

primerjalna književnost

ljubljan 1991 · številka 2

Valentin Kalan:
ARISTOTELOVA TEORIJA
UMETNOSTNEGA PREDSTAVLJANJA - MIMESIS

Marko Juvan:
VPLIV IN MEDBESEDILNOST

Jola Škulj:
PAUL DE MAN
IN POJEM MODERNIZEM

KRITIKA



Svet revije: Marjana Kobe (predsednica), Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, Evald Koren, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost,
61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 300 SLT, za študente in dijake 150 SLT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Oddano v tisk 27. novembra 1991

VSEBINA

Razprave

Valentin Kalan: Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja — mimesis . . .	1
Marko Juvan: Vpliv in medbesedilnost: detronizacija ali retorizacija vpliva . . .	23
Jola Škulj: Paul de Man in pojem modernizem	41

Kritika

Zbirka Klasje, 1. letnik (Majda Stanovnik)	50
Roman Ingarden: Literarna umetnina (Samo Krušič)	52
Peter V. Zima: Literarische Ästhetik (Tomo Virk)	55
Komparatistik als Dialog (Igor Zabel)	60

Valentin Kalan

ARISTOTELOVA TEORIJA UMETNOSTNEGA PREDSTAVLJA- NJA — MIMESIS*

Razprava se začne s ponovnim pretresom klasifikacije umetnosti glede na medije ali sredstva posnemanja, glede na predmete ter glede na način predstavljanja. Koncept *mimesis*, ki ravno vzpostavlja avtonomnost umetniškega ustvarjanja, je najprej pojasnjen s slikarskimi postopki upodabljanja (*apeikázēin*). Kolikor je umetniško delo stvaritev mimetične tehnike, se imenuje *mímēma* (upodobitev, izraz), medtem ko se prikazani predmet imenuje *podoba*, lik ali oblika (*eikón*, *morphé*). Objekt umetnostnega predstavljanja je nekaj, kar zadeva človeško "naravo" kot tako in ima zato status nečesa univerzalnega (*tò kathólou*). Umetniško ustvarjanje mora svoj "predmet" prikazovati v njegovi enkratnosti, lepoti in sublimnosti (*epiēkteia*, *parádeigma*). Da bi umetniško delo doseglo svoj telos, se mora gledalec oz. poslušalec identificirati z reprezentiranim objektom: ker torej umetnost opisuje pot subjekta skozi proces njegovih identifikacij, je umetnostna reprezentacija vedno tudi vprašanje spoznanja in samospoznanja, s tem pa tudi vprašanje etike.

"Ὅ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ἡμῶν πότερον ἀπεμῖμέσασο?"

"O Menander in življenje, kateri izmed vaju dveh je torej s posnemanjem odslikal drugega?" (Aristofan iz Bizanca)

Za tematizacijo vprašanj sodobne estetike in filozofije umetnosti, a tudi vprašanj literarne vede še naprej ostaja pertinentna Aristotelova *Poetika*, ki je po znamenitih Lessingovih besedah prav tako nezmotljiva kakor Evklidovi *Elementi*: "Njene osnove /Grundsätze/ so prav tako resnične in zanesljive, seveda ne tako oprjemljive in zato tudi bolj izpostavljene zoprvanju, kakor vse, kar je v onih."¹

S hermenevitičnega vidika je presenetljivo, da je izmed vseh Aristotelovih del njegova *Poetika* najkasneje prišla do aktualizacije v evropski kulturi, šele v renesansi: l. 1498 je v Benetkah izšel latinski prevod G. Valle, l. 1536 pa je Trincavelli oskrbel prvi samostojni natis grškega besedila. Od renesanse dalje ostaja *Poetika* najbolj poznan Aristotelov tekst. Toda recepcijo aristotelске poetike, v kateri so poleg cele plejade filologov sodelovali tako dramatikci kakor pesniki, kritiki in filozofi, poslej karakterizirajo razlaga in uporaba, pozabljanje in sklicevanje nanje, napadanje in zagovor. V tej diskusiji se je ponavljala neka značilna miselna shema: Kadar se namreč neki tekst bere skoz optiko novega pristopa k stvari, tedaj se dotlej veljavno spoznanje karakterizira kot prazno mnenje (*doxa*).² Tako je R. Ingarden svojčas izrazil mnenje, da so ravno tradicionalne interpretacije filologov in zgodovinarjev filozofije ustvarjale vtis, da je Aristotelovo delo nezanimivo³, hkrati pa presenečeno ugotavljal, da je Aristotel s svojo teorijo dramskega mitosa pravzaprav nezavedno naletel na čisto intencionalno bit umetniškega dela in s tem šele v resnici odkril področje estetskega. Predpogoj in predpostavka tega Aristotelovega odkritja pa je vzpostavitev umetnosti kot avtonomnega pesniškega diskurza:

"Poleg tega pa resničnost in pravilnost politične znanosti ni iste vrste kakor resničnost pesniškega ustvarjanja, kakor tudi ne neke druge znanosti in pesniškega ustvarjanja."

* Ta razprava je prvi del obsežnejše analize Aristotelove *Poetike* z naslovom *Aristotelova apologija resnice v umetnosti*, katere drugi del *Mitos kot način prisotnosti forme v pesniški umetnosti* je bil objavljen v angleški verziji v Filozofskem vestniku XII (1991), str. 89–108. Osnovne teze tega poglavja sem prvič predstavil na mednarodnem kolokviju o formi, ki ga je oktobra 1990 v Ljubljani organiziralo Slovensko društvo za estetiko, nato pa sem imel februarja 1991 priložnost, da o temi predavam v Društvu za primerjalno književnost.

"Pròs dè toútois ouch hē autè orthótēs estin tēs politikēs kai poiētikēs oudē állēs téchnēs kai poiētikēs." (Poētika, c. 25, 1460b 13–15)⁴

Pesniško ustvarjanje ima po Aristotelu svojo lastno pravilnost in resničnost (hē orthótēs he katà téchnēn), svojo lastno "poetiko", ki je najprej delo pesnikov samih (Homerja itd.), upoštevati pa jo mora tudi umetnostna kritika. Pesništvo je diskurz, ki zahteva svojo pristojnost, kompetentnost (epistéme — z etimološko konotacijo). Kakšno znanje pa je na delu v pesniški umetnosti oz. v umetnostni ustvarjalnosti, to vprašanje je vodilna nit Aristotelovega razpravljanja v *Poētikí*, ki je s tem postala prava apologija umetnosti,⁵ kajti očitki pesništvu so posledica neupoštevanja avtonomnosti pesniške govornice. Pesništvo ima na analogen način svoj predmet in pristop (méthodos), svoje elemente in pravila kakor vsaka druga, seveda civilizacijsko in politično priznana znanost, umetnost ali dejavnost: v *Poētikí* Aristotel omenja politiko, retoriko, logiko, medicino, historiografijo.

Aristotelovo delo se začne po "naravnem" redu opisa nastanka in bistva posameznih pesniških zvrsti. Aristotel pravi: "...začnimo našo razlago po naravnem zaporedju, izhajajoč najprej od osnovnih prvin" (*légōmen arksámenoi katà phýsin prōton apò tōn prōtōn*) (c. 1, 1447a 12–13).⁶ Čeravno je ta stavek v prvi izdaji Gantarjevega prevoda *Poētikē* izpadel, pa iz tega ne sledi, da bi bilo vprašanje o začetku odvečno vprašanje in da "ni naključje, da Gantar tega stavka ne prevaja".⁷ Aristotelova filozofija umetnosti ne le da se ne izogiba obravnavi elementarnih konceptov, temveč tako obravnava marsikje sploh šele vzpostavlja. Izraz *tà prōta*, oz. *tò prōton* ima pri Aristotelu naslednje glavne pomene⁸: 1) prvina, element; 2) primus motor, 3) prvi vzrok, 4) karkoli prvotnega, 5) "idealne stvari" v smislu Platonove filozofije (*res ideales*), 6) isto kot obče (*kathólou*); 7) glavni pomen besede *tò prōton* je isto kakor princip (*arché*). Ob tem pa je Bonitz pripomnil, da je izrazu za prvotnost lastna dvoumnost (*inest ambiguitas*) na taisti način, kakor je filozofsko sporno, kaj je tisto prvo in primarno. Takšni elementarni koncepti Aristotelove poetike so: mimesis, katarza, mitos, metafora; to so Aristotelove definicije pesniških zvrsti itd. Prvi elementi Aristotelove poetike so ravno tiste "razumne abstrakcije", ki omogočajo vzpostavlanje nekoga teoretskega polja.

1. Vpeljava koncepta predstavljanja (mimesis)

Tekst Aristotelove *Poētikē* je nastal po verjetnih domnevah že v letih 347–342, a ga je Aristotel kasneje najbrž dopolnjeval, če mu je res služil kot predloga za predavanje.⁹ Tekst je korupten, razlaga zgoščena in ponekod zagonetna, stil eliptičen. Te interpretacijske težave je Tz. Todorov opisal takole: "V tem tekstu je treba vse sestaviti, od pomena posameznih besed in sintaktične strukture stavkov do zgradbe celote".¹⁰ V delu s polnim naslovom *Razprava o umetnosti pesništva (pragmateía /tēs/ poiētikēs téchnēs*, D. L. 5, 24, ali *peri poiētikēs téchnēs* ali *peri poiētikēs*¹¹ skuša Aristotel najprej definirati pesniško umetnost, pri čemer privzema razlikovanje treh vrst znanosti (epistéme) oz. mišljenja (*diánoia*) na teoretične, praktične in proizvajalne, katerih respektivna dejavnost je spoznavanje (*theoría*), ravnanje ali delovanje (*práxis*) in proizvajanje (*poiēsis*),¹² toda v *Poētikí* je *poiēsis* vzeta v o. p. b. Ena vrsta proizvajanja je posnemanje, mimesis, predstavlanje, ki ga Aristotel jemlje zelo naravnost kot predočevanje in uprizorjanje značajev, čustev in dogodkov (kai éthē kai páthē kai práxeis, c. 1, 1447a 28). Prikazovalna umetnost se deli na umetnost posnemanja s pomočjo barv in oblik (slikarstvo, kiparstvo) ter umetnost prikazovanja človeške dejavnosti v

besedi, pesmi in plesu. Pesništvo se razlikuje od zgodovinskega in od filozofije tako po predmetu posnemanja kakor po načinu izražanja.

Osnovna tema *Poetike* sta dve zvrsti pesniške umetnosti tragedija in epika, ki se razlikujeta od komedije po resnosti prikazanih dejanj. Z metodičnega vidika je za to analizo izjemno pomembno, da skuša predstaviti sistematično teorijo določenega književnega žanra, namreč tragedije kot "boljšega" literarnega žanra: tragedija je mimesis, ki je "boljša" (beltiōn) (*Poetika* c. 26. 1461b 26). Zato M. Fuhrmann svoj prikaz *Poetike* upravičeno začne z besedami: "Die aristotelische Poetik ist eine Gattungspoetik".¹³ Za začetek naj bo vodilna nit naše razprave v tem, da to Fuhrmannovo stališče beremo skupaj s communis opinio o grški umetnosti, da je princip antične umetnosti oblika ali forma.¹⁴ Formalistično pozicijo nekako izreka tudi sam Aristotel: "... proizvodi umetnosti imajo svojo vrednost (tō eū) v sebi; torej zadostuje, da so dobili določeno obliko" (pōs échonta genésthai, Nikomahova etika II 3, 1105a 27–28).¹⁵ Naj sedaj kar anticipiramo odgovor na vprašanje, kaj je forma umetniškega dela tragedije. To je njen mitos kot "princip in tako rekoč duša tragedije" (c. 6, 1450a 38).

Če smo doslej podali posplošeno "vsebino" prvih poglavij *Poetike*, se je treba zdaj zaustaviti pri nekaterih elementarnih pojmih ter temeljnih konceptih, ki tvorijo Aristotelovo filozofijo besedne umetnosti. Dvoumnost je vsebovana že v samem naslovu, saj ima grški izraz *poiētikē téchnē* mnogo širši pomen kakor današnji izraz "pesniška umetnost"¹⁶ ter pomeni vsako umetnost proizvajanja ali ustvarjanja nečesa po pravilih, po principih kompetence (*téchnē*, *epistēmē*). Še najbližji prevod bi bil "umetniška ustvarjalnost", vendar pa se grški pojmi in predstave o umetnosti in ustvarjanju ne pokrivajo z današnjimi. Najprej je grški pojem *poiēsis* mnogo širši kakor pojem pesništva; *poiēsis* je raznovrstno ustvarjanje, "je vsak vzrok za to, da karkoli preide iz nebitanja v bitanje" (Platon, *Simposion* 205bc). Toda ravno Platon tudi že pozna *poiēsis* v pomenu pesništva (*Simposion* 205c). Ista pomenska širina velja tudi za besedo "pesnik", *poiētēs*. Tako je najprej pomembno, da je *poiēsis* širši pojem kakor *téchnē*, saj je *téchnē* samo posebna vrsta ustvarjanja, tista na podlagi resničnega spoznanja (*metā lógou alēthoūs*) (Nikomahova etika VI 4, 1140a 8–9), ali po srednjeveški določitvi: *ars je recta ratio factibilium*.

Poleg tega splošnega pojma umetnosti so grški avtorji razlikovali še niz umetnosti v specialnem pomenu. Tako Aristotel v *Poetiki* našteva *dithyrambopoiētikē*, *aulētikē*, *kitharistikē*. Grki so imeli potemtakem vrh in osnovo piramide umetnostnih pojmov.¹⁷ Znano je tudi, da predfilozofsko razumevanje in sistematiziranje umetnosti nastopa v mitologiji muz in po tem seznamu bi dejavnost humanističnih ved spadala pod zaščito muze Kaliope.

Za Aristotelovo razumevanje umetnosti je najprej odločilno že to, da *poiēsis*, ki obsega tudi glasbo in ples, obravnava kot *téchnē* s tem kot fenomen politično priznane dejavnosti, kot fenomen javnega življenja.¹⁸ Pesništvo kot *téchnē* je ustvarjanje na podlagi neke vednosti in zahteva proučevanje (*méthodos*) takšne vrste, ki bo na višini te *téchnē*. Naše analize tukaj ne bomo razširjali s tematizacijo pojma *mousiké* (glasba, pesništvo, izobrazba), četudi je po Platonu nemogoče postati pesnik samo na podlagi "umetnosti" (ek *téchnēs*, Phaidros 245a): pravo pesništvo je vedno stvar inspiracije oz. božanske "blaznosti" (Phaidros 248a sl.).¹⁹

Gotovo je, da *poiēsis*, *poiētikē* pomeni to, kar danes označujejo izrazi književnost, pesništvo, literatura, ni pa odveč pripomniti, da bi *poiētikē* mogli prevajati tudi z izrazom "fikcija" v njegovi literarni rabi.²⁰

Začetne besede *Poetike* napovedujejo razpravo tako o pesniški umetnosti sami kakor tudi o njenih vrstah, *peri poiētikēs autēs te kai tōn eidōn autēs* (c. 1, 1447a 8). Tu je najprej možno različno razumeti *poiētikē autē*: bodisi kot pesništvo bodisi kot teorijo pesniške umetnosti. Tako je Gudeman menil, da *poiētikē autē* pomeni samo pesništvo, *poiēsis* — podobno tudi M. N. Đurić — medtem ko je izraz *autēs* razlagal v tem smislu, da bo govor o pesništvu v splošnem za razliko od navodil in nasvetov umetniku (*poietēs*, *artifex*). Tako bi celotna *Poetika* razpadla na dva dela: prvi del naj bi obravnaval *poiēsis* in *poīma* (c. 1–12), drugi del pa naj bi govoril predvsem o *poietēs* (c. 13–25). Torej naj bi bila zgrajena po shemi antičnih isagogičskih spisov.²¹ Po tej hipotezi je Gudeman sestavil tudi svoj "popis vsebine" (Inhaltsverzeichnis) Aristotelove *Poetike* (str. VII–VIII). Mislím pa, da je bolj ustrezno tisto razumevanje, ki s *poiētikē autē* razume "pesniško umetnost kot takšno" (prevod K. Gantarja). Videli bomo namreč, da Aristoteles razume pesništvo kot prikazovanje na osnovi znanja (diá téchnēs, c. 1, 1447a 20).²² Aristotelova *Poetika* je tako hkrati filozofska umetnosti in grška literarna zgodovina, Homer pa za Aristotela ni samo največji pesnik, temveč tudi začetnik filozofije umetnosti: ni le "edini izmed pesnikov, ki prav dobro ve, kaj sme sam delati" (c. 24, 1460a 6), temveč je prav on tudi druge največ naučil, kako naj "pripovedujejo laži na primeren način" (*pseudē légein hōs deí*, c. 24, 1460a 18–19).

In sedaj Aristotelova uvedba posnemanja oz. predstavljanja, *mimesis*: "Ravno epska pesem ter tragiško pesništvo, poleg tega pa komedija ter ditiramska pesniška umetnost, največji del kitaristike in avletike, vse te umetnosti, vzete v celokupnosti, so posnemanja" (*pōsai tynchánousin ousai mimēseis tō sýnolon*, c. 1, 1447a 13–16).

K temu stavku najprej dve sintaktični opombi:

1) *tō sýnolon* pomeni "vobče", a tudi tisto, kar je prav vsem umetnostim skupno²³, pri čemer bi bil ta "skupni pojem" predstavljanje, *mimesis*. Mislím pa, da *tō sýnolon* zadošča vzeti v pomenu vobče, na splošno, v celokupnosti,²⁴ saj je za lepe umetnosti skupno dvoje: da imajo status "umetnosti", *téchnai*, in da so *mimēseis*;

2) beseda *tynchánousi*, ki navadno ostaja neprevedena, poudarja, da so ravno sedanje umetnosti takšne.

Aristotel nato v prvih treh poglavjih opisuje, kako se umetnosti različno oblikujejo in razvrščajo glede na različna "sredstva" predstavljanja, glede na različno tematiko oz. predmete ter glede na različne načine predstavljanja: "Predstavljanje tedaj nastopa v teh treh vrstah razlik, kakor smo rekli na začetku: po sredstvih in predmetih ter načinu" (*en hois te kai hā kai hos* — "s čim in kaj in kako", c. 3, 1448a 24–5). Ali drugače rečeno: mimetične umetnosti se razlikujejo med seboj po tem, da nekaj prikazujejo "v različnih izraznih sredstvih" ali da prikazujejo različne predmete ali da nekaj prikazujejo "na drugačen in ne na isti način" (*ēn hetérois... ē hétéra... ē hetéros*) (1447a 16–18). Sredstva ali mediji umetniškega predstavljanja so barva in oblika na eni strani ter ritem, beseda in melodija na drugi. Vzpostavlanje razlik predstavljanja oz. izražanja bo vodilo do definicij posameznih pesniških vrst in žanrov, predvsem pa tragedije kot najpomembnejše vrste pesništva. Aristotelovega postopka klasifikacije umetnosti tu ne bomo tematizirali,²⁵ saj bi prej morali prikazati njegovo metodo klasifikacije,²⁶ kljub temu pa moramo pripomniti, da Aristotel ni rekel, da je pesništvo enako posnemanju, ker to ne bi bila ustrežna logična forma definicije. Metodološko pravilna definicija bi se morala glasiti takole: "Pesništvo je umetnost (*téchnē*), ki je predstavljanje (*mimēsis*)," ali v formulaciji Pabst-Battina: "Pesništvo je v splošnem umetnost, ki posnema." A tudi

ta definicija je pomanjkljiva, ker ne vključuje razlik, ki jih v niz mimetičnih tehnik vpelje že razlikovanje medijev posnemanja.

Glavna pomanjkljivost Gudemanove tabele je, da Aristotelov postopek klasifikacije predstavlja samo kot razlike v predstavljanju in predvajanju (*diaphorai tēs mimēseōs*) (c. 3, 1448b 2–3), kot raznovrstnosti (*anomiōtētes*, c. 2, 48a 10) in variante v posnemanju (*diaphorai tōn mimēseōn*, c. 2, 47a 7–8), ne pa tudi kot razlike med umetnostmi (*diaphorās tōn technōn*, c. 1, 1447b29), oziroma v tem, da ne razlikuje obeh klasifikacij, kakorkoli je vrsta korakov pri obeh členitvah ista.

Predn nadaljujemo z analizo Aristotelovih tez, bi želel anticipirati, da bom *mimesis* prevajal kot *predstavljanje*, *predočevanje*, *predvajanje*, *uprizorjanje*, *izražanje*, *posnemanje*, s tem da bo nadaljnji analizi naloženo, da opraviči opustitev prednostnega prevoda *mimesis* s posnemanjem. Zavedam se spornosti takšnega predloga, toda znano je, da Aristotel v *Poetiki* nikjer ne poskuša podati vsaj predhodne definicije *mimesis*.²⁷ Mnogi interpreti ohranjajo izraz posnemanje, med njimi tudi M. Weitz, ki je ostal pri izrazu "imitation" ter odklonil druge možnosti oz. variante, npr. "replica", "reproduction", "ideal representation", "recreation".²⁸

Naj povzamemo predhodni rezultat: tema Aristotelove *Poetike* so literarna dela kot proizvodi umetnosti predstavljanja in predvajanja, kot produkti mimetičnih tehnik.

2. Koncept predstavljanja (*mimesis*)

V postopku določanja koncepta *mimesis* je vidna osnovna značilnost raziskovanja oz. diskurza (*mēthodos*, c. 1, 1447a 12) Aristotelove *Poetike*, ki je v notranji napetosti dveh nivojev analize: ena raven je normativni diskurz teoretika, ki postavlja definicije, druga raven pa diskurz historiografa in pričevalca, ki poskuša sistematizirati zgodovinska "dejstva".²⁹ Ugotavljali smo že, da Aristotel tega pojma v *Poetiki* ne definira, temveč ga le uporablja in z uporabo osvetljuje.³⁰ Izraz *mimesis* pri njem ni navaden običajni pojem, je koncept v epistemološkem smislu, torej pojem, ki konstituira raziskovalno polje in v tem smislu sodoloča tudi druge pojme. Ker pa se pojem *mimesis* razjasnjuje v rabi, lahko klasifikacija umetnosti istočasno daje napotilo za razumevanje *mimesis*.

Pojem *mimesis* Aristotel običajno pojasnjuje z dejavnostjo slikarjev in kiparjev, ki prikazujejo mnogoštevilne stvari v mediju barv in oblik tako, da jih upodablajo, *apeikázontes* (c. 1, 1447a 19). *Eikázontes* pomeni "predstaviti v podobi, izpeljati iz neke primerjave, ugibati", *apeikázontes* pa "predstaviti, primerjati",³¹ "oblikovati podobo, prerisati".³² Odločilno za pomen *apeikázontes* je to, da si nekaj predstavimo v podobi (*eikón*).³³ To vzporejanje pesništva z likovno umetnostjo je pomembno, ker dokazuje, da ni šele Platon odkril *mimesis* v umetnosti,³⁴ saj daje Platon posnemanju pejorativen pomen. Aristotel torej glede *mimesis* upošteva poleg Platonove teoretizacije tudi neplatonsko oz. predplatonsko tradicijo. Odločilno za slikarstvo in kiparstvo je ustvarjanje podob: beseda *eikón* ima isto osnovo **weik-* kakor *eikázontes*. V latinščini je najti besedo s podobnim pomenom — *ingere* (obraziti, upodobiti; predstaviti si, izmisliti si) in *factio*. Od določila *mimesis* z *apeikázontes* je E. Martineau postavil zanimivo tezo, da pesništvo ni le "slikovito" (ikonique), temveč tudi "upodablajoče" (*éicotique*).³⁵

Pesniško predočevanje in prikazovanje ne poteka samo v mediju jezika (*lógos*, *léxis*, *phrásis*), temveč je "olepšano" še z ritmom (*métron*, *rhythμός*) in melodijo (*mélōs*, *harmonia*, *melopoiía*) (c. 1, 1447a 15 sl.)

Aristotelova poetika ne obravnava literature kot takšne v modernem smislu, temveč lepa književnost poleg besede vključuje še glasbo, ples in pesem. A. Neschke-Hentschke navaja naslednje mnemotehnične prevode za ta tri sredstva ali medije, za te tri komponente pesniške umetnosti: *Tonhöhenfolge*, *Zeitenfolge in Wortfolge*.³⁶ Aristotel opozarja, da predstavljanje ni doseženo z metrično formo, s stopico, metrumom, temveč s posnemanjem; pesniki so umetniki na podlagi prikazovanja (katà mímēsin) (c. 1, 1447b 15). Če imenu metruma³⁷ pridenemo besedo *poiós* oz. *poieîn*, s tem še nismo prišli do bistva pesništva (ib. 1447b 14), saj je pesništvo v širšem smislu tudi proza.

"Predmet" pesniškega prikazovanja so človeški značaji kakor tudi človekova čustva ali občutja in dejanja (*kai êthē kai páthē kai praxeis*, c. 1, 1447a 27), bistvo pesništva je prikazovanje življenja (bios, c. 6, 1450a 17): v pesništvu se vedno prikazuje človek kot "subjekt etike",³⁸ ki je izvor in princip svojega delovanja (*praxis*, c. 6, 1450a 16–20) in s tem svoje spremenljive sreče. Za določitev bistva pesništva je potemtakem nezadosten tako kriterij predstavljanja kakor kriterij verzifikacije, četudi ta dva momenta delujeta kot komponenti mimesis. Stroga opozicija *mimesis/leksis* je nedopustna, ker je tudi jezikovni izraz, leksis, komponenta ali sredstvo reprezentacije: "Pesnik je ustvarjalec predstav in podob ravno tako, kakor da bi bil slikar ali upodabljaec kakšne druge vrste" (*estì mīmētēs ho poiētēs hōsperanei zōgráphos ē tis állos eikōnopoíōs*, c. 25, 1460b 8–9). Moralne aspekte človekove sreče razodevajo literarni umetniki v jeziku (*exangélletai lēkseis*, c. 25, 80b 11), ki je glavni medij oz. nosilec reprezentacije, predstavljanja in izražanja. Z vidika umetnosti je licentia poetica na področju jezikovnega izražanja povsem opravičljiva (ib. 1460a 13); še več, modifikacije v jezikovnem izrazu, predvsem metafora, pomenijo mimesis, mimetično produkcijo na ravni pesniškega jezika in stila.³⁹ Zatorej ima klasifikacija pesništva glede na razmerje med predstavljanjem in jezikom, med mimesis in leksis samo propedeutično in preliminarno vrednost.⁴⁰

Prvenstvena naloga pesništva ni to, da govori o dejstvih, o faktičnosti, o manifestni, razviti realnosti (*tà genόμενα*), kakor domneva realistična teorija umetnosti, temveč "o tem, kar bi se v določenih okoliščinah utegnilo zgoditi in kar je možno glede na verjetnost ali pa nujnost" (*hoia an genoito kai tà dynatà katà tò eikòs ē tò anankaion* c. 9 1451a 36–38). Delokrog pesništva, delo pesnika (*poiētoū érgon*, ib. 1451a 37) je torej v najširšem smislu besede svet iluzije, svet imaginarnega, svet možnega. Lepa književnost ne uporablja jezika za opis in informacijo o nečem, kar je že tu: takšno nalogo ustrezno opravljajo diskurzi drugačne vrste. Zato pesniško delo ni ne teoretsko, ne faktografsko, temveč fikcijsko.⁴¹

V *Poetiki* Aristotel definira pesništvo glede na snov, ki jo prikazuje, komentatorji govorijo o "predmetih" posnemanja, grški izraz je *hà* ("kar" — samostalniško rabljen oziralni zaimek, neutrum plurala). Aristotel pove, kako umetniki prikazujejo ljudi kot delujoče, a obenem takšne ljudi, ki so nujno ali plemeniti, pravični, pošteni, izvrstni ali pa malovredni, saj se vsi značaji delijo glede na odliko ali malovrednost ter so potemtakem boljši ali slabši (c. 2, 1448a 1–5). Takšen Aristotelov opis "predmetov" posnemanja nudi nekatere nenavadne aspekte. Komentatorji oz. prevajalci običajno podnaslavljajo 2. poglavje *Poetike* s "predmeti posnemanja", čeravno takšne formulacije pri Aristotelu ni. Prav tako običajen komentar vedno zahteva govor o osebah, čeprav klasična grščina nima izraza za dramatis personae, za "osebe". Aristotel sicer uporablja izraz *tò prósdōpon*, ki mu pomeni "obraz" (c. 25, 1461a 14), ali pa "masko" (c. 5, 1449a 30). Zato je glavne osebe drame prisiljen predstaviti opisno: ta nenavadna dejavna in fiktivna bitja, imenovana

dramatis personae, so opisana z mnogopomensko besedo *práttēin* kot *práttontas*,⁴² ki pomeni tako realno delujoče subjekte kakor tudi nastopajoče igralce v drami.⁴³ Čeprav ima odsotnost imena za tragiškega junaka tudi svoje hermenevtične razsežnosti, naj tu omenimo le, opirajoč se na analizo D. W. Lucasa, da so prehod od herojev, t. j. likov "herojskih časov",⁴⁴ k najbolj pozornost vzbujajoči osebi neke tragedije, ki je storila kako izredno, pogumno, požrtvovalno ipd. dejanje in je torej tudi "junak" ali "junakinja", napravili italijanski komentatorji Aristotela v 16. st. Izraz "heroj" sta zatem povzela Boileau in Dryden.⁴⁵ Odločilno za "predmete posnemanja" pa je, da Aristoteles s tem meri na človekovo "naravo" v njenih antropoloških, moralnih in političnih razsežnostih. Ta "narava" je skozi dramske "osebe" in "maske" uprizorjena za "nas", ki smo pravzaprav "objekt", na katerega meri gledališka uprizoritev, da bi nas "ganila" oz. interperirala kot subjekte.

Vprašanje "predmeta" posnemanja je neločljivo povezano z vprašanjem načina posnemanja v 3. poglavju *Poētikē*. Ob tem je značilno, da Aristotel modificira Platonovo razlikovanje med pripovedovanjem-poročanjem (*diēgēsis*, *apangēllta*) in prikazovanjem-predstavljanjem oz. oponašanjem (*mimēsis*) (Pl. Država 392a–394c, zlasti 394c) tako, da po njegovem tudi pripoved spada pod *mimēsthai* (c. 3, 1448a 21), ter zato za epsko pesnitev uporabi izraz *diēgēmatikē mimēsis* (c. 24, 1459b 33), ki ga Gantar prevaja s "pripovedno pesništvo", francoska prevajalca pa z "la représentation narrative", rekli bi "pripovedno prikazovanje". Aristotel torej na nov način definira platonistično posnemanje oz. predstavljanje, in sicer kot dramski prikaz, dramatizirano uprizoritev, "saj je ob istih sredstvih tudi iste zadeve (*tā autā*) mogoče prikazovati včasih s pripovedovanjem ... ali pa tako, da vse prikazane osebe same nastopajo in dejansko izvajajo opisane stvari" (c. 3, 1448a 20–24). Za Aristofana in Sofokla ugotavlja, da "... prikazujeta osebe, ki nastopajo, delujejo in tudi izvršujejo določena dejanja" (*práttontas kai drōntas*, ib. 1448a 27–28).

Beseda *drōntōn*, ki nastopa tudi v definiciji tragedije (c. 6, 1449a 26), pove, da pesnik predstavlja dejanja delujočih oseb v obliki dramske uprizoritve. Tragiško posnemanje vedno vključuje tudi subjekte delovanja, ki so osebe z določenimi značaji in lastnostmi (*tinōn prāttōnton*, c. 6, 1449b 36–7).⁴⁶ Ker je dejanje predočeno na način uprizoritve, inscenacije, se takšna pesniška dela imenujejo *drāmata*, dramske pesnitve (c. 3, 1448a 28), četudi ne le iz tega razloga. Beseda *drāma* namreč označuje neko dejanje, ki ruši medčloveške odnose, označuje ravno grozljivo, "tragično" dejanje. *Drān* sicer pomeni "delovati, ravnati; narediti, storiti, izvršiti", vendar ta beseda — bolj kakor sorodni glagol *práttēin* — poudarja odgovornost za dejanje in ga opisuje z vidika odgovornosti in krivde.⁴⁷

Ne da bi se spuščali v vse finese opozicije *apangēllein* : *práttēin*, *energein*, *drān*, naj spomnimo, da Aristotel z vidika dramatizirane reprezentacije opaza bolj ali pa manj "dramska" dela (Sofokles in Aristofan proti drugim) in da na drugi strani znotraj *mimēsis* na način pripovedovanja nastopa razlika med osebno pripovedjo pesnika, ki ne privzame tuje "maske", ter med takšnim predstavljanjem, da pesnik postane nekdo drug (c. 3, 1448a 21–22). Ob homerskih pesnitvah Aristotel ponazoriti tezo, da pesnik ni predočevalec na podlagi tega, da sam govori (c. 24, 1460a 6–8). Kakor so drame lahko bolj ali manj "dramske", tako je tudi pripoved (*mythos*, *logos*) lahko bolj ali manj dramatična:⁴⁸ zato Aristotel spet uporabi paradoksalen izraz *mýthos dramatikōs* (c. 23, 1459a 18–19),⁴⁹ "dramsko zgrajena zgodba" (Gantar).

Ta diferenciacija modusov reprezentacije je Aristotelu omogočila, da je v območje literarne teorije vključil teorijo gledališča, teorijo igranja, dramaturgijo, *hypokritikē* c. 19, 1456b 10 in c. 26, 1462a 5), ki jo imenuje *architektonikē*, "višjo umetnost" (c. 19, 1456b 11),⁵⁰ da bi sugeriral mojstrstvo in temeljito poznavanje določene problematike.

