; slovaški, npr. P. J. Šafárik; švedski, npr. J. H. Kellgren; švicarski, npr. A. Haller), v 19. st. z 10 % (argentinski, npr. J. Mármol; beloruski, npr. F. Bahuševič; bolgarski, npr. L. Karavelov; estonski, npr. F. R. Kreutzwald; kubanski, npr. Heredia y Campuzano; ukrajinski, npr. T. Ševčenko); še 33 % pa je tistih avtorjev, ki so sicer rojeni v 19. st., vendar pa sodijo po svoji dejavnosti v literarno obdobje *na prehodu iz 19. v 20. st.* (avstralski, bolivijski, brazilski, čilski, gvajanski, irski, izraelski – če odštejemo starožidovsko književnost, južnoafriški, kanadski, kolumbijski, lesotski, estonski, lužikosrbski, perujski, portoroški, urugvajski, venezuelski in morda še kateri). Ostala gesla, ki jih je skoraj 30 %, zajamejo avtorje najnovejših književnosti, ki so rojeni v 20. st. (abhazijske, albanske, alžirske, angolske, baskovske, čuvaške, dagestanske, ekvadorske, fererske, ganske, gvinejske, haitske, iranske, kamerunske, karibske, ke-nijske, kirgiške, kongoške, liberij-

ske, malgaške, malijske, nigerijske, paragvajske, Obale slonove kosti oziroma senegalske).

Kar zadeva sestavo posameznih gesel, je treba pripomniti, da podatki o življenju in delu, ki se običajno marsikomu zdijo suhoparni, v pričujočem leksikonu zelo konkretno označujejo avtorjevo osebnost, njegov odnos do določene družbenozgodovinske resničnosti, kakor tudi duhovno-estetsko opredeljenost njegove literature. Z vidika literarne vede pa je najbolj razveseljivo dejstvo, da so zelo redka gesla, v katerih ni označeno, katera duhovno-umetniška struktura oziroma estetsko-stilna usmeritev je udeležena v glavnih delih obravnavanega avtorja.

Največkrat pa je prikazan kar kratek avtorjev umetniški razvoj, a ne le z enega, temveč z različnih vidikov: idejnih, motivno-tematskih, stilnih in ne nazadnje nacionalno-jezikovnih ali pa kar političnih. Morda vse te oznake ne ustrezajo – ali ne bodo vedno ustrezale – različnim pogledom posameznikov na določeno delo, literarni pojav, avtorja, vendar sodi tovrstna problematika že na drugo področje in presega namen te ocene, ki želi na koncu poudariti samo še to, da z malim leksikonom *Svetovna književnost* nismo dobili ravno malega priročnika, temveč tehtno in moderno knjigo informacij o najpomembnejših literarnih piscih in njihovih delih.

Franca Buttolo

### Max Bense DAS UNIVERSUM DER ZEICHEN

Essays über die Expansionen  
der Semiotik

Agis Verlag, Baden-Baden 1983

Zbirka esejev Maxa Benseja o semiotiki (skupaj petnajst esejev, ki so bili večinoma prebrani na semiotičnih kongresih v Palermu, Hamburgu in Suzette ali pa jih je avtor v razširjeni obliki predaval v

svojem »kolokviju za teorijo znanosti in semiotiko« v Stuttgartu) je izšla pozno jeseni 1983. Kljub temu, da poznamo Benseja predvsem kot estetika in teoretika sodobnih umetnostnih pojavov, med njimi tudi konkretne in vizualne poezije, pa vendarle le malo »umetnostnih« poznavalcev Maxa Benseja ve, da je njegovo osnovno področje pravzaprav teoretična semiotika, ki so jo šele njegovi učenci »prevedli« na področja umetnostnih znanosti. Zanimanje Maxa Benseja za semiotiko izvira iz njegovih matematičnih in logičnih študij, kjer je naletel tudi na utemeljitelja semiotike Charlesa Sandersa Peircea, oziroma kot sam pravi v zaključnem esej *Über die »Axioms of number« von Ch. S. Peirce* (O »Aksiomih števil« Ch. S. Peircea), na njegovo delo s področja logike in teoretične semiotike, ki je izšlo 1881. leta. Vzporedni študij več področij se seveda Benseja ustrdil v prepričanju, ki se izraža tudi v zbirki pričujočih esejev, da je namreč vprašanje o pojavu, naravi, pomenjanju in učinkovanju znakov eno temeljnih vprašanj, na katerega je položena celotna novevska civilizacija. O tem govori v vseh štirih zvezkih svoje *Estetike*, pa v vrsti spisov in samostojnih knjig. Če je v desetletjih med 1950 in 1970 raziskoval učinkovanje znakov na področjih različnih umetnosti (literature, glasbe, grafike, multimedialnih umetniških projektov), se je po letu 1970 znova lotil teoretičnih vprašanj semiotike kot samostojne vede. V tem času je pričel izdajati tudi revijo *Semiosis*, ki je danes tako po krogu sodelavcev kot tudi po temah, ki jih analizira, vrhunska revija za vprašanja semiotike in njenih mejnih področij.

Tudi pričujoča knjiga je nastala iz želje, da bi na videz raznorodna vprašanja, povezana z znaki in njihovo naravo, združil v sistematično celoto, v kateri bi pokazal na »standardizirane osnove semiotike kot temeljne znanosti o znakih« (predgovor, str. 14). Temu vprašanju je posvečen esej *Expansio-*

*nen der Semiotik*, ki mu je v knjigi namenil osrednje mesto. V eseju na strnjen način (bralca nenehno opozarja na gesla in literaturo, zbrano v *Wörterbuch der Semiotik*, ki ga je izdal skupaj z Elisabeth Walter l. 1973) prikazuje primikanje semiotičnih vprašanj, kakor so se pojavljala na različnih področjih od filozofije do matematike in umetnostnih teorij, v tisto celoto, ki jo je opredelil v svojih delih Ch. S. Peirce, ko je slehernemu znaku podelil naslednjo definicijo: »Znak je nekaj, kar lahko zamenjuje nekaj drugega oz. stoji na mestu tega drugega tako, da neki interpretant razume (znak) v tej zamenjujoči funkciji«, ali z drugimi besedami: »Znak je triadna relacija med nekim sredstvom, objektom in interpretantom.« Ne glede na to, da Bense ugotavlja, koliko posebnih primerov je do danes semiotiki že uspelo vključiti v to osnovno definicijo, pa skuša v svojem esejju pokazati predvsem na neraziskane možnosti, ki jih sodobni znakovni sestavi ponujajo semiotiki – med njimi so tudi sodobni umetniški pojavi od literature do glasbe – in s katerimi se bo morala sodobna semiotika hočeš nočeš srečati. O tem govori tudi esej *Über Konstruktion und Zuordnung von Zeichenrelationen* (O sestavljanju in urejanju znakovnih razmerij), kjer se dotika tudi vprašanj, kot so »estetsko stanje« in »estetska realnost«, ki jo lahko proizvajajo določeni tipi znakov. V tem esejju tako razširja teoretično polje, ki ga je razvil v svoji znani knjigi *Ästhetische Prozesse* (Estetski procesi) njegov učenec Siegfried J. Schmidt. Vprašanj narave in učinkovanja znakov v literarnih besedilih (morda bi bilo bolje zapisati samo »besedilih«) se loteva še en esej, *Die Thematisierung der Realitäten durch Zeichen* (Tematizacija realnosti z znaki), kjer Bense analizira matrike različnih znakov glede na prej omenjeno triadno Peirceovo razdelitev in poskuša ugotoviti, kako v resnici učinkujejo in se pojavljajo posamezni znaki, ki jih lahko teoretično predvidimo prej,



preden se pojavijo kot realnost (v nekem besedilu).

Drugi eseji odpirajo predvsem formalno-logična in matematična vprašanja teorije znakov, pa vendar tudi v njih lahko bralec, ki ga vprašanja semiotike posebej zanimajo, najde marsikaj zanimivega. Bense namreč ni pisec, ki bi svoja spoznanja, pa čeprav gre za tako formalizirane zadeve, kot so vprašanja »teoretične semiotike«, zapisoval v suhem in neživljenjskem jeziku. Nenehno tudi opozarja bralca na svoja in tuja dela, ki mu omogočajo razumevanje posameznih vprašanj. Čeprav knjiga ni posvečena samo »literarni semiotiki«, pa je, predvsem z omenjenimi tremi eseji, tehten prispevek raziskovanju narave znakov na področju besedne umetnosti in še eno Bensejevo delo, mimo katerega ne bo mogel noben resen literarni semiotik; ni treba posebej dodajati, da bo koristno in informativno branje tudi za vse, ki jih zanimajo sosednja in mejna področja, še posebej literarna kibernetika in numerične estetike.

Denis Poniž

**Rotraut Hackenmüller**  
**DAS LEBEN, DAS MICH**  
**STÖRT**  
**Eine Dokumentation zu Kafkas**  
**letzten Jahren 1917–1924**

*Medusa Verlag, Wien–Berlin 1984*

Ko smo pred dvema letoma praznovali stoletnico rojstva tega še danes ne povsem razkrita in razumljenega avtorja novel in romanov, je kulturna Evropa v njegov spomin izdala vrsto novih del, ki govorijo o pisatelju, njegovem življenju, delu in času; ponatisnila je njegova dela; njegova bibliografija se je obogatila še posebej na nemškem govornem področju za vrsto izjemno pomembnih razprav in monografij. Toda kakor ugotavlja ocenjevalec v Die Weltwoche, smo morali na presenečenje počakati do lanskega leta. Vsem preučevalcem Kafkovega življenja, še

posebej »mračnih zadnjih let«, kot jih sam imenuje nekje v svojih dnevnikih, ga je pripravila dunajska profesorica nemščine Rotraut Hackenmüller s knjigo, v kateri je zbrala izjemno število novih podatkov in dokumentov o pisateljevem življenju, še posebej od izbruha tuberkuloze (1917) do smrti v otorinolaringološki kliniki v dunajskem predmestju Klosterburg-Kierling, 3. junija 1924. Njena knjiga je dobesedno rekonstrukcija zadnjih sedmih let pisateljevega življenja, rekonstrukcija, ki z detektivsko natančnostjo (in vztrajnostjo) odkriva drobec za drobcem na poti, po kateri je psihično in fizično prestrašeni pisatelj, ki ga je slutnja smrti zaposlovala tako kot Srečka Kosovela, potoval smrti nasproti.

