

# **P** **Primerjalna** **knjizevnost**

Ljubljana 2002 • številka 1

## **RAZPRAVE**

*Aleksander Skaza:*

**KULTUROLOGIJA IN POUČEVANJE  
RUSKE LITERATURE V SVETU  
V POGOJIH GLOBALIZACIJE**

*Marko Juvan:*

**ŽANRSKA IDENTITETA  
IN MEDBESEDILNOST**

*Matija Ogrin:*

**LITERARNO VREDNOTENJE  
NA SLOVENSKEM OD 1918 DO 1945**

*Franca Buttolo:*

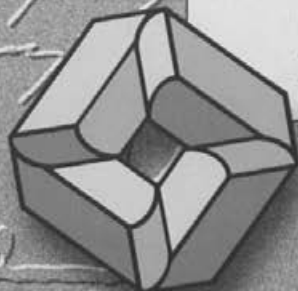
**PRVI SLOVENSKI ODMEV  
NA PROUSTOVE MOTIVE NASTANKA  
IN OBSTOJA LITERARNEGA DELA**

## **KRITIKA**

**BIBLIOGRAFIJA**

**SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III**

**HANS GEORG GADAMER**



# P Primerjalna književnost

PKn, letnik 25, št. 1, Ljubljana, junij 2002  
UDK 82.091(05)

## VSEBINA

---

### ▪ RAZPRAVE

*Aleksander Skaza:*

Kulturologija in poučevanje ruske literature v svetu  
v pogojih globalizacije ..... 1

*Marko Juvan:*

Žanrska identiteta in medbesedilnost ..... 9

*Matija Ogrin:*

Literarno vrednotenje na Slovenskem od 1918 do 1945 ..... 27

*Franca Buttolo:*

Prvi slovenski odmev na Proustove motive nastanka  
in obstoja literarnega dela ..... 39

### ▪ KRITIKA

Miran Štuhec: Naratologija med teorijo in prakso  
(*Alenka Koron*) ..... 49

Vlasta Pacheiner-Klander: Staroindijske verzne oblike  
(*Lenart Škof*) ..... 58

### ▪ BIBLIOGRAFIJA

Tuje novosti v knjižnici za slovensko literaturo  
in literarne vede ZRC SAZU (*Alenka Koron*) ..... 65

# KULTUROLOGIJA IN POUČEVANJE RUSKE LITERATURE V SVETU V POGOJIH GLOBALIZACIJE\*

Aleksander Skaza

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Referat nakazuje nekatere temeljne vrednote ruske kulture, ki bi jih bilo treba upoštevati pri pouku ruske literature ob zahtevah, ki jih zastavlja humanističnim vedam sodobna globalizacija sveta. Pozornost je posvečena predvsem estetskemu humanizmu. Ta se je najbolj celovito uveljavil v umetnosti F. M. Dostojevskega in sugestivno izrazil v pisateljevem načelu »lepota bo rešila svet« in paradoksu »vsi smo za vse krivi«, ki se navezuje na zavest o nedeljivi odgovornosti človeka in človeštva za usodo globalizirajočega se sveta.*

*Cultural studies and the teaching of russian literature under the conditions of globalisation. The article deals with some fundamental values of Russian culture which should be taken into consideration in the teaching of Russian literature following the demands made on the humanities by globalisation. The main focus is on aesthetic humanism, of which the best example can be found in the art of F. M. Dostoyevsky, and which was suggestively conveyed in the author's principle that "Beauty will save the world" and the paradox "We are all to blame for everything", correlated to the consciousness of the indivisibility of human responsibility and humanity for the fate of the globalising world.*

## 1

Danes smo priča nastajanju novega sveta – sveta enotne zgodovine človeštva. O tem dejstvu navadno govorimo v skladu z obstoječim znanjem s konca 20. in začetka 21. stoletja kot o nastajanju globalnega sveta. V odgovorih na vprašanje, kaj dejansko je globalni svet, se srečujemo v

\* Referat je bil prebran 4. decembra 2001 na plenarnem zasedanju mednarodnega znanstvenega srečanja »Ruski jezik kot tuj jezik: specifična opisa, teorija in praksa poučevanja v Rusiji in tujini«, ki ga je priredila Filološka fakulteta Moskovske državne univerze M. V. Lomonosova v Moskvi v dneh od 4. do 6. decembra 2001.

glavnem z dvema alternativnima različicama globalizacije: z globalizacijo kot hegemonijo povsem centraliziranega sveta in z globalizacijo demokracijskega policentrizma in enakopravnega partnerstva.<sup>1</sup>