Če pa bi ostali samo na ravni Aristotelove diskusije v 3. poglavju, tedaj bi morali reči, da pesništvo prikazuje "objekte", ki še nimajo imena, in na način, ki še nima imena. Objekt umetnosti je nekaj, kar ni vnaprej dano niti faktografsko niti faktično, ker je to ravno človekov etos v fazah svojega oblikovanja ali zrušenja.

3. Pesništvo kot mimetična tehnika in mimesis kot identifikacija

Če bi hoteli podati Aristotelovo definicijo umetnosti (*téchnē*), bi nam le malo povedala o specifični vrsti umetnosti; če pa hočemo najti Aristotelovo definicijo pesništva, je enačba pesništvo = mimesis presplošna, ker ni definiran objekt ali stvar, ki jo pesnik želi uprizoriti z mimesis. Kakor je znano, je bistvo pesništva pri Aristotelu določeno z epom in tragedijo oz. komedijo, z mitom in metaforo. Mitos je *mímēsis práxeōs* (c. 6, 1450b 2), predstavitev dejanja oz. delovanja, pravzaprav ubeseditvev dejanja. Komponenta človeškega delovanja je tudi misel, ki se izraža v govoru. Osnovna označevalna enota govornice oz. njen element je ime (*ónoma*), imena sama pa so spel *mímēmata* (Retorika III I, 1404a 21), podobe, posnetki, izrazi. A pesniška govornica se manifestira predvsem z metaforiko. Od Aristotela dalje sta naracija (mitos) in metafora tista elementa, ki odlikujeta lepo književnost, sta truzem literarne teorije.

Da pa analiza Aristotelove teorije ne bi ostala na ravni *communis opinio*, nadaljujmo z analizo koncepta mimesis. Če smo doslej že videli, kako pomeni predstavljanje v pesniški umetnosti predvsem obravnavo človekove prakse v etičnem pomenu te besede, pa v 4. poglavju *Poētikē* Aristotel samo predstavljanje in uprizarjanje razlaga iz specifične človeške narave, torej antropološko oz. "antropološko-razvojnoteoretsko".⁵¹ V smislu našega dosedanjega opisa koncepta mimesis bomo tudi ob interpretaciji tega poglavja skušali opozoriti na to, da aristotelska mimesis prvenstveno ni "posnemanje", temveč predstavljanje, prikazovanje, uprizarjanje, še več, mimesis je *identifikacija* z uprizorjeno oz. predstavljenjo podobo. V tem smislu je mimesis odkrivanje in prepoznavanje tiste stvari — Aristotel jo v 13. poglavju imenuje *tò philánthrōpon* ali *humanum* — ali objekta, ki nas v umetniškem delu tangira.

Odločilni Aristotelov tekst se glasi:

"Videti pa je, da sta pesniško umetnost (*poitētikēn*) v celoti ustvarila pravzaprav dva vzroka (*aitíai*), in sicer obadva utemeljena v človeški naravi (*physikai*). Predstavljanje in posnemanje (*tò mimeisthai*) je namreč nekaj lastnega gledano ljudi (*symphyton*) vse od njihovega otroštva dalje ter se po tem odlikujejo od drugih živali, da je človek bitje, ki je najbolj zmožno izražanja (*mimētikótaton*), saj si prva spoznanja (*mathēseis*) ustvarja v mediju posnemanja, poleg tega pa vsi uživajo v umetniških upodobitvah (*mímēmasi*). Dokaz za to je tisto, kar se dogaja v primeru umetniških del:⁵² čeprav sicer določene predmete in stvari le z neugodjem gledamo, pa uživamo, kadar opazujemo slike in podobe (*eikónas*) teh stvari, če so kar najbolj dovršeno izdelane, kakor na primer like in podobe (*morphās*) najbolj odvratnih pošasti in najnižjih živali ter celo izgleda mrtvih trupel. Tudi za to je razlog v tem, da je učenje in spoznavanje (*manthánein*) nečesa največje ugodje ne samo za filozofe, temveč v enaki meri tudi za druge ljudi, vendar so tega deležni samo po

malem in za kratek čas. Saj ljudje uživajo in se veselijo ob gledanju slik zaradi tega, ker se ob tem dogaja, da se z opazovanjem slik učijo in razumevajo ter razpoznavajo in uvidevajo (syllōgizesthai), kaj je vsaka posamezna stvar ali bitje, recimo npr. da je on ravno takšen; vendar pa kadar se zgodi, da nekdo stvari ni videl že prej, tedaj slika ne bo povzročila ugodja (hēdonē), kolikor je upodobitev, temveč zaradi dovršene obdelave in izvedbe ali zaradi svojih barv ali zaradi nekega drugega vzroka takšne vrste.

Ker pa imamo po naravi nagnjenje do posnemanja in predstavljanja ter tudi čut za melodijo (harmonía) in ritem⁵³ (saj je očitvidno, da so pesniške mere samo vrste in segmenti ritma), so spočetka tisti, ki so imeli prav posebne naravne zmožnosti za te stvari, s postopnim izpopolnjevanjem svojih dosežkov, ustvarili pesništvo na podlagi svojih lastnih improvizacij." (c. 4, 1448b 3–24).⁵⁴

Četrto poglavje je A. Gudeman imel za "enega izmed najbolj zanimivih, vsebinsko najbogatejših, ampak tudi najtežjih poglavij *Poetike*".⁵⁵ V njem Aristotel govori o tem, da sta pesniško umetnost ustvarila dva "naravna" vzroka: a) sposobnost za predstavljanje oz. posnemanje (tò mimeisthai ... sýmphyton, katà phýsin) ter b) naravni čut ali nagnjenje do melodije (harmonía) in do ritma (rhythmós) (1448b 5–6 in 1448b 20–21). Drugemu vzroku bi lahko preprosto rekli glasbena nadarjenost, ki je neke vrste veselje in uživanje v lepoti in ob njej.⁵⁶ Ob razlagi teh dveh naravnih vzrokov, naj še omenimo, da nekateri interpreti za drugi vzrok štejejo "veselje ob posnemanju".⁵⁷

Najprej je pomembno, da Aristotel razlaga pesništvo z "naravnimi" vzroki, kar je A. Gudeman upravičeno razlagal kot kritiko Platonove teorije o božanskem izvoru pesništva iz blaznosti (mania), ekstaze in inspiracije (Platon, *Faidros* 245a sl.). Tisti pesnik, ki ima darilo muz, tj. mousikós (Faidros 248d), je na ravni filozofije, saj je manična poezija apriorno spoznanje idealne biti, medtem ko je posnemovalno pesništvo — tisto, ki je predmet kritike v *Državi* — v *Faidrosu* šele na šestem mestu, blizu obrti in sofistike (249e). Aristotel odklanja preroško pesništvo ter pesništvo razume kot posnemanje, predstavljanje. S tem neka negativna lastnost, ki po Platonu pripada nižjim oblikam poezije in slikarstva (Pl. *Država* 601b, *Sophistes* 219a sl.),⁵⁸ postane elementarna komponenta vsake poezije in umetnosti. Eleganca Aristotelovega koncepta mimesis je prav v tem, da povezuje likovno umetnost in lepo književnost, a izključuje obrti, ki jih sicer zajema grški pojem téchnē. Da je mimesis nekaj "naravnega", pa ne smemo razumeti le v pomenu t. i. "naravnih dispozicij", "nadarjenosti", "nagnjenj" ipd., kar so tudi sicer zelo nejasni pojmi. Mimesis je bolj neka zmožnost, ki spremlja človekovo naravo od rojstva do smrti; šele ta "muzična" zmožnost je tista, ki človeka konstituira v njegovi "humaniteti".⁵⁹

Čprav je pesništvo večšina, tehnika, pa Aristotel pesništva ne razlaga samo s kategorijami ontologije, zasnovane po tehnični paradigmi, temveč tudi po zgledu likovnih umetnosti, kakor je opazil V. Tatarkiewicz.⁶⁰ Tako se dogaja, da Aristotel svoj koncept mimesis skoraj vedno ilustrira z interpretacijami primerov iz slikarstva: takih mest je v *Poetiki* kar sedem.⁶¹ Poleg tega omenja naslednje slikarje: Dionizija iz Kolofona (Polignotovega sodobnika, c. 2, 1448a 6), Polignota iz prve polovice stoletja (c. 2, 1448a 5 in c. 6, 1450a 27), Pausona, slikarja in kiparja iz 5. st. (c. 2, 1448a 6), Zevksisa iz 2. pol. 5. st. (c. 6, 1450a 27–8 in c. 25, 1461b 12). Ker se je ob interpretaciji 4. poglavja že pokazalo, da mimesis ne moremo prevajati niti samo s posnemanjem niti samo s predstavljanjem, naj podam pojmovnozgodovinski očrt tega koncepta.

Za izhodišče kaže vzeti razpravo K. Gantarja,⁶² ki pripominja, da je Drago Šega v uvodnem eseju k antologiji *Živi Orfej* (1972) prevedel mimesis s "predstavljanjem", že prej pa V. Kermavner v članku O pesništvu vobče (1882) z izrazom "posnemovalno (oz. posnemajoče) kazanje". Gantar tudi opozarja na teorijo H. Kollerja:⁶³ "H. Koller razlaga mimesis kot prikazovanje";⁶⁴ "... da glagol *mimēisthai* prvotno pomeni ponazorjevalne gibe, kretnje in glasove plesalcev pri obrednih plesih".⁶⁵ Gantar sugerira, da mimesis ne bi prevajali le kot "posnemanje", temveč tudi "ponazarjanje",⁶⁶ glede "predmetov posnemanja" pa pripominja, da to "ni nekaj, kar eksistira neodvisno od pesnikovega srca".⁶⁷

V svojem delu *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (1954) je Koller najprej odklonil etimologijo mimesis od sanskrtsko *māyā*, f. "varljiva podoba".⁶⁸ Besedi *mimēisthai* in mimesis sta izvedeni od *ho mimos*, ki pomeni "glumač, burkež, igralec; prizor, posnemanje, uprizoritev" (po Doklerju). Mimos je bila umetna kratka šaloigra, ki je prikazovala prizore iz vsakdanjega življenja, običajno s komično vsebino, četudi niso bili izključeni tudi resni prizori. Besedi *mimēsis* in *mimēma* obravnava Doklerjev slovar brez razlike, kar seveda ni upravičeno, navaja pa naslednje pomene: "posnemanje; predstava, opisovanje, razlaga, posnetek, slika". Za glagol *mimēisthai* navaja Dokler pomene "ravnati se po kom, posnemati, oponašati", *Chantraîne* pa "imitir, reproduire, représenter"⁶⁹ in dodaja, da *mimō* pomeni tudi "opica". Temeljna beseda celotne besedne družine *mimos* nima poznane etimologije. Po Kollerju pomeni *mimēisthai* predvsem "darstellen" in "ausdrücken" (notatio), medtem ko sta pomena "nachahmen" in "ähnlichmachend" konotaciji.⁷⁰ Bistveni pomen mimesis je tedaj predstava v gledališkem, teatrskem pomenu besede. Kollerjeva teza pa je, da je bilo takšno uprizarjanje zasnovano na *mimosu* (*Poetika* c. 1, 1447b 10-11), scenski prikazi Sofrona in Ksenarha pa so bili glasbeno-pevske kompleksne in ne zgolj govorne narave. Osnova mimoso bi bila *hipórchēma*, zborovska pesem s plesom in pantomimo.⁷¹ Preko *hiporheme* bi bil *mimos* povezan z ritmom in glasbo (*mousiké*): *hiporhema* je združevala glasbo, pesem in ples. Mimesis je bila "praznična igra za proslavljanje bogov" (*festlicher Spiel zur Feier der Götter*). Takšna obredna mimesis je prikazovala nekaj, česar brez tega obreda ne moremo poznati. Ta "igra" je ples, ki temelji na ritmu, tako da so se govorne gledališke forme prav tako razvile iz ritma (plesu).

Pomen te teorije je, da vprašanje pesništva kot mimesis veže na teorijo umetnosti *mousike*, kakor jo je skušal razviti Thr. Georgiades.⁷² Koller sam ve, da njegova teorija temelji na konstrukciji in da jo je zato lahko spodbijati, vendar pa je izjemna po tem, da upošteva izvor tragedije iz zborovskega ditiramba in pustovsko-obredne komike. Kollerjeva teorija sponira, da so torej *mimos* in sorodni izrazi sprva doma v sferi kulta⁷³ in da se je gledališki pojem mimesis razvil iz kulturnega katartičnega plesa, ki je kot povezava besede, melodije in ritma tvoril naravno dano celoto človeškega izražanja oz. izraza. Tak pojem mimesis je tudi izhodišče pitagorejske muzikalne teorije in nauka o izrazu pri Damonu.⁷⁴

Ne da bi se spuščali v pretres vseh detajlov in vse evidence te teorije, naj opozorimo le na tezo O. Frejdenbergove, da je *mimos* nastal v predreligioznem obdobju iz predkultne folklorne, ki v strogem smislu ne pozna ne kulta ne etike.⁷⁵ Naj razpravo predhodno fiksiramo s Tatarkiewiczovo tipologijo pojmov mimesis, čeprav tipologija v filozofiji velja za izraz teoretske zadrege. Tatarkiewicz razlikuje štiri pojme posnemanja:

1) primaren obredni pojem mimesis, ki pomeni kultne obrede; kulturni prizori seveda niso brez dramatičnosti, ki je imanentna pojmu svetega. Mimesis je potemtakem ekspresija, izraz.

2) filozofski pomen: mimesis je posnemanje načina delovanja narave — npr. tkanje je človekovo posnemanje dejavnosti pajka (Demokrit, fr. 154 — citat iz Plutarha, *De sollertia animalium*);

3) platonistični pojem mimesis kot ponavljanje videza stvari, kot posnemanje narave;

4) aristotelški pojem: mimesis je svobodno oblikovanje po motivih realnosti.⁷⁶

5) Tem štirim pojmom mimesis lahko dodamo še poklasičen retoričen pojem mimesis kot posnemanje, *imitatio* klasičnih zgledov.⁷⁷

Ob tem je posebno pomembna Tatarikiewiczzeva teza, da Aristotelov koncept mimesis pomeni fuzijo obrednega in platonističnega pojma mimesis: to tezo bomo kasneje razvili ob Aristotelovi teoriji pesniške resnice.

Nič manj kakor Kollerjeva teorija o mimesis je za razumevanje Aristotelovega koncepta predstavljanja ilustrativna analiza izrazov za gledališko dejavnost in gledališke umetnike. Naj samo omenim dejstvo, da so se avtorji, posnemovalci oz. igralci (*mimētai*) komičnega gledališča imenovali tudi "prikazovalci", *deikēlistai* oz. dorsko *deikeliktas*,⁷⁸ gledališka predstava pa *deikēlon* (sorodno z *deiknymi* "kazati, naznanjati, spravljati na dan"), ki pomeni "predstavo, opis, podobo". Deikelon je soroden s parádeigma. Ne da bi se spuščali v silno ilustrativno in bogato semantiko besedne družine deiknymi, naj samo dodam Chantrainovo ugotovitev: "La même notion de spectacle s'observe dans le terme dialectal deikēlon... représentation théâtrale ou autre".⁷⁹ Uprizoritveni značaj mimesis je na eksemplaričen način opisan pri Herodotu: "Na tem jezeru uprizarjajo ponoči 'njegovo' trpljenje in smrt (*tā deikēla tōn pathēōn autoū... poiēusi*) in temu pravijo Egipčani misterij" (Hdt. 2. 171).⁸⁰ Misteriji Kollerjeve prvotne mimesis kot hiporhema so seveda pri Aristotelu pesniške občosti (*tā kathólou*), pesniške univerzalijske. Na ta način je Aristotelova teorija pesniške mimesis prehod od mīta k logosu na ravni literature. Deikēlon božanskega pathosa, trpljenja, postane uprizoritev človeške prakse, značaja in trpljenja v dramatskem mitosu tragedije.

Pesništvo je v 4. poglavju obravnavano enako kakor druge umetnosti predstavljanja, enako kakor druge mimetike,⁸¹ z istim epistemološkim kanonom kakor druge artes. Pesništvo kot *téchne*, *máthesis*, *epistémē* predpostavlja "nadarjenost" (*phýsis*, *natura*) in proces izobraževanja (*áskēsis*, *meléte*, *exercitatio*, *usus*), da bi prišlo do svoje dovršene dejavnosti.⁸² Kakor vsaka druga znanost se je tudi pesniška *ars* začela z improvizacijami (*autoschediásmata*, c. 4, 1448b 23) ter je nato postopno napredovala (*proágontes*, *proágein*) do umetnosti. Napredek v razvoju umetnosti, ki vodi nato do "rojstva" posameznih pesniških žanrov, je prikazan kot proces izpopolnjevanja človekovih priložnostnih dosežkov in stvaritev. Umetnost drame je torej po Aristotelovem pričevanju nastala z mimetiziranjem, ki je imelo "amaterski", ljubiteljski značaj.⁸³ Na improvizacijski značaj prvotne mimesis poleg Aristotelove eksplicitne omembe improvizacij kažejo tudi nekatera imena za avtorje oz. igralce prvotnega gledališča: *autokábdaloi*, *autolékynthoi* — "tisti, ki jemlje iz svojega (sc. mernika, steklenice)" ter *ethelortai* — "tisti, ki želijo", "prostovoljci", "amaterji". Aristotelški izraz *autoschediáasma* je ravno tehnični termin za vsakovrstne mimetične improvizacije. Z nastankom in razvojem umetnosti je ravno tako kakor z učenjem kitare: samo z igranjem samim se more naša dispozicija za igranje na kitaro

aktualizirati kot dejansko obvladaje igranja na kitaro.⁸⁴ Na postopnost razvoja pesniške tehnike kaže tudi Aristotelova ugotovitev, da nekateri umetniki ustvarjajo na podlagi znanja (*téchnē*), drugi pa iz izkušnje in "prakse" (*synétheia*, c. 1, 1447a 20). *Dià synetheias* pomeni nekaj obvladati brez poznavanja vzrokov in brez poznavanja občil pojmov (tá kathólou). V razpravi o enotnosti mitosa pripominja Aristotel, da Homer napravi pravo stvar "bodisi zaradi poznavanja umetnosti ali po naravni nadarjenosti" (*dià téchnēn ē dià phýsin*, c. 8, 1451a 24). Podoben kontrast kakor med naravo in umetnostjo nastopa pri Aristotelu tudi med umetnostjo in naključjem: tako v 14. poglavju (1454a 10), ko govori o kompoziciji dogodkov v mitosu, obrne naključno odkritje (*týchē*) v del *téchnē*, ker daje naključnemu odkritju racionalno razlago.⁸⁵ Že M. Kuzmič je opozoril na to, da opozicija *téchnē/synétheia* v *Poetiki* ustreza opoziciji *téchnē/empeiria* iz *Metafizike* (*Metaph.* A 1, 980a sl.),⁸⁶ kjer je izkušnja izrecno označena kot dejavnost, ki poteka "po navadi" (*di' éthos*, ib., c. 1, 981b 5). Umetnost oz. znanost pa se od empirije razlikujeta po dveh razsežnostih:

1) "spoznavanje občil pojmov" (*gnōsis tōn kathólou*, *Metaph.* A 1, 981a 30);

2) poznavanje vzrokov (ib. 981a 30). Toda za razliko od drugih tehnik prozvodni pesniške umetnosti ni "konkretna" stvar sestavljena iz materije in forme, ni *concretum* kot *tò sýnolon*. Mimetični artifex ustvari nekaj, kar ni stvar, *res*, temveč podoba, upodobitev, umetniška predstavitev, *mímēma* (c. 4, 1448b 9 in 18). Proizvodi (*érga*, c. 4, 1448b 10) mimetične tehnike so *mímēmata*, umetniške upodobitve, ustvarjalne reprezentacije, ki ne služijo uporabi, temveč spoznavanju (*máthēsis*, c. 4, 1448b 7-8), dojemanju (*atsthēsis*, c. 15, 1454b 16 in c. 7, 1451a 7), opazovanju in razpoznavanju (*theōria*, c. 7, 1450b 38 — 1451a 5), pogledu in uvidu (*syllōgizesthai*).⁸⁷ Toda če umetniško delo ni *sýnolon*, to ne pomeni, da ni celota, *to holon*, o čemer bomo govorili kasneje. Razlika med *sýnolon* in *mímēma* pomeni začetek ločevanja umetnosti od obrti in s tem prvi korak k vzpostavitvi estelike kot filozofije lepe umetnosti, ki obravnava umetniška dela kot avtonomno sfero smisla: sistematično pa je to izvedeno v Kantovi *Kritiki presodnosti*.⁸⁸

Umetniško produkcijo umešča Aristotel v tem poglavju v sfero učenja in spoznavanja, tako da vsebino tega poglavja M. Kuzmič povzema s formulo: *disco, ergo sum*.⁸⁹ To učenje razumemo kot nedokončan proces človekovega iskanja lastne identitete, človekove socializacije v smislu Solonovega izreka: "Staram se, a se še vedno učim". Rekli smo že, da so umetniška dela stvar opazovanja (*theōreîn*), pogleda (*horân*), učenja in spoznavanja (*mantháneîn*), uvidevanja in sklepanja (*syllōgizesthai*). Iz Aristotelove epistemologije pa je znano, da je spoznanje vedno spoznanje nečesa enotnega, to pa je pri Aristotelu prvenstveno *eidos*, *morphē* in *kathólou*. Potemtakem je umetnostna dejavnost, bodisi kreativna bodisi receptivna neposredno na ravni občosti, univerzalnosti oz. "filozofije": "Saj je učenje in spoznavanje nečesa največji užitek ne samo za filozofe, temveč v enaki meri tudi za druge ljudi" (c. 4, 1448b 13). Glede "teoretske vsebine" umetnosti tu Aristoteles ponovi svojo demokratično tezo, da so "ljudje po naravi zadostno sposobni za resnico ter večinoma resnico tudi dosegajo" (*Retorika* A 1, 1355a 15-17). To pa ne pomeni, da je Aristotelova perspektiva intelektualistična in ne estetska.⁹⁰ Vprašanje namreč je, kaj je predmet umetniškega predstavljanja, kaj je tisto eno umetniškega spoznanja, umetniške resnice, saj če ne spoznavamo enega, ne spoznamo ničesar. Drugače rečeno: kaj nam da videti umetniška *theōria* (c. 7, 1450b 37-51a 3), umetniško "predočivanje"?⁹¹

Običajno razumevanje je, da se pesniška reprezentacija nanaša na neko stvar, ki jo s posnemanjem lahko modificiramo, vendar je artistična reprezentacija relativna glede na stvar. Posnemanje bi se torej določalo kot relacija in vprašanje umetnosti je vprašanje, kakšna je lastnost te relacije, namreč relacije umetnine do njenega referenta, vnaprej dane stvari, ki jo predstavlja, "posnema".⁹² Takšno pojmovanje mimesis bi lahko imenovali naivno realistično. Termin realizem je sicer jezikovna stvaritev 19. st., vendar se je ustalil kot "obči termin za izražanje odvisnosti umetnosti od stvarnosti in s tem zavzel mesto prejšnjega naziva *mimesis* ...".⁹³ Naša naloga in namen je zdaj ta, da zrahljamo realistično interpretacijo mimesis, kolikor takšna interpretacija zadeva Aristotelovo *Poetiko*.

Mimetična umetnost vsake vrste se nanaša na določen predmet, objekt: "ena predstavitev o enem predmetu", *hē mīa mīmēsis henós estīn* (c. 8, 1451a 30).⁹⁴ Kaj je zdaj to "eno", ta objekt pesniške reprezentacije? To je tisti nedefinirani "predmet posnemanja", ki se konstituira s sublimacijo oz. z idealizacijo. Ko pesniki prikazujejo dejavnost ljudi, naj predstavljajo takšne razlike in specifične (diaphorās) kakor slikarji: "Polignot je upodabljal (eikázein) boljše, Pauson slabše, Dionisios pa istovrstne ali nam enake" (c. 2, 1448a 5–6). Tragiški pesnik naj zato posnema dobre slikarje portretov, "saj le-ti, kadar podajajo svojstveno obliko (*tēn idían morphēn*) nekega človeka, ustvarjajo podobe, ki so nam enake, čeprav jih slikajo lepše (*kallious*); na tak način naj tudi pesnik, kadar prikazuje ljudi, ki so nagle jeze, lahkomišelnih in ki imajo druge značajske lastnosti takšne vrste (*toioútous*), le-te prikazuje takšne, a vendarle znamenite (*epieikeis*) — zgled trdote sta na primer (parádeigma sklerótētos hoion)⁹⁵ Homerjev in Agatonov Ahil." (c. 15, 1454b 9–14)

Če zanemarimo težavnost razumevanja izrazov *hómōtos*, *toioútōtos*, ki zahtevajo osvetlitev Aristotelovega koncepta človeka kot bližnjega, tedaj daje stavku težo paralelizem med slikarsko predstavitevjo določene oblike ali forme (*morphē*) in pesniškim podajanjem *epieikeia*. Beseda *epieikēs* pomeni "primeren, prikladen; pristojen, spodoben, pravičen; sposoben, vrl, obziren, razumen"; *epieikeia* je "pristojnost, dostojnost, pravičnost". E. Martineau razume *epieikeio* kot določeno primernost, "convenance",⁹⁶ ta francoska beseda ima skoraj vse pomene grške *epieikeia*, podobno kakor angleška "fairness". Umetniška *epieikeia* je postopek, ki je potreben, da umetnik poda, predstavi — ne "posebno obliko" originala, temveč specifično karakteristiko mimetičnega proizvoda. Umetniški cilj je dosežen, ko je podana absolutna umetniška primernost predstavljene teme (*idia morphē*). Beseda *epieikeia*, od korena **weik-* (prim. zgoraj o *eikazein*) in druge sorodne besede, npr. *menoikēs* "kar je po želji, dovoljen" in *aelkēs* "neprimeren, nepristojen, grd" ne izražajo ideje podobnosti, temveč idejo primernosti etc. z intelektualnim in moralnim pomenom.⁹⁷ Zdi se, da se z interpretacijo upodobitve kot prikaza, prezentacije "primerne" umetniške resnice ne ujema Aristotelov primer o podobah živali: "dogaja se... da uživamo, kadar opazujemo slike in podobe (*eikónas*) teh bitij... kakor na primer oblike in podobe (*morphās*) najbolj odvratnih zveri in najnižjih živali ter celo izgleda mrtvih trupel" (c. 4, 1448b 10–12). Tu bi imeli opozicijo med "stvarmi ali bitji samimi" (*autà*) in podobami (*eikónas*). Podobna je Aristotelova teza v spisu *De partibus animalium*: "Saj bi moglo biti v resnici nerazumno in nesprijemljivo, če bi uživali ob opazovanju njihovih podob, ker ob njih istočasno opazujemo umetnost, ki jih je proizvedla, recimo slikarstvo ali kiparstvo, ter ne bi rajši dajali prednosti opazovanju teh bitij samih, kakor so zrastle v naravi, vsaj tisti, ki so zmožni proučevati njihove vzroke. Iz tega razloga ne smemo, kot da smo

otroci, z gnusom zavračati tudi opazovanja nižjih vrst živali. Saj je v vsakem naravnem bitju prisotno vsaj nekaj čudovitega..." (PA I 5, 645a 10-17). Aristotel tu res govori o tem, da bi bilo nesprejemljivo, če bi se veselili samo ob opazovanju podob in slik naravno obstoječih živih bitij ter bi občudovali samo ustvarjalno umetnost (dēmiourgēsasa téchnē) npr. grafike ali plastike, medtem ko bi zanemarjali teorijo, ki odkriva vzroke živih bitij samih (autà, tà phýsei synestóta). V tej zvezi gre Aristotelu predvsem za to, da bi opravičil biološko teorijo, ki v vsakem naravnem bitju vidi nekaj vrednega, dragocenega, "božanskega". Opozicija med bitjem in podobami (*autà in eikónas*) ima nalogo pokazati sublimnost fizikalne teorije oz. sublimnost objektov naravoslovja.

Doslej smo ugotovili, da mora umetniška prezentacija ali podoba dosegati primernost ter podati morphē. Tretji izraz, ki nam pojasnjuje umetniško predstavljanje, pa je *parádeigma* — "zgled, vzor, vzorec, dokaz, primer" (Dokler). Locus classicus za to interpretacijo je v enem izmed Aristotelovih odgovorov na očitek umetnosti, da umetniki prikazujejo nemogoče stvari, s tem pa tudi neresnične in nerealne stvari. Bistvo Aristotelovega ugovora je v tezi, da umetniške stvaritve presegajo predlogo: *tò gàr parádeigma deí hyperéchein* (c. 25, 1461b 13-4); "kajti podoba mora presegati predlogo" (Gantar); "for the ideal type must surpass reality" (Butcher); "jer vzor treba da nadmašuje" (Kuzmič).

Pomen tega stavka oziroma smisel te sentence se oblikuje ob dveh komponentah, in sicer: 1) glede na to, ali se hyperéchein jemlje tranzitivno ali intranzitivno, in 2) glede na pomen besede *parádeigma*. Hyperécho pomeni "trans.: držati nad, braniti; intr.: presegati, prekašati, odlikovati se, nadkrijevati, vzhajati, viseti čez kaj, stati nad čem, prisijati, štrleti" (Dokler). Intranzitivno v smislu "zgled mora biti višji" prevajata Kuzmič in Dupont-Rocova ter Lallot, tranzitivno v smislu "treba je preseči predlogo" pa npr. Butcher in Gantar. Glede pomena *parádeigma* nastopa vprašanje, kaj deluje kot zgled, "model": ali je to predmet, ki je umetniku služil kot opora, ali pa je zgled proizvedeno delo kot "zgodno" oz. kot predmet "pogleda". V *Poetiki* ima "parádeigma" predvsem ta drugi pomen: paradigma je sublimna estetska forma, je "ideal", kakor jo je v tradiciji nemškega idealizma imenoval Vahlen.⁹⁸ Izraz *parádeigma* je izpeljanka iz glagola *deiknymi* — "kazati, naznanjati, dokazovati". Beseda je bila pomembna v retorični teoriji, saj je paradigma retorični dokaz.⁹⁹ V Aristotelovi ontološki shemi pomeni paradigma pogosto isto kot forma, eidos, formalni vzrok:¹⁰⁰ mimetična dejavnost torej pokaže formalni vzrok predstavljenega predmeta.

Paradigmatična razsežnost umetnosti pomeni ravno njeno univerzalnost. Tudi retorični pomen paradigme je povezan z občostjo: retorična paradigma je neke vrste indukcija, potemtakem pot od posameznega k občemu, pri čemer je včasih posamezen primer tako jasen, da sploh ni treba naprej iskati, kaj je to obče — splošno nekako vidimo v posameznem in skozi posamezno.¹⁰¹ Paradigma ima torej opraviti z univerzalnim, četudi je nekaj singularnega, partikularnega.¹⁰² Toda v optiki teorije mimesis je pomembno, da ima mimetična dejavnost ravno to nalogo, funkcijo oz. zmožnost, da da videti prečiščeno formo.¹⁰³ Za primer takšnega ustvarjanja vzame Aristotel Zevksisa (c. 25, 1461b 13),¹⁰⁴ čeprav mu je sicer ljubši Polignot (prim. c. 6, 1450a 27-28), ker je slikar značajev. Ob intranzitivnem pomenu hyperéchein torej *parádeigma* pomeni isto kot umetniška forma, morphē, pomeni konkretizacijo umetniške občosti, prezentacijo umetniškega spoznanja. Hyperéchein pomeni, da umetniško delo presega realnost empirije, kakor je "empirična" realnost presežena tudi skozi postopke znanstvene elaboracije. Pesništvo ni "posnetek posnetka", saj nam prikazuje zakon

in formo človeških dejanj. Pesništvo dosega raven občosti, toda ne z "bledimi" pojmi, temveč z "živimi" zgledi.¹⁰⁵ Če naj uporabimo pomen "prisijati" iz Doklerjevega slovarja, tedaj bi lahko rekli, da "mora umetniška upodobitev prisijati", tj. delovati osvetljuječe kot odkritje. Pri oblikovanju paradigem so za umetnika edino pravilo merila pesniškega oz. umetniškega ustvarjanja samega.