Hackenmüllerjeva je svoje delo razdelila na šest poglavij, ki ustrezajo šestim etapam njegovega zadnjega obdobja: 1917 – *izbruh tuberkuloze, V Visokih Tatrah, Večni izviri umiranja, Neopazno življenje – opazni porazi, Na najlepši laringološki kliniki na svetu, Končna postaja Kierling*. Tem poglavjem je dodala še zaključno *Kdo je Franz Kafka?*, bibliografijo, vire in zahvale prek petdesetim profesorjem, zdravnikom, duhovnikom in drugim, ki so ji pomagali z nasveti ali posredovali do zdaj neznane slikovne in pisane dokumente. Gradivo, ki ga je zbrala avtorica, je razvrščeno kronološko, a tako, da v kar največji meri pojasnjuje tudi Kafkovo delo; njegovo življenjsko pot pa spremlja tako rekoč korak za korakom, vsak od njih je dokumentiran na več načinov. Tako npr. v poglavju o pisateljevem bivanju v Visokih Tatrah, v kraju Poljanka, ne govori samo o njegovem zdravstvenem stanju, marveč tudi o ljudeh, s katerimi se je srečal; med njimi podrobno opisuje študenta medicine in dobrega prijatelja več sodobnih madžarskih pisateljev Roberta Klopstocka in njegovo sestrično Rószí Szilard. Našla je, pri različnih hranilcih (sam Klopstock je umrl osamljen že leta 1972. leta), vrsto novih fotografij iz tega časa, ki kažejo Kafko v družbi

z drugimi pacienti. Našla je tudi pismo, ki ga je pisatelj v tem času pisal direktorju zavarovalnice, kjer je bil zaposlen. Iz vsebine v češčini napisanega pisma lahko sklepamo, da Kafka nikakor ni imel tako odklonilnega odnosa do svoje zaposlitve, kot bi lahko sklepali na podlagi drugih izjav in pisem in na podlagi Brodove monografije. Tudi zadnji poglavji sta polni podatkov, ki prinašajo marsikaj novega v naša spoznanja o pisateljevem boju z boleznijo. Še posebej razburljivo se berejo vrstice v podpoglavju *Kafkovi zadnji dnevi* zadnjega poglavja. Ugotovila je, da nemško časopisje v Pragi in Nemčiji tako rekoč ni registriralo smrti enega največjih nemških pisateljev našega časa, šele 6. junija so izšli prvi nekrologi, med njimi češki nekrolog njegove prijateljice Milene Jesenske v *Národních Lystih*. Rotraut Hackenmüller opozarja tudi na komemorativni večer, ki ga je v pisateljev spomin pripravil 25. junija njegov prijatelj Ludwig Hardt v veliki dvorani dunajske Gospodarske zbornice, podrobno pa opisuje tudi pričevanja o pisateljevem pogrebu na starem židovskem praškem pokopališču (11. junija).

Dokumentacija o zadnjih letih življenja in dela Franza Kafke seveda ne more bistveno spremeniti naših spoznanj o pisateljevem opusu, o vrednosti in pomenu tega opusa za razvoj evropske romaneskne in novelistične proze. Vendar pa z doslednostjo in natančnostjo, ki jo bo marsikdo označil kot »pozitivistično«, bistveno osvetli Kafkovo življenje, še posebej tiste njegove točke, na katere sam pisatelj v doslej znani in dostopni korespondenci ali dnevnikih samo namiguje. Ko je Hackenmüllerjeva spremljala njegovo pot, je s svojo dokumentacijo nehote razkrila usodo neštetihih evropskih pisateljev, pesnikov in drugih umetnikov, ki so v beganju po kontinentu iskali uteho, bežali pred zlo usodo, boleznimi, revščino in nesrečnimi ljubeznimi. Skozi njene opise, ki jim le redkokdaj dodaja svoj ko-

mentar, največkrat pa pušča gradivu, da samo govori o času, ko se je s koncem prve svetovne vojne dokončno sesul stari svet, iz njega pa je v krčih vstajal novi, se na izviren način dopolnjuje pisateljeva podoba.

Denis Poniž

### Zoran Konstantinović UVOD U UPOREDNO PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI

*Srpska književna zadruga,  
Beograd 1984  
(Književna misao, 14)*

Raznim uvodom v primerjalno književnost, ki danes obstajajo po svetu, se s to knjigo pridružuje že tretje delo, ki ga je o tej vedi napisal kak jugoslovanski komparativist. Poleg obeh predvojnih monografij – drobne Hergešičeve iz leta 1932 in nato obsežnejše Ocvirkove iz leta 1936 – imamo torej pred seboj knjigo, ki jo je tokrat napisal srbski literarni znanstvenik, profesor primerjalne književnosti v Innsbrucku, kamor je leta 1970 prešel z beograjske univerze. Glede na evropski položaj primerjalne literarne vede v tridesetih letih je jugoslovanska komparativistična dejavnost na področju teoretično-metodoloških del naravnost edinstveno bogata, zato seveda nemalo preseneča dejstvo, da Konstantinović svojo knjigo, ki jo je po lastnih besedah sestavil tako, da je vrsto svojih spisov povezal v celoto, razglša za prvi celovit uvod v primerjalno književnost »na našem jeziku« (str. 6). Ne sme nas begati spoznanje, da avtor v tej zvezi ni upošteval Ocvirkove knjige, ki je pisana v slovenščini, pač pa ugotovitev, da je prezrl Hergešičevo knjižico, kajti njegova *Poredbena ili komparativna književnost*, ki je izšla samo leto dni po znameniti francoski monografiji Paula Van Tieghema,<sup>1</sup> je bila sicer objavljena v Zagrebu, pisana pa je konec koncev vendarle v srbskohrvatskem jeziku. Vse tako kaže, da za Konstantinovića obe predhodnici njegovega

celovitega uvoda v primerjalno raziskovanje književnosti sploh ne obstajata, saj priča o tem okolnost, da tudi njunih avtorjev nikoli ne omeni – niti imensko niti bibliografsko – celo ne tedaj, ko v zadnjih dvanajstih vrsticah drugega poglavja bežno začrtuje, kako se drugi jugoslovanski narodi vključujejo v komparativna raziskovanja. Potemtakem ne gre za to, da bi Konstantinović takrat, ko je svojo knjigo označil kot absolutni novum, imel v mislih le področje srbske literarne vede, marveč se nam njegovo zadržilo pokaže brzkone kot očitna posledica skoraj neverjetne neinformiranosti, ki povzroča kar krepko premakne akcente v strnjem izročilu primerjalne književnosti na jugoslovanskih tleh. Bo treba nepoučenega bralca slej ko prej napotiti na druge vire? Za primer vzemimo Ulricha Weissteina, ki je ameriško izdajo svoje teoretične knjige o primerjalni književnosti leta 1973 v predgovoru uvrstil med priročnike, ki so natisnjeni v desetih jezikih sveta, med katerimi sta izrečno imenovana tudi srbsko-hrvatski in slovenski jezik; še več, Hergešičevo in Ocvirkovo knjigo najdemo tudi v izbrnem seznamu znanstvenih del, kjer sta obe monografiji navedeni v bibliografsko povsem korektni obliki.

Prvo poglavje svoje knjige posveča Konstantinović različnim opredelitvam nalog in delovnih področij primerjalne književnosti. Ko razgrinja poglavitne znanstvene težnje v tej vedi, opozarja kajpada na tri velike raziskovalne sklope: na genetske ali kontaktne zveze, na interdisciplinarne povezave in na tipološke analogije. To so pa seveda hkrati značilnosti raznih smeri primerjalne književnosti, ki jih po ustaljeni navadi označujemo kot posamezne nacionalne šole, čeprav je to poimenovanje spričo notranje neenotnosti upravičeno samo do neke mere. Raziskovanje dejanskih zvez med literarnimi pojavi je potemtakem pomembno za francosko šolo, povezanost literature z drugimi področji, predvsem umetnostmi, je značilnost ameriš-

ke, medtem ko so tipološke analogije opazna raziskovalna posebnost sovjetske šole. Konstantinović pa se ne omejuje le na ustaljeno trojico, kajti število šol razširi za še eno – in sicer nemško. Ker pa teoretična misel moderne nemške primerjalne literarne vede ne more postreči s tako izrazitimi novostmi in načeli, kakršna so uveljavili nekateri znanstveniki omenjenih treh narodnosti, se nam avtorjeva odločitev ne zdi prepričljiva. Konec koncev pa nam pisec sam posredno razkrije neprimernost svojega ravnanja: ker nemške primerjalne književnosti ni mogoče povezati s kakim posebnim raziskovalnim sklopom ali tipom, kot to lahko storimo z ustaljenimi tremi smermi, je Konstantinović seveda ne more postaviti enakovredno obte tri karakteristične šole, marveč jo vloži v sredo med dvema šolama, namreč francosko in ameriško. Zategadelj se nam ob tem početju rezko oglašja pomislek, ali bo poslej lahko vsakdo, ki deluje na primer na nizozemskem, španskem ali turškem jezikovnem področju, primerjalno književnost tiste dežele razglasil za nizozemsko, špansko ali turško šolo? Ne bodo tako že brez tega precej sporne oznake nacionalnih šol izgubile kratko in malo sleherni smisel?

Po informaciji *O primerjalnem raziskovanju književnosti pri Srbih*, kjer je nanizanih okoli petdeset monografij in obsežnejših studij s polnimi bibliografskimi podatki, avtor v tretjem poglavju ponovno spregovori o značilnostih treh komparativističnih šol, le da sedaj ta tri različna raziskovalna prizadevanja poveže v enoten sistem, ki ga razume kot del večjega sistema – literarne vede. In ravno temu obširnejšemu sistemu je predvsem posvečen ta razdelek knjige, pa čeprav je naslovljen *Komparativistika v sedanjem trenutku literarne vede*. Konstantinović govori o različnih znanstvenih paradigmah, ki jih opredeljuje kot sklope načel, s katerimi se skušamo približati resnici: o pozitivizmu, ki je tako rekoč obšel literarno delo, in o fenome-

nologiji, ki je literarno delo sicer konstituirala kot estetski predmet, a ga je hkrati izločila iz družbenega in zgodovinskega konteksta. V naj-novejšem času pa odkriva Konstantinović novo paradigmo, ki da je nastala iz celega niza pomembnih spodbud s področja fenomenologije, lingvistike, strukturalizma, kibernetike, semiotike, pa moderne hermenevtike in postfreudovske psihoanalize. Ko je potemtakem naslikal panoramo vseh pomembnejših idej, ki so v zadnjih desetletjih vznemirjale in zaznamovale raziskovanje literature, ugotovi, da razume literarna veda svoj predmet kot diahronični in sinhronični proces med avtorjem, tekstom in bralcem. Seveda je v ospredju zanimanja tudi tokrat literarno delo, le da sedaj kot prvina komunikacijskega procesa, kot komunikat. In kakšno vlogo pripisuje Konstantinović primerjalni književnosti, ki je samo poseben sistem v širšem sistemu literarne vede? Komunikacijska teorija določuje seveda tudi primerjalno književnost, le da so njene naloge kar se da specifične, saj se ukvarja (1) z interliterarnimi in (2) interdisciplinarnimi pojavi.

