

primerjalna književnost

Ljubljana 1986 · številka 1

Andrej Inkret:
DRAMA KOT LITERARNA UMETNINA
IN/ALI KOT GLEDALIŠKI TEKST

Janko Kos:
POSKUS TIPOLOGIJE
JUŽNOSLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI

Marko Juvan:
„STRAH IN POGUM“
NA EVROPSKEM OZADJU

Evald Koren:
ANTIGONA V SLOVENSKI LITERATURI:
SITUACIJA ALI JUNAKINJA?

Metka Zupancič:
REIZEM, „OHO“ IN POSKUS
CELOSTNE UMETNOSTI

Jola Škulj:
RUSKI FORMALIZEM: FORMIRANJE
VPRAŠANJ LITERARNEGA SISTEMA

KRITIKA
KRONIKA



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: 61000 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 300 din, za študente in dijake 150 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako „za revijo“

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije in Kulturne skupnosti Slovenije. Občasne prispevke dobiva od Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja in od Znanstveno-raziskovalnega centra SAZU.

Po mnenju sekretariata za informiranje pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421—1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 13. maja 1986

VSEBINA

Razprave

Andrej Inkret: Drama kot literarna umetnina in/ali kot gledališki tekst	1
Janko Kos: Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti	9
Marko Juvan: „Strah in pogum“ na evropskem ozadju: subjekt, smrt, akcija, ideologije	15
Evald Koren: Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?	27
Metka Zupančič: Reizem, „OHO“ in poskus celostne umetnosti	33
Jola Škulj: Ruski formalizem: formiranje vprašanj literarnega sistema	39

Kritika

Janez Strehovec: Oblika kot problem (Alenka Koron)	49
Pojmovnik ruske avangarde (Alenka Koron)	54
Zdzislaw Darasz: Od moderne k ekspresionizmu (Franca Buttolo)	60
Kafka-Handbuch II (Majda Stanovnik)	63

Kronika

Perspektive in možnosti makedonske komparativistike (Milan Djurčinov — Darko Dolinar)	67
Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije	69

DRAMA KOT LITERARNA UMETNINA IN/ALI KOT GLEDALIŠKI TEKST

316310

Za dramo kot literarno umetnino je po modernih teorijah – drugače kot po starejših – značilna imanentna teatralnost oziroma odrska predstavljivost. To velja celo za t.i. knjižno ali bralno dramo, ki zavrača samo odrske konvencije svoje dobe. – Od začetkov dramatike in gledališča so bili dramsko pesništvo, igralstvo in občinstvo tesno povezani. Razmerje med dramo in gledališčem je postalo problematično v 18. stoletju, ko je prvotna zveza razpadla. Kmalu pa se je uveljavila težnja po premagovanju tega razcepa na drugačen način. Gledališko prakso je spreminjal predvsem pojav režije. Teoretična refleksija pa je vzpostavila pojem gledališke predstave kot svojevrstne, avtonomne, integralne umetnine, v kateri je besedilo samo ena izmed sestavin. To je omogočilo tudi razvoj samostojne teatrološke stroke v 20. stoletju. Za ta problem pa so relevantne že nekatere Heglove formulacije v *Estetiki*, kjer avtor sicer nedvoumno postavlja na najvišje mesto dramsko poezijo, vendar pripisuje precejšen pomen tudi njeni odrski izvedbi.

Drama pripada na neposreden in nerazdružljiv način hkrati besedni in gledališki umetnosti. Kot gledališka uprizoritev je sicer nekakšen mejni primer¹ literarne umetnine, v podobnem smislu kot je uprizoritev drame sama tudi le partikularna oblika gledališke ali spektakelske prakse, ki zaobsega vsakršne javne "predstave" v širokem razponu od spontanosti oblik teatralizacije v različnih arhaičnih slavnostih, mitskih in religioznih ritualih prek športnih tekmovanj in družabnih iger do najrazličnejših organiziranih političnih in vojaških zborovanj, parad in protokolarnih spektaklov "na prizorišču zgodovine"².

Moderne dramske teorije so tako rekoč brez izjeme zasnovane na misli, da je dramsko besedilo že v svojem specifičnem jezikovnem ustroju in besedni zgradbi tudi in predvsem gledališki tekst oziroma predloga za gledališko predstavo. V enaki meri kot jezik je za dramo bistvenega, konstitutivnega pomena tudi "imanentna teatralnost"³. Kakor ugotavlja Anne Ubersfeld, ima dramsko besedilo že kot besedna umetnina v svoje temelje vgrajeno "virtualno gledališko predstavo" oziroma "tekstualne matrice 'predstavljenosti' (représentativité)", ki ne določajo le specifičnih značilnosti besedila, pač pa tudi "način, po katerem je dramski tekst mogoče brati": "Če sicer lahko beremo Racina kot roman, to še ne pomeni, da bomo racinovski tekst tudi razumeli."⁴

Da v dramsko besedilo ni vgrajena le "virtualna", ampak vsaj praviloma kar dejanska predstava, dokazuje empirično zlahka preverljiv podatek, da so tako rekoč vsa literarno relevantna dramska besedila v resnici tudi doživela gledališko uprizoritev.

V tem smislu je navidezna ali vsaj delna izjema tako imenovana knjižna ali bralna drama, ki naj bi bila po izrečni avtorjevi zamisli namenjena zgolj literarnemu branju in ne odrski izvedbi. Bralna drama se v evropski literarni in gledališki tradiciji pojavi šele v 18. stoletju z viharštvom in romantiko, gojijo pa jo na bolj ali manj manifestativen način tudi različna kasnejša moderna gibanja v književnosti našega stoletja, na primer simbolizem. Vendar je dovolj očitno, da avtorji s knjižno dramo običajno zavračajo ali ignorirajo le prevladujočo odrsko konvencijo svojega časa ter v izrazito manjši meri poskušajo zasnovati nekakšno posebno dramsko zvrst, tako da se bralne igre kasneje praviloma izkažejo za gledališko povsem uporabne in na odru neredko tudi za izjemno učinkovite. Wolfgang Kayser⁵ in nekateri drugi avtorji navajajo med tipičnimi zgledi tako imenovane bralne dramatike naslednja dela: Shelley, *Prometheus Unbound* (1820), drugi del Goethejevega *Fausta* (1831), potem *Lorenzaccia* (1834) in še nekatere druge drame Alfreda de Musseta (objavljene v knjižni obliki pod

manifestativnim naslovom *Spectacle dans un fauteuil*, 1832, 1834), Ibsenovi "pesnitvi" *Brand* (1866) in *Peer Gynt* (1867), zgodnja Maeterlinckova dramska dela idr. – Vendar je v zvezi s skoraj vsemi navedenimi deli mogoče najbrž le s težavo spodbiti ugotovitev, ki jo o bralni dramatik kot o "gledališču brez gledališča" navaja Henri Gouhier:⁶ odrska dela, namenjena samo branju, nikdar niso bila mnogo brana, zato pa mnogokrat postavljena na oder...

V okvirih našega razpravljanja se seveda ne moremo podrobneje ukvarjati s problemi, ki jih zastavlja knjižna drama, čeprav povsem očitno in z vso ostrino zadevajo prav v razmerje med literaturo in gledališčem ter pričajo o razpadu tiste organske in naravne zveze med dramatikom, igralcem in občinstvom, ki je za evropsko gledališko umetnost značilna vse od antičnih izvirov do 18. stoletja, o kateri pa lahko, na primer, Lukácsova *Zgodovina razvoja moderne drame* poroča le še per negationem – nemara tudi ne brez nostalgije in normativnega sklicevanja na vzor – kot o izgubljeni "klasični" enotnosti dramskih in gledaliških, s tem pa seveda tudi izvorno družbenih komunikacij. Prav "ločitev dramske književnosti od igrilstva" in eo ipso od enotnega, vsaj v kulturnem smislu merodajnega ali reprezentativnega občinstva postane namreč posledje poglavitna značilnost evropske dramske umetnosti. Hkrati je s to ločitvijo – ob radikalno spremenjenem pojmovanju tragičnega in komičnega, ki ga izvedejo Ibsen, Strindberg, Čehov in Pirandello⁷ – na prelomen način zaznamovana tudi zgodovina novejšega evropskega gledališča. Razcep doživi vrhunec in dokončno potrditev v drugi polovici 19. stoletja, ko začne v gledališki produkciji prevzemati vodilno vlogo režiser v današnjem smislu, in v prvih desetletjih 20. stoletja, ki so tako rekoč klasičen čas ezoterične dramatike, namenjene prikazovanju pred izbranim občinstvom in v posebnih gledališčih ali celo, kot rečeno, zgolj knjižni objavi – torej čas, ko se v evropski dramski in gledališki tradiciji prvokrat srečamo z odločilno prevlado dramskih studijev, ateljejev, gledaliških delavnic, intimnega ali komornega in eksperimentalnega gledališča, bralnih predstav ipd.⁸

Pojav tako imenovane bralne drame je le en, nemara najbolj drastičen izraz izgubljene enotnosti med pesniško in igralsko umetnostjo. Vzroki za ta razcep so seveda kompleksni, v prvi vrsti pač družbenozgodovinski, ter jih tu ne moremo opisovati. V območju gledališča je mogoče omeniti na primer le razmah in prevlado popularnega, zabavnega, trivialnega žanra, komercializacijo ipd.; v območju književnosti pa razpad klasično ali klasicistično normirane visoke tragedije, vzporeden vzpon romana, neuspeh romantike z modernizacijo tragične drame, vse manjšo relevantnost stih za dramski dialog, in to navzlic pomembnim izjemam (Rostand, Hebbel in Kleist, ki naj bi bil, kot piše Steiner, sploh "zadnji nemški dramatik, pri katerem pesniška oblika odločilno pogojuje fabulo in njen smisel ter ni le postransko okrasje"). Stih ostaja vse manj v "središču komunikacijskega diskurza", poezija se vse bolj lirizira. S tem pa se verz, ki je bil vse dotlej med poglavitnimi izrazili dramske poezije, "privatizira". Postane medij osebne izpovedi in lirične refleksije ter tako vse manj primeren za izražanje temeljnih javnih, nacionalnih ali občestvenih zadev. Poezija se, skratka, umika iz središča moralne in duhovne dejavnosti, prav tako kot po Steinerju "odhaja iz gledališča". Izjeme, kot so v novejši evropski dramatik npr. Paul Claudel, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Stearns Eliot, Christopher Fry, pri nas pa npr. Oton Župančič, Dominik Smole, Dane Zajc, Gregor Strniša, Veno Taufer, pravzaprav le potrjujejo Steinerjevo "pravilo", saj pišejo bodisi aktualizirane parafraze klasičnega dramskega vzorca, bodisi tako imenovane "poetične" drame, kakršnih starejša tradicija ne pozna.

Hkrati se v tem času pojavi silovit in sistematičen dvom o smislu gledališke umetnosti sploh. Tako se pozitivizem zavzame kar za odpravo gledališča: Auguste Comte⁹ ga razlasi za "iracionalno in obenem amoralno institucijo", kakršna lahko ponuja "ničeve užitke samo povprečnežem" in ki naj bi postala v vsakršnem smislu nepotrebna, odkar se je splošno razširila pismenost ter je postal vsakdo sposoben sam "uživati v branju dramskih mojstrov". Zato se dramskim avtorjem poslej ni več potrebno ozirati na konvencionalne omejitve, ki jih postavlja prednje "spontano zastareli" gledališki oder. Kakor na podlagi teh Comtovih imperativnih ugotovitev sklepa Jean Hytier v razpravi *Arts de Littérature* (1945), naj bi postala gledališka umetnost brez smisla predvsem zaradi tega, ker je izgubila nekdanjo kulturno moč in obenem družbeno integrativno vlogo. Ker se pogloblja "individualizacija občinstva" (družbe), ki ekstatične skupinske komunikacije kratko malo ne potrebuje več in ki ga zdaj popolnoma zadovoljuje že branje dramskih umetnin, naj bi postalo tako rekoč neizogibno, da se "zastareli" princip gledališke institucije dokončno ukine oziroma postane stvar individualne bralčeve imaginacije.

Tako ni torej po tej misli gledališče samo seveda prav nič drugega kot sekundarna inčasna oblika eksistenčnega modusa drame kot besedne umetnosti. Sekundarna zato, ker temelji v igri geste in mima, ki že sama po sebi predstavljata nižjo obliko človekovega samoizražanja. Zčasna pa zaradi tega, ker je gledališče kot skupinska komunikacija očitno izgubilo prvotni integrativni temelj, s tem pa je seveda njegova "govorica akcije" ostala brez vsakega globljega smisla.¹⁰

Radikalno pozitivistično zavračanje teatra je ostalo osamljeno in pravzaprav sploh brez tesnejše korespondence z merodajno problematiko sodinske gledališke produkcije. Kakor ugotavlja obsežna in temeljita zgodovinska študija *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (1968²) francoskega teatrologa Andréja Veinsteina, o razcepu med dramskim besedilom in njegovo gledališko predstavo sicer ni mogoče dvomiti, vendar kažejo številna dejstva hkrati tudi že organsko težnjo k premagovanju tega razcepa. Veinstein poudarja, da se ohranja struktura gledališča brez izrazitejših sprememb skoz vso njegovo zgodovino; da med dramatikami ni mogoče odkriti nikogar, ki bi skušal svoje delo striktno omejevati zgolj na knjigo in s tem na individualno branje; da poteka razvoj gledaliških manifestacij v veliki meri na temelju literarnih teorij in da pojmujejo tudi sodobni praktiki in teoretiki prav enotnost med dramskim besedilom in gledališko predstavo kot temelj gledališke prenovne, čeprav to enotnost razumejo v drugačnem smislu, kakor sta jo razumela tradicionalna dramatika in gledališče.¹¹

Predvsem je namreč pomembno, da je imela "ločitev" med besedno in igralsko umetnostjo daljnosežne posledice za gledališko prakso samo, ki je prav od tod črpala nekatere glavne ustvarjalne pobude ter poskušala na novo utemeljiti svoje specifične izrazne možnosti, hkrati pa seveda tudi svoje razmerje z dramatikom kot besedno umetnostjo. Pri tem je potrebno omeniti, da gledališke umetnosti v Evropi poslej v odločilni meri ne opredeljuje več dramatika, pač pa zakonitosti odrske produkcije same, in tudi te le še sporadično v tesnejšem "sodelovanju" s tekočim dramskim pisanjem. (Najbrž je bil Stanislavski poslednji, ki je mogel zasnovati in razviti svojo posebno gledališko "poetiko" v korespondenci s sodobno dramatikom A.P. Čehova. Kasneje se gledališče pri raziskovanju in utemeljevanju svoje specifične izrazne aparature najpogosteje usmerja k tako imenovanim klasičnim dramskim besedilom.)

Omenili smo že pojav režije, s katero se je v bistvenih razsežnostih spremenilo dotedanje pojmovanje relacij med dramskim besedilom in gle-

dališko predstavo. Vzporedno z režijo se začenja tudi na teoretski ravni v radikalni obliki zastavljati vprašanje o specifični naravi in bistvu gledališke umetnosti. Konsekventne formulacije režiserjev Edwarda Gordona Craiga v knjigi *The Art of the Theatre* (1905) in Adolpha Appie *L'oeuvre d'art vivante* (1921), nič manj pa tudi praktični "sistem" Konstantina Sergejeviča Stanislavskega *Igralec in njegovo delo (Rabota aktera nad seboi, 1938)*, programska besedila in prelomne uprizoritvene inovacije Vsevoloda Mejerholda v desetih in dvajsetih letih, opravljene predvsem na ruski klasični dramatik, so prvikrat poskušale z vso ostrino utemeljiti gledališče kot samosvojo in samostojno umetnost, povsem enakovredno na primer poeziji, slikarstvu, glasbi itd., ter ga s tem seveda odtrgati od vsedoločujočega vpliva literature. Kakor izhaja iz teh formulacij z izredno daljnosežnim vplivom, naj bi bilo gledališče sicer v veliki meri pogojeno z besedno umetnostjo, vendar specifičnega bista in pomena gledališke kreacije, ki nastaja po logiki avtonomnega oblikovalnega procesa, z literaturo ni mogoče več v celoti opredeliti.

Tako se osrednji tok teoretske refleksije, seveda pa tudi konkretne umetniške produkcije v Evropi usmeri v vzpostavljanje pojma gledališke predstave kot samosvoje, integralne umetnine, katere specifični modus obstoja določa prav njena integralnost. Razkrilo se je, da je gledališko umetnino potrebno analizirati iz njene avtonomne strukture in celovite zgradbe same, v kateri je dramsko besedilo pač le eden od njenih sestavnih elementov. Pokazalo se je torej, da zavzemata dramska literatura in gledališka predstava dveje različnih območij umetnosti, med katerima vlada "kompleksna in fluidna" soodvisnost, zato "gledališka umetnost ni 'preprost podaljšek', ni 'dopolnilo' literature, čeprav na odločilen način uporablja literarno gradivo".¹² Dietrich Steinbeck¹³ je to opisal tako, da vlada med dramskim besedilom in njegovo odrsko uprizoritvijo "dialektično dinamično razmerje", zato nikakor ni mogoče reči, da bi na primer "režiser dramatično dejanje, poprej izoblikovano v tekstu, preprosto prenašal v 'govorico teatra', pač pa to dejanje oblikuje in izraža na novo".

Pokazalo se je, skratka, da je treba analizirati "gledališko predstavo", kot tako, in sicer kot "skupino (ali sistem) raznorodnih znakov, če že ne v celoti, pa vsaj delno povezanih s procesom komunikacije". In da je na drugi strani potrebno analizirati tudi dramsko besedilo "s pomočjo (relativno) specifičnih procedur, ki odkrivajo jedra teatralnosti v njem", kot formulirajo novejši, semiološke teorije drame in gledališča (na primer Anne Ubersfeld).¹⁴

Z razumevanjem gledališke predstave kot integralne in avtonomne umetniške celote in z vzpostavljanjem pojma gledališke umetnine (analognega pojmu besedne, glasbene, likovne idr. umetnine) je teorija po vsem videzu tudi preseгла tisti usodni razcep med dramsko literaturo in gledališkim dogodkom, ki se je zgodil s tako imenovano meščansko oziroma po Lukácsu z moderno dramatik sploh. S tem pa se je seveda na novo odkrila tudi izgubljena enotnost med dramo kot literarno umetnino in dramo kot gledališko predstavo, s čimer so se odprle možnosti za samostojno obravnavo gledališkega fenomena kot takega in hkrati tudi za konsekventen teoretični premislek odrske problematike. Tako imenovana gledališka znanost se zdaj prvikrat zasnove na avtonomnih temeljih, najprej v obliki empiričnih historičnih raziskav in kritičnih rekonstrukcij "minulega" teatra, hkrati pa seveda tudi kot refleksija epistemoloških in metodoloških problemov s tem v zvezi. Vendar se teatrologija uveljavi na univerzah kot samostojna disciplina šele na začetku 20. stoletja z Maxom Herrmannom v Berlinu, Arturjem Kutscherjem v Münchenu, Carlom Niessenom v Kölnu idr.¹⁵ Vse

do konca 19. stoletja gledališče za vladajočo estetsko zavest pač ne šteje za umetnost, o kateri bi bilo mogoče razpravljati na relevanten historični in teoretični način, ampak velja pod vplivom tradicionalnih estetik za heteronomno in pomožno spretnost ali celo le za "družbeno določeno obliko učinkovanja drugih umetnosti (namreč pesništva, glasbe in upodablajočih umetnosti)".¹⁶

Vendar so tako za tradicionalno kot tudi za moderno razumevanje gledališke umetnosti pomembne že formulacije v tretji knjigi Heglove *Estetike*. Tem je v različnih modifikacijah mogoče slediti vse do najnovejšega časa, in ne samo v tistih dramatoloških in teatroloških orientacijah, ki izhajajo iz drame kot literarne umetnine in jim gledališka predstava pomeni predvsem le "zunanjo izvedbo" dramskega besedila oziroma le posebno obliko "množične sugestije". – Na Slovenskem so takšne orientacije do danes domala edine, ki so se – zunaj aktualne kritike pa literarnega in gledališkega zgodovinopisja – ukvarjale s teoretičnimi vidiki problematike drame in gledališča. Tako je Heglov vpliv očiten zlasti v razpravah Vladimira Kralja, ki so doslej edini poskus sistematično zgrajene dramske teorije pri nas.

Značilno je, da posveča Hegel v svojih predavanjih o "dramski poeziji" posebno poglavje prav uprizoritveni problematiki in da je to poglavje – ukvarja se posebej z "branjem in recitiranjem dramskih del", z "igro kot umetnostjo" in z "gledališko umetnostjo, bolj ali manj neodvisno od poezije" – uvrščeno nekam na sredino med traktatom o splošnih principih dramske poezije in razpravo o zgodovinski in zvrstni konkretizaciji teh principov.¹⁷ S tem so vprašanja "zunanje izvedbe dramske umetnine" v *Estetiki* očitno deležna posebnega poudarka, tako da se s Heglovimi tezami najbrž res odpira že tudi "privilegiran vstop v problematiko sodobnega gledališča".¹⁸ V istem poglavju je objavljena znana Heglova misel, da "pravzaprav ne bi smeli tiskati nobene drame, pač pa rokopis odstopiti gledališkemu repertoarju, približno tako, kot je to bilo v navadi pri starih, ali ga pripustiti v zelo omejen in neznaten obtok". Dramatik namreč mora imeti pred očmi "živo izvedbo" svojega dela. Njegovi junaki morajo "govoriti in delovati v smislu te izvedbe, to je v smislu nekega realnega in neposredno potekajočega dejanja".¹⁹

Navzlic temu pa sta za Hegla namen in smisel tudi "gledališkega repertoarja" kot takega nedvomno odvisna od drame kot pesniške umetnine. To je zlasti razvidno iz tistih odstavkov v *Estetiki*, ki vzporejajo "dramsko poezijo kot tako" z "zunanjo dramsko izvedbo" in v katerih je postavljena na prvo mesto "tista dramska poezija, ki se omejuje sama nase kot na poezijo ter se tako ne ozira na gledališko izvedbo svojih del". Na drugo mesto postavlja Hegel potem "pravo dramsko umetnost, kolikor se *tako* omejuje na recitiranje, mimiko in dejanje, da ostaja pesniška beseda pri tem v celoti odločilni in prevladujoči dejavnik". In šele na tretje mesto prihaja "tista izvedba, ki izkorišča vsa sredstva scenerije, glasbe in plesa ter pri tem dopušča, da se ta sredstva osamosvojijo in niso več odvisna od pesniške besede".²⁰

Najvišje merilo je torej "pesniška beseda" ali kar jezik, ki je Heglu sploh edini element, "vreden, da služi zunanjemu izražanju duha". Zato je seveda jezik v odrski uprizoritvi dramske umetnine odločilen in merodajen tudi za njene specifične, nejezikovne razsežnosti. Takoj ko se namreč čisto gledališki elementi (med njimi navaja Hegel zlasti "spretnost igranja", pa tudi petje, ples, gledališki dekor idr.) "začno graditi samostojno in sami zase, pade drama kot poezija na raven sredstva ter izgubi oblast nad temi umetnostmi, ki so sicer samo spremljevalne umetnosti".²¹ Naloga gledališke umetnosti je potemtakem zgolj v tem, da dramo kot jezikovno ali pes-

niško tvorbo "preobrazi v živo vidno realnost ter nam tako omogoči njeno polno razumevanje".

Ko Heglova predavanja v tej zvezi spregovorijo o igralski umetnosti v najširšem smislu te besede, vzpostavijo dva možna "sistema", ki kot temeljna principa opredelita tudi izhodiščno teoretično dilemo domala vseh kasnejših pojmovanj teatra.²² Po prvem "sistemu", ki mu v *Eстети* pripada privilegirano mesto, naj bo igralec "zgolj pesnikov in telesno živ organ": igralec naj se popolnoma in scela prepusti pesnikovemu liku; v vlogo naj ne vnaša ničesar svojega, "pač pa naj jo izvede tako, kot jo je pesnik zasnoval in poetsko izoblikoval; igralec naj bo tako rekoč instrument, na katerega igra pesnik". Po drugem "sistemu" pa je za igralsko oziroma gledališko umetnost dramska poezija "le akcesorij in le določen okvir, v katerem igralec razvija lastni naturel, spretnost in umetnost": "Poezija predstavlja v tem primeru samo temelj, na katerem igralec izraža svojo dušo in razvija svojo spretnost, to najbolj vzvišeno plat svoje subjektivnosti, in ki igralcu omogoča, da se v tem smislu kar najlepše razvije."

Vendar Hegel pripominja, da so dramski primeri iz drugega "sistema", kjer je v izvedbi skoraj vse prepuščeno igralcem, z vidikov "prave poezije nepomembni, še več, povsem ničevi". (V *Eстети* je omenjena italijanska *commedia dell'arte*, s pridržki pa le še Iffland in Kotzebue.) Najpogosteje so namreč "izoblikovani v obliki skice", iz katere sicer "igralec ustvari in izoblikuje nekaj, v čemer lahko šele njegova samostojna ustvarjalnost uresniči določen interes, vendar je ta interes povezan zgolj s tistim igralcem samim in z nikomer drugim".²³

Heglove formulacije so potemtakem utemeljene na dramski poeziji, ki "tako po svoji vsebini kot po svoji formi predstavlja najpopolnejšo totaliteto ter jo je mogoče imeti za najvišjo stopnjo poezije in umetnosti nasploh". Ob tem, da je gradivo drame jezik kot tisti edini "element, ki je primeren, da služi zunanjemu izražanju duha", in da se v drami združujeta "objektivnost epa s subjektivnim principom lirike", pa Hegel vendarle posebej poudarja nujnost "popolne odrske izvedbe dramske umetnine", ker se lahko drama šele tako izrazi "v pravi žilavosti". Drama namreč ne pripoveduje o preteklih dogodkih in dejanjih kot ep in ne izraža "notranjega subjektivnega sveta" kot lirika, pač pa prikazuje "neko v sebi zaključeno dejanje", ki se kot "sedanje in realno" dogaja hkrati "v notranjosti" dramskega junaka in "v zunanji realnosti". Zato je nujno, da v dramskem dejanju nastopa "človek tudi s svojim telesnim bitjem, s svojim delovanjem in vedanjem, telesnimi gibi in fizičnim izražanjem svojih čustev in strasti". Zato bi drama zašla v protislovje s svojim pesniškim bistvom in smotrom, ki sta prav v prikazovanju dejanja — »če bi se morala omejiti na sredstva, ki ji jih ponuja zgolj poezija kot taka«, če bi se torej omejila zgolj na jezik. In prav zato je potemtakem »dramski poeziji potrebna pomoč skoraj vseh ostalih umetnosti".

Vendar je ta pomoč lahko le "čutni temelj in območje, v katerem se pesniška beseda svobodno in suvereno izdva kot tisto važno središče, za katero tudi gre". Navzlic temu "pomožnim" umetnostim (arhitekturi, slikarstvu, glasbi, igri idr.) v dramski uprizoritvi ni mogoče odrekati možnosti osamosvojitve, "samostojne lepote" in "umetniške popolnosti",²⁴ čeprav se lahko razkrijejo le na škodo "prave poezije". Zato Hegel v poglavju o igralski umetnosti vzpostavlja oba "sistema", kajpada v jasni vrednostni razločitvi.

V *Eстети* je postavljena najvišje potemtakem dramska poezija kot taka, saj pomeni tudi »najpopolnejšo totaliteto«, ki ji mora biti v predstavi vse drugo na čisto določen način podrejeno. Gledališče je za Hegla tako le

"zunanja izvedba", v kateri pa se dramska poezija vendar šele razodene v vsej svoji živosti ter se tako tudi šele udejani kot "najpopolnejša totaliteta". Prav v tem smislu je izjemno pomembno in obenem tudi izjemno daljnosežno, da Heglove formulacije poudarjajo prav izvedbeni ali spektakelski element kot enega bistvenih, če ne kar konstitutivnih elementov dramske poezije same. Lahko rečemo, da je zveza med dramsko poezijo in igralsko umetnostjo v *Estetiki* vzpostavljena kot *conditio sine qua non* tako drame kot gledališča: znamenje njune neizogibne in neodtujljive sopripadnosti.

Tako je mogoče pri Heglu prvokrat prebrati eksplicitno misel o tem, da mora biti v dramo že kot v besedno umetnino vpisana tudi "virtualna predstava" in da torej o drami ni mogoče izreči ničesar relevantnega brez misli na njene korelacije z igralsko umetnostjo in gledališkim odrom oziroma na njen potencialni učinek na (zmerom skupinskega) gledalca. To pa je, kot rečeno, misel, iz katere izhajajo tako rekoč vse moderne teorije drame in gledališča — misel o dialektični, ambivalentni "enotnosti" dramske in gledališke umetnosti, kakor tudi o njuni temeljni, skupni odvisnosti od neposrednega procesa komunikacije.

OPOMBE

¹ Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1965³, str. 343.

² Jean Duvignaud: *Sociologie du théâtre. Essais sur les ombres collectives*. Paris, 1965, str. 4–5.

³ Marjana Miočinović: *Predgovor. V: Moderna teorija drame*. Beograd, 1981, str. 40.

⁴ Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, 1982⁴, str. 20.

⁵ Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern-München, 1963⁹, str. 171.

⁶ Henri Gouhier: *L'essence du théâtre*. Paris, 1968², str. 103 in sl. Gl. tudi André Veinstein: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, 1968², str. 59.

⁷ George Steiner: *The Death of Tragedy*. London, 1961. Shr. prevod: *Smrt tragedije*. Zagreb, 1979, str. 90.

⁸ Prav tam, str. 209.

⁹ Auguste Comte: *Système de politique positive*. Paris, 1851-1854. Citirano v: H. Gouhier, n.d., str. 96. Prim. Mirjana Miočinović: *Surovo pozorište*. Beograd, 1976, str. 15 in sl.

¹⁰ A. Veinstein, n.d., str. 19.

¹¹ Prav tam, str. 69.

¹² Tadeusz Kowzan: *Littérature et spectacle*. Paris – Warszawa, 1975, str. 75.

¹³ Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970, str. 186–187.

¹⁴ A. Ubersfeld, n.d., str. 24, 20.

¹⁵ Prim. Hans Knudsen: *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*. Berlin, 1950.

¹⁶ D. Steinbeck, n.d., str. 62, 16.

¹⁷ Georg W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin, 1835–1838. Shr. prevod: *Estetika I–III*. Beograd, 1983, str. 587–598. Poglavje ima naslov *Zunanja izvedba dramske umetnine*.

¹⁸ O takšni "dispoziciji problematike" pri Heglu podrobneje govori Zoja Skušek-Močnik v delu *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, Ljubljana, 1980. Prim. poglavje *Scena po Heglovi Estetiki*, str. 18 in sl.

¹⁹ Hegel, n.d., str. 590–591.

²⁰ Prav tam, str. 588.

²¹ Prav tam, str. 592.

²² Prim. D. Steinbeck, n. d., str. 50.

²³ Hegel, n. d., str. 596–597, 594.

²⁴ Prav tam, str. 563, 587–588.

Razprava je nekoliko predelano poglavje iz daljše študije o drami in gledališču, ki bo izšla v okviru *Literarnega leksikona* (Ljubljana, 1986).

Razprava nakazuje historično-tipološko sistematiko, ki naj omogoči raziskovanje južnoslovenskih literatur na podlagi njihovih evlucijskih in sistemskih podobnosti in razlik, izvirajočih iz etnično-jezikovne, geopolitične in socialno-kulturne sfere. Možnost takšnih raziskav je sondirana z nekaj primeri. Pokaže se, da pripadajo južnoslovenske književnosti na diahroni ravni, to je v vertikalnem preseku zgodovinskega poteka, trem različnim globalnim evlucijskim modelom, ki segajo v širše evropske regije. Ob vprašanih, ki niso razložljiva z evlucijskimi modeli, je treba diahrono perspektivo korigirati s sinhrono; pri razlaganju analognih pojavov v književnostih, ki pripadajo različnim evlucijskim modelom, se je treba opreti na sistemske modele, ki so lahko v posameznih dobah različni. Šele v 19. stoletju se v teh književnostih uveljavi splošno evropski literarni sistem.

Janko Kos

POSKUS TIPOLOGIJE JUŽNOSLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI

Nekaj metodoloških predpostavk

Izhodišče za tipologijo južnoslovenskih književnosti so lahko tale vprašanja: ali pripada slovenska književnost kot celota od svojih prvih začetkov do 20. stoletja istemu tipu kot hrvaška? Ali se ta ravna po istem evlucijskem modelu kot srbska? Ali se dajo v isto tipološko strukturo uvrstiti srbska, makedonska, bolgarska književnost ali pa se razvijajo po različnih modelih? Ta vprašanja se očitno nanašajo na diahrono tipologijo, ki je globalna v tem smislu, da vsako teh književnosti z vsemi njenimi razvojnimi stopnjami zajame v enovit evlucijski model.

Druga vrsta vprašanj je lahko tale: ali pripada slovenska književnost 19. stoletja, tj. v obdobju romantike, postromantike in t.i. realizma, istemu modelu kot slovenska književnost 16. in 17. stoletja? In če ne – ali je slovenska literatura 19. stoletja tipološko enaka sočasni hrvaški ali srbski ali bolgarski književnosti? Ali pokaže horizontalni presek skozi te književnosti model istega sistema ali pa gre za različne modele? Ta vprašanja se očitno gibljejo na ravni sinhrono tipologije, ki ima opravka s sočasnimi sistemi, njihovimi analogijami in divergencami. Oba vidika – diahroni in sinhroni, evlucijski in sistemski, vertikalni in horizontalni – sta seveda različna, vendar se ravno s tem dopolnjujeta, verjetno tudi korigirata.

Ne gre torej za ahistorično tipologijo, ki naj bi južnoslovenske književnosti modelirala ciklično po bipolarnih stilnih tipih (v smislu Wölfflina, Stricha, Curtiusa, Čiževskega, Lotmana in drugih), pač pa za historično tipološko sistematiko, ki naj evlucijske in sistemske značilnosti teh literatur raziskuje v diahroni in sinhroni smeri, to pa seveda na podlagi podobnosti in razlik. Do teh pridemo s primerjavo, vendar seveda ne le južnoslovenskih literatur med sabo, ampak tudi s sosednimi in bolj oddaljenimi evropskimi književnostmi, ker je zelo verjetno, da se tipi, za katere gre, konstituirajo šele na ravni najširših mednarodnih primerjav. Do tega sklepa vodi tale premislek: razlogi za eventualne tipološke podobnosti ali pa različnosti južnoslovenskih literatur ne morejo biti zgolj etnično-jezikovni, ampak prav toliko in verjetno še bolj geopolitični in sociokulturni, ti pa seveda nujno presegajo prostor južnoslovenskih literatur in jih vključujejo v širša evropska ali celo zunajevropska razmerja. To hkrati pomeni, da tipološka problematika južnoslovenskih književnosti spada sicer v primerjalno jugoslavistiko, vendar jo nedvomno presega in terja širšo perspektivo primerjalne slovanske literarne zgodovine. Vendar tudi ta ne more pokriti vseh možnih primerjav – med drugim z madžarsko, romunsko, novogrško, albansko, baltskimi in drugimi književnostmi – zato je pravo območje teh raziskav najbrž obča primerjalna literarna veda ali komparativistika.