Na avtonomnost umetniške forme, umetniške paradigme je med interpreti Aristotelove *Poetike* posebej opozoril E. Martineau: za osvetlitev te teze je pritegnil še filološko izredno kompleksen tekst iz Aristotelove *Politike*, ki govori o tem, kako uživanje ob umetniški podobi kot taki (*morphè autè*) prispeva tudi k razvoju tiste teorije, ki tematizira upodobljeni predmet (*Politica*, VIII 5, 1340a 23–8).¹⁰⁶ V tem tekstu je govora o formi sami, *morphè autè*, kakor je navzoča v slikarjevi podobi. Martineau takole ponazori avtonomnost umetniških univerzalij oz. pesniške forme: "Ali bo presojanje uprizoritve Kralja Ojdipa zahtevalo, da merimo kralja Ojdipa, ki nas interpelira, z realnim Ojdipom?"¹⁰⁷

Če smo doslej dokazovali predvsem avtonomnost mimetične *morphè*, pa se zdaj vrnimo k vprašanju, kaj je tisto, kar v umetniškem objektu spoznamo in prepoznamo, kaj je umetniška univerzalija, občost. Aristotel pravi, da iz opazovanja slikarskih podob spoznamo, razberemo (*sylogizesthai*, c. 4, 1448b 16) in dojamemo, kaj vsaka posamezna stvar ali bitje posebej je (*tí hékaston*), npr.: "To je on".¹⁰⁸ Besede *hoûtos ekeinós* (c. 4, 1448b 17) se da prevajati zelo različno: "Da, ravno takšen je" (Gantar); "celui-là, c'est lui" (Dupont-Roc — Lallot) itd. Po razlagi A. Doklerja pomeni *toûto ekeîno* "to je ono", po razlagi Stj. Senca pa je to "ravno tisto dobro poznano ali tisto, kar hočem reči". V paralelnem tekstu iz Herodota pomeni *hoûtos ekeinós* "ta tu je tisti" (sc. ki ga iščeš; Hdt. 1.32). Pri Aristotelu je najti natančno paralelo k temu tekstu *Poetike* v *Retoriki*: "Ker tako spoznavanje kakor čudenje zbujeata ugodje, nujno sledi, da ugajajo tudi takšne stvari, kakor so npr. izdelki umetniškega predstavljanja (*tò mimētikón*), denimo slikarstvo, kiparstvo, pesništvo, pa tudi sploh vse tisto, kar je res dobro in večje predstavljeno in upodobljeno (*memimēménon*, part. perf. pass.), četudi predstavljeni predmet sam (*autò*) ni prijeten; saj ugodja ne daje ta stvar sama, temveč tu nasprotno nastopa uvidevanje, sklepanje (*sylogismòs*), da je 'to tisto' (*toûto ekeîno*), tako da prihaja do razumevanja in spoznanja nečesa novega" (Rh. A 11, 1371b 4–10).

Kaj je tedaj značilnost tega spoznanja in sklepanja ob umetniškem doživljanju? Pomembno je, da pri umetniški upodobitvi pride do naše identifikacije z vsebino, "predmetom" umetnine. Tisto, s čimer se identificiramo, pa je spet nekaj občega, univerzalnega, so paradigme, predstavitev možnosti človeškega delovanja in bivanja. Uspeh umetnosti je ravno v tem, da je zmožna ustvariti pogoje za takšno identifikacijo. Da pa bi bila identifikacija dosežena, mora umetniški objekt ponazarjati nekaj enotnega, enovitega. To eno, ta "objekt" je ravno tisto, česar mi sami nimamo: ta objekt je objekt želje subjekta. Kakor človeški um ne more delovati brez posploševanja, tako je osnova umetnosti nekakšno sestavljanje delov v celoto, bolje rečeno vzpostavljanje celote. Gilbertova in Kuhn sta opozorila na naslednji pregnantni tekst iz Aristotelove *Politike*: "Umetniško izdelane podobe se razlikujejo od resničnih bitij ali stvari (*alēthinā*) po tem, da so v njih posamično in na široko razsejane stvari združene in zbrane v neko enoto, čeprav imajo dejansko obstoječi ljudje lahko posamezne poteze lepše, kakor so na sliki, pri določeni osebi oči, pri neki drugi osebi pa kak drug del" (Pol. III 11, 1281b 12–5).¹⁰⁹ Umetniška dejavnost torej zbira, povzema, "sintetizira" razpršene elemente ter iz njih oblikuje novo enoto, novo celoto (*synágein... eis hèn*).

Umetniško predstavljanje ima opravka z opredeljevanjem, definiranjem, katerega pogoj je ravno enotnost. Ena od napak definiranja je, če ne vemo, kaj je definiendum (Topika VI 2, 140a 18): tako se dogaja pri starih slikarjih, kjer ni bilo razpoznavno, kaj je določena stvar (*tí estín hékaston*), če ne bi bilo pod podobo to napisano. Umetniško predstavljanje je uravnvano z istim tipom vpraševanja kakor sokratsko vpraševanje po bistvu, vpraševanje, kaj je nekaj. Zato pa mora tudi umetniška podoba ustrezati splošnim pravilom človeškega pogleda: umetniško delo mora biti takšna enota in celota, da jo pogled more zaobseči in spomin obvladati (*Poetika* c. 7, 1450b 37 do 51a5). Ker je objekt par excellence umetnosti človek, je iskanje umetniške forme iskanje odgovora na vprašanje, "kaj je človek". Na to vprašanje pa se odgovori od Homerja prek Pindarja in Sofokla do Aristotela precej razlikujejo.¹¹⁰ Kadar nam uspe ugledati vprašanje bistva mimesis kot vprašanje človekove identifikacije, tedaj se nam iskanje umetniške forme izpostavlja kot proces opisovanja človeške avanture identifikacije, iskanja lastne nemogoče identite.

Doslej smo formo, ki jo predstavlja mimesis, iskali predvsem v likovni umetnosti. Vprašanje pa je zdaj, kaj je — sledeč Aristotelovi *Poetiki* — forma v besedni umetnosti, kaj je forma v lepi književnosti, v epu in v drami. Aristotel odgovarja: umetniška forma lepe književnosti je njen *mítos*.

OPOMBE

¹ Prim. G. E. Lessing (1956), str. 393.

² Prim. A. B. Neschke-Hentschke (1979), str. 70.

³ R. Ingarden (1979), str. 43 (op. 14).

⁴ Prim. prevod K. Gantarja, o. c. str. 107: "Poleg tega je treba upoštevati, da ne veljajo ista merila pravilnosti za poezijo in politiko, in tudi ne za poezijo in druge umetnosti."

⁵ S tem mislimo ravno apologijo, v sokratskem smislu, pesniške umetnosti in umetniške resnice, ne le "eine Apologie für die griechischen Nationaldichter" (Christ-Schmid); citat po A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* (Bern 1971, 3. izd.), str. 639.

⁶ Prev. Gantar, str. 61.

⁷ Z. Skušek-Močnik (1980), str. 7.

⁸ Prim. H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, s. v. *próteros*, str. 652a3-654a18.

⁹ "dass wir es mit einem Torso eines Kollegienheftes zu tun haben", A. Gudeman, o. c., str. 7.

¹⁰ Aristote, *La Poétique* (1980), Préface, str. 5.

¹¹ Zelo blizu grškemu naslovu je prevod M. Kuzmiča: *Nauk o pjesničkom umijeću*, o. c. (1912).

¹² Prim. Arist. *Metaph.* E 1, *Top.* VI 6, in *EN.* VI 2.

¹³ M. Fuhrmann (1973), str. 4.

¹⁴ Prim. R. Zimmermann (1858), str. 192: "Aber das Schöne ist Form und nichts weiteres ..." ter VI. Tatarakiewicz, str. 215.

¹⁵ V tem poglavju *Nikomahove etike* sicer Aristotel obravnava razmerje med *artes* in *mores* glede na vrednost udejstvovanja na teh dveh področjih.

¹⁶ O tem prim. komentar N. Gulleya (1979), str. 166-167.

¹⁷ Prim. VI. Tatarakiewicz, o. c., str. 80.

¹⁸ O tem ključnem vidu prim. A. Neschke-Hentschke (1979), str. 80.

¹⁹ M. Kuzmič omenja še Platonov izraz *hē katá mousikēn poiēsis*, ki ga prevaja kot "stvaranje umom" (Smp. 196c); Schleiermacherjev prevod: "Kunst der Musen". Prim. M. Kuzmič (1912), str. 75.

²⁰ To je predlog N. Gulleya (1979), str. 167.

²¹ A. Gudeman, o. c. str. 6-7 in 75.

- ²² "po priučenem znanju", Gantar, str. 61.
- ²³ J. Vahlen (1914), str. 239-240.
- ²⁴ D. W. Lucas, str. 55: *tò sýnolon* ne pomeni "in general", temveč "viewed collectively".
- ²⁵ Moderne analize vedno izhajajo od Gudemanove tabele (1934), str. 108.
- ²⁶ Prim. M. Pabst-Battin (1974), str. 68 in 80, ter. F. Solmsen (1935).
- ²⁷ O tem R. Dupont-Roc — J. Lallot (1980), str. 144 in str. 17-20.
- ²⁸ M. Weitz, *Tragedy* (1968), str. 155.
- ²⁹ O tem prim. npr. R. Dupont-Roc in J. Lallot (1980), str. 12.
- ³⁰ O. M. Frejdenberg je pripomnila, da Aristotel v razmeroma kratki razpravi uporabi termin *mimesis* kar 76-krat; Frejdenberg (1986), str. 235.
- ³¹ Prim. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (1970), 354b-355b.
- ³² R. Dupont-Roc (1980), op. 4. ad c. 1, str. 145. *Grško-slovenski slovar A. Doklerja* (1915) navaja naslednje pomene: *apeikázēin* — upodabljati, posnemati, naslikati, opisovati, predstavljati si, misliti, primerjati, vzporejati; *eikázēin* — izenačevati, naslikati, izražati v podobah, primerjati, domnevati, meniti, soditi, sklepati, ugibati, presojati. D. W. Lucas prevaja *apeikázontes* še kot "making likeness", vendar pa je pravo njegovo nadaljevanje opombe k 1447a 19: "Words derived from *eikón* 'an image' were used primarily for visual representations, but they contain the same basic idea as *mimesis*"; Lucas (1990), str. 56; dodaja še naslednjo paralelo iz Platona: *mousikén ge pásán phanēn eikastikén te éinai kai mimētikén* (Pl. Lg. 668a).
- ³³ Prim. V. Kalan, *Tukidides* (1983), str. 12-13.
- ³⁴ Prim. o tem A. Gudeman (1934), str. 23 in str. 81-82: primerjava slikarstva in poezije je klasični topos teorije, poznan predvsem preko Horacija ut pictura poesis "pesem je kakor podoba" (Carmina I 1, 361). Plutarh to primerjavo pripisuje Simonidu: "Slikarstvo je molčeče pesništvo, pesništvo pa je slikarstvo, ki govori" (*tèn mèn zōgraphían poiēsín siopōsan... tèn dè poiēsín zōgraphían lalōusan*, Plut. De glori. Athen. 3). Prim. o tem M. Detienne (1990), str. 106sl.
- ³⁵ E. Martineau (1976), str. 444.
- ³⁶ A. Neschke-Hentschke (1979), str. 86.
- ³⁷ *Metron* je treba vzeti kot *rhythmos* v *lexis*; prim. H. Gleditsch (1907), *Metrik der Griechen und Römer* (München 1901), *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft* II/3, str. 85, in M. Kuzmič (1912) str. 81, 4-8.
- ³⁸ "l'homme comme sujet éthique", R. Dupont-Roc (1980), str. 19.
- ³⁹ R. Dupont-Roc (1980), str. 367.
- ⁴⁰ R. Dupont-Roc (1980), str. 154.
- ⁴¹ Prim. N. Gulley (1979), str. 168.
- ⁴² R. Dupont-Roc — R. Lallot (1980), str. 178-79: "êtres en action".
- ⁴³ Nedoločnost t. i. objekta prikazovanja seveda ruši prevod *mimesis* s posnemanje. Po Dupont-Rocovi in R. Lallotu sta v *Poetiki* samo dve mesti, kjer se *mimēisthai* da lepo prevajati z "imitier, suivre un modèle" (o. c. str. 266), in sicer c. 15, 1454b 9, kjer Aristotel pravi, "naj pesniki ravnajo tako kot dobri portretisti" (Gantar); franc. prev.: "il faut imiter les bons portraitistes"; grško: "dei *mimēisthai* tous agathous eikonographous", in c. 22, 1459a 12, kjer je govor o oponašanju oz. posnemanju vsakdanje govorce (*léksin mimēisthai*).
- ⁴⁴ *Hērōikoí chrónoi* iz Aristotelove *Polítike* (Pol. III 14, 1285b 4).
- ⁴⁵ Prim. D. W. Lucas (1990), str. 140 ter T. G. Rosenmeyer (1984), str. 142.
- ⁴⁶ Prim. tudi *práttontes poiōúntai tèn mímēsin*, "ce sont des personnages en action qui font la représentation" (c. 6, 1449b 32). Bywater: "they act the stories" in "the action involves agents" (1449b 36-37)
- ⁴⁷ Prim. *ho drōn* - "storilec, krivec"; drama — "acte chargé de consequence" (Chantraine). Takšno moralno razsežnost "dejanja" kot "drame" je sistematično izpostavil K.-H. Volkman-Schluck (1979), str. 62, medtem ko je ta aspekt tako rekoč prezrt v sicer izčrpnih komentarjih Dupont-Rocove in R. Lallota.
- ⁴⁸ Na to je opozoril že Vahlen (1914), str. 7-8.
- ⁴⁹ "l'histoire en forme de drame", R. Dupont-Roc (1980), str. 370.
- ⁵⁰ Gantarjev prevod (1982) je opisen, str. 92-93.

- ⁵¹ M. Fuhrmann (1973), str. 9.
- ⁵² Varianta prevoda: "pa so dejstva iz našega vsakdanjega izkustva".
- ⁵³ Varianta prevoda: "ker pa nam tedaj po naravi pripada tako zmožnost posnemanja kakor tudi nagnjenje do melodije in ritma..."
- ⁵⁴ Prevedeno po izdaji D. W. Lucasa in z naslonitvijo na prevod K. Gantarja, str. 65-66.
- ⁵⁵ A. Gudeman (1934), str. 115.
- ⁵⁶ M. C. Beardsky (1986) govori o "decorative impulse".
- ⁵⁷ Tako M. Fuhrmann (1973), str. 10, čeprav v opombi izraža zadržanost do te eksegeze tudi s tekstovnega vidika.
- ⁵⁸ Platon na več mestih razlikuje med produktivnimi in reproduktivnimi umetnostmi, med *poiētikē* in *mimētikē*; klasični locus je Sph. 219ab, medtem ko v *Državi* razlikuje med umetnostjo, ki je uporabljajoča (chrēsomēnē) ali proizvajalna (poiēsousa) ali posnemovalna (mimēsomēnē; R. 601d).
- ⁵⁹ Proti razumevanju *sýmphytos* v pomenu "prirujenosti" govori tudi slovarski pomen te besede: Doklerjev slovar, s. v. — "1. skupaj zrastle; 2. prirujen, podedovan, lasten, naraven, enak, soroden"; Chantraine — "né avec, inné, naturel, de même nature", str. 1234a.
- ⁶⁰ Tatariewicz, celotno 3. poglavje z naslovom *Umetnost: Istorija odnosa umetnosti i poezije*, str. 77-114.
- ⁶¹ Prim. D. W. Lucas (1990), str. 56: "visual arts... presumably represent for Aristotle... the simplest form of mimesis", in Gudemanovo opombo ad 1447a 18 (str. 81-82).
- ⁶² V fundamentalnem delu *Antična poetika* (1985), str. 78-85, ter v Uvodu k prevodu Poetike (1982, 2. izd.), str. 26-30.
- ⁶³ V pionirski knjigi *Mimesis* (1954) ter v geslu *Mimesis* (1980) za Historisches Wörterbuch der Philosophie 5, stolpec 1396-1399.
- ⁶⁴ Gantar (1982), str. 29.
- ⁶⁵ Gantar (1985), str. 80.
- ⁶⁶ Gantar (1982), str. 26.
- ⁶⁷ Ibid., str. 29.
- ⁶⁸ O tej etimološki prim. Gantar (1985), str. 79; Chantrainov etimološki slovar grškega jezika te Schultzejeve hipoteze o etimologiji *mimēsis* ne sprejema.
- ⁶⁹ P. Chantraine (1975), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, str. 704a.
- ⁷⁰ H. Koller (1980), stolpec 1396-1397.
- ⁷¹ Prim. Sij. Senc, *Grško-hrvatski rječnik* (1910, reprint 1988), s. v. tō hypórchēma.
- ⁷² Prim. Georgiades (1958).
- ⁷³ Koller (1954), str. 119.
- ⁷⁴ Ibid., str. 210.
- ⁷⁵ O. Frejdenberg (1986), 4. poglavje *Mim* ter str. 69, 251, 266. Značilna izjava te avtorice je: "Svi genetski putevi tragedije vode u folklor" (str. 241).
- ⁷⁶ V. Tatariewicz, o. c., str. 256-260.
- ⁷⁷ Prim. Koller (1980).
- ⁷⁸ Prim. M. Kuzmić (1912), str. 124: "Netko bi prostim govorom oponašao tata voća ili stranoga hvastava liječnika" in O. Frejdenberg (1986), str. 72. Kuzmić je eden redkih avtorjev, ki je napravil seznam tako rekoč vseh grških terminov za gledališkega igralca, o. c. str. 123-124. Prim. še shr. izraz "kazalište".
- ⁷⁹ P. Chantraine, o. c. str. 257.
- ⁸⁰ Citirano po prevodu A. Sovreta, *Zgodbe* (Ljubljana 1953), str. 222, in O. Frejdenberg (1986), str. 73.
- ⁸¹ V Poetiki c. 8, 1451a 30-31 uporabi Aristotel besedo *mimētikē* v množini, torej *mimētikai*, angl. "imitative arts"; Gantar prevaja opisno: "kakor se druge umetnosti vedno lotevajo posnemanja...", str. 74.
- ⁸² Prim. R. Volkmann, *Rhetorik der Griechen und Römer* (1901, 3. izd.), str. 18.
- ⁸³ O amaterski *mimesis* prim. O. Frejdenberg (1986), str. 235-237.

⁸⁴ Prim. o tem V. Kalan, *Dialektika in metafizika pri Aristotelu* (1981) str. 205, in *Metaph.* IX (Theta) 8, 1049b 25-32.

⁸⁵ Tu se opiramo na D. W. Lucasa (1990), str. 56.

⁸⁶ M. Kuzmić (1912), str. 76, in R. Dupont-Roc — R. Lallot (1980), str. 146-147.

⁸⁷ Mimesis je utemeljena v življenju, življenje pa v spoznavanju, ta teza je vodilna za Barbaričevo (1979) interpretacijo tega poglavja, ki se opira na naslednji Aristotelov aforizem: "Življenje je treba vzpostavljati kot neke vrste spoznanje", *tò gâr zên diatithênai gnōsîn tina* (*Ethica Eudemia*, VII 11, 1244 28-29).

⁸⁸ Prim. o tem. O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica* (1989), str. 113, ter Marquardovo tematizacijo Baumgartrove določitve fictiones poeticae kot "fictiones heterocosmicae", v razpravi *Die Kunst als Antifiktio*n, o. c. str. 83.

⁸⁹ M. Kuzmić (1912), str. 112.

⁹⁰ Dupont-Roc — Lallot (1980), str. 164. Ta dva avtorja sicer vesta, da je Aristotelova optika v teoriji mimesis hkrati etična, estetska in intelektualistična (ibid., str. 158).

⁹¹ Tako prevaja besedo theōria na tem mestu M. Kuzmić (1913), str. 145.

⁹² Pri tem opisu tradicionalnega razumevanja mimesis se opiramo na razpravo E. Martineauja (1976), str. 438 sl. in 454.

⁹³ Tatarkiewicz, o. c., str. 277.

⁹⁴ "One imitation is always of one thing" (I. Bywater); Gantarjev prevod je opisen.

⁹⁵ To frazo jemlje večina prevajalcev za plconazem, celo Kuzmić.

⁹⁶ E. Martineau (1976), str. 443.

⁹⁷ Tako ugotavlja P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique...*, s. v. *éolka*, str. 355a.

⁹⁸ J. Vahlen (1914), str. 208-209: "Der Dichter wie der Künstler überhaupt hat das Ideal darzustellen."

⁹⁹ Prim. R. Barthes (1990), str. 62-63, oz. B. I. 7. Exemplum.

¹⁰⁰ H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, s. v. *parádeigma*, stolpec 563a 1-38.

¹⁰¹ Prim. V. Kalan, *Dialektika in metafizika pri Aristotelu* (1981), str. 52.

¹⁰² O občosti paradigme prim. naslednja mesta Aristotelove *Retorike*: A 2, 1356b 3sl., 1357a 35 do b 3 in B 20, 1393a 23 do 1394a 18.

¹⁰³ Dupont-Roc — Lallot (1980), str. 400.

¹⁰⁴ Prim. prikaz Zevksisa pri M. Kuzmiću (1912), str. 141-143. Znamenita je bila njegova podoba Helene iz Krotona, ki je po Cicronovih besedah predstavljala ideal ženske lepote (pulchritudo ipsa), Cicero, *De inventione* II, I, 3, in Vahlen (1914), str. 209.

¹⁰⁵ Prim. še M. Kuzmić (1912), str. 149.

¹⁰⁶ Aristotle, *The Politics*, Transl. T. A. Sinclair, rev. T. J. Saunders (Penguin 1981); prim. še E. Martineau (1976), str. 449-451.

¹⁰⁷ E. Martineau (1976), str. 448.

¹⁰⁸ J. Barnes, *Aristotle* (1986), str. 85: "That's him"; Bywater: "that the man there is so-and-so".

¹⁰⁹ Gilbert-Kuhn (1967), str. 68 (z lapsusom pri op. 35 k tretjemu poglavju, str. 539).

¹¹⁰ Prim. za Pindarja V. Kalan, *Freudova topografija drugega prostora*, *Anthropos* 1989, št. 5-6, str. 457sl.

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA

I. Izdaje, prevodi, komentarji:

1. Aristotel

BEKKER, Immanuel, 1831, 1960: ARISTOTELIS OPERA, ex recensione Immanuelis Bekkeri ed. Academia Regia Borussica, ed. altera quam curavit Olof Gigon, *Peri poiētikēs* (Berolini: apud W. de Gruyter et socios), vol. II, p. 1447-1462.

- BUTCHER, S. H., 1951: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with a critical text and translation of THE POETICS — With a prefatory essay by J. Gassner (London 1894; New York: Dover Publications).
- GUDEMAN, Alfred, 1934: Aristoteles, Peri poiētikēs, Einleitung, Text und Annotatio critica, mit exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices nominum, rerum, locorum (Berlin und Leipzig: W. de Gruyter).
- BARNES, Jonathan (ur.), 1985: The Complete Works of ARISTOTLE, the revised Oxford translation, Bollingen Series LXXI 2 (New Jersey: Princeton University Press).
- KUZMIĆ, Martin, 1912: Aristotelova Poetika, s prijevodom i komentarom izdao Martin Kuzmić (reprint Zagreb 1977).
- DUPONT-ROC, Roselyne, LALLOT, Jean, 1980: Aristote, La Poétique, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot, préface de Tzvetan Todorov (Paris: Éd. du Seuil).
- LUCAS, D. W. (1968, 1990): Aristotle: Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes (Oxford: Clarendon).
- GANTAR, Kajetan, 1982: Aristoteles, Poetika, 2., dopolnjena izdaja, prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar (Ljubljana: Cankarjeva založba).
- DURIĆ, Miloš N., 1955: Aristotel: O pesničkoj umetnosti, preveo s grčkog i sastavio registar imena dr. M. N. Đurić (Beograd: Kultura).
- JANKO, Richard, 1984: Aristotle on comedy, Towards a reconstruction of Poetics II (London: Duckworth).
2. HORAC, 1963: Pismo o pesništvu, v: O pesništvu, ur. K. Gantar, Kondor 59 (Ljubljana), str. 75-89.
 3. LESSING, G. E., 1956: Hamburgska dramaturgija, prev. F. Koblar (Ljubljana: Cankarjeva založba).
 4. HEGEL, G. W. F., 1989: Vorlesungen über die Ästhetik, ur. R. Bubner, Reclam 7976 /6/, 7985 /4/ (Stuttgart: Philipp Reclam Jun.).
 5. NAHM, C. Milton, 1975: Readings in Philosophy of Art and Aesthetics (New Jersey: Prentice-Hall).

II. Študije in interpretacije

- ADORNO, Francesco, 1965: Storia della filosofia I, La filosofia antica (I) (Milano: Feltrinelli).
- BARBARIĆ, D., 1979: Prilog tumačenju porijekla i biti umjetnosti, Ideje št. 8, str. 29-36.
- BARTHES, Roland, 1970: L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire, Communications 16, str. 172-223.
- BARTHES, Roland, 1990: Retorika starih, Elementi semiologije, (Ljubljana: Studia humanitatis)
- BEARDSLEY, M. C., 1968: Aesthetics, History of, v: Edwards, P. (ur.), The Encyclopedia of Philosophy, vol. I, str. 18-35.
- BELTZ, Walter, 1983: Das Verhältnis Lessings zu Aristoteles. Anmerkungen zur "Hamburgischen Dramaturgie", v: Aristoteles als Wissenschaftstheoretiker, ur. J. Irmscher, R. Mueller (Berlin), str. 259-263.
- BLUMENBERG, Hans, 1957: "Nachahmung der Natur", Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, Studium generale 10, str. 266-283.
- BREMER, Dieter, 1980: Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher, Poetica 12, zv. 3-4, str. 350-376.
- DETIENNE, Marcel, 1990: Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque, "Textes à l'appui" (Paris: Éditions de la Découverte).
- FREJDENBERG, Olga M., 1986: Slika i pojam, prev. M. Medarić, Biblioteka Znak (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske).
- FRITZ, Kurt, 1962: Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles Poetik, v: Antike und moderne Tragödie (Berlin), str. 430-457.
- FUHRMANN, Manfred, 1973: Einführung in die antike Dichtungstheorie (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- GADAMER, Hans Georg, 1981: Umetnost in posnemanje, v: Misel o moderni umetnosti, Izbrani esaji in odlomki, ur. J. Vrečko, Kondor 190 (Ljubljana: Mladinska knjiga), str. 50-60.

- GANTAR, Kajetan, 1985: Antična poetika, Literarni leksikon 26 (Ljubljana: DZS).
- GASSNER, John, 1978: Aristotelova književna kritika, Književna smotra X, št. 31-33, str. 23-32.
- GEORGIADES, Thrasylbulos, 1958: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 61 (Reinbek bei Hamburg).
- GILBERT, Katharine E. — KUHN, Helmut, 1967: Zgodovina estetike (Ljubljana: DZS).
- GLEI, Reinhold F., 1990: Aristoteles im Mönchskloster, Bemerkungen zum zweiten Buch der Poetik, Poetica 22, št. 3-4, str. 283-302.
- GOMBRICH, Ernst H., 1989: From Representation to Expression, v: Art and Illusion, A study in the psychology of pictorial representation (Oxford: Phaidon Press).
- GOMME, A. W., 1954: The Greek Attitude to Poetry and History (Los Angeles-Berkeley).
- GRASSI, Ernesto, 1957: Kunst und Mythos (Hamburg).
- GRASSI, Ernesto, 1962: Die Theorie des Schönen in der Antike (Köln: Du Mont).
- GRLIČ, Danko, 1983: Estetika, Povijest filozofskih problema, 2. izdaja (Zagreb: Naprijed).
- GROŠELJ, Milan, 1951: Družba in literatura v antiki, Živa antika I, str. 59-67.
- GULLEY, Norman, 1971: Aristotle on the Purposes of Literature, v: Articles on Aristotle IV, London 1979, str. 166-176.
- INGARDEN, Roman, 1978: Opaske na marginama Aristotelove Poetike, Književna smotra X, št. 31-33, str. 33-48.
- JOLLES, André, 1974: Einfache Formen, Legende — Sage — Mythe — Rätsel — Spruch — Kasus — Memorabile — Märchen — Witz (Tübingen: Niemeyer).
- KOLLER, H., 1954: Die Mimesis in der Antike, Nachahmung — Darstellung — Ausdruck, Dissertationes Bernenses, ser. I, fasc. 5 (Bern: A. Francke).
- KOLLER, H., 1980: Mimesis, v: Historisches Wörterbuch der Philosophie 6, st. 1366-1369.
- KOS, Janko, 1978: Vprašanje o mimetičnosti, Sodobnost 1978, št. 3 in 4, str. 253-258 in 394-402.
- MARTINEAU, Emmanuel, 1976: Mimēsis dans la "Poétique": pour une solution phénoménologique (A propos d'un livre récent), Revue de métaphysique et de morale 81, št. 4, str. 438-466.
- NESCHKE-HENSCHKE, Ada Babette, 1979: Aristoteles und Aristotelismus oder Der Fall der Poetik, Neue Hefte für Philosophie, zv. 15/16: Aktualität der Antike, str. 70-101.
- PABST, Battin M., 1978: Aristotelova definicija tragedije u Poetici, Književna smotra X, št. 31-33, str. 65-85.
- PFEIFFER, Rudolf, 1968: History of Classical Scholarship (Oxford).
- ROSENMEYER, G., 1955: Gorgias, Aeschylus and Apatē, American Journal of Philology 76, št. 3, str. 225-260.
- ROSENMEYER, T. G., 1984: Drama, v: The Legacy of Greece, ur. M. I. Finley (Oxford: Oxford University Press), str. 120-154.
- SKUŠEK-MOČNIK, Zoja, 1980: Gledališče kot oblika spektakelske funkcije (Ljubljana: DDU Univerzum).
- SNELL, Bruno, 1955: Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie, v: Die Entdeckung des Geistes (Hamburg), str. 148-160.
- SODNIK, Alma, 1928: Zgodovinski razvoj estetskih problemov (Ljubljana).
- SOERBOM, Göran, 1966: Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Development of Aesthetic Vocabulary (Uppsala: Svenska Bokförlaget).
- SOLMSEN, Friedrich, 1935: The Origins and Methods of Aristotle's Poetics, The Classical Quarterly 29, str. 192-201 (= Ursprünge und Methoden der aristotelischen "Poetik", Darmstadt 1968).
- SVOBODA, Karl, 1927: L'esthétique d'Aristote (Brno).
- TATARKJEVIČ (Tatarkiewicz), Vladislav (s. a.): Istorija šest pojmova: Umetnost — Lepo — Forma — Svaralaštvo — Podražavanje — Estetski doživljaj. — Dodatak: O savršenstvu (Beograd: Nolit); poljski izvirnik, Warszawa 1975-76.

- VAHLEN, Johannes, 1914: Beiträge zu Aristoteles' Poetik, ur. H. Schoene (Leipzig & Berlin: Teubner).
- VERNANT, Jean-Pierre, 1979: Religions, histoires, raisons, Petite collection Maspero 233 (Paris: F. Maspero).
- VICKERS, Brian, 1988: Rhetoric and poetics, v: The Cambridge History of the Renaissance Philosophy, ur. Ch. B. Schmitt, Q. Skinner (Cambridge: Cambridge University Press), str. 715-745.
- VOLKMANN-SCHLUCK, Karl-Heinz, 1978: Učenje o katharsis u Aristotelovoj Poetici, Književna smotra X, št. 31-33, str. 59-64.
- WARRY, J. G., 1978: Aristotel o umjetnosti i ljepoti, Književna smotra X, št. 31-33, str. 49-53; prev. iz: J. G. Warry, Greek aesthetic theory, A Study of callistic and aesthetic concepts in the works of Plato and Aristotle, London 1962.
- WEITZ, Monroe, 1968: Tragedy, v: The Encyclopedia of Philosophy, ur. P. Edwards, vol. VIII, str. 155-161 (New York: Macmillan).
- ZELLER-MONDOLFO, 1966: La Filosofia dei Greci, vol. II/6: Aristotele e i Peripatetici più antichi, a cura di Armando Plebe (Firenze).
- ŽUNEC, Ozren, 1988: Mimesis, Grčko iskustvo svijeta i umjetnosti do Platona, Biblioteka Latina et Graeca IV (Zagreb).
- ŽUNJIĆ, Slobodan, 1982: Mimesis i poesis (Samootkrivanje bivstvovanja u X knj. Platonove Države), v: Mišljenje na koncu filozofije, In memoriam Dušan Pirjevec, ur. M. Djurić i I. Urbančić (Ljubljana), str. 57-64.

Že literarnoznanstvena paradigma imanentne interpretacije oz. formalizma je v imenu ergocentrizma kritizirala nekatere pozitivistične premise vpliva (vzročnost, atomizem zunanjih virov), poststrukturalizem pa je vpeljal pojem medbesedilnost, ki poleg tega problematizira še medsubjektivni odnos avtor-avtor oz. narod-narod ter pojem literarno delo. Medbesedilnost na mesto enosmerne emanacije od dela A k delu B vpeljuje dialoško, dvosmerno, vzročno nehierarhizirano interakcijo med teksti in kodi, opisuje sprejemalne dispozicije ter postopke obdelave privzetega označevalnega gradiva. Pojmovni aparat medbesedilnosti tako lahko v primerjalni književnosti 1) bodisi nadomesti vpliv pri opisovanju odnosov med besedili (vpliv ostane le psihološka oz. sociološka kategorija) bodisi 2) celo opiše tekstualizirani subjekt in njegova tropološka preoblikovanja besedilne dediščine za gradnjo lastne literarne identitete.

Marko Juvan VPLIV IN MEDBESEDIL- NOST

Detronizacija
ali retorizacija
vpliva?

Na kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost l. 1991 je bil predmet diskusije tudi problem, ki zaposluje pričujoči članek: prehod od raziskovanja med besedili (vpliv ostane le psihološka oz. sociološka kategorija) bodisi 2) celo opiše tekstualizirani subjekt in njegova tropološka preoblikovanja besedilne dediščine za gradnjo lastne literarne identitete.

Na kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost l. 1991 je bil predmet diskusije tudi problem, ki zaposluje pričujoči članek: prehod od raziskovanja med besedili (vpliv ostane le psihološka oz. sociološka kategorija) bodisi 2) celo opiše tekstualizirani subjekt in njegova tropološka preoblikovanja besedilne dediščine za gradnjo lastne literarne identitete.