Na dnu te spretno in uporabne Konstantinovićeve opredelitve primerjalne književnosti pa kljub modernejšemu besednjaku z lahko prepoznamo obrise znane Remakove dvočlenske definicije, ki govori o raziskovanju (1) literature preko meja ene dežele ter (2) odnosov med literaturo in drugimi področji človekovega delovanja, predvsem različnimi umetnostmi. Čeprav opremi Konstantinović oba dela te opredelitve, pač v skladu z aktualnejšo terminologijo, z novima imenoma, nas zavoljo implicitnih vsebinskih premikov zanima predvsem prvi člen. Avtor ga, kajpada v nasprotju z intraliterarnostjo, ki označuje odnose znotraj samó ene nacionalne literature, preimenuje v interliterarnost, ki pa je značilna po tem, da zaobjemlje obe temeljni obliki medliterarnih pojavov, se pravi také rapports de fait kot tudi tipološke analogije.

S to potezo mu je uspelo združiti v enotno oznako dve neenaki prizadevanji, izmed katerih prvo običajno pripisujemo francoski, drugo pa sovjetski šoli primerjalne književnosti. Konstantinovićevo tolmalčenje je potemtakem toliko novo, ker Remakova, v resnici ožja definicija primerjalne književnosti, ki jo lahko v prvem razdelku te knjige preberemo v angleščini in prevedeno v srbskohrvatski jezik, takšno razlago kvečjemu dopušča, je pa nikakor ne more izreči.

Pričakovali bi, da se bosta naslednja razdelka knjige obširneje ukvarjala prav s sestavinama Konstantinovićeve definicije, ki bi ju lahko še natančneje opredelila. Vendar eksplicira enega izmed obeh segmentov v nadaljevanju le en spis, namreč *Interliterarnost literarnega dela*, kjer obravnava avtor tiste elemente pojmovnega aparata primerjalne književnosti, ki nam omogočajo opisati, kako in v kolikšni meri so v literarnem delu navzoči elementi tujih literatur. Izmed t. i. dejanskih zvez razlaga avtor literarne reminiscence, impulze, kongruence (teh pozna več vrst) in filiacije, s področja tipoloških analogij pa takšne, ki so družbeno pogojene (te so pomembnejše) in poleg njih še tipologije, ki so določene bodisi z literarno zvrstjo oziroma vrsto ali pa so psihološko oziroma klimatsko pogojene.

Spis z naslovom *Interdisciplinarne zveze*, ki bi gotovo sočlil v neposredno soseščino tega četrtega razdelka, pa je dislociran, saj je uvrščen v knjigo šele kot deseta enota. Najbrž ni potrebno posebej poudariti, da se Konstantinović v tem spisu, ki je sicer natlačen z bibliografskimi navedki, izrečno navdušuje za Remakovo koncepcijo raziskovanja literature preko njenih lastnih meja. Vendar zapušča avtor trdna tla primerjalne književnosti kot vede, ko se predaja razglabljanju o tem, kako nujno je s pomočjo književnosti in njenih povezav z drugimi področji človekove dejavnosti in manifestacijami človekovega duha bolje osvetliti trenutek, ki ga živimo, ker se bomo



tako bolje zavedali samih sebe (str. 155).

Tri razdelke lahko imenujemo srbske, saj nas njihovi podnaslovi poučijo o tem, da gre za prispevke k raziskovanju srbske književnosti, in sicer v sistemih (ne: obdobjih) romantike in avantgarde ter o razvoju estetskih meril srbskega bralnega občinstva. V slednjem preizkuša Konstantinović na številnih primerih iz zgodovine srbske književnosti možnost, kako uporabiti recepcijsko estetiko, zlasti njeno t. i. obzorje pričakovanja (Erwartungshorizont, horizon d'attente). Avtor razlaga, kako so se v 19. in 20. stoletju spreminjala pričakovanja srbskih bralcev in kaj je vplivalo na vedno nove razširitve tega obzorja. Spis je informativno zanimiv, saj opiše pglavitne postaje srbske literarne preteklosti z uporabo moderne literarnozgodovinske kategorije. Spričo teoretičnega značaja knjige pa vendarle pogrešamo razjasnitev načelnega vprašanja, namreč natančnejšo razmejitev med mlajšo recepcijsko estetiko in podobnimi prizadevanji primerjalne književnosti. Zakaj ta veda se je z recepcijo, kajpada tuje literature, ukvarjala že sto let, ne da bi dolgo časa sploh uporabljala ta pojem, ki ga ni najti ne pri Van Tieghemu (1931) ne pri Guyardu (1951) ne pri Jeuneu (1968)? Izraz se je v komparativistični vedi, vendar sedaj vsebinsko razširjen, prav zares uveljavil šele na 9. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost leta 1979 v Innsbrucku, kjer je Hans Robert Jauss, ki je nekoč žolčno napadel primerjalno literarno vedo, postal ena osrednjih znanstvenih figur. Je mogoče razlika med obema pristopoma vsaj deloma razložiti s sklepno ugotovitvijo iz področnega poročila Yvesa Chevrele na tem kongresu, češ da primerjalna književnost in recepcijska estetika ne merita na popolnoma isto bralčevo dejavnost?

Zanimiv je esej, ki ga je Konstantinović posvetil vprašanju *Komparativistika o prevajanju*. Preprčan je namreč, da komparativista ne zanimajo samo prevedena

dela in prevajalci, ampak tudi principi prevajanja. Potem ko nam razgrne široko paleto teh vprašanj, sklene svoje razpravljanje z ugotovitvijo, da odpira raziskovanje prevodov primerjalni književnosti dve veliki področji, kjer gre na eni strani za vlogo prevoda v mednarodni literarni komunikaciji, se pravi za pomen prevoda kot posrednika, in na drugi strani za analizo prevodov, ki bi naj pripeljala do teorije prevajanja.

Naslov devetega spisa *O primerjalni metodologiji* ne označuje metodologije primerjalne književnosti ali metodologije primerjanja, pač pa primerjalno proučevanje različnih metod literarne vede, se pravi to, kar imenujejo v anglosaškem svetu comparative criticism. Na šestih straneh so naštetih glavni metodološki pristopi, povezani po sorodnosti v skupine, in niz znanstvenih publikacij, ki se ukvarjajo z metodološkimi vprašanji literarne vede. Ob koncu spisa zopet naletimo na eno izmed avtorjevih izjav o zunajliterarnem in zunajznanstvenem poslanstvu primerjalne književnosti. Govoreč o tem, da razumejo nekateri filozofi in znanstveniki literarno delo kot estetski predmet, ki je strukturiran v naši zavesti, Konstantinović ugotavlja, da se na to »navezuje tudi vprašanje o strukturiranosti naše zavesti v širših strukturah. Ko se dokopljemo do spoznanja o umetniškem delu, spoznavamo čedalje več tudi o sebi. Primerjalna metodologija nam odkriva pota do tega. Če književnost vsebuje vso človeško izkušnjo, je komparativistika obenem tudi možnost, da pridemo do te izkušnje« (str. 152).

Knjigo skleneta dva krajša sestavka. Medtem ko v predzadnjem Konstantinović razmišlja o možnostih, kako se lotiti svetovne književnosti, govori sklepní esej *O neogibnosti komparativističnih raziskovanj*. Ta programatični naslov razkriva avtorjev pogled na primerjalno književnost, ki ni ne veda o primerjanju ne veda o vplivih, ampak disciplina, ki odkriva v vsakem literarnem pojavu štiri elemente. Lite-

rarni pojavi so potemtakem (1) kompleksne enote, ki se redkokdaj razvijejo iz ene književnosti; (2) njihova bistvena lastnost je mobilnost, se pravi, da redkokdaj ostanejo znotraj ene književnosti; (3) pri tem gibanju se zavoljo spremenjenega konteksta še sami spreminjajo; (4) v kaki drugi literaturi pa se lahko pojavijo šele tedaj, ko v njej obstajajo za to prikladne razmere: takrat tista literatura pojav sprejme in ga vključi v svoje obzorje.

Primerjalna književnost pa je poslej potrebna tudi nacionalnim literaturam, ker tudi v monoliterarnih sistemih pripada vsak pojav še drugim sistemom, bodisi zvrstnemu oziroma vrstnemu sistemu bodisi sistemu kakega gibanja ali pa kakemu regionalnemu sistemu. Sicer pa se je pokazalo, da je primerjalna književnost tista veda, preko katere peljejo pota tako k literarni teoriji kot tudi k zgodovini svetovne književnosti.

Konstantinoviču je uspelo, in to je bila tudi njegova namera, napisati nekonvencionalno knjigo o primerjalni književnosti, ki se razlikuje od drugih tovrstnih poskusov morda najbolj po tem, da je to znanstveno disciplino tesno povezal z vznemirljivim sočasnim dogajanjem v literarni vedi. Kot živa in

žilava stroka, ali prosto po Konstantinoviču, kot manjši sistem v obsežnejšem sistemu, je primerjalna književnost seveda sprejemala vase tiste prvine literarne vede, ki so zanjo primerne, koristne in dragocene.

Pričujoča knjiga je opremljena z ustreznim znanstvenim aparatom: vsebuje izčrpne opombe, ki so včasih že kar monografske miniaturre, bibliografijo knjig, študij, kongresnih zbornikov in revij s področja primerjalne književnosti (kjer sicer pogrešamo našo revijo Primerjalna književnost), pa še stvarno kazalo (nekateri pojmi so celo razloženi) in seveda imensko kazalo. Žal pa naletimo v knjigi na (pre)številne napake, nezanesljive podatke in površne navedbe,<sup>1</sup> med katerimi so tudi takšne, ki jih je zelo težko opravičiti. Sicer pa je pričujoči uvod v primerjalno književnost po svoji zgradbi ohlapen tekst, ki nosi izrazit pečat svojega nastanka, saj daje streho nizu dvanajstih sestavkov, ki so med sabo večkrat šibko povezani, se pravi, da niso zlitii v celoto, ki bi bila nato smiselno členjena na sorazmerna poglavja. Takšnega bralčevega pričakovanja knjiga ne izpolnjuje, pa čeprav imamo konec koncev opraviti z delom, ki ga je o eni temi napisal en sam avtor.