Koncept globalizacije hegemonistično nastrojenih ekonomskih centralistov in tehnokratov, temelječ na enostranskem pretiranem poudarjanju vloge tržne ekonomije in hlepeč po čim večjem dobičku, pogostokrat spreminja teorijo napredka v darvinistično teorijo naravnega izbora. Tako gledanje zožuje svet na ekonomsko »adekvatne«, cvetoče civilizacije, in na ekonomsko »neadekvatne«, »nerentabilne« civilizacije; na te zadnje, ekonomsko manj razvite civilizacije, gleda »ekonomsko misleči človek« iz razvitih držav (in to ne samo zahodnih!) kot na prejemnike, ki morajo prevzeti tako težnje kot življenjske standarde teh izvoljenih držav in narodov in jim brez ugovora priznati tudi vodilni položaj in vlogo glavne gonilne sile v svetu. H konceptu vzvišene elite sodijo tudi zamisli o »zlati milijardi«, o »konfliktu civilizacij«, o etnokulturni svetovni barieri, pa tudi o enostranskem »kulturtregerstvu«, ki ga propagira masovna kultura (večinoma gre tu za množično kulturo filmskega in televizijskega medija),<sup>2</sup> zadnje čase pa tudi globalizirajoče medmrežje. Naštetim koncepcijam in fenomenom iz sveta ekonomskega centralizma se pridružuje tudi merkantilizacija znanja. Znanje postaja glavna proizvodilna sila, z njim se trguje, vprašanje o znanju se spreminja v vprašanje o oblasti in upravljanju. Ta položaj še povečuje razkorak med razvitimi državami in nerazvitimi državami s »periferije«. <sup>3</sup> Negativni pol tako imenovane »vesternizacije« slabi nacionalne kulture »periferije« in z njo povezane specifične civilizacije in oživlja mnogovrstno planetarno zlo barbarizma.<sup>4</sup> V vsem tem pa se skriva nevarnost, da bo svet izgubil občečloveško perspektivo.

Druga, alternativna različica globalizacije – *humanistična globalizacija*, izhaja iz prepričanja, da je za dejanske, kakovostno nove spremembe, ki naj bi razrešile nakopičene usodne probleme globalnega sveta, osnovno izhodišče lahko le *kultura*. Kultura kot spomin, kultura kot »posebna vrsta povezave med znanjem in ustvarjalnostjo, filozofijo in estetikom, religijo in znanostjo« (po še vedno aktualnem pojmovanju Andreja Belega)<sup>5</sup> – pomeni možnost in sposobnost sprejeti soobstajanje in dialogsko občevanje med različnimi – minulimi, sedanjimi in prihodnjimi kulturami. Takó osmišljena kultura pomeni zmožnost stopiti na tuje, zgodovinsko oddaljeno gledišče in videti sebe in svojo okolico le kot eno iz množice potencialnih različic zgodovine, in ne kot končni cilj zgodovine. – Vse to tudi je humanistična obogatitev globalizacije.<sup>6</sup> Razumljivo je, da tak odnos do globalizacije ne ponuja samo optimističnih prognoz in upov za razrešitev vseh globalnih svetovnih problemov. Na razpotju nepredvidljive globalizacije, na katerem se nahajamo danes, tak odnos do globalizacije kaže na pomen človekove ustvarjalne iniciative pri svobodni izbiri poti – ali k *inteligentnosti* (tj. k prevladi duhovnih interesov in spoštljivega odnosa do »drugega« ali do »tujega« – po definiciji B. F. Jegorova) ali k *pragmatičnemu, prilagodljivemu filistrstvu* (tj. k egocentrizmu, konformizmu in končno tudi k brezinicativnosti in pokornemu podrejanju despotizmu).<sup>7</sup> Če bomo pri izbiranju poti upoštevali ustvarjalno iniciativo, obstaja možnost, da bo v sistemu kulture ravno umetnost tista (s tem



pa seveda tudi literatura), ki bo sodobni svet poučila, kako najti odgovore na uganko preživetja.<sup>8</sup>

## 2

Hipoteza o možnosti posebne vloge umetnosti v sodobnem svetu je stalna tema in problem »apologije umetnosti« v delih Ju. M. Lotmana. V kontekstu z mislijo o izjemno pomembni lekciji, ki jo človeštvo lahko najde v evropski kulturi 18. stoletja, Lotman opozarja na dejstvo, da postajajo »ustvarjalni procesi vse bolj pomembni in da se je nujno potrebno prilagoditi svetu, ki ga najbolje predstavljajo umetniški modeli,<sup>9</sup> pa tudi na to, kako pomembno je, »da se naučimo živeti v pogojih, ko lahko izbiramo, tj. v *pogojih svobode*«. V tem kontekstu Lotman posebej poudarja pomen in aktualnost preroške napovedi Dostojevskega: »Lepota bo rešila svet.<sup>10</sup> Po Lotmanovem prepričanju lahko besede Dostojevskega tolmačimo »v smislu, da tragične konflikte človeškega življenja lahko pripeljemo do konca s tem, da jih prenesemo v sfero umetnosti, v kateri je variativnost praktično neomejena«. Svoje tolmačenje smisla prerokbe Dostojevskega Lotman dopolnjuje s pojmovanjem lepote, ki da je »odprta v neizčrpnost nenapovedljivosti« in ki »nujno vzbuja aktivnost drugega pola, tistega, ki dinamičnost kompenzira s stanovitnostjo – ta drugi pol je pol npravnosti in vere, ki sta stabilni v svoji raznoterosti in dinamiki.<sup>11</sup>