1. Vpliv v treh vzorcih besedilnosti

Da bi mogli razvidneje določiti razmerje med vplivom in medbesedilnostjo, se bomo najprej oprli na Hassanov (1977: 39–41), Blockov (1977: 75–78), Boeningov (1980: 546–547) in Radovičev (1987: 2–3) historično-tipološki uvid v razvoj pogledov na literarno besedilo in vpliv znotraj različnih paradigem (prim. Jaus 1972: 274–276, 287–288) literarne vede.²

1.1 Pojem vpliv izhaja etimološko iz lat. 'influx' oz. 'influer' in se navezuje na zvezdno metaforiko, na teološko, medicinsko (prim. influencia) in astrološko tradicijo: gre za fluid, neuobličeno, tajno, nevidno moč, kreativno energijo, ki z zvezdnih teles prehaja na ljudi in jim kroji usodo; pozneje je bil ta tok mišljen tudi kot delovanje osebne ali božanske moči, 'kreposti', duhovne, nesnovne, tajne, okultne sile; kot pritek božanskih moči se vpliv povezuje z muzami, teorijami genija in navdiha (Bloom 1973: 26; Primeau 1977: 4–5; Trilling 1977: 29). Poetike 18. in 19. st. pa uvedejo predpostavke za pojmovanje vpliva, ki prevladuje še danes — vpliv nastopa v antitetičnem paru s pojmom izvornosti (Koppen 1971: 49); strah, da vpliv kot nekaj zunanega³ spodjeda avtorjevo izvornost, korenini torej v razsvetljskem in porazsvetljskem individualizmu, v metafizičnih predstavah o subjektovi svobodni, enkratni ustvarjalnosti in geniju, v tekmovalni primerjalnosti med posamezniki in med nacionalnimi skupnostmi oz. državami, pojmovanimi kot kolektivne duhovne substance, subjekti. Vpliv postane vprašanje identitete (posebnosti, razvidne v primerjavi z drugimi) posameznikove in nacionalne literarne pisave.

Literarnovedna raba vpliva pa sodi skupaj s pojmom 'vir' v drugo Jaussovo paradigmo refleksije književnosti — v paradigmo *historizma* oz. *pozitivizma*: zanjo je od romantike dalje značilno, da je ravno s primerjanjem odkrila zgodovinskost obdobj, avtorjev, slogov in del,

pomembnost njihovih časovnih, prostorskih koordinat, da je prenovila klasični kanon z nastajajočimi nacionalnimi literarnimi 'klasikami' in tako z dialektiko med občim in posebnim formirala "svetovno literaturo", da je z zgodovino pisjem vzvratno individualizirala nacionalno književnost in njeno zgodovino kot najvišji medij narodovega duha v nastajajočih, konkurenčnih si nacionalnih državah; zlasti pa daje tej paradigmi pečat njena fasciniranost z epistemološko etiologijo, embriologijo, s hipotezami, ki razlagajo reči z njihovimi izvori (prim. Jauss 1972: 277-278). V to paradigmo umešča Jauss tudi primerjalno književnost kot stroko, češ da je ta s primerjanjem samo utrjevala 'mitske' podobe o specifično nemškem, italijanskem, francoskem duhu (n. d.: 280).

Najbolj pregledno in sistematično, oborožen z logičnimi formalizacijami, a tudi z nekaterimi banalnimi truitzi, je pozitivistično zasnovani koncept "pravega vpliva" (*genuine influence*) v umetnosti in literaturi ohranil ter razvil švedski teoretik Göran Hermerén v knjigi *Influence in art and literature* (Hermerén 1975).⁴

Hermerén sicer zaradi predhodnih reformulacij problematike vpliva (npr. Guillénove, Hassanove in Bloomove) pozitivistični model nekoliko modificira, zlasti z uvajanjem kontrafaktualnega kondicionala na mesto 'trdega' in strogega kavzalnega determinizma, ki da ne ustreza neeksperimentalnim vedam oz. okvirom (n. d.: 4-5, 105-117). Kljub temu in kljub logični dikciji ostaja pozitivističnim izhodiščem dokaj zvest. Po njegovem je vpliv v pravem, ožjem pomenu besede (ki izključuje širše razumljen vpliv: vir, model, izposojjo — ter nevlpive: paralelo, kopijo, parafrazo, aluzijo) tričlenska relacija: "A je vplival na B z α ", pri čemer sta variabli A in B lahko skupinski ali individualni, lahko gre za umetnika, njuni dejavnosti ali za umetniški deli, α pa je tisto, kar je relevantno tako za A kot za B, tisto, kar je v zadnjem podobno predhodnemu (motiv, tema, ideja, zgradba, stil, izraz, simbolika ipd.; n. d.: 11-17). Pravi vpliv mora zadostovati dvanajstim pogojem, med katerimi so tudi temporalno-kavzalni (stik avtorja B s časovno prejšnjim delom D_a je nujen pogoj in del zadostnega pogoja za proces njegovega ustvarjanja dela D_b), vidnostni (da so sledovi D_a vidni v D_b), podobnostni (da so podobnosti med D_a in D_b bolj subtilne in teže ugotovljive kot pri kopijah, parafrazah), celostni oz. asimilacijski (da ne gre le za izposojeni detajl, ampak za vseprežemajočo potezo α iz dela A, ki ga D_b povsem asimilira, posvoji, preoblikuje) in normativni (ugotovljeni vpliv A na B ima za oba vrednostne implikacije, najpogosteje pridobi A na račun B; n. d.: 92-99).

Literarno besedilo pozitivizmu, kot je znano, ni nekaj avtonomnega, ampak je po svojem nastanku pogojeno, odvisno, je izpeljava oz. posledica različnih vzrokov. Pozitivistična literarna veda etiološko zvaja besedilne lastnosti, prvine in zgradbe na časovno prejšnje 'zunanje' vzroke in bitnosti (prim. Ocvirk 1936: 81, 172), pri čemer je ravno vpliv ključna kategorija; takšno kavzalno etiologijo uporablja pozitivizem tudi kot priročno strategijo interpretacije pomena in smisla književne umetnine (Guillén 1982: 61), kot orodje za razlago določenih lastnosti besedila (Hermerén 1975: 122-126).

V tem pogledu je odkrivanje posledic, ki jih v literarnem delu pušča njegova odvisnost od predhodnega književnega umotvora, še povsem enakovredno ugotavljanju drugih 'vplivov' na njegovega avtorja (po znani Tainovi triadi: okolja, rodu, trenutka — prim. Guillén 1977: 56). Gre pač za spoznanje, da umetniška dela ne nastajajo v vakuumu, saj so obkrožena z "umetniškim poljem" (*artistic field*) tvorijo kupci, prodajalci, kritiki, umetnostne tradicije, vladajoč okus, mode, literarna gibanja,

aktualne filozofske ideje, politične in socialne strukture itd.), ki z naštetimi dejavniki lahko vpliva na ustvarjanje literarnega besedila (Hermerén 1975: 3).

Kavzalnost ima v pozitivističnem pojmovanju vpliva vedno tudi vrednostni prizvok, trditve, da je na neko lastnost a dela D₁ vplivalo delo D_a, pa ima ilokucijsko moč nad občinstvom; vplivanec je zaradi svojega "dolga" vplivnemu avtorju podrejen, njegovo delo je videti po ugotovitvi vpliva manj vredno, osiromašeno, saj izgubi na izviranosti, ki je že v predromantiki postala eno temeljnih vrednostnih meril; obseg umetnikove vplivnosti pa se zdi premosorazmeren z njegovo umetniško veličino in avtoriteto (Hermerén 1975: 130–143).

Takšne konotacije kavzalnega nekusa in vpliva so kritike vodile v očitek, da je francoska šola primerjalne književnosti glasnica kulturnega in literarnega imperializma, ker da s svojimi raziskavami odmevov in vplivov velikih avtorjev le reproducira dominacijo močnih kultur, aparatov velikih nacionalnih držav, nad manjšimi književnostmi. Vplivančevo delovanje je namreč kot posledica prejšnjega vzroka šibkejša od vplivajočega — in tu vdira v znanstveni pojem njegov predznanstveni, astrološko-teološki podtekst -, tako da mu je podrejeno, saj mu avtor A s svojim delom določa polje imaginacije, okvire za njegovo razmišljanje, pritrjujoče ali polemično odzivanje, podtika konvencije in norme oblikovanja (prim. izraze, ki so za ta del udomačeni tudi v slovenski primerjalni vedi: vzorec, vzor, A je pisal po vzoru B, A dolguje a B-ju, A-jev pesniški dolg). Če pa kot npr. Folkierski trdimo nasprotno, da namreč nič ne more afirmirati izviranosti nekega pesnika bolj kot razumevanje postopkov, s pomočjo katerih preoblikuje vire (Tiegheem 1987: 7), je to potrebno posebej poudariti in/ali dokazati vplivančevo izviranost, tako kot v svojih primerjalnih spisih A. Ocvirk, in sicer na podlagi pojmovanja, ki ga deli s sočasno Farinellijevo mislijo (prim. Tiegheem, n. m.), da je vpliv — za razliko od "suženjskega posnemanja" — le "notranja pobuda ali pa sredstvo za lastno /ustvarjalčevo, op. MJ/ sproščanje" (1936: 55). Ta misel pa je tako ali tako odmev znane Gideove apologije vpliva iz l. 1900, ki jo Ocvirk tudi navaja eno stran poprej (n. d.: 54).

Vrednostna konotacija je s tem v navezi z intersubjektivnostjo (Miller 1985: 21), s katero pozitivizem razumeva vpliv. Vpliv med besedili se namreč obravnava v kategorijah učinkovanja enega subjekta, posameznika ali kolektiva (naroda) na drugega. Do vplivanja gre učinkujoča tvarina po preverljivih kanalih, ki jih je francoska šola poimenovala *rappports de fait* (posredniki, odmev in recepcija tujega avtorja in dela, prevodi, literarno obzorje sprejemnika); v književnem delu vplivanja povzročijo vpliv spremembo, ki je iz njegovega predhodnega opusa ne bi mogli zadovoljivo razložiti. S tem je vpliv tudi ena izmed hevrističnih racionalizacij za vsa protislovja, aporije, nekonsistentnosti, modifikacije in antinomije v pričakovani enovitosti pisave avtorskega opusa (Foucault 1979: 151). Zveza med virom in ciljem vplivanja je enosmerna (po modelu emanacije), nujna, empirično preverljiva (Boening 1980: 546–547) — na podlagi ugotavljanja njegovih simptomov, kot so vzporedna mesta, podobno besedje, izposoje (Clemen 1987: 11) in induktivnega sklepanja o verjetnosti "dejanskega stika".

"Baza" za kontrafaktualni kondicional pri postavljanju hipotez o vplivih (npr. Philippe van Tiegheem: Molière ne bi napisal svojih komedij natanko tako, kot jih je, če se ne bi on sam in njegova skupina formirala pod vplivom Italijanov; Aldridge: vpliv je tisto, kar ne bi moglo obstajati v literarnem delu, če bi njegov avtor ne bral dela predhodnega avtorja) so detektivsko ugotavljanje dejstev, dokumentov o obzorju avtorja B,

sledi in pričevanja o nujnih in zadostnih pogojih njegovega stika z avtorjem A in njegovim delom, splošne, celo zdravorazumske predpostavke o navadah, vedenju v določenem času, statistične posplošitve (Herméren 1975: 116, 176).

1.2 Kot poročajo W. Clemen (1987: 11), E. Koppen (1971: 50–55) in H. Block (1977: 75–77), paradigma 'imanentizma' oz. stilistike (Jaussov izraz; 1972: 280–282) v petdesetih letih ob kritiki pozitivistične komparativistike poudarja model besedila, ki pojmu vpliva/vira ni prijazen. Kljub temu, da 'imanentizem' že vse od neoromantike in simbolizma dalje ne more povsem brez konstruiranja duhovnozgodovinskih in psiholoških substanc književne umetnine (npr. W. Kayser in E. Staiger), pa zanj literarno delo le ni posledica, rezultanta, izpeljava zunanjih vzrokov, pogojev, okoliščin, zlasti ne biografskih in družbenih, saj obstaja avtonomno in avtotelično; v tej luči ga je potrebno tudi doumevati in presoјati.

Literarnega dela, v katerem po mnenju 'imanentistov' – stilistov kavzalni zakoni ne veljajo, ni mogoče zvajati na njegove vzroke, da bi ga bolje razumeli, interpretirali; s tem bi zabredli v eno izmed literaturoloških zablod — t.i. *fallacy of origin* (Clemen 1987: 11). R. Wellek, eden najostrejših kritikov pozitivistične paradigme v komparativistiki, utemeljuje to tezo v predstavi, podobni Kayserjevim in Staigerjevim: literarno besedilo mu je "celota, spočeta v svobodni domišljiji", enota, katere integriteto in pomen (meaning) ogrožamo, če jo s kavzalnim *regressus ad infinitum* drobimo na vire in vplive (Wellek 1963: 285). Van Tieghemovo kopičenje vzporednic in empiričnih podatkov po Welleku ne ugotovi nič drugega razen verjetnosti, da je neki avtor poznal ali bral kakega drugega avtorja (n. m.). Še pri resonancah in vzporednostih v literarnih delih gre lahko le za analogije ali topiko; pa tudi, če so te res nekakšni simptomi vpliva, zgolj z njihovo registracijo ostanemo na površini, če ne razložimo procesa ustvarjanja, ki prevzete prvine preobraža v nekaj novega (Clemen 1987: 11).

'Imanentistično'-stilistična oz. formalistična paradigma razlaga 'globino' vplivov tudi tako, da jo iz psihologizma geneze besedila prepisuje v fenomenologizem njegove strukture, kjer pridobi na teži razmerje med delom in celoto, strukturo in funkcijo, zgradbo in prvine. Umetniška dela tako za Welleka niso preproste vsote virov in vplivov: so celote, v katerih groba snov, ki je bila izpeljana od drugod, preneha biti inertno gradivo in je asimilirana v novo strukturo (1963: 285). Zanimivo je, da Ocvirk, ki sicer vztraja pri kavzalni razlagi literarnega besedila, še zdaleč ni brez posluha za tovrstni organicizem oz. ergocentriem in da se da njegovo razmišljanje brati celo kot anticipacijska polemika s Kristevo, glasnico poststrukturalistične predstave o besedilu kot "mozaiku citatov":

"Toda iz vsega tega še nikakor ne smemo sklepati, da bi bil literarni umotvor iz najrazličnejših tujih elementov bolj ali manj spretno sestavljen mozaik /vse podč. MJ/, nekakšna zbirka vsega, kar je na pesnika, ko je ustvarjal, posredno ali neposredno učinkovalo./.../ Vsaka umetnina je svojevrsten, v sebi dograjen organizem, ki ga moremo pravilno dojeti samo, če ga doživimo v celoti. Najsi odkrijemo v njem še toliko vplivov, jih moramo vendar tolmačiti po njegovi osnovni umetniški ubranosti, po njegovi edinstveni tipiki, če jo seveda ima." (1936: 174)

Na podlagi organskega modela skuša imanentna interpretacija oz. formalizem opisati konvergranje formalnih in vsebinskih prvin ter ravnin besedila, ki izražajo duhovno- estetske vrednote, ki so empirijski (s tem pa tudi ugotavljanju "dejanskih stikov") bolj ali manj transcen-

dentne. Tekst je zaprt, z interpretacijo, ki parafrazira jezik umetnine v metajezikovni opis, pa 'odkrivamo', pozunanjamo njegov smisel.

Vpliv je skupaj z virom v takšnem modelu besedila seveda nekaj zunanjega, kar ni povezano z njegovim bistvom — npr. za H. Levina ali R. Welleka (Block 1977: 76–77), ki ga 1949. skupaj z Warrenom v imenu "ergocentrizma" potisne v območje "zunanjega pristopa" h književnosti (Wellek/Warren 1974: 95–97).

1.3 Paradigmi recepcijske estetike in poststrukturalizma (o tem prim. Radović 1987: 2), ki nastopita približno sočasno, ok. 1968, sta problematizirali avtonomni, avtotelečni, zaprti model literarnega dela kot organske besedne umetnine. Teorija medbesedilnosti in recepcijska estetika sta v teh okvirih nasprotovali pojmu vpliv drugače od 'imantivistov'; namesto iz ideje *stellarum influxus* izpeljanega modela, ki odnos med vplivajočim in vplivanim delom predstavlja kot enosmerno emanacijo od predhodnega k poznejšemu besedilu, sta uvajali "kompleksno agonalno dialektiko medbesedilnih odnosov" oz. dvosmeren, "dvovalenten pojem oddajnika in sprejemnika" (Boening 1980: 546), v katerem vplivanec ni več pasivni člen.

Vendar pa je ponovno zvajanje besedila na bitnosti zunaj njega samega moralo upoštevati neposredno pretekla spoznanja, teze 'imantivistične' paradigme: pomembnost strukture, formalnih soodnosov, relationalnosti. Zaradi vsega tega je sorodnost s pozitivistično etiologijo le navidezna: tekst je za poststrukturalizem afiliacijsko in filiacijsko sicer odprt v svet, v ostala besedila oz. diskurze, od česar je njegova identiteta celo odvisna, vendar pa je izginila tudi substancialnost sveta. Tudi ta je namreč obravnavan kot tekst ali pa je (pri bolj 'konservativni' recepcijski estetiki) njegova homogenost relativizirana drugače, s historizacijo bralcev, občinstva in njihovega časovno (ter družbenoslojno, skupinsko) spremenljivega osmišljanja besedil.

Kavzalnost je — kot smo videli — ena temeljnih epistemoloških premis vpliva, poststrukturalizem pa jo je vključil v vrsto dekonstrukcij 'klasičnih' metafizičnih opozicij. V svoji kritiki vzročnosti se je Paul de Man lahko navezal na Nietzschejevo razstavitve razlike med zunaj in znotraj oz. med vzrokom in posledico, dveh tipičnih metafizičnih opozicij, na katerih sloni pojem vpliv. Kot piše Paul de Man, je Nietzsche v zaglavju o "fenomenalizmu notranjega sveta" svojega spisa *Volja do moči* (1888) s figuro metalepse, ki zamenjuje vzrok s posledico, razstavil ustaljeno, doksično hierarhično razmerje med obema — na primeru kronologije bolečine: okrušek zunanjega sveta, ki se ga zavedamo v sebi (znotraj), je korelativ učinku, ki nas je dosegel od zunaj in je potem *a posteriori* projiciran navzven kot njegov 'vzrok'. Paul de Man, ki navaja to Nietzschejevo mesto, ga komentira takole:

"Kar naj bi bilo objektivno, zunanji vzrok, je le rezultat notranjega učinka. Kar je veljalo za vzrok, je dejansko učinek učinka, kar pa je veljalo za učinek, bi lahko funkcioniralo kot vzrok svojega lastnega vzroka./.../

Logična prioriteta je nekritično deducirana iz kontingentne temporalne prioritete: pola zunaj/znotraj parimo z vzrokom/učinkom na temelju temporalne polaritete prej/kasneje (ali zgoden/pozen), ki ostaja nerefektirana. Rezultat tega je kumulativna napaka, 'posledica vseh prejšnjih kavzalnih fikcij' /navedki Nietzschejevi, op. MJ/, ki so — dokler jemljemo v obzir 'objektivni' svet — za vedno zavezane 'stari napaki originalnega Vzroka.' (de Man 1979: 107, 108)

Tej razstavitvi vzročnosti ustrezajo nekatera opažanja recepcijske estetike oz. medbesediloslovja. Obe teoriji namesto avtorja postavjata v ospredje bralca (Miller 1985: 21; Radović 1987: 2–3), njegove dispozicije,

da izbere določeno knjigo in jo prebere na svoj način; bralec postane instanca, ki konstituira besedilo, njegov smisel in identiteto (Miller, n. m.). To nam odpre oči, da tudi v pisatelju B, vplivancu, vidimo posebnega, ustvarjajočega bralca, ter nas spodbudi k metalepsi linije vzroka in učinka, kakršna je ležala v pojmu vpliva: vzrok za delovanje vpliva ni 'zunaj', pri avtorju A (vplivajočemu), temveč 'znotraj', v vplivancu, v njegovem "zavestnem izboru" oz. potrebi po novi usmeritvi, spremembi v stilen izrazu, v načinu predstavljanja (Clemen 1987: 12), v potrebi po potrjevanju in artikuliranju njegovih zavestnih ali nezavestnih pisateljskih želj.

To je vedel že A. Gide, ki je v že omenjenem predavanju l. 1900 mdr. tudi izjavil, da je vplivna moč prebrane knjige pač v tem, da mu le odkrije do tedaj nepoznani del njega samega; prebrana knjiga je samo "interpretacija — da, interpretacija mene samega", tako da so vplivi podobni ogledalom, ki nam pokažejo to, kar mi latentno smo (1987: 8). Tudi A. Ocvirk (1936: 52) je vpliv — prav tako predhodniško — že videl v vlogi sredstva za vzpostavljanje sprejemalčeve identitete, za "sproščanje" ustvarjalnih "moči", le da je za razliko od Gidea njegovo pripomoč k "lastni podobi" poudaril tudi na kolektivni, nacionalni ravni, ne le na individualni.

Poststrukturalizem pa poleg razstavitve kavzalnega nekusa prinese še druge opazne premike v pojmovanju besedilnosti. Literarno delo ima — zaradi svoje pojmovne zgodovine — tudi sledeče konotacije: stabilnost in permanenčnost tistega, kar je vanj vpisano, organskost, konvergentnost prvin, lastna identiteta in vsebnost smisla (ta se razodeva v polisemiji oz. ambigviteti), objektivnost reference: na njegovo mesto stopa po Barthesu (1981: 32–45) tekst — kot produkcija, kot označevalna praksa. Barthesovski tekst je centrifugalni, nemonološki; ni ga mogoče zvesti na shemo komunikacije, ekspresije subjekta, saj se ta v pisavi šele proizvaja ter se obenem dekonstruira. Tako je tekst promiskuitetno odprt (tudi neliterarnim) diskurzom, 'igri označevalcev', je relacionalen, brez ulovljive, končne, zunanje reference, identitete, stabilnega in sebi lastnega, specifičnega smisla.

Barthes te svoje poglede na besedilo mdr. formulira tudi s pojmom interteksta (n. d.: 39), ki ga ne brez polemične osti uvaja zoper vire in vplive; ti ga motijo verjetno ravno zaradi njihove vezanosti na pojmovanje besedila kot pomenske, strukturne identitete, ekspresije oz. izraza pišočega subjekta, ki naj bi bil predbesedilno obstoječa identiteta, skratka, zaradi intersubjektivnega ozadja teh dveh komparativističnih orodij:

"Tekst redistribuira jezik (je polje te redistribucije). Ena od poti te dekonstrukcije-rekonstrukcije je permutiranje tekstov, izrezkov tekstov, ki so obstajali ali obstajajo okrog njega, končno pa tudi v obravnavanem tekstu: vsak tekst je intertekst; drugi teksti so v njem prisotni na različnih stopnjah, v bolj ali manj prepoznavnih oblikah: teksti predhodne in obkrožajoče ga kulture. Vsak tekst je nova tkanina preteklih citatov. Koščki kodov, formule, ritmični modeli, okruški družbenih jezikov itd. se vklapljujejo v tekst, se v njem redistribuirajo, saj je jezik vedno pred tekstom in okrog njega. Intertekstualnost, ki je pogoj vsakršnega teksta, pa seveda *ne more biti zvedena na problem virov ali vplivov* /podč. MJ/; intertekst je splošno polje anonimnih formul, katerih izvir je komaj kdaj mogoče izslediti (locirati), nezavednih ali avtomatskih citatov, navedenih brez narekovajev. Epistemološko je pojem interteksta tisto, kar v teorijo teksta vnaša volumen socialnosti: celota predhodnega in sočasnega jezika prihaja v tekst, pri čemer ne gre po poti prepoznavne filiacije ali hotene imitacije, temveč po poti dis-

emancipacije — podoba, ki zagotavlja besedilu status produktivnosti, ne reproduktivnosti." (Barthes, n. m.)

V neposrednem sobesedilu Barthesovega kljubovanja 'klasičnemu' vplivoslovju in 'lovu na vire' sta simptomatični zvezi *anonimne formule*, katerih izvir je komaj kdaj mogoče izslediti in citati brez narekovajev. Prva že neposredno govori o odsotnosti, izgubljenosti, irelevantnosti subjekta 'primarne' izjave, torej psihološke substance, skozi katero naj bi se emaniralo vplivajoče izrekanje ter obvladovalo sprejemajoči subjekt; druga prav tako, vendar posredno, podčrtuje, da je v medbesediloslovni perspektivi poststrukturalizma intersubjektivni odnos med izjavami izgubil svojo epistemološko vrednost. Vloga narekovaja pri citiranju je namreč ravno tekstovni znak za institucijo intelektualne lastnine, je znak zaščite avtorskega prava (prim. o avtorski funkciji Foucault 1979: 147–149), označevalec razloke, skozi katero izjava subjekta B prepušča in pripušča okrušek predhodne izjave subjekta A. Odsotnost vloge narekovaja torej signalizira tudi "smrt avtorja" in rojstvo *intertekstualnosti* iz pepela intersubjektivnosti — ali z besedami Julie Kristeve: "Na mesto pojma intersubjektivnosti se ustoliči pojem intertekstualnosti, pesniški jezik pa se bere vsaj kot dvojen" (1969: 146).

Intertekstualnost je tako, paradoksalno, pojem, ki je pri Barthesu in Kristevi nastal kot označevalec specifične novega pojmovanja same tekstualnosti (Miller 1985: 20), se pravi teksta kot mozaika citatov in kot neskončne semioze, odprtega drsenja označenega — prek pre-supozicij, implikacij — po nizu označevalcev, interpretantov. S tem se razpusti meja teksta, meja med tistim, kar je znotraj in kar je zunaj njega: veriga označevalcev to na vsakem mestu semantično — paradigmatško in pragmatško — preči, medtem ko je sama sintaktika lahko še nekaj 'notranjega'.

Barthesove prispodobe o citatih brez narekovajev in anonimnih formulah pravzaprav ustrezajo nekaterim novim oziroma reaktualiziranim komparativističnim pojmom, ki so nastali še v 'immanentistično'-formalistični paradigmi, po zgledu strukturalističnih modelov jezikovnega sistema in ob kritiki pozitivističnih predpostavk vpliva (o teh pojmihi prim. Block 1977: 77–78): gre za koncept tradicije kot sistema norm, ki ga je že l. 1955 I. H. Hassan (1977: 44) povzel po Eliotu, in konvencije, ki jo je po H. Levinu v letih 1953 in 1973 C. Guillén (1977: 57–62; 1982: 63–69) razložil kot tehnike in tematike, ki so avtorju na način izhodiščnega slovarja dane na razpolago v samem mediju njegovega izražanja in ki so nekakšen kod, sistem, petrefakt poprejšnjih (subjektivnih) genetičnih vplivov, anonimni koordinatni sistem, v katerem se formira sleherno novo sporočilo.

Kljub temu, da se Barthes vplivu izrecno ni docela odrekal, pa ta z novo epistemologijo tekstualnosti kot pojem izgubi tla pod nogami: zaradi odprtosti semioze in drsenja označevalca ni namreč več nobenih trdnih, zaključenih, koherentnih entitet, ki bi omogočale definirati, od kod nekaj prihaja, kaj je vzrok in kaj posledica.

2. Medbesedilnost proti vplivu

Medbesedilnost je iz stranskega, pomožnega pojma, ki je označeval le enega od vidikov nove paradigme besedila, v preteklem dvajsetletju postala samostojna kategorija s pestro teoretično kariero, ki ji je pridobila zelo različne pomenske odtenke in dokaj širok obseg, saj je v svoji ekspanziji absorbirala kategorije, kakršne so kontekst, pre-supozicija, interpretant (o tem gl. Juvan 1990: 21–48). Shematično rečeno, označuje medbesedilnost lastnost besedil, da vsebujejo elemente in strukture že obstoječih tekstov, kodov, konvencij, da z njimi vzpo-

stavlja izrecne, slogotvorne in figurativne ali pa prikrite, le analizi vidne odnose (v obliki presupozicij, implikacij oz. kontekstualne pogojenosti besedilne semantike); pod streho medbesedilnosti je moč spraviti tudi vso tisto pojavnost, ki nastaja pri tem s produkcijo, recepcijo in obdelavo tekstov (n. d.: 21).

V razmerju do vpliva in vira se je medbesedilnost na koncu šestdesetih let ponudila kot širši, nadrejen pojem, ki poleg tega bolje ustreza novim teoremom o besedilu ter poststrukturalistični diseminaciji pomena, identitete, subjekta. Kljub tej izvorni revolucionarnosti pa se je sčasoma medbesedilnost prilagodila drugim paradigmam literarne vede, ki so se v glavnem ustavile še pred poststrukturalističnimi predstavami o svetu in literaturi — zlasti semiotiki in strukturalizmu (n. d.: 27–28, 38–47); s tem se je okužila z nekaterimi predpostavkami, ki jih je sprva skušala preseči in ki jo povezujejo z vplivom bolj na način razvoja kot revolucije.

Med tremi glavnimi modeli medbesedilnosti (Miller 1985: 21–23) dva zgolj dopolnjujeta, modificirata, precizirata aparat za analizo odnosov med teksti, kakršen bi lahko nastal znotraj paradigme literarne vede pred Derridajem, Barthesom in Kristevo. Samo tretji je dosledno poststrukturalističen. Te tri Millerjeve razlage medbesedilnih odnosov naj mi bo dovoljeno osvetliti tudi s teoretično mrežo medbesedilnih odnosov, oblik in vrst, objavljeno v glavnem v knjigi *Imaginarij 'Krstá' v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije* (Juvan 1990: 57–77; prim. še Juvan 1985), ker pač spaja citacijski, transformacijski in relacijski pristop.

2.1 Medbesedilni odnosi kot citacija: predloga, besedilna podstava drugotnega besedila, ima dvojno identiteto. Citat je po eni strani element samostojne tvorbe, ki ni odvisna od metabesedila. Toda ravno drugotno besedilo je tisto, ki je izhodišče in ki postavlja pogoje za prizivanje predloge, ono jo predstavlja — s tem, da jo postavlja med narekovaje, jo včlenja kot tujek v svoje označevalne strategije. Identiteto zagotavlja predlogi torej citirajoče okolje. Skrajni primer tega so različni fingirani, mistificirani oz. "vakantni citati" (Oraić Tolić 1990: 18–19), pri katerih predloge sploh ni, dokler je ob posamičnem, kot citat predstavljenem, delčku ne 'ustvari' metabesedilo — z mrežo znakovnih evokacij, ki sugerirajo simulirano, odsotno, neobstoječo tekstovno 'celoto'.

Modelu citacije ustreza npr. intertekstualna silepsa Michaela Rif-faterra (1979): na en izraz se figurativno obešata dve pomenski zaledjji, od katerih je eno naslonjeno na že obstoječe besedilo, drugo pa je proizvod novega. Vanj sodijo vsakršne 'dialoške' koncepcije medbesedilnosti — tudi književne odnosnice (medbesedilne figure: citat, stilizacija, aluzija, izposoja, metaliterarni govor, posnetek stilema...). Te sem opredelil kot prvine, pripadajoče navajajočemu besedilu in obenem njegovemu literarnemu kontekstu, ki ga zastopajo, pri tem pa na njihovo tujost v novem označevalnem okolju — za razliko od plagiatov, realizacij žanrskih in drugih konvencij naslovnika *opozarjajo* narekovaji ali kako drugače izražena "metaliterarna funkcija". Ta predstavlja usmerjenost besedila na literarni kontekst (besedila in konvencije), kazalno vrednost tujih prvin, ki je obenem tudi znamenje distance oz. signal za "zavestno uporabljanje tujih književnih del, motivov, tem, podob, stilemov oziroma prvin poetik, stilov, konvencij" (Juvan 1985: 52–53). Citacijski model je sooblikoval tudi opredelitev medbesedilja (inteksta) kot "dvojno kodiranih" označevalcev besedila T_b , s katerimi le-to predstavlja, 'portretira' predlogo T_a : bralcu daje medbesedilje po načelu *pars pro toto* artikulirano podlago za konotiranje predloge kot celote in sistemov, v katere je včlenjena; zaradi te dvojnosti, ki je značilna tudi za citate, so

privzete, prizvane prvine v pomenskih ter slogovnih interferencah z novim označevalnim okoljem, z njim 'dialogizirajo' (Juvan 1990: 69–70).

Pri tako pojmovani medbesedilnosti se kaj kmalu skozi stranska vrata spet prikrade intencionalnost (zavestnost, namernost uporabe tujih prvin), ki je eminentna poteza subjekta oz. subjektivitete, s tem pa tudi paradigem pred poststrukturalizmom. Če hočemo identificirati citat kot citat, se moramo zateči k dvomljivemu ugotavljanju (verjetnosti) tega, ali je avtor neki tuj element res citiral, ga torej prevzel hote, z namero (intenco), ali pa je šlo za nezavedno filiacijo, ki jo tradicionalno obravnavamo kot vpliv (Miller 1985: 22). Kot izhod iz zagate, kot simptom citacije, ki ni odvisen od koncepta avtorske intence, se kaže ikoničnost ali/in indeksalnost tujega znaka, ki jo proizvede bralčeva kompetenca na podlagi obveščenosti o poetiki avtorja, zaradi lomov stila in/ali izotopij, perspektive vrednotenja ipd.