Nekaj tipoloških primerjav

Ker je pričujoči referat samo poskus tipološkega preučevanja južnoslovanskih književnosti, pravzaprav samo sondiranje terena za možnost takšnih raziskav, ne pretendira na nekakšno dokončno sistematiko, ampak želi problem ilustrirati z delnimi primeri, in sicer v obeh smereh – diahroni in sinhroni. Če pojmujeemo slovensko, hrvaško, srbsko, črnogorsko, bosensko-muslimansko, makedonsko in bolgarsko literaturo kot globalne, kontinuirane in v sebi zaključene historične enote – kar je seveda lahko problem za diskusijo – se znajdemo na ravni diahronne tipologije z njenimi globalnimi evlucijskimi modeli, ki niso nič drugega kot vertikalni preseki skozi historični potek neke literature. Na tej ravni je seveda očitno, da južnoslovanske književnosti ne pripadajo istemu zgodovinskorazvojnemu tipu, ampak jih moramo zvesti na modele, ki so splošnoevropski oziroma takšni, da se pojavljajo v globalnih evropskih regijah. Če gledamo npr. na slovensko književnost kot na evlucijsko celoto, potem gre za model književnosti, ki od pokristjanjenja do 16. stoletja obstaja diskontinuirano v zelo redkih zapiskih molitev, verskih obrazcev in pesmi; v pravem pomenu jo začenja reformacijska cerkvena književnost 16. stoletja, nastala predvsem iz vplivov nemškega luteranstva, ta tradicija preide s 17. stoletjem v katoliško protireformacijsko in baročno književnost, okoli 1800 pa se preko vzorcev razsvetljenstva in romantike transformira v sekularizirano literaturo in se kot taka razvija do najnovejših obdobij. Gre za globalni tip, ki mu ne ustreza niti hrvaška in še manj seveda srbska ali bolgarska književnost. Pač pa je možna referenca na model, ki ga realizirajo slovaška, lužiškorsrbska, litovska, letonska, estonska in finska književnost; med temi je slovaška atipična, ker je njen knjižni jezik do 19. stoletja staročeški; od teh književnosti se tipološko zdi slovenska literatura najbližja litovski. Ta globalno-tipološki pogled omogoča konstatacijo o nekaterih posebnostih slovenske književnosti – na primer, da je v primerjavi z drugimi istovrstnimi enotami razmeroma zgodaj in bolj kontinuirano prešla iz cerkvene književnosti v slovstvo čistega literarno-estetskega tipa. Razlogi za takšno komparativno prednost pred litovsko, estonsko ali finsko literaturo so seveda geopolitični in sociokulturni.

Hrvaška književnost se na ravni globalne diahronije gotovo bistveno razlikuje ne samo od slovenske, ampak tudi od srbske, bolgarske in makedonske. Njen evlucijski model spominja na razvojne posebnosti madžarske, češke in poljske književnosti, t.j. na tisto skupino srednjeevropskih literatur, ki imajo za sabo bolj ali manj kontinuiran potek od srednjeveških literarnih form prek humanizma, renesanse, reformacije, baroka do splošnoevropskih struj 18., 19. in 20. stoletja. Podobno kot slovaška v prejšnji skupini je tudi v tej češka v nekem smislu atipična, zaradi skoraj popolnega izpada humanizma in renesanse in s skromnim barokom, kar je posledica sociokulturnega sindroma po krizi češke zgodnje reformacije. Kljub temu gre v omenjenih književnostih verjetno za primerljiv evlucijski model. Ta se realizira na Hrvaškem z nekaj specifičnimi potezami. Komparativna prednost hrvaške literature v primerjavi z madžarsko in češko je za starejša obdobja očitna, tako da se s te strani bliža razvitosti poljske, vendar z očitnimi odstopanji v obdobju razsvetljenstva in romantike. Specifičnost hrvaškega literarnega razvoja v primerjavi s sorodnimi srednjeevropskimi modeli je ta, da njegova literarnosmerna obdobja niso samo členi kontinuiranega poteka, ampak obstajajo sukcesivno ali simultano v obliki različnih, regionalno in pokrajinsko diskontinuiranih literarnih plasti, ki so v tem smislu heterogene, kar pa se lahko pokaže šele na ravni sinhronne tipologije. Kolikor lahko hrvaško literaturo uvrščamo v krog istega diahronnega mode-

la s poljsko, češko in madžarsko, je razlog za takšno tipološko pripadnost njena geopolitična situacija, tj. postavljenost v območje rimskokatoliške cerkvenopolitične dominacije oziroma večstoletna povezava z madžarsko-avstrijsko-češkimi in celo poljskimi političnimi teritoriji; prav toliko pa tudi sorodna sociokulturna podlaga – sem šteje vsekakor močna participacija plemstva v literarnem življenju, čeprav v primerjavi z madžarskim ali poljskim samo do začetka 19. stoletja, močan literarni latinizem itn.

Kar zadeva ostale južnoslovanske književnosti – predvsem srbsko, makedonsko in bolgarsko, medtem ko naj bo problem črnogorske in bosnsko-muslimanske literature v tem referatu puščen ob strani – je na prvi pogled očitno, da je njegov temeljni evolucijski vzorec istoveten z diahronim tipom vzhodnoslovanskih oziroma – ker spadata v isti tip tudi romunska in novogrška književnost – vzhodnojužноеvropskih literatur, kar pomeni, da se uvrščajo mednje poleg večine balkanskih književnosti še staroruska oziroma književnosti, ki so se razvile iz njenih podlag. Glavna poteza tega modela je nedvomno ta, da se je razvil na podlagi bizantinske književnosti z njenim genološkim sestavom in iz ustreznih jezikov – srednjegrškega in starocerkvenoslovanskega; enotnost modela je določena z znanimi geopolitičnimi dejstvi – vse te literature so bile več stoletij vključene v sociokulturne okvire, ki jih je določala dominacija turških, tatarskih ali mongolskih imperijev; s tem povzročena literarnorazvojna retardacija je trajala vse do 18. stoletja ali še dlje, do prehoda v evropske literarne sisteme prek zahodnoevropskih, srednjeevropskih in končno tudi ruskih vplivov. Seveda je znotraj skupnega modela vidna tudi različnost srbske, bolgarske in makedonske književnosti, in to predvsem v primerjavi z rusko literaturo. Njihova specifika je pač v zvezi z dejstvom, da se je izstop iz bizantinske tradicije dovršil v srbski literaturi pozneje kot v ruski; da je ta prehod bil v bolgarski literaturi še poznejši; da sta obe književnosti bili v 19. stoletju izpostavljeni močnim ruskim vplivom, da pa seveda niti srbska niti bolgarska književnost v 19. stoletju ni bila sociokulturno determinirana s plemiškimi sloji, kar je razlog za omejenost tega vpliva in za specifičnost teh literatur v primerjavi z rusko. Makedonska književnost ima v tem okviru poseben položaj kot primer geopolitično in sociokulturno retardiranega razvoja, kar jo znotraj istega tipološkega modela približuje drugim primerom literarnorazvojne diskontinuitete, kot jo pozna ukrajinska in še bolj beloruska literatura.

Na diahroni ravni se torej poskus tipološkega opredeljevanja južnoslovanskih književnosti izteka v shemo treh temeljnih evolucijskih modelov, ki presegajo južnoslovansko območje in se situirajo v širše evropske regije – prvi se razprostira v ozkem pasu ob vzhodnem robu nemškega in švedskega jezikovno-kulturnega ozemlja, od slovenskih dežel do vzhodnobaltških, drugi zavzema osrednji geopolitični prostor med spodnjim Baltikom in Jadranom, tretji se širi čez Balkan proti severovzhodu v območja vzhodnoslovanskih jezikov in kultur, zajema pa tudi romunsko in novogrško območje. Kljub razvojnim razlikam je skupna točka vseh treh tipov literarnega razvoja prav gotovo ta, da proti koncu 18. ali pa šele v 19. stoletju iz svoje specifične tradicije preidejo v splošnoevropski literarni sistem, kot ga v te literature preneseta razsvetljenstvo in zatem romantika; seveda ta prehod ni značilen samo za južnoslovanske literature, ampak še za vse druge – madžarsko, novogrško, romunsko, albansko itd. Različnost južnoslovanskih književnosti po letu 1800 je v zvezi s tem, kdaj se realizira ta prehod in iz kakšne tipološke podlage se vključuje vanj slovenska ali srbska, iz kakšne pa hrvaška, bolgarska ali makedonska književnost. Ta podlaga je seveda v vsaki nekoliko drugačna.

Na tej ravni se začenjajo odpirati vprašanja, ki ne sodijo več v okvir diahronnega tipološkega modela, ampak terjajo sinhrono perspektivo oziroma primerjavo sinhronih sistemskih modelov. Ali ostaja za novejša obdobja južnoslovanskih književnosti odločilen evlucijski model, ki mu globalno pripadajo, ali pa so močnejše zakonitosti sinhronih modelov, ki se s to evolucijo križajo, jo spreminjajo in celo bistveno transformirajo? Konkretno – ali se dajo očitne razlike in podobnosti med slovensko, hrvaško, srbsko ali bolgarsko "moderno" razložiti z delovanjem mehanizmov, ki izhajajo iz specifične tipološke tradicije vsake od njih? Ali je potrebno hrvaško moderno vzporejati predvsem s češko, madžarsko in poljsko ali pa je za njeno specifičnost pomembnejša sinhronija, ki jo povezuje s slovensko ali srbsko? Ali kaže srbski realizem 19. stoletja večjo paralelnost z bolgarskim in prek tega z ruskim ali pa so za njegovo specifiko odločilnejše podobnosti s slovenskim in hrvaškim? Za tematizacijo teh vprašanj je potrebno upoštevati, da poteka razvoj južnoslovanskih literatur od srede 19. stoletja v usklajevanju s splošnim evropskim literarnim sistemom in da se s tem usklajevanjem realizira postopno zблиževanje teh literatur prek razlik, določenih z njihovo tipološko-diahrono tradicijo. V tej smeri so gotovo učinkovali ne samo evropski literarni vplivi, ampak tudi medsebojni vplivi južnoslovanskih literatur ali celo osebne konvergence – Vrazova med slovensko in hrvaško, Karavelova med srbsko in bolgarsko. S tega stališča je treba razlagati pojave, ki niso razložljivi z globalnimi evlucijskimi modeli, saj se z njimi križajo. Primer za to je formiranje srbskega, češkega in zatem slovaškega nadrealizma med obema vojnama pod vplivom frañcoske avantgarde in na drugi strani paralelno nastajanje slovenskega, hrvaškega in bolgarskega ekspresionizma, kar je v očitnem nasprotju z evlucijskimi modeli, iz katerih se je realizirala ta ali ona literatura. Seveda pa ostaja še zmeraj odprto vprašanje, ali morda srbski nadrealizem v primerjavi s češkim oziroma slovenski ekspresionizem v primerjavi s hrvaškim ne izkazuje ta posebnosti, ki so vendarle še v skrivni historični odvisnosti od globalnih evlucijskih modelov, kot jih tipologija južnoslovanskih književnosti lahko začrta v diahroni perspektivi.

Vse to dokazuje, da je shematiko, dobljeno z diahrono tipologijo, potrebno korigirati s sinhrono perspektivo. To pa ne velja samo za novejša literarnorazvojna obdobja, ampak je potrebno sinhrono prereze nanesti tudi na starejše literarno razvojne plasti. Na primer: hrvaška srednjeveška književnost gotovo ni istovetna z modelom madžarskega ali poljskega srednjeveškega pismenstva, pač pa je veliko bolj primerljiva s srbsko, bolgarsko ali starorusko književnostjo srednjega veka, tako po cerkvenoslovanski jezikovni podlagi kot po genološkem sestavu in meniško-cerkveni provenienci. Toda to pomeni, da jo je na sinhroni ravni potrebno situirati v širši globalni prostor vzhodnokršćanskega literarnega kroga, ki ne pokriva samo vzhodnojužnoevropske literature, ampak ga je zaslediti onstran njenih meja vsaj delno v staroćeski literaturi do 12. stoletja, predvsem pa že v sirski zgodnjega srednjega veka, nato v arabsko-kršćanski od 9. stoletja naprej, pa tudi v koptski, etiopski, armenski in drugih literaturah obrobnih območij. Gre torej za široko razprostranjeno tipiko, ki se v različnih geopolitičnih območjih formira zmeraj drugače – na Hrvaškem je zaradi znanih geopolitičnih in sociokulturnih razlogov oslabljena, podobno kot na Češkem, toda ravno s tem je bila zmožna vključitve v srednjeevropski diahroni model. Spet drugače se sinhrono značilnosti pokažejo na primeru hrvaške renesančno-baročne književnosti 16. in 17. stoletja – brž ko jo izoliramo iz vertikalne diahronije in jo prenesemo na sinhrono raven, se izkaže, da spada v kompleks, ki se geopolitično in sociokulturno nanaša na sočasno itali-

**"STRAH
IN POGUM"
NA
EVROPSKEM
OZADJU:
subjekt, smrt, akcija,
ideologije**

Razprava z nekaj sondami pokaže Kocbekovo recepcijsko korespondiranje z "romani človekove usode" (Malraux, Saint-Exupéry) ter Plisnierjevo in Sartrovo pripovedno prozo z revolucijsko tematiko. Njegov personalistični nazor je določal afirmativno oziroma polemično aktualizacijo estetskih in idejnih prvin teh del, zlasti bližine zgodovinskim dogajanjem (revolucije, upori, vojne), izpostavljene etične razsežnosti literature, fabulativnih shem, ki temeljijo na sosledju mejnih situacij, razmerja med individualnim in kolektivnim, načela tveganja in akcije. Ozadje protoeksistencialistične in eksistencialistične pripovedne proze je vplivalo na oblikovanje idejno-dialoške razsežnosti njegovih novel (literarni liki kot podobe in kot zastopniki različnih družbenih ideologij), na duhovnozgodovinski ravni pa mu je pomagalo opredeliti svojo literarno interpretacijo sklopa subjekt-smrt-akcija.

1. Razprava se omejuje na tisti del literarnovplivnega ozadja Kocbekovih novel *Strah in pogum* (1951, odslej SIP), v katerem se je oblikovalo literarnoestetsko in idejno polje konfliktnih lomov na črti: subjekt in njegova dejavnost – družbeni, civilizacijski, vojni in revolucionarni preobrati, tokovi, ideologije. Takšnega modela pripovedne proze, kot so novele SIP, ni mogoče odkriti niti v Kocbekovi niti v siceršnji slovenski predvojni književnosti,¹ zato je spraševanje po morebitnih evropskih vzorcih upravičeno.

Že takoj po izidu SIP so opozorili na Vercorsove novele *Oči in svetloba* (1948); teza o njegovem vplivu na Kocbeka se je prijela v slovenski literarni zgodovini in komparativistiki ter doživela pri Boži Krakar-Vogel že izčrpno primerjalno razčlemba.² Vercorsov vzorec je dal Kocbekovi, doslej potopisno-refleksivni in dnevniško-pričevanjski prozi (*Luči na severu*, 1932, *Krogi navznoter*, 1934, *Tovarišija*, 1949) novo, prej manjkajočo razsežnost: novelistično pripovedno zvrst s sklenjeno fabulativno strukturo (skupaj z motiviko iz vojnih snovi), ki omogoča alegorično izražanje miselnega sestava.³

Vercors pa je v francoski književnosti tako idejno kot literarnoestetsko obrozen in zapoznel;⁴ Kocbek ga nadkriljuje tako po kompleksnosti idejno-etičnega razmisleka kot po literarnostilni domišljenosti. Zato se je potrebno ozreti še na širša literarna ozadja, na katerih se je oblikovala pripovedna fiktivnost SIP. Že J. Kos je opozoril na Sartrove novele v zbirki *Zid* (1938) in primerjal naslovno novelo s Kocbekovo *Blaženo krivdo*.⁵ Poleg tega na ta ozadja navajajo še nekatera opozorila v samih besedilih. Gre za aluzije, citate in izposoje imen literarnih likov oziroma za zgoščeno navajanje fabul, s čimer pisec usmerja razbiranje pomena besedila, tako da podlaga druga ozadja književnega konteksta. V *Temni strani mesca* navaja Barka novelo Dostojevskega *Sanje smešnega človeka*, Devin pa recitira Rilkejevega *Panterja*. Ta novela z delom svoje motivno-tematske zgradbe (pripovedovalčevo poročanje o preddogajalnem času) in celo s kompozicijskim postopkom (prvoosebni pripovedovalec, ki samega sebe diskurzivno oziroma eksplicitno ocenjuje, opazuje in idejno vrednoti kot lik lastne pripovedi) že kar kompleksno navezuje na priklicano besedilo. Tako usmerja branje na obsežnejšo diahrono ploskev problematike v transcendenci neutemeljenega subjekta in njegove dejavnosti oziroma tragikomične pasivnosti.⁶ Še odločilnejša, čeprav manj razvidna opozorila pa so osebna imena likov, ki povezujejo Kocbekovo vojno novelistiko z besedili, ki so literarno modelirala družbenopolitično in duhovnozgodovinsko ter eksistencialno problematiko odnosa subjekta do smrti, akcije in revolucije. Gre za tisti tok francoske pripovedne proze tridesetih let, ki ga zaznamujejo v prvi vrsti besedila A. Malrauxa in jih literarna zgodovina navadno poimenuje z ne najbolj določnim pojmom "romani človekove usode".⁷ Po

svoji socialnopolitični perspektivi in revolucijski problematiki se v to polje opazno vpiše tudi belgijski, francosko pišočji prozaist Charles Plisnier.⁸ Ime Barka v *Temni strani mesca* kaže na istoimenskega junaka v Malrauxovem *Upanju* (1937), ime Štefan v *Blaženi krivdi* pa se najbrž ne ujema po naključju z imenom lika v Plisnierjevi noveli *Igor* (1937)⁹, v kateri se skoz pripovedovalčevo vrednotenje in oblikovanje pripovedi oblikuje stališče levičarskega intelektualca-disidenta do etične problematike stalinističnega popačenja revolucije.

Ta opozorila bi kot naključen domislek interpreta lahko obvisela v praznem, če ne bi medbesedilnih zvez oziroma vplivov po eni strani podkrepljevala motivno-tematska in kompozicijska struktura samih novel, po drugi pa tisto recepcijsko obzorje predvojnega in povojnega časa, v katerem in iz katerega je ustvarjal Kocbek. V njem sta se namreč oblikovala idejna in estetska naravnost ter okus avtorja, kar je pravzaprav podlaga, da so ta besedila vzpodbudila oblikovanje posameznih ravnin oziroma sklopov prvin v Kocbekovih novelah. To recepcijsko obzorje torej zajema "roman človekove usode" Malrauxa in Saint-Exupéryja, ki ga francoska literarna zgodovina omenja hkrati s njim, ter Plisnierja, ki ga z obema tudi marsikaj povezuje. Upoštevati velja še Gradišnikovo pričevanje, da so sodelavci Kocbekovega Dejanja Sartrovo novelo *Zid* (1938), ki eksistencialno problematiko ravno tako povezuje s snovjo iz španske državljanske vojne, že pred vojno brali in obravnavali v nemškem prevodu.¹⁰

2. Saint-Exupéryja je ne le prevajal, ampak zelo verjetno tudi najgloblje in med redkimi pred vojno opredelil prav Kocbek.¹¹ Avtor uvodne besede k slovenskima prevodoma *Zemlje ljudi* (1939) in *Nočnega poleta* (1931) sprejema duhovni in estetski svet francoskega pisatelja z značilno kocbekovskim pojmovnikom, sicer značilnim za Kocbekovo predvojno personalistično esejistiko. Na SIP so vzpodbudno delovale sledeče poteze, ki jih v obeh delih aktualizira uvodna beseda: (a) neposredna ali vsaj zelo tesna povezava avtorjevih doživetij s književnim modeliranjem sveta, bližina etično poudarjenega literarnega diskurza položaju človeka v svetu, kot se razodeva z načelom dejavnosti – pisatelj akcijo, ki jo popisuje, tudi sam izkustveno doživlja;¹² (b) zasnova človeka, ki si v mejnih situacijah oblikuje visoko etično zavest in zmore uveljaviti svojo moč v heroičnem tveganju, s čimer presega pasivnost etike meščanskega individualizma in podrejenost silam, ki mu nasprotujejo (narava); (c) sestav etičnih vrednot, ki kljub radikalnemu subjektivizmu ne ostanejo v območju moralnega nihilizma¹³; zvestoba, tveganje, žrtev, samouresničevanje, odgovornost do soljudi; (č) kompozicijska ekonomija, ki jo zanimajo predvsem bistveni pomeni pripovednih prvin.

O A. Malrauxu Kocbek sam ni napisal kakšne recenzije ali eseja, vendar na idejno-etično in literarnoestetsko spodbujajočo vlogo tega romanopisca v njegovem recepcijskem obzorju kažejo nekatere kazalke v SIP¹⁴ in omembe v dnevnikih. V *Tovarišiji* je omemba "Malrauxovih španskih borcev" izrazito pozitivno konotirana, saj je vložena v svečani, zgodovinsko vzneseni kontekst.¹⁵ Kasneje primerja Malrauxa s Saint-Exupéryjem – njegovo sprejemanje obeh piscev je v tem konvergentno s položajem, ki ga imata izvorno v francoski pripovedni prozi tridesetih let (pripovedniki "človekove usode"). Kocbek pronicljivo ugotavlja metafizični pomen "revolucionarnega naskakovanja življenja" brez "iluzij o koristnosti svojih bojev", vendar vidi pri Malrauxu bolj osvobajajočo kot nihilistično razsežnost le-tega.¹⁶ Tudi v dnevniku iz 1955 še omenja svojo naklonjenost do Malrauxove *Človekove usode*.¹⁷

Ker kakšen izčrpniji dokument o Kocbekovem sprejemanju Malrauxa žal manjka, si je potrebno pomagati z drugačno, a zelo nazorno sondo – edino daljšo predvojno študijo o Malrauxovih romanih, ki jo je v Ljubljanskem zvonu leta 1939 objavila Vera Šermazanova. Obzorje njene recepcije še ni oblikovano na premisah eksistencializma, bolj ga obvladuje tisto miselno polje, ki je bilo tudi za Kocbekov personalistično usmerjeni krog pred vojno najbolj aktualno. Posebej izpostavi boj med "kolektivizmom in individualizmom" (str. 346), ki ga ima za glavno os romanov o "človekovi borbi z usodo" (str. 347), okrog katere se nasnujejo socialnopolitični (intelektualec – politična ideologija) in etični konflikti (individualna, nadčasovna etika – revolucionarna etika). Avtoričina vrednotenjska drža je blizu Kocbeku ravno v teži, ki jo pripisuje prednosti subjekta-osebe, njegove etike in dejavnosti (samopreseganje nad revolucijsko strategijo) nad kolektivizmom, pa tudi v zavzemanju za dejavni tip človeka, ki prestopa meje zgolj intelektualске kontemplacije in pasivnosti.

Tudi o Charlesu Plisnierju je pred vojno pisal Kocbek – in to edini. Ob lastnem prevodu novele *Igor* v reviji *Dejanje* (1939) je poskrbel tudi za krajšo spremno besedo in za prevod intervjuja, ki ga je imel Plisnier v reviji *Temps présent* leta 1937.¹⁸ Kocbekova spremna beseda se simptomatično ujema s študijo Šermazanove o Malrauxu: obe sta domala istočasno izšli v revijah, ki sta bili v dobršni meri prolevičarski, vendar ne marksistični;¹⁹ spričo te okoliščine v idejnopolitični topologiji slovenske revialistike se aktualizaciji oziroma interpretaciji Francoza in Belgijca umeščata tudi v enotno, pojmovno in vrednotenjsko dokaj sorodno sestavljeno recepcijsko obzorje (prvenstvo osebe nad revolucijsko strategijo, zavzemanje za dejavnost ipd.). Ravno s to enotnostjo sprejemanja besedil dveh različnih avtorjev se dogaja tudi njun recepcijski vpis v isto problemsko polje, kamor sodita ravno tako po izsledkih francoske književne zgodovine.²⁰ Kocbekova objava Plisnierjeve novele je družbenopolitično motivirana: kljub pripravljenosti na revolucionarno akcijo hoče pokazati kritično razdaljo in skepsa do stalinističnih deviacij marksizma.²¹ V svoji spremni besedi se osredotoči na Plisnierjevo politično pot, ki jo zaznamuje prelom z vero v revolucijo ob izkustvu s stalinistično prakso. Ta prelom po Kocbeku Plisnier vpisuje v literaturo kot svojo vrednotenjsko instanco in tudi kot motivno-tematski sestav (tragične biografije marksističnih revolucionarjev): oseba mora biti izhodišče in cilj revolucionarne akcije, ki ne sme nikoli postati brezosebna ali protiosebna "mistika".

Na tem mestu je odveč ponavljati ugotovitve, ki sta jih zapisala o recepciji Sartra in eksistencializma v prvem povojnem desetletju F. Zadravec in M. Vasič.²² Naj povzamemo le splošno ugotovitev, da je bil eksistencializem v tem času na Slovenskem – z zelo redkimi izjemami – v publicistiki slabo, površno, celo iz druge roke in poenostavljeno predstavljen (ni manjkalo niti dezinformacij); kolikor so nekateri z zadržki sprejemali eksistencialistično literarno prakso, pa so nestrpno odklanjali filozofijo, ki so jo popreproščeno in ideološko popačeno dojemali le kot nihilizem, amoralizem, iracionalizem, meščansko reakcionarstvo ipd. Zato ni čudno, da je bila prav etika eksistencializma ena od oporiščnih točk obtoževanja Kocbekovih novel.²³ Koliko pa je imel Kocbek s Sartrovim eksistencializmom v tistem času res skupnega, lahko razberemo tudi iz nekaj recepcijskih sond – oznak v dnevnikih. Leta 1951 npr. ocenjuje Sartrovo dramo *Hudič in ljubi bog*. Navdušuje ga "dramatski zamah" in "jednat slog", vendar pa do "duha" oziroma "teze" tega dela nima le racionalno odklonilnega odnosa, ampak je vse to zanj celo "moreče", saj nima "razmerja do večnosti in morale".²⁴ V ozadju takšnega odnosa je analogno, na podobnih (personali-

stičnih) premisah sloneče Mounierovo polemiziranje s Sartrom in njegovo etiko.²⁵ Vendar pa kljub temu ne gre prezreti možnosti vpliva, ki ga ima – seveda skoz takšno recepcijsko obzorje in iz njega – Sartrova novela *Zid na SIP*.

Ozadje doslej opisane recepcije je sooblikovalo ne le estetski okus (izpostavljenost etične razsežnosti literature, pojmovna razpravljajalnost intelektualne problematike, heroični ton, fabulativne sheme, ki temeljijo na načelu akcije v zapovrstju mejnih položajev, bližina zgodovini v revolucijski in vojni motiviki itd.), ampak tudi idejno-etično ter vrednotenjsko držo Kocbekove literarne (odmeve Malrauxa najdemo že v *Krogih navznoter*) in esejistične dejavnosti, ki je s tem okusom tesno prepletena (razmerje med individualnim in kolektivnim, samopreseganje intelektualca v akciji, tveganju, kritični odnos do pasivnega meščanskega individualizma itd.). Tu so seveda empirično tesne, motivne, strukturne, slogovne vplivne vezi bolj prikrite kot pri vplivu Vercorsa, čeprav so tudi ta besedila zaznamovala novele SIP v večji meri, kot bi se zdelo na prvi pogled. To ozadje je odločilnejše za globalno socialno- in duhovnozgodovinsko umestitev Kocbekovih novel v problematiko krize individualizma, vprašljivosti samoutemeljevanja subjekta, njegove postavljenosti v zgodovino, njegove svobode in determiniranosti.

3. V SIP je simptomatična socialna oziroma razredno- slojna konotiranost idejno-ocenjujočih vidikov posameznih literarnih likov. Vsi so intelektualci, zastopajo pa različne vrednotenjske sestave oziroma ideologije, jih pravzaprav literarno "portretirajo": (a) komunizem (Gaber, Janez), kjer je kolektivni subjekt (narod, partija) nad individuumom, v ospredju pa sta razredna in narodnoosvobodilna logika ter brezpogojna predanost organizaciji, tudi v njeni revolucijski justici; (b) krščanski socializem (Gregor, delno Damjan), kjer je vrhovna vrednota "oseba" kot izhodišče in cilj revolucionarne dejavnosti, ki je za krščanski socializem ravno tako zaželena in nujna kot za komuniste; (c) klerofašizem (Žgur), kjer totalitarni platonizem vero, ki jo pojmuje kot moč cerkvene institucije nad družbo, postavlja nad vse druge osebne in družbene vrednote, tako da zapade v kolaborantstvo; (č) fašizem (Lupinacci v svoji retrospekciji) s kultom iracionalne moči; (d) evangelijsko krščanstvo (Amon) z vrhovnimi vrednotami, kot so ljubezen do bližnjega, milost, usmiljenje, sveta jeza, ljubezen do ljudstva in naroda, vendar brez pravega angažmaja – v tem se loči od krščanskega socializma; (e) humanistični individualizem (vpleten v perspektivo prvoosebnega pripovedovalca *Temne strani mesca*, delno v Damjanov vidik) z avtonomnim, svobodnim posameznikom kot vrhovno vrednoto, ob tem še z varnostjo, pasivnostjo, brezmadežno pravičnostjo ipd., kar se zdi že samim likom nezadostno.

Pripovedovalec s svojim vrednotenjem ocenjuje te vidike, ki v intelektualnem dialogu, zvedenem bolj na eksistencialno-etično ravnino, zastopajo v kvazirealnem, fikcijskem prostoru različne ideološke diskurze in so pravzaprav njihova literarna podoba. Pripovedovalec s tem kaže svoj etični vidik, vrednotenjsko preferira določene sklope nad drugimi. Čeprav njegova perspektiva ni več absolutno monološka,²⁶ se zavzema predvsem za personalistične vrednote, ki se vpisujejo v ideološki skelet krščanskega socializma. Takšnih ideološko-vrednotenjskih konotacij Vercorsova novelistika nima kaj prida, zato je potrebno tudi iz tega razloga pregledati širša evropska književna ozadja.

Tudi Malraux, Saint-Exupéry, Plisnier in kasneje Sartre bolj ali manj izpostavljajo v motivno-tematski zgradbi svojih del eksistencialno problematiko človeka v času radikalne krize vrednot, ki jo sopogojuje družbeno-

zgodovinski kontekst. Književnost tridesetih let namreč zaznamuje (v primerjavi s prejšnjim modernizmom) "povratak duha k zgodovini"²⁷, razmislek, ki je obrnjen h konkretnim družbenim in eksistencialnim vprašanjem. Književna dela "težijo k privzemanju zgodovinskih in političnih pomenov".²⁸ Literarni niz s svojo strukturo, poetiko, estetskimi načeli (odmik od modernističnega avtonomizma in poetizma), motivno-tematskimi sestavi ponotrnanja, umetnostno preoblikuje in interpretira vpetost subjektov tega niza (pisateljev) v navzkrižja ideoloških nizov.

V sociološkem kontekstu "strukturalne krize zahodnoevropskega kapitalizma"²⁹ z individualizmom kot njegovo ideologijo je posebej značilen položaj levičarskih intelektualcev. V svojem odporu do meščanskega povprečnosti, ki ga uteleša že okostenela ideologija individualizma, vedno bolj spoznavajo svojo vpetost v zgodovinske silnice in procese, ki določajo njihov položaj v svetu: prihajali so v polemična navzkrižja ob odmevih oktohrske revolucije, ob španski državljanski vojni in vzponu fašizma v Italiji in Nemčiji. V svoji kritiki neavtentičnih vrednot in v poskusih zasnove novih temeljev subjekta se vedno bolj odločilno opredeljujejo do marksizma in komunizma, ki v predvojnem desetletju med njimi močno odmevata.³⁰ Takšna intelektualna drža v revolucionarni ideologiji vidi možnost preseganja kriznega polja vrednot, a pri tem vztraja pri subjektivistični perspektivi, kar se kaže v težnji po avtonomnosti od stroge partijske discipline in direktiv. Paradigmatična je družbenopolitična drža belgijskega pisatelja Plisnierja: njegova politična pot razgrne tipični filomarksistični odnos do KP.³¹ Subjektu je revolucija nov svet vrednot, v katerem se uresničuje, potrjuje svojo moč in avtentičnost. Takšen je vse do romana *Upanje* (1937) tudi Malrauxov odnos do marksizma in sovjetske KP. Podoben razvoj kot Plisnier je doživel tudi Sartre, samo kasneje in z globljim premislekom.³² Ta subjektivizem v takšnem kontekstu proizvede novo območje vrednot: avtentično bivanje, ki se zaveda svoje smrtnosti, tveganje v akciji, heroizem, dejavnost, povezanost s kolektivom.³³

Bližina zgodovini se v Malrauxovih romanih kaže že v njegovem oblikovanju dogajalnega prostora in časa: središče je vedno tam, kjer se dogaja revolucija, upor, državljanska vojna (Kitajska, Španija). Prostorsko obrobje, ki v romaneskni svet povečini ni neposredno mimitizirano vpisano, ampak prisotno prek različnih zastopnikov (posameznikov, organizacij, informacij, direktiv), je še evropski kapitalistični Zahod in realsocialistična SZ s svojimi internacionalnimi zavezniškimi organizacijami. Izredna dogajalna pomembnost tega obrobja (saj SZ kroji potek revolucije na Kitajskem, Francija prek svojih posrednikov duši stavko v Šanghaju), ki je sicer odsotno, zaznamuje, da se v teh kriznih žariščih srečujejo in spopadajo ideološke, zgodovinsko-politične silnice, ki obvladujejo ravno Evropo in razodevajo njeno globoko protislovnost, krizno stanje. Dogajalna struktura romanov je namreč vpeta v dogajalni čas "izjemnega, nenormalnega stanja", preobražanja družbe, civilizacije.³⁴ V njem se razkriva posameznikova vpetost v zgodovinske procese, zato so literarni liki modelirani v povezavi z različnimi večjimi, nadindividualnimi družbenimi grupacijami.³⁵ Goldmann odkriva v Malrauxovem romanopisju postopno opuščanje subjektivizma, ki mu je revolucija le "posredna realnost, ki s svojim strukturiranjem sveta daje smisel akciji in njegovemu [= posameznikovemu, op. MJ] življenju", in bližanje liniji sovjetske KP.³⁶

Saint-Exupéryja sicer družbeno-revolucionarne spremembe ne zaposlujejo toliko, saj možnost subjektivistične akcije skupaj z njeno heroično, požrtvovalno etiko vidi še v okvirih obstoječega.³⁷ Vendar se skuša tudi pri njem heroični posameznik oziroma kolektiv letalcev izločiti iz neavtentičnega življenjskega kroga nepomembne birokracije in tehnokracije – če-

prav v svojem boju z naravo zastopa bolj odmeve aristokratske etike (tudi dogajalni prostor je seveda večinoma visoko pridvignjen nad zemeljsko pritlehnost).³⁸

Subjektivistična perspektiva zaznamuje tako pripovedovalčev vrednotenje kot žanr in strukturo Plisnierjeve novele *Igor*. Pripovedovalec se prvoosebno eksplicira kot trockistični disident iz kominterne. Iz intelektualskega vidika bivšega partijca gleda na življenjsko pot predanega partijskega funkcionarja Igorja – gre torej za žanr biografske novele, ki temelji na posameznih epizodah, v katerih prvoosebni pripovedovalec vedno bolj razvozlava skrivnost Igorjeve osebnosti, njegovega zasebnega in revolucionarnega življenja (že ta dvojnost javne in privatne sfere kaže na subjektivistični vidik pripovedovalca). Zaporedje epizod obenem izriše parabelo o tem, kako revolucija-institucija žre svoje otroke. Pripovedovalca zanima predvsem etična plat revolucije, čeprav se – tako kot v Malrauxovih romanih – v pripovednih scenah pojavlja intelektualni dialog, v katerem argumentacija likov ohranja dokaj jasne obrise ideologij, kakršne hoče prikazati in literarno ponotranjiti-preoblikovati Plisnier. Z Malrauxom ga povezuje tudi tematska opozicija med stalinističnim kominternskim internacionalizmom in različnimi "heretičnimi" tokovi v internacionali.