## OPOMBE

<sup>1</sup> V knjigi je sicer omenjeno, da je bila Van Tieghemova *La Littérature comparée* prevedena v več jezikov (str. 13), ni pa zabeležen obstoj srbskohrvaškega prevoda, ki je izšel l. 1955 v posebni zbirki beograjske (!) založbe Naučna knjiga. Sicer pa kaže opozoriti še na zmedo v bibliografski enoti Van Tieghem na str. 205: (1) ni razloga, da je četrta izdaja njegove knjige uvrščena v posebno geslo, če takšno geslo zavoljo prejšnjih izdaj že obstoji; (2) Paul Van Tieghem je zapisan kot avtor knjige o tujih vplivih na francosko književnost, ki pa je bila prvič objavljena že l. 1961, in ne šele 1967. leta, kajti takrat je izšla že drugič. Sicer pa te študije ni napisal Paul Van Tieghem (+1948), pač pa jo je dolgo po očetovi smrti objavil njegov sin Philippe. Seveda smo presenečeni spričo ugotovitve, da Konstantinovič nikakor ne loči med obema Van Tieghemoma, v imenskem kazalu pa se oba pojavita celo izrečno kot ena sama oseba, ki je poenoteno imenovana kar Philippe Paul Van Tieghem (str. 229).

<sup>2</sup> Prim. Yves Chevrel: *De l'influence à la réception critique (v: La recherche en littérature générale et comparée, Paris 1983, str. 89–109).*

<sup>3</sup> (A) Avtor povesti René ni Alphonse de Châteaubriant (+1951), pač pa François-René Chateaubriand (+1848) – str. 75 in 230; pravilno Ž. Vajsšerbe (Weisgerber) nam. Ž. Vajsšerber (v cirilici) – str. 120, Gunter (nam. Reinhold) Grimm – str. 185 in 223, Viktor (nam. Vladimir) Žirmunski – str. 224.

(B) Pravilni naslov Levinovega članka je *La littérature comparée. Point de vue d'outre-Atlantique* – str. 19; pravilno *Alf* (nam. Alfa) *laila va laila* (v cir.) – str. 133, *Reallexikon der (nam. zur) deutschen Literaturgeschichte* – str. 6 in 155, *Primerjalna književnost* nam. Revija za primerjalno književnost – str. 41 in 201, *Theorien* (nam. Theorie) und Modelle – str. 185, *Selbstreproduktion* (nam. Selbstproduktion) als Verfahren – str. 191; sestavek v ustreznem leksikonu se glasi *Philosophie und Dichtung*, ne pa *Literatur und Philosophie* – str. 139. Đurišinova študija o aktualnih problemih marksistično-leninistične teorije primerjalne književnosti, ki je navedena v opombah na str. 182, ni objavljena v reviji *Slavistik* 1976, str. 469–481, marveč v *Weimarer Beiträge* 1975, 2, str. 5–22, kar je v bibliografiji na str. 198 pravilno zapisano; v nepravilno citirani reviji *Slavistik* (prav. *Zeitschrift für Slawistik*) pa je na istih straneh natisnjena sorodna študija R. Rosenberga *Marxistische Literaturtheorie und Komparatistik*.

(C) Wellekova misel, ki je navedena v op. 11, ni natisnjena v *Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, marveč v *Theory of Literature* Welleka in Warrena – str. 176; Remakov sestavek o primerjalni književnosti, ki je v nemškem prevodu ponatnjen v Rüdigerjevem zborniku *Komparatistik* (1973), ni za to priliko »neka-ko razširjen« spis iz l. 1961, marveč prevod druge, širše inačice, natisnjene že l. 1971 v popravljeni izdaji ameriškega zbornika *Comparative Literature – Method and Perspective*; zibelka (francoskega) univerzitetnega pouka ni Sorbona, pač pa Lyon (1897) – str. 15; Shakespeara je prevajal tudi Ludwig Tieck, ne samo njegova hčerka Doroteja – str. 134; pravilno tipološke analogije nam. anomalije – str. 209.

(D) V bibliografiji in opombah so uredniki oz. sestavljalci publikacij, v katerih so objavljeni teksti več piscev, predstavljeni pogosto kar kot avtorji, saj ob imenu ni zabeležena njihova uredniška funkcija. Tako npr. Ulrich Weisstein ni naveden samo kot avtor svoje knjige o primerjalni književnosti, marveč tudi kot avtor zbornika o ekspresionizmu kot mednarodnem pojavu, čeprav ob njem sodeluje v knjigi dvajseterica drugih piscev. Informativnost tega gesla bi bila korektna šele takrat, če bi Konstantinovič tudi ob Weissteinovo ime v oklepaju pristavil besedo urednik, oziroma ustrezno srbskohrvatsko besedo (izd.), kar je storil v nekaterih drugih bibliografskih geslih.

Evald Koren

## POETICS TODAY I, II (1979–1981)

Sedemdeseta leta veljajo za čas ekstenzivnega razvoja literarne vede, ki je sledil ponovnemu odkritju kontinuitete ruskega formalizma in praškega funkcionalizma s francoskim strukturalizmom, post-strukturalizmom ter današnjo rusko in ameriško semiotiko. Pobude, ki so prihajale iz lingvistike in iz anglosaške neopozitivistične filozofije, so zaznamovale glavne tokove moderne literarne teorije v smeri formalizacije njenih metodoloških izhodišč, sistematizacije osrednjih problemov literature in konceptualizacije njenega jezika. Tako imenovani individualni kritizem vse bolj izginja, številne revije, ki nastanejo v tem času, pa se deklarativno opredeljujejo zoper zasebni jezik kritike, saj celotni

svetovni kulturni prostor lahko posrka le kakšnih deset ali petnajst takšnih avtorjev. Tendenca k univerzalizaciji jezika literarne vede ob istočasni zavesti o neizogibni metodološki in problemski diferenciaciji stroke postane razvidna potreba zlasti še v luči podatka (po *PMLA Bibliography of Periodicals*), da je v začetku osemdesetih let izhajalo že okrog 3500 časopisov s področja raziskav modernih literatur in jezikov.

Stroka in njena glasila dobivajo internacionalni karakter in takšna opredelitev je poudarjena v podnaslovu cele vrste revij, npr. 1971 ustanovljene mednarodne revije za teorijo literature *Poetics*. Njen prvi urednik Teun A. van Dijk in (po letu 1980, ko ta ustanovi revijo *Text*), njegov naslednik Siegfried J. Schmidt sta s svojimi uredniškimi koncepcijami in kriteriji iz

## IZ REVIJ

nje zares ustvarila mednarodni forum za teoretske raziskave literature. Ker se je *Poetics* omejila na obča in strogo teoretska vprašanja, je ustanoviteljica revije, ugledna amsterdamska založba North-Holland 1976 zasnovala paralelno revijo PTL s podnaslovom *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. Njen urednik Benjamin Hrushovski je v programski zasnovi revije poudaril, da je to časopis za razvoj poetike kot sistematične vede o literaturi, da mu gre sicer za literarnoteoretska in metodološka vprašanja, vendar pa bo upošteval tudi področje opisne poetike, raziskave umetnosti in strukture dejanskih tekstov, smeri, avtorjev in tipoloških aspektov literature v njenem konkretnem historičnem obstoju. Izhodiščni koncept revije PTL je bil spodbujati objavljane razprav, ki uvajajo nove pristope, s kritično razgledanostjo razpravljati o določenih pogledih na literaturo in jih tudi problematizirati, gojiti interdisciplinarnost, kritično prezentirati in ocenjevati strokovne publikacije, itd. Omenjena uredniška izhodišča revije PTL navajamo, ker je revija *Poetics Today*, katero nameravamo predstaviti, dejansko njena naslednica, kot je 1983 ustanovljena pariška revija *L'infini* dedič *Tel Quela*. Redakcija PTL je bila pravzaprav na Inštitutu za poetiko in semiotiko telavivske univerze in ko je ta jeseni 1979 začel izdajati novo revijo *Poetics Today* z uglednim mednarodnim uredniškim odborom v bolj ali manj nespremenjeni sestavi in z glavnim urednikom B. Hrushovskim, je revija PTL po štirih letih prenehala izhajati.

Hrushovski je v *Epilogu* k tej reviji zapisal, da PTL ni bila mišljena kot popularen časopis, medtem ko naj bi *Poetics Today* ne bila namenjena ozkim specialistom, teoretikom, ampak vsakomur, ki ga zanima literatura, semiotika, lingvistika, komunikacija in interpretacija. Vendar, kot je bilo mogoče sklepati že ob izidu prve številke, predstavljene ob innsbruškem kongresu mednarodne zveze za

primerjalno književnost, sledi revija ambicijam in tradiciji PTL. Iz urednikove uvodne besede v ta novi *Mednarodni časopis za teorijo in analizo literature in komunikacije* (podnaslov) je razvidno, da gre za pojmovanje poetike kot sistematične vede o literaturi. Pojem literature razume revija kot umetniško, komunikacijsko in kulturno-zgodovinsko dejstvo, hkrati pa tudi kot vprašanje individualnega ustvarjanja. Revija se programsko opredeljuje za eksplicitno in implicitno teoretsko bazo in za koherenten, sistematičen pojmovni instrumentarij, ki zajema kompleksnost semantične, estetske in kognitivne dimenzije literarnih pojavov v zgodovini. Pojem poetika je v naslovu povsem zavestno izpostavljen. Hrushovski priznava, da je ta stara toliko kot Aristotel, da pa je v bistvu še vedno mlada, komaj razvijajoča se disciplina. Prave začetke moderne poetike vidi v zavestnem opredeljevanju za avtonomijo znanosti o literaturi. Po njegovi sodbi je ta disciplina sečišče znanosti o jeziku in znanosti o človeku. Revija objavlja nove raziskave iz poetike in jo tako utrjuje kot odločilno disciplino, ki obravnava probleme literature. Uredniški koncept revije *Poetics Today* ne zanika možnosti, da koeksistirajo različni metodološki trendi moderne poetike, in priznava tudi dejstvo, da so razprave s tega področja pisane v inkomenzurabilnih metajezikih. Vendar se zavzema za poenotenje in sistematični metajezik, hkrati pa poudarja potrebo, da mora poetika konsolidirati enega ali več konsistentnih teoretskih okvirov, kakršni obstajajo v drugih znanostih o jeziku in družbi. Predvsem pa vidi bistveni kriterij za objavljanje literarnih raziskav v reviji *Poetics Today* v tem, da morajo biti vsaka po svoje intelektualni izziv.