Lotmanovo apologijo umetnosti in estetskega humanizma<sup>12</sup> (še posebej estetskega humanizma F. M. Dostojevskega) navajamo, ker je umetnost (torej tudi literatura) pomembna funkcija kulture, ki spodbuja njen celostni razvoj; poznavanje kulture (svoje in tuje) pa je temeljni pogoj, brez katerega ni mogoče po človeško razrešiti nakopičenih problemov globalizacije. Samo človek visoke kulture je sposoben ločiti »besedo v ustih« od »pene na ustnicah« in na besedo odgovoriti z besedo,<sup>13</sup> ob tem pa še slediti oporoki D. S. Lihačova, ki pravi: »Vsaka kultura in vsak kulturni narod ima v zgodovini svoje poslanstvo, svojo idejo.<sup>14</sup>

Izrek »Lepota bo rešila svet« pripada »ruski ideji«, sodi pa tudi v polifonijo glasov intelektualnega univerzuma človeštva. Nadvse aktualna sestavina oblikujočega se globalnega sveta bi lahko postal tudi čisto ruski občutek »skupne krivde« in odgovornosti, ki je v delih Dostojevskega izražen z aforizmom »vsi smo za vse krivi.<sup>15</sup> Ta občutek je globoko zakoreninjen v ruski kulturi in literaturi; v dvajsetih letih prejšnjega stoletja se je odrazil tudi v bolečini »generacije, ki je po nemarnem zapravlila svoje pesnike« (tako je imenoval to generacijo sodobnik teh pesnikov Roman Jakobson v članku, napisanem ob smrti Vladimirja Majakovskega).<sup>16</sup> O smrti Bloka je v svojih spominih zapisal Zamjatin: »Krivdo za to nosimo mi vsi ... Spomnim se – nisem vzdržal in sem po telefonu poklical Gorkega: 'Blok je umrl, krivi pa smo tega vsi in od te krivde nas nihče ne odveže'.« Ob smrti Hlebnikova, ki je umiral v nečloveških mukah, je izjavil Viktor Šklovskij: »Oprosti nam zase in za druge, ki jih bomo še ubili ... Država ne prevzema odgovornosti za smrt ljudi, v Kristusovem času ni razumela aramejščine, sploh nikoli pa ni razumela



človeškega jezika.«<sup>17</sup> – Svojevrstni paradoks zgodovine 20. stoletja je odmev ruske ideje o vsesplošni odgovornosti v razmišljanju velikega ruskega humanista Andreja Saharova, ki je za moto svoje znamenite razprave *Preplah in upanje* izbral besede velikega ameriškega humanista Martina Luthra Kinga: »Krivica na enem mestu zemeljske krogle ogroža pravico na vsem svetu.«<sup>18</sup> Navedene besede Martina Luthra Kinga, tudi če niso neposreden odmev ruske ideje o vsesplošni odgovornosti, posredno nakazujejo navezanost Andreja Saharova na tradicijo ruskega humanizma kot na eno od pobud za njegov poziv k »novemu načinu mišljenja«, obenem pa te besede opozarjajo na globalno pomembnost ideje, da smo za ohranitev kulture in celo samega življenja na planetu odgovorni vsi skupaj in vsakdo posamič. – V dobi globalizacije bi bilo neodpušljivo, če pri pouku ruske literature v kontekstu ruske kulture ne bi opozarjali na take vrednote in take zgodovinske izkušnje ruske kulture in ruske literature.

### 3

V zadnjih desetletjih, na prehodu iz 20. v 21. stoletje, je prvokrat v zgodovini ruske kulture sociokulturni pluralizem postal stvarnost. Novo sobivanje znanosti, umetnosti in religije kot tretje komponente kulture pomaga poglobljati vsestransko teoretično in zgodovinsko osmišljevanje ruske kulturne zgodovine. S svojimi številnimi sijajnimi deli so znanstveniki, kot so na primer D. S. Lihačov, Ju. M. Lotman, B. F. Jegorov, V. N. Toporov, B. A. Uspenski in drugi, kritično obogatili in razširili obzorja znanj na področju kulturne zgodovine (P. N. Miljukov in drugi) in tudi filozofije kulture (M. M. Bahtin, N. A. Berdjajev in drugi). Sodobno »teoretično osmišljanje ruske kulturne zgodovine nam je ponudilo možnost, da spoznamo ne samo to, kako je zgodovina tisočletne kulture korak za korakom pripravljala nastanek in uveljavitev na nacionalni osnovi najprej totalitarne mentalitete, nato pa tudi totalitarne države«, ampak tudi to (kar je za nas še veliko bolj bistveno in pomembno), da je v ruski kulturi od samega začetka živelo zrno svobodomiselnosti in protesta.<sup>19</sup> Puškinova »tajna svoboda«, kot je na začetku krvavega 20. stoletja (stoletja-»volčjaka«)<sup>20</sup> zazvenela v Blokovih verzih

Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе!,<sup>21</sup>

je eno živih pričevanj neuničljive prisotnosti npravstveno-estetskega in duhovno-filozofskega »jedra«, ki se je (kot je to dobro povedal I. V. Kondakov) »dosledno in stanovitno postavljalo po robu« pritiskom totalitarizma »za ceno zunanje in notranje svobode, večkrat pa tudi za ceno življenja.«<sup>22</sup> Puškinovo ime in »tajna svoboda« pa kažeta še na nekaj drugega – na to, da je v ruski kulturi dejavno prisoten tako imenovani ternarni model, ki po Lotmanovi definiciji vključuje »svet zla, svet dobrega in svet, ki ne pozna enopomenskega moralnega vrednotenja, ampak je njegov karakteristični atribut golo obstajanje.«<sup>23</sup> Ternarni model, ki se

začenja pri Puškinu in prežema vse Tolstojevo delo in misel, zaključi pa se z A. P. Čehovom, a se znova rodi, bi rekli, v svetovnem nazoru samega Ju. M. Lotmana in Andreja Saharova ter njunih privrženecv, vsebuje globoko humano »predstavo o tem, da človekovo obstajanje na zemlji ne potrebuje zunanjih potrjevanj, ampak je že samo na sebi brezpogojna vrednota.«<sup>24</sup>

Humano pojmovanje človeka kot vrednote same na sebi Puškina – Tolstoja – Čehova bomo pri večini propagandistov globalnega sveta zaman iskali. To dejstvo aktualizira Bahtinovo sporočilo, da »se lastna kultura polneje in globlje razkrije šele v očeh *druge* kulture«,<sup>25</sup> in nas navaja na misel, da bi se globalizacija lahko uresničila skozi temeljito preučevanje idej konvergence – na temeljih poznavanja in spoštovanja tako lastne kot tudi tuje kulture.

Kulturologija sama na sebi in tudi v sklopu poučevanja ruske literature v svetu (naj nam bo dovoljeno pripomniti, tudi v Rusiji) ima v dobi globalizacije veliko odgovornost za uresničenje plodnega medsebojnega razumevanja in normalnih medsebojnih odnosov med narodi in državami globalizirajočega se novega sveta – sveta enotne zgodovine človeštva.

Iz ruščine prevedel *Jože Sever*

## OPOMBE

<sup>1</sup> А. С. Панарин, Глобальный мир: коллизии обретения общечеловеческой перспективы. – *Философия истории* (под редакцией А. С. Панарина). Москва, «Гардарики», 1999, стр. 85-115.

<sup>2</sup> Ю. М. Лотман, Технический прогресс как культурологическая проблема. – Ю. М. Лотман, *Семiosфера*. Санкт-Петербург. «Искусство-СПб», 2000, стр. 638

<sup>3</sup> Gl. ruski prevod knjige *La condition postmoderne* Jean-François Lyotarda: *Состояние постмодерна*. Санкт-Петербург. Изд. «Алетейя», 1998, стр. 20-21, 28.

<sup>4</sup> А. С. Панарин, Глобальный мир ..., стр. 100.

<sup>5</sup> Андрей Белый, Проблема культуры. – Андрей Белый, *Символизм*. Slavische Propyläen. Band 62. München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, стр. 7.

<sup>6</sup> Прим.: М. Л. Гаспаров, Ю. М. Лотман: Наука и идеология. – М. Л. Гаспаров, *Избранные труды*. Том II. О стихах. Москва, «Языки русской культуры», 1997, стр. 492-493.

<sup>7</sup> Б. Ф. Егоров, Введение. – Б. Ф. Егоров, *Очерки по истории русской культуры XIX века*, в: *Из истории русской культуры*. Том V (XIX век). Москва, «Языки русской культуры», 2000, стр. 20-21.

<sup>8</sup> Ю. М. Лотман, Заключение. – Ю. М. Лотман, *Очерки по истории русской культуры XVII-XIX века*, в: *Из истории русской культуры*. Том IV (XVIII – начало XIX века). Москва, «Языки русской культуры», 1996, стр. 336.

<sup>9</sup> Prav tam, str. 335.

<sup>10</sup> Prav tam, str. 336.