Smeri naklonjenosti v pripovedovalčevem vrednotenju postanejo razvidne ravno v motivu likvidacije zaradi partijske discipline in ugleda stranke ter v motivu kraje rokopisov nekemu zgodovinarju revolucije iz istih partijskih interesov. Tu Plisnierov pripovedovalec vedno bolj zastopa pravno pojmovanje, kakršno je nastalo v meščanski demokraciji (posameznik kot vrhovna vrednota, zaščita njegovega življenja, lastnine in dela, resnica kot empirična dejanskost, ne pa resnica v službi ideje). To pojmovanje postavlja proti Igorjevemu, ki mu je najvišja vrednota partija kot organizacija, njena akcijska sposobnost, njeni cilji, ki posvečujejo vsakršna sredstva.³⁹ Podobno kot pri Malrauxu gre za protislovje med revolucionarnim procesom subjektov, povezanih v kolektiv, in revolucijsko institucijo. Plisnier vizira partijsko pripadnost že kot pravcati kult, verski fanatizem: stalinistična partija zasede mesto nekdanje transcendence ("cerkev brez boga"), saj je dvignjena "nad vso resničnost" kot ideja, ki postane institucija.

Tudi Sartru je lahko človekova vpetost v vojni oziroma revolucijski kronotop možnost za premislek njegove eksistence. To se vidi že v noveli *Zid*, vendar so v njej zgodovinsko-politične razsežnosti same po sebi nepomembne. Bolj se izpostavijo v njegovem povojnem ciklu romanov *Pota svobode* (1945–1949). Toda že v njihovi poetiki kompozicije (prevladujejo vidiki posameznih oseb in naloga prikazati odnos mislečega človeka do lastne eksistence⁴⁰), še očitneje pa v njihovi motivno-tematski zgradbi postaja razvidno, da so – podobno kot pri Malrauxu in Kocbeku – družbenozgodovinska dogajanja le tisto ozadje, na katerem se lažje izrazi eksistencialna problematika. V romanu *Smrt v duši* se tako v socialno držo individualističnega (Mathieu) in komunističnega intelektualca (Brunet) vpišuje predvsem razlika med dvema eksistencialnima strukturama, med dvema različnima pojmovanjema človekove svobode: Mathieujevo dobiva na družbenopolitični ravni anarhistične poteze, na eksistencialni pa gre za "ekstatično uveljavljanje individualne suverenosti in premagovanje predsmrtne groze"; Brunetovo organizacijsko delovanje v drugem delu romana pa predstavlja zastavitev svoje osebne svobode revoluciji, osvoboditvi delavskih množic.⁴¹

V novelah SIP se vsaj na alegorično-simbolični posredni način ohranja družbenopolitična in eksistencialna problematika, ki jih povezuje z Malrauxom, Saint-Exupéryjem, Plisnierjem in Sartrom. Tudi v njih gre za iskanje razmerja med subjektivizmom, ki se hoče sam iz sebe in z oporo v

revolucionarni akciji prenoviti v drugačnih, ne več meščansko individualističnih vrednotah, in nadosebno logiko revolucionarno-osvobodilnega boja. V Kocbekovih novelah epska totaliteta Malrauxovih romanov (s kronotopom zemljepisno obsežnega, zgodovinsko že kronikalnega dogajalnega sveta z vsemi političnimi in zgodovinskimi silnicami) in prav tako tudi prostorski in družbenopolitični zamah Plisnierjevega *Igorja* ne morejo biti zažeti na tak način. Najprej zaradi razlike v žanrih (roman—novela), drugič pa zaradi duhovnozgodovinske ter literarnostilne pogojenosti (realistična — postsymbolistična poetološka osnova). Vendar je v številnih epizodah *Temne strani mesca* čutiti težnjo po novelističnem zgoščanju epske totalitete Malrauxovega *Upanja* in drugih romanov (nekaj motivnih podobnosti, nekaj prostorskooblikovalnih vzporednosti, najbolj pa seveda Barkova zgodba in karakterizacija); ta težnja je najbrž tudi tematska podlaga pogostnega simbolično-metaforičnega razširjanja kronotopa, prepletenega z razpravljaljskim komentarjem. Panoramske slike so zasnovane na prostoru prelomnih, odločilnih dogajanj, časa, ki v mejnih situacijah močno izpostavlja problem človekove svobode, avtentičnosti, etičnih odločitev (npr. v noveli *Ogenj*, str. 139).

V oblikovanju dialoškega spora med Gabrom in Damjanom se pripovedovalec *Blažene krivde* približa nekaterim argumentom Plisnierjeve novele: Damjan se upira likvidaciji Štefana (situacijska vzporednica eni izmed retrospekcij v *Igorju*) najprej v imenu civilnega prava, nato pa iz globljih krščanskih etičnih vrednot — obakrat je na vrhu posameznik. Gaber se odloča v skladu s predanostjo nadosebnim interesom (podobno kot Plisnierjevi "verniki" revolucije). Še izrazitejša je ta problematika v dialoški sceni med Janezom in Gregorjem v *Črni orhideji*, kjer se z metaforičnim prisposodbljanjem (npr. režiser — igralec, konstruktor — kipar itd.) zariše razlika med dvema vidikoma: revolucionarno-nadsubjektivističnim in subjektivistično-revolucionarnim.

4. Doslej opisane sociološke in zgodovinsko-politične razsežnosti so pravzaprav različne možnosti umetnostnega odzivanja na duhovnozgodovinsko oziroma eksistencialno skupno podlago sklopa subjekt-smrt-akcija. Na tej ravni se z Malrauxovimi romani in Sartrovo novelo *Zid* lahko primerjata zlasti Kocbekovi noveli *Temna stran mesca* in *Ogenj*. Na Malrauxove romane se navezujeta v prvi tako Barkov kot pripovedovalčev sižejski pramen, ki sta med seboj v opoziciji "strah — pogum". Tudi tu gre torej za tipologijo eksistencialnih struktur: Barka in pripovedovalec, ki ga občuduje, sta problematična junaka — tako kot Malrauxovi liki.⁴² Njuno eksistencialno strukturo določajo občutja strahu, tesnobe, absurdnosti sveta in lastne nezadostnosti spričo smrti. Prvoosebni pripovedovalcu se tako zdi nezadostna, problematična zgolj razmišljevalska sfera človekovega duha (npr. znanost); kot intelektualce se v takšni civilizacijski strukturi ne more utemeljevati, zato — podobno kot Malrauxovi liki — čuti potrebo po preiščanju neavtentičnega bivanja z novimi, avtentičnimi vrednotami, ki naj bi jih realiziral z dejanjem. Akcija mu obenem pomeni tudi reševanje iz tesnobne zavesti o smrti. Njegova problematičnost je zaostrena s tem, da se po drugi strani še oklepa vrednot varnega meščanskega individualizma in pasivnosti, kar se mu z drugega vidika zdi nezadostno, celo smešno. Kljub navzven povsem drugačni eksistencialni strukturi določa Barko prav ista problematičnost, ki ju veže na kolektivni subjekt akcije. Podobno kot Malrauxovim junakom jima pomeni revolucija oziroma osvobodilni boj, ki sta mu povsem predana, predvsem tisto polje, v katerem vidita možnost za uresničevanje avtentičnih vrednot in za izrinjanje zavesti o smrti, za potlačitev tesnobe. Njuna akcija v mejnih situacijah ima torej v bistvu subjektivistično-revolucionarno podlago.

vistično-eksistencialni pomen. Barkova eksistencialna struktura pa je vendarle nasprotje pripovedovalčevi – v svoji zasnovi se močno naslanja na Malrauxove "zavojevalce" (Garine, Perken), v nekaterih podrobnostih na španske borce v *Upanju*. Barka je v nasprotju s pasivnostjo in nemočjo pripovedovalca utelešenje aktivizma in moči. Skrajno tvegano, že kar pustolovska akcija v mejnih situacijah mu je sredstvo uveljavljanja svoje moči, s katero odriwa zavest o smrti. Ta zavest je torej tudi pri njem temelj akcije in subjektivitete, smrt ima vlogo negativne transcendence.⁴³ Pripovedovalčeva težnja po varnosti, ki je pravzaprav samoomejevanje v neavtentičnih vrednotah meščanskega individualizma in ki je predvsem del sižejske "predzgodbe" kot pojasnila pripovedovalčevega vidika v dogajalnem času, je sorodna položaju likov v Sartrovih novelah iz *Zida*.⁴⁴ Barka se zaveda svojega položaja sredi breztemeljnega sveta, zaveda se tudi smrti, ki vzvratno razveljavlja smiselnost dejavnosti: "Človekova smrt je absurдна, nesmiselna. Popolnoma naključno napravi konec bivanju, ki je od začetka do konca eno samo čakanje, upanje in nepotrebno načrtovanje (...)" (str. 22). Že v to izjavo, ki močno spominja na Malrauxove junake (tudi v Goldmannovi interpretaciji), še bolj pa v njeno skoraj dobesedno ponovitev v pripovedovalčevem govoru v noveli *Ogenj* (str. 130) se vpiše tudi vrednotenjska distanca do takšne eksistencialne strukture.

V noveli *Ogenj* namreč Tone premaga to misel, kar je v skladu s pripovedovalčevim alegoričnim pomenjanjem, oblikovanim na postavkah krščanskega personalizma, ki subjektivno zgodovinsko imanenco utemeljuje še v krščanski transcendenci.⁴⁵ Malrauxova eksistencialna struktura akcije kot "odpora pred ničem" (SIP, str. 29) je torej v Kocbekovih novelah preformulirana, celo polemično interpretirana z drugačnega pripovedovalčevega vidika. Kljub temu tudi pripovedovalčev sižejski pramen iz *Temne strani mesca* ohranja nekaj malrauxovskih potez: plašljivec se v mejni situaciji odloči za tvegano, izpostavljeno akcijo, s katero preraste podrejenost strahu pred smrtjo.

Kocbekov pogled na sklop subjekt-smrt-akcija nam postane jasnejši v primerjavi Tonetovega sižejskega pramena v noveli *Ogenj* s Sartrovo novelo *Zid*. Vzporedna jima je že mejna pripovedna situacija: tako Pablo Ibbieta kot Tone sta zaprta in čakata na usmrtitev, ker sta delovala proti fašistom na strani revolucionarno-osvobodilnega kolektiva, z obema je v zaprtem prostoru še človek, ki ni obsojen in je bolj ali manj opazovalec, ki le na videz pomaga (belgijski zdravnik v *Zidu*, kaplan Žgur v *Ognju*). Kljub velikim razlikam v slogu, kompoziciji in obravnavi idejnih problemov (veristično zasnovana prvoosebna pripoved v *Zidu*, tragično-patetična dialogična scena v *Ognju*) sta si eksistencialna položaja obeh likov izredno blizu. Oba sta nepreklicno postavljena pred smrt, ki ni le absoluten konec življenja, ampak tudi radikalno izpostavlja vprašanje o smislu njunega bivanja.

V Sartrovi noveli smrt razveljavlja sleherno transcendentno, smiselno vez, ki druži svet in subjekt. Pablo doživlja svoj položaj v odtujenem svetu kot popoln absurd. Njegova zavest o absurdnosti sveta (popolnem nesmislu pripadnosti revoluciji, narodu, ljubljeni ženski) je tudi razlog njegove ponesne drže in tega, da se noče več rešiti smrti s tem, da bi izdal svojega tovariša. Pred zasliševalci si kar na slepo izmisli njegovo skrivališče, saj misli, da ga njegova zavest o absurdnosti postavlja nad njihove posvetne interese. Toda po naključju so tovariša odkrili prav tam; absurdnost sveta torej ni samo subjektivno doživetje (zajeto v prvoosebno pripovedno perspektivo-zavest in v zaprt prostor), ampak je breztemeljna, naključna in absurдна tudi zunajzavestna struktura sveta.

Tudi Tone v noveli *Ogenj* je postavljen pred vprašanje o smislu življenja, sveta in smrti. Vendar nikoli ne zdvomi o smiselnosti svojega do- slejšnjega delovanja v osvobodilnem gibanju, ravno tako tudi ne o smislu svojega življenja nasploh. Njegovo približanje doživetju o naključnosti in nesmiselnosti smrti, "ki popolnoma naključno napravi konec bivanju", je le del pripovedovalčevega polemičnega dialoga z ozadjem ateističnega eksistencializma, kakršnega zastopajo Malrauxovi romani in Sartrova novela. Po notranji krizi in tesnobi se Tone namreč prikloplje do spoznanja, da je njegova smrt "največja preizkušnja" njegove osebne "resničnosti" in "avtentičnosti" – da torej le potrjuje smiselnost njegovega bivanja in transcendentni smisel sveta. Še zdaleč ni vir absurdnosti in nesmiselnosti kot pri Sartru. Zato se njegova zgodba lahko izteče v odvezo, ki je znamenje božje ljubezni in odpuščanja ter sprave, ki predsmrtno bitje poveže z drugim, transcendentnim svetom, medtem ko Ibbieta ostane pri sarkastičnem smehu nad absurdnostjo gole imanence. Pri Kocbeku je torej svet na ravni simbola transcendence harmoničen in smiseln; čeprav junaki-subjekti tega ne doživljajo a priori in neproblematično ter padajo celo v eksistencialno tesnobo, se njihovo paradoksalno ravnanje v zgodovinski imanenci (iskanje stičišča med revolucionarnimi in evangelijskimi vrednotami) vendarle razplete v transcendentni smisel.

5. Primerjava Kocbekove novelistike z "romani človekove usode", s Plisnierom ter Sartrovo eksistencialistično pripovedno prozo je pokazala, da je bil Kocbek dovzeten za družbenopolitične (dialog različnih ideološko-vrednostnih sestavov) in duhovnozgodovinske (sklop subjekt-smrt-akcija) razsežnosti te povečini predvojne literature, da jo je globoko in sodobno dojemal, tako da je postala ozadje za oblikovanje njegovih novel, ki s tem ozadjem tudi dialogizirajo. Njegova izhodišča so drugačna kot pri teh protoeksistencialističnih in eksistencialističnih pripovednih delih. Malraux in Sartre vztrajata v radikalni eksistencialni "deziluziji", ki ostaja v imanenci zgodovinskega sveta. V skladu s tem se zdi njuno oživiljanje oziroma apliciranje realistične poetike.⁴⁶ Kocbek isto eksistencialno in socialnopolitično problematiko strukturira znotraj poetike in metafizike, ki verjetno izhajata iz religioznega postsimbolizma. Ta se je že v njegovi zgodnji prozi odprl t. i. "stvarnosti" (predvsem zgodovinskim dogajanjem), personalistični antropološki sestav, ki je izraziteje zaznamoval že dnevniško-pričevanjsko prozo *Tovarišija*, pa je še podkrepil težnjo po preseganju avtonomnosti, izoliranosti subjekta. V tej težnji pa Kocbek – tako kot Malraux, Plisnier in Sartre – vztraja v toku novoveškega subjektivizma: subjekt mu je še vedno ireduktibilna osnova vsega, vendar ga od ateističnih eksistencialistov loči dejstvo, da subjekt ni zasnovan v negativni subjektiviteti in transcendenci metafizičnega nihilizma, ampak ima s svojo religijsko transcendentno utemeljenostjo razežnost, ki presega zgodovinsko imanenco in mu – kljub notranji ambivalentnosti in paradoksalnosti – daje pozitivno vsebino.⁴⁷

OPOMBE:

¹ J. Kos: *Med tradicijo in avantgardo*, Sodobnost 1970, št. 10, str. 974.

² Prim. J. Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII*, Maribor, 1972, str. 134; M. Kmecl: *O Kocbekovi pripovedni prozi*, v: *Študije o jeziku in slovstvu*, Murska Sobota, 1973, str. 79; J. Kos, n. d., str. 975; B. Krakar-Vogel: *Vercorsova knjiga novel "Oči in svetloba" v primerjavi s Kocbekovim "Strahom in pogumom"*, Jezik in slovstvo 1977/78, št. 2, str. 37-42; M. Vasič: *Eksistencializem in literatura*, Ljubljana, 1984, Literarni leksikon 24, str. 78-79.

³ Prim. M. Kmecl, n. d., str. 80; M. Dolgan: *Pripovedovalec in pripoved*, Maribor, 1979, str. 37; B. Krakar-Vogel, n. d., str. 40; M. Juvan: *Alegoričnost v Vercorsovi in Kocbekovi novelistiki*, Jezik in slovstvo 1985/86, št. 5, str. 158-166.

⁴ Prim. R. Konstantinovič: *Vercors – écrivain et dessinateur*, Pariz, 1969.

⁵ J. Kos, n. d., str. 975-976.

⁶ Prim. M. Juvan: *Položaj in vloga utopije v noveli Sanje smešnega človeka*, Jezik in slovstvo 1982/83, št. 6, str. 185-190.

⁷ Raimondov termin povzema tudi M. Vasič (n. d., str. 40-44); v istem delu opozarja tudi na "podobnost med španskim borcem Barko iz prve novele in junaki Malrauxovih romanov" (str. 79); prim. še S. Tihole: *André Malraux in začetek eksistencialističnega romana*, (dipl. naloga), Ljubljana, 1981, str. 47.

⁸ P.-H. Simon: *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Pariz, 1957, str. 123; G. Vidan: *Belgija, v: Povijest svjetske književnosti*, Zagreb, 1982, str. 773.

⁹ Izšla v novelistični zbirki *Faux passeports*, 1937. Slovenski prevod E. Kocbek v Dejanju, 1939.

¹⁰ M. Vasič, n. d., str. 83. Po ustnem podatku J. Gradišnika so bili pri Dejanju na revijo Mass und Wert naročeni in so Sartrovo novelo skupaj obravnavali.

¹¹ Kocbek je Saint-Exupéryja začel prevajati že pred vojno, prevod pa je dokončal njegov znanec J. Dolenc. Knjiga je izšla l. 1943 pod prevajalskim psevdonimom P. Kosem (*Veter, pesek in zvezde*). Po ustni informaciji Zdravke Kocbek in J. Gradišnika je tudi uvodno besedo verjetno napisal E. Kocbek.

¹² P.-H. Simon, n. d., str. 9.

¹³ P.-H. Simon, n. d., str. 130-131.

¹⁴ Poleg že omenjenega lika Barke še pripovedovalčev namig na "nekatero moderne romane", v katerih "so se do zdaj najbolj zaokrožili in poenotili posamezniki, ki so izvršili revolucionarna junaštva" (SIP, str. 10).

¹⁵ E. Kocbek: *Tovarišija*, Ljubljana, 1972², str. 23.

¹⁶ E. Kocbek, n. d., str. 586.

¹⁷ E. Kocbek: *Krogi navznoter*, Ljubljana, 1977, str. 60.

¹⁸ Dejanje 1939, str. 427-429.

¹⁹ Prim. L. Legiša: *Zgodovina slovenskega slovstva VI*, Ljubljana, 1969, str. 329-330, 334.

²⁰ Prim. P.-H. Simon, n. d., str. 123.

²¹ E. Kocbek: *Dnevnik 1951, II*, Nova revija 1983/84, str. 2254.

²² Prim. F. Zdravec: *Slovenska književnost 1945-1965, II*, Ljubljana, 1967, str. 229-234; M. Vasič, n. d., str. 87-106.

²³ F. Zdravec, n. d., str. 234-237; D. Rupel: *Kocbekova Strah in pogum*, Nova revija 1982/83, str. 682-689.

²⁴ E. Kocbek: *Dnevnik*, n. m., str. 2249.

²⁵ Prim. Simon, n. d., str. 195-196. Mounierjev personalizem, ki je kot etično usmerjena antropologija na podlagi ideje o inkarnaciji skušal združevati evangelijske, eksistencialistične in marksistične prvine (prim. T. Mrówczyński: *Mounierjev tragični optimizem*, v: *Filozofi in sociologi 20. stoletja*, prev. F. Jerman, Ljubljana, 1967; E. Kocbek: *Sodobni misleci*, Celje, 1981, str. 47-91; M. Vasič, n. d., str. 21-2), je na Kocbeka že pred vojno vplival tako s svojo idejnostjo (npr. *Misli o človeku*, 1936) kot z revialnim in kulturnopolitičnim angažmajem v pomembnih zadevah evropske in narodove zgodovine (krog Dejanja).

²⁶ Prim. M. Dolgan, n. d., str. 30-38.

²⁷ P.-H. Simon, n. d., str. 7.

²⁸ P.-H. Simon, n. d., str. 8.

²⁹ L. Goldmann (*Pour une sociologie du roman*, Pariz, 1964, str. 178) jo v sklepu obsežnega uvoda v strukturalno raziskovanje Malrauxovih romanov časovno locira med 1912 in 1945.

³⁰ Prim. P.-H. Simon, n. d., str. 7, 9, 121-124; L. Goldmann, n. d., str. 128-129.

³¹ V komunistično partijo stopi že 1919, predano sodeluje v komunističnih gibanjih po Evropi, vendar je zaradi rastoče skepse do vzpona stalinizma l. 1929 izključen iz KP kot trockistični disident. Tudi njegovo stališče niha med krščansko moralo in marksistično sociologijo (prim. G. Vidan, n. d., str. 773; *Lexikon der Weltliteratur*, izd. G. von Wilpert, Stuttgart, 1975).

ANTIGONA V SLOVENSKI LITERATURI: SITUACIJA ALI JUNAKINJA?

Po R. Troussonu *Antigona ne sodi med herojske teme, ki so neodvisne od pripovednega okvira, marveč med situacijske teme s čvrstim fabulativnim tlorsom. Čeprav se Antigona v slovenski literaturi pojavlja kar trikrat kot situacijska tema, pa imamo v enem primeru, v neki pesmi, vendarle opraviti samo z junakinjo. Potemtakem se Antigona v slovenski literaturi pojavlja tako kot situacija kakor tudi kot junakinja.*

Po *Ajasu* (1863) in *Ojdipu v Kolonu* (1892) je *Antigona* tretja Sofoklova tragedija, ki je bila v celoti prevedena v slovenski jezik. Leta 1912 jo je uprizorilo SNG v Ljubljani v prevodu Cvetka Golarja, nato je ta prevod, precej popravljen, izšel l. 1924 v knjižni obliki. V izvorni slovenski literaturi pa se je tema o Antigoni, literarni mit, ki ga je ustvaril Sofokles, pojavila šele l. 1939, ko je Miran Jarc objavil kratki tekst *Vaška Antigona. Odlomek iz tragedije*.¹ Jarc cele tragedije ni nikoli napisal, in najbrž je tudi ni nameraval, zato je ta nedoločno označeni "odlomek" njen edini obstoječi del. Objavljeni tekst je avtor poimenoval "prvi prizor", vendar po mestu in funkciji ne ustreza prvemu epeiodionu v antični tragediji, ampak prologu, se pravi tistemu delu dramskega besedila, ki je pred vstopno pesmijo zbora. Slovenski dramatik se je pri tem seveda zgledoval pri Sofoklu, ki je vse svoje tragedije oskrbel s prologom, čeprav le-ta ni nujna sestavina dramskega uvoda, ki ga sestavljata dva oblikovno raznovrstna elementa, namreč poleg prologa še parodos.²

Tako v prologu k Sofoklovi *Antigoni* kakor tudi k Jarčevi *Vaški Antigoni* gre za dialog med sestrama, v katerem se razkrivata njuni značilni stališči: odločnost in odločenost Antigone, ki se pri Jarcu imenuje Jasna, da se upre oblasti, in pokornost Ismene, ki se pri Jarcu imenuje Mara, njeno podrejanje oblasti. Skratka, prolog uprizarja Antigonino odločitev, da brata kljub prepovedi pokoplje.

Jarc je moral dramski konflikt seveda historizirati, zato ni nepomembno, v katerem zgodovinskem kontekstu je temo o Antigoni ponovno aktualiziral. Zanimivo je namreč, da je svoj prolog umestil v dogajanje, kamor do današnjega dne – kolikor je znano – Antigone ni postavil noben evropski pisatelj: izbral je čas kmečkih uporov. Sam je določno zapisal: "Vrši se konec 15. stoletja, po zatoru prvih kmečkih uporov." Medtem ko čas dogajanja ni naveden natančno, pa kraj dogajanja sploh ni označen. Sicer pa niti časovna niti krajevna določitev nista relevantni. Zares pomembna je izbira dogajanja, se pravi čisto posebnega trenutka v slovenski zgodovini, in ta izbira nikakor ni naključna, saj velja ugotovitev umetnikov, zgodovinarjev, politikov in publicistov, da se s kmečkimi upori začena slovenska zgodovinska pot in da je čas puntov eno najbolj junaških poglavij naše preteklosti.

S tem, da je projiciral literarni mit v slovensko zgodovino v trenutku, ko se je podložni kmet krvavo uprl fevdalnemu gospodu, se je Jarc opredelil za zgodovinsko temo z razrednobožno razsežnostjo, svoji *Antigoni* je potemtakem dal izraziti socialni značaj. Jarčeva odločitev pa je seveda v skladu z njegovimi novimi literarnimi nazori, saj se je bil postopoma preusmeril iz kozmičnega ekspresionizma v socialni realizem.

Kaj je poglobljena značilnost Jarčevega prologa? Svet, ki v njem živita Jasna (=Antigona) in Mara (=Ismena), je tradicionalna vaška skupnost. Vendar so med sestrama bistvene razlike, ki se kažejo v drugačnem odnosu do vsega, vere, svobode, oblasti. Jasno intenzivno skrbi kvaliteta bratovega posmrtnega življenja, ki je očitno odvisna od tega, ali bo v krščanskem smislu pokopan ali ne. Medtem ko Jasno potemtakem vznemirja tako rekoč eshatološko vprašanje, povezano seveda s konkretno bratovo smrtjo in

njegovim zvličanjem, je Mara prej pobožnjakarska kot pa pobožna. Vendar je razlika med sestrama dejansko globlja. Čeprav se obe sklicujeta na cerkvene nauke, se Mara opira na tiste, ki imajo političen in moralen značaj, saj nastopa Cerkev kot transmisija posvetne oblasti. Zgovorna je Marina ugotovitev: "sodba / – kaj prav, kaj krivo – gre samo gosposki, / takó duhovni nas gospod učijo", kar seveda ne more pomeniti drugega, kot da župnik sili kmete k poslušnosti. Medtem ko se torej Mara opredeli za politični in moralni nauk Cerkve, se Jasna sklicuje na njen verski nauk. Še posebej pa je treba poudariti, da se Jasna upre človeškim zakonom in se podredi božjim: "Bog nam sodnik je, ne ljudje sveta!" S to junakinjino programatično izjavo, s tem njenim credom pa kajpada pristno zazveni temeljni spor Sofoklove *Antigone*, vendar je ta konflikt (ali po Heglu kolizija) med dvema principoma pri Jarču specifično obarvan: "ljudje sveta" namreč niso le kakršnakoli izvršilna oblast, marveč fevdalna gosposka, zoper katero je vodil punt njun brat, nikoli poimenovani Polinejk. Ločnica je torej očitna: na eni strani fevdalci in na drugi kmetje; to nasprotje pa je seveda eminentno socialne narave. In tudi to nasprotje konec koncev opredeljuje razmerje med sestrama. Medtem ko namreč Mara decidirano izjavi: "oblasti hočem biti hči poslušna", Jasna oznani, da "se ne more vdati v črno sužnost", se pravi, da se gosposki upre, vendar na drugačni ravni, kot se ji je uprl mladi puntar.

Hkrati pa je treba ugotoviti, kako je Jasna odločitev, da pokoplje svojega brata, precej manj sporna kot Antigona pri Sofoklu. Kajti pri Jarču ubiti brat ni sovražnik političnega občestva, ki bi mu pripadali obe sestri, Sofoklov Polinejk pa je tak sovražnik, zakaj potem ko je bil napadel rodne Tebe, njihovo skupno domovino, njihovo polis, je postal izdajalec in še bratomorilec povrhu. Nič takega pri Jarču: v njegovem tekstu ni nikakršne skupne domovine, ni tebanke polis, pri njem je svet odločno razslojen, tako je potegnjena meja med dvema družbenima razredoma fevdalne države, med plemstvom in kmetstvom, se pravi med izkoriščevalci in izkoriščanimi. Res da je Jarčev Polinejk upornik, sovražnik gosposke, pa tudi poraženec je, vendar ni zaznamovan kot izdajalec in bratomorilec. To pa seveda bistveno olajša Jasnino odločitev, da brata pokoplje.

Pri Jarčevi *Vaški Antigoni* gre samo za en, čeprav značilen prizor, ki se pa ustavi pred pravim dogajanjem. Zato se seveda upravičeno sprašujemo, kako uspešna bi sploh lahko bila tragedija, grajena na tako preprostih izhodiščih in stališčih, ki jih eksponira prolog. (Mimogrede povedano, tistemu, ki bi obešenca snel z vešal, niti ni zagrožena smrtna kazen, ampak samo ječa.) Ne leži morda prav v tej šibki in ne dovolj izostreni ekspoziciji odločilni vzrok, zakaj *Vaška Antigona* ni nastala kot popoln dramski tekst, ali natančneje, sploh ni mogla nastati?

V slovenski literaturi je prvo popolno, nefragmentarno *Antigono*³ napisal Dominik Smole. Gre za dramo, o kateri je ugledni kritik zapisal, da "tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali na Slovenskem že od Cankarja dalje", in hkrati opozoril bralce na dosledno umetniško logiko te drame.⁴

Smoletovo gledališko delo se nanaša na problematiko sodobne družbene situacije, se pravi, da ni brez aktualnih političnih implikacij. To potrjujejo nekatere, resda redke in osamljene, denimo prokreonske kritike, naperjene zoper avtorja, tekst in junakinjo drame, ki so jo imenoval "iztirjeno posameznico" in ji očitale idejno in družbeno neprilagodljivost. Te kritike so dramatika in njegove somišljenike obsodile zavoljo "subjektivističnega gledanja in rezoniranja."⁵ Sčasoma so elementi, determinirani s sodobnim političnim kontekstom, zbledeli, in sicer ne na škodo umetniško-

sti drame, saj je sedaj prišla še jasneje do izraza njena nadčasovna komponenta.

Bistvenega pomena za Smoletovo dramo je dejstvo, da Antigona, ki se na odru nikoli ne pojavi, skozi vso igro išče Polinejka. Pehanje za bratovim truplom pa ponazarja nekaj več, to iskanje ima namreč hkrati simbolni pomen. Zato ne preseneča, da je kritika že ob krstni predstavi označila Antigono vztrajno stikanje za Polinejkom kot iskanje notranjega smisla življenja.

O Smoletovi Antigoni je treba reči, da je njeno duhovno iskanje starejše od telesnega iskanja mrtveca in da oboje ni združeno že od vsega začetka. Še preden se namreč vname spor zavoljo pokopa Polinejkovih posmrtnih ostankov, se Paž oglasi z ugotovitvijo, da Antigona "za neko misel vztrajno išče smisel". Ta misel pa je očitno kar najtesneje povezana z bistvenimi vprašanji življenja, kajti Antigono misel "odkriti je treba njegovo pravo stran" navedejo v drami kot njeno samoumevno geslo. Res pa je, da postane njeno hlastanje po pravem in pristnem življenju usodno in dramaturško pomembno šele v tistem trenutku, ko sredi prvega dejanja zobec njene misli hipoma preskoči v kolesje iskanja bratovega trupla, ko se potemtakem obe prizadevanji spojita in poenačita. Poslej je mladenkino iskanje Polinejka hkrati iskanje življenjskega smisla.

Brž ko upoštevamo to razvidno simboliko, je samo po sebi umevno, da bi Antigona tedaj, ko bi našla Polinejka, odkrila hkrati tudi to, kar vse-skozi poimenujemo s preprostim, vendar pomensko bogatim izrazom življenjski smisel. Če presodimo ta dogodek in njegovo simbolno vsebino v sklopu Smoletovega dramskega opusa do vključno *Antigone*, tedaj bi to najdenje zaznamovalo v njegovi dramatiki zares bistveno spremembo, naravnost korenit zasuk iz, denimo, pesimizma v optimizem, zakaj tebanški kraljični naj bi očitno uspelo nekaj (pa čeprav samo za kratek hip, ker mora takoj nato umreti), česar v njegovih poprejšnjih igrah ni dosegla prav nobena dramska postava.

Ker različne interpretacije Smoletove drame izhajajo iz podmene, da je Antigona našla Polinejka, bi to pomenilo, da *Antigona*, poslednji iz skupine štirih dramskih tekstov, ki so povrh nastali v razponu komaj petih let, izpoveduje nekaj, kar se bistveno razlikuje od temeljne ideje prejšnjih treh. Na takšno tolmačenje drame je prav gotovo odločilno vplivalo nespregledljivo dejstvo, da je Smole oživil antični mit, ki že vsebuje določeno dogajalno shemo, posebno situacijo, zavoljo katere je očito, da junakinja mora zagrebsti brata, kajti Polinejkov pokop je ena izmed osrednjih konstitutivnih sestavin slehernega dela, ki se imenuje *Antigona*.

Naše branje Smoletove drame⁶ se trudi razrešiti očitno protislovje, ki obstaja med dosledno umetniško idejo avtorjevega dramskega opusa, torej tudi *Antigone*, in fabulativno prisilo, ki se ji je avtor izpostavil, ko se je odločil za novo ubeseditev starega literarnega mita. Zato se seveda sprašujemo, ali Smoletova Antigona Polinejka tudi zares najde in ga nato pokoplje ali pa gre pri tem morda samo za fikcijo. Podrobna analiza drame, zlasti pa še njene ključne scene, v kateri Paž v teihoskopični tehniki posreduje pantomimo pokopa, nas prepričuje, da se je Antigona odločila za pogrebni obred, ne da bi našla Polinejka: uprizorila je potemtakem lažni pokop. Antigona ni mogla najti telesnega Polinejka, ker je že vseskozi jasno, da posmrtnih ostankov obeh bratov ni mogoče razpoznati, saj so se ohranile samo kosti in še te so spremešane. Antigona pa tudi ni mogla najti simbolnega Polinejka, ker za misel, ki jo je vseskozi pestovala, ni našla zelenega smisla. Ker pa tega spoznanja o ničnosti življenja ni pripravljena sprejeti, ker noče vztrajati v nesmiselnem svetu, se odloči za prostovoljno smrt.

Pred zbranim tebanskim dvorom, potem ko je pričakala še kralja, izzivalno uprizori lažen pokop nečesa, kar pa zagotovo ne more biti Polinejkes. S tem slepilnim obredom namreč stori dvoje: prvič, izzove svojo usmritev, ker je bila za Polinejkov pokop zagrožena smrtna kazen, in drugič, omogoči nadaljnje iskanje prave strani življenja, ali drugače povedano, s svojo smrtjo ne prepreči poskusov takega prizadevanja. Nasprotno, preden je omahnila, je podala roko Pažu, saj se ji je s svojim naklepnim dejanjem posrečilo, da ga je dokončno prepričala o tem, kako je vendarle vredno tako pomembni misli poiskati smisel. Antigona je namreč načrtno hlepela po prav takem propagandnem učinku svojega dejanja, o čemer zgovorno priča dejstvo, da je odločno zavrnila Kreona, ki je pred časom privolil v iskanje Polinejka, vendar samo s pogojem, da sestri opravita to naskrivaj. Kajti Kreon, ki v nasprotju z Antigono vztraja v svetu, kakršen je, je že vselej zatrdno vedel, da je njuno upanje na uspeh povsem jalovo, ali z Antigoni-nimi besedami, da misli ni moč najti smisla. Zato takole pojasni svoj pristanek na skrivno stikanje za Polinejkom: "Sáme te glave naj spoznajo *nezmožnost teh svojih / smešnih možnosti*." Preroško resnico te misli je Antigona okusila do dna.