Nesporno je vsak časopis po naravi in kvaliteti določen s sodelavci. Hrushovski omenja razcep v PTL med tistim delom uredništva, ki se je opredeljeval za gramatiko literature in bil nagnjen k uporabi metod in oblik metajezika lingvis-



tike in logike, ter drugim razumevanjem uredniškega koncepta, ki ga je mogoče označiti kot tradicionalno humanističnega. Hrushovski priznava, da je sožitje obeh teh dveh orientacij za poetiko najbolj plodno. Odločno zavrača skrajnosti obojega, tako estetski impresionizem kot tudi zapleten, težko umljiv formalizem, namenjen samemu sebi. Zanj je logično, da se teoretska formalizacija konfrontira z ugotovitvami, dobljenimi z intuitivnim opazovanjem kompleksnih artističnih pojavov. Vendar je nujno tudi odpiranje drugim disciplinam, poudarja v programskih izhodiščih revije, saj se literarna veda samo v takšni perspektivi razvija in prenavlja. Konceptija poetike danes nujno meji na sosednje discipline, absorbira njihove metodološke dosežke in jih tudi sama povratno preoblikuje. Pregled petletnega izvajanja tako zastavljene uredniške koncepcije bolj ali manj govori o tem, da je omenjena ambicija odprtosti potrjena tudi praktično s posameznimi zvezki. Revija daje prednost raziskavam konkretnih literarnih del in prispevkom, ki niso ozko specialistični, ker je tem v območju angleškega jezika že namenjena revija *Poetics*, to pa še ne pomeni, da jih ne podpisujejo imena, ki v mednarodnem zboru literarnih teoretikov najvišje kotirajo. Objavljene razprave v *Poetics Today* so mišljene kot kolektivni dialog, zato se je uredništvo tudi odločilo za izdajo tematsko zaokroženih števil, ki preraščajo v obsežne zbornike o določenem teoretskem problemu. Za nekatera območja (npr. *Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective; Theory of Translation; Poetics of the Avant-Garde; The Ironic Discourse*) so pritegnili gostujoče urednike, da bi bili relevantna in kriteriji prispevkov med množico gradiva tembolj nesporni.

Revija izhaja štirikrat na leto, s poprečnim skupnim obsegom osemsto do devetsto strani. Prva dvojnja številka s podnaslovom *Literatura, interpretacija, komunikacija* je pritegnila ugledna imena stro-

ke B. Herrnstein Smith, J. J. A. Mooija, J. Cullerja, T. A. van Dijke, J. Lotmana, R. Klopferja, C. Brooke-Rose, A. Jefferson, M. Bloomfielda itd. Programsko se je osredotočila na tedaj najbolj aktualna področja literarne vede, semiotiko, literarno komunikacijo (tudi v perspektivi kognitivne psihologije), naratologijo, literarno aksiologijo, občo metodološko problematiko (npr. v zvezi z vprašanjem verifikabilnosti literarnoteoretskih spoznanj), na vprašanje postmodernizma, pa tudi na problem razmerja med semiotiko in dekonstruktivisti. Tu so še pregledno predstavljene zahodnonemške smeri literarne semiotike, medtem ko ocene strokovnih publikacij v tej številki še niso zbrane okrog enotne skupne teme, kar postane kasneje pri reviji ustaljena praksa. – Preostali številki prvega letnika se obe pretežno posvečata naratološkimi vprašanjem, ena bolj poetiki proze, druga razmerju med proznim tekstom in bralcem. Kako je na prehodu v osemdeseta leta vprašanje literarne naratologije za res aktualno, potrjuje dejstvo, da se tudi v drugem letniku posebna številka ukvarja s to problematiko, s poudarkom na vprašanju pripovedovalca in perspektive pripovedovanja ali pripovednega glasu (*voices in fiction*), kot je tudi v rabi angleške terminologije.

*Narratology I* (pomladanska številka 1980) odpira vprašanje resnice in avtentičnosti v naraciji (L. Doležel), fabule in sižeja v analizi naracije (J. Culler), naratoloških elementov v gledališki komunikaciji in dramskem tekstu (C. Segre), govori o aspektih narativne gramatike (G. Prince), o problemu serialne konstrukcije v novem romanu (D. Sherzer), o možnih tipih redundance v realističnem narativnem tekstu (S. R. Suleiman), o začetkih pripovedne proze (R. B. Alter), o prekodiranju v pripovedništvu Solženicina (K. Pomorska); tu pa je še dekonstruktivistični prispevek k teoriji naracije izpod peresa yalskega profesorja J. Hillisa Millerja, ki ob Jamesovi prozi pole-

mično zastavlja dialog s pojmovanji proze kot mimetične prezentacije (R. Alter, A. Friedman, F. Kermod), pa tudi s strukturalističnimi preveč racionalističnimi redukcijami Jamesove naracije na logično shemo, opredeljeno s pojmom ambigvitete ali plurisignifikacije (S. Rimmon). Avtor je tako opozoril na razhajanje med strukturalizmom in poststrukturalističnim gledanjem dekonstruktivistov na literaturo in izzval, da se je debata med njim in S. Rimmonovo o tem problemu nadaljevala še v zimski številki 1981. Med kritikami kar dva ocenjevalca spregovorita o Chatmanovi knjigi *Story and Discourse* (1978), ki velja za fundamentalen ameriški prispevek k naratologiji; predstavljenih je še dvoje knjig, J. Hollowell: *Fact and Fiction* (1977), M. Zavarzadeh: *The Mythopoeic Reality* (1976), ki obravnava najmlajšo ameriško prozno produkcijo, ocenjen pa je tudi ameriški prevod Wolfganga Iserja *The Act of Reading* (1978), ki je ideje konstanške šole recepcijske estetike zanesel tudi v akademske debate tega prostora.

*Narratology II* poletna številka 1980) združuje razprave iz območja poetike proze (D. Lodge, S. Chatman), žanrskih vprašanj (C. Brooke-Rose o realističnih in ne-realističnih prvinah, *the marvelous*, T. L. Ebert o postmodernistični inovativni prozi in znanstveni fantastiki) in ožje teoretskih vprašanj proznega teksta (T. Pavel o narativnosti s stališč semiotično stilne obravnave, R. Klopfer o dinamičnih strukturah narativne literature, L. M. O'Toole o razsežnostih semiotičnega prostora v narativni strukturi). S. Rimmonova v spisu *Paradoxal status ponavljanja* polemično razpravlja z dekonstruktivističnimi stališči yalske šole, T. Reinhartova pa iz lingvistične perspektive odpira osrednje vprašanje tekstologije o pogojih tekstne koherence. – Skupni imenovalac štirim kritičnim predstavitev je aktualna problematika, ki jo opredeljuje kategorija bralca. Doležel ocenjuje U. Eca *The Role of the Reader* (1979),

sledi kritika knjige P. de Mana *Alegories of Reading* (1979), v kateri spregovori o figuralnem jeziku Rousseauja, Nietzscheja, Rilkeja in Prousta, tretja ocena govori o izhodiščih Iserjevih pogledov, formuliranih v *The Act of Reading* (1978), ki jih je treba videti pri Ingardnu, čeprav se je Iser do teh izvornih stališč tudi kritično distanciral, na koncu pa še D. Barnouw z Brown University kritično spregovori o konstanški šoli ob Jaussovi knjigi *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977) in Iserjevih ameriških prevodih *The Implied Reader* (1974) in *The Act of Reading* (1978).

*Narratology III* (zimski številka 1981) na uvodnem mestu objavlja prevod Stanzlovega skrajšanega in predelanega šestega poglavja iz *Theorie des Erzählens* (1979), ostali prispevki pa so kot večina naratoloških razprav v prejšnjih dveh zvezkih natisnjeni referati z mednarodnega simpozija o narativni teoriji in poetiki proze, ki je bil poletni 1979 v Jeruzalemu. Z dekonstruktivističnih pozicij razpravlja o svobodnem indirektnem stilu M. Ron in zavrača stališča A. Banfieldove o tem problemu, ker da avtorica izhaja zgolj iz gramatikalnih postavk. M. Bal objavlja teoretski prispevek o naraciji znotraj naracije z naslovom *Notes on Narrative Embedding* in mimogrede (vendar argumentirano) omenja Bronzwearovo rabo nekaterih Genettovih pojmov, ki kaže na to, da niso upoštewane bistvene pojmovne distinkcije Genettovega teoretskega prispevka k naratologiji, npr. spregledana je razmejitev med narativno in diegetično ravni, kar rezultira v nepravilnem razumevanju pojma metalingvistični komentar. Neustrezno je tudi, da Bronzwear uporablja Genettov pojem ekstradiegetskega recimo v sklopu Boothovih koncepcij pripovedovalca. Polemika med avtorjema se proti koncu revije nadaljuje, ko Bronzwear v razširjeni obliki ugovarja naratološkim koncepcijam Mieke Bal in pomenu pojma fokalizacija za njeno teorijo. Avto-

rica je v knjigi *Narratologie* (1977) prevzela Genettov pojem fokalizacije, ki ga ta povezuje z narativnim nivojem teksta, ne da bi ohranil distinkcijo med naracijo in fokalizacijo, ki jo sam briljantno opredeli. Balova korigira njegov binarni narativni model, s tem da v dejanskem tekstu vidi formo, ki jo določajo relacije med tremi ravninami, tekstom, naracijo (*récit*) in fabulo (*histoire*), pri čemer vsako ravnino določa specifična dejavnost, pripovedovanje, razporejanje dogodkov in akcije, ki so dejavnosti pripovedovalca, fokalizatorja in akterjev. Te dejavnosti pripadajo različnim ravninam, vendar so med seboj soodvisne. Bronzwear sicer ne oporeka njeni, od Genetta povzeti rabi pojma fokalizacija, ki nadomešča pojem gledišča, hkrati pa v sebi nosi tisti pomen, ki omogoča razlikovanje med »kdo vidi« in »kdo govori« in dobiva (po njegovih besedah) v njeni interpretaciji naratološke problematike specifično vlogo. Vendar Bronzwear teoriji fokalizacije očita notranjo kontradiktornost, samemu pojmu fokalizacije pa nezadostnost, da bi z njim pojasnjevali bistvo svobodnega indirektnega govora ob primerih, ko gre za mešanje naratorjevega teksta in protagonistovega (junakovega) pogleda na dogajanje. Zagovarjajoč notranjo konsistentnost vsakršnega pravega teoretskega gledanja, M. Balova zavrača Bronzweara, ki teorijo fokalizacije po njenih besedah nasilno povezuje z vprašanjem svobodnega indirektnega stila. Konfrontacija pokaže, da ustvarjalni dialog med različnimi teoretskimi pogledi lahko plodno obstaja samo ob izpolnjenem predpogoju ekspliciranja pojmov in tematiziranja argumentacijske mreže. Vprašanj svobodnega indirektnega stila (v slovenščini poznamo tudi termin doživeti govor, nem. *erlebte Rede*) se s stališč generativne gramatike dotika tudi razprava A. Banfieldove, ki opredeljuje razlikovanje med reflektivno in nereflektivno zavestjo v jeziku romana. Prav v njenih izpeljavah pa Balova, kot omenja v svo-

jem odgovoru Bronzwearu, vendarle vidi komplementarnost svoje teorije fokalizacije in problematike svobodnega indirektnega govora. Med razpravami so še štirje spisi: *The Theory of Ironic Speech Acts* (D. Amante), *What Stories Can Tell Us About Their Teller's World* (L. Polanyi), *Fictional Reliability as a Communicative Problem* (T. Yacobi) in *When »Je« is »Un Autre«* (M. I. Ryan). D. Cohnova ocenjuje Stanzlovo *Theorie des Erzählens* (1979), o njeni knjigi *Transparent Minds* (1978), kjer tipološko in diahrono obravnava cel spekter prvoosebne in tretjeosebne pripovedne tehnike, pa piše sourednik revije *Poetics Today* B. McHale. Predstavljena je še knjiga G. Rauhove *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten* (1978).