<sup>11</sup> Prav tam. – Prim. ob tem še nekoliko drugače zastavljeno »rusko« misel Josifa Brodskega: » [...] estetika je mati etike; pojma 'dobro' in 'slabo' sta predvsem estetska pojma, ki sta predhodna kategorijam 'dobro' in 'zlo'. V etiki ni »vse dovoljeno« prav zato, ker tudi v estetiki ni »vse dovoljeno«, število barv je namreč v spektru omejeno. [...] Prav v tem bolj praktičnem kot platonskem smislu moramo razumeti izrek Dostojevskega [...] »nas bo rešila lepota« (И. А. Бродский, *Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы*. Т. 2. Минск, »Эридан«, 1992, str. 454–455).

<sup>12</sup> Gl.: V. Zen'kovskij, *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland im 19. und 20. Jahrhundert*. The Hague, Mouton & Co, 1958.

<sup>13</sup> Gl.: Юрий Каграманов, Ислам, Россия и Запад. *Новый мир* № 7 (915), 2001, str. 157.

<sup>14</sup> Д. С. Лихачев, Три основы европейской культуры и русский исторический опыт. – Д. С. Лихачев, *Русская культура*. Москва, «Искусство», 2000, str. 46.

<sup>15</sup> Gl.: Т. А. Касаткина, Достоевский – философ. – Т. А. Касаткина, *Характерология Достоевского*. Москва, «Наследие», 1996, str. 322.

<sup>16</sup> Роман Якобсон, О поколении, растратившем своих поэтов. – Роман Якобсон, Д. Святополк-Мирский, *Смерть Владимира Маяковского*. The Hague-Paris, Mouton, 1975, str. 8-34.

<sup>17</sup> Prav tam, str. 9-10.

<sup>18</sup> А. Д. Сахаров, *Тревога и надежда*. Москва, «Интер-Версо», 1990<sup>2</sup>, str. 173.

<sup>19</sup> Prim.: И. В. Кондаков, *Введение в историю русской культуры*. Москва, «Аспект Пресс», 1997, str. 652

<sup>20</sup> Prim. pesem Osipa Mandelštama *За гремящую доблесть грядущих веков* [Волк]. – Осип Мандельштам, *Сочинения в двух томах*. Том первый. Москва, Художественная литература, 1990, str. 172.

<sup>21</sup> *Puškin, tajno svobodo/smo opevali za teboj*. Gl.: Александр Блок, Пушкинскому Дому, v: Александр Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*. Том третий. Москва – Ленинград, »Гослитиздат«, 1960, str. 377.

<sup>22</sup> И. В. Кондаков, *nav. delo*, str. 652.

<sup>23</sup> Ю. М. Лотман, О русской литературе классического периода. – Ю. М. Лотман, Семиотика и история. *Труды по знаковым системам*, XXV, Tartu, 1992, str. 84.

<sup>24</sup> Prav tam.

<sup>25</sup> М. М. Бахтин, Ответ на вопросы редакции «Нового мира». – М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*. Москва, «Искусство», 1979, str. 334.

## ■ CULTURAL STUDIES AND THE TEACHING OF RUSSIAN LITERATURE UNDER THE CONDITIONS OF GLOBALISATION

Modern globalisation poses a number of questions to the humanities. In literary studies and especially the teaching of literature the question is how to present and make prominent the aesthetic and ethical values of literary art in an effort to accomplish fruitful mutual interaction and

normal relations between nations in a globalising world. The teaching of literature, which is based on a humanist version of globalisation, originates in the conviction that for actual, qualitative changes in the globalising world, the basic starting point is culture, or knowing and understanding culture, both one's own and that of others. Culture (realised as memory and "a special kind of correlation between knowledge and creativity, philosophy and aestheticism, religion and science" (Andrej Beli)) means the ability and aptitude to accept coexistence and dialogue between different national cultures and their traditions.

For such efforts, in the system of Russian culture, Russian literature offers exceptionally copious material. It can be discovered mainly in the tradition of aesthetic humanism. The clearest example of this can be found in the art of F. M. Dostoyevsky, as conveyed in the author's principle that "Beauty will save the world" and the paradox "We are all to blame for everything". In the 20<sup>th</sup> century the paradox of "collective guilt", deeply rooted in the tradition of Russian culture, was also indirectly echoed in the famous paper *Alarm and Hope* by the Russian humanist, Andrei Saharov, and was one of the incentives for his call to "new thinking", and a convergence, linked with the warning that everyone, collectively and as individuals, is responsible for the preservation of culture and life itself on the planet.

In the last few decades, in the transition from the 20<sup>th</sup> century to the 21<sup>st</sup> century, for the first time in the history of Russian culture, socio-cultural pluralism, coexisting with science, art, and religion as the third component of culture, has become a reality. In a number of excellent works by Russian writers (D. S. Likhachov, J. M. Lotman, B. F. Jegorov, V. N. Toporov, and others) the modern theoretical realisation of Russian literature within the system of Russian culture has offered us the opportunity to gain greater insight not only into how the history of a thousand-year old culture proceeded step by step towards the origin and prominence of a totalitarian mentality and totalitarian state, but also how in Russian literature a grain of free-thinking and protest has been present since the beginning. Pushkin's "secret freedom", the presence of the so-called European ternary model (J. M. Lotman) in Russian culture linked with the Pushkin, Tolstoy, Chekhov and the free thinkers of the 20<sup>th</sup> century (J. M. Lotman, A. Sakharov and others), which regards the human as a value in itself, with the actualisation of Bakhtin's idea that "one's own culture is shown more fully and deeply only in the eyes of another culture", confirm the conviction of the importance of knowing and making prominent the aesthetic and ethical values of (Russian) literature and culture under conditions of globalisation.