Drugačni literarni zvrsti pripada novela Nade Gaborovič *Antigona s severa*⁷, ki govori o dogajanju v času narodnoosvobodilnega boja. Družina v odročni gorski vasi je po krivici zaznamovana zavoljo domnevnega izdajstva staršev, ki se ubijeta, ker ne preneseta sramotenja in ponižanja. Edo, mlajši izmed obeh bratov, se je pridružil partizanom, medtem ko je starejši Pavel stopil v nemško vojsko. Ko skuša njuna sestra Antonka skrivaj pokopati Pavla, padlega v zares bratomornem spopadu, jo sovaščani, ki ne dovolijo, da bi izdajalec oskrnil njihove mrtvece na domačem pokopališču, kamenjajo do smrti. Ker je Pavel – imena vseh junakov imajo začetne črke svojih antičnih vrstnikov – kolaboracionist, se Antonka seveda ne upira okupacijski oblasti, ampak se protivi okorelim, nehumanim nazorom vaške srenje; njej Antonka očita, da v srcu nima ne pravičnosti in ne prave ljubezni. Antonkina ideja, ki jo je pogubila, končno vendarle zmaga, saj jo streznjeni vaščani pokopljejo skupaj z obema bratoma, se pravi tako z Edom kakor tudi s Pavlom/Polinejkom.

Naš shematični pregled ne bi bil popoln, če ne bi navedli še *Antigoni-ne pesmi* Jureta Detela (r. 1951), ki je izšla l. 1983 v njegovi drugi pesniški zbirki.⁸ To pesem je avtor dve leti kasneje ponatisnil in vključil v komentar k svoji poeziji, kjer izjavlja, da ne more "biti indiferenten do problema slovenskih Polinejkov".⁹ Za pesnika, ki se upira slehernemu nasilju, je pomor več tisoč domobrancev, teh slovenskih Polinejkov, ki so jih Angleži izročili po koncu druge svetovne vojne in ki so bili ustreljeni brez sodnega procesa, prava travma. Da bi se sovraštvo prenehalo obnavljati, se Detela skupaj z nekaterimi drugimi intelektualci zavzema za spravo med mrtvimi Slovenci, naj so umrli bodisi kot partizani ali kot okupatorjevi sodelavci, pa čeprav so "počeli dejanja, ki so bila okrutna z vidika človeškosti in zgrešena z vidika politike". Jasno je, da Detelova Antigona ni nikakršna upornica, ampak prej simbol, ali bolje, glasnica sprave.

Ko se v naslovu tega prispevka sprašujemo, ali se Antigona pojavlja v slovenski literaturi kot situacija ali junakinja, se seveda opiramo na razločevanje med obema vrstama tem, kakršno zagovarja Raymond Trousson.¹⁰ Po njem mit o Antigoni ne sodi med t. i. herojske teme, za katere je značilno, da so skorajda neodvisne od narativnega tlorisa, marveč ga uvrščamo med situacijske teme s čvrstim fabulativnim okvirom ter mrežo med seboj povezanih oseb in dogodkov. In ne nazadnje se situacijska tema, kakršna je mit o Antigoni, še po nečem razlikuje od herojske teme: zahteva namreč dela večjega obsega. In res se tema o Antigoni v slovenski literaturi pojavi

kar dvakrat v dramski formi, ki je očitno še prav posebej primerna za situacijske teme, kakršna je Antigona, in samo po enkrat v kratki prozi in pesmi.

Čeprav gre samo za štiri tekste, so zastopane vse tri literarne zvrsti. V prvih treh primerih gre za bolj ali manj popolno pojavljanje poglavitnih prvin, ki konstituirajo mit o Antigoni, se pravi prekletstvo rodu (Gaborovič), pasivna sestra (Jarc, Smole), bratomor Eteokla in Polinejka (Smole, Gaborovič), Antigonin pokop Polinejka (Jarc, Smole, čeprav je pokop pri njem samo slepilo, Gaborovič), predvsem pa seveda konflikt med Antigono in Kreonom. V četrtem primeru, v Detelovi pesmi, pa Antigona nastopi tako rekoč neodvisno od pripovednega okvira, kar pomeni, da se je poudarek prenesel s situacije na junakinjo, in to se je zgodilo, kot je bilo tudi pričakovati, prav v najkrajšem tekstu, ki se v slovenski literaturi ukvarja z Antigono. Čeprav se na Slovenskem Antigona pojavlja najpogosteje kot situacijska tema, imamo pri Detelovi pesmi vendarle opraviti samo z junakinjo. Potemtakem se tema o Antigoni v slovenski literaturi pojavlja tako kot situacija kakor tudi kot junakinja.

OPOMBE:

¹ Miran Jarc, *Vaška Antigona. Odlomek iz tragedije*. Zbornik 39, 1, str. 97-99.

² H.W.Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*. V: Walter Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.

³ Dramo so l. 1960 uprizorila tri slovenska gledališča, istega leta je bila objavljena v reviji *Perspektive*, naslednje leto pa je izšla v knjižni obliki. Angleški prevod drame, ki ga je oskrbel Harry Leeming, je izšel v gledališki reviji *Scena*, 1984, English Issue 7, str. 160-189.

⁴ Vladimir Kralj, *Dominik Smole, Antigona* (1960). V: V.K., *Pogledi na dramo*, Ljubljana 1963, str. 353-356.

⁵ Dragana Kraigher v svoji oceni krstne predstave Smoletove drame v eksperimentalnem gledališču "Oder 57", *Tribuna* 11. 5. 1960.

⁶ Prim. mojo podrobnejšo interpretacijo na kolokviju o Smoletovi *Antigoni* l. 1980. Primerjalna književnost 4/1981, št. 1, str. 29-34.

⁷ *Antigona s severa* je ena izmed šestih novel prozne zbirke *Zvezdni prah*, Maribor 1974.

⁸ *Mah in srebro*, Maribor 1983, str. 28-29.

⁹ *Mladina* 14. 3. 1985, str. 21.

¹⁰ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles 1981.

Članek je slovenska verzija referata, s katerim se je avtor udeležil 11. kongresa Association internationale de littérature comparée avgusta 1985 v Parizu.

REIZEM, "OHO"
IN POSKUS
CELOSTNE
UMETNOSTI

Predmet razprave je literarno in umetniško gibanje, ki sodi v slovensko književnost s konca šestdesetih let in je dobilo ime reizem, korenine pa ima po eni strani v konkretni poeziji, kakršna se je uveljavila po svetu, in v nekaterih literarnih manifestacijah neantropocentričnih in neantropomorfnih impulzov, med katerimi sta francoski novi roman in skupina Tel Quel. Ob bežnem prikazu glavnih potez gibanja razprava poudarja predvsem poskuse oblikovanja totalne, celostne umetnosti, poskuse preseganja ali izničenja pregrad med različnimi umetnostnimi vrstami, med teorijo in prakso, in vzpostavitev dialoga z opisanimi predmeti, kar je od leta 1966 razvijala skupina OHO, začetnica in oblikovalka "reistične doktrine". Ob nekaterih tekstih Marka Pogačnika in Iztoka Geistra-Plamna skuša pričujoči zapis pokazati, da ti pojavi, ki niso sprožili večjega odziva v slovenski literaturi, pomenijo eno izmed prvih manifestacij nove umetnosti; tako se skupina OHO vključuje v raziskave o sintetični umetnosti, umetnosti komunikacije.

Lotevam se vprašanja o možnih skupnih točkah med enim izmed slovenskih literarnih in umetniških gibanj s konca šestdesetih let, reizmom, in sodobno francosko literaturo, kakršna se je na primer udejanila v novem romanu ali v gibanju okrog revije Tel Quel, podprla pa jo je strukturalna poetika iz istega obdobja. Težko bi govorili o vplivih ali o resnični recepciji nekaterih postulatov nove francoske literature in teorije, saj je bilo število prevodov iz tega konteksta zelo omejeno, tako imenovana teorija pa je hkrati tudi nadomestila konkretnjšo in natančnejšo informacijo prek literarne prakse (Butorjeva *Modifikacija* je bila v prevodu objavljena šele leta 1971, Robbe-Grilletov *Videc* pa leta 1974): zdi se, da je za sodelujoče v reističnem gibanju in za njihove privržence osnova njihovega poznavanja francoskega konteksta vendarle prevod iz leta 1965, ki zajema tri predavanja – Nathalie Sarraute, Alaina Robbe-Grilleta in Luciena Goldmanna s Tribune Libre Universitaire v Bruslju, in prevod iz leta 1967 Robbe-Grilletovega eseja *Narava, humanizem, tragedija*, oboje v reviji Problemi, ki je v tem času objavljala besedila reističnih avtorjev. V poletni številki iz leta 1968, ki je bila v celoti posvečena njihovim iskanjem, tj. v *Katalogu 1*, je treba omeniti odlomek iz Sollersovega zapisa o Sadu, hkrati pa tudi nekatere kritične spise Rolanda Barthesa (to je ena izmed redkih priložnosti, ko sta se oba pisca pojavila v slovenskem prostoru). V zvezi z navedenimi prevodi velja poudariti tudi dejstvo, ki značilno priča o tem, kako so nove zamisli sprejemali predvsem v slovenski prozi: prevajalec Robbe-Grilletovega eseja, slovenski romanopisec Marjan Rožanc, je sam povedal, da so nanj naredili največji vtis nekateri pretežno teoretični spisi iz območja novega romana (Butorov *Répertoire* in Robbe-Grilletova besedila, najbolj *Pour un nouveau roman*, ki jih je odkril med potovanjem v Francijo). Pri-tegnila ga je predvsem neantropocentrična in neantropomorfná vizija sveta, ki jo je tam razbiral, ni pa ga zanimal inovatorski značaj francoskega gibanja. Upam si torej trditi, da je treba prav v takšni drži, ki je bržkone zavezujoča tudi za druge slovenske pisce iz tega obdobja, iskati glavni razlog za to, da je zelo malo slovenskih proznih tekstov sledilo paradigmi inovatorskega romana ali romana iskanja. Nasprotno pa so neantropocentrične in neantropomorfné zamisli, kakršne so se pojavljale predvsem v Robbe-Grilletovih besedilih in dosegle slovenski prostor prek branja drugih avtorjev (Heideggerja, Rilkeja itd.), odločilne za reistično gibanje nasploh. Vanj so se poleg mladih proznih avtorjev vključili predvsem pesniki, poleg njih pa tudi esejisti in umetniki, ki so prinašali modele in videnja umetnosti, kakršna so bila tedaj le malo znana. V začetku je najbrž treba iskati ti-

sto, kar so v Sloveniji v tedanjem času imenovali topografska poezija, vizualna poezija itd. Kot pravijo nekateri slovenski raziskovalci,¹ se ta prizadevanja povsem vključujejo v mnogo širši svetovni okvir, kjer so opredeljena kot konkretna poezija.

Na tem mestu sicer ni mogoče razvijati vprašanj o povezavah med iskanji v konkretni poeziji in v sklopu novega romana, še posebej v šestdesetih letih. Vsekakor pa drži, da so se v slovenskem prostoru prozni pisci, ki so se odkrito sklicevali na francoski novi roman (zlasti Braco Rotar in Rudi Šeligo), vključili v reistično gibanje in njegova iskanja. Kljub tem navedbam se tukaj ne nameravam posebej ukvarjati z njihovimi besedili, pač pa želim postaviti v ospredje poseben tip proznih zapisov, nastalih v sklopu reističnega gibanja, ki so odločneje poudarjali svoj dolg dediščini evropske konkretne poezije, kljub temu pa ostajali zelo občutljivi za neantropocentrični in neantropomorfní impulz, kot ga je dal recimo Robbe-Grillet. V prostoru, kjer različni impulzi kljub svoji navidezni heterogenosti očitno sprožajo nekako sintetične učinke, se mi zdi zanimivo analizirati besedila nekaterih izredno kompleksnih umetniških osebnosti. Tem avtorjem, ki so se ob koncu šestdesetih let odločili za vizijo totalne, celostne umetnosti, črpali pa so iz skupnega vira, ki bi utegnil biti v osnovi konkretne poezije na eni in novega romana na drugi strani (med drugim v velikih literarnih premikih v dvajsetih letih in nato v modernizmu nasploh, z vsem, kar je pogojevalo tudi njih same), je uspelo oblikovati besedila, zelo podobna nekaterim prizadevanjem v novem romanu ali v *Tel Quelu* (čeprav dosežkov teh gibanj niso poznali neposredno), ki pa so jih hkrati že presegala, ko so radikalizirala nekatera v Franciji zastavljena stališča. Svojo izbiro utemeljujem z dejstvom, da je iz teh besedil nastalo to, čemur bi lahko rekli reistična doktrina;² Marko Pogačnik, ki že več kot petnajst let razvija vzorec celostne umetnosti, povezane z vsakdanjim življenjem (kot kipar, slikar/risar, pisec knjig o umetnosti, zagovornik zamisli o "umetnosti v naravi", kamor je vključeno tudi obdelovanje zemlje), je leta 1966 določil njene razsežnosti v študentskem listu *Tribuna*; tu je spregovoril o zgradbi besedil, v kateri igrajo črte "vlogo vizualnega sporočanja posebnih zvokov s pomočjo črk". Risba, grafična, vizualna plat in v njej skrita zvočnost povzročajo, da postane "vizualna poezija (imenovana tudi topografska) manifestacija te diferencirane (vizualne in zvočne) vloge črte".³ Takšno videnje hkrati vizualne in zvočne umetnosti je tudi prispevalo svoje k imenu za skupino OHO (nekakšne sinteze ali sinestezije med ušesom in očesom), ki je imela glavna predstavnika v Marku Pogačniku in Iztoku Geistru-Plamnu, pesniku in ornitologu. Po mnenju enega izmed teoretikov skupine OHO Tomaža Brejca je za prvo manifestacijo reističnega gibanja značilen popolnoma nov in spremenjen odnos do predmeta, ki ga običajno dojemamo na alieniran, racionalen, neavtentičen način, za skupino OHO pa preneha biti preprosto le za človeka uporaben predmet: šele s postavitvijo predmeta "v luč čudenja", v "aventično", "neposredno zrenje"⁴ nam uspe preseči njegovo funkcionalnost in "imenovanje predmeta glede na njegovo uporabnost".⁵ V takšni topografski poeziji, kakršno opredeljuje Marko Pogačnik, "ostaja le še ime samo po sebi, samo", na ravni "nove občutljivosti".⁶ Od tod zahteva za objektivno opazovanje stvari (I.G.Plamen), za natančen opis (M. Pogačnik), kar je Tarasa Kermaunerja napeljalo na misel, da je ta iskanja opredelil z oznako *reizem*,⁷ s čimer je meril na nekakšno "predmetnost", v kateri bi stvari šele imele pravico do ustreznega mesta in do svojega pravega imena. V tem je Kermauner zaznaval držo, ki bi jo bilo mogoče opredeliti z modelom francoskega novega romana (kakor so ga pač dojemali na Slovenskem), kar je po njegovem pomenilo, da bi objektivacija literarnega diskurza lahko pripeljala do brisanja človeka, s tem pa bi dosegli "obiecti-

ven", hladen, znanstven, racionalen zapis. Vsekakor tu ni mogoče podrobneje razpravljati o nekaterih problemih, ki jih odpira takšno dojetje. Dejstvo je, da skupina OHO v tedanjem času ni ugovarjala takšnemu razumevanju svojih prizadevanj. Danes pa ga Marko Pogačnik zavrača z utemeljitvijo, da gre za redukcijem, ki ravnanju skupine OHO odvzema tisto, kar je v njem najizvirnejše in najbolj inovativno.⁸ Po njegovem pomeni avtentično videnje predmeta predvsem vzpostavljanje *dialoga* med opazovalcem in predmetom: predmet mu govori, prav kot se nanj obrača opazovalec. V tem smislu izraz reizeem, izposojen v marksističnem kontekstu, izraža povsem drugačno videnje stvari (alienirano in nikakor ne dialoško). Ali pa, kot pravi tudi Tomaž Brejc, bi bila "romantična" plat dejavnosti skupine OHO prav v "zavračanju racionalizma smiselnih konstrukcij in razsvetlitvi avtentičnih poz jasnih in preprostih predmetov".⁹

Do opredeljevanja stališč in oblikovanja doktrine med letoma 1966 in 1968 ni prihajalo le na teoretični ravni: ta je bila sicer precej "poetična", vendar se je izvrstno vključevala v praktično dejavnost skupine. Že v prvem obdobju velja opozoriti na pomembno dejstvo, ki še vedno bistveno opredeljuje skupino: glede na to, da je bilo skupno delo eno izmed temeljnih načel, da se je individualnost vsakega posameznega udeleženca vključevala v skupno sporočilo, so se prav v zvezi z njim premeščale ali celo izničevale meje med različnimi zvrstmi umetniškega izraza. Tako se poezija ali proza, ki ostajata v semantičnem okviru, kar nekako nadaljujeta, dopolnjujeta z asemantičnim zapisom, z "govorečo", "zvenečo" risbo. Podiranje mej med teorijo in literarno prakso je značilnost, ki vključuje skupino OHO v sklop evropske ali svetovne konkretne poezije, hkrati pa jo navezuje na iskanja v francoskem novem romanu ali v območju strukturalne poetike. Vendar je na novoromanesko prozo, še posebej v primeru Clauda Simona, mogoče gledati kot na sintezo znotraj meja literarne produkcije med vizualnimi, zvočnimi, metalingvističnimi itd. ravnmi, medtem ko je skupina OHO v svojem prvem obdobju (1966-1968) nekakšno "množinsko telo", ki deluje v smislu oblikovanja skorajda sinestetičnega umetniškega izdelka, s skladjem in odzveni na različnih ravneh.¹⁰ Iz tega časa opozarjam na kolektivno zbirko devetih avtorjev s palindromnim naslovom *PERICAREŽERACIREP*.¹¹ V knjigi, zasnovani leta 1967 in objavljeni šele leta 1969, zlahka odkrijemo precej izrazito "fenomenološko" držo obeh glasnikov skupine v besedilih, ki pojasnjujejo prizadevanja OHO-ja in so uvrščena v zbirko poleg topografske, torej vizualne poezije, risb, proze, za katero bi veljala oznaka "filozofska", in "semantične" poezije. Besedilo z naslovom *Frölich-Moscon* je nekakšen povzetek Pogačnikove diplomske naloge na ljubljanski likovni akademiji, kjer je avtor v običajno "znanstveni" in šolski zvrsti ubral izrazito pesniško držo. V besedilu skuša misliti in vzpostaviti stik s sliko, ki jo obravnava (njen naslov si tudi izposodi za naslov svojega besedila), hkrati pa s kontekstom, v katerem je slika, in ga s tem privede na svetlo, tako da "zablesti" (kot na primer Narodna galerija); pri tem skuša avtor do skrajnosti izkoristiti dialog s stvarmi. Na Tominčevi sliki *Frölich-Moscon* Marka Pogačnika izredno priteguje geometrijska razporeditev njenih elementov. Hkrati pa s svojim besedilom izpostavlja simbolno razsežnost geometričnih likov, v katere se vpisujejo geometrijski "zakoni", po katerih je uravnana strukturacija slike. Pisanje, ki se zauzstavlja ob najdrobnejših elementih slike, ki skuša prikazati pomen najmanjšega za celotno zgradbo, nedvomno ni daleč od romanesknh prizadevanj edinega slovenskega pisatelja, ki ga kritika povezuje s francoskim novim romanom, Rudija Šeliga; Šeligo prav tako kot Marko Pogačnik skuša v zapisu (še posebej v romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* iz leta 1968)

izpostaviti predmete, ki v antropocentričnem pojmovanju literature skorajda ne bi imeli pravice vstopati v pripoved kot gradbeni elementi njene strukture. Marko Pogačnik pa končuje svoje besedilo s stavkom, ki podčrtuje njegova dialoška prizadevanja in nakazuje razvoj vse skupine OHO: "Slika Frölich-Moscon se zanima za ta spis." V zbirki *PERICAREŽERA-CIREP* je Marko Pogačnik prisoten tudi kot slikar, s sedmimi risbami trav, ki jih v nadaljevanju komentira Iztok Geister-Plamen. Njegov razmislek še podčrtuje izhodiščno držo skupine OHO in mogoče ga je navezati na nekatere postulate Heideggerjeve ali Husserlove fenomenologije: "Sedem različnih risb predstavlja trave. Toda te risbe niso trave, trave so zunaj teh risb, tega papirja, te knjige, nemara tudi zunaj te sobe. Te risbe so ustvarjene. Postale so samostojne stvari, ki človeka spominjajo na trave, ki so bile kot take že kdaj narisane, čeprav to niso bile. Te že kdaj narisane trave, čeprav to niso bile, so predstavljale resnične trave. Narisane trave so brez imena. Njih znak je pisava, ki je pisana. Mogoče bo kateri teh novih stvari kdaj kasneje ime knjo."¹²

Nakazano stališče, ki bi mu lahko rekli fenomenološko, vendar s poudarkom na dialoški, se je še poglobilo v drugi fazi reističnega gibanja, ko se je skupina OHO močno razširila. Njeno dejavnost je kronala izdaja dveh kolektivnih opusov, *Kataloga 1* iz leta 1968 v posebni številki *Problemov in Kataloga 2*, objavljenega leta 1970 v knjižni obliki, z letnico 1969, v isti avantgardni zbirki kot prva publikacija OHO-ja. V prvem *Katalogu* spremljajo topografsko poezijo zapisi o vizualni in zvočni umetnosti, hkrati pa že omenjeni prevodi Sollersovega in Barthesovih besedil. V tej publikaciji se posebej zaustavljam pri nekakšnem stripu, ki po moji sodbi pomeni ideološko jedro te faze reističnega gibanja. Ta manifest, ki to pravzaprav niti ne želi biti – *Svetloba teme*, je bil v začetku namenjen mladostnikom, skupaj pa sta ga oblikovala Marko Pogačnik in Iztok Geister-Plamen. Dovolj nenavadno je, da Claude Simon, ki nedvomno črpa iz istega "duha časa", v svojem romanu *Bataille de Pharsale* iz leta 1969 uporabi tudi odlomek iz Heideggerjevega besedila, ki ga postavi pred tretje poglavje svoje knjige. Ta odlomek pravi, da predmetov, pojavov ne smemo dojemati v njihovi služnosti človeku, če želimo, da nam razkrijejo celostnost sveta, zrcalne povezave med posamičnimi elementi. Strip Marka Pogačnika in Iztoka Geistra-Plamna gre prav v to smer: pripoveduje o družbi, ki ji predmeti ne želijo služiti, dokler se ljudje ne bodo zavedeli njihovih ontoloških in estetskih razsežnosti, dokler teh pojavov ne bodo spoštovali zaradi njih samih. Nov način dojemanja stvari bo ljudem pomagal preseči njihovo služnost proizvodom civilizacije in njihovo odtujenost, kar pomeni, da do dialoga pride, ko ljudje prosijo stvari, naj se same imenujejo. Tu je torej vsa zgoraj navedena reistična "doktrina": izredno radikalna drža, povabilo k celostnemu videnju življenja, je lahko imela za posledico samo udejanjenje stališč, in življenjsko izkušnjo na tej ravni je sprejel nase predvsem Marko Pogačnik s svojo družino. Po *Katalogu 2* je nova izkušnja umetnosti v vsakdanjem življenju pomenila ponovno zožitev, tretjo fazo gibanja, v kateri so štirje člani novega OHO-ja skušali vzpostaviti komunikacijo med različnimi umetnostnimi usmeritvami, s katerimi so se ukvarjali, hkrati pa z naravo, začeni s poljedelstvom in vse do iskanj na simbolni ravni.

V *Katalogu 2* (1970) je Marko Pogačnik objavil *Breskev*, za naratološko ali boljše semiotično raziskavo izredno zanimivo besedilo, pri čemer bi analiza vsekakor morala upoštevati simbolno vrednost numeričnih elementov. Tekst je nastajal v svojih razmerah, ki so v precejšnji meri vplivale na njegovo obliko (med služenjem vojaškega roka). Sestavljen je iz 65 enot, ki so različno dolge in imajo različno število stavkov, od 19 do 53, vsak stavek pa vsebuje tri elemente: osebek, povedek in predmet. Gre za

pravi numerični program, ki mu v matematiki pravijo "variacije s ponovitvami", postavljen na 14 samostalnikov v povezavi s 14 glagoli. Kot je izjavil avtor, uveljavlja naključje svojo logiko pri zaporedju inacih: potem ko je oblikoval kodiran numerični sistem, je žrebal različne kombinacije in jih nato prevajal na semantično raven. Sistem dovoljuje 14-krat 14-krat 14 kombinacij, se pravi 2744 stavkov, prepisanih na 65 koščkov papirja. Arbitrarnost postopka dopolnjuje avtorjev poseg z izbiro leksemov, ki se mi zdijo odločilnega pomena za razumevanje ohojevskega gledanja na svet, pa tudi reizma v širšem smislu. Samostalniki v tekstu si sledijo takole (upoštevam njihovo postavitve v vlogo osebka): čudo-prostor-osnova-enota-zor-odnos-podoba-vsebina-vizija-interes-del-red-svet-smisel; glagoli pa takole (vsi so v 3. osebi ednine): zbira-množi-nosi-liči-vidi-širi-zre-druži-ve-loči-ljubi-formira-meri-reče. Iz tega sledijo variacije tipa "Čudo zbira odnos" ali "Vsebina loči enoto" (prvi in zadnji stavek besedila), pri čemer se v načelu vsak stavek pojavi samo enkrat. Arbitrarnost pomaga zgostiti avtorjevo celostno sporočilo, kot v primeru "Red zbira smisel. Svet vidi red. (...) Čudo širi čudo. (...) Čudo množi smisel." Celostno videnje življenja, kjer se "za" in "proti" srečata na isti ravni, kjer postaneta enakovredna pola celote (kot trdi avtor), dobro podčrtuje naslov zapisa, pri čemer živa narava s sadežem (breskvijo) zaokrožuje kompleks abstraktnih pojmov in ima okroglost sadeža simbolno razsežnost za dojetanje celote združenih nasprotij.

Čeprav seveda še zdaleč nisem do konca razvila postulatov navedene usmeritve slovenske umetnosti s konca šestdesetih let, sem se vendarle skušala osredotočiti na besedila, ki po moji sodbi nosijo zametke novega pojmovanja umetnosti in življenja. V času, ko so bili objavljeni, glede na svojo izrazito radikalnost niso potegnili za seboj odmevov ali posnemovalcev, čeprav se s svojo naravnostjo nedvomno dvigajo nad slovenski okvir. Vsekakor bi si zaslužil obravnavo v širšem sklopu novih prizadevanj v umetnosti, kar seveda pričujoči predstavitvi odpira že tudi nove perspektive.

OPOMBE:

¹ Še posebno Denis Poniž: *Konkretna poezija*. Ljubljana, 1984 (Literarni leksikon 23).

² Tako jo imenuje Tomaž Brejc v članku: *La compagnie OHO et l'art topographique en Slovénie*. BIT INTERNATIONAL (Zagreb), 1969, No 5-6 (besedilo je bilo objavljeno hkrati v francoščini in hrvaščini).

³ N. d., str. 109.

⁴ Prav tam.

⁵ N. d., str. 110.

⁶ Prav tam.

⁷ Kermauner je oznako uporabljal v različnih besedilih od leta 1966 dalje; najizrazitejše v delu *Na poti k nič in reči*. Maribor, Obzorja, 1968.

⁸ Marko Pogačnik: *OHO - Šempas 1963 - 1985*. Maribor, Obzorja (Znamenja) - v tisku.

⁹ Tomaž Brejc, n. d.

¹⁰ Kot trdijo številni teoretiki konkretne poezije (navaja jih Denis Poniž v svoji študiji), ima ta drža korenine prav v pitagorejstvu; to se mi zdi odločilno za možnost vzpostavitve odnosov z novim romanom, čigar "matematičnost" je mogoče izvajati iz istih virov.

¹¹ Maribor, Obzorja, 1969 (Znamenja).

¹² Prav tam; brez oznake strani.

Članek je predelana verzija referata, s katerim se je avtorica udeležila 11. kongresa Association internationale de littérature comparée avgusta 1985 v Parizu.

**RUSKI
FORMALIZEM:
FORMIRANJE
VPRAŠANJ
LITERARNEGA
SISTEMA**

Ob slovenskem
izboru

Ker je vprašanje o vlogi ruske formalistične šole v literarni vedi prevečkrat obremenjeno z nekritičnostjo in klišejskim zavračanjem ali precejevanjem, skuša spis v dialogu s takšnimi stališči razumeti teoretsko in metodološko pozicijo formalistov ter jo opredeliti v kontinuiteti ruske literarne vede (in lingvistike) oziroma sočasnih potreb po premikih stroke. Osnovna težnja raziskav iz prvega obdobja šole je osredotočena na vprašanje imanentnih sistemskih določil literature, njene literarnosti (rus. literaturnost'), kar razrešujejo kot vprašanje pesniške funkcije jezika, s tem pa so v zvezi vsi ključni pojmi ruskega formalizma – postopek ali prijem (rus. priem), potujitev (rus. ostranenie), reificirana avtotelična beseda (rus. samovitoe slovo). Po analogiji z raziskavami poezije (kot zvočne geste) zastavljeno vprašanje o bistvu proze, ki pomeni zasnovano naratologije, sega bolj v drugo obdobje ruskega formalizma. Premik v tej fazi je videti v tem, da so literarna dejstva in s tem literarnost začeli razumevati kot nekaj historično spremenljivega; to pa pomeni historizacijo koncepta sistema kakor tudi zavest o sistemskosti historičnih nizov, in ob tem se vzpodbudi tudi interes šole za evolucijsko-sistemska, žanrsko-sistemska in podobna vprašanja.

Izbor iz spisov ruskega formalizma, ki sta ga pripravila urednik Aleksander Skaza in prevajalec Drago Bajt, izdala pa ga je Mladinska knjiga v zbirki Tokovi, je z letnico 1984 sorazmerno pozno dejanje, zlasti še, če upoštevamo dejstvo, da je interes literarne vede za teoretske in metodološke pobude Šklovskega, Jakobsona, Tinjanova, Ejhenbauma tudi na Slovenskem z ustvarjalno intenziteto segal vsaj v sredino šestdesetih let, ko so bile ideje strukturalizma in semiotike po svetu v ekspanzivnem vzponu. Pa vendar, kakor se te "zamudnosti" zaveda tudi urednik pričujoče izdaje in jo upravičenō spodbija z argumentom, da v teh spisih vidi "aristotelovsko neusahljivost živosti duha", lahko pristavimo, da je ta časovna kasnitev prinesla izdajo, ki s prenekaterim atributom presega eminentne izbore spisov ruskih formalistov v angleškem, nemškem ali francoskem jeziku. Ne nazadnje celo takšno študijsko dvojezično izdajo, kot je nemška Striedterjeva in Stemplova, ki je obsežnejša samo navidez, v resnici pa le za en naslov in prinaša zagotovo bolj standarden izbor, ki morda ne opozarja dovolj – mislimo zlasti prispevke Vinokura, Jakubinskega, deloma Ejhenbauma in Tinjanova, pa še Proppa, ki ga je tudi Skaza pridružil formalistom – na določene poglede ruskega formalizma, ki so bili odločilni za kasnejše koncepcije literarnega strukturalizma in semiotike.

Gotovo je že nepotrebno opozarjati na zgodovino ruskega formalizma od formiranja šole v Peterburgu okrog Opojaza 1916 in delovanja zlasti druge faze (1919-22) lingvističnega krožka v Moskvi do stanja v poznih dvajsetih letih in prehajanja tega izročila na novo raven v krog praškega strukturalizma. Pomembnejše je morda omeniti izvore, ki so bili za metodološko usmeritev Opojaza odločilni in jim je skupno, da so reakcija na antipozitivistične orientacije v literarni vedi od 1880 naprej. Krystyna Pomorska vidi te izvore (1) v premikih obče metodologije humanističnih ved, (2) v Husserlovi fenomenološki filozofiji, (3) v moderni lingvistični metodologiji, ki je – to velja dodati – ne gre toliko povezovati zgolj s Saussurom kot z avtohtonimi ruskimi lingvističnimi idejami Baudouina de Courtenaya in Kruszewskega, ter (4) v teoriji in praksi moderne ruske literature, zlasti futurizma.

Odklanjanje antipozitivističnih tendenc v literarni vedi je razbrati v programskih opredelitvah za znanstvenost preučevanja literarnih pojavov, za teoretskost izhodišč, za razumevanje sistemskosti teh pojavov (pri čemer je – to poudarjajo zlasti v drugem obdobju od 1923 naprej že številni av-

torji ruskega formalizma – tudi zgodovinske premike potrebno razlagati kot sistemsko opredeljive). Težnja k osamosvajanju literarne vede ni novost ruskega formalizma – konec koncev so k temu težile že zgodnje duhovnozgodovinske orientacije – je pa to težnjo formalistična šola intenzivirala v tem smislu, da je vprašanje literature zreducirala na tisto bistvo, ki ga zaobjamejo s pojmom *literarnost* (rus. literaturnost') ali *pesniškost* (rus. poetičnost'). Prizadevajo si, da ta pojem ne bi bil razumljen kot abstrakten, metafizičen koncept, razlagajo ga v luči specifične narave jezika, same dejanskosti, materialnosti literarnih pojavov. Res je težišče najzgodnejših spisov ruskega formalizma premočno pomaknjeno v to lingvistično perspektivo, vendar je ta usmeritev utemeljena tudi s plodno tradicijo ruske stilistike (Potebnja, pri katerem lahko ugotavljamo intenzivno zблиžanje lingvistike in poetike) in ne vedno dovolj znano vrednostjo same ruske lingvistike (Fortunatov, kazanska šola). Ko definirajo ruski formalisti literarne pojave kot jezik v posebni funkciji, pojasnjujejo s pojmom literarnost obče mehanizme literature, nakazujejo specifičnost njene eksistence med drugimi jezikovnimi pojavi, implicitno pa tudi smiselnost obstajanja literature. Prav zaradi zožitve problematike literature na vprašanje literarnosti je prihajalo do tega, da so njihovim metodološkim in teoretskim prispevkom odrekli vrednost, in do neustreznih oznak, kot npr., da je ruski formalizem militantno antipsihološko orientirana šola. Na nesprejemljivost takšnih tez je nekajkrat opozoril že Jakobson in poudaril, da je treba antipsihološkost v zvezi z rusko formalistično šolo razumeti v smislu Husserlove rabe pojma, ko ta nasprotuje tistim novim modelom fenomenološke psihologije in njenim osnovnim konceptom intencionalnosti, ki so razumljeni v smislu ortodoksnega behaviorizma in drugih variant *stimulus-responses* psihologije. (Prim. *Retrospect*, v *Selected Writings II*, 1971, str. 715). S pojmom literarnosti so ruski formalisti razumeli ireduktibilno bistvo literature in z opredelitvami tega pojma zanikovali koncepcije o heteronomnem položaju literature in tudi odvisnost vede o njej od sociologije, obče kulturne zgodovine, psihologije ali idealistične filozofije. Izhodiščna potreba formalistov po metodološki prenovi literarne vede in njenih premikih v območje lingvistike je izražena v formulaciji Vinokura, da je literarna veda postala "odlagališče za kulturnozgodovinske, psihološke, biografske, sociološke in drugačne odpadke" (str. 81). Da je literarna veda še vedno kolonializirana, najbolj med vsemi kulturnimi disciplinami, je zapisal Tinjanov še celo leta 1927 (*O literarni evoluciji*) in izražal potrebo, naj bi tudi literarna zgodovina navsezadnje postala znanost, da pa bi ji to uspelo, si mora prizadevati za zanesljivost. Ruski formalisti so razumeli literaturo kot ideografski pojav, kot pojav duha in jezika neodvisen po svoji eksistenci in kot preostala področja humanistike – to se ujema s formulacijami sodobnika ruskega formalizma Rickerta – zgolj del sistema vrednot, etabli-ranih z obstoječo kulturo.