V drugem letniku je izjemoma izšlo pet števil, ki skupaj obsegajo nekaj manj kot 1200 strani. Jesenska številka 1980 je bila posvečena petinosemdesetletnici R. Jakobsona in tako so tudi razprave v njej odbrane na temo jezik in literatura. Gre za osem Jakobsonovih spisov, objavljenih v celoti ali v ekscerptih, ki so večinoma nastali med leti 1970 in 1980, dva avtorja, Linda R. Waugh in B. Hrushovski, pa presojata njegov teoretski prispevek k vprašanju o pesniški funkciji. U. Eco objavlja svoj prispevek k teoriji interpretacije narativnega teksta, ki je nadaljevanje njegovih spisov *The Role of the Reader* (1979) in *Lector in Fabula* (1979). V tej številki je ocenjenih še deset novih knjig, ki problem literature obravnavajo z vidika jezika, omeniti pa velja morda vsaj štiri ocenjevalce: G. Princea (G. Genette, *Introduction à l'architexte*, 1979), M. Peckhama (B. Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse*, 1978), S. R. Levina (U. Weinreich, *On Semantics*, 1980) in A. Jefferson, ki je ocenila kar troje knjig Todorova, *Théories du symbole* (1977), *Symbolisme et interprétation* (1978) in *Les genres du discours* (1978).

Zimska številka 1981 odpira serijo razpravljaj o metafori,

temi, ki se nadaljuje v nekaj številkah naslednjih letnikov. Osrednji del revije se posveča trem aktualnim izhodiščem sodobne literarne teorije – Lacanu, ruskemu formalizmu in Mukašovskemu. Razpravljanje o Lacanu je odlomek iz takturat še neobjavljene knjige S. Felmanove z yalske univerze, kjer je originalnost lacanovskih idej tudi najbolj produktivno odmevala in formirala šolo dekonstruktivistov (P. de Man, J. Hillis Miller, S. Fish).

O formalizmu, »njegovem mehanističnem, morfološkem in sistematskem modelu, ki metaforično predpostavlja similariteto med literarnim delom, stroji, organizmi in hierarhični sistemi«, objavlja P. Steiner odlomek iz svoje nastajajoče primerjalne študije o ruskem formalizmu in praškem strukturalizmu, medtem ko o Mukašovskem piše v Parizu živeči J. Veltruský, nekdanji član praškega kroga. Tu je še dvojje izčrpnih pregledov o usmerjenosti in rezultatih nemške literarne vede. N. Groeben poroča o izvajanju programa empiričnih raziskav v nemški literarni znanosti, ki so ga začrtali na začetku sedemdesetih let Ihwe (z izhodišč lingvistike), Wienold (semiotike), Groeben (psihologije literature) in zlasti S. J. Schmidt. H. Göttnerjeva pa kritično pregleda pet nemških knjig o problematiki interpretacije, ki so izšle v letih 1975 in 1976, in poroča, kako je v njih odmevala njena knjiga *Logik der Interpretation* (1973), ki velja za prvi nemški prispevek k logični analizi argumentiranja v literarnih študijah.

Sledi še troje polemičnih soočanj, že omenjena strukturalistično-dekonstruktivistična debata med Rimmonovo in Hillisom Millerjem, polemika o ambivalentnem statusu teksta, ki jo je izzvala razprava Z. Shavitove, objavljena v prvem letniku revije, in polemičen odmev na Cullerjevo knjigo o Sausuru. V tej številki sta samo dve oceni. J. Alter poroča o izboru post-strukturalistične literarne vede v knjigi *Textual Strategies* (1979), A. Jefferson pa o Ricardouju in njego-

vih *Nouveaux problèmes du roman* (1978).

Tretja in četrta številka drugega letnika se ukvarjata z vprašanji dramatike in gledališča oziroma s problematiko prevajanja in prevoda. – Tema o gledališču in dramski literaturi je zastavljena iz obče semiološke perspektive. Znano je, da je G. Mounin na začetku sedemdesetih let gledališko komunikacijo izključil iz domene semiotskih preučevanj, kar je izzvalo ostre zavrnitve. Kasneje, 1977, je bila v Parizu organizirana mednarodna okrogla miza na to temo, ki je tudi pobudila razprave, objavljene v tej številki. Drama oziroma gledališče imata po svoji naravi z ozirom na druge umetnostne izraze zares specifičen status, saj integrirata v sebi serijo semiotskih subsystemov. Kompleksnost dramske umetnosti združuje v sebi številne kode in je kot celota večnivojski sistem. Res je do neke mere mogoče na teater gledati – tako kot C. Segre – kot na specifično naratološko formo, vendar je teater v svojem bistvu večnivojska komunikacija, sečišče različnih semiotskih polj, tako da gre v analizi teatarskega medija upoštevati vsaj še vizualno in fizično, telesno komunikacijo, teorijo nelingvističnih znakov, semiologijo predmetnega in še kaj, kar vse ostaja na nivoju današnjega stanja raziskav še nerazjasnjeno. Razprave v tej številki revije *Poetics Today* so pomemben prispevek h konstituiranju semiotike teatra; katere začetke je mogoče videti v spisih praške šole, o čemer govori tudi v zgodovino posegajoča razprava *Prague School Theory of Theater* Jiřija Veltruskega, enega od pionirjev praških semiotskih začetkov preučevanja gledališča.

Številka s podnaslovom *Theory of Translation and Intercultural Relations* sklepa drugi letnik in s svojo zastavitvijo problemov prevoda in prevajanja opozarja, da ta tema za literarno vedo nikakor ni kaj marginalnega, ampak da se ob njej odpirajo sama središčna vprašanja literarnosti in literarnega teksta. Razprave v tej številki



načenjajo lingvistične, literarne in kulturne aspekte prevajanja in nekatere med njimi postajajo laboratorij za številna spoznanja, ki segajo v območje drugih znanosti o človeku. Današnja refleksija prevajalskega dela ne pozna enotne teorije, ki se šele konstituira v sečišču lingvistike, primerjalne literarne vede in obče semiotike kulture, in prav tako ni omejena na določeno vodilno šolo za to problematiko, ampak je v nekem smislu tudi geografsko razpršena (Nitra na Čehoslovaškem, Leuven v Belgiji, Amsterdam, kjer se konstituira znotraj obče tekstne teorije, itd.). V središču sodobnih teoretskih observacij ni več vprašanje prevedljivosti, ampak konkretnija problematika prevoda in prevajanja s poskusom sistematizacije objektivnih in intersubjektivnih faktorjev, lingvističnih, poetoloških in kulturoloških ovir (constraints), ki se kažejo pri transferu prevajanega teksta. Pričujoča številka pomeni reprezentativen vzorec raziskav, ki formirajo današnje teoretsko gledanje na prevod in prevajanje. V izhodišču so štiri razprave, ki se osredotočajo na metodološka vprašanja prevajalske teorije (I. Even-Zohar, G. Toury, R. Kloepfer, A. Lefevère), sledijo štiri razprave, ki se lotevajo prevoda in prevajanja z vidika kontrastivne lingvistike (med njimi je tudi prispevek, ki ga je napisal zagrebški profesor Vladimir Ivir, z naslovom *Formal Correspondence vs. Translation Equivalence Revisited*), potem je tu troje razprav, ki vprašanja prevoda razrešujejo v okviru sodobne tekstologije (npr. G. Wienold, *Some Basic Aspects of Text Processing*), zadnja dva sklopa razprav pa sta v zvezi s historično konkretnjšimi vprašanji prevoda in prevajanja. Prvi se ukvarja s prevajalskim procesom glede na historična poetološka vprašanja (vprašanja literarnega polisistema), npr. razprava Joséja Lamberta *Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800–1850)*, na koncu pa je objavljenih pet spisov na temo prevajalski modeli in literarna zgodovina,

ki so refleksija določenih prevajalskih realizacij. Večina prispevkov v tej številki je nastala ob telavivskem prevajalskem simpoziju konec sedemdesetih let, ki je bil samo ena od organiziranih oblik prizadevanja za konstituiranje enotne prevajalske vede, kakšno vlogo pa je pri tem imela primerjalna literarna veda, kažejo rezultati objavljenih razprav. To, nikakor ne zanemarljivo vlogo poudarja tudi redakcijski uvod v pričujočo številko: »Prav tako kot je prevajalska teorija brez veljave izven (historično) komparativnih raziskav, so tudi primerjalne raziskave kakršnekoli vrste (naj pripadajo primerjalni literaturi ali primerjalni lingvistiki) neveljavne brez [vključitve] prevajalske teorije.«