# ŽANRSKA IDENTITETA IN MEDBESEDILNOST

---

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

*Antiesencializem je v genologiji privedel do teze, da so zvrsti in žanri zgolj sistemi razlik brez določljive formalne ali vsebinske substance, ki bi se jo dalo pokazati v besedilih. Danes lahko s pomočjo koncepcije medbesedilnosti žanrsko identiteto pojasnimo drugače: žanri živijo od družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilne in metabesedilne navezave ter sklicevanja na prototipska besedila, besedilne nize.*

*Genre identity and intertextuality. In genology anti-essentialism has led to the thesis that genres are merely systems of differences indefinable in terms of the form or content which can be displayed in texts. The concept of intertextuality can now help explain genre identity differently: genres live off social practices, which frame intertextual and meta-textual links and references to prototypical text, textual series.*

## I

Alastair Fowler je v *Kinds of literature* zapisal nekaj pomenljivih ugotovitev, ki dajo misliti: 1. da literatura ni enoten razred pojavov, temveč nehomogen skupek (Fowler 1982, 3); 2. da je literatura že sama širša zvrst, ki je v različnih sociokulturnih okoljih in obdobjih zajemala dokaj različne žanre,<sup>1</sup> jih postavljala v vedno drugačne sisteme in hierarhije (nav. d., 3–19); 3. in da je žanr pojem z zabrisanimi mejami, saj so njegovi člani, tj. besedila, med seboj le v 'družinskih podobnostih' (Ludwig Wittgenstein) in nimajo nujno niti ene same poteze, ki bi bila skupna prav vsem (nav. d., 41). Čeprav Fowler v svoji obsežni knjigi genološko sintezo gradi bolj opisno in 'empirično', z eruditskim kopičenjem neštetihih zgledov, sicer pretežno anglističnih, kakor pa da bi rigorozno razvijal zapletene teoretske argumente, se je prek tez, ki sem jih ravnokar navedel, zelo dobro ujel s tokom razmišljanja, ki je od 70. let 20. stoletja do danes precej preoblikoval genološko problematiko. Po menjavi teoretske paradigme humanistike iz moderne v postmoderno, obratom, ki ga nava-

dno povezujemo z nastopom poststrukturalizma, dekonstrukcije in recepcijske estetike, je namreč eno izmed izhodišč, ki se je uveljavilo v – če naj si izposodim Kuhnov termin – 'normalni' humanistični in družboslovni znanosti našega časa, postal antiesencializem. Antiesencializem je prepričanje, ki kritično nasprotuje kategorialnemu mišljenju esencializma (o slednjem gl. Margolis 1996); esencializem se je kot metafizični tok v poetiki od Aristotela naprej kazal prav v teorijah žanrov (Schaeffer 1989a, 12–24, 32–38).

Kot razlaga Jean-Marie Schaeffer v študiji »Literary genres and textual genericity« (Schaeffer 1989b), so žanri v genoloških teorijah od razsvetljenstva prek historizma do precejšnjega dela strukturalizma imeli položaj bistva, notranje forme ali globinske strukture, iz katere zrastejo besedila, tako da so literarna dela s svojim pomenom in oblikovanostjo posledica, organski razvoj svojega zvrstnega ali nadvrstnega jedra. V takšen miselni okvir sodi tudi Goethejeva teorija treh 'naravnih oblik' poezije in večji del romantičnih nazorov o literarnih nadvrstah. Ti so v genološko razpravljanje vpeljali več kot stoletno prevlado filozofskih, metafizičnih kategorij, s katerimi so teoretiki določali 'bistva' posamezne vrste ali žanra (na primer pojmi subjekt, objekt, čas, prostor). Esencialistično razmišljanje o vrstah in žanrih je sovpadalo z esencialističnim razumevanjem literature: literarni diskurz, ki se odlikuje po svojih estetskih, domišljjskih in drugih notranjih značilnostih, temelji na treh ali štirih literarnih nadvrstah – liriki, epiki in dramatici – in samo dela, ki sodijo v katero izmed omenjenih 'naravnih form' poezije, so lahko tudi literarna. V tovrstnih teorijah se je po Schaefferju koncepcija literarnega žanra reificirala, ontološko osamosvojila in dobila metafizično identiteto; tako so literarni strokovnjaki razmerje posameznega besedila do žanra in literature kot metafizičnih entitet razlagali kot hierarhično vsebovanje: besedilo naj bi 'pripadalo' žanru oziroma vrsti, ta eni od treh 'naravnih oblik' (nadvrst), nadvrsta pa je bila zajeta v literaturi.