Preboj takšnega novega premisleka o literaturi sovпада z odločilnimi premiki v sami literaturi v smer zrelega modernizma. Ni namreč naključje, da je umetnost v tistem trenutku po Heglu, ko je ta zanjo konstatiral, da ni več privilegirani prostor javljanja resnice, bila postavljena pred radikalno potrebo po premisleku specifičnosti svoje eksistence, po avtorefleksiji svojega smisla in upravičenosti svojega obstoja. Samopremisleka literature (kot tudi drugih umetnosti) zato historično ni bilo mogoče zaobiti, ruskim formalistom pa je metodološke rešitve ponujala ustvarjalna dediščina kazanske šole in moskovske lingvistične šole Fortunatova z idejami o jeziku.

Opazni poudarki najzgodnejših tako obče teoretskih, poetoloških stališč ruskih formalistov kot prvotnih prispevkov k teoriji poezije in proze ter

razreševanju žanrskih vprašanj slonijo pretežno na problematiki zvočnosti, zvočne oblikovanosti ali zvočnih vzorcev jezika v literaturi, kar nas navaja, da opozorimo na Fortunatova in na njegov znameniti spis *Pomen zvočne oblikovanosti za jezik*, kjer najdemo na Humboldta navezujočo misel, da ne temelji le eksistenca jezika v mišljenju, pač pa da tudi eksistenca mišljenja sloni na jeziku. Sorodna temu so bila še zgodnejša stališča Kruszewskega, ki predpostavljajo nezavedni značaj jezikovnih fenomenov, kar pomeni, da ti pojavi nahajajo v sebi obče lingvistične zakonitosti. Takšna stališča so ruskim formalistom odločilno pripravljala nove metodološke usmeritve. V tej zvezi velja opozoriti, da je Kruszewski že 1882 v pismu Baudouinu de Courtenaya izražal potrebo po nastanku nove, obče vede o jeziku in zanjo uporabil izraz fenomenologija jezika, s pripombo, da so stalne osnove take znanosti v jeziku samem. To stališče Kruszewskega seveda ni bilo neposredno vezano na Husserlova pojmovanja, ker gre razvidno za časovno dispartnost, pač pa – po Jakobsonovih navedbah – na osamljen pojav med Heglom in Husserlom, na Eduarda von Hartmanna *Fenomenologijo nezavednega* (1875). Potemtakem je razumljivo, da je bila relevantnost lingvistične perspektive ruskim formalistom mnogo bolj nesporna kot pa razne genetske, psihološke ali kulturnozgodovinske razlage pojavov literature. Težnja po zanesljivosti, po objektivno opisljivih zakonitostih, po imanentni razlagi literarnih fenomenov, po ugotavljanju obćih principov v njih je bila, kot je videti, ne le metodološka moda kakor tudi ne le stvar tradicije ruske lingvistike, ampak potreba časa, ki jo nakazujejo vsi štirje pri K. Pomorski navedeni izvori ruskega formalizma.

Val antipozitivistične revolte je imel nastavke že v prejšnji fazi stroke. Marsikdaj, ko je govor o izvornih prispevkih, ki jih je uveljavila ruska formalistična šola, se preze, da sta imela Potebnja in Ščerba pionirsko vlogo pri razreševanju nekaterih pomembnih metodoloških vprašanj. Potebnja se je v svoji stilistiki osredotočil na individualni stil, kar pomeni tudi zanemarjanje historične diferenciacije stilov, in to negativno dediščino, poudarek na sinhroniji, ki torej ne prihaja samo iz Saussurove lingvistike, so ruski formalisti sprva nekritično ohranjali. Potebnja je prvi razmejeval pesniški in praktični ("prozni") jezik, medtem ko je Ščerba, ki je, navezujoč se na svojega učitelja Baudouina de Courtenaya, poskušal uveljaviti lingvistično interpretacijo (ob Lermontovu in Puškinu), prvi opozarjal na razliko med ustnim in pisnim stilom, kar je kasneje vplivalo na razreševanje vprašanj o skazu in na teoretsko zastavitev vprašanja o dialoščnosti in monološkosti. Ščerba je poleg tega v svojem pojmovanju verza kot zvočne strukture tudi prvi znotraj literarne vede govoril o konstantnih in variabilnih elementih. Delo obeh je bilo plodno za osrednjo nalogo ruske formalistične šole – redefinirati pravi predmet literarne vede. To na novo postavljeno vprašanje o predmetu je vprašanje o tem, kaj so obče zakonitosti, kaj je bistvo literature, in ta pojem bistva so – kot že rečeno – formalisti razumevali v duhu Husserlove fenomenologije, tj. da se bistva manifestirajo v svoji čisti formi v pojavih samih. Metodološki impulzi za osredotočenost na "tehnološka" in teoretska vprašanja literature pa so v šolo ruskega formalizma prihajali še od drugod. Odločilnega pomena je vloga pojmov relacijskost in interakcija med deli in celoto, npr. med reprezentacijo in reprezentiranim, med foničnimi učinki verza in verznim pomenom in podobno. Konceptije relacijskosti je mogoče povezovati s saussurovskim pojmovanjem, da jezik obstaja samo v razlikah, na drugi strani pa gre za vpliv sodobne znanosti nasploh. Jakobson (prim. *Selected Writings I*, str. 632, podobno tudi že v spisu *Novejša ruska poezija*, 1919) poudarja pomen spektakularnega razvoja moderne fizike in trdi, da "so se tisti, ki so se ukvarjali z jezikom, lotili aplikacije principov relativnosti v lingvistične operacije". Teoretske orien-

tacije formalistov so nastajale v sferi iste filozofske in estetske doktrine – na to opozarja K. Pomorska v *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (1968) – kot poljska "integralna metoda" Manfreda Kridla in literarna fenomenologija Romana Ingardna, vendar pa je drugačna tradicija literarne vede in drugačna tradicija same literature v delo ruskega formalizma vnesla tiste poteze, ki ga opredeljujejo kot najbolj lingvistično in najmanj filozofsko orientirano šolo. Ontološka problematika literature ali vprašanje o literaturi in resnici nista bila posebej izpostavljena, literatura je za ruske formaliste predvsem verbalni produkt, jezikovno dejstvo, in tako ta šola namesto teorije literarnega dela razvije teorijo jezika v literaturi, predvsem teorijo pesniškega jezika, čeprav je res, da koncepcije tega problema varirajo pri različnih članih šole. Pojem pesniškega jezika je še Potebnja identificiral s konceptom metafore, kar je bila dediščina romantične in neoromantične (simbolistične) estetike, ruski formalisti pa so to pojmovanje ovrgli in preformulirali v skladu z novo skušnjo literature, ki ni nujno metaforična. Toda medtem ko so upravičeno spodbijali izenačevanje pesniškega jezika in metafore, so po prenekateri sodbi spodnesli tudi vprašanje literarne semantike. Jezik je edini junak literature, v literaturi ima izjavo specifične, imanentne zakonitosti, je orientirana na izraz; komunikativna, kognitivna funkcija, ki jo pripisujemo praktičnemu govoru in tudi emotivnemu, pa je reducirana na minimum (prim. Jakobson, *Novejša ruska poezija*, 1919). Lotmanova pripomba leta 1964 (*Predavanja iz strukturalne poetike*), da formalistična šola v dvajsetih letih ni formalizirala pojma vsebine, s tem pa prave specifičnosti poezije, da te problematike preprosto sploh ni upoštevala, je upravičena, vendar le do te mere, kolikor spregleda, da Žirmunski in Vinokur že trdita, da sta vsebina in oblika korelativni par. Ruski formalizem se v svoji metodološki perspektivi res ni mogel približati opredeljevanju takšnih pojmov, kot je Ingardnov "predstavljeni svet" in Kridlov "fiktivna realnost", in razumljivo je, da tudi ni operiral s sočasnim pojmom "jezikovna fikcija", ki ga je leta 1921 uvedel Edward Sapir in ga kasneje Jakobson dosledno rabi. Opredeljevanja pesniškega jezika slonijo na prepričanju, da gre v literaturi za specifično sistemskost znakov, predvsem za zvokovno orientirano organizacijo danega fonetskega materiala (prim. sintaktične paralelizme, simetrije i. p.). Poudarki o naravi zvoka, o zvočni gesti, o zvočnih vzorcih v literaturi (Šklovski, Jakubinski, Ejhenbaum, tudi drugi) v prvi fazi raziskav formalistične šole botrujejo celi vrsti temeljnih pojmov, kot so *postopek* ali *prijem* (rus. priem); ideja o *potujitvi* ali *odmiku* ali *dezavtomatizaciji* ali *defamiliarizaciji*, kot prevajajo ruski izraz *ostranenie* v angleščini oziroma francoščini, pa tudi opredelitvam problematike transracionalnega, zaumnega jezika pesništva, Jakobsonovemu že leta 1919 rabljenemu pojmu *avtotelična beseda* (rus. samovitoe slovo) in podobno. Raziskave moskovskega lingvističnega krožka in opozovcev s poudarki na zvočni plati jezikovnega gradiva v literaturi se ujema jo s sočasnimi rezultati raziskav v laboratorijih za eksperimentalno fonetiko (Sievers, Saran, Ščerba).

Jezik literature in jezik s pesniško funkcijo je razumeti kot poseben znakovni sistem, drugačen po opredelitvah formalistov v razmerju do standardnega (Jakobsonov pojem) ali naravnega jezika, je zavirajoči jezik (Šklovski), opredeljen z zakonitostmi fonetične težavnosti (Jakubinski). Besedna umetnost je konstruiran govor (Šklovski) ali govorna konstrukcija (Tinjanov), je sistem sredstev, postopkov ali prijemov, ki dezavtomatizirajo, potujijo ali defamiliarizirajo avtomatizirano, okamnelo besedo (Šklovski), jo z oteženo formo naredijo vidno. "Namen umetnosti je dati občutek stvari, stvar videti, ne pa spoznati, postopek umetnosti je postopek 'potujevanja' stvari in postopek otežene oblike, ki povečuje težavnost in dolžino

dojemanja, zakaj zaznavni proces umetnosti je namenjen sam sebi in mora trajati; *umetnost je način, kako preživeti delanje stvari* [to formulacijo moramo razumeti v izvornem pomenu grške besede *poiesis*, podč. in op. JŠ], sama narejenost pa v nji ni pomembna." (Šklovski, *Umetnost kot postopek*, 1917, str. 23). Šklovski pripominja, da je zadrževanje splošni umetniški zakon. Če iz tega zgodnjega manifesta Opojaza opredelitve o smislu umetnosti še niso docela razvidne, pa so preciznejše Jakobsonove, na lingvistiko oprte formulacije, ki močno kažejo Husserlov vpliv. V spisu *Kaj je poezija* (1934), ki enako kot v nemški Striedter-Stemlovi tudi v slovenski izdaji zaokroža prikaz ruskega formalizma, je Jakobson nedvomno nakažal, kaj je po njegovem bistvo in smisel literature ali pesniške funkcije, čeprav je problematiko v to smer ekspliciral že tudi v zgodnejših objavah (npr. v obsežnem, v slovenski izdaji neupoštevanem spisu *Novejša ruska poezija*, 1919). Jakobson opozarja na dogajanje moderne fenomenologije, ki je razkrila temeljno distinkcijo med znakom in označenim predmetom, med pomenom besede in vsebino, na katero se pomen usmerja, ter dodaja, da je smisel pesniškosti ali pesniške funkcije "v tem, da občutimo besedo kot besedo in nikakor ne kot golega predstavnika poimenovanega predmeta ali kot izbruh čustva, v tem, [da se zavemo,] da besede in njihova zgradba, njihov pomen, njihova zunanja in notranja forma niso indiferenten namig na stvarnost, ampak dobijo lastno težo in vrednost." Isto ugotavlja Vinokur v spisu *Poetika, lingvistika, sociologija* (1923), ko zapiše, da nam pesniška funkcija z besedo pripoveduje, kaj je sama beseda, medtem ko prek drugih funkcij besede spoznamo zmeraj druge predmete, ki so eksistenčno različni od besede, in pristavlja, da pesniška funkcija seznanja sprejemnika s samo strukturo besede in mu kaže prvine, iz katerih je ta struktura sestavljena, bogati njegovo zavest z znanjem o novem predmetu – besedi. (Prim. str. 87). Vinokur še zapiše, da je "pesniško ustvarjanje delo z besedo, pa ne z besedo zgolj kot z znakom, ampak z besedo kot stvarjo, ki ima lastno zgradbo, prvine katere se preuredijo in pregrupirajo v vsakem novem pesniškem sporočilu" (str. 86). Beseda kot stvar ima funkcijo, ki je beseda kot znak nima. Poudarki o reificirani pesniški besedi so torej razviti že v tej fazi, čeprav dobijo svojo pravo izpeljavo šele 1958 pri Jakobsonu (*Lingvistika in poetika*). V tej zvezi je Vinokur že 1923 izjavljal, da se mu iz previdnosti zdi ustrežnejše kot o estetski govoriti o pesniški funkciji, in to rabo je kasneje prevzel tudi Jakobson. Leta 1934 posebej poudarja, da je "za neposredno zavest istovetnosti med znakom in predmetom (A je A₁) nujna neposredna zavest o pomanjkanju istovetnosti (A ni A₁)" in da je "ta antinomija neizogibna", sicer ta "odnos med pojmom in znakom postane avtomatiziran, dogajanje se ustavi, zavest o stvarnosti odmre." (Str. 418). Pesniška funkcija ima potemtakem specifično nalogo ozaveščanja problema o eksistenčnem modusu jezikovnih dejavnosti sploh. Pesniško funkcijo po opredelitvah formalistov omogoča avtotelelična, "samozadostna, sama po sebi vredna beseda" (rus. samovitoe, samocennoe slovo. Prim. Jakobson, *Novejša ruska poezija*, 1919; tudi Jakubinski, *O glasovih v pesniškem jeziku*, 1919), vendar raba pojma samozadostnost, kot se je zaradi nesporazumov in zavračanja formalističnih koncepcij kasneje zdelo potrebno Jakobsonu posebej omeniti v spisu *Kaj je poezija*, ne pomeni razglašanja "samozadostnosti umetnosti", temveč nasprotno dokazovanje, da je "umetnost del socialne zgradbe, da je sestavina, ki je vzajemno vpeta v druge sestavine". Jakobson v tej zvezi podčrtuje, da to, kar so formalisti poudarjali, "ni separatizem umetnosti, ampak avtonomnost estetske funkcije". Zanimiva je opomba Vinokura ob njegovi opredelitvi pesniške funkcije, da "beseda, ki dobi pesniško funkcijo, s tem še ne izgubi drugih svojih funkcij, med njimi tudi ne komunikativne" in da "se te

funkcije le obdajo z novimi konstrukcijskimi okoliščinami" (str. 87). Ta pripomba je pomembna, ker ponovno opozarja, da je že ruska formalistična šola vendarle imela v zavesti vprašanje pesniške semantike, česar Lotman v svoji kritiki formalizma nekako ne upošteva ali prezre; res pa je, da je formalistična šola zaradi historičnega konteksta tedanje razvojne stopnje literarne znanosti poudarjala predvsem vprašanje oblike, jezika in izpostavljala predvsem pojem pesniške funkcije. Vinokur eksplicitno podčrtuje, da ima tudi pesniško delo pomensko dimenzijo, le da je "pomen tukaj stvar, gradivo v zgradbi, eden izmed členov zgradbe" (str. 86). Da je oblika v umetnosti že po definiciji izrazni postopek, poudarja tudi Žirmunski in dodaja, da sta pomen in forma v literaturi korelativen par. Semantika po splošnem prepričanju vstopa v zavest formalistične šole šele s spisom Tinjanova *Pomen verzne besede*, kjer ta problematika dobi osrednjo vlogo. Ta stališča je v predavanjih predstavil že leta 1919, knjižno pa šele 1924, medtem ko sta jih Vinokur in Žirmunski objavila leta 1923 oziroma 1921.

Gotovo ni naključje, da prav problematiziranje (Ejhenbaum govori o krizi) družbene eksistence literature v porevolucijskem času sovпада s formalističnimi spoznanji in definiranjem funkcioniranja literature, z opredeljevanjem vloge in smisla besedne umetnosti med drugimi jezikovnimi pojavi. Pri ruskih formalistih lahko opazimo nihanje, nedoslednost pa tudi nekakšno sinonimnost pri rabi pojmov estetska/pesniška funkcija, umetniškost/pesniškost/literarnost in podobno. Jakobsonove formulacije so že pomaknjene v bližino kasnejših strukturalnih stališč, drugi so mnogo manj koncizni, bolj eklektični, zadovoljijo se npr. s formulacijami, da je pesniški jezik deviacija od jezikovne norme. Na tej ravni je še koncept potujitve pri Šklovskem ali pa pri drugih avtorjih raba pojma deformacija, ki ga pozna celo Tinjanov in ga šele Pražani v svoji strukturalistični optiki nadomestijo s pojmom transformacija (npr. praktičnega jezika v umetniški sistem) oziroma s konceptom literature kot jezikovne transgresije. Tudi formalistični pojem postopka kot materialnega dejstva je bilo zaradi nepreciznosti potrebno v kasnejši fazi literarne vede preformulirati, kar je kritično opravil Lotman (prim. *Struktura umetniškega teksta*, 1970). Vendar pa je mogoče, če ne celo nujno, v omenjenih konceptih ruskih formalistov le razbrati pozitivno jedro modernejšega razumevanja in pojmovanja literature. Ko Šklovski s pojmom 'postopek potujevanja' opredeljuje bistvo umetniškega jezika, spregovori o mehanizmu (naravi) takšnega postopka in o mejah njegove uporabe. Zanimivo je, da že v teh, leta 1917 objavljenih koncepcijah pri Šklovskem najdemo zametke kasnejših Lotmanovih opredelitev besedne umetnosti. Ko namreč Šklovski navaja, kako funkcionira potujitev v pojavu paralelizma, opozarja, da je to pomembno za občutenje različnosti v podobnosti (prim. str. 30), v Lotmanovi izpeljavi pa beremo, da je funkcioniranje mehanizma umetniškega jezika v tem, da se enako diferencira in različno izenačuje. V tem smislu je mogoče brati tudi že Vinokura in njegove izjave o pesniški težnji kot razkroju jezikovne strukture v njene prvine, kar prevedeno v Lotmanove formulacije spet pomeni, da je jezik s pesniško funkcijo *znani neznanec, to in ne to*. Tudi poudarjeno rabo pojma inovacija pri formalistih je potrebno razumeti v kontekstu omenjenih razlag koncepta pesniška funkcija oziroma pojma literarnost in kasnejših pripadajočih semioloških izpeljav pri Pražanih (vprašanje transformacije, vprašanje jezikovne transgresije) ali Lotmanu (princip dezavtomatizacije, pojem umetnosti kot "to in ne to", "znani neznanec").

Pomen ruskega formalizma je videti zlasti v teh zasnovah načelne opredelitve o statusu umetniškega jezika. Lahko se strinjamo, da je bilo to vprašanje o pesniškem jeziku v zgodnji fazi zastavljeno povsem splošno teoretično, ahistorično, zgolj načelno poetološko. V prvi fazi je šlo formali-

stom za raziskave statičnega modela jezika, poudarjen je bil intrastrukturni interes, ki se je ob vprašanju verza že odpiral perspektivam bodoče strukturalne metrike, ob problemih proze pa tudi zasnovam naratologije. Vendar se je raziskovalni interes za vprašanja o žanrskih funkcijah literature lahko razprl šele ob sestopu iz te načelne optike, ko so vprašanje o sistemskih lastnostih historizirali, zastavljali znotraj dinamičnega modela, torej upoštevali še zunajliterarne strukturne zakonitosti (npr. socialno funkcijo in podobno). Žirmunski, ki po nekaterih opredelitvah (Flaker) sodi bolj med sopotnike kot med konstitutivne člane šole, je v spisu *Naloga poetike*, upoštevanem tudi v Skazovem izboru, že 1921 (torej pred znamenitimi prenovitvenimi intervencijami Tinjanova v metodološke in teoretske poglede formalistov) podčrtal potrebo po zgodovinski poetiki in s tem nujnost opredelitve specifičnosti, različnosti literarnosti v času, hkrati pa poleg potrebe po analizi pesniške podobe poudaril še nujnost analize umetniške proze. Prav lahko se je pridružil stališču današnjih naratologov, da ruskeemu formalizmu ni uspelo formirati teorije proze, vendar pa je hkrati mogoče ugotavljati, da so spoznanja o ustroju poezije (o zvočni gesti, o postopku, o dezavtomatizaciji) prenašali tudi na vprašanja prozne konstrukcije. Zlasti prvotne raziskave zvočne plati jezika so upoštewane tudi pri nastavnih tedanjih naratoloških študij. V to smer krene že Ejhenbaumov spis *Kako je narejen Gogoljev Plašč* (1919), ki ugotavlja, da je Gogoljeva naracija grajena na principu zvočne geste (rus. zvukovoj žest), in postavi splošno podmeno, da faktor zvočnosti kompozicijsko determinira naracijo oralnega tipa (skaz), s pripombo, da je to imitativni stil. Pri Ejhenbaumu najdemo tudi tezo, da celotna sfera naracije, to je vsa proza izvira iz oralnega govora, in apel, da morajo v to smer kreniti prihodnje naratološke študije. Kot vemo, je bilo to vprašanje pri ruskih formalistih, zlasti v polemičnih stališčih Vinogradova, spodbijano in Pomorska v svoji monografiji o ruskem formalizmu (1968) izjavlja, da Ejhenbaumov predlog sploh nikoli ni bil realiziran. To trditev zanikuje dejstvo, da je kasnejša Bahtinova teza o dialoški romani in vlogi tuje besede, kar je bistveno tudi za skaz, sledila v to smer, to pa govori kljub njegovim načelno kritičnim stališčem do formalizma o kontinuiteti Bahtinovih pogledov na določena vprašanja literature s pozitivnim jedrom formalističnih raziskovalnih pobud. Ejhenbaum je tudi pionirsko zastavil vprašanje o parodiji in o značajih kot verbalnih maskah, kjer je vloga zvočnosti primarna, kar je razvil Tinjanov v spisu *Gogolj in Dostojevski* (1921), ki v naš izbor ni uvrščen. Zdi se, da je tudi tu mogoče videti nastavek in pobudo Bahtinovim konceptijam o dialoški romani in o vlogi parodije, kakor tudi njegove teze o karnevaleskosti sveta kot izvoru romana močno spominjajo na Ejhenbaumovo sugestijo o romaneskni likih-maskah. V spisih, ki posegajo v naratološko problematiko, najdemo prve odmike od osredotočenosti na vprašanje zvočnosti že pri Šklovskem. Tak interes za nezvočne prvine kaže njegovo razumevanje pojmov fabula in siže kot izrazito nematoloških, povsem formalnih kategorij. Pojem sižeja razumejo že formalisti kot umetniško oblikovni princip, kot pripovedno sredstvo ali prijem. Za razliko od fabule kot serije dogodkov, ugotavljajo, je v sižeju uporabljen čas kot oblikovni postopek naracije. Nezvočna prvina je tudi pojem junaka, ki ga Tinjanov razume že izključno kot konstrukcijsko artistično sredstvo in pristavlja, da je junaka razumeti samo kot znak. Tudi Šklovski je kategorijo junaka razumel formalno, kot sredstvo povezovanja motivov, v tem smislu pa je opozarjal na vlogo karakteroloških paralelizmov. Prav takšno ugotavljanje karakterološkega paralelizma v prozi pa govori v prid tezi, da so prvotne naratološke raziskave formalistov identične raziskavam vloge zvočne plati v poeziji.

Pojem pesniškega jezika po letu 1923 ni bil več osrednji problem raziskovanja, ampak je v ospredju pojem sistema glede na konkretne tipe literature. Takšen primer je že zastavitev vprašanja o odi kot zvrsti pri Tinjanovu iz leta 1922 v spisu *Oda kot oratorična zvrst*, ki v pričujočem Skazovem izboru ni preveden. Premik vprašanja o bistvu literarnega pojava v tesnejšo zvezo s konkretnostjo, zgodovinsko dejanskostjo pojava pomeni, da sistem in njegova določila niso več razumljeni kot nekaj statičnega, ampak kot nekaj historično spreminjajočega se, ta zavest o dinamiki, o modifikaciji sistemskih določil pa predpostavlja novo, kompleksnejše pojmovanje sistema in njegovih funkcijskih sovisnosti, tudi z drugimi nizi. Vprašanje umetniške teleologije jezika (pojem Žirmunškega, ki ga rabi tudi Vinokur) je bilo razumljeno kot sovisnost besednih prvin in drugo ime, ki je prihajalo v rabo za to, je struktura (Vinokur v spisu *Poetika, lingvistika, sociologija*, 1923), medtem ko pri Tinjanovu za to medsebojno sovisnost ali interakcijo posameznih prvin v literarnem delu (siže in stil, prozni ritem in sintaksa, verzni ritem in semantika i. p.) zasledimo še rabo pojma sistem, ki ga po njegovem pogojuje konstrukcijska funkcija določene prvine. Za Tinjanova (*O literarni evoluciji*, 1927) "sistem in enakovredna interakcija vseh prvin, ampak predpostavlja izpostavljenost skupine prvin ('dominantno')" (str. 125), in prav zaradi te dominante dobi delo literarno funkcijo oziroma postane literatura. Tinjanov se zaveda, da ni mogoče postavljati "trdne ontološke" definicije literature, opredeljevati njenega bistva (prim. *Literarno dejstvo*, 1924), zavrača pojem lepote nasploh in pojem estetske kvalitete nasploh, zaveda se, da vse definicije literature, ki operirajo s temeljnimi pojmi in potezami, zadenejo ob živo literarno dejstvo. Ugotoviti moramo, da ruski formalizem tu že zapušča saussurovsko pojmovanje jezika kot sistema in se približuje Bahtinovi filozofiji jezika in njegovim poučkom, da je pravi predmet raziskovanja lahko ne abstraktna občost jezika (langue), ampak samo govorna dejanskost, realiteta jezika, ki je beseda ali izjava (parole) in je historična spremenljivka. Zanimivo je spomniti, da tudi pri Vinokuru v že omenjenem spisu razberemo premik, da pojma literarnosti ne navezuje na Saussurov pojem jezika, ampak na njegov pojem govora, tj. na jezikovno dejanskost ("sistem pesniških govoric je dejanski predmet poetike"); to izpričuje, da so že leta 1923 prisotna stališča, ki so blizu poziciji kritika ruskega formalizma Bahtina, ki je takšne svoje poglede na jezik formuliral v spisu *Marksizem in filozofija jezika* (1929). Po Tinjanovu je literatura kot govorna konstrukcija v bistvu dinamična konstrukcija, konstrukcijska funkcija prvin v literaturi pa vselej teži k novi rabi starih postopkov, k novemu konstrukcijskemu pomenu. Sama konstrukcijska funkcija se mu kaže kot kompleksen pojem. Tinjanov se zaveda, da je literarno dejstvo sovisno z literarnim in izvenliterarnim nizom, in v skladu s tem govori o *avtofunkciji*, ki je sovisnost z nizom podobnih prvin v drugih delih (sistemih), pa celo v drugih nizih, in o *sinfunkciji*, ki je sovisnost z drugimi prvinami istega sistema (prim. str. 120). Avtofunkcija po besedah Tinjanova ni odločilna, vendar pa pomembna, ker omogoča sinfunkcijo, je njen pogoj. Konstrukcijska funkcija predpostavlja torej tudi razmerje literarnega dela z drugimi deli istega avtorja, z žanrskim sistemom in podobno, to pa pomeni, da je ruski formalizem na tej stopnji preklical stališča o imanentnem preučevanju literarnega dela, kajti literarnega dela izven sovisnosti s celotnim literarnim sistemom ni mogoče razumeti. Ta premik bi govoril v prid misli, da je literarna veda v tej fazi ruske formalistične šole že izplavala iz položaja prvotnih teženj, ko se je še konstituirala kot raziskovalna disciplina. Literarno dejstvo po trditvah Tinjanova obstaja kot diferencialna kvaliteta. Ta pojem je do neke stopnje še znotraj prenosa Saussurovih koncepcij na literaturo, čeprav je drugje ta optika že opazno prese-

žena. Mogoče je reči, da je bil raziskovalni prispevek Tinjanova k izročilu ruskega formalizma v letih razmaha strukturalizma v literarni vedi, pa tudi še danes, premalo razviden in ovrednoten. Pomembna je poleg zastavitve vprašanja o žanrskih funkcijah, ki presega zgolj sistemski interes s historičnim, še njegova intervencija o vprašanju literarne evolucije (o evoluciji konstrukcijske funkcije, ki poteka hitro, o evoluciji literarne funkcije, ki sega nekako iz razdobja v razdobje, o evoluciji funkcij vsega literarnega niza glede na sosednje nize, ki zajame cela stoletja), ne nazadnje pa je pomembno tudi njegovo stališče o korelativnosti verza in proze (kar je nekako v zvezi z njegovo načelno zastavitvijo vprašanja o žanrskih funkcijah), to pa je problem, ki ga nekateri prevečkrat pripisujejo šele praškemu krogu in je v zavesti stroke evidentiran kot Hrabákov teorem. Končno velja omeniti še pripombe Tinjanova o vplivologiji, ki imajo za primerjalno literarno vedo osrednji pomen. Izpostavimo naj njegovo stališče, da je vprašanje kronologije za problem vpliva nepomembno, da gre lahko v literaturi za konvergentno učinkovanje ali zgolj analogno funkcijo, in končno stališče, da je literarne pojave mogoče primerjati glede na funkcije, ne glede na oblike, kar kaže, da lahko že pri Tinjanovu in s tem pri ruskih formalistih vidimo nakazano zasnovano modernih primerjalnih koncepcij.

Za poznavalca zgodovine literarne vede ima formalistična šola neovrgljivo vrednost tako glede razreševanja načelnih vprašanj kot glede posameznih aspektov literarne problematike. Nihanje in variiranje pogledov, pomanjkljiva notranja konsistentnost formulacij in stališč posameznih avtorjev, nedorečenost nekaterih trditev in zato nujna enostranost rezultatov, ki pa se je nedvomno sami zavedajo, saj vseskozi z dopolnitvami in novimi opredelitvami razjasnjujejo svoje prejšnje izjave, vse to govori v prid ugotovitvi, da je bila veda o literaturi kot nekaj samostojnega, neodvisnega z delovanjem ruske šole formalizma šele v nastajanju. Če ruskemu formalizmu priznamo takšen status, pa stališčem, da je ta šola metodološko in teoretsko nereflektirana, kakor tudi izjavam, da je brez filozofske podlage, ni mogoče povsem pritegniti. Morda res ne moremo govoriti o sistematičnem samopremisleku izhodišč in teoretskih ter metodoloških pozicij kakor tudi ne o terminološki soglasnosti, vendar pa so usmeritve na prenekaterem mestu v načelnih spisih šole vsaj fragmentarno opredeljene ali nakazane. Filozofska pozicija je vsaj implicitna, do neke mere jo je mogoče razbrati v že omenjenih pogledih na pesniški jezik, v katerih so se razvidno dotikali tudi ontološke problematike literature. Ugovarjati je potrebno tudi prepričanju, da se ruski formalisti s koncepcijo inovativnosti kot edino upoštevanega estetskega kriterija pesniškega jezika navezujejo na romantično estetiko, ker to preprosto ne ustreza poznavanju novoveške filozofije in pripadajočih estetskih koncepcij. Inovacija ali novum je model vse novoveške neklasicistično (v tipološkem pomenu besede) usmerjene estetske skušnje in ustreza določenim predpostavkam novoveške subjektivitete v njenih zgodovinskih oblikah oziroma stopnjah, pri čemer je v fazi romantične subjektiviteta res stopnjevana do tiste mere, da je princip novuma tu morda najbolj razviden. Romantična inovacijska volja je bila varianta uresničevanja svobodne in absolutne subjektivnosti, njenega pravega razmaha, in je le ena historična oblika stremljenja po inovaciji kot estetskem učinku znotraj evropske novoveške estetike, zato se zdi, da je na vprašanje inovacije potrebno gledati diferencirano, da je simbolistična ali modernistična težnja po inovativnosti nekaj drugega kot romantična in da je takšno razmišljanje ob ruski formalistični šoli potrebno upoštevati, še posebej ker je njena skušnja literature bila od romantične in celo simbolistične eksplicitno distancirana. V fazi ruske formalistične šole je, ne glede na to, kako eklektični so njeni izvori, pojmovanje inovacije tako kot "esteticizem"

(pojem, ki se je pogosto kot očitek rabil ob koncepcijah avtotelične besede) rezultanta pripadajočega zgodovinskega časa, tega pa je mogoče razbrati tudi iz sočasne umetniške prakse. Ta povratna vplivna zveza med teoretsko refleksijo literature, kot jo uveljavlja ruska formalistična šola, in ruskimi avantgardističnimi oziroma modernističnimi literarnimi pojavi pa je bila izjemno intenzivna in ustvarjalna ter v zgodovini literature in vede o njej nedvomno eksemplarična.

Janez Strehovec
OBLIKA KOT PROBLEM

Ljubljana, Cankarjeva založba
1985

Živahni kritični in antikritični odzivi, ki so pospremili izid izbranih Strehovčevih razprav iz estetske teorije, napisanih med leti 1978 in 1982 (izjema je le prikaz Bürgerjevega prispevka k teoriji avantgarde), bi nepoučenega opazovalca, sklepa-jočega po učinkih, povsem mirno lahko napeljali k rutinskim sklepom: da so teme in problemi, ki jih knjiga načenja, aktualni, da je avtorjevo razpravljanje o njih ne le aktualno, temveč tudi dovolj prodorno in izzivalno, da lahko animira tudi drugačne poglede, ter da za področje estetskih vprašanj, estetske teorije oz. estetike pri nas na splošno vlada veliko zanimanje. Če se glede slednjega skoraj ne bi mogel zmotiti, tudi če bi omenjeno področje preciziral kot marksistično estetiko — Strehovec se pač loteva filozofov oz. teoretikov, ki jih običajno označujejo kot marksistično orientirane — saj je v razdobju zadnjih nekaj let izšlo kar nekaj del in razprav domačih piscev, npr. V. Rusa, A. Erjavca, Z. Skušek-Močnik, C. Tóth in drugih, ki z različnih izhodišč prav tako posegajo nanj, pa bi glede obeh prejšnjih sklepov že v samem uvodu h knjigi naleteli na misli, ki na prvi pogled presenetljivo relativirajo njuno veljavnost. Strehovec namreč pravi (str. 9): "Meja refleksije tega teksta je zato postmodernistično ponovno aktualiziranje kategorije (umetniškega) dela, ki pa ne vznikne iz nič, ampak nenaivno ironično ukinja in ohranja resnico umetniškega modernizma in avantgarde 20. stoletja, jo jemlje vase in ozarjeno govori za (nadaljnji obstoj) umetnost(i)." Očitno upoštevajoč današnje postmodernistično "stanje" umetnosti se piscu njegova lastna misel kaže do te mere "vpeta v čas in njegove premene", da mednju, torej med današnjega in prejšnjega, ki je bil

KRITIKA

modernističen in avantgarden, postavlja močno cenzuro. In to tako odločno, da je z izjemo pravkar navedenega stavka nikjer v knjigi ne poskuša eksplicirati, premostiti, osvetliti, če odštejemo to, da občasno omenja resigniranost avtorjev ob spoznanju o izpraznjenosti projekta avantgarde (modernizem pušča pri tem lepo pri miru). Spričo tega bi zapoznali izdaji njegovih razprav, ki so nastale pač že pred nekaj leti, pravzaprav upravičeno mogli očitati neaktualnost, če ne bi avtor, inspiriran s Szondijevo idejo dosledne historizacije, v isti sapi ponudil evolutivne "heglovske" rešitve: postmodernizem istočasno "(...) ukinja in ohranja resnico umetniškega modernizma in avantgarde (...)", ali če parafraziramo njegovo misel, povezava verjetno obstaja v preseganju nekaterih radikalnih predpostavk modernizma v postmodernistični umetnosti. Z gledišča tako prestabilirane aktualnosti pa Strehovec prej omenjeni očitek seveda kadarkoli lahko zavrne kot neupravičen in celo povsem nesmiseln.