Jola Škulj

#### **KULTURE ISTOKA** **Časopis za filozofiju, književnost i umetnost Istoka.**

*Gornji Milanovac, NIRO Dečje novine. 1984 –*

V preteklem letu je začela izhajati prva jugoslovanska revija za filozofijo, književnost in umetnost Vzohoda z naslovom *Kulture Istoka*. Streho ji je dala založba Dečje novine v Gornjem Milanovcu, sedež redakcije pa je v Beogradu. Kakor da uredniki ne bi prav verjeli, da bo revija zares zaživela, so najprej izdali poskusno, ničelno številko. Vendar kaže, da je v Jugoslaviji danes na tem področju strokovno zaledje že tako razvito, da bo revija lahko izhajala v štirih številkah na leto. Očitno pa se je z interesom bralstva izkazala tudi družbena potreba po takšni publikaciji. Ob koncu leta je namreč izšla še dvojna številka 1–2 za drugo polovico leta. Tako je vsaj do neke mere že mogoče presojati, kako revija uredničuje cilje, začrtane v uredniškem uvodnem programu. Tam je rečeno, naj bi revija v današnjem času, ko so vsi narodi v svetovni skupnosti čedalje bolj odvisni drug od drugega, prispevala k razumeva-

nju kultur vzhodnih narodov, kate-rih deleža v skupni kulturni dediš-čini se marsikdo pri nas še prema-lo zaveda. Omejitev na kulturni prostor od Bližnjega vzhoda do Ja-ponske je utemeljena z več razlogi. Čeprav se revija s svojim kultur-nim poslanstvom, ki vključuje tudi prevrednotenje naše kulture, ob-rača k širokemu krogu bralcev, želi objavljati le domače in tuje pri-spevke na znanstveni ravni. Našte-ta so naslednja ožja strokovna pod-ročja, vredna posebne obravnave v kompleksni podobi azijskih kultur: zgodovina, umetnostna zgodov-ina, filozofija, književnost, zgodov-ina religije, arheologija, etnologi-ja, zgodovina znanosti in tehnolo-gije in lingvistika, vse to pa od naj-starejših dob do sodobnosti. Zaže-lena je uporaba izvirnega gradiva in zlasti prevodi naj bi bili narejeni neposredno po izvirnikih. Predvi-dene so tudi predstavitev domačih in tujih ustvarjalcev in raziskoval-cev, ocene knjižnih novosti, poro-čila o važnejših dogodkih in stro-kovne bibliografije s teh področij.

Pri tako široki vsebinski us-merjenosti mora redakcija – ureja-nje posameznih števil je skupin-sko delo – imeti trdno uredniško politiko, da se ji revija ne razdrobi v konglomerat nepovezanih pri-spevkov in da dobi vsaka številka izrazito podobo, poudarjeno z ne-kaj zaokroženimi tematskimi blo-ki. Uredništvo mora paziti tudi na ravnotežje med obravnavami po-sameznih vzhodnih kultur, pa na razmerje med prispevki domačih in tujih avtorjev. Poskusna številka je bila tematsko določena z dvema srednjima sklopoma, filozofskim in literarnim; v dvojni številki sta podrobneje predstavljena azijsko gledališče in dramatika, filozofska tematika pa s tremi študijami o in-dijski logiki. Svobodnejše, hkrati pa bolj odvisno od sprotnega doga-janja je uredništvo v dveh drugih stalnih rubrikah, Osebnosti in do-godki ter Prikazi knjig – posebno v dvojni številki se je v obeh nabralo veliko raznovrstnega in zanimive-ga gradiva. Priznanja je vredno

tudi prizadevanje za bibliografsko spremljanje stroke.

Čeprav daje posebno vred-nost takšni publikaciji, kakršna je revija *Kulture Istoka*, prav poveza-no obravnavanje kulturnih poja-vov z različnih vidikov, se to poro-čilo omejuje na prispevke o azij-skih literaturah. V poskusni števil-ki so v ospredju problemi njihovih poetik in prevodov. Tako Rade Bo-žović v članku *Ko je pesnik u arab-ljanskoj poeziji paganskog ili preislamskog razdoblja* vidi razloge za uspeh kaside, vodilne pesniške oblike te dobe, ne samo v njenih oblikovnih odlikah, ampak tudi v simboliki, s katero se izraža iska-teljski duh beduinskih avtorjev. Na podlagi indijskih obravnjav doje-manja in ustvarjanja umetnosti pretresa Milica Bakić-Hayden v članku *Polazni stavovi indijske po-etike* interpretacije nekaterih os-rednjih pojmov, kakršni so rasa – doživetje umetnosti, intersubjek-tivna izkušnja umetnosti, sahrdaya – dojemljivi bralec, pratibha – pri-rojena ustvarjalnost, intuicija ali zmožnost razumevanja, in dhvani – odmev pomena pesniškega dela v bralcu. Dejan Razić obravnava v prispevku *Klasična japanska poezi-ja* glavne ustajene pesniške oblike in njihove zbirke in jih ilustrira s svojimi prevodi iz japonščine.

Posebne pozornosti tako s teo-retične kakor s praktične in kritič-ne strani so v reviji deležni prevodi azijskih literarnih del iz izvirnika kot eno najvažnejših sredstev med-sebojnega spoznavanja. Nekatero posebnosti prevajanja iz sanskrta obravnava v svojem prispevku Radmilo Stojanović. Radoslav Mi-rosavljev se v svojih prevodih Amarujevih pesmi iz sanskrta sku-ša držati ne samo vsebine, ampak tudi nekaterih oblikovnih značil-nosti originala: števila verzov in – kar je mnogo težje – števila zlogov in mesta cezure. Nič čudnega torej, če isti avtor v knjižni oceni kritizira prevod *Bhagavadgite*, v katerem je Đuro Robotić skoraj podvojil števi-lo verzov originala, kar po kritiko-vem mnenju ni v prid ne jasnosti ne pesniški lepoti prevoda. Zorana

Jeremić objavlja komentirane prevode odlomka iz Konfucijevega spisa *Besede*, kar je hkrati primer-no dopolnilo k Sajetovemu prikazu konfucianizma v isti številki, in sedmih lirskih pesmi Li Šang Jina, o problemih prevajanja iz kitajščine pa govori tudi v svojih knjižnih ocenah v obeh številkah.

Zelo zaokrožen in izčrpen je prikaz azijskega gledališča, ki se, kar je razumljivo, mnogokje prepleta z ugotovitvami o značilnostih kitajske dramatike. V uvodnem eseju govori Tvrtko Kulenović o temeljnih značilnostih azijskega gledališča v primerjavi z evropskim. Njegov pregledni oris posebnosti najpomembnejših širših območij znotraj azijske gledališke ustvarjalnosti dopolnjujejo podrobnejše obravnave v člankih drugih avtorjev. Zlasti je pomembna dopolnitev podobe gledališča v islamskih deželah, kjer je vladajoča religija sicer onemogočala prikazovanje človeka v umetnosti, kakor pravi Kulenović, in s tem usodno vplivala na gledališče. Vendarle to področje ni ostalo brez poskusov dramatike, o katerih govori Rade Božović, zlasti pa je razvilo nekatere posebne oblike gledališča, npr. senčno in lutkovno gledališče, ki jima na njuni poti po islamskih deželah sledi prevedeni prispevek Tamare Putinceve. Rade Božović mimogrede omenja tudi zanimive terminološke premike pri prevajanju Aristotelove *Poetike* v arabščino v 10. st., ki bi bili vredni posebne, podrobnejše obdelave. Zdravka Matišić v študiji o indijski drami med drugim govori o njenih teoretičnih določilih, npr. o teoriji rase – estetske izkušnje, o zgradbi, stilih in oblikah, in razmišlja o njenem sprejemu v Evropi. V prevedenem članku C. S. L. Zunga je podrobno opisan razvoj kitajske drame in njenih pglavitnih oblik, v 20. st. pa kitajsko dramo spremlja Viljem Dolbi. O javanskem gledališču piše Snježana Zorić, tajsko pa obravnava prevedeni članek E. Fomičeve. Japonsko gledališče predstavlja Ljiljana Đurović in Kayoko Yamasaki-Vukelić. Te orise smiselno do-

polnjujeta prevoda dveh dramskih tekstov: Zdravka Matišić je prevedla staroindijski Vararučijev monolog v enem dejanju, Ljiljana Đurović pa japonsko dramo zvrsti na avtorja Kanamija Kiyotsuguja. Na temo azijskega gledališča so ubrane tudi vse ilustracije v tej številki, medtem ko v prejšnji nimajo tako neposredne zveze z vsebino in jo bogatijo le z izredno estetsko dognanostjo.

Tudi v drugi številki se prevajalskih problemov dotikajo skoraj vse knjižne ocene. Prevod ruskega originala knjige *Stara indijska civilizacija* sovjetskega avtorja Bongarda-Levina je bil po pravici ostro zavržen, in to kar v dveh ocenah. Bralci tega sicer dobrega pregleda staroindijske filozofije in znanosti bi morali vsekakor upoštevati pripombe ocenjevalcev Rade Iveković in Radoslava Mirosavljeva k prevajalkinemu maličenju staroindijskih terminov in imen. V prihodnje pa bi morale založbe poskrbeti vsaj za strokovni pregled takih prevodov, če že ne dajo strokovnih del prevajati ustreznim strokovnjakom, čeprav gre za prevode iz evropskih jezikov. Tako je indološko in filozofsko izobraženi Zoran Zec naravnost zgledno prevedel iz francoščine Eliadejevo *Jogo*, kakor ugotavlja Rada Iveković.

Obravnave prevajalskih problemov v reviji *Kulture Istoka* lahko posredno koristijo tudi slovenskim prevajalcem in piscem, čeprav praktične rešitve večinoma veljajo le za srbohrvaško jezikovno območje in slovenskih rešitev najbrž niti ne bi kazalo obravnavati v tej reviji. Slovenski delež pri reviji se za zdaj kaže v uredniškem sodelovanju Mitje Sajeta in njegovi študiji o kitajski filozofiji, v razpravi Marka Uršiča o indijski logiki in v ponatisu bibliografskega gradiva *Indija in Slovenci* iz Primerjalne književnosti 1983, št. 2.

Zivljenjska sposobnost revije *Kulture Istoka* se je medtem potrdila s prvo dvojno številko za l. 1985, ki je izšla med tiskom tega poročila. Vsekakor pa je revija že

doslej dokazala, da uspešno združuje estetsko razkošno obliko in visoko strokovno raven, vsebinsko zanimivost in kritično ostrino. Ker je njeno kulturno poslanstvo po-

membno in program neizčrpen, upajmo, da bo uredništvo s sodelavci vztrajalo na premišljeno začetni in zahtevni poti.