2.2 Medbesedilni odnosi kot *transformacija*. Tu je optika zasukana s strani naslovnika na stran tvorca izhodiščnega besedila, iz T_b v predlogo A: T_b je tako videti kot rezultat transformacije, preoblikovanja T_a , s katerim ga družijo vsebinska in/ali izrazna invarianta. Prikaz medbesedilnih odnosov v *Imaginarju 'Krsta'* temelji prav na tej predstavi, ki ji je izhodišče opazovanja prvotno delo oz. konvencijski sistem: to izdaja že časovna prefigiranost pojmovnega para "predloga in pologa" (proto- in metabesedilo oz. -sistem), še bolj pa tipologiziranje osnovnih načinov proizvodnje "dvojnih znamenj" oz. medbesedilja, tj. tekstualnega polja z dvojno kodirano identiteto: kar najdemo v medbesedilju, je rezultat treh različnih transformacij predloge, T_a — opisovanja, prenašanja ali posnemanja. Pri opisovanju T_b v celoti ali v posameznih segmentih govori o predlogi, jo vsebinsko ali oblikovno razlaga, komentira posamezna mesta, interpretira njen smisel — jo skratka parafrazira v lastnem razlagalnem jeziku. T_b s prenašanjem vsebinskih prvin ali struktur predloge T_a (literarnih oseb, dogajalnih prostorov, motivov, celotne zgodbe) bolj ali manj 'apokrifno' variira isto zgodbo v drugačnem žanru ali perspektivi, jo razširja ali zožitevno intenzivira, razčlenjuje, lahko pa se le mestoma, medbesedilno figurativno, na način eksempla, prefigurativne evokacije, navezuje nanjo z aluzijami, izposojami ali citati (če T_b prenaša v okolje svojih izjavljalnih strategij izsek iz izrazne ravnine predloge). Vsebinske in/ali izrazne strukture T_a (ustroj zgodbe, mreža razmerij med osebami, skladijski in besediščni stilemi, 'zunanja' zgradba) pa so vzorec za tvorjenje novih besedil oz. njihovih delov pri posnemanju (Juvan 1990: 59–68).

Tudi v ta model medbesedilnosti se lahko pretihotapi ostanek prejšnjih paradigem, tj. vzročnost ali intersubjektivnost, če imamo predlogo T_a za 'vzrok' tistega, kar je v T_b z njo invariantno, ali če skušamo — kot protiutež premoči predloge — s pomočjo raznih variantnosti, idiosinkrazij T_b (z ozirom na predlogo) dokazati izvornost njegovega avtorja (Miller, n. m.).

2.3 Če modeliramo medbesedilnost kot *bralčevo vzpostavljanje relacij* besedila s kontekstom, se — v primerjavi z obema prejšnjima pristopoma — lažje izognemo regresijam v pozitivistično paradigmo. Medtem ko je bilo intersubjektivno pojmovanje vpliva usmerjeno k avtorju, pa je glavna odlika poststrukturalistične medbesedilnosti po Millerjevem mnenju ravno obrnjenost k bralcu; bralec je v končni posledici tisti, ki vzpostavlja odnos med predlogo in pologo, on 'opazi' citat kot citat ali pa ga spregleda, on oblikuje intertekstualno identiteto (1985: 21). S tem se izgubi teleološka in časovna sekvenca od A k B, saj sta si T_a in T_b za pogled bralca ozadje in figura reverzibilno: T_a je torej lahko ozadje za dojetje figure T_b in obratno — poznejše delo priziva, osvetluje,

reprezentira predlogo ali njen izsek (n. d.: 28–30, 35). Poleg tega — kot je razvidno že vse od Barthesa dalje (zlasti pri Cullerju) — predloga kot kod, presupozicija, ni nujno umeščena v podpisani diskurz; nasploh gre temu pristopu k medbesedilnosti le za to, da vzpostavlja koordinate (pomenske, formalne, konvencijske) naknadnega besedila na način, ki je blizu Derridajevi "relacionalni identiteti" (n. d.: 23). Miller navaja dve vrsti bralčeve recepcijske dejavnosti, ki tekst, izjave v njem, povezujeta s tistim, kar v njem ni zapisano: to sta presupozicijska in implikacijska medbesedilnost (n. d.: 30–35).

a) Po logiki presupozicij bralec mora konstruirati vse tiste izjave, ki so vsebovane v zapisani kot njena predpostavka, če jo sploh hoče razumeti, jo osmisliti. Možno si je omisliti takle primer presupozicijske medbesedilnosti, ki je za bralca, ki hoče razumeti besedilo B, obvezna: "Ti si mi pravi Črtomir." Bralec, ki ni nikoli slišal za to osebo iz Prešernovega *Krsta pri Savici*, besedila A, predikacije besedila B sploh ne bo razumel. Tu gre za obvezno medbesedilno asociiranje.

b) Po logiki implikacij pa bralec lahko poljubno konstruira povezave T_b s tistimi T_a , ki ustrezajo pogojem recepcijskega konteksta. Tudi brez implikacijskih medbesedilnih asociacij bi bilo T_b razumljivo, vendar ga implicirani T_a dodatno kodirajo, ga bogatijo. Gre za obrazec derridajevskega suplementa: A je tak dodatek B-ju, ki mu je nekaj zunanjega, neobveznega, kljub temu pa tudi dopolnjuje tisto, kar B-ju manjka, da bi njegovo 'bistvo' prišlo tembolj do izraza (prim. kultura kot suplement nature pri Rousseauju). Predloge so pri implikacijskih medbesedilnih asociacijah torej nekakšni suplementi (n. d.: 33–34). Primer za to je uporaba navedka iz Črtomirovega govora tovarišem v obkoljenem Ajdovskem gradu ("Manj strašna noč je v črne zemlje krili, ko so pod svetlim soncem sužni dnovi") za agitacijsko retoriko partizanskega tiska: izraz je razumljiv sam po sebi, s svojo formalno figurativnostjo pa metaliterarno kaže na to, da gre za ponovitev verbalnega izsečka iz stilno drugačne predloge, ki pripada klasiki, se pravi, kanonizirani legitimizacijski instanci v argumentaciji (zato je osnovni pomen citata dopolnjen z metaliterarnimi konotacijami, ima bogato evokativnost, ki sporočilo dopolnjuje).

Relacijski model medbesedilnosti se je vpletel v vpeljavo — v poststrukturalistični semiotiki spet aktualnega — Peirceovega pojma interpretant: besedili T_a in T_b sta znaka, ki interferirata prek medbesedilja; drug drugemu sta 'parafraza' oz. 'sinonim', znaka-modela, ki v procesu bralčeve interpretacije izmenično pojasnjujeta, osvetljujejeta drug drugega po načelu teme in horizonta oz. figure in ozadja (Juvan 1990: 71–72). Z relacionalnostjo medbesedilnih odnosov, formuliranih s pojmom interpretant, sta časovna sosledičnost in vzročno-posledično razmerje, dva pozitivistična atributa vpliva, razstavljena na način, ki je od vseh modelov intertekstualnosti še najbližji poststrukturalistični paradigmi, vzorcu neskončne semioze.

Doslej smo v perspektivi historične tipologije pregledali pozitivistični, 'imanentistični' in poststrukturalistični model besedila in njihove implikacije za pojem vpliva in medbesedilnosti. Opozoril sem na to, da se tudi v intertekstologijo lahko vrinejo prav iste predpostavke, ki jih je le-ta pri vplivih in virih kritizirala (vzročnost, intersubjektivnost, časovno sosledje). Naj zdaj temeljne razločke med konkurenčnima si pojmom predstavljam še sistemsko, v obliki nasprotij.

Vpliv	Medbesedilnost
model emanacije, enosmernega delovanja A na B	model dialoga, dvosmerne interakcije A in B

nujnost temporalnega sosledja	A in B nista nujno v temporalnem sosledju
vzročnost s hierarhično vrednostno konotacijo: poteze v B so simptom vzroka v A, pri čemer je B podrejen A-ju	kavzalna hierarhija je dekonstruirana; A je presuponiran ali impliciran z B-jem
različnost in izvornost B-ja je sicer upoštevana, ni pa razčlenjen proces, kako B predeluje prevzete prvine A-ja (navadno je zgolj konstatirana t.i. prisvojitvev, asimilacija tujih prvin za svoje namene, za potrebe in okoliščine svoje literature)	dispozicije in interesi B-ja za recepcijo A-ja so v ospredju, prav tako so razčlenjeni vsi postopki, oblike ter funkcije B-jeve predelave označevalnega gradiva A-ja
A je pisava s podpisom, posamično literarno delo z avtorjem (drugo — npr. uporaba neke oblike — se klasificira med viře)	A so lahko tudi anonimni kodi, konvencije, presupozičije (tj. neobstoječi, le potencialni teksti)
intersubjektivni odnos: avtor A vpliva na avtorja B; garant identitete teksta je avtor	intertekstualna identiteta; avtor ni več garant identitete teksta, ampak je to bralec (ta pa je tudi de-subjektiviziran)

3. Kam in kaj zdaj z vplivom v primerjalni književnosti?

Po tem, ko so kolikor toliko razvidni epistemološki rezi med vplivom in intertekstualnostjo, je potrebno predstaviti še bolj praktične, hevristične razločke med obema, ki so pač pomembni za komparativistične perspektive. Ti izhajajo iz tega, da je vpliv za medbesedilnost vendarle neke vrste predhodni pojem, kolikor pač meri na (a) filiacijska razmerja med teksti (različnih literatur) in kolikor se je v njegovo klasifikacijo kot del besedne zveze vmešalo izrazje za opis besedil (ne pa besedje, ki meri na način, obseg, moč, poti učinkovanja oz. vplivanja) — npr. pri Ocvirku, ki loči tudi vsebinske in idejne od oblikovnih ter stilnih vplivov (1936: 117). Poleg tega je teorija intertekstualnosti v razmeroma koherentno teoretsko mrežo zajela in reinterpreterala še nekatere druge tradicionalne pojme, ki so bili blizu vplivu: npr. parodija, travestija, sentenca, topos, centon, pastiche, aluzija, citat, izposoja, kopija, model, reminiscenca. Simptom te bližine je ravno Hermerénova (1975: 92) 'čistka', s katero je razločil "pravi vpliv" od drugih, širše pojmovanih vplivov (modelov, virov, izposoj) in ne-vplivov (parafraz, kopij, skic, aluzij in vzporednic). Švedski teoretik namreč pri svoji logični sistematizaciji ravno izhaja iz pozitivističnih predpostavk o vplivu in iz tradicije, kakršno gojijo tudi nekateri komparativisti, ki sam vpliv skušajo dopolniti ali diferencirati z drugimi kategorijami, kot so predelava, imitacija, stilizacija, parodija, travestija, burleska, karikatura, satira, citat ali aluzija (npr. Weisstein 1968: 91–94, na podlagi opozicij zavedno-nezavedno, mestovno in posamično-vseprežemajoče in celovito, pozitivno-negativno) ipd.

Pri razčiščevanju razmerja med vplivom in intertekstualnostjo se odpirata dve možnosti, obe v škodo vpliva, kakršnega je doslej poznala primerjalna književnost.

3.1 Detronizacija vpliva v obzorju nepoststrukturalistične medbesedilnosti. V tem obzorju se pokaže, da razčlenjevanje ali dopolnjevanje vpliva s citati, aluzijami, reminiscencami, toposi, parodijami, imitacijami idr. (pri Hermerénu ali Weissteinu) prikriva, da so te medbesedilne oblike

in žanri pojmi, ki funkcionirajo na drugi ravni, da niso istega reda kot vpliv.

Že C. Guillén je namreč ugotovil, da je književni vpliv skupaj z neliterarnimi pač psihološka kategorija, ki iz avtorjeve osebne skušnje, v kateri je vsak vir že tudi *source vécue*, prek "transferja" sega z ustvarjalnim procesom onkraj "ontološke razpoke", v drugi red stvarnosti, tako da tekstualne podobnosti niso v kontinuumu s psihologijo avtorjevega procesiranja sprejetih podatkov, četudi tekstualnih (prim. Guillén 1977: 55-59). Vpliv je kot spoznavna kategorija relevanten le, če bi lahko opisali *work in progress* (prim. Block 1977: 78), se pravi, vso genezo literarnega teksta, ne pa zgolj njene tekstualne sledi.

Medtem ko je imitacija npr. *postopek* s končnim 'rezultatom', ki ga je mogoče opisati, pa je vpliv proces, ki formira substanco za literarni izraz, nima pa imitaciji primerljivega, 'stalnega' tekstualnega ustreznika (Cioranescu 1966: 920). Vpliv hočeš nočeš sodi v psihologijo ustvarjanja, saj seveda ni mogoče neposredno vplivanje besedila A na besedilo B (Weisstein 1968: 97).

V tem smislu bi glede na metodološki razrez literarne vede po predmetnih segmentih (Kos 1988: 8-10) pojem vpliva sodil na stran avtorja, tj. širše pojmovane biografike in literarne psihologije, morda še na stran bralca (kadar je ta tudi avtor), če bi pojem vpliva modificirali s pomočjo teorije recepcije.

J. Boening se je l. 1976 na 8. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost v premisleku o tem, kakšne implikacije imajo za raziskavo mednarodnih literarnih odnosov nekatere novejšje teorije recepcije (Jauss) in vpliva (Bloom), zavzel za 'spravo' med obema pojmomoma, ki sta bila v komparativistiki tradicionalno ločena (Goethe je npr. na Angleže vplival skozi podobo, ki jo je o njem ustvarila recepcija). Ta sprava pa je nekoliko asimetrična, saj Boening meni, da je pojem recepcija manj omejujoč od vpliva, ker pokriva raznolike odzive: od zavračanja do sprejemanja recipiranih besedil, od središčne do obrobne vloge sprejetega gradiva, od agresivnega zavračanja in revidiranja danega do njegove asimilacije, od spodbudnega do ovirajočega učinkovanja predhodnih literarnih avtoritet, od nezavednih do preračunanih odzivov na sprejeto (Boening 1980: 545-547). Tudi Bloom po Boeningu in von Stadenu s pojmom *poetic misprision* za literarnovedno rabo osvežuje vpliv ravno z usmerjanjem pozornosti na "močnega" bralca kot aktivnega dejavnika v procesu. Tako Jauss kot Bloom imata veliko skupnega, saj ponujata primerjalni književnosti drugačen model literarne komunikacije, ki ni več enosmeren, saj gre za konfrontacijo oz. recipročno interakcijo, v kateri sta tvorec in naslovnik bivalentna (n. d.: 547).

Recepcijska teorija pravzaprav reorganizira dobršen del tradicionalne komparativistike (analize odmeva, uspeha tujega avtorja, žanra, literature) in analizira vse tiste hermenevtične in sociološke okoliščine, ki formirajo kontekst za posamične vplive na avtorsko ustvarjalnost: distribucijo, branje, procesiranje književnih besedil, tj. drugotno komunikacijo o primarnih tekstih v kritiki, znanosti, šolstvu, publicistiki.

Kadarkoli pa govorimo o literarnih *besedilih*, bi se pri njihovi razlagi morali pojmu vpliv odpovedati in ga nadomestiti z bolj profiliranimi kategorijami medbesedilnosti (pojmovane kot citiranje, transformiranje ali vzpostavljane relacij). Te namreč povejo na teoretsko razviden in dodelan način tisto, kar lahko v terminih vplivoslovja le mengeno, s prispodobami nakazujemo (Izrazi tipa: "B je preoblikoval vpliv A za svojo rabo", "B je asimiliral A" ipd.). D. Durišin, ki v literarno komparativistiko vključuje raziskovanje tipoloških afinitet in genetskih (kontaktnih)

medliterarnih odnosov, deli stike na zunanje, neposredne in posredne (v tem pač sledi tradicionalni primerjalni književnosti) ter notranje, besedilne; slednje pa kot oblike recepcije-kreacije razčlenjuje ravno s pomočjo kategorij, ki razvidno opisujejo vlogo prevzetega gradiva v novih strukturah in vrednostno perspektivo nanj, in z uporabo integracijskih oz. diferenciacijskih medbesedilnih oblik in žanrov (aluzije, izposoje, imitacije, filiacije, plagiat, adaptacije, prevodi; literarne polemike, parodije, travestije). Pojem vpliv mu je ravno zaradi kreativnega odnosa naslovnika-pisca do svojega predhodnika — tj. zaradi naslovnikove pomenotvorne izbirne dejavnosti, transformacij privzetih prvin v novem besedilnem in literarno-kulturnem sistemu — dandanes že nezadosten (1984: 159–178).

Celo dedič francoske komparativistične tradicije Y. Chevreil je v priročnem uvodu v primerjalno književnost prišel do spoznanja, da je komparativistiki, ki doslej ni imela svoje celovite teorije teksta, še najustreznejši ravno pojem interteksta; poleg teorema o tem, da mnogo besedil obstaja relacionalno (npr. prevod), pa ji je primeren tudi recepcijski vidik: besedilo ne obstaja, dokler ni zares dostopno branju, zato je za primerjalno književnost značilna prav pozornost za materialne nosilce besedil, za njihovo prenašanje (Chevreil 1989: 100).

3.2 Retorizacija vpliva in medsubjektivnosti v obzorju poststrukturalizma. Če ne gremo po prej nakazani poti (odstranitev vpliva iz središča primerjalne književnosti), ki je širša in lažja, kar zadeva običajne postopke znanstvene verifikacije, in pristanemo na poststrukturalistično argumentacijo o razmerju med subjektom, zavestjo in besedilom, pa si je treba utirati težavnejšo, bolj teoretsko in za zdaj (v komparativistiki) manj uporabno pot.

Takšno argumentacijo prepričljivo razvija npr. J. Hillis Miller, ki — sledeč Derridajevemu branju Husserla, *implicite* pa tudi Lacanu — v svojem podrobnem razstavljanju tropologije 5. knjige Wordsworthovega *Preludija* pokaže, da zavest (sanje, spomin, imaginacija, bralni procesi) glede na pisavo ni primarna, ker se sama vzpostavlja in razstavlja z njo — kot igra soodnosov med znaki in kot njihova interpretacija, kot odprt proces semioze, nenehnega vzpostavljanja razlik (Hillis Miller 1981: 244–265).

Če torej sprejmemo ta poststrukturalistični preobrat privajenih temporalnih logičnih sosledij, se moramo pač zavedati, da pri razmerju med subjektom, njegovo zavestjo in tekstom ni več mogoče govoriti niti o "ontološki razpoki" v Guillénovem smislu niti o tem, da kreativna ideja, oblikovana pod vplivom, predhaja tekstu, da bi v njem puščala le sledove, ki z njo niso kontinuitetno povezani, kot je mislil Guillén.

Ker je subjekt sam tekstualiziran, je treba vpliv — če nočemo zabresti v psihologizem — retorizirati, ga predstaviti kot psihično delo, oblikovano s prenosi, premestitvami, zamenjavami. Vpliv torej lahko preinterpretiramo z intertekstualnimi figurami in žanri tudi v območju zavesti, subjekta, ne le 'zunaj' njega, v območju besedil. V tej luči se nam vpliv kaže kot vrsta medbesedilnih tropoloških premestitev, ki sprejeto tekstualno bazo uporabljajo za željeni, iskani in/ali najdeni, ponujajoči se *ready-made* interpretant subjekta pisave, za artikulacijo identitete pisca kot pisca, za — barthesovsko rečeno — proces redistribucije že obstoječega jezika.

Pogled na vpliv kot razčlenjen tropološki proces, s katerim si pisec oblikuje svojo literarno identiteto, je odprla vrsta spisov Harolda Blooma: *The anxiety of influence* (1973), *A map of misreading* (1975), *Poetry and repression* (1976) idr. Ti so v novejšem času brez dvoma najodmevnejši poskus, da bi pojem vpliva — kot izvorno pozitivističnega

orodja — prilagodili poststrukturalistični tehnologiji. Z njimi je Bloom poleg tega v proučevanje filiacijskih razmerij med preteklimi in sedanjimi avtorji/besedili, ki je imelo konservativno kulturno funkcijo (utrjevanje tradicij kot kontinuitet v imitiranju kanoničnih del), vnesel naboj diskontinuitete, napete dialektike, intelektualnega revizionizma (Renza 1990: 186–188).

V njih je ta valeski teoretski zvezdnik z dokaj pesniško, vizionarsko, esejistično govorico skušal pri opredeljevanju postrazsvetljenjskega "strahu pred vplivom" in samih mehanizmov vplivanja (v branju in pisanju) spojiti psihološko, celo psihoanalitično izrazje z retorično terminologijo: vzgibe psihološke obrambe, s katerimi mladi pesnik postopoma oblikuje svojo pesniško identiteto in si osvaja lasten imaginacijski prostor izpod očetovskega bremena predhodnih velikih pesnikov, spaja Bloom z repertoarjem retoričnih tropov in "revizionističnih razmerij" kot tekstualnih oz. intertekstualnih, interpretacijskih kategorij.

Tako je ravnanje formirajočega se pesnika vpeto v "dialektiko revizionizma" vplivnih predhodnikov, v tričlensko shemo branja-pisanja pod vplivom in zoper njega (omejevanje, nadomeščanje, reprezentacija). Ta shema uravnava tako podobe njegove pesmi kot retorične trope, s katerimi kasnejše besedilo reformulira vplivajoči tok podob, ga omejuje, mu jemlje težo, globino, smiselnost, nato pa dopolnjuje, si ga prisvaja — tako, da je končno videti a , ki je dejansko revizionistično prevzet iz T_a , kot izvorna podoba T_b , po kateri zdaj sega predhodnik (ironija, sinekdoha, metonimija, hiperbola in litota, metafora, metalepsa oz. transumpcija). Tem tropom Bloom (1976: tabela pred str. 1) vzporeja oz. prireja mehanizme psihološke obrambe, povzete večinoma iz Freudove analize ojdipovskih razmerij v družini (reakcija-formacija; obračanje proti sebi in zasuk; razveljavitev, osamitev in regresija; potlačitev; sublimacija; introjektivna in projekcija), s katerimi "močni pesnik" premaguje odpor do vpliva tako, da razveljavlja, potlači in sublimira dominantno moč simbolnih očetov, vplivajočih avtorjev, zgradi iluzijo, da je sam "spočel lastne očete" (prim. Renza 1990: 191). Revizijska razmerja, ki pojasnjujejo odnose med besedili (*clinamen*, *kenosis*, *daemonisation*, *askesis*, *apophrades*), pa so za pare teh retoričnih in psiholoških kategorij krovne oznake, ki jih včlenjajo v širšo zgodovino intelektualnega revizionizma, tj. subvertiranja in pervertiranja diskurzivnih moči in kanonov.

Strategijam reduciranja predhodnikove vizije sledijo strategije prisvajanja, sublimiranja, identifikacije; vse pa so veliko bolj kompleksne, prefinjene, dvovalentne, kot to lahko opiše tradicionalna komparativistična delitev na negativni in pozitivni vpliv (npr. Ocvirk 1936: 116; Hermerén 1975: 42). Kljub seganju v retorično orožarno, v sistem medbesedilnih tropov, pa Bloomovo slikanje literarnega vpliva kot psihomahije, heroičnega bojišča pesnikov-subjektov, kot freudovske družinske drame, ostaja še blizu "genetski zablodi" (Renza 1990: 192), intersubjektivnemu dualizmu. Vrh tega ne upošteva pomembnega dela medbesedilnosti — konvencij, anonimnih formul, presupozicij (Culler 1976), prav tako pa prikazuje vpliv izven kulturnih, socioloških razmerij produkcije in recepcije tekstov, kot da bi šlo za "brezčasne psihične sile" (Renza, n. d.: 197).

Ravno ta razmerja pa ustvarjajo in regulirajo prisotnost, razširjenost, podobo, razumevanje in vrednotenjsko *auro* tujih avtorjev, njihovih besedil, so podlaga za 'mikrofiziko' njihove moči. Ta učinkuje na to, na kaj vplivanec naleti in/ali kaj izbere, kaj je v tem zanj in za njegovo nacionalno literaturo lahko (razvojno) relevantno, deluje na njegovo željo

— s tem, da mu nakaže, kje so njegovi primanjkljaji glede na 'vzor'; sooblikuje tudi način kreativnega odzivanja na tuje 'spodbude' in na vzpostavljane mreže znakovnih relacij tujega interpretanta z drugim literarnim in družbeno-godovinskim kontekstom.

Na takšno mrežo tekstov, diskurzov, družbene in kulturne moči se vplivanec afiliacijsko navezuje, vanjo posega, se do nje aktivno, s tekstualnimi (proti)strategijami, opredeljuje, jo preoblikuje v svojem tekstu, ki ima potencial, da 'zunanjo' mrežo, sistem, ravno s svojo afiliacijo predhodnega stanja modificira. Ne gre torej zgolj za pasivno podrejanje tradiciji, za filiacijo (prim. Said 1983: 34–35).

Bloom ponuja torej bolj inspiracijo kot dodelan teoretični model retorizacije vpliva, odpira pa obzorje nove komparativistične avanture — nekateri vidijo možnost za razširitev Bloomove teorije iz poezije na druge intertekstualne, interkulturne in celo interepohalne odnose (Boening 1980: 547).

Naj po tem razcepljenem reševanju razmerja med vplivom in medbesedilnostjo na koncu le odgovorim na uvodoma zastavljeno dilemo: vpliv in medbesedilnost — razvoj ali revolucija? Medbesedilnost je kot poteza in derivat poststrukturalistične paradigme besedila v primerjavi s pozitivističnimi implikacijami vpliva (intersubjektivnost, kavzalnost) res videti revolucionarna, kljub temu, da so pri razpravljanju o vplivih že dokaj zgodaj napovedovali nove vidike (npr. A. Gide). Toda medbesedilnost, pojmovana kot citacija ali transformacija, se lahko ujame v past, ki jo je poststrukturalizem nastavil vplivu: lahko zdrkne nazaj v subjektivizem in vzročnost.

Po drugi strani pa je mogoče vpliv — kljub revolucionarni odstranitvi s prestola primerjalne književnosti — nadgraditi razvojno, ga dopolniti in osvetliti, preinterpretirati z recepcijskim vidikom. Reformuliramo ga lahko kot obliko produktivne recepcije, se pravi kot odzivanje na predlogo v novih literarnih besedilih, v katerih je — za razliko od kritičnih in publicističnih metabesedil — manj izrecne opisnosti, več pa prenašanj in posnemanj. Za literarno vedo, ki se razumeva širše kot zgolj veda o literarnih tekstih, vpliv še ni za na smetišče zgodovine. Ker pa gre za psihološko in ne besedilno kategorijo, vpliv izpade iz središča primerjalne književnosti, kolikor ta raziskuje odnose med besedili različnih literatur. Vpliv je torej pojem, ki izhaja iz verjetnostnih sklepov o genezi, ustvarjanju literarnega besedila, tako da je vzročnost upravičena le na način kontrafaktualnega kondicionala. Ko pa primerjamo med sabo besedila, se namesto podrobne klasifikacije vplivov, kakršno najdemo npr. pri Ovirku, zdi primernejša raba medbesedilnih kategorij (prenos, posnetek, opis, medbesedilne oblike in žanri), prav tako dopoljenih z recepcijskimi. Oboje namreč korigirajo enostranski, emanacijski model vplivanja na račun večje pozornosti do aktivnosti vplivanca, se pravi z uveljavljanjem dialoškega, interakcijskega vzorca medliterarne komunikacije. Poleg tega so za opis odnosov med teksti teoretsko koherentnejše, razvidnejše in natančnejše.

Druga rešitev razmerja med vplivom in medbesedilnostjo pa ni niti revolucionarna niti razvojna, ampak — recimo — subverzivna: ne vpeljuje razlik med sfero subjekta in sfero teksta, ne razvršča vplivoslovja v prvo, medbesedilnosti pa v drugo območje, ampak seže z medbesedilnimi koncepcijami v samo strukturo subjekta in njegove pesniške ter občanske identitete.

¹ "Odkar se je primerjalna književnost osamosvojila kot organizirana akademska disciplina, se je povezovala z raziskavo mednarodne literarne recepcije in vpliva," pravi J. Boening (1980: 543); vpliv je središče tiste primerjalne književnosti, ki sprejema kavzalno načelo (Cioranescu 1966: 917). Zlasti v t.i. francoski šoli komparativistike (Baldensperger, Hazard, van Tieghem, Carré idr.), ki se je sicer odlikovala tudi po obravnavi izročila tem, empiričnem preučevanju posrednikov v mednarodnih književnih odnosih, sledenju ugleda, uspeha, slave oz. odmeva avtorjev in del zunaj lastnega nacionalnega prostora, je bil vpliv, pojmovan kavzalno na podlagi *rappports de fait* (Carré), vladajoči, četudi dvome vzbujajoči pojem, ki je ostal v jedru primerjalne književnosti pri večini njenih naslednikov (Block 1977: 75; prim. Kos 1978: 31-32).

Vpliv sicer skupaj s primerjanjem ne more več biti edini smisel oz. razločevalna posebnost primerjalne književnosti (zlasti ne glede na nacionalne literarne zgodovine); stroka si — tudi na Slovenskem — lastno identiteto išče z vključevanjem binarnih literarnozgodovinskih primerjav in vplivov v sisteme, se pravi v širše in višje, mednarodne cnote literarnega dogajanja (tokovi, struje, vrste, zvrsti in oblike, zakoni, strukture in procesi), ter v iskanju bistvenega in občega v bolj poudarjeni teoretični perspektivi (Kos 1978: 33-37). Celo pozitivizem je zaradi svojih še vedno romantičnih metafizičnih osnov ob vplivu že poznal tudi bolj 'holistične' koncepcije, kot je npr. Tainovo organsko pojmovanje duha narodov, goethejski sistem svetovne literature (prim. Guillén 1977: 50-55), francoska šola pa je obravnavala mednarodne tokove in "notranjo vzročno povezanost" nacionalnih literatur — npr. tudi Ocvirk v *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* (1936: 59, 76-77).

² Takšen shematski prtkaz znanstvenih revolucij je kajpak v nevarnosti, da poenostavi dejansko kronologijo in historični razvoj pojmovanj, da tudi pri opredeljevanju razlik med intertekstualnostjo in vplivom nasede retrospektivnemu redukcionizmu, podobno kot je razpravljanje o sodobnih romanih proizvedlo 'mit' o "tradicionalnem romanu" (Miller 1985: 19-20). Razvoj pozna namreč celo vrsto anticipacij, prehitvanj, pa tudi preostankov, uscdlin, regresij, tako da je vpeljevanje ostrih cezur med paradigmami ter antitez med njimi le stvar nazorne modclacije, zgodbotvorja teorije in zgodovine znanosti. Marsikakšno komparativistično opažanje že razmeroma zgodaj lahko diši po poststrukturalizmu ali recepcijski estetiki: G. Lanson je 15.2.1917 v *Revue des deux mondes* (1987: 4-5) npr. zapisal, da avtorji ne želijo reproducirati tuje misli ali tuje pesmi takšne, kakršne so, po čemer so podobne in vsčč narodu, iz katerega izvirajo, saj iz njih jemljejo le tisto, kar morejo uporabiti pri sebi ("ne iščemo njihovega smisla, temveč naš"). Tudi A. Gide je v svojem bruseljskem predavanju o vplivu 29.3.1900 (1987: 9) opozoril na pomembnost in odločilnost sprejemalnih dispozicij in interesov, ki odločajo o fiziognomiji vpliva, češ da je Voltaira ljubezen do razuma napravila neobčutljivega za lirizem in da njegova nerazumevanja predhodnikov sldijo v "definicijo velikega človeka". Zveni zelo podobno kot Bloomova reformulacija vpliva v nietzschejansko-freudistični koncepciji *poetic misprision*, izkrivljenega branja pesmi velikih predhodnikov, simbolnih očetov pesniške imaginacije, s katerim si novi pesniki utirajo imaginacijski prostor zase in se formirajo kot t.i. *strong poets* (1973: 7-9)! Še bližje Bloomovemu agonističnemu pojmovanju vpliva, koncepciji, ki je po besedah Geoffreya Hartmana (šele) l. 1973 vplivu vzela nedolžnost (cit. po Primeau 1977: 9), je Ocvirkova slikovita, darwinovsko-vitalistična oznaka mehanizma vplivanja, ki pa intersubjektivno bojevitost vidi med narodi, ne posamezniki: "Pojmovati jih moramo /vplive, op. MJ/ tedaj kot posebne *vitalne sile* /vse podč. MJ/, ki se dinamično izživljajo v času in prostoru. Vpliv naroda na narod se vrši večkrat po dokaj zapletenem, toda za komparativista važnem psihološkem procesu, ki ga moremo primerjati nekakšni *živaljski borbi dveh organizmov, ki skušata drug drugega nadladati, a ohraniti pri tem samolastne bistvenosti.*" (Ocvirk 1936: 113)

³ Šele kartezijanski dualizem je torej pripravil osnove za današnje pojmovanje literarnega vpliva (Bloom 1973: 26-27)

⁴ V oklepajih pušča le za primerjalno književnost ključno dejstvo — da gre pri vplivih za mednarodne literarne odnose, ne pa za filiacijske niti znotraj določene nacionalne tradicije. Toda to bistvenih mehanizmov pozitivističnega koncepta vpliva ne spremeni, saj — kot je ugotovil že R. Wellek l. 1953 v razpravi *The concept*

of comparative literature — ni nobene temeljne metodološke razlike med raziskovanjem vpliva Ibsena na Shawa in Wordswortha na Shelleya (Block 1977: 76). Tudi H. Bloom je pozneje, v sedemdesetih letih, svojo teorijo vpliva izpeljal iz soodnosov znotraj angloameriške književnosti, ne pa iz mednarodnih književnih razmerij (gl. 3.2).