Strehovcu gre v knjigi *Oblika kot problem* pravzaprav za iskanje možnosti in preverjanje raznih poskusov ustreznega načina razumevanja in konceptualiziranja moderne umetnosti (tj. simbolizma, modernizma in avantgarde brez neo-in socrealizma) v okviru marksistične teorije umetnosti in estetike. Ustrezen način je le takšen, ki ni normativističen, vnaprej odklonilen in obsojajoč, redukcioniističen kot v teoriji odraza, temveč je moderni umetnosti načelno naklonjen v širokem razponu od spoštljivega sprejemanja, blagohotnega odobravanja do navdušenega občudovanja in agitiranja; priznava ji njeno upravičeno mesto in kvalitete; zato jih lahko tudi prepozna. V tem se Strehovčeve osnovne intencije ne razlikujejo npr. od Erjavčevih, če se omejimo na primerjavo z njegovim neprizanesljivim kritikom. Toda medtem ko se Erjavce zavzema za marksistično estetiko ne v smislu

tradicionalne filozofske discipline, temveč za marksistično estetiko kot specifično raziskovalno polje, ki nastaja v kritičnem sožitju marksističnih in nemarksističnih pogledov in različnih metodoloških pristopov, sploh ne nujno samo filozofskih, ampak tudi socioloških, semiotičnih, psihoanalitičnih, a z enim in istim skupnim predmetom – umetnostjo (prim. A. Erjavec: *Razsuto stanje estetike*, Delo, 8. avg. 1985, str. 7), ubira Strehovec drugačno pot. Odloča se, kot sam poudarja, za filozofsko naravnani pristop, pri čemer ga v delih Benjamina, Lukácsa, Blocha, Kagana, Fischerja, Eislerja, Bürgerja in Beuysa, zanimajo predvsem različne ontološke postavitev kategorije umetniškega dela. Ta kategorija je za estetsko refleksijo moderne umetnosti po vsem sodeč ključna in relevantna v socialnozgodovinskem kontekstu razvoja evropske umetnosti od Baudelaira do že omenjene meje – postmodernizma. Ravno v tem času se najizraziteje destruirata neoklasiistični model umetnine kot organske povezanosti vsebine in forme v skladno, v sebi zaključeno, (lepo) harmonično celoto, in sicer tako, da postane problematična prav lepa forma umetniškega dela oz. v avantgardi tudi sama institucija umetniškega dela in umetnosti nasploh. Na ta proces aludira že sam naslov knjige *Oblika kot problem*, pa tudi ureditev poglavij v naslednje tri sklope (tri faze razvoja?): *Ne več lepa oblika (umetnosti)*, *Oblika okruška, umetnina kot fragment* in *Oblika avantgarde, transcendiranje umetnine*. Povezava samostojno nastalih razprav v smiselno celoto je torej vzpostavljena skozi kategorialno analizo znotraj skupnega splošnega okvira postestetskega marksističnega mišljenja 20. stoletja, pretežno iz nemške jezikovne sfere, s pogojem, da pod postestetskim razumemo obrat od estetike kot refleksije lepega in čutnega k refleksiji ne-lepega, resničnega, ne-celega, ne-zgolj-nasebnega, nikakor

pa ne skozi enotno teoretsko linijo, ki bi jo zastopali obravnavani avtorji. To bi bilo spričo njihovih različnih, včasih celo diametralno nasprotnih dognanj pravzaprav tudi nemogoče. Kot že rečeno, so Strehovčeve simpatije seveda pri tistih, ki so pravilno doumeli potrebo oz. zgodovinsko nujnost moderne umetnosti, da se dogaja kot izziv, problem, kriza, kot kaos in destrukcija. Kljub temu pa si ne moremo kaj, da ne bi opazili, kako je sploh ne zelo prikrita polemika z ideologiji konca umetnosti, te velike, čeprav sporne teme modernistične samorefleksije, privedena do srečnega razpleta. Gre za tezo "eppur ni konec umetnosti" v citiranem sklepnem stavku iz uvoda, ki je v nemškem povzetku ponatisnjen tudi kot sklep knjige. Kako si razložiti misel, da postmodernistična reafirmacija in rekonstitucija kategorije umetniškega govori za nadaljnji obstoj in proti koncu umetnosti, misel, ki po našem mnenju to temo simptomatično demistificira kot metaforo, ki je znotraj votla, zunaj je pa nič ni? Kot olajšanje, ki ga sicer njegove razprave ne morejo proizvesti, ali nasprotno, kot namig za pravilno branje njegovega "dosledno historiziranega in aktualiziranega" prikaza marksističnih refleksij moderne umetnosti? Vsekakor se ne bomo zmotili, če jo razumemo predvsem kot pomirljivo ugotovitev, ki na svojevrsten način osvetljuje tudi temelje Strehovčevega odnosa do izbranega predmeta in opozarja, da ga nikoli ne bi mogli imeti za nekakšnega slepega vernika in adepta modernizma ter avantgarde, temveč za trezno uravnovešenega in k objektivnosti stremečega razpravljalca, ki je ne le do zastopnikov nasprotnih glasov, ampak tudi do svojih priljubljenih avtorjev lahko ističasno razumevajoč in kritičen. Poglejmo si, kako to poteka.

Že v prvi študiji o Benjaminovi teoriji postestetske umetnosti je razvidno, da se Strehovčeve preiskovanje različnih konceptualizacij

"oblike" zgoščuje okrog dveh miselnih sklopov. Označili bi ju lahko kot teoretiziranje o modelu moderne umetnosti, ki se neizogibno konstituira oz. konstruira prek svoje razlike, tj. nekega opozicionalnega modela, ter kot razglabljanje o politizaciji umetnosti oz. avantgarde. Kljub temu da avtor svojih prikazov estetskih teorij seveda ne reducira le nanju, temveč seže dosti bolj na široko, tudi onkraj njiju, se vendarle vztrajno ponavljata in predeležeta v različnih kontekstih.

Pri Benjaminu gre po Strehovcu za vzoren primer analize dejansko obstoječe, kvalitativno nove umetnosti, v kateri je odkril "napredek, svojstven edinole umetnosti, v tistih revolucionarnih estetskih procesih, ki so se začeli z modernizmom Baudelaira, Mallarméja, Kafke in Prousta ter stopnjevali v nadrealizmu, Brechtovem modelu gledališča, dadaizmu in filmski umetnosti kot produktu reprodukcijske tehnike in nove, 'postavratične' senzibilnosti" (str. 15). Ta nova, nemeščanska, postavratična oz. alegorična umetnost, o kateri govori Benjamin v vrsti spisov, posvečenih temam o auri in njenem razpadanju, o aktualnosti, o principu alegorije kot opoziciji tradicionalni meščanski simbolni in kontemplativni umetnosti, ta umetnost ima torej predvsem pozitiven odnos do novih produkcijskih umetniških sredstev in do tehnike, zato se laže politizira ter se s politizacijo estetike spopada z ideološkim totalitarizmom (v tem primeru s fašizmom), ki estetizira politiko, obenem pa "tudi z ideološkimi predpostavkami svoje intelektualne produkcije, predvsem pa z 'idejo' umetnosti same" (str. 67). Politizacija umetnosti je odgovor najbolj opresivnim družbenozgodovinskim silam 20. stoletja, njena teoretična predpostavka pa je po Strehovcu možnost povratnega vpliva nadgradnje na podzidavo, ki je obenem implicitna kritika vulgarnomarksističnega mehanicističnega determinizma.

Naslednji je na vrsti Lukács, izredno kontroverzen mislec in hkrati pravo nasprotje Benjaminu, s katerim je tudi vneto polemiziral. Strehovec oriše različne faze njegovega miselnega razvoja in skuša izgladiti po njegovem mnenju včasih pretirano ostre kritike, ki jih je bil deležen od vseh strani. Lukácsova gnoseološka estetika, zasnovana na presenetljivi dvojnosti teorije odraza in (v nekaterih delih) poudarjanja umetniške avtonomije, ima sicer resda svojo deviantno plat, npr. v popolnem nerazumevanju in odklanjanju modernizma 20. stoletja, v razpravljanju o zdravi umetnosti, izhajajoči iz tradicije realizma kot nadčasovnega fenomena umetnosti, in o izrojeni, bolni in odtujeni umetnosti, utemeljeni na alegorični stilizaciji, izvirajoči še iz romantike, v spolitiziranem in revolucionarno pragmatičnem normativizmu (npr. iz časov Lukácsovega "gverilskega bojevanja"), v teoriji odraza. Vendar pa ima tudi drugi pol, svojo sončnejšo stran: h tej šteje zlasti poudarjanje receptivnosti v umetniškem zaznavanju, kar je posledica vpliva fenomenologije in kantovstva na mladega Lukácsa, ter še razvijanje velikanskih miselnih potencialov nemške klasične filozofije. Le-ti se pri njem včasih ohranjajo v miselnih sedimentih, ki da so po Strehovcu v čistem nasprotju z ustaljenimi, preenostransko odklonilnimi interpretacijami Lukácsa.

V drugem delu knjige obravnava avtor najprej estetske koncepcije Ernsta Blocha. Tudi Bloch razpravlja o modelu moderne umetnosti ob kritiki opozicionalnega modela, kakršen je epigonski klasicizem in akademizem, temelječ na organskem, harmoničnem pojmovanju totalnosti in spravi s stvarnostjo. Za prevratno umetnost kot progresivno tendenco dejanskosti, ki izraža voljo po spreminjanju sveta, je nasprotno značilna fragmentarnost, diskontinuiranost, povezana s specifičnim pojmovanjem stvarnosti. Njene ustrezne manifestacije so

montaža, konstrukcija, potujitev, "Unterbrechung" itd. Pomembna je anticipatoričnost umetnosti, njena zazrtost v prihodnost, proizvajanje novega, utopičnega, še neobstoječega, toda Strehovec ugotavlja, da Bloch vendarle pretirano poudarja in celo absolutizira utopično prihodnost na račun sedanjega in zgodovine. Opozarja tudi na njegove posplošitve in nekritično prenašanje značilnosti ekspresionizma na različne smeri modernizma, vendar pa visoko ovrednoti poudarjanje pomena umetniške aktivnosti, konstrukcije in domišljije v umetniški produkciji, ki je hkrati ena temeljnih predpostavk Blochove kritike teorije odraza.

Sledi ekskurz o Mojseju Kaganu, značilnem predstavniku socialistične estetike, ki se, v nasprotju z Lukácsovimi protežiranjem predvsem estetske pravilnosti, zavzema tudi za politično pravilnost, skladno z znanstvenim svetovnim nazorom socialističnega proletariata. Normativizem, tendenčna idealizacija, pedagoškičnost se pri njem presenetljivo ujemajo z nekakšno novo fetišizacijo umetnikovega genija in umetniškega avtonomizma. Kljub temu pa najde Strehovec pri njem tudi odlike in sicer predvsem v vključitvi umetnosti v informacijsko-komunikacijski sistem ter v podčrtani vlogi sprejemnika pri dekodiranju umetniške informacije.

V zadnjem spisu drugega dela spregovori avtor o Fischerjevi teoriji umetniške avtonomije. Fischer se neoklasicizmu v umetnosti upre tako, da se opira na romantiko, pri čemer zaide v podobne enostranosti kot Bloch ob ekspresionizmu, Lukács ob realizmu ali Benjamin ob moderni. Strehovec zazna tudi prepotenciranje vloge umetnika ustvarjalca v razmerju do sprejemnika. Fischerjevo povsem nezadržano sprejemanje kaotičnosti, destruktivnosti, anarhičnosti, fragmentarnosti, s katerimi naj bi se moderna umetnost postavljala po robu meš-

čanskemu redu in negirala obstoječe, naivno spregleduje njeno (tragično) ujetost v konformizmu družbenih konvencij, pa tudi soobstoj tradicionalnejših tokov, "večnih tem" in bolj umirjenega estetskega izraza v umetnosti. Občudovanja vredno je sicer njegovo upoštevanje socialno zgodovinskih zvez umetnosti v nekaterih študijah, pravi Strehovec, strogo pa se omeji od Fischerjevega "v jedru idealističnega padca na stališče meščanske avtonomije umetnosti" (str. 191), češ da se s tem "odreka nekaterim ključnim rešitvam estetskih teorij avtorjev frankfurtskega kroga in ne nazadnje tudi tistim rešitvam, ki so jih uresničili takšni sodobni avtorji, kot so nadrealisti, Brecht in H. Eisler" (str. 201).

V tretjem delu Strehovec najprej obravnava Eislerjevo politično estetiko glasbe s poudarkom na analizi dela *Kompozicija za film*, napisanega skupaj s Adornom, nakaže pa že temo o avantgardi, ki ga zanima v preostalih dveh poglavjih o Petru Bürgerju in Josephu Beuy-su. Kritični pretres izhodišč Bürgerjeve teorije avantgarde se konča s pravim seznamom omejitev njegovega pogleda, ki z razsežnostmi svojih miselnih implikacij ustvarja o Bürgerjevi knjigi še dosti bolj neugoden vtis, kot ga je očitno imel Strehovec, saj jo je namreč kljub vsemu ocenil kot "nedvomno inovativno" (str. 271). Bürger je dobesedno ujet v kontrastiranje dveh modelov, neoklasicističnega in avantgardnega, vendar s tem po Strehovcu zahaja v svojevrsten ontologizem in imanentizem samorazvoja umetnosti, zanemarja pa tisto plat avantgarde, ki udejanja preseganje avtonomne umetnosti v območjih drugih družbenih subsistemov in praks, zlasti politizacijo umetnosti, pa tudi pedagogizacijo, ekologizacijo, tehnifikacijo in scientifikacijo. S tem ko je napad avantgarde zreduciran na napad na institucijo umetnosti, so prezrte "politične, ekonomske, pedagoške in druge alter-

native (umetniške) avantgarde" (str. 273).

Sledi še zapis o Beuysu, likovnem praktiku avantgarde, ki navzlic svoji izredni politični, znanstveni, ekološki aktivnosti ostaja s svojim avantgardnim delovanjem zanimiv zlasti z zornega kota umetnosti (kot umetnosti). Zanimivo je, da tu Strehovec nekako odmeri domet svoje kritike glede politizacije, saj zapiše, da Beuysova konstruktivna in raznosmerna angažiranost in ideje "nimajo dovolj realne teže, da bi lahko organizirale opozicijo z realno močjo, ki bi torej afirmirala avtorjevo osnovno ambicijo po spreminjanju družbenega življenja, njegovih organizacij in institucij" (str. 284), ter da jih zato spremlja resignacija in celo neuspeh.

Kritika raznih skrajnosti, enostranosti, generalizacij in absolutizacij zavzema, kot je razvidno, pomemben delež Strehovčevega prijema skupaj z osvetlitvijo družbenih in zgodovinskih okoliščin razvoja umetnosti in njene teoretske refleksije. V času svetovne ekspanzije imperializma in novih totalitarizmov, ko se je umetnost ustrezno odzivala na sočasna družbenozgodovinska dogajanja s svojo politizacijo, je leta dobila izjemen pomen, ki se je pri Strehovcu stopnjeval in preoblikoval v nekakšno univerzalno vrednoto. Seveda pa mora najprej razlikovati med negirajočo kritično politizacijo, ki kvalificira napredno orientirano umetnost, in afirmativno politizacijo, saj le-ta "zatrjuje obstoječe"; oziroma, če smo natančni, govori pravzaprav o razliki med negativnim in afirmativnim družbenim subjektom kot vsakokratnim nosilcem politizacije (prim. str. 216). Neustrezna, afirmativna politizacija, najsibo v nacistični oz. fašistični ali pa v stalinističnoždanovski različici, je v bistvu zloraba, ki ji moderna umetnost nasprotuje tako, da napada obligatorne modele umetnosti, oktroirane z njuno strahovlado. Zato je nasprotno nujno, da ustrezno politizacijo "forsira

avtentični marksizem". trdi Strehovec (str. 242) in nadaljuje z mislijo, ki jo moramo zagotovo brati kot credo njegovega lastnega teoretskega produciranja: "(...) avtentični marksizem ne sledi dogmatsko tezam in citatom, ampak upošteva kritično intencijo Marxove misli in dediščino nemške klasične filozofije".

V Strehovčevi misli pogrešamo to, kar bi v njegovi terminologiji lahko imenovali dosledna historizacija politizacije. Dejstvo je namreč, da uporablja politizacijo na način povsem abstraktne kategorialne analize, ko se z njo postavlja npr. nasproti Lukácsovim in Fischerjevim idejam o avtonomni umetnosti, ki so po njegovem izraz pristanka na idealistična meščanska stališča. Hočeš nočeš so ji zato navkljub avtorjevim zatrdilom, da umetnosti nikoli ne povezuje z razrednim bojem (prim. Sodobnost, 12, 1985, str. 1220), in navkljub ugotavljanju njene brezplodnosti oz. neuspešnosti, o čemer spregovori npr. pri Beuysu, neizogibno pritaknjeni imperativni podtoni in latentna normativnost, ki ju z druge strani vzdržuje ravno specifična nedorečenost, nedoločeniost in abstraktnost tega pojma. Vsekakor pa ostaja Strehovec ujet v zastavljeni okvir in daleč od takšnega "sinkretizma" metod in različnih pristopov, za kakršnega se, kot smo že omenili, zavzema npr. Erjavec. Ne glede na to, da se je dediščina nemške klasične filozofije, na katero se sklicuje, dejansko karseda na široko razvejala v estetski teoriji, ni videti, da bi ta okvir, ki se enako odločno odreka politizaciji na način "zatrjevanja obstoječega", pa tudi politizaciji kot razrednemu boju v umetnosti, dopuščal kaj več kot aktualizirani in historizirani pregled in pogled v zgodovino oblik moderne umetnosti ter njenih teoretskih konceptualizacij. Težava je delno že v tem, da so rezultati precej predvidljivi in izid nekako že vnaprej dan. Ni si namreč mogoče za-

misлити abstraktne modelne ali kategorialne analize moderne umetnosti mimo njenih konkretnih, dejanskih realizacij, a kaj, ko so vse analize, ki iz njih izhajajo, hkrati nujno nepopolne, enostranske, posplošujoče itd., kakor nas prepričujejo Strehovčeve razprave. Obenem pa Strehovčev kritični poskus preseganja različnih omejitev – zlasti npr. morda neizogibne, a v vsakem primeru poenostavljajoče kontrastne taksonomičnosti obravnavanih teorij (konstanta dveh polarno nasprotnih modelov) – z uvajanjem dodatnega vidika politizacije spričo prej nakazanih razlogov ne samo da ni neproblematičen, temveč tudi ne daje niti ne more dati tistih impulzov, ki bi mu omogočali bistveno nadgraditi pretežno eksplikacijski in informativni značaj njegovih razprav.

Slovenskim marksističnim mislecem in estetom je bila nekoč navržena bodica, da se zato tako radi predajajo raziskovanju estetskih problemov in vprašanj, ker jim ta priskrbujejo polje relativno lagodnega in varnega teoretiziranja, pa se jim zato ni treba ukvarjati s tistimi aktualnimi problemi, pri katerih bi bila temeljita marksistična analiza neprimerno bolj nujna in žgoče potrebna. Če varnost in lagodnost razumemo kot posebno privilegiranost na področju, kjer bujno cveti divja misel, morda res. Toda ost lahko vidimo tudi drugje: lagodnost namreč skopni in "eskapizem" postane vprašljiv, če si priključimo v spomin, da velja kultura za eminentno polje slovenske nacionalne afirmacije. Izredna pogostnost marksističnih estetskih razglabljanj gotovo ni razložljiva brez takšnih povezav in implikacij, kakršnikoli že so ali kakorkoli že vrednotimo njihove teoretske oz. filozofske dosežke. Medtem ko se bodica temu lahko posmehne, čutimo za Strehovčevimi idejami drugačno naravnost in morda ni pretirano, če zahteve po politizaciji razbiramo v tisti smeri, na katero opozarja že

omenjena polemika o koncu umetnosti, torej v povezavi s tedanjimi (s časom nastanka razprav vzporednimi) aktualnimi kulturniškimi razpravljajci. Če ta domneva drži in če gre torej res za odmeve oz. za specifičen odgovor na razpravljanja, ki so iz moderne umetnosti in kulture izganjala družbeno kritičnost in politiko v zanj ustrežnejše, kompetentnejše družbene sfere in institucije, vzpostavljene z novimi družbenozgodovinskimi razmerami, razpravljanja, ki so dokazovala zgodovinsko preseženost slovenskega kulturnega sindroma in se zavzemala za avtonomijo umetnosti, ali lahko potem danes, ko so stvari seveda precej drugače zasukane, pričakujemo tudi spremembe Strehovčevih stališč?

Alenka Koron

POJMOVNIK RUSKE AVANGARDE 1, 2

Ur. A. Flaker in D. Ugrešič

Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984

Prvima dvema zvezkoma *Pojmovnika*, kolektivnemu delu skupine znanstvenikov iz zahodne, srednje in vzhodne Evrope, ki jih družijo skupni interes za avangardno obdobje ruske književnosti, umetnosti in kulture, naj bi se v prihodnje pridružil vsaj po en zvezek letno, izvemo v uvodni besedi urednika Aleksandra Flakerja, v kateri je pojasnjena geneza projekta; tako naj bi pojmovnik sčasoma zaobsegel velik korpus pojmov, dal prednost sistemskemu raziskovanju pred prvotnim obveščanjem, pri tem pa znanstveno sistemizacijo tistih pojmov, ki jih je v kulturo, umetnost in literaturo uvedla sama avangarda, ter tistih, ki so nastali kot plod kasnejših teoretskih refleksij tega pojava, povezal v zanesljivo znanstveno informacijo o pojmih, skupinah in o avtorjih s tega področja (prim. *Pojmovnik* 1, str. 9, 10). To nedvomno ambiciozno podjetje z mednarodno udeležbo se pri-

družuje vrsti poskusov nekako od srede sedemdesetih let pa do danes, ki so si za cilj zastavili literarnoteoretsko in literarnozgodovinsko koncipirati, pregledati, opisati in ovrednotiti ta nenavadni, in kot se je pokazalo, tudi težko opredeljivi pojav ali pravzaprav skupek pojavov, množico na različnih področjih in v različne smeri odvijajočih se dogajanj, za katerega oz. za katere naj bi bil izraz avantgarda ustrezna terminološka rešitev. Toda kljub številnim poskusom sedanje "antinomično" stanje raziskav avantgarde še vedno neprijetno spominja na pat položaj v šahu: nekateri teoretiški vztrajajo, da je potrebno avantgardo zajeti širše kot le na nivoju avantgardnih literarnih besedil, saj bi bilo sicer nemogoče ustrezno konceptualizirati mnoge bistvene značilnosti, mdr. močan ideološki naboj s tendenco prehajanja čez meje umetnosti v pogled na svet (Weltanschauung), preseganje esteticizma in avtonomizma umetnosti v življenjski praksi, sinkretizem umetnosti, skupinsko delovanje, provokativno in škandale izzivajoče javno nastopanje; prav te jo šele konstituirajo kot opozicijo "neavantgardni" literaturi in umetnosti (gre za t.i. avantgardni kontekst). Po drugi strani pa mnogi – čeprav so danes morda v manjšini – mislijo, da pretirano poudarjanje teh lastnosti zamegljuje pogled na edini pravi predmet, ki naj bi vendarle bila literarna besedila sama, pri čemer je značilno, da striktno upoštevanje tega načela prej ali slej pokaže na problematičnost terminološke rešitve z avantgardo, kajti klasificirajo avantgardnih oz. neavantgardnih (npr. simbolističnih, modernističnih) del zgolj na podlagi "strukturnih" zakonitosti literarne provenience je celo ob pomoči zgodovinskih in periodizacijskih kriterijev komaj možno, ali drugače rečeno, mnogokrat gre za iste strukturne značilnosti. Načelno s takšnega stališča seveda ni nemogoče govoriti npr. o Mallarméju, Joyceu, Prou-

stu, Döblinu, Mandelštamu, Pasternaku in drugih kot o avantgardistih, medtem ko je po mnenju prvih to povsem nevzdržno. Tudi sicer se zdi, da se raziskave v vse več točkah razhajajo kot strinjajo in potrjujejo, in ker načelo samoimenovanja, po katerem naj bi bili avantgardni tisti, ki se kot taki sami deklarirajo, prav tako ne prispeva zadostne trdnosti, lahko domnevamo, da sam pojem avantgarda še vedno ne daje dovolj zanesljivega, neproblematičnega metodološkega izhodišča za literarno vedo.

Toda ali ne obstaja kot izhod iz tega položaja še tretja možnost, povezovanje in s tem tudi preseganje obeh prej omenjenih skrajnosti? Prizadevanja Aleksandra Flakerja ob aplikaciji avantgarde na konkretni "kronotop" (t.j. rusko avantgardo med leti 1910 in 1930) nedvomno vodijo v to smer, pri čemer je Flaker (že v knjigi *Stilske formacije*) svojo odločitev o povezovanju izključujočih se in nasprotujočih si stališč upravičeval z antinomičnostjo same avantgarde. S takšnim metodološkim obratom, ko je bila protislovnost oz. antinomičnost spoznana za "dominantno" strukturno določilo avantgarde, sicer sam pojem avantgarda še ni postal manj protisloven in neproblematičen, temveč le manj selektiven, vendar pa si je avtor tako zagotovil potrebno širino in interdisciplinarnost pristopa. Tudi v *Pojmovniku ruske avantgarde*, ki je kot serija kratkih, a izčrpnih študij na temo izbranih gesel vsekakor izvirno zamišljen poskus obdelave problematike, je ob odsotnosti posebnega teoretskega uvoda ali sinteze t.i. "obči nivo razpravljanja" o avantgardi zajet predvsem v bogastvu in širini pogledov nanjo, v interdisciplinarnem pristopu, saj je le tako – metodo pač določa predmet – mogoče ustrezno tematizirati za avantgardo tako značilno povezovanje literature z drugimi podobnimi pojavi v ruski kulturi določenega zgodovinskega obdobja.

Izhodišče je torej tudi tokrat v historičnem obravnavanju ruske avantgarde. Toda avtorji se seveda niso mogli zadovoljiti s kakšnim "klasičnim", še s pozitivizmom tesno zvezanim orisom tokov, smeri in obdobjem v literaturi oz. književnosti – predmet je, kot že rečeno, vendar širši, seže tudi v območje umetnosti in kulture. Zato je bilo potrebno z ustreznim izborom zasnovati mrežo pojmov tako, da podčrtujejo soodvisnost literature in slikarstva, filma ter drugih umetnosti, nato pa (ob konstantnem upoštevanju te soodvisnosti) s posluhom za tanke pomenske premike zaznati in prikazati specifičen lok razvoja teh modifikacij znotraj bolj ali manj dosledno upoštevanega zgodovinskega okvira avantgarde v desetletjih od 1910 do 1930. Pričujoča publikacija potemtakem ne skriva sorodniških vezi z reprezentativno, istega leta izšlo Flakerjevo monografijo *Ruska avantgarda*, in ker si izrecno zadaja za cilj znanstveno sistematičnost, medtem ko je Flaker v monografiji še samokritično ugotavljal asistematičnost, se primerjanju z omenjenim in z drugimi dosedaj izdanimi Flakerjevimi deli ni mogoče odreči. Dodaten razlog zanj je še v tem, da so zlasti pri jugoslovanskih avtorjih prav njegova dela, poleg knjige Aageja A. Hansen-Löveja *Der russische Formalismus*, med najbolj inspirativnimi in najpogosteje citiranimi.

Spričo številnih prispevkov v obeh zvezkih je razumljivo, da nas bo bolj kot podrobna analiza posameznih študij zanimalo tisto, kar ima v mislih urednik, ko v uvodni besedi samo mimogrede, ne da bi jih kakorkoli ekspliciral, omeni "obča načela" pojmovnika, na podlagi katerih naj bi se usklajevali prispevki. Katera načela so to in kakšen je njihov domet? Na vprašanje bomo skušali odgovoriti posredno. Že v *Ruski avantgardi* se je Flaker odrekel rigoroznemu metodološkemu prečiščevanju koncepta avantgarde v prid vsestranskosti in plura-

lizmu pogledov, pa četudi so ti retroaktivno vnašali v njegov lastni strukturni model avantgarde usodne razpoke. Rajši kot da bi se mu predmet zaradi preskrupulozne doslednosti vnaprej omejeval in ožil, je po potrebi nekako tiho dopuščal, da se deklarirane teoretske koncepcije občasno "poljubno" raztegnejo, kajti le tako so nekatere nove teme (npr. vezi ruske avantgarde s hrvaško, Zenit) dobile prostor v knjigi. Tudi v *Pojmovniku* lahko opazimo takšno tendenco, o čemer priča naslednjih nekaj primerov in primerjav.

Iz večine prispevkov, ki ohranjajo zgodovinski okvir avantgarde (1910–1930) bolj ali manj nedotaknjen – če seveda odštejemo komparativne študije, v katerih je praviloma upoštevan širši časovni razpon – najbolj izstopa študija I. Smirnova o katahrezi. Avtor o njej ne piše le kot o retorični figuri, značilni za mnoga avantgardna dela, temveč kot o dominantnem strukturalnem principu katerekoli avantgardne umetnosti, h kateri šteje tudi simbolistično in postsymbolistično avantgardo (*Pojmovnik* 2, str. 67-75). S tem stališčem se nikakor ne bi mogel strinjati že P. Bürger, ki je izpeljal svojo koncepcijo avantgarde ravno na opoziciji s simbolizmom kot skrajno stopnjo v procesu avtonomizacije umetnosti, ki jo skuša avantgarda preseči, prav tako pa tudi ne Flaker. Ta sicer v zgodnejših delih ob tem vprašanju še ne izkazuje kasnejše trdnosti (prim. *Stilske formacije*, str. 199-208), vendar pa se je v *Ruski avantgardi* oprl ravno na Bürgerja (in Klotza), ko je periodizacijsko shemo avantgarde zgradil na ekskluzivni opoziciji avantgarde in simbolizma (oz. modernizma). Uvrstitev študije Smirnova v *Pojmovnik* je torej potrdilo dokajšnje tolerantnosti.

Periodizacijska shema je izredno pomembna in koristna; Flaker je namreč uveljavljal načelo, da je pri razpravljanju o avantgardi nujno iz-

hajati iz samih del in pri tem ustrezno poudarjati sinkretizem umetnosti, vendar pa bi bilo ob takšnih "imanentističnih" izhodiščih mejo med avantgardo in (predhodno) neavantgardo včasih komaj mogoče potegniti. V zapletenih primerih ima časovno merilo veliko prednost. Toda konkretni, določeni zgodovinski okvir ima tudi to lastnost (ali nemara slabost), da odpira široke možnosti posrednega karakteriziranja avantgarde, zato je bil že v *Ruski avangardi* pritegnjen v ožji krog obravnave širok spekter sočasnih doktrin in tokov v literaturi in umetnosti, v estetski in literarni teoriji, ki so bili avantgardi pogosto celo nasprotni (npr. razvoj literarnoestetskih doktrin od ruskih formalistov mimo Lenina do Ždanova). Uvajanje ruskih formalistov in Bahtina v kontekst ruske avantgarde nas v *Pojmovniku* potemtakem ne more preseščati, prav tako tudi ne uvrstitev študij o pojmih, izvirajočih izključno iz prej omenjenih teoretskih in ideoloških besedil, jasno je namreč povedano, da zajema fenomen avantgarde ne le literaturo, temveč tudi umetnost in kulturo. Hansen-Lövejeve temeljite, pri Foucaultu navdihujoče se "arheološke" študije o pojmih faktura/fakturnost, motiviranost/motivacija in dominanta, npr. nikakor ne izhajajo iz literarnih, umetniških del, kljub temu pa je Flaker o avtorju že prej pohvalno ugotovil, da je s svojo izčrpno analizo literarnoteoretskih spisov ruskih formalistov pravzaprav napisal knjigo, "ki o teoriji avantgarde kot o estetskem procesu govori več in bolje, kot nam je doslej uspelo prebrati" drugje (A. Flaker, *Poetika osporavanja*, str. 322). Vseeno so omenjene študije dunajskega slavista in izvrstnega poznavalca formalistov zgolj skrajnost: malone vsi ostali avtorji (morda je izjema še Nilssonova obdelava pojma osjet jezika) se tudi pri obravnavi t.i. "teoretskih" pojmov poudarjeno navezujejo na sama literarna besedila.

Bolj presenetljivo in zanimivo je precejšnje število študij o pojmih, ki se nanašajo na posamezne izme, skupine in programe, saj je znano, kako je Flaker vztrajno načelno oporekal takšnemu raziskovanju in poudarjal, da avantgarde ne gre pojmovati kot zbir raznih gibanj in izmov, kajti zunanji organizacijski vidiki in programi brez ustrezne umetniške realizacije v samih delih da za avantgardo niso relevantni. Tudi tega načela se sam ni povsem strogo in togo držal, v *Pojmovniku* pa je možnost za ta vidik raziskave, kot se zdi, sploh odprta brez pridržkov. Ali to pomeni, da za zanesljivo znanstveno informiranje, ki je prva naloga pojmovnika, torej ni mogoče oz. ni dovoljeno izpustiti teh, takrat izjemno odmevnih pojavov, programov in skupin z značilnimi, s posebno skrbjo in preudarnostjo izbranimi imeni? Naivnega in prostodušnega pritrilnega odgovora nikjer ne srečamo neposredno, vendar pa je očitno, da se mnenje urednikov in sodelavcev "operativno" giblje v to smer, ne da bi šlo pri tem samo za neizogibno dopolnilno informiranje ob pomembnejšem ustvarjenem umetniškem deležu: tako npr. B. Kosanović zaključí obravnavo Serapionovih bratov z razpadom skupine, čeprav le-ta še zdaleč ni pomenil, da so tudi njeni člani nehali ustvarjati, in samo slednje bi bilo v nasprotnem primeru lahko zares odločilno. Svojega predhodnika pri Flakerju ima tudi Kosanovičeva študija *Pesniška slika*, nanašajoča se na imaginiste: toda tam je bil kot integralni člen ruske avantgarde podrobneje predstavljen le Jesenin navkljub tradicionalizmu v njegovi poeziji – njen pojav pač povsem ustreza časovnemu okviru avantgarde, čeprav ji je "strukturno tuj in nasproten. Podobno so tu imaginisti normalno uvrščeni v pojmovnik, hkrati pa je tokrat označen še skupinski vidik njihovega delovanja. Navedeni primeri, upajmo, dovolj nazorno ilustrirajo razsežnosti in način funk-

cioniranja obćih načel *Pojmovnika* ter nakazujejo vzroke, zaradi katerih se to delo, ob nerazčišćenih vprašanjih glede pojma avantgarde po našem mnenju, kljub vidnim naporom in vse prevevajočemu "duhu tolerance in razumevanja", ne more v zaželeni meri približati svojemu cilju in se izoblikovati v dejansko sistematičen dosežek, ki bi v skrajni konsekvenci seveda moral biti nič manj kot – antipod Flakerjevi *Ruski avangardi*.