Vlasta Pacheiner-Klander



UDK 801.73 : 001.4 : 82.01 (497.12)  
hermenevtika in interpretacija (raba, pomeni, historični pojmovi/termini) v literarni  
vedi (deloma tudi v slovenski)

## DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko linge-  
vistično in literarne vede, Novi trg 5

### HERMENEVTIKA IN INTERPRETACIJA. Terminološki vidiki

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, str. 1-18

Razprava ugotavlja, da je danesnja raba terminov »hermenevtika« in »interpre-  
tacija« ter njim sorodnih v literarni vedi mnogokrat, neuskaljena, marsikdaj mešična  
in neustemeljena. Zato pregleda njihovo historijo od začetkov v antiki mimo pojmovnih  
in terminoloških predorov v 16./17. in 18./19. stoletju do danes. Ob dveh primernih  
opozorjih, da na rekonstruiranje historične rabe in pomena terminov sphina tudi sta-  
riše današnjega raziskovalca, torej je zgodovina hermenevtično-interpretacijske raz-  
like tudi sama hermenevtičen problem. Razprava se konča s kratkim pregledom raz-  
voja te terminologije v slovenskini.

Avtorski izveček

UDK 82 (091) Ocvirk Jaus, : 82.01 Saiger, Hirsch, Jaus  
literarna zgodovina (Ocvirk), literarna interpretacija (Saiger, Hirsch), teorija recep-  
cije (Jaus)

## ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelk za primerjalno književnost,  
Aškerčeva 12

### INTERPRETACIJA IN ZGODOVINA

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, str. 19-33

Razprava naključno problem literarne interpretacije in zgodovine najprej ob vpra-  
šanju o razmerju interpretacije do literarne zgodovine. Toda tudi tip literarne zgodov-  
vine, ki je utemeljena na ideali objektivnosti in dejanskosti, izpolnjenem iz naravoslovoja,  
spregleda svojo utemeljenost na razumevanju in interpretaciji. Zato se vprašanje za-  
stavi drugače, namreč kako literarna interpretacija reflektira svojo lastno zgodovinsko  
pozicijo. Glede na to sta se v sodobni literarni vedi oblikovali grobo vzeto, dve te-  
meljni smeri. Prva želi reproducirati, čim bolj objektivno obnoviti prvi smisel dela.  
Tu želimo opozoriti na nekatere probleme, ki se odprejo ob predpostavki o objektivni-  
nem in reproduktivnem smislu dela. Druga smer je relikvija lastne zgodovinske pozicije  
v interpretaciji. Ta možnost, ki jo je razvila filozofska hermenevtika, se je v linge-  
vistični vedi uresničila kot recepcijska estetika. Končno se razprava spravlja, ali je sploh  
mogoča interpretacija dela brez predpostavke o pravem smislu. Ki bi to interpretacijo  
vodila.

Avtorski izveček

UDK 82.01 Ingarden : 8.0 : 159.946.4 Iser : 16.081 Austri  
literarna fenomenologija (Ingarden), teorija recepcije (Iser), filozofija naravnih govornic  
(Austri)

## ŠUMIC-RIHA, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelk za filozofijo, Aškerčeva 12

### TEORIJA ESTETSKEGA UČINKA IN VLOGA KOMUNIKACIJE. In- garden, Iser, Austri

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, str. 34-41

Razprava poskuša v prvem delu prikazati dve temeljni oporisti Iserjeve teorije  
estetskega učinka: Ingardenovo teorijo konstitucije estetskega objekta in teorijo per-  
formativno, ki jo je razvil angleška filozofija naravnih govornic (ordinary language  
philosophy). V drugem delu pa razprava ugotavlja, katere različne konsovkence ozi-  
roma novosti obeh teorij je Iser zavrnil, ko je aktualizacijo opri na področje o binarvokni  
komunikaciji med tekstom in bralcem.

Avtorski izveček

UDK 830.3 - 863 Kafka 7 Auf der Galerie : 82.03 Grün  
zgodnji zapiski o Kafku na Slovenskem, prvi slovenski prevodi Kafka, Grünova preva-  
jalska metoda ob Kafkovi prozi Auf der Galerie

## STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko linge-  
vistično in literarne vede, Novi trg 5

### KAFKA NA SLOVENSHEM. Zgodnji zapiski, prvi prevodi

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, str. 42-60

Časnikarjeve informacije o Kafku so se pojavile konec 20. let, v 30. letih so že pisali  
o njem tedajšnji presniki in esejisti, prevode pa je periodični isk začel objavljati šele sre-  
di 50. let, medtem ko je prva Kafkova knjiga v slovenskini (pripravil jo je Herbert  
Grün) izšla 1961. Teksti *Na galeriji* (Auf der Galerie) je L. 1954 izšel v anonimnem, L. 1961  
v Grünovem prevodu. Oba prevoda sta sintaktično-ritmično dokaj korektna, na je-  
kistični ravni pa ne dosejata natančnosti, s katero Kafka precizno izdela dinamiko  
dogajanja. Anonimni nekočelo poenostavlja besedilo z izpuščanjem posameznih leksem-  
nov, sintagm in pomenskih nians. Grünov pa ga ponekod dopolnjuje in stopnjuje ne-  
gove učinke z uvajanjem redkih, prevzetih in starinskih besed, deminutivov, anaforske-  
nega ponavljanja itd., s čimer Kafkov estetsko nevtralniji knjižni jezik transformira  
v ekspresivnejši literarni jezik. Anonimni prevajalec je torej Kafkovo besedilo predstavi-  
vil nekoliko reducirano, Grün poudarjeno literarno, s tem pa ga je dejansko konvencio-  
naliziral in silno postal.

Avtorski izveček

CDU 82.01 Ingarden : 8.0 : 159.946.4 Iser : 16.081 Austin  
phénoménologie littéraire (Ingarden), théorie de la réception (Iser), philosophie du  
langage conventionnel (Austin)

ŠUMIČ-RIHA, J.

61000 Ljubljana, Yu. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za filozofijo, Askercova 12

### LA THÉORIE DE L'EFFET ESTHÉTIQUE ET LE RÔLE DE LA COMMUNICATION. Ingarden, Iser, Austin

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, p. 34-41

Dans sa première partie, l'article voudrait présenter deux points de repère fondamentaux de la théorie de l'effet esthétique d'Iser: la théorie d'Ingarden sur la constitution de l'objet esthétique et la théorie des performatifs développée par la philosophie anglaise du langage conventionnel. Dans sa deuxième partie, l'article constate les conséquences radicales ou bien lesquelles des nouveautés des deux théories ont été réprimées par Iser en basant son actualisation sur l'hypothèse de la communication bivaivoque entre le texte et le lecteur.

Résumé

CDU 830-3 - 863 Kafka Auf der Galerie : 82.03 Grün  
les premières notices de Kafka en Slovénie, les premières traductions de Kafka en slovène, la méthode de traduire le texte de Kafka Auf der Galerie par Grün

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Yu. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

### KAFKA EN SLOVÉNIE. Les premières notices, les premières traductions

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, p. 42-60

Les informations sur Kafka ont apparu dans les journaux à la fin des années vingt; dans les années trente, il est déjà cité par des poètes et des essayistes de l'époque; les premières traductions n'ont commencé à paraître dans les périodiques qu'à la moitié des années cinquante tandis que le premier livre de Kafka en slovène (par Herbert Grün) a paru en 1961. Le texte «A la galerie» (Auf der Galerie) a paru en 1954 dans une traduction anonyme et en 1961 dans la traduction de Grün. Les deux traductions sont assez correctes du point de vue de la syntaxe et du rythme n'atteignant point pourtant les nuances du lexique par lesquelles Kafka précise la dynamique des événements. La traduction anonyme simplifie le texte en omettant des lexèmes particuliers, des syntagmes et des nuances de signification tandis que la traduction de Grün complète les effets du texte original en graduant parfois son efficacité par l'introduction des mots rares et anciens, des diminutifs et des anaphores etc. transformant la langue écrite de Kafka, plus neutre du point de vue esthétique que une langue littéraire plus expressive. Le traducteur anonyme a donc présenté le texte de Kafka d'une façon plus absolue tandis que Grün a accentué son côté littéraire en le rendant au fait

CDU 801.73 : 001.4 : 82.01 (497.12)

herméneutique et interprétation (l'emploi, les significations et l'histoire des notions/termes dans la théorie (science) littéraire (en partie slovène)

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

### HERMÉNEUTIQUE ET INTERPRÉTATION. Aspects terminologiques

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, p. 1-18

L'auteur du traité constate que l'emploi actuel des termes «herméneutiques» et «interprétation» ainsi que l'emploi des termes analogues en théorie (science) littéraire est très varié, non coordonné, souvent sans fondement et injustifié. Il fait donc une revue historique de l'évolution de ces termes depuis leur apparition en antiquité, à travers les changements en signification et en terminologie du 16<sup>e</sup> au 17<sup>e</sup> et du 18<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècles jusqu'à nos jours. Dans deux cas cités, il signale que c'est le point de vue du chercheur actuel qui exerce son influence sur la reconstitution de l'emploi historique et sur la signification des termes; donc, l'histoire de la terminologie herméneutique et d'interprétation elle-même représente un problème herméneutique. Pour conclure, il y a un court aperçu de l'évolution de cette terminologie dans la langue slovène.

Résumé

CDU 82 (091) Ocvirk, Jauss : 82.01 Staiger, Hirsch, Jauss  
histoire littéraire (Ocvirk), interprétation littéraire (Staiger, Hirsch), théorie de la réception (Jauss)

ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost, Askercova 12

### INTERPRÉTATION ET L'HISTOIRE

Primerjalna književnost, 8 (1985), 1, p. 19-33

Le traité aborde le problème de l'interprétation littéraire et de l'histoire en traitant d'abord le problème du rapport de l'interprétation envers l'histoire littéraire. Mais le type de l'histoire littéraire qui est fondée sur l'idéal de l'objectivité et sur les faits et qui dérive des sciences naturelles perd dès yeux son essence qui est celle de comprendre et d'interpréter. Donc, la question se pose d'une autre manière, c'est-à-dire comment se reflète dans l'interprétation littéraire sa propre position historique. A ce sujet, on pourrait dire sommairement qu'ils se sont formés dans la nouvelle théorie (science) littéraire deux courants principaux. Le premier voudrait reproduire ou bien refaire le plus objectivement possible le vrai sens de l'oeuvre. On voudrait y signaler l'apparition de certains problèmes dès qu'on suppose que le sens de l'oeuvre soit objectif et reproductible. Le deuxième courant est la réflexion de sa propre position historique dans l'interprétation. Cette possibilité qui a été développée par l'herméneutique philosophique s'est réalisée dans la théorie littéraire comme la réception esthétique. Le traité se termine par la question s'il est possible d'interpréter une oeuvre sans se demander sur son vrai sens qui pourrait guider cette interprétation.

Résumé