ODNOSNICE

- BARTHES, Roland 1981: Theory of the text. V: Untying the text: a poststructuralist reader. Ur. R. Young. London; New York, str. 31–47.
- BLOCK, Haskell 1977: The concept of influence in comparative literature. V: Influx: essays on literary influence. Ur. R. Primeau. London; New York, str. 74–81.
- BLOOM, Harold 1973: The anxiety of influence: theory of poetry. London; Oxford; New York.
- BLOOM, Harold 1976: Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens. New Haven; London.
- BOENING, John 1980: Some recent theories of reception and influence: their implications for the study of international literary relations. V: Proceedings of the 8th congress of the ICLA, Budapest 1976. Stuttgart, str. 543–549.
- CHEVREL, Yves 1989: La littérature comparée. Paris.
- CIORANESCU, Alexandre 1966: Imitation et influence ou l'insuffisance de deux notions. V: Actes du IVe congrès de l'AILC, Fribourg 1964. The Hague; Paris, str. 917–921.
- CLEMEN, Wolfgang 1987: Šta je to literarni uticaj: prikazano na primerima iz engleske literature. Polja 33, št. 335, str. 11–14.
- CULLER, Jonathan 1976: Presupposition and intertextuality. Modern language notes 91, št. 6, str. 1380–1396.
- DE MAN, Paul 1979: Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven; London.
- DURIŠIN, Dionyz 1984: Theory of literary comparatistics. Bratislava.
- FOUCAULT, Michel 1979: What is an author. V: Textual strategies. Ur. J. V. Harari. Methuen, str. 141–160.
- GIDE, André 1987: O uticaju u književnosti. Polja 33, št. 335, str. 8–11.
- GUILLÉN, Claudio 1982: Književnost kao sistem. Beograd.
- GUILLÉN, Claudio 1977: The aesthetics of literary influence. V: Influx (gl. Block 1977), str. 49–73.
- HASSAN, Ihab H. 1977: The problem of influence in literary history: notes towards a definition. V: Influx, str. 34–46.
- HERMERÉN, Göran 1975: Influence in art and literature. Princeton, NJ.
- HILLIS MILLER, J. 1981: The stone and the shell: the problem of poetic form in Wordsworth's Dream of the Arab. V: Untying the text (gl. Barthes 1981), str. 244–265.
- JAUSS, H. R. 1972: Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft. V: Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Ur. V. Žmegač. Frankfurt/M., str. 274–290.
- JUVAN, Marko 1985: Književne odnose v poeziji Vena Tauferja. Slavistična revija 33, št. 1, str. 51–70.
- JUVAN, Marko 1990: Imaginarni Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije. Ljubljana.
- KOPPEN, Erwin 1971: Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: der literarische Einfluss. V: Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Ur. H. Ruediger. Berlin; New York, str. 41–64.
- KOS, Janko 1978: Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti. Primerjalna književnost 1, št. 1–2, str. 30–44.
- KOS, Janko 1988: Uvod v metodologijo literarne vede. Primerjalna književnost 11, št. 1, str. 1–17.
- KRISTEVA, Julia 1969: Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse. Paris.
- LANSON, Gustave 1987: O poimanju utjecaja. Polja 33, št. 335, str. 4–5.

Jaka Škulj
PAUL DE MAN
IN POJEM
MODERNIZEM

Konceptelja
odprtosti,
ki je hkrati
eslovitost

- MILLER, Owen 1985: Intertextual identity. V: Identity of the literary text. Ur. M. J. Valdes, O. J. Miller. Toronto, str. 19-40.
- OCVIRK, Anton 1936: Teorija primerjalne literarne zgodovine. Ljubljana.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka 1990: Teorija citatnosti. Zagreb.
- PRIMEAU, Roland 1977: Introduction. V: Influx, str. 3-12.
- RADOVIĆ, Miodrag 1987: "Strah" od uticaja. Polja 33, št. 335, str. 2-3.
- RENZA, Louis A. 1990: Influence. V: Critical terms for literary study. Ur. F. Lentricchia, T. McLaughlin. Chicago, str. 186-202.
- RIFFATERRE, Michael 1979: La syllepse intertextuelle. Poétique 10, str.496-501.
- SAID, Edward W. 1983: The world, the text, and the critic. Cambridge.
- TEGHEM, Philippe van 1987: Strani uticaji na francusku književnost. Polja 33, št. 335, str. 5-7.
- TRILLING, Lionel 1977: The sense of the past. V: Influx, str. 22-33.
- WEISSTEIN, Ulrich 1968: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart.
- WELLEK, René/WARREN, Austin 1974: Teorija književnosti. Beograd.
- WELLEK, René 1963: The crisis of comparative literature. V: Isti, The concepts of criticism. Ur. S. G. Nichols, jr. New Haven; London, str. 282-295.

De Manova poststrukturalistično spodnašanje pojma modernizem je z analitičnim soočanjem pojmov modernost in historičnost omogočilo redefinicijo periodizacijske vsebine tega pojma v tistem smislu, da je bilo z njim mogoče zajeti tudi segmente literature, ki se je zaradi poudarjenih plasti realizma mnogim zdela nezdržljiva s pojmom modernizem. De Manove izpeljave o modernosti kot zavesti o času, tj. kot skušnji neposrednosti (odprtosti in svobodi sedanjosti), kombinirani z občutkom celote in dopolnjenosti, se skladajo z Bahtinovimi pogledi o dialoški oziroma principu drugosti kot temelju modernistične resnice.

Po fazi vse bolj določenih poskusov teoretskega preciziranja vprašanja o moderni literaturi in opaznem občem soglasju glede periodizacijskega pojma modernizem proti koncu šestdesetih let (Ellmann — Feidelson 1965, Kermode 1965, Howe 1967, Bergonzi 1968)¹ je s prodorom metodoloških predpostavk poststrukturalizma in estetskih koncepcij postmodernizma v prvi polovici naslednjega desetletja mogoče zaslediti kar nekaj relevantnih kritik, predvsem pa revizijo pojma. Kritična stališča Miklósa Szabolcsija² imamo lahko v tej zvezi v mislih samo pogojno, ker pri njem nikakor ne gre za preinterpretacijo pojma modernizem, pač pa je radikalne pripombe na dotedanje poglede o tem obdobju najti predvsem v deklarativno postmodernizmu zapisani ameriški reviji *Boundary 2*, ki je začela izhajati tisti čas. Prav tu sta W. A. Johnsen in William Spanos³ formulirala poglede, ki se zdijo pri prvem soočenju kontroverzni, da modernizem pravzaprav sploh ni dejanski prelom znotraj poetike zahodne kulture, ker to modernistično poetiko v določenem obsegu še vedno obvladujejo vztrajne, retrogradne silnice in jo zaznamujejo s potezami "totalitarizma" oziroma z zadnjimi preostanki "metafizične gotovosti" prav v segmentu njenega specifičnega samorazumevanja forme, kjer se je samozavest te umetnosti zdela prvotno najbolj suverena in civilizacijsko historično najbolj progresivna.

Med stališči, ki so pojem modernosti, posredno pa tudi modernizma problematizirala, istočasno pa z novimi opozorili precizirala njegovo vsebino, ga s tem utrjevala in mu postavljala ustrežnejšo utemeljenost, gre posebno mesto Paulu de Manu. V njegovem spisu o literarni zgodovini in literarni modernosti⁴ je sicer nekaj nelagodnosti, kar lahko tudi odvrča od tega, da bi ga upoštevali kot prispevek k procesu razčiščevanja vprašanja o modernizmu, vendar pa je v samih njegovih izpeljavah in problematizaciji pojma modernosti precej dragocenih, upoštevanja vrednih opozoril, zlasti takšnih, ki jih je mogoče navezati na Bahtinove koncepcije o dialoški logiki, predvsem pa na njegove specifične razlage pojma celovitosti, ki so za ustrezno interpretacijo modernizma odločilne. Še več, v de Manovih opozorilih je videti kar Bahtinu vzporedne, če ne celo identične izpeljave.⁵ Tez o dialoški logiki, ki je po naši sodbi eminentno udejanjena v modernističnih formah in docela vzorčno ravno v modernističnem romanu, ni upošteval, kot pokaže historični pregled poskusov opredeljevanja modernizma, prav noben dotedanji premislek tega pojma, četudi so se pogosto javljale sorodne izpeljave, ki so nastajale neodvisno od Bahtina. Med izjeme sodi sicer Spanosovo sovpadajoče razvijanje stališč o logiki dialoški, ki je bilo formulirano v njegovem kritičnem branju tez Josepha Franka o spacializaciji modernističnega romana.⁶ Vendar pa vprašanj te logike Spanos v spisih iz sedemdesetih let ni povzema v Bahtinovem smislu, ampak jih je izpeljeval iz Kierkegaarda, Bahtina pa je prvič upošteval šele pozno v osemdesetih letih.⁷ De Manova stališča so Bahtinovim razlagam še najbližja, prav v tem pa je pravi razlog, da njegov spis

Jola Škulj

PAUL DE MAN IN POJEM MODERNIZEM

**Koncepcija
odprtosti,
ki je hkrati
celovitost**

smiselno upoštevamo znotraj zgodovinskega procesa čiščenja periodizacijske vsebine pojma modernizem.

De Man je v svoji dosledni poststrukturalistični drži dekonstrukcionista sicer precej eksplicitno zanimal modernizem kot historično periodizacijski pojem. Ko je ugovarjal periodizacijskemu pomenu modernizma, je predvsem opozarjal na inherentne terminološke težave takšnega pojma. Po nekaterih sodbah⁸ omenjeni de Manov spis sploh postavlja tezo, da modernizem ni zgodovinsko obdobje, ampak le "koncept, s katerim je specifična narava literature lahko razkrita v svoji kompleksnosti" (str. 399), s čimer naj bi bil po teh interpretacijah pojem modernizma in modernosti blizu pomenu "bistvo literarnosti" (Bronzwear 1982, str. 169). Vendar pa v de Manovih izpeljavah pojmovanje "bistva literarnosti" nikakor ni identično s precej bolj znanimi pogledi, kot so se javljali pri formalistih, praški šoli in kasneje strukturalistih, torej s stališčem, ki ga najbolj strnjeno formulira Jakobsonova definicija literarnosti, povzeta v konceptiji avtoteličnega znaka. Za de Mana namreč literarnost ni le avtoreferencialnost samega teksta, ampak hkrati tudi skok v realnost, izstop iz umetnosti. Sintagmo "skok v realnost" je pri njem razumeti tudi kot obremenjenost z vsakokratno historičnostjo. Po takšnem povsem razvidno izpostavljenem poststrukturalističnem prepričanju tekst v procesu branja vedno znova rekonstituirata njegovo soočanje z drugostjo, s tem pa sta tako narava teksta kot literarnost problematizirani kot nespremenljiva entiteta objektnega. Tekst in literarnost opredeljuje tok historičnosti, konstantni proces menjav in spremenljivk, udeleženih tako v protizvodnji kot v recepciji teksta. Povezanost vprašanja modernizma in zavesti o historičnosti, kot je navzoča v de Manovem odpiranju vprašanja, so pred tem nekatere druge interpretacije že nakazovale, vendar je niso eksplicitno dorekle, sploh pa ne v takšni obliki, ki bi omogočala izpeljave, kot jih de Manove pripombe. Te pa vsebinski obseg pojma modernizem precej širijo, predvsem tudi na vprašanja tiste, s pojavi razvidnega modernizma sočasne literature, ki se je mnogim literarnozgodovinskim razlagam zdela, da je zunaj te oznake oziroma z njo povsem nezdružljiva. Pri tem je treba imeti v mislih predvsem dolgo ponavljajoče se debate o izključljivosti modernizma in realizma, ki so bile vztrajno prisotne tudi v našem kulturnem prostoru in verjetno niso dobivale spodbud zgolj iz Lukáčsevih kritičnih izvajanj. Pri de Manu pa skuša prav dekonstrukcijska analitičnost vezi med modernostjo in historičnostjo biti ozadje za problematizacijo pojma modernizem, čeprav z ustreznim razvijanjem vprašanja o historičnosti povsem relevantno zadeva ravno tisto določilo tega pojma, ki je bilo v dotedanjih opisnih, površinskih opredelitvah ne le spregledano in netematizirano, ampak v precejšnjem številu razlag celo zanikano; zaradi tega gre temu spisu, kljub dejstvu, da je poanta njegovega razpravljanja pomaknjena drugam, izredno pomembno mesto v historiatu formiranja in etabliranja pojma modernizem kot periodizacijske oznake. Težišče de Manovih izpeljav v omenjenem spisu namreč ne zadeva toliko modernizma, pač pa je avtorjev namen prav skoz konceptijo modernosti revidirati sam pojem zgodovine.

De Man izhodiščno zastavlja vprašanje, ali sta literatura in modernost sploh kompatibilna pojma (prim. str. 384). Temu pridruži še drug pomislek o tem, da sta po njegovem mnenju, čeprav ne zanikuje pripravljenosti, ki obstaja v strokovnih krogih, da govorijo o moderni literaturi kot pojmu za historično periodizacijo, zgodovina in modernost še bolj nezdružljiva pojma. Še več, zanj sta literarna zgodovina in literarna modernost pravi logični absurd. Modernost, trdi de Man, namreč ni lastnost sama na sebi, ampak jo določa sklop lastnosti, ki

obstajajo neodvisno od svoje modernosti. V samo izhodišče de Manove teze je postavljeno stališče, da je brezupna naloga opisno definirati neulovljivi, eluzivni vzorec naše lastne modernosti (prim. str. 385).⁹

Po njegovi sodbi je treba paradoksalno formulirati modernost literarnega obdobja kot način, v katerem se razkrije "nemožnost biti moderen" (ibid.). Ker izhaja de Man iz prepričanja, da morajo vsi periodizacijski pojmi, zlasti če se nanašajo na lingvistična bistva, vsebovati posebej bogato kompleksnost (prim. str. 386), nujno zadene tudi na protislovnosti oznake modernizem. Ob tem upravičeno opozarja, da je pojem modernosti postal pravo ideološko sredstvo, čeprav zaobseže tudi (po nekaterih drugih sodbah pa predvsem) teoretski problem. Povsem konsekvantna je njegova trditev, da so v samem pojmu modernega in posredno v izvedenem pojmu modernizma navzoče težave, brž ko izraz rabimo historično in reflektivno (prim. ibid.). Prav zato svoje pripombe in izpeljave izvaja iz predpostavke, da je pojem modernosti nujno treba analitično soočiti s pojmom historičnosti, ne pa kot se je to ponavljalo v številnih dotedanjih razpravah o tej temi, da je modernost razumeti kot nasprotje pojmom starega, tradicionalnega ali klasičnega ali celo romantičnega.

Ob pojmu modernosti gre po njegovi sodbi — in očitno je, da se navezuje na Nietzscheja — za binom življenje/zgodovina oziroma — tu sledi Rousseauju — za nasprotje narava/kultura. "Radikalni impulz zadaj za vso pristno modernostjo, kadar to ni le zgolj opisni sinonim za sodobno, [je] radikalno zavračanje zgodovine" (str. 388). Nietzsche, na katerega se de Man izhodiščno opira, je govoril o "neizprosнем pozabljenju", "slepoti", ki "zajame avtentični duh modernosti" (ibid.). V tej zvezi se mu zdi smiselno spomniti še, da se na to nanaša tudi Rimbaudova izjava, da nima nobenih predhodnikov, iz česar je lahko ta pesnik izpeljal trditev, da je njegova umetnost "umetnost novega", absolutno moderna. "Modernost obstaja v obliki želje izbrisati vse, kar je bilo prej, v upanju, da dokončno doseže tisto, kar se imenuje *resnična sedanjost*, točko izvora, ki označuje *nov začetek*. To kombinirano delovanje igre namernega pozabljanja z dejanjem, ki je tudi nov začetek, doseže polno moč ideje modernosti" (str. 388–389; podčrtala J.Š.). Tako definirani modernost in zgodovina sta v Nietzschejevem tekstu diametralno nasprotni, res pa je, da je bilo to formulirano v kontekstu polemičnih okoliščin, ki so spodnašale heglovski gledanje. "Modernost polaga zaupanje v moč sedanjega trenutka" (str. 390). De Man ugotavlja, da je v pojmovanju *modernosti* implicirano *zanikanje zgodovine*, kar pa je pravzaprav paradoksalno. Če je modernost razumljena kot počelo življenja, kot princip izvornega, je s tem v njej navzoča "*porajajoča moč, ki je sama historična*" (ibid.).¹⁰ Logičen sklep, ki se potemtakem ponuja, je, da je "nemogoče preseči zgodovino v imenu življenja ali pozabiti preteklost v imenu modernosti, kajti obe sta povezani s temporalno verigo, ki jima daje skupno usodo" (str. 390–391). Do takšnega spoznanja o "nemožnosti pobega iz zgodovine" je prišel že Nietzsche in "obe nezdružljivosti, zgodovino in modernost, [...] povzel v paradoks, ki ne more biti razrešljiv, v aporijo, ki se približuje opisu določil naše lastne sedanje modernosti" (str. 391). "Samo skoz zgodovino je zgodovina premagana; *modernost se tako pojavlja kot horizont historičnega procesa*, ki mora ostati tveganje, igra" (ibid.; podčrtala J.Š.). De Man ugotavlja, prvič, da sta "modernost in zgodovina v odnosu čudne protislovnosti, kakršna presega njuno antitetičnost ali opozicijo", in drugič, da sta "modernost in zgodovina očitno obsojeni, da sta zvezani druga z drugo v samouničujoči zvezi, ki grozi, da obe [modernost in historičnost] preživita" (ibid.). V tej izpeljavi de Man zapiše tezo, ki jo

kasneje povzema tudi Bronzwear: "Če vidimo v tej paradoksalni pogojenosti diagnozo naše lastne modernosti, potem je bila literatura že od nekdaj v bistvu moderna" (str. 391–2). Na modernosti je potemtakem nekaj, kar opredeljuje pri literaturi njeno bistvo — literarnost. De Man opozarja, da je Nietzsche govoril o življenju in kulturi nasploh, o modernosti in zgodovini, kot se pojavljata v vseh človeških dejavnostih v najbolj občem smislu, in dodaja, da postane problem tem bolj zapleten, ko se zoži na literaturo, ker naj bi bilo v tej dejavnosti protislovje, ki ga ugotavlja Nietzsche, navzoče povsem specifično.

De Man trdi, da nas modernost literature v vseh časih sooča z nerešljivim paradoksom. "Na eni strani ima literatura konstitutivno težnjo k dejavnosti, k neposrednemu, svobodnemu dejanju, ki ne pozna preteklosti; nekaj nestrpnosti Rimbauda ali Artauda odmeva v vseh literarnih tekstih, ne glede na zvestost ali distanco, ki jo kažejo. Zgodovinar v funkciji zgodovinarja lahko ostane povsem odmaknjen od kolektivnih dejanj, o katerih sporoča; njegov jezik in dogodki, ki jih jezik sporoča, so povsem različne entitete. Ampak pisatelj jezik je do neke mere produkt njegove lastne dejavnosti; je zgodovinar in dejavnik svojega lastnega jezika. Ambivalenca pisanja je taka, da jo je mogoče pojmovati kot oboje, kot dejanje in kot interpretativni proces, ki sledi dejanju, s katerim ne more sovpadati. Kot tako hkrati afirmira in zanikuje svojo lastno naravo ali specifičnost. Drugače kot zgodovinar ostaja pisatelj tesno vpleten v dejavnost, da se ne more nikoli osvoboditi skušnjave uničevanja vsega, kar stoji med njim in njegovimi dejstvi, posebej temporalne distance, zaradi katere je odvisen od preteklosti. Mik modernosti obseda vso literaturo. [...] Noben pravi prikaz jezika literature ne more zaobiti te vztrajne skušnjave literature, da bi se izpolnila v enem samem trenutku. *Skušnjava neposrednosti* je konstitutivna poteza literarne zavesti in jo je treba vključiti v definicijo specifičnosti literature" (str. 392; podčrtala J.Š.). De Man sicer pripominja, da se "izjave o literarni modernosti pogosto končajo tako, da možnost biti moderen resno postavljajo pod vprašaj" (str. 393), vendar si v izpeljavi zastavi vprašanje, ali "želja po modernosti [...] vodi ven iz literature v nekaj, kar nič več ne deli te specifičnosti in tako sili pisatelja, da spodnaša svoje lastne izjave z namenom, da bi ostal zvest svojemu poklicu" (ibid.). De Man potem po daljšem zadrževanju ob tekstih, ki odkrito zagovarjajo modernost, npr. ob Baudelairu, pa tudi ob tistem konceptu modernosti, ki ga pozna znani spor med starimi in modernimi, izpelje tezo, da je "*skušnjava modernega izskočiti iz umetnosti*" (str. 397), kar razume tudi kot "nostalgijo po neposrednosti, faktičnosti identitet, ki so v stiku s sedanostjo in ilustrirajo junaško zmožnost spregledati ali pozabiti, da ta sedanost vsebuje bodoče samozavedanje konca" (str. 397–398; podčrtala J.Š.). De Manove izvirne izpeljave o modernosti kot "nostalgiji po neposrednosti, faktičnosti entitet" so povsem nov element v poskusih definiranja modernega in imajo za nekatere dotlej nerazjasnjene segmente literature z začetka stoletja, ki zaradi svoje poudarjeno realistične ali celo veristične težnje ni bila skladna s predstavami o modernizmu svojo daljnosežno literarno-zgodovinsko težo.

Baudelairova modernost, enako kakor Nietzschejeva, opozarja de Man, pomeni "pozabo in zatrtje preteklega" (str. 396). Zato ne preseneča, da so v tej moderni literaturi človeški liki, ki poosebljajo tako razumljeno modernost, prav otroci ali tisti, ki so pravkar prešli težke, življenje ogrožajoče izkušnje, ki se oprijemljejo neposrednih, svežih zaznav in se vdlajajo zapeljivi sedanosti, doživljajo neposrednosti. Podobne zaključke (in pojme), kot jih ima naslednji de Manov sklep, pozna tudi Bahtin v

svojih izpeljavah o dialoški logiki v formi romana (ki je položena v temelj modernosti): "Vse te skušnje neposrednosti, združene s svojo implicitno negacijo, si prizadevajo kombinirati *odprtost* in svobodo sedanjosti, razmejeno z vsemi temporalnimi razsežnostmi, s težo preteklosti in skrbjo za prihodnost, z občutkom *celovitosti* in dopolnjenosti, česar ni mogoče doseči, če ne bi šlo za širšo zavest o času" (ibid.: podčrtala J.Š.). De Manova misel o skušnji neposrednosti, odprtosti ter občutku celovitosti in dopolnjenosti se sklada z Bahtinovo interpretacijo *sedanjosti kot odprtosti in celote hkrati*, prav ta zorni kot pa je za razlaganje modernizma ključnega pomena in velja nanj opozoriti tem bolj, ker naše mišljenje, utirjeno s tradicionalnimi pojmi, ni povsem pripravljeno npr. misliti hkrati lastnosti odprtosti ter celovitosti in dopolnjenosti. Bahtin te svoje konstatacije izpeljuje, ko podaja historično razlago temelja dialoške zavesti, tj. ko opozarja na zgodovinski "prelom v časovni hierarhiji" in na korenit prevrat v ustroju umetniške podobe. Tudi poudarki moderne umetnosti, tiste, ki jo Eliot označuje za impersonalno¹¹, so potemtakem na skušnji neposrednosti, na reprezentaciji neposredne danosti sedanjosti, pa ne da bi o njej informirala, ampak da bi "zamrznila, kar je najbolj minljivo, bežno in efemerno v zabeleženem podobi" (str. 397). Enako je treba razumeti tudi Eliotovo formulacijo o podobi v modernistični poetiki kot "objektivnem korelatu", s čimer avtor opozarja prav na takšno potezo modernističnega "realizma", na težnjo te poetike kot posredovanja skušnje neposrednosti, "zamrznjene sedanjosti". Tudi znani Baudelairev zapis o modernosti slik Constantina Guysa v spisu *Le peintre de la vie moderne* (1863) govori o istem problemu.

Ko govori de Man o slikarju Constantinu Guysu in njegovi tehniki — ob njem je, kot je znano, svojo razlago modernega podal Baudelaire — koncizno formulira prav vprašanje moderne forme. "Opis njegove tehnike nudi verjetno najboljšo formulacijo te idealne *kombinacije trenutnega z dopolnjeno celoto*, čistega fluidnega gibanja s formo — kombinacijo, ki bi dosegla pomiritev med nagnjenjem k modernosti in zahtevo umetniškega dela, da doseže trajnost. Slika ostane neomajno v gibanju in obstaja na odprt, improviziran način skice,¹² ki je kot *neprestano nov začetek*. Končna *zaprtost forme, neprestano odlaganja*, se dogodi tako hitro in nenadno, da skrije svojo odvisnost od predhodnih trenutkov v svoji lastni zgoščeni trenutnosti: celotni proces se skuša izmakniti času, da bi dosegel hitrost, ki bi presejala prikrito opozicijo med dejanjem in formo" (str. 397; podčrtala J.Š.). Ko govori de Man o skici, ki je kakor *neprestano nov začetek*, nas to spomni na Bahtinova opozorila o razumevanju resnice, ki jo uprizarja dialoški roman, kot nečem odprtem in nedokončanem, kot večnem *postajanju* (nem. Werden, angl. becoming).

Bahtinova kategorija dialoga, pojasnjavana kot določilo forme romana, predpostavlja razumevanje resnice, ki ni nikoli identična sama s seboj. V Bahtinovih izpeljavah torej resnica kot dialog ni razumljena kot identiteta, ampak kot fleksibilno sečišče številnih pogledov na stvar, kot množica gledišč oziroma neskončni kontinuum, kot proces neprestanega redefiniranja in prevrednotenja. Bahtin tudi opozarja na tisti historični trenutek v dogajanju zahodne kulture, ki človeku omogoči spremenjeno razumevanje resnice. V kontekstu, ko govori o dialogičnosti kot bistvu tega, kar razume s svojim koncizno filozofskim, izvorno pragmatično zastavljenim pojmom dialoga, in o dialoški zavesti, opozarja, da se ta lahko pojavlja šele v določenih historičnih okoliščinah. Dialog in njemu pripadajoči pojem resnice je po Bahtinu model heterologičnosti ali sveta plurilingvizma, ki destruirava avtoritarnost be-

sede in priznava antiavtoritarno možnost izrekanja, ker se zaveda relativnosti, deprivilegiranosti in konkurenčnosti pogledov na eno in isto stvar. Dialoška zavest, ki ji pripada takšno razumevanje resnice, se potemtakem vzpostavi in utrdi v specifičnih historičnih okoliščinah, ki so dane z revolucijo v pojmovanju hierarhije časov in v človekovi preorientaciji od absolutne (razvidne in razpoložljive) preteklosti k nepregledni, nedokončani sedanosti. Pojav dialoške zavesti, kot jo razlaga Bahtin, je potemtakem v bistvu zvezan z novim odnosom do modernosti, je vzpostavljanje modernosti kot "norme", vendar takšne, ki ni nič fiksiranega, nič dogmatskega, ampak je čista fluidnost, ki ne omogoča totalizacije. Iz Bahtinove razlage dialoškosti kot spremembe v pojmovanju hierarhije časov in človekove preorientacije od absolutne preteklosti k nedokončani sedanosti je razvidno tudi novo pojmovanje celote, ki jo opredeljuje načelo inkonkluzivnosti.¹³

Bahtinov pojem dialoškosti implicira tisto, kar je hkrati nekaj enotnega, izčrpnega in nedokončanega, skratka logiko, ki pripada povsem decentralizirani zavesti. Poteze dialoga in njemu pripadajoče resnice — tega se Bahtin povsem zaveda — je težko kategorialno izraziti ali definirati in razlagati s pomočjo fiksnih opredelitev. Dialog predpostavlja aporetično logiko. Je pa ta Bahtinov pojem dialoga vendarle takšen, da je z njim mogoče z eno besedo izraziti bistvo inkonkluzivne narave resnice. Z besedami Kristeve je tako razumljeno resnico oziroma logiko, ki pripada dialogu, razumeti kot logiko "transgresije, ki sama sebi podeljuje zakonitost".¹⁴

Aktualne poststrukturalistične koncepcije o intertekstualnem učinkovanju literarnosti, ki se navezujejo na Bahtinova stališča in pojme, ter de Manovi pogledi (kot tudi pogledi drugih dekonstrukcionistov) na razumevanje koncepta literarnosti in hkrati na pojmovanje historičnosti, se ujemajo prav v tej točki. Že v perspektivi bahtinovskega razumevanja resnice kot *postajanja* — če to razlago dialoške zavesti navezujemo tudi na probleme, ki se vežejo na vprašanje modernega oz. modernističnega romana — se ponuja misel o segmentih realizma v modernem romanu. To pa je prav tista njegova razsežnost, ki je bila v luči mnogih posplošenih stališč o hermetični formi tega romana, kar dejansko velja le za en del pripovedništva v tem obdobju, morda najbolj nerazpoznavna in nerazvidna, čeprav so jo nekatere razlage modernizma nakazovale (prim. Howe 1967, Bergonzi 1968).¹⁵ Zanimivo je, da tudi de Manove izpeljave o modernosti eksplicitno opozarjajo na "naraščajoči ali stopnjevani realizem" (str. 398), ki pa mu gre seveda *specifična kvaliteta abstraktnosti*, kot so to formulirale svojčas odmevne Worringerjeve razlage,¹⁶ na katere se je skliceval v svojih tezah o spacializaciji forme modernega romana že J. Frank (1945). De Man namreč ugotavlja, da v modernistični literaturi sicer "teme postajajo vse manj konkretne in substancialne, čeprav jih evocira naraščajoči realizem in posnemovalski napor v opisovanju njihove površine", in dodaja, da "bolj ko postajajo realistične in piktorialne, bolj so abstraktne in tanjša je usedlina pomena, ki obstaja izven njihove specifičnosti kot zgolj jezika in čistega označevalca" (str. 398–399; podčrtala J.S.). De Man s takšnimi izpeljavami skuša razčleniti ravno tisto lastnost modernizma, ki jo je v izhodišču formuliral kot skušnjava "izskočiti iz umetnosti" (str. 397).

Analognost de Manovih stališč z Bahtinovimi koncepcijami dialoške logike, tj. dialoga kot konstantne odprtosti za drugost, pa je mogoče razbrati tudi v drugi izpeljavi, ki jo navezuje na Baudelaira. Gre za opozorilo na znamenito Baudelairovo misel o "jazu, nenasitnem nejazu"¹⁷, ki se nanaša na "množico", na najbolj anonimno in najbolj brezoblično temo med vsemi. De Man trdi, da ta "jaz" označuje v

metaforičnosti predmeta specifičnost literature, definirano z njeno nezmožnostjo, da bi ostala nespremenljiva v odnosu do svoje lastne specifičnosti, torej literarnosti (prim. str. 398). *Tekst za de Mana*, enako kot v Baudelairovi sintagmi razumljeni "jaz", ni nič docela *substancionalnega*, in to je njegovo polemično razhajanje s stališči strukturalistov. Literatura obstaja, kot poudarja de Man, na specifičen način. "Literatura je entiteta, ki ne obstaja zgolj kot en sam trenutek samozanikanja, ampak kot *pluralnost trenutkov*, ki si jo je lahko, če kdo želi, predstavljati [...] kot zaporedje trenutkov ali trajanje. Z drugimi besedami, literatura je lahko predstavljena kot gibanje in je v bistvu fikcionalna pripoved o tem gibanju" (ibid.; podčrtala J.Š.). De Man prav v teh izpeljavah postavlja svojo temeljno misel, da je "modernost eden od pojmov, skoz katerega se značilna narava literature razkriva v svoji zapletenosti" (str. 399). Modernost se mu v tej razlagi pokaže kot eden od pojmov, ki prispeva k odkrivanju karakteristične kompleksne narave literature same. Nič čudnega ni, da je modernost postala osrednje izhodišče kritičnih muk pisateljev, ki se morajo z njo soočiti kot izvorom svojega poklica, sklepa de Man.

Zanj tekst, tako kot v Baudelairovi frazi razumljeni "jaz, nenasiten nejaza", ni nič konkretnega in substancionalnega. Očitna de Manova poanta teh razmišljanj vodi v isto smer razlag modernosti in literature, ki so jih v zavesti stroke uveljavila poststrukturalistična razmišljanja t.i. *reader's response criticism*, to je tistih pragmatično orientiranih metodoloških optik, ki niso historičnosti vezale zgolj na tekst kot historično nespremenljivo trdno danost, ampak so ta tekst razumele kot zgodovinsko spremenljivko, vezano na vsakokratno recepcijo in pripadajočo, nestabilno historičnost branja. Takšno opozorilo na Baudelairov stavek o nesubstancionalnosti modernističnega jaza, o "jazu, nenasitnem nejaza", se pri de Manu nanaša prav na tekst, na njegovo odprtost in celovitost hkrati, na njegovo "nenasitnost" z vsakokratno drugostjo interpretiranja, na realizacijo oziroma dovršitev v branju.