Pomudimo se še nekoliko pri izboru pojmov. Oba zvezka sta razdeljena na tri dele. Prvi je pri obeh najobširnejši in zajema "teoretske" pojme, med katerimi so, kot že omenjeno, takšni, ki jih je uveljavila sama avantgarda, prispevki o njih pa izhajajo izključno iz teoretskih del (kot že naštetih Hansen-Lövejevi ter Nilssonova študija), ali pa se navezujejo tudi na umetniške realizacije v literaturi in drugod. Tu so nato še pojmi, ki jih pri raziskovanju avantgarde izdeluje današnja teorija, toda razlikovanje med enimi in drugimi je včasih komaj možno in končno tudi nima pravega smisla; morda bi še z najmanj pomisleki med "druge" lahko prišteli Flakerjevo *Optimalno projekcijo*, študijo J. Užarevića – *Inkompatibilnost*, ki se opira na Lotmana, in *Katahrezo* I. Smirnova. Med "teoretske" so uvrščeni še prispevki, ki resumirajo znane Bahtinove pojme ter jim iščejo ustrezne ekvivalente v sočasni ustvarjalni praksi, npr. *Karnevalizacija* in *Menipeja* (L. Szilárd), *Groteska/roman* (V. Rištar), *Proizvodna umetnost* (G. Schumann), *Literatura fakta* (H. Günther) in *Pesnička slika* (B. Kosanović). Eno skupino lahko (seveda samovoljno) sestavimo iz pojmov, ki jih iz prejšnjih Flakerjevih del poznamo kot bistvena določila avantgarde: *Crni humor* (M. Medarić-Kovačić), *Montaža* (G. Schumann) ter *Prvobitnost – primitivizam* (N. Å. Nilsson). Sveže učinkujejo manj frekventni pojmi, npr. *Zvezdani jezik* ter *Nadpripovijest* iz poeto-

loške misli Hlebnikova (D. Oraić), pojem *Ornamentalnost/ornamentalizam* (L. Szilárd), nanašajoč se na sižejsko organizacijski princip, ki se vzoruje pri glasbi, ter *Byt (Svagdán)* Aleksandra Flakerja. V drugi del prvega zvezka so uvrščeni pojmi, ki se nanašajo na posamezne skupine in programe: o njih govore študije o Grupi "41^o" (R. Ziegler), o konstruktivizmu (R. Grübel) in o Serapionovih bratih (B. Kosanović); v drugem zvezku pa najdemo v drugem delu študije o Prounu (S. Briski-Uzelac) ter o dveh manj znanih avtorjih, prozaistu Leonidu Dobičinu (D. Ugrešić) ter o komediografu Nikolaju Erdmanu (N. Moranjak-Bamburać). V tretjem delu prvega zvezka sledijo še komparativni prispevek o vzporednicah med Bertoltom Brechtom in rusko avantgardo (Z. Konstantinović) in prispevek o Eleni Guro (I. Rakuš), v drugem zvezku pa še komparativni študiji *Barok i avangarda* (Ž. Benčić) ter *Majakovski/hrvatska i srpska književnost* (A. Parmeggiani). V drugi in tretji del obeh zvezkov uvrščeni "pojmi" so torej lahko izmi, skupine, programi, avtorji (zlasti manj znani) in celo posamezni vplivi. Za vse skupaj vključno s "teoretskimi" pojmi pa, kot že rečeno, velja, da se jih avtorji v svojih prispevkih večinoma trudijo obravnavati s kar največ posluha in pozornosti za konkretne "realizacije" v samih delih. Doseženi rezultati so, če jih med seboj primerjamo, različni: kvaliteta prispevkov v *Pojmovniku ruske avangarde* na žalost precej niha in poleg vrste prispevkov, ki jim ni kaj očitati, in celo izvrstnih študij je tudi nekaj takšnih, ob katerih bi lahko celo pomislili, da jim k uvrstitvi nekoliko pripomore prav bleščeča nalepka tujega imena – mednarodnost projekta po tej plati očitno deluje obremenilno – (prim. *Osjet jezika* N.Å. Nilssona ali *Montažo* G. Schumann v prvem zvezku). Manj zadovoljivo se zdijo obdelani npr. še pojmi *Crni humor* in *Pesnička slika*, a tudi

komparativni študiji Ž. Benčić bi lahko očitali precejšnjo improviziranost pri vzpostavljanju analogij med barokom in avantgardo (*Pojmovnik* 2, str. 147-163) in celo prispevek Z. Konstantinovića žal ni več kot odpiranje teme o odnosu med Brechtom in rusko avantgardo, kajti na mnoga načeta vprašanja ponudi le nekaj skiciranih odgovorov, medtem ko se strukturnega ali, kot sam pravi, tipološkega raziskovanja ne loti, čeprav se od nje ga nadeja dobrih rezultatov (*Pojmovnik* 1, str. 193-203). Res pa je, da imamo pred sabo le dva dosedaj izdana zvezka, že večje število zvezkov ali celo (sicer komaj predstavljaljiv) zaključen celotni obseg bi najbrž izpolnili nekatere praznine in temeljito predrugačili vtis.

Na koncu pikolovsko dodajmo, da bi večji zanesljivosti znanstvenih informacij v prid kazalo poleg tiskovnih odpraviti še nekaj napak, ki so vidne že pri površnem pregledovanju; tako je ostal pri G. Schumannu podatek, da je Joyceov *Uliks* izšel leta 1929 namesto 1922 (*Pojmovnik* 1, str. 88), Z. Konstantinović je pomotoma pripisal delo *Teorija prozy* V. Šklovskega Tinjanovu (*Pojmovnik* 1, str. 194), prevajalec Hansen-Lövejeve študije *Motiviranost/motivacija* npr. pa iz nepojasnjenih razlogov v besedilu ni ustrezno uporabil tega para, čeprav je v naslovu sicer ohranjen, in je namesto tega nerodno vztrajal pri prevajanju izraza motivirovka z motivacijo (v kazalu vsebine je celo mogoče prebrati še tretjo možnost – motivirovka/motivacija). Zasnovani projekt, ki obeta mednarodno sodelovanje pri *Pojmovniku*, pomeni v današnjih časih radikalnega zmanjševanja sredstev za prevajanje ter za uvoz tuje strokovne literature, ki je s tem postala skoraj nedosegljiva, kljub omenjenim pomankljivostim vendarle koristno in pogumno dejanje zagrebških znanstvenikov kot iniciatorjev in organizatorjev dela. Nameravani prevod v enega svetovnih jezikov,

predvidoma v ruščino, pa naj bi prispeval tudi k večji mednarodni dostopnosti tega dela.

Dodatek: 3. in 4. zvezek

Medtem ko je ta recenzija čakala na objavo, sta z letnico 1985 izšla še tretji in četrti zvezek *Pojmovnika*. Tokrat navajamo le nekaj splošnih preglednih ugotovitev, čeprav bi si oba zvezka zaslužila temeljitejšo obravnavo. Glede zunanjega videza, opreme in obsega ni opaziti sprememb. Mednarodna zasnova projekta očitno ne dela težav, saj najdemo pri tujih sodelavcih nekaj novih imen, med njimi tudi dve iz Sovjetske zveze, poleg tega pa se je povečalo tudi skupno število njihovih prispevkov, kar vse priča, da delo poteka po zastavljenih načrtih. Novost je posebna skupina študij v tretjem zvezku, kjer je po besedah urednika objavljeno takšno gradivo, ki s svojo analitično zasnovno odpira možnosti za nadaljnjo sintetično obdelavo, njegova objava pa je ponovna potrditev resnično široke odprtosti *Pojmovnika*. Ker gre za študije obrobne pomena, v njih obdelane teme pa so bile največkrat že zajete v drugih prispevkih, se zastavlja vprašanje, ali takšna usmeritev povsem ustreza tendenci k znanstveni sistematičnosti, ki je bila v prvem zvezku še jasno izražena.

Sicer pa se zdi, da *Pojmovnik* vztraja pri načelih, znanih že iz prvih dveh zvezkov: osnovna je najbrž zahteva po znanstveni širini in interdisciplinarnosti, ki jo terja že sama narava predmeta; načelo izhajanja iz umetniških realizacij oz. del in iz teorije se dopolnjuje s pomembnim deležem, odmerjenim raznim programom, skupinam in gibanjem; upoštevan je historični okvir avantgarde, vendar brez kakršnihkoli togosti, ki bi vnaprej omejevale dosti važnejšo širino pogleda, kar praktično pomeni, da se (približno) upošteva predvsem njegova spodnja meja, zgornja pa je skoraj povsem poljubna; prav tako niso

zanemarjeni komparativni vidiki ruske avantgarde, itd. Posamezni prispevki, ki že prej niso ozko obravnavali le teoretskih pojmov, ki jih je izdelala avantgarda ali se danes rabijo v razpravljanju o njej, ter skupin, programov, gibanj in manj znanih avtorjev, temveč so včasih merili npr. tudi na posamezen vpliv, so v tretjem zvezku popestreni z že omenjenimi gradivi. V primerjavi s prvima dvema zvezkoma lahko opazimo tudi večje število študij, ki obravnavajo samo en aspekt glavnega pojma. Take so npr. študije o komičnem pri Proppu (B. Kosanović), o osebnih imenih pri A. Belem (V. Rister) in o estetiki Mejerholdovega gledališča (N. Moranjak-Bamburač) v četrtem zvezku. Takšno drobljenje pojmov je morda v prid specializiranosti in izčrpnosti prispevkov, vendar pa zmanjšuje sintetično preglednost edicije. Spriču tega ter še nekaterih drugih, že omenjenih razlogov se zdi dejanski vpliv "občih načel" in zahtev po znanstvenosti in sistematičnosti mnogo manjši od prvotno deklariranega. *Pojmovnik ruske avantgarde* tako že nekoliko drsi k svoji drugi možnosti, tj. zborniku razprav na izbrano temo, vendar mu tega urednik A. Flaker nikakor ne šteje v slabo, saj ob njegovi odprtosti poudarja, da ni bil zamišljen kot leksikografska publikacija (prim. *Pojmovnik* 3, str. 274). A če je tako, potem bi bilo ob razhajanjih najbrž nujno odpreti diskusijo oz. dialog, za kar pa dosedanja ureditev in oblika seveda ni najbolj primerna. Toda morda bodo tudi iz te zagate uredniki sčasoma znali prožno poiskati ustrezno rešitev.

S prispevki T. Nikolskaje in S. Sigova iz Leningrada – bližina oz. lažja dostopnost virov jima omogoča, da sta podrobno seznanjena z manj znanimi dejstvi in imeni – sta obogatena in vidno razširjena tista dela obeh zvezkov, ki sta posvečena obdelavi posameznih avtorjev, gibanj, skupin in programov, v istem sklopu pa je razveseljiva še biblio-

grafija Kručonihovih objavljenih del, priložena študiji avtorice R. Ziegler, ki bo morda vzpodbudila k posnemanju še druge pisce prispevkov.

Omenimo naj, da so študije o teoretskih pojmih v obeh zvezkih tokrat napisali Ž. Benčič, A. Flaker, H. Günther, A. A. Hansen-Löve, Z. Konstantinović, B. Kosanović, D. Oraić in V. Rister. V drugem delu obeh in tretjem delu tretjega zvezka so poleg treh zgoraj omenjenih še študije S. Briski-Uzelac, R. Grübela, V. Golubović, B. Kosanovića in N. Moranjak-Bamburač. Med gradivo so v tretjem zvezku uvrščeni članki C. Solivetti, J.J. van Baaka in R. Giuliani, in končno sta v zadnjem, tretjem delu četrtega zvezka še prispevka J.J. van Baaka in komparativna študija N.Å. Nilssona.

Zapis lahko sklenemo z ugotovitvijo, da dosedaj opravljenemu delu pri *Pojmovniku ruske avantgarde* ne manjka velikopoteznosti, potrebne za takšen projekt, pri čemer razsežnosti, medsebojna povezanost ter tesna pretkanost raznovrstnega gradiva z različnimi teoretskimi in komparativističnimi referencami razodevajo široko podobo umetnostnega in kulturnega snovanja, (še vedno in vsem pomislekom navkljub) označenega z imenom ruske avantgarde.

Alenka Koron

Zdzisław Darasz OD MODERNE K EKSPRESIONIZMU

Slovenska matica
Ljubljana 1985

V 29. zvezku zbirke Razprave in eseji je Slovenska matica predstavila slovenskim bralcem doktorsko disertacijo poljskega slavista-slovenista Zdzisława Darasza z izvirnim naslovom *Od moderny do ekspresjonizmu*, ki je izšla l. 1982 pri akademijški založbi Ossolineum v Wrocławu. Predmet razpravljanja so spremembe v slovenski književni

zavesti v obeh imenovanih obdobjih, še zlasti v času moderne. Delo je nastalo pretežno leta 1979, ko je bil Darasz v Ljubljani kot štipendist Komisije za pospeševanje slovensčine na neslovenskih univerzah. Prevod, opombe, imensko kazalo in bibliografska pripomba so delo Toneta Pretnarja.

V središču avtorjevega razmišljanja so v prvi vrsti neliterarna in polliterarna besedila (literarna publicistika in avtorefleksija) glavnih predstavnikov slovenske moderne in ekspresionizma, ki izpričujejo spremembe oziroma odklik od prejšnjih umetniških načel ob koncu preteklega in na začetku sedanjega stoletja. Na umetniška besedila se Darasz sklicuje samo tedaj, kadar želi še dodatno potrditi ugotovitve, do katerih so ga privedle analize posameznih temeljnih neliterarnih besedil. Cilj tako zamišljenega raziskovanja pa je sistematizacija pojavov, ki so bili odločilnega pomena v razvojnem procesu slovenske moderne in ekspresionizma. Metodološka izhodišča pričujoče razprave se opirajo na način obravnavanja obdobja moderne pri Kazimierzu Wyki, avtorju monografije *Mtoda Polska* (1. zvezek: *Modernizm polski*, Krakow 1977). Kar zadeva terminologijo, Darasz na začetku razprave podrobneje obrazloži predvsem pojem moderna. Razume ga kot najširšo in hkrati najbolj praktično oznako za poimenovanje tega obravnavanega obdobja, to pa zato, ker nima pomanjkljivosti, ki so vidne v primeru, če bi se odločil za katerega od pojmov, ki označujejo določeno umetniško strukturo, na primer za dekadenco, simbolizem in še posebej novo romantiko. V zvezi s pojmom ekspresionizem poudari Darasz predvsem spornost njegovega literarnozgodovinskega statusa (str. 12), ne pa samo poimenovanje. Nazadnje v uvodu obrazloži še kategorijo književni rod (generacija), ki je temeljnega pomena za analizo in interpretacijo obravnavanih pojavov, pri čemer se spet

sklicuje na dela K. Wyke. Izrecno namreč poudari, da je teorija književnega rodu učinkovita samo tedaj, če ne vidimo "v ritmu generacij" tiste energije, "ki uravnava razvoj in spremembe književnosti", temveč upoštevamo, da dejavniki, ki uravnava razvoj književnosti, sodijo v razredni boj, na družbenopolitično področje, na področju umetnosti pa pripadajo moči izročila. Tako je problem književnega rodu samo vprašanje refleksa omenjenih dejavnikov v zavesti, ki povezuje umetniške skupine ne glede na starost (str. 12-13).

V poglavju *Na pragu moderne*, ki sledi uvodnemu razmišljanju, se seznanimo z vdorom vidnejših in manj opaznih sprememb v slovenski literaturi iz zadnjega desetletja prejšnjega stoletja, med katerimi so najpomembnejša Cankarjeva polemična besedila, na primer spis *Anton Aškerc* (Ljubljanski zvon 1896), v katerem je zahteval, da mora biti slovenska literatura in z njo vsa kultura v zvezi z vsem svetovnim gibanjem. Osrednje poglavje z naslovom *Glavni tokovi sprememb v modernistični poeziji in njihovo zrcaljenje v zavesti generacije* pa izpostavi tri glavne dejavnike pri formiranju vsebinsko oblikovnih načel slovenske moderne: moč ljudske pesmi, romantično literarno izročilo, vpliv evropske literature. V zvezi z omenjenimi dejavniki še posebej opozori na Maeterlincka, tako da se sklicuje v pretežni meri na korespondenco štirih avtorjev slovenske moderne; podrobneje obravnava tudi problem vzporedjanja Murna z Rimbaudom, pri čemer pa nima v mislih Murnovega vstopa (vsaj delno) v modernizem 20. stoletja, ampak zgolj podobnosti med Murnovim in Rimbaudovim lirskim pesništvom. Zato se zdi morda umestno pripomniti, da avtor, ko imenuje pripadnike naše moderne modernisti, nikakor ne misli na kakršnokoli njihovo zvezo z modernizmom, tudi ko gre za Murna. Tako kot v prvem, tudi v tem poglavju

izbere najpomembnejši dokument o literarnoumetniški zavesti moderne med Cankarjevimi spisi. Seveda je to *Epilog k Vinjetam* (1899), ki izpričuje Cankarjev zavestni prehod v simbolizem. Kar pa zadeva programske izjave ostalih treh pripadnikov moderne, Darasz potrjuje, da so za Župančiča pomembne vitalistične težnje (Bergson), pri Ketteju proti koncu ustvarjalnosti predvsem simbolistične, kakor jih zasledimo pri Maeterlincku, medtem ko Murn ostaja med Verlainovim impresionizmom in Rimbaudovim simbolizmom. V naslednjih dveh poglavjih skuša Darasz odgovoriti na vprašanja v zvezi s problemom ekspresionizma v Župančičevi liriki in avtorja *Samogovorov* uvrsti med predhodnike slovenskih ekspresionistov. V zadnjem z naslovom *Iskanje formule "nove umetnosti" v slovenski slovstveni publicistiki ekspresionističnega desetletja* pa ugotavlja, da je mogoče pritrčiti številnim raziskovalcem ekspresionizma, ki med moderno in ekspresionizmom ne vidijo strukturnih nasprotij, ampak menijo, da je slednji samo podaljšek in stopnjevanje moderne, tako na primer v liriki Antona Vodnika, Voduškove in Kosovelove izjave o ekspresionizmu kot novi umetnosti in novem izrazu so po mnenju avtorja programsko premalo jasne, pesniški dosežki ekspresionistov pa pomenijo "regresivno razvojno težnjo", saj so zamenjali pesniški jezik.

Cilj analize programov, polemik, korespondence in drugih dokumentov o idejnoestetski zavesti pripadnikov slovenske moderne in ekspresionizma je bil dosežen šele tedaj, ko je Darasz primerjal njihove izjave in težnje z današnjim vedenjem o strukturah obeh tokov in o tem, kako sta udeleženi v literarnih delih najvidnejših predstavnikov teh tokov. Zato se zdi med najzanimivejšimi avtorjeva misel, da so imeli "modernisti z uresničevanjem zahteve po osvobajanju ustvarjalnega subjekta težave", saj so sa-

mo teoretično razglašali gesla polne umetnikove svobode, v praksi pa so se prilagajali različnim potrebam, ki jim je njihova umetnost tako ali drugače "služila". Skratka, čeprav so po avtorjevem prepričanju simbolistični programi v neliterarnih ali polliterarnih tekstih skladni z razumevanjem poezije kot realizacije absolutnega subjekta, ki v svoji ustvarjalnosti nekako kontaktira s transcenco na metafizični ravni ter jo umetniško uresničuje s simboli kot edinim medijem, je morala slovenska generacija moderne zaradi strahu pred nekomunikativnostjo ostati pri jezikovni konvenciji, celo v "službi narodu". Zdi pa se, da je takšna ugotovitev vredna obžalovanja samo tako dolgo, dokler sprejemamo idejo, da poezija vendarle lahko postane realizacija simbolistično zamišljenega neposrednega stika z absolutno idejo. Kakor hitro pa upoštevam "negativne" ustvarjalne izkušnje najvidnejših simbolistov (Mallarmé, Rimbaud), se zdi, da ni bilo zgolj takšno ali drugačno zaostajanje za Evropo krivo, da sta na primer Cankar in Župančič elemente simbolistične metafizike bolj ali manj podredila družbenim potrebam. Znano je celo, kar zadeva Cankarjev odnos do Nietzscheja, da je v nekaterih plasteh Cankarjevih del mogoče zaznati "prikrito polemiko z vsakršno metafiziko volje do moči, kar seveda v evropskem okviru pomeni, da se je Cankar s svojim bistvom postavil po robu zadnji metafiziki, ki jo je iz svoje tisočletne tradicije še lahko rodila Evropa, preden se je ta metafizika dokončno razsula" (Janko Kos, *Slovenske literarne konstante*, Sodobnost 1976, str. 328). Podobno velja tudi za Župančičev odnos do Bergsonove metafizike življenjskega zagona, ki zanj ni postala kaka "globalna metafizika".

Drugače pa je Darasz zastavil vprašanje o ekspresionizmu na Slovenskem, predvsem kar zadeva njegove ugotovitve o regresivnih tež-

njah ekspresionističnega pesniškega jezika. Ko analizira Kosovelove in Voduškovje izjave, pride do zaključka, da je za Kosovela najbolj značilno "disonantno občutje resničnosti, nemir in negotovost, zavest ogroženosti, uporniško stališče, odkonilna gesta, vse to pogojuje ostro, maksimalno zgoščeno obliko, ki se sama po sebi odreka bogastvu izraznih sredstev, ki so umetniku na voljo" (str. 122). Takšna ugotovitev pa dovolj jasno izpričuje razliko med novoromantičnim absolutnim subjektom, ki se utemeljuje v svoji harmonični enotnosti in popolnosti, ter značilnim ekspresionističnim občutjem nepopolnosti lastne subjektivnosti, ki teži k dopolnitvi v prihodnosti. Takšna transcendenca je v nasprotju z esteticističnimi težnjami, pač pa se veže z etično voljo in akcijo, četudi se nam danes le-ta zdi še tako naivna in utopična, na kar opozarja Darasz (str. 123). Kljub temu ostaja ekspresionizem po avtorjevih ugotovitvah, čeprav v opoziciji do moderne, v okviru tiste metafizične razvojne stopnje evropskega duha, ki ji pravimo duh novoveške Evrope; s tem se verjetno strinja večina raziskovalcev slovenskega ekspresionizma, čeprav ni nujno, da konec tradicionalne metafizike, podobno kot Darasz, enačijo s koncem antropocentrizma.

Franca Buttolo

**KAFKA IN JUGOSLAVIJA
V VZHODNEM BLOKU:
KAFKA—HANDBUCH II,**

ur. H. Binder

Kröner Verlag, Stuttgart 1979

Priročnik o Kafki najprej zbudi vtis izredno temeljite, vsestranske, sistematične in pregledne, skratka, vzorne obdelave pisatelja in njegovih del, pa tudi kritične in znanstvene literature o njih. Obsega namreč dve debeli, a kljub temu tudi v dobesednem pomenu priročni knjigi. Obe sta dvodelni. Prva obravnava

pisatelja in njegov čas, tj. Kafkovo življenje in njegovo sodobnost, je torej predvsem literarno- in družbenozgodovinska. Druga obravnava Kafkova literarna dela in njihovo odmevnost, tj. natise, prevode, priredbe, uprizoritve itd. Kafkovih spisov in ob tem še sekundarno literaturo o Kafki in njegovih delih, je torej predvsem literarnoteoretična in primerjalna. Tako je v *Priročniku* mogoče najti odgovor ali vsaj napotek k odgovoru na raznovrstna vprašanja, če nič drugega, pa vsaj ugotoviti, s čim se kafkologi bodisi nasploh bodisi le v posameznih delih sveta še niso ukvarjali. *Priročnik o Kafki* je torej videti prava zakladnica zgoščeno predstavljenih doizgled, analiz, interpretacij in bibliografskih podatkov, pregledno urejenih in tem laže najdljivih, ker ima vsaka knjiga posebej poleg celotnega vsebinskega kazala še svoje posebno kazalo (indeks) avtorjev in naslovov — predvsem Kafkovih del, z njimi povezanih periodičnih publikacij in drugih važnejših gesel. Toda občudovanje lepega dosežka 35 nemških in drugih specialistov za Kafko ter zadovoljstvo zaradi bogate informativnosti tega monografsko-bibliografskega zbornika se grdo skalita, ko si ogledamo, kako je opisan sprejem Kafke v naši domovini.

Po navedbah v vsebinskem kazalu ni videti, da bi bila med "posamezne dežele", v katerih je popisana odmevnost Kafkovih del, uvrščena tudi Jugoslavija in z njo Slovenija. Tako bi lahko sklepali tudi iz imenskega kazala druge knjige, v katerem ne najdemo niti naših najvidnejših, tj. knjižnih prevajalcev Kafkovih del — Herberta Grüna, Jožeta Udoviča in Janeza Gradišnika, niti avtorjev vidnejših, tj. v knjigah objavljenih študij o njem — Bratka Krefta, Dušana Pirjevca in Katarine Bogataj. Glede na konkretno in natančno obdelavo Kafkove odmevnosti na Angleškem, Francoskem in še v celi vrsti evropskih in neevropskih držav bi

namreč lahko pričakovali, da bi bili v *Priročniku* omenjeni vsaj navedeni slovenski prevajalci in esejisti, če ne tudi pisatelji Miran Jarc, Jože Snoj, Vladimir Kavčič in drugi, ki so objavili svoje spise o Kafki v teže pregledni periodiki. Vendar pa najdemo v imenskem kazalu omenjenega Dušana Ludvika, ki je maja 1963 na mednarodni znanstveni konferenci o Kafki v Liblicah informiral svetovno javnost o Kafkovi odmevnosti v Jugoslaviji in nato objavil svoj referat, preveden v nemščino, z naslovom *Kafka bei den Jugoslawen*, v zborniku *Franz Kafka aus Prager Sicht 1963* (1965). Šele ta navedba napoti k ugotovitvi, da je v 950 strani dolgo knjigo vendarle uvrščen pol strani dolg odstavek o Kafkovi odmevnosti v Jugoslaviji, nedvomno oprt prav na omenjeni Ludvikov referat.

Jugoslavija navsezadnje le ni povsem prezrta, čeprav je v kazalu zamolčana in čeprav je v odstavku, ki ji je namenjen, njena narodnostna heterogenost samo omenjena v navedbi, da so Kafkova dela dostopna v vseh jezikih te dežele – kateri so ti jeziki, namreč ni navedeno. Toda skrito in skopo obravnavanje Jugoslavije, ki tudi z dodatno stranjo bibliografskih podatkov o Kafkovih odmevih pri nas ni omiljeno, je v kričečem nasprotju z obravnavanjem podobnih, npr. severnoevropskih dežel. Avtorji, ki so v obsežnem delu druge knjige *Priročnika*, naslovljenem *Zgodovina sprejemanja Kafke*, prispevali sestavne dele poglavja z naslovom *Odmev v posameznih deželah*, sicer niso delali po togi shemi, ker so očitno upoštevali specifikum in kvantiteto odmevov v svojem območju, določno pa so označili vsaj jezikovne skupnosti, če se ujemajo z državnimi tvorbami ali ne. Beatrice Sandberg je npr. pod skupnim naslovom *Severna Evropa* v treh samostojnih enotah najprej obdelala Kafkov odmev v literarni kritiki in literarni znanosti na Norveškem, Švedskem in Danskem, v nadaljnjih

štirih samostojnih enotah pa še njegov vpliv na norveško, švedsko, dansko in islandsko literaturo – vse skupaj na 19 straneh. Oscar Careiro je pod umetno poiskanim in ravno posrečenim skupnim naslovom *Hispania* predstavil Kafkove odmeve v Španiji in v Južni Ameriki, ki seveda ni vsa le špansko jezikovno območje, gradivo pa je razdelil v enote z naslovi *Prevodi, Odmevi v kritiki in znanosti in Vpliv na literaturo* – vse skupaj obsega 18 strani. Bert Nagel je v uvodnem prispevku z naslovom *Nemčija* na 43 straneh obdelal nemško jezikovno območje, ne da bi ga delil na geopolitične enote (Nemčija, Švica, Avstrija), ki so se prav v času učinkovanja Kafkovih del močno spreminjale, spet pa je posebej obdelal *Odmeve v kritiki in znanosti in Vpliv na literaturo*, in zraven je ti dve enoti še notranje nadrobneje vsebinsko ali časovno razčlenil. Harry Järv, na Finskem rojeni, a na Švedskem izšolani in v obeh teh deželah delujoči publicist in bibliograf, ki se je s Kafko precej ukvarjal, še posebej ga je zanimal njegov odmev v deželah vzhodne Evrope, pa je obdelal tudi Kafko v Jugoslaviji. Toda to je uvrstil v sestavek, ki nasprotno od vseh drugih ni razčlenjen niti po geografskem niti po jezikovnem niti po vsebinskem niti po časovnem niti po kakršnemkoli drugem vidiku, pač pa ima eno samo, v več pogledih presenetljivo, neformalno ideološkopolitično oznako *Vzhodni blok* (Ostblock).

Ta izraz, ki je nastal proti koncu 40. let v ozračju in duhu hladne vojne med Sovjetsko zvezo in njenimi nedavnimi zahodnimi zaveznici, je kot stvarna, denotativna oznaka za znanstveno rabo nasploh nesprejemljiv, uvrstitev protiblokovske Jugoslavije v "vzhodni blok" pa je v vsakršni zvezi nedopustna. Na to izrecno opozarja ob razlagi izraza *Ostblock* npr. Brockhausova enciklopedija (14. zvezek, Wiesbaden 1972¹⁷, str. 8), prav v zvezi z recepcijo Kafke pa izvzema

Jugoslavijo iz vzhodnega bloka celo sam Harry Järv in s tem spodbija svojo lastno odločitev. Svoj prikaz sprejema Kafke v Jugoslaviji namreč začne s trditvijo: "In Jugoslawien wurde Kafka nicht auf die gleiche Art wie in den übrigen Ostblockländern als fragwürdig aufgefaßt."

Poleg Jugoslavije obravnava Järv v svojem *Vzhodnem bloku* še Češkoslovaško, Nemško demokratično republiko, Poljsko, Sovjetsko zvezo, Madžarsko, Romunijo in Bolgarijo. Te države so obstajale, še preden je nastal izraz in pojem "vzhodni blok", tako da ta oznaka zajema le del njihovega trajanja, celo le del tistega trajanja, ki se ujema s časovnim okvirom možnega ali dejanskega poznavanja Kafkovih del. Po Järvovih lastnih navedbah so jih res vsaj na Češkem in Madžarskem poznali že v 20. letih in na Poljskem v 30. letih, torej tudi specialni vidik Kafkove recepcije, za katerega v *Priročniku* gre, razdira meje in dozdevno enotnost vzhodnega bloka, se pravi, spodbija upravičenost tega okvira tudi s časovnega, ne le z ideološko političnega in jezikovno kulturnega vidika.

Uvodni, nenaslovljeni sklop bibliografije, dodane Järvovemu *Vzhodnemu bloku*, ki opozarja na literaturo širšega, zbirnega, zunajdržavnega značaja, navaja k domnevi, da je prav ta literatura spodbudila Järva in z njim še glavne urednika Binderja k zgrešeni blokovski obdelavi Kafkovega odmeva – če sta spregledala distinkcije med obravnavami Kafke v vzhodnih deželah, v komunističnih deželah, za železno zaveso in v marksistični literarni kritiki. Tako enačenje kategorij in zornih kotov opazovanja je močno uveljavljeno v površnem publicističnem pisanju za propagandno rabo, ni pa primerno za znanstveno publikacijo: političnoideološka stališča, ki so imela za Kafkova in še marsikatera dela tudi praktične, represivne kulturnopoli-

tične posledice, ne izvirajo iz marksistično orientiranih metod literarne kritike. Marksistična ali psevdomarksistična kritika jim je bila kvečjemu pretveza. Z nekaj več posluha in manj predsodkov je kmalu mogoče razbrati, da so Kafkova dela tudi v okviru "vzhodnega bloka" doživljala raznovrstne, celo nasprotujoče si odmeve in interpretacije, ki jih ne gre reducirati na eno samo, četudi nekaj časa prevladujočo varianto. Avtorji, ki so med *Odmevi v posameznih deželah* obdelali območja "zahodnega bloka", si podobnih zavajajočih posplošitev niso dovolili, čeprav so tudi v teh deželah prav tako kakor v vzhodnih ponekod, v nekaterih obdobjih, sprejemali, odklanjali ali celo surovo zatirali Kafkova dela v imenu različnih ideoloških stališč. Prej nasprotno – ti sestavki ostajajo rajši povsem v okvirih literarnega dogajanja in se omembam zunajliterarnih posegov čimbolj, včasih celo preveč izogibajo.

Järvov *Vzhodni blok* je potemtakem v navzkrižju ne le z drugimi sestavki v poglavju *Zgodovina sprejemanja Kafke*, ampak tudi s poglavjem *Tipologija raziskovanja Kafke*, ki je namenjeno prikazu različnih metod in razčlenjeno na tri zaokrožene enote. Zadnja med njimi ima naslov *Posamezne interpretacijske smeri* in se spet deli v dva večja dela – a) *Delo v kulturnem in zgodovinskem kontekstu* in b) *Raziskovanje dela kot besedila*. Interpretacijske smeri, naštete pod a), so aa) religiozne, bb) filozofske, cc) psihološke, dd) biografske, ee) literarnosociološke in ff) marksistične razlage. Sem, pod ff) bi torej sodilo marsikaj tistega, kar ima Järv očitno ne le za skupni imenovalec, ampak celo za edini tip sprejemanja Kafke v "vzhodnem bloku".

Resnici na ljubo, a *Priročniku* v škodo pa je treba povedati, da Järv očitno ni edini med njegovimi sodelavci, ki mu metodika in klasifikacija v praksi delata težave. Pe-

ter U. Beicken, avtor celotnega poglavja o *Tipologiji raziskovanja Kafke*, je namreč v enoto b) – *Raziskovanje dela kot besedila* oddelka *Posamezne interpretacijske smeri* uvrstil ob aa) *Imanenca dela*, bb) *Obravnavanje oblike* in cc) *Tekstno lingvistiko* tudi dd) *Recepcijsko estetiko*, tj. metodo, ki ni orientirana samo k opazovanju besedila, ampak izrecno tudi k njegovemu "kulturnemu in zgodovinskemu kontekstu", če uporabimo Beicknovo oznako drugega poglavja, ali določneje – k bralcu, ki je nedvomno zunajbesedilni element.