Namesto esencialistične teze, da imajo samosvoji pojavi (na primer posamezna besedila) določljivo, apriorno bistvo, ki jim zagotavlja vsebinsko identiteto, notranjo polnost in jasno pripadnost neki obči kategoriji (denimo zvrsti), antiesencializem zagovarja stališče, da so ti pojavi po svoji identiteti nedoločljivi, brez stalne vsebine, poleg tega pa kot posamezni primeri niso vezani na to, da zastopajo in ponazarjajo eno samo občo kategorijo. Odvisni so namreč po eni strani od zvez z drugimi pojavi, od sestava razlik z njimi, po drugi strani pa od vpetosti v družbeno-kulturne, kognitivne ali ideološke perspektive opazovalcev pojavov in od vlog, ki jih pojavi izpolnjujejo glede na kontingenčne potrebe ljudi, skupnosti. S tega vidika niti literatura niti žanr nista več pojma, za katera bi si danes raziskovalci še upali izreči kaj takšnega, kot nekdanj Goethe, ko je s prepričano ognjevitostjo genija trdil, da ima poezija samo tri od narave dane zvrstne oblike (»es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie«; Hempfer 1973, 67). Kdor hoče pred znanstveno skupnostjo pokazati, da je resno vzel nauke novih teoretskih smeri od 60. let 20. stoletja do danes, med njimi tudi Jaussove recepcijske estetike, ne bo hotel niti namigniti, da misli, da imata literatura oziroma žanr globlje in trajno bi-

stvo, takšno, ki bi ne bilo odvisno od spremenljivih družbenih, kulturnih, institucionalnih okoliščin, bralskih horizontov pričakovanj oziroma semiotičnih praks, v katere sta vpeta (o vprašanju literarnosti glej Juvan 2000a). Namesto bistva, 'notranje forme', 'arhetipa', *Grundhaltung*, 'globinske strukture', razpoznavnega pogleda na svet ipd. (Hempfer 1973, 56–110), ki naj bi se uresničevali v vseh besedilih, uvrščenih v neko zvrst ali žanr, naj bi žanru – podobno kot literaturi – zagotavljala identiteto zgolj njegova uporabna vrednost ali, z drugimi besedami, funkcija v mreži kulturnih praks (prim. tudi Głowiński 1989, 83).

Pri začetkih (post)strukturalističnega nasprotovanja esencializmu je še kazalo, da bi utegnil ravno pojem 'žanr' razrešiti zadrege pri določanju meje med literaturo in neliterarnimi govoricami. Tzvetan Todorov je bil v knjigi *Les genres du discours* pripravljen priznati, da so si besedila, ki jih v Evropi okoli dvesto let uvrščamo pod pojem literatura – ta pojem je, kot pripominja tudi Todorov, ne samo historično določen, ampak povrh še omejen na t. i. zahodno kulturo –, podobna le po družbenih vlogah oziroma vrsti intersubjektivnih razmerij, ne pa po svoji bistveni strukturi. Strukturne sorodnosti besedil in izjav se mu je zdelo smiselno iskati le na ravni »žanrov diskurza«. Ti žanri pa s svojimi konvencijami produkcije in recepcije besedil po njegovem prečkajo meje literature. Zato se je zavzel, naj literarna veda – namesto da bi se trudila ugotoviti in vzdrževati homogen pojem 'literatura' – raje obravnava pluralnost diskurzivnih pravil, navzočih v žanrih tostran in onstran estetskega (Todorov 1978, 13–26). Todorovu so torej žanri v primerjavi z literaturo vendarle pomenili nekaj bolj gotovega, 'realnega', nekaj, kar kot konvencija oziroma kodifikacija diskurza določa 'notranjo' strukturo jezikovnih izjav in povezuje ureditev jezikovnega gradiva z družbeno-zgodovinsko ideologijo, kontekstom. Toda nekaj podobnega kot literaturi se je pozneje zgodilo še pojmu žanr. Thomas O. Beebe v knjigi *The ideology of genre* vseskozi pripominja, da so žanri oziroma zvrsti prav tako zgolj načini, kako besedila uporabljamo. Žanri obstajajo – prosto po Saussuru in Derridaju – le kot sistemi razlik brez lastne, pozitivne vsebine, strukture (Beebe 1994, 257). Beebe se, podobno kot mnogi teoretiki literarnosti, odloča za pragmatško opredelitev žanra kot nekakšne »ekonomske diskurza« oziroma institucije (nav. d., 277). Tezo o žanru kot instituciji, ki se je v genologiji že od Wellekove in Warrenove *Theory of literature* izkazala za eno izmed najbolj tvornih teoretskih analogij (Fishelov 1993, 86–99), je Beebe (1994, 277) sprejel od Fredrica Jamesona. Tudi Jameson razume žanr kot institucijo, ki sklepa družbeno pogodbo med piscem in občinstvom, vloga te pogodbe pa je, da določa ustrezno *rabo* nekega kulturnega proizvoda, tj. teksta: »Genres are essentially literary institutions, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact« (Jameson 1981, 106–107).