Skoz vprašanje modernosti je de Man izpeljeval predvsem revizijo pojmovanja zgodovine, posredno pa razreševal nujno "potrebo po reviziji temeljev literarne zgodovine, ki se lahko zdi kot obupno prostrano podjetje" (str. 403). Po avtorjevem prepričanju je namreč "literarna zgodovina lahko dejansko paradigmatična za zgodovino nasploh" (ibid.). "Če naj postanemo dobri literarni zgodovinarji, si moramo zapomniti, da ima to, kar ponavadi imenujemo literarna zgodovina, malo ali nič opravka z literaturo, in da je literarna zgodovina v bistvu to, kar imenujemo literarna interpretacija, seveda samo, če predpostavljamo dobro interpretacijo. Če razširimo ta pojem prek literature, potem to samo potrjuje, da osnova zgodovinske vednosti niso zgolj empirična dejstva, ampak pisani teksti, celo če so ti teksti maškarada pod krinko vojn in evolucij" (ibid.).

Toda bolj kot ta temeljna poanta de Manovega spisa, ki za današnjo literarno vedo niti najmanj ni nepomembna, saj dejansko stoji v samem središču metodološke preorientacije naše stroke v zadnjih dveh desetletjih, so za naš interes o vprašanju modernizma pomembne posamezne pripombe, ki so bolj obstranske teže in so zakrite za osrednjo izpeljavo, so pa za adekvatno in integralnejše pojmovanje pojavov modernizma ključne. Prav takšne pripombe in izpeljave pri de Manu, zlasti tiste, ki vprašanje modernosti zblizujejo s problematiko realizma, na začetku sedemdesetih let omogočajo celovitejšo in bolj zgoščeno vsebino ne vedno povsem srečno transparentnega izraza modernizem, ki ga je moral tudi ta avtor, kot pred njim že Ellmann in Feidelson (1965),¹⁸ poimenovati, da je nekaj eluzivnega.

¹ Bernard Bergonzi (ur.), *Innovations: Essays on Art and Ideas*, London 1968; Richard Ellmann, Charles Feidelson, Jr. (ur.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, New York, London 1965; Irving Howe, *Literary Modernism*, Greenwich, Conn. 1967; Frank Kermode, *The Modern*, v: *Modern Essays*, London 1971.

² Miklós Szabolcsi, *Avantgarde, Neoavantgarde, and Modernism: Questions and Suggestions*, *New Literary History* 3, 1971, št. 1, str.49-70.

³ Prim. William A. Johnsen, *Toward a Redefinition of Modernism*, v: *Boundary 2*, 2, 1973-74, str. 539-556; William Spanos, *Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time. An Existential Critique*, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1970, št. 1, str. 87-104; W. Spanos, *Heidegger, Kierkegaard, and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure*, v: *Boundary 2*, 2, 1976, št. 2, str. 455-488; W. Spanos, *Martin Heidegger: A Preface*, v: *Boundary 2*, 4, 1976, št. 2, str. 337-339; V. Spanos, *The Fact of Firstness. Preface to Robert Creeley. A Gathering*, v: *Boundary 2*, 6-7, 1978, str. 13.

⁴ Paul de Man, *Literary History and Literary Modernity*, v: *Daedalus*, Spring 1970, str. 384-404.

⁵ Prim. tudi: Paul de Man, *Dialogue and Dialogism*, v: *Poetics Today* 4, 1983, str. 99-107.

⁶ O Spanosovih stališčih gl. razpravo J. Škulj, *Spacialna forma in dialoškost*, *Primerjalna književnost* 12, 1989, št. 1, str. 61-74.

⁷ Prim. W. Spanos, *Repetitions*, London 1987.

⁸ Prim. W. Bronzwear, *Stravinsky and Eliot: Modernist Poetics*, v: *A Yearbook of Comparative Criticism* 4, 1982, str. 169-191.

⁹ Ob tem ugotavlja, da se je do nedavnega vprašanje modernosti prekrivalo z avantgardo, dadaizmom, nadrealizmom, ekspresionizmom (prim. str. 385), vendar pa hkrati tudi opozarja, da je raba pojma modernosti starejša in da sega celo nazaj v peto stoletje.

¹⁰ "Considered as a principle of life, modernity becomes a principle of origination and turns at once into a generative power that is itself historical" (str. 390).

¹¹ Na to opozarja tudi Bronzwear (1982).

¹² Tu se je mogoče spomniti stališč o hipotetičnosti kot ključni lastnosti modernistične umetnosti, kar sta nakazali že razlagi modernizma pri Kermodu in Howu, razvil pa jih je kasneje Fokkema s pojmovanjem modernistične hipotetične konstrukcije. (Prim. *The Code of Modernism*, v: *Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA*, Budimpešta 1980, str. 679-685; *A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism*, v: *Poetics Today* 3, 1982, št. 1, str. 61-79; *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia 1984.)

¹³ "Od preloma v časovni hierarhiji [...] je odvisen tudi korenit prevrat v ustroju umetniške podobe. Sodobnost v svoji 'celoti', če tako rečemo (čeprav sploh ni celota), je načeloma in v bistvu nedokončana: z vsem svojim bistvom zahteva nadaljevanje, sega v prihodnost, in bolj ko dejavno in zavestno posega naprej, v prihodnost, bolj zaznavna in pomembna je njena nedokončnost. Kadar sedanjost postane središče človekove usmeritve v času in svetu, tedaj čas in svet izgubita svojo sklenjenost [rus. završčenost'], tako njuna celota kakor tudi vsak posamičen del. Korenito se spremeni časovni model sveta: svet postane svet, kjer ni prve besede (idealnega počela), zadnja pa še ni izrečena. Čas in svet postaneta v umetniškoideološki zavesti prvič zgodovinska: pokažeta se sprva še nejasno in zbegano, kot nastajanje [rus. stanovljenje, angl. becoming, fr. un devenir, ustreznica v slov. postajanje], kot nenehno gibanje proti stvarni prihodnosti, kot *enoten, izčrpen in nedokončan proces* [rus. kak edinyj], vseohvatyvujuščij i nezavršennyj process, angl. as a unified, all embracing and uncompleted process]. Vsak dogodek, naj bo kakršenkoli že, vsak pojav, vsaka stvar, sploh vsak predmet umetniškega prikazovanja izgubijo svojo dokončnost [rus. završčenost', angl. completeness], svojo brezupno izoblikovanost [rus. beznadežnuju gotovost', angl. hopelessly finished quality] in nespremenljivost [rus. nezmenenost', angl. completeness], ki so jo imeli v svetu epske "absolutne preteklosti", ločene z neprichodno mejo od trajajoče nedokončane sodobnosti. V stiku s sodobnostjo se

predmet vključi v nedokončani proces formiranja sveta [rus. process stanovenija mira, angl. world-in-the-making, slov. postajanja] in dobi pečat nedokončanosti [rus. i na nego nakladyvaetsja pečat' nezaveršenosti]. Naj bo časovno od nas še tako oddaljen, s stalnimi časovnimi prehodi je povezan z našo neizoblikovano sedanjostjo, nanaša se na našo neizoblikovano, na našo sedanjost, naša sedanjost pa sega v nedokončano prihodnost. V tem nedokončanem kontekstu se zgublja pomenska nespremenljivost predmeta: njegov smisel in pomen se obnavljata in razvijata, kot se razvija in obnavlja nadaljnji kontekst. To korenito spremeni ustroj umetniške podobe. Ta postane na poseben način aktualna. Znajde se v razmerju takšne ali drugačne oblike in stopnje do življenjskega dogajanja, ki še traja, ki se ga tudi mi, avtor in poslušalci, udeležujemo. Tako nastane korenito drugačno področje za gradnjo romanesknih podob, področje, kjer prihaja do skrajno tesnega stika med predmetom prikazovanja in sedanjostjo v njeni nedokončanosti, torej tudi prihodnostjo." (Bahtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, str. 472-473; *Teorija romana*, Ljubljana 1982, str. 30-31; podč. J.Š.).

¹⁴ Prim. J. Kristeva, *Word, Dialogue, and Novel*, v: *Desire in Language*, Oxford 1980, str. 70.

¹⁵ Gl. opombo 1.

¹⁶ Prim. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.

¹⁷ V izvirniku: "C'est un moi insatiable de non-moi".

¹⁸ Gl. opombo 1.

Urejajo Janko Kos, Peter Kolšek, Tine Logar
Državna založba Slovenije,
1991

Nastop nove zbirke je pomemben dogodek, ker njene začetne knjige napovedujejo še vrsto prihodnjih enakega tipa, ali drugače rečeno, ker se z njimi kažejo obrisi dolgoročnega programa s trajnejšimi in globljimi posledicami za vednost o literaturi in za bralno kulturo na našem jezikovnem področju. Prav za to pa pri Klasju gre, saj je zbirka izrecno namenjena literarni vzgoji in ponuja oporo za študijsko branje leposlovja, predvsem v okviru srednješolskega pouka književnosti.

Založba, ki ima z različnimi znanstvenimi, leposlovnimi, poljudnoznanstvenimi, šolskimi in drugimi zbirkami že veliko izkušenj, se za Klasje ni odločila v naglici. Zamisel zanj je pravzaprav sprejela že sredi 80. let, kmalu nato je dobila rokopise prvih petih zvezkov, zdaj pa jih je tako rekoč horacijevsko uležane objavila v lični, funkcionalni opremi Vilija Vrhovca in pod skrbnim uredništvom Mije Longyka.

Vsebinsko in metodološko je odgovoren zanj uredniški odbor, v katerem so Janko Kos, Peter Kolšek in Tine Logar — različno profilirani strokovnjaki in ustvarjalci, ki jim je očitno skupna skrb kvaliteten izbor tekstov, visoka raven komentarjev oziroma celotnega spremnega aparata in zraven tudi njegova pedagoška učinkovitost. Čeprav je zbirka dejansko zasnovana na novo in se to navezadnje izraža tudi s tem, da svojih prvih pet knjig označuje kot prvi letnik, se je uredništvo odločilo za demonstrativno opozorilo na svojo povezanost s tradicijo: ime zbirke, ki danes zveni pravzaprav staromodno, so povzeli po zunanje skromnejši, manj privlačno opremljeni, uredniško pa zelo solidno

zasnovani in kvalitetno realizirani zbirki komentiranega šolskega beriva, ki jo je ista založba izdajala po drugi svetovni vojni, a je že zdavnaj zamrla in njeni zvezki niso več niti v obtoku niti v spominu sedanjih dijaških rodov.

To je navezava na domače izročilo, medtem ko se zasnova moderniziranega, preglednejšega, bolj razčlenjenega spremnega aparata povezuje s preskušeno zahodnoevropsko, zlasti francosko prakso prezentiranja literarne klasike šolski mladini. Ta se že dolgo izogiba monotonosti dolgih "spremnih besed" in suhoparnosti "opomb" ter ponuja potrebne informacije v dostopnejših, bolj zgoščenih oblikah različnih preglednic, ilustracij itd., odpira pot k nadaljnemu poglobljanju znanja z navedbo primerno izbrane, realno dostopne literature o obravnavanem delu in njegovi problematiki, in končno navaja h kritičnemu razmišljanju s preskusnimi vprašanji, ki zadevajo širše literarnozgodovinske in kulturnozgodovinske razsežnosti posameznega literarnega dela ter manj opazne, čeprav važne in zanimive značilnosti njegovega ustroja.

Zdi se, da prav uvedba bolj razgibanega in za bralca nemara bolj dostopnega spremnega aparata, kakor ga je srednješolcu ponujalo staro Klasje, omogoča novemu Klasju funkcionalno sožitje z zbirko, ki je nastala v presledku med tema dvema pri drugi založbi, Mladinski knjigi, in se medtem uveljavila s kvaliteto in inovativnostjo — z zbirko Kondor, ki redno izhaja že vrsto let, ne da bi ji pri tem opešala vitalnost. Z izborom literarnih del, uvrščenih v prvi letnik, je namreč uredništvo Klasja pokazalo, da mu je tako kakor Kondorjevemu prejšnjemu uredniku, Urošu Kraigherju, in sedanjemu, Alešu Bergerju, osnovni kriterij visoka umetniška raven, sicer pa odprtost za vse literarne zvrsti, obdobja in stile ter za različne nacionalne literature, med kate-

rimi ima seveda sorazmerno največji delež slovenska književnost: kot prvi, vzorčni zvezek je izšla Prešernova povest v verzih *Krst pri Savici* s spremnim aparatom Jan-ka Kosa, nadaljnji zvezki obsegajo Cankarjev roman *Na klanecu* v obdelavi Petra Kolška, Wildovo tragedijo *Saloma* s komentarji Majde Stanovnik, Proustovo romaneskno pripoved *Combray* s spremnimi besedili Marjete Vasič in *Staro orientalsko liriko* v izboru in predstavitvi Vasje Cerarja.

Okoliščina, da med navedenimi deli, tudi prevedenimi, ni nobenega, ki pri nas še ne bi izšlo, seveda ne pomeni, da bo tudi v prihodnje ostalo le pri ponatisih. Kaže pa, da bi Klasje lahko postalo specializirana zbirka izčrpno, a ne preobširno komentiranih krajših, vendar celotnih, neprirejenih, ali kvečjemu dovolj zaokroženih, ne radikalno okrnjenih besedil. K tej misli navajajo tako zvezki, ki temu opisu ustrezajo, tj. *Krst pri Savici*, *Saloma*, *Na klanecu* in *Combray*, kakor tudi zvezek, ki je prav zaradi svoje tekstovne heterogenosti prisiljen k redukciji spremnega aparata in je zato v več pogledih drugačen, namreč *Stara orientalska lirika*.

Sestavljalec te male antologije je imel prav gotovo težje delo od avtorjev, ki so se lahko v spremnih besedilih posvetili enemu samemu delu, bralec pa o posameznih besedilih iz sumerske, staroegipčanske, starohebrejske, arabske, perzijske, indijske, kitajske in japonske lirike, zajetih iz skoraj štritisočletnega obdobja, zve neprimerljivo manj kakor npr. o *Krstu pri Savici*. Gotovo so za šolsko branje potrebne tudi antologijske zbirke, vendar so kronološko-nacionalno in vzorčno-odlomkarsko zasnovana že Berila, ki jih zvezek takega tipa pravzaprav sploh ne presega. V konkretnem izboru je problematična celo zbirna oznaka "lirika", ki je zanj preozka in jo urednik ob posameznih književnostih in delih, npr.

Bhagavadgiti, razširja v "pesništvo", a še to npr. za *Evangelije* v celoti ni ustrezno. V zbirki, kakršna je Klasje, bi bilo krajša besedila najbrž bolj smotno povezovati po zvrsteh in oblikah, še bolj učinkovito pa bi se pogled v bogastvo in specifikko orientalskih literatur odprl ob samostojnih zvezkih z integralnimi besedili *Jobove knjige*, *Visoke pesmi* itd.

V ostalih štirih zvezkih se je metoda predstavitve izbranega dela lahko uveljavila brez odstopanj od osnovnega vzorca, vendar ne brez individualnih razlik. Nekatere so seveda pogojene s specifično, tj. različno problematiko, ki narekuje predmetu primerno, tj. različno obdelavo, nekatere pa tudi s tem, da je mogoče okvirna navodila različno razumeti in da so uredniki puščali avtorjem spremnega aparata proste roke.

Koncept zajema predstavitev literarnega dela v klasičnem literarnozgodovinskem kontekstu avtorja, družbenega okolje in časa in prek nekaj literarnoteoretičnih aspektov preide še h kritičnim pogledom. Najprej je na kratko, samo z značilnimi letnicami in kratkimi navedbami, opisano avtorjevo življenje in delo. To poglavje zajema avtorjevo šolanje, potovanja, službe in zaposlitve, ljubezenska srečanja in druge važnejše čustvene vezi, npr. do matere ali prijateljev, javne nastope ter ustvarjanje in objavo važnejših del. Okvir mu določata letnici pisateljevega rojstva in smrti, razen pri Proustu, pri katerem so navedena tudi postumno objavljena dela. Enak časovni okvir določa tudi naslednji razdelek, preglednico, ki s še krajšimi navedbami kaže hkratno kulturno in zgodovinsko dogajanje. Zdi se, da bi bilo v tej preglednici, ki se deloma seveda mora ujemati s prvo, dovolj obdržati avtorjev opus, vendar je v nekaterih zvezkih tu po nepotrebem ponovljeno skoraj vse, kar o avtorjevem življenju navaja že uvodni prikaz, medtem ko prostor,

namenjen prikazu simultane dogajanja v kulturnem in nasploh družbenem okolju, ni izrabljen. Videti je tudi, da so nekateri avtorji "opomb" pojmovali simultanost širše in zato navajajo važnejše dogodke tudi zunaj letnic, važnih za predstavljanega pisatelja, nekateri pa kažejo značilne izseke sočasnega dogajanja prav v okviru teh letnic. Zanimivo je primerjati, kako različni kulturni in zgodovinski dogodki so navedeni v okviru zadnje četrtine 19. stoletja, tj. v času, ko so — seveda različno stari in v različnih okoljih — živeli Wilde, Proust in Cankar in ga zato zajemajo preglednice v ustreznih treh zvezkih.

Nekaj razlik je tudi v bibliografskih poglavjih: navedene so npr. pomembnejše izdaje *Krsta pri Savici*, ne pa tudi *Na klanecu*; ponekod je navedena literatura urejena kronološko, ponekod abecedno. Precej različne so ilustracije, ki pa so seveda odvisne od tega, na kolikšen odmev so posamezna literarna dela s svojimi osebami in prizori naletela pri likovnih umetnikih: *Krstu in Salomi* je zato lahko dodan izbor ilustracij v pravem pomenu besede, *Combrayu* in *Na klanecu* pa ne, vendar jima je smiselno dodano dokumentarno gradivo in fotografiji iz filmske upodobitve *Klanca*. *Orientalско liriko* bi bilo mogoče opremiti s kvalitetnimi slikovnimi ilustracijami, a urednik jo je rajši pokazal v zapisih z izvirnimi pisavami.

Poglavje, ki navaja sodbe o obravnavanih delih, izluščene iz daljših kritičnih esejev ali literarnozgodovinskih obdelav, odpira bralcu pogled v dinamiko recepcije, opozarja na nihanje v vrednotenju in na različne poudarke različnih ocenjevalcev od literarnozgodovinskih do ideoloških, moralističnih in estetskih. V večini zvezkov so navedene samo sodbe slovenskih kritikov in literarnih zgodovinarjev, le dve deli sta pokazani tudi v očeh strokovnjakov drugih narodnosti. Čeprav

mednarodna odmevnost *Krsta* in *Salome*, *Combraya* in *Na klanecu* ni enaka, bi bilo tudi slovenski deli mogoče pokazati v oceni kakšnega neslovenskega kritika in s tem dosledno uveljaviti primerjalno zasnovo zbirke.

Zaključna vprašanja in "teme" se samo deloma oprajo na informacije, ki jih bralec lahko dobi v prej omenjenih rubrikah in seveda predvsem v nekoliko obsežnejšem "uvodu" oziroma "uvodnih opombah", kakor se pač imenuje "spremna beseda" v ožjem pomenu besede. Deloma zahtevajo odgovori nanje še znanje, pridobljeno iz drugih virov, ali opažanja, ki jih odkrije šele ponovno branje, ali celo razgibano domišljijo, ki navaja k ustvarjalnemu dopolnjevanju prebranega dela (npr.: Kako si predstavljáš nadaljnje življenje Črtomira in Bogomile?)

Ne glede na različne poudarke in usmeritve vprašanj pa se zdi pomembno, da so zastavljena problemsko in stvarno, ne apodiktično ali indoktrinacijsko. Bralec lahko iz njih in iz celotnega "pristopa" komentatorjev povzame, da mu zbirka daje možnost za boljše poznavanje in razumevanje ustroja in konteksta literarnih del, ne da bi ga silila k mehaničnemu memoriranju podatkov o njih in k pavšalnemu vrednotenju — to pa je tisto, zaradi česar jo imamo lahko za solidno in moderno zasnovano.

Majda Stanovnik

Roman Ingarden LITERARNA UMETNINA

Prevod in spremna beseda
Frane Jerman
ŠKUC, Filozofska fakulteta,
Ljubljana 1990

V zbirki *Studia humanitatis* je izšel prevod dela, ki je na slovensko literarno vedo vsekakor zelo vpli-

valo: predvsem Dušan Pirjevec in Janko Kos sta svoje razumevanje eksistence literarnega dela izoblikovala prav ob kritičnem branju te Ingardnove knjige.

Frane Jerman, ki je pripravil že slovenski prevod Ingardnovih poljskih *Esejev iz estetike*, je to delo prevedel po tretji, popravljeni nemški izdaji iz leta 1965, upošteval pa je tudi poljsko izdajo in iz nje prevzel nekatere opombe, ki jih v omejeni nemški izdaji ni. Prevedel je tudi dodatek *O funkcijah jezika v gledališki igri*. V zanimivi spremni študiji predstavlja temeljna teoretična izhodišča tega Ingardnovega dela — tj. fenomenološko metodo nasploh, razvoj pojma intencionalnost od Brentana prek Bolzana do Husserlovih *Logičnih raziskovanj* (*Logische Untersuchungen*) in predvsem analizo logične sodbe v *Logiki* nemškega fenomenologa Alexandra Pfänderja, ki je odločilno vplivala na Ingardnovo koncepcijo kvazi-sodb. V spremni besedi obravnava Jerman tudi recepcijo Ingardna na Slovenskem pri Ocvirku in Pirjevcu, nekoliko podrobneje pri Kosu v njegovi študiji *Literatura* (1978, Literarni leksikon 2) in v delu *Marxizem in problemi literarnega vrednotenja* (1983). Na koncu spremne besede omenja prevajalec še nekatere terminološke zagate, na katere je naletel pri prevajanju: predvsem gre za izraz "Ansicht", ki ga Jerman prevaja kot "videz" (pri tem se naslanja na izraz "wygląd", ki ga Ingarden uporablja v poljščini). V slovenski literarni vedi se je verjetno bolj uveljavil izraz "aspekt", ki ga najdemo tudi v angleških prevodih Ingardna in v drugih delih, ki se dotikajo literarnofenomenološke problematike; Wolfgang Iser npr. v angleški izdaji svojega dela *Der Akt des Lesens* v zvezi z Ingardnom prav tako uporablja, kot sam pravi, "ustaljeni" izraz "aspect", čeprav se tudi njemu zdi problematičen, in zato kot možno varianto omenja tudi izraz "view". Sicer pa prevajalec sam opozarja,

da izraza videz ne smemo jemati v njegovi običajni rabi, temveč nekako bolj glagolniško, verjetno nekje med izrazoma "vidik" in "izgled". Prevod "zven" oz. "jezikovne zvenske tvorbe" za "Wortlaut" in "sprachliche Lautgebilde" je bolj ustrezen kot npr. "fonetična plast" literarnega dela, čeprav glede tega terminologija na Slovenskem še ni ustaljena, prav tako pa tudi izraz "zasnavljati" oz. "snovati" za nemško "entwerfen" bolj kot izraz "projicirati".

Slovenska izdaja prinaša še (na žalost nepopolno) bibliografijo Ingardnovih del.

Ingardnova *Literarna umetnina* je pri občinstvu naletela na deljen odmev, verjetno tudi zaradi samega koncepta tega dela. V predgovoru Ingarden omenja, zakaj se je sploh lotil fenomenološke obravnave eksistence literarnega dela. K temu ga ni toliko vodil interes za estetska vprašanja, marveč predvsem ontološka problematika, ki ga je zaposlovala celo življenje, o čemer pričata tudi njegovi deli *Bemerkungen zum Probleme Idealismus-Realismus* in *Der Streit um die Existenz der Welt*. Literarna umetnina ga je torej zanimala predvsem zaradi svojega ontološkega statusa, in to verjetno v kontekstu njegove "tihe polemike s Husserlovim transcendentnim idealizmom" (oziroma transcendentno fenomenologijo): Husserl je namreč po svojih *Logičnih raziskavah*, iz katerih izhaja večina njegovih učencev, med njimi tudi Ingarden, fenomenološko metodo bistveno radikaliziral: vpraševanje po biti predmetnosti in sveta je postavil v oklepaj, ali, kot pravi Ingarden, "realni svet in njegove prvine pojmuje kot čisto intencionalne predmetnosti" (str. 8). Taki poti lahko med drugim sledimo tudi v Husserlovih *Kartezijanskih meditacijah*. Ingarden je pri fenomenološki deskripciji literarnega dela želel pokazati, kako nevzdržno je enačiti eksistenčno čisto intencionalnega predmeta

z obstojem realnih ali pa idealnih predmetov. Kakor omenja, je tudi Husserl v zgodnejši fazi zaposlovalo isto vprašanje, namreč kako so "idealitete povezane z obstojem časa in prostora realno pojmovanega sveta" (str. 11); tj. kako lahko idealne tvorbe (npr. znanost, teorija) obstajajo v času in prostoru kulturnega sveta. Ingardnova rešitev je "heteronomna eksistenca" takih tvorb (tudi literarnih del), ki ne obstajajo niti idealno niti realno, temveč zgolj kot čisto intencionalne tvorbe.

Tej osnovni opredelitvi potem lahko sledimo skozi vse plasti literarne umetnine, ki jih obravnava Ingarden; tako npr. tudi pri plasti jezikovnih zvenskih tvorb ločuje "konkretno zvensko gradivo" in "zvenski lik", ki nima realne (fizične) biti in skozi katerega lahko v konkretnem zvočnem gradivu šele razpoznamo glasovno (ali pa zapisano) podobo konkretne besedne tvorbe. Tudi v plasti pomenskih enot Ingarden že pri besednem pomenu razlikuje štiri momente: intencionalni smerni dejavnik, ki omogoča konstitucijo "konkretnega" intencionalnega predmeta, materialno vsebino, ki omogoča zasnavljanje intencionalnega predmeta glede na njegove kvalitativne lastnosti, formalno vsebino, ki intencionalne momente materialne vsebine poveže v celoto, in eksistencialni moment, ki odloča, kako nekaj biva, kolikor sploh biva, ter eksistencialni položaj, ki določa, kaj dejansko eksistira in kaj ne. Tako npr. ima "Varšava" eksistencialni moment "realno", prav tako pa tudi eksistencialni položaj, pri pomenu "Hamlet" ali "Atlantida" pa je "realen" le eksistencialni moment in ne tudi položaj. Tako Ingarden že na ravni imen opravlja isto distinkcijo kot potem na ravni sodb, kjer ločuje prave in kvazi-sodbe. Pri pravi sodbi intencionalni smerni dejavnik nekega imenskega izraza (npr. miza) kaže oz. je naperjen na realni predmet ("mizo") ali,

kot pravi Ingarden, na "realno zamišljeni" predmet, vendar imajo tudi sodbe čisto intencionalni korelat; sodba pravzaprav pomeni identiteto vsebine čisto intencionalnega stavčnega korelata in stanja stvari, ki ima avtonomen obstoj. Pri tem, kot pravi Ingarden, seveda ne "prekrivamo" z objektivnim stanjem stvari intencionalnega korelata sodbe, ampak le njegovo vsebino. Za kvazi-sodbe ta naperjenost intencionalnega smernega dejavnika ne velja, čeprav je vsebina stavčnega korelata "realna". Bistvena za ločitev pravih sodb od kvazi-sodbe je prav naperjenost intencionalnega smernega dejavnika. Če je intencionalni smerni dejavnik naperjen na realni predmet, je sodba kvečjemu neresnična. Zdi se, da je pripomba Käte Hamburger, da pravzaprav ni razvidno, kdaj gre za prave in kdaj za kvazi-sodbe, predvsem če izjavo beremo izolirano, do neke mere upravičena, čeprav drži tudi Ingardnova trditev, da se izjave v literarnem delu pač dejansko razlikujejo od izjav v znanstvenem delu in da je treba zato predvsem ugotoviti, kaj je njihova specifičnost. Poleg tega se literarna umetnina v estetskem doživljanju brez kvazi-sodb sploh ne bi mogla konkretizirati kot literarna umetnina, niti se ne bi mogla konstituirati plast predstavljenih predmetnosti.

Morda lahko rečemo, da ta težava pri določanju specifičnosti literarnega dela izvira od tod, ker Ingarden kljub svoji dosledni fenomenološki usmerjenosti že vnaprej (torej "nefenomenološko") predpostavlja realni, idealni in heteronomni modus eksistence in išče le razlike v njihovi konstituciji. Prav to pa je, kot se zdi, mesto, na katerem je bil Husserl, ki ga Ingarden "kritizira", bolj radikalen in konsekventen. Predvsem se to tiče doslednosti njegove "epoche", ki mu je omogočila, da je obstoj sveta izpeljal dosledno fenomenološko, ne kot nekaj vnaprej postav-

ljenega, ampak kot konstitutivni "del" transcendentnega jaza (ki seveda nima nič več opraviti s subjektom v tradicionalnem smislu), kot se to kaže v njegovi peti kar-tezjanski meditaciji. Ko Husserl postavi svet in telo kot neukinljivi konstituens transcendentnega jaza, lahko preide tudi na tematizacijo intersubjektivnosti, ki jo Ingarden prav tako zgolj predpostavlja.

Podobno bi lahko vprašali, kako se izvorno konstituira umetnost kot taka in kako je za nas umetnost sploh nekaj zavezujočega. Verjetno je prav to vpraševanje pripeljalo Dušana Pirjevca do tega, da je, kot omenja Jerman, Ingardnov koncept kvazi-realnosti radikaliziral v koncepcijo ontološke difference. Nekoliko drugače pa je ta problem razrešil Hans-Georg Gadamer v svojem delu *Wahrheit und Methode*, ko je tematizacijo umetnosti začel s kritiko estetske zavesti, za katero je umetniško delo v svoji integralnosti nekaj nasebnega, a le kot gola forma, ki jo konkretizira estetski doživljaj. Gadamer nasproti temu koncipira izkustvo umetnosti kot izkustvo sveta, seveda onkraj tradicionalne delitve na subjekt in objekt, kot izkustvo, ki konstituira hermenev-tično celoto mene-v-svetu. Na ta način seveda tudi presežemo območje estetskega razumevanja umetnosti.

Na meje Ingardnovega koncepta literarne umetnine opozarja tudi Janko Kos v študiji *Literatura*, kjer postavi domnevo, da "je Ingardna spodbudila k tezi o 'nedoločnosti' mestih predvsem predstava o nazorno-čutni predstavnosti literarnih del, ki nam je znana zlasti v obliki nauka, da je literatura in umetnost sploh 'mišljenje v podobah'" (str. 49). Na to Kosovo kritiko opozarja tudi Jerman v svoji spremni študiji. Zanimivo je, da podobno, le bolj eksplicitno kritizira Ingardna tudi Iser v delu *Der Akt des Lesens*. Po Ingardnu je za konstitucijo estetskega predme-

ta nujna tudi bralčeva konkretizacija nedoločenih mest oz. shematiziranih videzov. Pri tem pa Iser opozarja, da ta konkretizacija pri nekaterih modernih delih ni možna, tako da po tem kriteriju taka dela tudi ne bi spadala med literarne umetnine. Zato Iser ugotavlja, da se ta kriterij omejuje le na določen segment literarnih del, na tradicionalna dela, ki ustvarjajo "iluzijo totalitete".

Ingardnova *Literarna umetnina* nedvomno ostaja eno od izhodišč sodobne literarne vede, večkrat pa se zdi, da se posamezni avtorji ustavljajo le pri posameznih aspektih te sistematične obdelave literarnega dela, ki nedvomno zasluži celovito in poglobljeno obravnavo. Tak prikaz, skupaj s prikazom recepcije njegovega dela na Slovenskem, mu slovenska literarna veda nedvomno dolguje.

Samo Krušič

Peter V. Zima **LITERARISCHE ÄSTHETIK**

*Methoden und Modelle der
Literaturwissenschaft*
Francke,
Tübingen 1991
(UTB 1590)

Literarna estetika Petra V. Zime nosi nekoliko nenavaden naslov, če pomislimo, da v njej ne gre toliko za klasično estetiko, ampak v bistvu bolj za metodološke raziskave. Sam avtor pojasnjuje to dejstvo tako, da je v ospredju njegove pozornosti kritična refleksija oz. rekonstrukcija estetskih osnov moderne literarne vede, česar dotedanji metodološki prikazi niso ponujali. Pri tem izhaja iz teze, da je treba najpomembnejša razhajanja v sodobni literarni vedi globalno razumeti kot polemiko v zvezi s Heglovo in heglovsko estetiko; heglovstvo mu pomeni poskus identifikacije literarnega dela

s pojmovnim ekvivalentom. Nasprotna tej — heteronomistični — je Kantova misel o popolni avtonomiji umetnosti. Literarna veda se dogaja po Zimu kot osciliranje med tema dvema estetskima modeloma.

Ta dvojnost se kaže tudi drugače: namreč kot bipolarna izpostavljenost vsebinske in izrazne ravni. Prva ustreza Heglovi, druga Kantovi zasnovi. Zimovo izhodišče je dialoško povezovanje obeh ravni. Zato kot dve glavni tezi svojega dela uvodoma izpostavi naslednji vprašanji: "Kakšen pomen ima jezikovna avtonomija izrazne in vsebinske ravni za sodobno estetsko in literarno-znanstveno diskusijo" (str. 13) in "Kakšno vlogo igra jezikovna problematika v kritiki Heglove estetike, ki privilegira vsebinsko raven" (str. 14).

Iz teh izhodišč Zima najprej razišče estetike med Baumgartnom in Crocejem. Rekonstruira Kantovo pojmovanje umetnosti in kritizira Heglovega, kateremu gre samo za vsebino, ne pa tudi za obliko (kar je morda nekoliko poenostavljeno in preveč shematizirano Heglovo stališče) in je zato nasprotnik polisemije. Zatem prikaže razpad Heglove estetike pri mladoheglovcih Vischerju in Rosenkrantzju, ki se kaže zlasti kot upor proti Heglovi sintezi in zanemarjanje oblike ter poudarjanje enosti mišljenja in biti, teorije in prakse (zaradi česar so mladoheglovci po Zimu predhodniki moderne).