Vprašanje je, koliko gre pri tem le za dopuščeno ali nehoteno neuskkljenost med različnimi avtorji *Priročnika*, koliko pa tudi za probleme usklajenosti ali neuskkljenosti različnih metod sodobne literarne vede in za osnovni problem obvladljivosti njihovega predmeta – literature, še posebno, kadar gre za celoten opus posameznega avtorja. Literarni avtor, v tem primeru Kafka, očitno dela literarni vedi težave, kadar ga je treba uvrstiti v natančno določen predal, literarna veda pa dela tudi sama sebi težave, kadar se soočajo njene lastne smeri in metode. Opozorila te vrste so neprijetna, toda konec koncev koristna, ker lahko spodbujajo razmislek o teh metodah in njihovi utemeljenosti, o iskanju novih poti in opuščanju tistih, ki ne vodijo nikamor. Drugačne, popolnoma nedopustne pa so pomanjkljivosti, povezane s prirejanjem dejstev in napačnim navajanjem ali izpuščanjem podatkov. Če je vladajoča ideologija v Sovjetski zvezi in nato še v nekaterih socialističnih državah Kafka nekaj časa odklanjala ter celo preprečevala tiskanje njegovih del na svojem območju, to ne opravičuje niti Järva niti kogarkoli drugega, da krči podatke o dejanskem obsegu prevodov in natisov Kafkovih del in tako s svojo lastno represivnostjo stopnjuje prikaz učinkov represije na Kafka in na bralce. Prav to pa je Järv storil tudi v bibliografskem pri-

kazu Kafkovih odmevov v Jugoslaviji.

Pri vseh drugih sestavkih, uvrščenih v poglavje *Odmevi v posameznih deželah*, je bibliografija razdeljena najmanj v dve vsebinski enoti: prva zajema ponatise in prevode, druga sekundarno literaturo. Mnogi dodajajo tema dvema še tretjo, ki opozarja na Kafkove vplive v posameznih nacionalnih literaturah. Järv nima take vsebinske delitve, čeprav tudi njegova bibliografija zajema prevode in sekundarno literaturo, toda v neurejenem prepletu in v poenostavljeni, skrčeni obliki. Drugi bibliografski dodatki – tudi tisti, ki zajemajo države, v katerih se je Kafkovo delo uveljavilo šele po II. svetovni vojni, npr. na Švedskem – navajajo ob naslovu vsake revialne ali knjižne objave poleg prevedenega še izvorni naslov, kadar ni na prvi pogled razvidno, za katero delo gre; če je pod istim naslovom objavljenih več besedil, v oklepaju navajajo naslove vseh; dosledno je naveden prevajalec, in če je v knjigi spremna beseda, sta navedena tudi njen naslov in avtor. V bibliografskih enotah pod naslovom *Jugoslavien* ni navedena vsebina knjig z več Kafkovimi besedili, npr. *Spleta norosti in bolečine*, prevajalci so navedeni le tu in tam, obstoj spremnih besed je večinoma zamolčan, prav tako njihovi avtorji.

Harry Järv je v *Priročniku* tako kakor vsi drugi avtorji, ki so sodelovali pri njem, predstavljen s kratkim opisom življenja in dela (prim. n.d., str. 915). Tu zvemo, da je poleg literarnih ved študiral tudi filozofijo in umetnostno zgodovino in bil po nekaj drugih službah od leta 1963 pa vsaj do 1979, ko je izšel drugi del *Priročnika*, ravnatelj rokopisnega oddelka v švedski Narodni knjižnici v Stockholmu. Spričo tega bo najbrž le malo kdo med nepoučenimi bralci posumil, da ugledni znanstvenik in bibliograf ne navaja pravih podatkov, pač pa bo sklepal, da v Jugoslaviji ni navada omenjati prevajalce ob prevedenih

delih, ali pa morda, da so prevodi tako slabi, da se prevajalci nočejo podpisati obnje, ali celo, da se prevajalцем ni dovoljeno predstaviti, ker so nezaželene, preganjane osebe. Prav zato, ker *Priročnik* na splošno zbuja vtis zgedne izčrpnosti, zanesljivosti in natančnosti, lahko pomanjkljivi in opuščeni podatki o Kafkovih odmevih v Jugoslaviji zavedejo iskalca informacij k marsikakšnemu napačnemu sklepu. To seveda razveljavlja uvodoma navedeno posplošeno predpostavko, da je iz *Priročnika* mogoče dobiti pregled nad pozitivno in negativno sliko o recepciji Kafke v posameznih raziskanih deželah.

Škoda. Järv in Binder bi si bila lahko na jasnem o pomenu in primernosti rabe izraza "vzhodni blok", prav tako pa bi si bila lahko izpopolnila podatke o jugoslovanski recepciji Kafke. Dosegljivi so v katalogih naših narodnih knjižnic (o Kafkovi in kafkološki literaturi v slovenskem tisku npr. v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani), pa tudi v objavljenih bibliografijah, npr. v *Slovenski bibliografiji*. Ta je tri leta pred izidom druge knjige *Priročnika*, tj. leta 1976, registrirala knjižne in revialne objave Kafkovih in kafkoloških spisov od osvoboditve do vključno leta 1972.

Majda Stanovnik

Perspektive in možnosti makedonske komparativistike

Makedonija je tisto območje Jugoslavije, kjer se je komparativistika razvila najpozneje, in priznati je treba, da smo o njenih delih in dosežkih dokaj slabo poučeni. Vendar se zdi, da je v zadnjih nekaj letih močno napredovala; to je vsaj mogoče sklepati že po nekaterih zunanjih znamenjih. Tako je bil pred petimi leti v Ohridu mednarodni kolokvij, ki se ga je poleg makedonskih in drugih jugoslovanskih komparativistov udeležilo nekaj vodilnih evropskih in ameriških; zbornik referatov s te prireditve je izšel s precejšnjo zamudo (*Književna nauka vo svetot. Prilozi za kolokviot na medjunarodna asociacija za komparativna kniževnost . . . Actes du colloque de l'AILC, Ohrid, 20-25 août 1981*. Skopje, 1984). Drugo tako znamenje je precej številna in aktivna makedonska udeležba na lanskem kongresu mednarodne zveze za primerjalno književnost v Parizu. Že to dvoje dopušča domnevo, da ima naša stroka v Makedoniji očitno precejšnje ambicije in da bržkone dobiva v svojem

družbenem okolju tudi precejšnjo podporo. Kako pa opredeljuje svoje značilnosti in glavne naloge, povzemamo po referatu skopskega profesorja Milana Djurčinova z naslovom *Perspektive in možnosti komparativističnih raziskav v Makedoniji*, objavljenem v francoščini v omenjenem zborniku.

Mesto in vlogo makedonske komparativistike določajo posebnosti družbenega okolja in kulturne tradicije. Že prostor, v katerem so se od nekdanj prepletali impulzi številnih, različnih kultur od antične mimo zgodnjekrščanske, srednjeveške bizantinske in slovanske do islamske, je sam po sebi spodbuden za obravnavanje umetniške ustvarjalnosti z mednarodnega vidika. Konkretnije pa določa eno glavnih smeri makedonske komparativistike posebna vloga folklore. V petih stoletjih pod turško oblastjo je namreč pismeno slovstvo skoraj povsem zamrlo, zato pa se je toliko bolj razvila folklor ali natančneje rečeno ustno ljudsko slovstvo, ki torej ni samo predhodnik umetne literature, temveč vzporedna ustvarjalnost z veliko umetniško vrednostjo. To hipotezo dokazuje proces nastajanja nove makedonske

KRONIKA

umetne poezije, ki je sprejela folkloro kot glavni vir tradicije, mitov in arhetipov; ljudsko pesništvo je imelo stimulatívno vlogo pri formiranju mnogih individualnih ustvarjalcev. Zato mora biti folkloro eno glavnih področij za komparativne raziskave, ki pa je ne smejo obravnavati kot opozicijo umetni literaturi, temveč kot ustrezno kompenzacijo z vrsto podobnih značilnosti. Komparativistika bi lahko zavrnila nezaupanje do ljudskega pesništva in ga ne prepuščala v obravnavo samo etnologiji; lahko bi načelno osvetlila funkcionalno vlogo folkloro pri nastajanju moderne literature in sploh umetnosti v nacionalnokulturnih območjih z zapoznelim ali zavrtim zgodovinskim razvojem.

Nadaljnji pomemben cilj komparativnih raziskav je premostiti razhajanje med najboljšimi dosežki literarne umetnosti in stanjem znanstvene misli o njej, ki je večinoma podrejena nacionalnim in zgodovinsko razvojnim kriterijem, ujeta v dogmatične sheme, zato je njen teoretični aparat anahronističen in nezdržljiv z modernimi umetniškimi stvaritvami. Preseči je treba težnje faktografskega pozitivizma in nacionalnega romantizma ter vzdrževati stik z najnovejšimi tokovi literarne umetnosti in teoretične misli o njej po svetu.

Dasiravno se ukvarjajo z literarno zgodovino in kritiko v glavnem isti ljudje, postaja aktualen konflikt med njima. Djurčinov se zavzema za njuno smotrno sodelovanje v okviru komparativistike, približno v smislu priporočil Renéja

Welleka. Seveda je to za mlado, dolgo časa zapostavljeno nacionalno kulturo lahko kočljivo. Komparativistika je bila že deležna očitkov, da je elitistična ali kozmopolitska, dasiravno je v glavnem izhajala iz preučevanja nacionalne literature. Gotovo je njen osrednji problem enkratni razmah makedonske povojne poezije, ki pa ga očitno ni mogoče razložiti z romantičnimi teorijami o spontanem nastanku. Znano je, da je ta poezija sprejemala najprej močne spodbude iz slovanskih literatur, pozneje, od srede petdesetih let, tudi iz romanskega (posebej francoskega) in anglosaškega območja, toda nacionalna literarna zgodovina jih še zdaleč ni zadosti raziskala. Tukaj torej čakajo komparativistiko velike naloge. Vsekakor pa bo morala ob tem zavračati tradicionalne antagonizme med nacionalnim in univerzalnim aspektom literarnega razvoja in ju obravnavati kot dve dialektično povezani plati istega procesa. Primerjalna literarna veda naj torej ne bo podrejena, pa tudi ne nadrejena nacionalni. Skušaj naj se znebiti nacionalne ozkosti, snov nacionalne literature naj vključuje v mednarodni kontekst, v njem naj jo preverja in ovrednoti. Z vsem tem naj potrjuje, da literarno in sploh umetniško ustvarjanje ni samo privilegij nekaterih nacionalnokulturnih območij, temveč da se neodvisno pojavlja vsepovsod, kjer koli razmere omogočijo človeku, da začne izražati svoje duhovno življenje.

Po Milanu Djurčinovu
povzel Darko Dolinar

Društvo je imelo 11. decembra 1985 občni zbor, ki ga je kot delovni predsednik vodil dr. Evald Koren in na katerem je pregledalo svoje delovanje v zadnjih letih.

Predsednik izvršilnega odbora dr. Janko Kos je poročal o izobraževalnem delu. V času od prejšnjega občnega zbora, ki je bil 16. junija 1983, je društvo pripravilo 3 posvetovanja in 10 strokovnih predavanj (prim. spisek na naslednji strani). Te prireditve so deloma nadaljevale že prej načeto tematiko, deloma pa so se lotevale novih področij. Razporejene so bile v naslednje sklope: 1. srečanje z ustvarjalci, 2. pedagoški problemi, 3. primerjalno preučevanje jugoslovanskih oziroma južnoslovanskih književnosti, 4. sociološko preučevanje književnosti, 5. teorija in zgodovina prevajanja, 6. preučevanje avantgard, 7. metodologija literarne vede, stik s stroko po svetu. — Ob nekaterih prireditvah je društvo uspešno sodelovalo s Slavističnim društvom in s strokovnjaki z drugih območij. Vzpostavilo je stik z enim izmed bližnjih centrov naše stroke, tj. z oddelkom za primerjalno književnost na celovski univerzi (prim. tudi članek prof. dr. Petra Zime, Primerjalna književnost 8/1985 št. 2). Take stike bi v prihodnje veljalo poglobljati in razširjati na nova področja. Pedagoška vprašanja je obravnavalo več društvenih komisij. Njihove ugotovitve je društvo poslalo ustreznim forumom, objavljene pa so bile tudi v Primerjalni književnosti (6/1983 št. 1, 7/1984 št. 1, 8/1985 št. 2).

O izdajanju revije Primerjalna književnost je poročal njen glavni urednik mag. Darko Dolinar. V letih 1983-1985 so izšli trije letniki oziroma 6 števil (zadnja je bila v času poročanja tik pred izidom) s skupnim obsegom 60 avtorskih pol. Objavljenih je bilo 20 razprav in daljših člankov, 37 knjižnih ocen in revialnih poročil, 5 drugih strokovnih poročil in obvestil, 3 gradiva v zvezi z usmerjenim izobraževanjem in 2 bibliografiji. Avtorjev je bilo 32, od tega jih je 12 prispevalo več kot eno objavo. Kar zadeva vsebino, je bilo v tem času objavljenih sorazmerno več primerjalnih literarno-zgodovinskih razprav kot v prejšnjem obdobju; nekatere so segle tudi čez meje evropsko-ameriškega kulturnega kroga. V nekaj številkah so bila oblikovana tematska težišča (orientalistika — 6/1983 št. 2; teorija interpretacije — 8/1985 št. 1; preučevanje avantgard — 8/1985 št. 2). V prihodnje bo treba posvetiti več pozornosti vključevanju v jugoslovanski prostor.

Občni zbor je po poročilih razpravljal o več vidikih vsebinskega dela in finančnega poslovanja društva (prim. preglednico na naslednji strani); med drugim je sprejel predlog, naj se letna članarina zviša na 200 din, novo naročnino in prodajno ceno za revijo pa naj določi novi izvršilni odbor. Po razpravi je dal občni zbor razrešnico društvenim odborom. Na predlog dosedanjšega izvršilnega odbora so bili nato izvoljeni novi organi društva:

izvršilni odbor — Darko Dolinar (predsednik), Aleš Debeljak, Peter Kolšek, Lado Kralj, Denis Poniž, Jola Škulj, Vera Troha
nadzorni odbor — Evald Koren, Janez Stanek, Majda Stanovnik
častno razsodišče — Katarina Bogataj-Gradišnik, Jože Stabej, Andra Žnidar.

Prešavanja v Društvu za primerjalno književnost

24. 11. 1983 Dane Zajc: Poezija in javnost
9. 3. 1984 dr. Janko Kos: O literarni teoriji v visokem in srednjem šolstvu
4. 4. 1984 dr. Jože Pogačnik: Zasnova, pomen in problemi primerjalne jugoslavistike
30. 5. 1984 dr. Rastko Močnik: Nekatera aktualna vprašanja sociologije književnosti
12. 12. 1984 Ivo Svetina: Predavanje o pesništvu
19. 12. 1984 Majda Stanovnik: Zgodnji Grünov prevod Kafke
4. 4. 1985 dr. Aleksander Skaza: Ruski formalizem in nekateri problemi literarne vede
13. 6. 1985 dr. Peter V. Zima (Celovec): Problem posredovanja v tekstni sociologiji
29. 10. 1985 dr. Janko Kos: Primerjalna tipologija južnoslovenskih književnosti
11. 12. 1985 Poročila z 11. kongresa Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Parizu 1985 (mag. Darko Dolinar, dr. Evald Koren, Jola Škulj, mag. Metka Zupančič)

Posvetovanja

14. 12. 1983 Literatura v usmerjeni srednji šoli (referenta: dr. Janko Kos, dr. Boris Paternu; pripravljeno v sodelovanju s Slavističnim društvom)
19. 1. 1984 Novi program visokošolskega študija primerjalne književnosti in literarne teorije (uvodno poročilo dr. Janko Kos)
23. 1. 1985 Znanstveno preučevanje avantgard (uvodne teze pripravil in debato vodil dr. Janko Kos)

Prihodki in odhodki društva v času med obcema zboroma

	za revijo	za drugo delo	skupaj
1. Sredstva na žiro računu 7. 6. 1983	397.277	994	398.271
2. Prihodki	2.577.709	91.074	2.668.783
3. Odhodki	2.128.965	47.265	2.176.230
4. Razlika (2-3)	448.744	43.809	492.553
5. Sredstva na žiro računu 3. 12. 1985	846.021	44.803	890.824

UDK 886.33 Kocbek 7 Strah in pogum : 840 Vercoos, Malraux, Sartre, Plisnier, Saint-Exupéry : 141.32 slovenska eksistencialistična proza (Kocbek) v razmerju do francoske eksistencialistične literature

JUVAN, M.

61000 Ljubljana, Kneza Kocjca 10

-STRAH IN POGUM- NA EVROPSKEM OZADJU: subjekt, smrt, akcija, ideologije

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, str. 15—25

Razprava z nekaj sondami pokazuje Kocbekovo recepcijsko korespondiranje z „romani Slovence usode“ (Malraux, Saint-Exupéry) ter Plisnierjevo in Sartrove pripovedno prozo z revolucijsko tematiko. Njegov personalistični nazor je določal afirmativno ozioroma polemično aktualizacijo estetskih in idejnih prvin teh del, zlasti bližnje zgodovinskim dogajanjem (revolucije, upori, vojne), izpostavljenosti estične razsežnosti literature, fabulativnih shem, ki temeljijo na sodobni mejni situaciji, razmerja med individualnim in kolektivnim, načela tveganja in akcije. Ozadje protоекstencialistične in eksistencialistične pripovedne proze je vplivalo na oblikovanje idejno-dialoške razsežnosti njegovih novel (literarni liki kot podobe in kot zastopniki različnih družbenih ideologij), na diahronozgodovinski ravni pa mu je pomagalo opredeliti svojo literarno interpretacijo sklopa subjekt-smrt-akcija.

UDK 875-2 Sofokles 7 Antigona : 886.3-1/3 Jarc, Smole, Gaborovič, Detela Antigona v slovenski literaturi kot situacijska tema (Jarc, Smole, Gaborovič), Antigona kot junakinja (Detela)

KOREN, E.

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

ANTIGONA V SLOVENSKEI LITERaturi: SITUACIJA ALI JUNAKINJA?

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, str. 27—31

Po R. Troussonu Antigona ne sodi med herojske teme, ki so neodvisne od pripovednega okvira, marveč med situacijske teme s čvrstim fabulativnim tlorskim. Čeprav se Antigona v slovenski literaturi pojavlja kar trikrat kot situacijska tema, pa imamo v enem primeru, v pesmi, vendarle opraviti samo z junakinja. Postemtakem se Antigona v slovenski literaturi pojavlja tako kot situacija kakor tudi kot junakinja.

UDK 82-2 : 792 : 792.01 „19“ Inkret razmerje med dramo in gledališčem, teatrologija 20. stol. (Inkret)

INKRET, A.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Akademija za gledališče, radio film in televizijo, Nazorjeva 1

DRAMA KOT LITERARNA UMETNINA IN/ALI KOT GLEDALIŠKI TEKST

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, str. 1—8

Za dramo kot literarno umetnino je po modernih teorijah — drugače kot po starijših — značilna neka imanentna teatralnost oziroma predstavljenost. To velja celo za t.i. knjižno ali bralno dramo, ki zavrta samo odrske konvencije svoje dobe. — Od začetkov dramatik in gledališča so bili dramsko pesništvo, igraltvo in obklistno tesno povezani. Razmerje med dramo in gledališčem je postalo problematično v 18. stoletju, ko je prvotna zveza razpadla. Kmalu pa se je uveljavila težnja po prenašanju tega razpeta na drugakšen način. Gledališko prakso je spreminjal predvsem pojav režije. Teoretična refleksija je vzpostavila pojem gledališke predstave kot svojevrsne, avtonomne, integralne umetnine, v kateri je besediilo samo ema izmed sestavin. To je omogočilo tudi razvoj samostojne teatrološke stroke v 20. stoletju. Za ta problem pa so relevantne že nekatere Heglove formulacije v *Estetiki*, kjer avtor sicer nedvoumno posvaja na najvišje mesto dramsko poezijo, vendar pripisuje precejšen pomen tudi njenim odrski izvedbi. — Ta članek je del razprave o razmerju med dramo in gledališčem, ki bo objavljena v zbirki *Literarni lekškov* (Ljubljana, 1986).

UDK 82.091 : 886

tipologija južnoslovanskih književnosti, historično-tipološka sistematika južnoslovanskih književnosti

KOS, J.

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

POSKU TIPOLOGIJE JUŽNOSLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, str. 9—13

Razprava nakazuje historično-tipološko sistematiko, ki naj omogoči raziskovanje južnoslovanskih literatur na podlagi njihovih evoliucijskih in sistemskih podobnosti in razlik, izvirajočih iz etnično-jezikovne, geografske in socialno-kulturne sfere. Možnost takšnih raziskav je sondirana z nekaj primeri. Pokaže se, da pripadajo južnoslovanske književnosti na diahroni ravni, to je v vertikalnem preseku zgodovinskega poteka, trem različnim globalnim evoliucijskim modelom, ki segajo v linije evropske regije. Ob vprašanju, ki miso razločljiva z evoliucijskimi modeli, je treba diahrono perspektivo korigirati s sinhrono: pri razlaganju analognih pojavov v književnosti, ki pripadajo različnim evoliucijskim modelom, se je treba opreti na sistemske modele, ki so lahko v posameznih dobah različni. Šele v 19. stoletju se v teh književnostih uveljavi splošno evropski literarni sistem.

CDU 886.33 Kocbek 7 La peur et le courage : 840 Vercors, Malraux, Sartre, Pilsniet, Saint-Exupéry : 141.32
prose existentialiste slovène (Kocbek) en rapport avec la littérature existentialiste française

JUVAN, M.

61000 Ljubljana, Yu, Kneza Kodolja 10

LA PEUR ET LE COURAGE - DE KOCBEK SUR L'ARRIERE-FOND EUROPEEN: le sujet, l'action, les idéologies

Primerjalna knjizenost, 9/1986, 1, p. 15-25

Le traité démontre par quelques sondages la correspondance en réception de Kocbek avec les "romans de la condition humaine" (Malraux, Saint-Exupéry) ainsi qu'avec la littérature de Sartre et de Pilsniet au thème révolutionnaire. Sa conception personnelle du monde a déterminé d'une manière affirmative ou poétique l'accusation des éléments esthétiques et idéologiques de ces oeuvres, surtout de leur proximité envers les événements historiques (la révolution, les surréalismes, les guerres), de l'accentuation de la dimension éthique de la littérature, des schémas fabulatifs basés sur la suite de situations critiques, des rapports entre l'individuel et le collectif, des principes du risque et de l'action, l'arrière-fond de la littérature proto-existentialiste et existentialiste à l'influence de la formation de la dimension des idées et du dialogue de ses nouvelles (les personnages littéraires comme images et comme représentants des idéologies différentes) tandis qu'au niveau spirituel et historique, il lui a servi à déterminer son interprétation littéraire de l'ensemble le sujet — la mort — l'action.

CDU 875.2 Sophokles 7 Antigone : 886.31/3 Jarc, Smole, Gabrovč, Detela
Antigone dans la littérature slovène en tant que thème de situation (Jarc, Smole, Gabrovč), Antigone en tant que thème de héros

KOREN, E.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno knjiženost, Aškerčeva 12

ANTIGONE DANS LA LITTÉRATURE SLOVÈNE: SITUATION OU HEROÏNE?

Primerjalna knjiženost, 9/1986, 1, p. 21-31

D'après R. Trousson Antigone n'apparaît pas aux thèmes de héros indépendants des récits épiques, mais aux thèmes de situation qui supposent un ensemble de données narratives. Bien que dans la littérature slovène Antigone apparait trois fois comme thème de situation, un poème nous la propose uniquement en tant qu'héroïne. Ceci nous permet de conclure qu'Antigone apparaît dans la littérature slovène, en tant que situation en tant qu'héroïne.

CDU 82.2 : 792 : 792.01 .19^e Inkeret
rapport entre le drame et le théâtre, la science du théâtre au 20^e siècle (Inkeret)

INKRET, A.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 1

LE DRAME COMME OEUVRE D'ART LITTÉRAIRE ET/OU COMME TEXTE THÉÂTRAL

Primerjalna knjiženost, 9/1986, 1, p. 1-8

D'après les théories modernes — à la différence de celles anciennes — le drame en tant qu'œuvre d'art littéraire est caractérisée par son caractère théâtral imminent ou bien par sa représentativité. Il en est de même avec le soi-disant drame littéraire ou le drame à lire ne renvoyant qu'aux conventions scéniques de son époque. — Depuis les débuts de l'art dramatique et du théâtre, la poésie dramatique, les acteurs et le public finissent étroitement liés. Le rapport entre le drame et le théâtre n'acquiert un caractère problématique qu'au 18^e siècle où le lien originel s'est dissous. Il y est bien bientôt la renouance à reconstruire cette session d'une autre manière. La pratique du théâtre était surtout changée par le phénomène de la mise en scène. La réflexion théorique établit la notion de la représentation de théâtre comme œuvre d'art particulière, autonome, intégrale où le texte n'est qu'un des éléments. C'est ce qui favorise le développement de la science du théâtre moderne pendant le 20^e siècle. Quelques formulations de Hegel dans son *Esthétique* relèvent déjà ce problème, car l'auteur cite inconstamment la poésie dramatique au niveau le plus haut tout en attribuant une grande signification à sa réalisation scénique. — Cet article fait partie d'une étude sur le rapport entre le drame et le théâtre qui paraîtra dans la collection *Literarni leksikon* (L'Encyclopédie littéraire), Ljubljana, 1986).

CDU 82.091 : 886

Typologie des littératures des Slaves du Sud, système historique-typologique des littératures des Slaves du Sud

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno knjiženost, Aškerčeva 12

UN ESSAI DE TYPOLOGIE DES LITTÉRATURES DES SLAVES DU SUD

Primerjalna knjiženost, 9/1986, 1, p. 9-13

Le traité essaie d'établir un système historique-typologique qui rendrait possible les recherches des littératures des Slaves du Sud à base de ressemblances de leurs évolutions et de leurs systèmes ainsi que des différences provenant de différences ambiances ethniques-linguistiques, géopolitiques et sociales et culturelles. La possibilité de telles recherches est sondée au moyen de quelques exemples. Il est évident qu'au niveau diachronique, c'est à dire dans l'optique verticale de l'évolution historique, les littératures des Slaves du Sud apparaissent à trois modèles évolutifs globaux élargissant aussi aux régions européennes plus importantes. Dans le cas où l'on ne peut pas expliquer les questions par des modèles évolutifs, il faut corriger la perspective diachronique par celle synchronique; en expliquant les phénomènes analogues dans les littératures appartenant à des modèles évolutifs différents, il faut s'appuyer sur les modèles systématiques qui peuvent varier dans les époques différentes. Ce n'est qu'au 19^e siècle que le système littéraire générale de l'Europe prédomine dans ces littératures.

UDK 886.3 „1966/1970“ Pogačnik, Geister : 840 celostna umetnost slovenska nova literatura 1966-1970 (skupina OHO, Pogačnik Geister), reizezem, francoska književnost, celostna umetnost (sintetična umetnost, umetnost komunikacije)

ZUPANČIČ, M.

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

REIZEZEM, „OHO“ IN POSKUS CELOSTNE UMETNOSTI

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, str. 33—37

Predmet razprave je literarno in umetniško gibanje, ki sodi v slovensko književnost s konca šestdesetih let in je dobilo ime reizezem, korenine pa ima po eni strani v konkretni poeziji, kakršna se je uveljavila po svetu, in v nekaterih literarnih manifestacijah neantropocentričnih in neantropomorfnih impulzov, med katerimi sta francoski novi roman in skupina Tel Quel. Ob bežnem prikazu glavnih potez gibanja razprava poudarja predvsem poskuse oblikovanja totalne, celostne umetnosti, poskuse preseganja ali izničevanja pregrad med različnimi umetnostnimi vrstami, med teorijo in prakso, in vzpostavitve dialoga z opusnimi predmeti, kar je od leta 1966 razvijala skupina OHO, začelnica in oblikovalka „aristokratske doktrine“. Ob nekaterih tekstih Marka Pogačnika in Iztoka Geistra-Plamina skuša priložnosti zapis pokazati, da ti pojavi, ki niso sprožili večjega odziva v slovenski literaturi, pomenijo eno izmed prvih manifestacij nove umetnosti; tako se skupina OHO vključuje v raziskave o sintetični umetnosti, umetnosti komunikacije.

UDK 882.015.19 „1915-1930“ : 82.091

ruska formalistična šola, literarnost, pesniška funkcija jezika, postopek ali prijem, poetičar, avtotetična beseda, sistem in historičnost

ŠKULJ, J.

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

RUSKI FORMALIZEM: FORMIRANJE VPRASHANJ LITERARNEGA SISTEMA

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, str. 39—48

Ker je vprašanje o vlogi ruske formalistične šole v literarni vedi prevečkrat obravnavano z nekritičnostjo in klifejškim zavračanjem ali precejnevezajem, stisla spis v dialogu s takšnimi staljši razumeti teoretsko in metodološko pozicijo formalistov ter jo opredeliti v kontinuiteti ruske literarne vede (in lingvistične) oziroma sočasnih potreb po premetih stroke. Osnovna težnja raziskav iz prvega obdobja šole je osredotočena na vprašanje imanentnih sistemskih določil literaturne, njene literarnosti (rus. *literaturnost*), kar razrešujejo kot vprašanje pesniške funkcije jezika, s tem pa so v zvezi vsi ključni pojmi ruskega formalizma — postopek ali prijem (rus. *priem*), poetičitev (rus. *ostrenenie*), reficirana avtotetična beseda (rus. *samotritoe slovo*). Po analogiji z raziskavami poezije (kot zvočne geste) zasnovljeno vprašanje o bistvu proze, ki pomeni zasnovno naratologije, sega bolj v drugo obdobje ruskega formalizma. Premik v tej traji je videti v tem, da so literarna dejstva in s tem literarnost začeli razumevati kot nekaj historično spremenljivega: to pa pomeni historizacijo koncepta sistema kakor tudi zavest o sistemskosti historičnih nizov, in ob tem se vzpodbudi tudi interes šole za evolucijsko-sistemsko, žanrsko-sistemsko in podobna vprašanja.

CDU 882.015.19 „1915-1930“ : 82.091
école formaliste russe, littéranité, fonction poétique du langage, procédé littéraire, déla-
miliarisation, parole auto-référentielle, système et histoire

SKUJLI, J.

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

**LE FORMALISME RUSSE: LA NAISSANCE DES QUESTIONS DU
SYSTEME LITTERAIRE**

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, p. 31—48

Le rôle de l'École formaliste russe dans l'histoire de la science littéraire n'est guère
trop souvent sujet à des opinions toutes faites, soit de refus soit de surestimation, le présent
texte, en dialogue avec celles-là, tente de saisir leur conception théorique et méthodique et
de la définir dans la continuité de la science littéraire russe (et de la linguistique) ou bien des
besoins contemporains d'une évolution de la discipline. La tendance fondamentale des
recherches de la période initiale de l'École formaliste se concentre autour de la question des
définitions systématiques innamantées de la littérature, de sa littéranité (russe *literaturnost'* / ce
que les formalistes résolvent comme question de la fonction poétique du langage, avec
toutes les conceptions fondamentales du formalisme russe — procédé littéraire (russe
proznyj), défamiliarisation (russe *ostranenie*), la parole auto-référentielle réifiée (russe
smovovoe slovo). La question de l'essence de la prose (qui mènera à la narratologie) posée
par analogie avec les recherches de la poésie (en tant que geste sonore) coincide plutôt
avec la seconde période du formalisme russe. En cette période, les formalistes viennent de
comprendre les faits littéraires, c'est-à-dire leur littéranité, comme objets de transforma-
tions historiques, ce qui établit l'idée de système littéraire dans sa notion historique ainsi
qu'une conscience que l'histoire littéraire manifeste les caractéristiques d'un système.
Tout cela ne manque pas de susciter l'intérêt de l'École formaliste pour des questions de
l'évolution littéraire, du genre littéraire, etc.

CDU 886.3 „1966/1970“ Pogacnik, Gestier : 840 art total
littérature slovène nouvelle, 1966-1970 (le groupe OHO, Pogacnik, Gestier), le réisme, la
littérature française, l'art total (l'art synthétique, l'art de la communication)

ZUPANČIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta. Oddelk za romanske jezike in knji-
ževnosti, Aškerčeva 12

LE REISME, LE GROUPE „OHO“ ET LA VISION D'UN ART TOTAL

Primerjalna književnost, 9/1986, 1, p. 33—37

Dans l'ensemble des phénomènes de la littérature slovène de la fin des années soixan-
tante, je m'occupe d'un mouvement littéraire et artistique nommé réisme qui aurait ses
fondements d'un côté dans la poésie concrète mondiale et d'autre part dans certaines
manifestations littéraires des impuisions non-anthropocentristes et non-anthropomorphes
dont le Nouveau Roman et Tel Quel français. En présentant sommairement les traits
principaux du mouvement, je mets l'accent sur la tentative de l'établissement d'un art
total, hobbésique, sur la tentative de dépassement, voire abolition des barrières entre les
genres différents de l'expression artistique, entre la théorie et la pratique, et l'instaura-
tion du dialogue avec les objets décrits, ce qui fut développé dès 1966 par le groupe OHO,
investigateur et promoteur de la „doctrine réiste“. Partant de certains textes de Marko Po-
gacnik et d'Željko Gestier-Plamen, j'essaie de démontrer que ces phénomènes peu suivis
par la suite dans la littérature slovène représentent une des premières manifestations d'un
art nouveau, s'inscrivant pour sa part dans la lignée des recherches sur l'art synthétique,
l'art de la communication.

Dvanajsti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC)

v Münchnu od 22. do 27. avgusta 1988

Tema: PROSTOR IN MEJE

Razčlenjena je v štiri sklope:

1. Prostor in meje v literaturi
2. Prostor in meje literature
3. Prostor in meje v literarni znanosti
4. Prostor in meje pri pouku literature

Prvi sklop (Prostor in meje v literaturi) meri na tematiko – kdaj, kako in s kakšnim namenom se pojavljajo v literaturi prostorski motivi in teme (npr. soočanje domačih in tujih, domovinskih in tujskih, naravnih in kulturnih pojavov; dejanskih in domišljjskih, profanih in sakralnih, utopičnih in distopičnih svetov; naselitev in potovanj, itd.).

Drugi sklop (Prostor in meje literature) je usmerjen lingvistično in socio-kulturološko, obravnava vlogo jezikovnih meja in družbeno-kulturnih pojavov v literaturi (npr. regionalna/nacionalna, nacionalna/internacionalna, stara/nova, tradicionalna/eksperimentalna literatura; enojezičen/dvojezičen/večjezičen izraz; oficialna/neoficialna, javna/zasebna, eksoterična/ezoterična, ustna/ pisna literatura itd.).

Tretji sklop (Prostor in meje v literarni znanosti) obravnava predvsem prostorske pojme, termine in metafore, ki jih je literarna znanost prevzela in asimilirala iz drugih disciplin, npr. antropologije, lingvistike, filozofije, psihologije, umetnostne zgodovine, muzikologije itd.).

Četrti sklop (Prostor in meje pri pouku literature) se ukvarja s pedagoškimi problemi, ki zadevajo več kakor eno samo literaturo in/ali razmerja med literaturo in drugimi mediji (npr. kanonizirana/trivialna in popularna literatura; izvirnik/prevod; literatura in film itd.).

KOLOKVIJ: "München kot evropsko kulturno središče" (v obdobju baroka, med "katoliško romantiko" in okrog 1900)

Prijavo in naslov referata je treba poslati do 15. novembra 1986, povzetek prijavljenega referata do 1. februarja 1987 – glavnemu organizatorju kongresa: Roger Bauer, Institut für deutsche Philologie, 8000 München, 40 Schellingstrasse, BR Deutschland.