Enako kot mladoheglovci postavlja logocentrizem pod vprašaj tudi Nietzsche; njegova ekstremna ambivalenca anticipira norme velikih prozaistov z začetka 20. st. (Gidea, Sveva, Prousta, Musila, Kafke), kjer so nasprotja sicer vedno povezana med seboj, vendar nikoli niso ukinjena v sintezi višje resnice. Ker je resnica pojmovana kot videz, prihaja do drastične ošibitve označenja v korist označevalca. Nietzsche je s tem predhodnik esteticizma.

Izrazno raven in intuicijo poudarja tudi Croce, ki sicer marksikje izhaja iz Hegla. Njegovo pozicijo, podkrepljeno s Kantovim izhodiščem, nato povzema "new criticism": delo ni posredovano, ampak je samostojno, avtonomno. Zima definira tri temeljne značilnosti te šole: 1. poudarjanje izrazne ravni, 2. zavzemanje za imanentno interpretacijo in 3. teza, da so umetnine enkratni, nezamenljivi individualni pojavi.

V drugem poglavju prikazuje Zima razkorak med marksizmom in formalizmom. Marksisti so načelno heglovci, formalisti pa "kantovci" (se pravi zagovorniki estetske avtonomije in izrazne ravni). Vendar avtorjev namen ni zgolj v izpostavitvi teh nasprotij, ampak skuša "pokazati, da se formalistični in marksistični pristop ne izključujeta. Kajti smiselno in celonujno je, da se vprašamo hkrati po zakaj in kako literarne umetnine in da se ne zadovoljimo zgolj z opisovanjem sprememb na izrazni ravni, ampak da jih tudi sociološko pojasnimo." (str. 61) Kot vzor avtorjev, ki sta skušala dialektično posredovati med avtonomno in heteronomno pozicijo, navaja Zima Adorna in Bahtina, kateremu je posvečeno tretje poglavje.

Bahtinova mladoheglovska kritika Hegla (Zima opozarja tudi na Diltheyev vpliv nanj) obstoji v zamenjavi sinteze kot določene negacije z ambivalenco, zaprtega sistema z dialogom, monologa s polifonijo. S pojmom ambivalence postavlja Bahtin pod vprašaj heglovsko totaliteto kot monosemantično spoznavno kategorijo, kot zaprto enost. Izhaja iz odprte ambivalence, ki je ne omejuje nobena določena negacija ali sinteza. Razvije negativno dialektiko, ki sicer pozna enost nasprotij in posredovanje, ne pozna pa "Aufhebung" v pozitivno. Hkrati z "Aufhebung" je razgrajen tudi monolog kot sistematični, vsa protislovja integrirajoči diskurz. Iz te mladoheglovske kritike Hegla izhajata

polifonija in dialog, hkrati pa tudi (pod Vischerjevim vplivom) zanimanje za humor in parodijo. Kar se tiče razmerja med izrazno in vsebinsko ravno, skuša Bahtin upoštevati obe ravni in ju razumeti v dialektičnem razmerju.

Četrto poglavje je posvečeno estetski kritične teorije in daje v marsičem pečat celotni knjigi, saj je avtor pod močnim vplivom prav kritične teorije. Ključna oseba je tu Adorno, ki skuša zavestno oscilirati med izrazno in vsebinsko ravno ter vedno znova posredovati med Kantovim avtonomističnim in Heglovim heteronomističnim pogledom na umetnost. Zima analizira v tem poglavju Benjaminovo protiheglovsko estetiko mirovanja, Bahtinovi sorodno estetiko šoka ter zlasti negativno dialektiko. V njej najde Adornovo osciliranje med Kantovim in Heglovim polom svoj najbolj domišljeni izraz v tezi o "dvojnem značaju" umetnosti: umetniška dela so avtonomna in hkrati socialno dejstvo. To je tudi temeljna imanentna predpostavka Zimove lastne "estetike". V nadaljevanju opozori na zanimivo in premalo opaženo Adornovo sorodnost s Kierkegaardom, Nietzschejem in Crocejem, ob koncu poglavja pa povsem diskvalificira Jaussovo kritiko Adorna.

Peto poglavje govori o estetiki praškega strukturalizma. Njegovi avtorji so se podobno kot Adorno zavzemali za hkratno upoštevanje Kantovega in Heglovega stališča. Kljub temu so posvečali več pozornosti izrazni ravni. Zima analizira estetiko Jakobsona in zlasti Mukařovskega, pa tudi manj znanih Vodičke, Chvatika in (Slovenecem že nekoliko bolj poznanega) Červenke.

V šestem poglavju spregovori (precej kritično) o recepcijski estetiki. Recepcijske teorije izhajajo iz Kantove pozicije in se nagibljejo k pomenskemu pluralizmu; vendar je treba po Zimu ta vidik bistveno dopolniti z drugim, ki ga prakticirajo teorije literarne produkcije:

s spraševanjem po genezi nastanka teksta, po njegovem historičnem kontekstu itd. Zima je do recepcijske estetike, čeprav ji priznava tudi nekaj zaslug, v splošnem odklonilen.

Sedmo poglavje obravnava tri estetske semiotične modele: Barthesovega, Ecovega in Greimasovega. Barthesova estetika je, kar se tiče vprašanja avtonomije, bliže Kantu kot Heglu, vendar Barthes s pozicij Nietzscheja kritizira tudi Kanta. Njegov pojem teksta je pojem teksta francoske avantgarde 50. in 60. let in se ujema s Tel-Quelom, novim romanom in novim novim romanom. Eco se giblje po Zimovem mnenju med avantgardo in "postmoderno" (izraz stoji v navednicah; Zima je do tega pojava, tako kot večina "sredinskih" teoretikov, nezaupljiv in zadržan). Tudi pri njem gre za estetiko kantovske proveniencije, vendar mu Zima očita zlasti eklekticizem in terminološko zmedo: "Tu se pokaže, da omahuje Eco — podobno kot Ingarden in Iser — med monosemijo in polisemijo, določenostjo in nedoločenostjo, zaprtostjo in odprtostjo. In čeprav se nagiba h kantovskemu polu odprtosti in brezpojmovnosti, pobere iz Greimasove strukturalne semiotike ključne pojme, kot so izotopija, model aktantov, globinska struktura, ki imajo za podlago bolj logocentrično heglovsko estetiko. V tem se razlikuje od Barthesa, čigar nietzschejanski radikalizem je bil uperjen proti racionalističnemu in heglovskemu logosu." Precejšen poudarek daje Zima Greimasovi misli, ki je — kot se zdi — poleg Adornove najbolj vplivala nanj. Pri Greimasu prevladuje interes za vsebinsko raven, katere semantične komponente skuša določiti s pomočjo pojma izotopija. Med ostalimi izstopa zlasti po prizadevanju za monosemijo "poetskega sporočila".

O dekonstrukciji je govor v osmem poglavju. Zima razume Derridaja kot Heglovega učenca in

kritika v nietzschejanskem oz. mladoheglovskem smislu. Vendar hkrati opominja, da je to le en način gledanja na dekonstrukcijo, o kateri bi bilo mogoče govoriti tudi s stališča Husserla in Heideggra. Skratka: po obravnavi Derridaja, Paula de Mana in Geoffreya Hartmana se mu kaže dekonstrukcija kot imanentni postopek, ki se opira na protislovja in šibke točke teksta samega in ne prihaja od zunaj. Podobno kot recepcijsko estetiko Zima tudi dekonstrukcijo precej odločno zavrne.

V sklepnem poglavju eksplicira avtor svojo "kritično literarno vedo kot dialog", ki mu je tudi služila kot kriterij pri obravnavi posameznih "literarnih estetik". Nekatera svoja načelna stališča je pojasnil že sproti, zlasti v poglavju o dekonstrukciji, kjer postavi literarno vedo v metodološkem pogledu med t. i. socialne vede (Sozialwissenschaften) in ne npr. med humanistične (Humanistik); predmet teh ved je po njegovi definiciji določena objektna konstrukcija in tako v nekem smislu fikcija, prav zato pa je potrebno vse te fikcije dialoško kombinirati. Zimovo stališče (v tem je izrazit Bahtinov učenec) je nasploh izrazito stališče sinteze, dialoga. Tako ne pristaja na uklenitev literarnega teksta v kak totalen smisel, enako pa tudi ne na njegovo diseminacijo. Za literarno vedo se mu zdi najbolj smiselno "dialektično posredovanje med smislom in negacijo smisla, ki nam dopušča upoštevati dve dejstvi: 1. da vsebuje vsak literarni tekst določene ambivalence in večpomenskosti, ki jih ni mogoče razrešiti; 2. da proizvaja vsaka literarnoznanstvena teorija kot metatekst neki poseben predmet..., ki je identičen s tekstom kot takšnim... 3. da ima večina teh objektnih konstrukcij vendarle neko skupno presečišče, pri čemer prepoznamo konstante literarnega teksta kot konsenzualne temeljne strukture" (str. 345).

V sklepnem poglavju Zima omenjene pozicije tudi teoretsko podkrepi. Pri tem izhaja iz dialoščnosti kot novega temelja socialnih ved, iz pojmovne kritike in iz mnogopomenskosti. Literarno vedo razume kot kritično dialoško znanost, ki se ukvarja z večpomenskim tekstom. Njegovo poudarjanje termina "socialne vede" tudi za literarno vedo ni naključje, saj sociologiji (in tudi filozofiji) pripisuje posebej velik pomen za literarno vedo. Tako npr. kritizira pojem intersubjektivnosti, ker ta ne upošteva oblastniških razmerij in ideološkega faktorja. Kot alternativo razvije pojem interdiskurzivnega ali interkolektivnega dialoga, ki upošteva kolektivni karakter ideološko-znanstvenih jezikov ali sociolektov.

Da (ta) integracija literarne vede v socialne vede ni povsem neproblematična, se zaveda tudi Zima sam, vendar te problematičnosti ne tematizira. Njegova odločitev, da je potrebno v literarni vedi uporabljati tudi lingvistične, semiotične, sociološke ali psihološke metode, izhaja iz prepričanja, "da objektno območje literarne vede daleč presega literarni tekst in zajema literarni komunikacijski sistem kot celoto: literarni trg, založništvo, skupine bralcev in njihove ideologije, bibliotekarstvo, literarna gibanja in literarno kritiko kot tudi literaturo v medijih" (366). Vprašanje je seveda, kako je takšno literarno vedo, ki je mestoma očitno zelo blizu literarni sociologiji, mogoče imenovati literarno estetiko. Ni pa tudi povsem jasno, kako je povezljiva z avtorjevimi prizadevanjem za "rekonstrukcijo estetskih temeljev literarne vede, ki je koncentrirana na tekst..." (367). Sinteza, kakršno v odgovor ponuja Zima, je morda vendarle nekoliko preširoko zastavljena.

Teoretsko izhaja Zima v prvi vrsti iz Adorna in Horkheimerja ter iz tekste socialne sociologije in sociosemiotike. S teh pozicij se skuša

v knjigi spopasti s "pojmovno" (heglovski) in "brezpojmovno" (kantovski) estetiko in doseči dialektično sozvočje obeh. To je po njegovem potrebno zato, da bi se lahko adekvatno približali literarnemu delu. Njegova lastnost je namreč ta, da "imajo literarni teksti po eni strani jasno določljive fonetične, semantične, sintaktične in narativne strukture, po drugi strani pa so te strukture večpomenske in jih v procesu recepcije konkurenčne metagovornice vedno znova interpretirajo" (374). (Tudi tu se, kot na številnih drugih mestih, pokaže, da bi morda Zima svoja izvajanja včasih moral podkrepiti tudi s hermenevtičnim vidikom, npr. v tem primeru z izpostavo razmerja med smislom in pomenom.) Iz te narave pa sledi tudi struktura dialektične literarne estetike, ki je pogojena z naslednjimi lastnostmi:

1. Literarni teksti izkazujejo jezikovne (fonetične, sintaktične, semantične in narativne) temeljne strukture.

2. Teh struktur ni vedno lahko razlikovati od metajezikovno (teoretično) pogojenih interpretacij in vrednostnih sodb, ki so soudeležene pri (re)konstrukciji takšnega objekta.

3. Ni mogoče razrešiti vseh mnogopomenskosti literarnega teksta; na odločilnem mestu sta možni vsaj dve razlagi ali več.

4. Tekstno imanentna (strukturna, fenomenološka ali druga) analiza ne zadošča za dojetje kompleksnosti teksta. Nujno je upoštevati tudi proces recepcije in rezultate ter argumente različnih teoretskih analiz.

Zima opozarja, da je treba imeti ves čas pred očmi dejstvo, da v socialnih vedah, kamor spada tudi literarna veda, teoretski diskurzi izhajajo iz skupinskih jezikov (sociolektov) in zato artikilirajo kolektivne interese. Svoje objekte (re)konstruirajo v skladu s sociolekti. "Literarna veda je — tako kot sociologija in psihologija

— ideološko heterogeno področje, za katerega ni adekvaten pojem intersubjektivnosti (ki je uporaben kvečjemu za odnose znotraj neke homogene skupine), ampak pojem interdiskurzivnosti, kajti ta tematizira odnose med skupinami in sociolekti" (381).

Druga bistvena komponenta Zimove literarne vede je kritičnost, in sicer kot kritika ideologije. Zima se tu opira na svoje prejšnje delo *Ideologie und Theorie*. Ideologijo razume kot jezikovno (semantično in narativno) strukturo. Razvije sociosemiotično oz. tekstno-socioleško kritiko ideologije. In sicer razlikuje med splošnim in restriktivnim pojmom ideologije. Splošnega definira takole: ideologija je "sekundarni modelirajoči sistem v Lotmanovem smislu, ki ga je treba razumeti kot skupinski jezik ali sociolekt. Sociolekt je teoretski konstrukt, ki je empirično zasnovan le kot nedoločeno število sorodnih diskurzov, ki imajo skupen leksikalni repertoar in semantični kod. Iz tega izhaja splošna definicija ideologije...: ideologija kot diskurz, tj. kot transfrazična in narativna struktura je — za razliko od naravnega jezika — sekundarni modelirajoči sistem, ki ima za podlago leksikalni repertoar, semantična nasprotja in kodificirane klasifikacije kot tudi narativne postopke nekega socioleкта." (382) Restriktivni ali kritični pojem ideologije pa je tak: "ideologija je diskurzivni parcialni sistem, ki ga je mogoče identificirati z določenim sociolektom. Ta sistem obvladujeta semantična dihotomija in njej ustrezni narativni postopki (junak/nasprotnik)... njegov izjavni subjekt ali ni pripravljen ali pa ni sposoben reflektirati svojih semantičnih in sintaktičnih postopkov in jih uporabiti v javnem dialogu. Namesto tega postavlja svoj diskurz in svoj sociolekt kot edino možen (sreščen, naraven) in ga identificira s celoto njegovih resničnih in potencialnih referentov" (385). Ta

ideologija v restriktivnem pomenu se pojavi tudi v literarno-znanstvenih diskurzih.

Iz kritike ideologije Zima nato izvaja definicijo teoretskega diskurza: teoretski diskurz po njem izhaja — tako kot ideološki — iz enega ali več sociolektov in izraža (kot parcialni sistem) kolektivna stališča in interese. Zato je vedno ideološki v splošnem smislu. Vendar pa teoretski subjekt v nasprotju z ideološkim subjektom izjavljanja (v restriktivnem smislu) dualizem ideološkega govora dialektično postavlja pod vprašaj, reflektira njegovo socialno in jezikovno stališče ter njegove semantične in sintaktične postopke, ktere postavlja za predmet javnega dialoga. S takšno dialoško objektivizacijo in distanciranjem presega lastno partikularnost in omejenost, kakršna se sicer pojavlja v ideologiji v restriktivnem pomenu.

Takšna (ideološko-)kritična literarna veda se razlikuje tako od tistih diskurzov, ki si prizadevajo teoretski subjekt ločiti od njegovega objekta, kot tudi od dekonstrukcije, v kateri se teoretski diskurz staplja z literarnim. Kritična literarna veda razvija nekaj vmesnega, neke vrste dialoško interdiskurzivnost. "Dialektični odnos med subjektom in objektom razume kot priložnost za prevajanje določenih diskurzivnih postopkov literature, kot so ambivalenca, ironija, refleksija in dialoškost, v teoretski tekst. Vsekakor lahko govorimo o intertekstu ali simbiozi med literaturo in teorijo: to pa NE pripelje do tega, da bi se teoretski diskurz izenačil z literarnim in bi se odpovedal svoji socialno-znanstveni naravnosti." (395) Na ta način se literarna veda po Zimovem mnenju še najbolj približa tistem idealu, kjer imata literatura in refleksija o njej skupni predmet, pa vendar vsaka od njiju ostaja svoje avtonomno področje (idealu, ki ga je v sedemdesetih letih močno narušila ameriška dekonstrukcijska praksa). Zato

kritična literarna veda po Zimu "ne bo poskušala zabrisati meja med literaturo in teorijo, ampak si bo prizadevala reflektirati svoje lastne družbene, estetske in jezikovne (diskurzivne) postopke. Razmišljala bo o svojem nastanku iz neke določene ideologije (v splošnem smislu), o svojih estetskih kriterijih in o strukturi svojih diskurzov." (396) Takšna misel seveda ne more prikriti, da ideološko izhaja iz frankfurtske šole. Hkrati pa z Adornovo težnjo po sintezi na ta način nastane nekakšen sociolingvistično - filozofsko - semiološki hibrid, ki pa nima nič skupnega s postmodernističnim eklekticizmom. Bolj ga je treba videti v luči metodološkega pluralizma. V tem kontekstu bi bilo avtorju še najlažje mogoče očitati njegovo sociološko izhodišče. Literarno delo namreč razume — tako se vsaj zdi — (na podlagi sociološko orientiranih komunikacijskih teorij) vendarle primarno kot sociološko dejstvo. Glede na dejstvo, da v ospredju avtorjevega zanimanja ni fenomen lepega, se zato postavlja vprašanje, koliko je v samem naslovu dela upravičen naziv "estetika".

Tomo Virk

KOMPARATISTIK ALS DIALOG

Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz

Ur. Johann Strutz in Peter V. Zima.

Peter Lang, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris, 1991

(Europäische Hochschulschriften, Reihe VIII — Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 56)

V zvezku so zbrani referati, predstavljeni na simpoziju o *Literaturi in medkulturnih odnosih*

na področju *Alpe-Jadran in v Švici*; simpozij je konec leta 1988 priredil Inštitut za splošno in primerjalno literarno vedo (pri celovski univerzi). Kot lahko razberemo iz uvodnega pojasnila, v katerem urednika na kratko zarišeta problematiko celovške komparativistike, je izbor teme povezan s splošno usmerjenostjo tega sorazmerno mladega inštituta (ustanovljenega 1984) k vprašanju regionalnih in s tem seveda tudi interkulturalnih odnosov. To gotovo ni brez zveze s samim položajem Celovca, ki ni središče nacionalnih kultur, zato pa križišče prostora, v katerem se intenzivno in pogosto konfliktno prepletajo različne literature. Lahko bi morda rekli, da je regionalni jezik — tako ali drugače — jezik manjšinskosti (kar ne pomeni tudi kvalitete manjvrednosti), s tem pa nujno postavljen v kontekst drugih jezikov.

Zvezek uvajata dva razmisleka o položaju pisatelja v dvojezičnem in bikulturalnem okolju, pravzaprav samorazmisleka avtorjev, ki res prihajata iz takih okolij. Pri tem je položaj slovenske literature na avstrijskem Koroškem v tekstu Maje Haderlap *Slovenische Literatur in Kärnten. Über die Suche nach dem dritten Weg* (Slovenska literatura na Koroškem. O iskanju tretje poti) prikazan mnogo bolj mračno in depresivno od položaja literature na Južnem Tirolskem, o katerem piše pesnik Gerhard Koller v tekstu z naslovom *Schreiben ist eine andere Sprache. Über Möglichkeiten der Literatur im bikulturellen Südtiroler Kontext* (Pisanje je drug jezik. O možnostih literature v dvokulturalnem južno-tirolskem kontekstu).

Problematika regionalne književnosti kot problematika manjšinskosti, tudi perifernosti ali robnosti, zlasti pa vpetosti v bi- ali polikulturalni kontekst, ni le eden od problemov, ki se jih komparativistika, zlasti zunaj velikih centrov, pač loteva, ampak pomeni organizatorjem precej več, prav-

zaprav enega temeljnih vzorcev ali paradigem, na katerih je mogoče zasnovati splošno teorijo komparativistike. To nakazuje zlasti splošni, teoretični tekst *Komparatistik als Dialog* (Komparativistika kot dialog), ki ga je Peter V. Zima napisal kot uvod v pričujoči zvezek; spis je dal knjigi naslov, hkrati pa je poskusil nakazati daljnosežne implikacije teh parcialnih raziskav. Temeljni koncept, ki ga Zima uvaja v teorijo primerjalne literarne vede, je dialog; avtor opozarja, sklicujoč se na Bahtina, na nujno dialoški odnos literarnega znanstvenika do njegovega predmeta. Nato razvija vprašanje o dialoški primerjalnega pristopa in opozarja na to, da pojem medkulturalnega primerjanja implicira tudi pojem dialoga med različnimi diskurzi, pri čemer teh diskurzov ni mogoče jemati izolirano, pač pa tudi v povezavi s teoretičnimi teksti in kulturnim kontekstom sploh. Komparativistika pa ni le dialoška znanost, pravi Zima, temveč lahko postane tudi teorija dialoga. Takšno teorijo nakaže avtor s pomočjo pojmov "kulturni kontekst" in "diskurz"; že od tod je očitno, da zastavi obravnavanje dialoga z izrazito sociološkega in semiotičnega (kar mu pomeni toliko kot tekstno sociološkega) stališča.

Sledijo posamezni referati, ki so sicer pogosto le oznake novejše zgodovine in razvoja posameznih literatur in kultur, deloma pa gre tudi za kompleksnejše in zanimivejše analize posameznih vidikov medkulturalnih odnosov (npr. usode toposov, kot so Benetke ali Slovenija, analize recepcije ali medsebojnih razmerij bližnjih kultur). Anton Reiniger precej eksaktno označuje recepcijo novejše avstrijske literature v spisu *Entfesselter Eros. Venedigbilder in der österreichischen Literatur von Hofmannsthal bis Gegenwart* (Razbrzdani Eros. Podobe Benetk v avstrijski literaturi od

Hofmannsthala do sodobnosti) označuje značaj in funkcijo Benetk kot toposa v novejši avstrijski književnosti; opozarja na pogosto pojavljanje beneških podob v tej literaturi, nato pa natančneje govori o funkciji tega toposa v kontekstu razmerja med erosom in jezikom na začetku stoletja, o Hofmannsthalu in Benetkah in o funkciji Benetk v sodobni avstrijski književnosti. Eden zanimivejših in po svoje najprovokativnejših spisov tega zbornika je tekst Neve Šlibar "...wie etwas vertraut Fernes und verloren Heimisches..." *Zu Funktion und Verfahren der Mythisierung eines kleinen Nachbarlandes in der neueren österreichischen Literatur* ("... kot nekaj poznano daljnega in zgubljeno domačega...") O funkciji in postopku mitiziranja majhne sosedne dežele v novejši avstrijski literaturi). Avtorica pokaže, kako nastopa Slovenija v delih treh eminentnih novejših avstrijskih piscev — Josepha Rotha, Ingeborg Bachmann in Petra Handkeja — kot povsem mitičen prostor in kako vsak od teh avtorjev zamisel Slovenije "izprazni" njene realne vsebine, da jo nato lahko izpolni z lastnimi miti; skozi te projekcije dobiva Slovenija status nečesa hkrati bližnjega in nedosegljivo oddaljenega. V naslednjem prispevku Amedeo Giacomini predstavlja sodobno furlansko liriko — najvidnejši novejši avtor tega pesništva je nedvomno Pier Paolo Pasolini. Problematiko razmerja med knjižnim jezikom in dialektom v pisanju je naznačil že Kosler, ob primeru razmerja med lokalnim dialektom in knjižno italijanščino pa jo je obsežneje razvil Elvio Guagnini. Miran Košuta je v svojem prispevku z naslovom *Blot paralleloj. Über das Verhältnis zwischen der neueren italienischen*

und slowenischen Literatur in Italien (Vzporedna življenja. O razmerju med novejšo italijansko in slovensko literaturo v Italiji) pokazal, kako se v novejšem času — potem ko sta slovenska in italijanska kultura zlasti v Trstu dolgo živeli v simbiozi — ti dve književnosti razvijata paralelno in brez tesnejših medsebojnih povezav, opozarja pa tudi na primere, kjer se vendarle tudi prepletata. Eros Sequi pa je predstavil literarno ustvarjalnost Italijanov v Jugoslaviji po I. 1945.

Sledi predstavitev treh "regionalnih modelov", kot to označujeta urednika. Manfred Gsteiger piše o nemški Švici (*Literaturbeziehungen im mehrsprachigen Staat. Die Deutschschweiz und die sprachlichen Minoritäten* — Literarni odnosi v večjezični državi. Nemška Švica in jezikovne manjšine), Hans-Georg Grüning o Južni Tirolski (*Zweisprachigkeit und Sprachmischung in der zeitgenössischen Literatur Südtirols* — Dvojezičnost in mešanje jezikov v sodobni literaturi Južne Tirolske), Johann Strutz pa v zaključnem tekstu *Materada und Rinkenbergr. Für einen interregionalen Begriff von Literatur* (Materada in Vogrče/Rinkenbergr. Za medregionalni pojem literature) nekako zaozkrožuje, dopolnjuje in konkretizira teze, ki jih je zastavil sourednik Zima v uvodni razpravi. Strutz naznači problematiko komparativistične analize interregionalnosti predvsem ob štirih pomembnih piscih — Handkeju, Lipušu, Pasoliniju in Tomizzu, avtorjih, ki so tudi sicer močno prisotni v tej knjigi. (Strutzova razprava je bila objavljena tudi v Primerjalni književnosti 13/1990 št. 1.)

Igor Zabel

UDK 111.852 Aristotel
mimesis, klasifikacija umetnosti glede na strojeva, predmetne in način posnemanja

KALAN, V.
61000 Ljubljana, Yu. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo

ARISTOTELOVA TEORIJA UMETNOSTNEGA PREDSTAVLJANJA (MIMESIS)
Primerjalna književnost, 14/1991, 2, str. 1-22

Razprava se začne s ponovnim preostresom klasifikacije umetnosti glede na medije ali strojeva posnemanja, glede na predmetne ter glede na način predstavljanja. Koncept mimesis, ki ravno vzpostavlja avtonomnost umetniškega ustvarjanja, je nasprotno pojmovan s slikarstskimi postopki upodabljanja (spektakeln). Kolikor je umetniško delo stvaritev mimetične tehnike, se imenuje mimesis (upodobitev, izrazi), medtem ko se prikazni predmet imenuje podoba, lik ali oblika (cilin, mozhbi). Objekt umetnostnega predstavljanja je medij, kar zadeva človeško naravo kot tako in ima zato status nečesa umetnega (ob kalibroni). Umetniško ustvarjanje more svoj "predmet" prikazovati v njegovi enkratni sili, lepoti in sublimnosti (epideksis, paradeksis). Da bi umetniško delo doseglo svoj celotni, se mora gladalci oz. poslušalcem identificirati z reprezentiranim objektom: ker torej umetnost opisuje pot subjekta skozi proces njegovih identifikacij, je umetnostna reprezentacija vedno tudi vprašanje spoznanja in samopoznanja, s tem pa tudi vprašanje etike.

UDK 82.015.19

modernizem, modernost in historičnost, poststrukturalizem, dialoškost, princip drugosti, modernistična estetika pri Bahtinu

ŠKULJ, J.
61000 Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

PAUL DE MAN IN POJEM MODERNIZEM. Konceptlja odprtosti, ki je hkrati celovitost
Primerjalna književnost, 14/1991, 1, str. 41-49

De Manovo poststrukturalistično sprednastanje pojma modernizem je z analitičnim soočanjem pojmov modernost in historičnost omogočilo redefinicijo periodizacijske vsebine tega pojma v istem smislu, da je bilo z njim mogoče zajeti tudi segmente literature, ki se je zaradi poudarjenih plasti realizma mnogim zdela nezdružljiva s pojmom modernizem. De Manovo izpeljavo o modernosti kot zavesti o času, tj. kot eksplizni neposrednosti (odprtosti in svobodi sedanjosti), kombinirani z občutkom celote in dopolnitvenosti, se sklada z Bahtinovimi pogledi o dialošnosti oziroma principu drugosti kot temeljne modernistične estetike.

UDK 82.091
vpliv, intertekstualnost, immanentna interpretacija, formalizem, poststrukturalizem

JUVAN, M.
61000 Ljubljana, Yu. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za slovensko jezik in književnost

VPLIV IN MEDBESEDILNOST: detronizacija ali retoričnega vpliva?
Primerjalna književnost, 14/1991, 2, str. 23-40

Za literarnoznanstvena paradigma immanentna interpretacije oz. formalizma je v imenu egocentričnega kritičarja nekateri poznavalske premise vpliva (vzročnosti, atomizma znanstvenih stroj), poststrukturalizem pa je vpeljal pojem medbesedilnosti, ki poleg tega problematizira še medsubjektivni odnos avtor-avtor oz. narod-narod ter pojem literarnega dela. Medbesedilnosti na mestu enosmerne emanacije od dela A k delu B vpeljuje dialoško, dvosmerno, vzročno nekaterizirano interakcijo med teksti in kodi, opetnje sprejemalne dispozicije ter poseopke obdelave privzete oznakovalnega gradiva. Poimnovali spazni medbesedilnosti tako lahko v primerjalni književnosti 1) bodisi nadomesti vpliv pri opisovanju odnosov med besedili (vpliv ostane le psihološka oz. sociološka kategorija) bodisi 2) celo opite tekstualizirani subjekt in njegova tropološka preoblikovana besedilna dediščina za gradnjo lastne literarne identitete.

UDC 82.091

influence, intertextuality, interpretation, formalism, poststructuralism

JUVAN, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelak za slovanske jezike in književnost

INFLUENCE AND INTERTEXTUALITY: detronization or rhetorization of influence?

Primerjalna književnost, 14/1991, 2, p. 23-40

A formalist/interpretational paradigm has, under the aegis of ergocriticism undertaken a critical review of some positivist assumptions of literary influence (causality, atomism of extrinsic sources), poststructuralism has gone further by introducing a concept of intertextuality. Not only the causality was thereby deconstructed but also intersubjectivity (e.g. author-subject, nation-nation relationships) and the concept of literary work itself. Compared to aspects of influence, the notion of intertextuality replaces unidirectional model of emanation from the work A to B by a dialogical, bidirectional interaction between text and codes without any causal hierarchy, it describes dispositions and procedures of postprocesses of signifying material given. The conceptual framework of intertextuality is in comparative literature capable either of 1) replacing the influence as describing the relationships among the texts (influence thus remains barely a psychological/sociological concept) or of 2) even describing a textualized subject and his topological reshaping of textual tradition for the sake of making its literary identity.

CDU 111.852 Aristote

mimētis, classification de l'art d'après les moyens, les objets et la manière de représenter

KALAN, V.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelak za filozofijo

L'ATHÉRIE DE LA REPRÉSENTATION (MIMESIS) ARTISTIQUE SELON ARISTOTE

Primerjalna književnost, 14/1991, 2, p. 1-22

L'article commence par donner une nouvelle analyse de la classification aristotélicienne de l'art d'après les "supposés" ou les moyens de reproduction, d'après les objets et la manière de représenter. C'est précisément le concept de mimētis qui établit l'autonomie de la création artistique d'abord expliquée par moyen des procédés de peinture qu'on utilise pour la reproduction (epexikrain). En tant que l'art soit un produit de l'art mimétique, il s'appelle mimēma (la représentation, l'expression) tandis que l'objet représenté s'appelle l'image, ou la forme (eikōn, morphē). L'objet de la représentation artistique concerne la "nature" de l'homme comme telle et obéit par là un caractère universel (tò kathólou). La création artistique doit représenter son "objet" dans sa singularité, sa beauté et sublimité (epiēkeia, aristotēgma). Pour que l'oeuvre artistique atteigne son telos, son spectateur ou bien son écouleur est obligé de s'identifier avec l'objet représenté; puisque l'art décrit le chemin du sujet à travers le procès de ses identifications, la représentation artistique est toujours la question de la connaissance de soi-même et, par conséquent, la question de l'éthique.

UDC 82.015.19

modernism, modernity and history, poststructuralism, dialogue, principle of otherness, modernist truth in Bakhtine

SKULJ, J.

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

PAUL DE MAN AND THE CONCEPT OF MODERNISM

Primerjalna književnost, 14/1991, 1, str. 41-49

Through the analysis of the terms modernity and history, de Man's controversial poststructuralist rejecting of the term modernism is actually a redefinition of it to the extent that it can cover also those literary phenomena of the period that seem too realistic to be identified with modernist literature. His comments on modernity as awareness of time, i.e. as experience of immediacy (epemness and freedom of a present), coupled with a sense of totality and completeness, coincide with Bakhtin's views of dialogue or the principle of otherness as the ground of logic belonging to modernist truth.