Logika, ki je nasprotovala esencializmu oziroma – če uporabim tedaj priljubljeno Derridajevo izrazoslovje – »metafiziki prezence«, je družno s kritično tezo, da je književnost zgolj ustanova oziroma meščanska ideološka fikcija, v drugi polovici 60. let 20. stoletja botrovala rojstvu zamisli intertekstualnosti (Juvan 2000b, 52, 92–104, 117–138). Ko je Julia Kri-

steva v Parizu med letoma 1966 in 1969 z 'revizionističnim' prilagajanjem Bahtinove dialoščnosti prenavljala 'formalistični' francoski strukturalizem, ga napolnjevala s prostornino zgodovinskosti, družbenosti in političnosti ter problematiko pišočega/beročega subjekta, in ko je v ta namen uvajala skovanko »intertekstualnost«, se je skoraj v isti sapi zavzemala za »drugačno logiko« (»une autre logique«), takšno, ki bi namesto s substancami in *esencami* računala z *relacijami* med entitetami (Kristeva 1969, 150–153, 172–173). Ideja intertekstualnosti je torej nastala iz postmoderne in poststrukturalistične misli, iz logike antiesencializma, ki je skušala spodkopati vse vrste bistvenostnih predstav v humanističnih vedah – od 'človeka' prek 'avtorja', 'literature' in 'pomena' do 'literarnega dela'.

Najprej je intertekstualnost skupaj s sorodnimi predstavami, kakršni sta pisanje ali označevalna praksa, vplivala na razstavitev enovitega pojma 'literatura'. V osvetljava 'teorije' – ta je s svojo meddisciplinarno mešanico lingvistike, semiotike, psihoanalize, 'sofistične' filozofije in poetskega ludizma zamenjala tradicionalno literarno teorijo in poetiko – se je 'literatura' spremenila v funkcionalistično razumljeno pluralnost 'literatur' (Leitch 1992, 59–60) oziroma v anarhično množstvo sociolektov (heteroglosijo), ki ga poleg rutinskih tipov govornih dejanj uravnavajo le raznorodni žanri diskurza. Pri teh pa je meja med estetsko-umetniškim in ostalim sporočanjem nedoločena in se družbeno vzpostavlja le prek institucionaliziranih praks, na primer šolstva, kritike, literarne zgodovine in založništva. Pozneje pa se je tudi 'žanr', na videz nekaj bolj substancialnega od literature, še sam izkazal za mrežo med- in nadbесedilnih razmerij, za omrežje, v katerega je vpleteno ustvarjanje, branje in obravnavanje besedil. Pokazalo se je, da je odnos semantično-sintaktičnih struktur posameznega besedila do ostalih besedil iz žanra medbesedilni in da so vsi žanri oziroma zvrsti po svojem nastanku, obstoju, razvoju in delovanju medbesedilni.<sup>2</sup> Ko so se v teorijah medbesedilnosti od sredine 70. let naprej toni teoretskega in političnega radikalizma umikali trezni, a tudi omlednejši govorici akademskih literarnih študij, so se v literarni vedi postopno izoblikovali nastavki za takšno razlago žanrov, ki se zaveda zablod esencializma, a kljub temu ne prepušča vse teže odgovarjanja tolmačenjem, ki rešitev problema žanrske identitete predstavljajo izključno na področje teorij družbenega delovanja, funkcionalizma in pragmatike, kakor da bi besedila sama s svojimi pomensko-skladenjskimi potezami ne mogla imeti prav nobenega opravljanja pri obstoju žanrov.

Toda ni bila samo medbesedilnost tisti razlagalni okvir, ki je na novo opredelil genološke probleme, temveč je po drugi strani tudi genološki premislek privedel do spoznanj, ki so koherentno razložila ključne pojave medbesedilnosti. Obstajajo namreč zvrsti, katerih identiteta je odvisna prav od takšne medbesedilnosti, ki je očitno poudarjena in jo bralec z veliko gotovostjo sprejema kot izraz pisateljve sporočevalne strategije. Takšno eksplicitno, zaznamovano medbesedilnost imenujemo citatnost (Juvan 2000b, 57–59), zvrsti in žanre, ki jih določa, pa medbesedilne oziroma citatne zvrsti; to so na primer parodija, travestija, burleska, pastiš, kontrafaktura, *cento*, kolaž, parafraza, variacija, imitacija, nadaljevanje, povzetek, interpretacija itn. (nav. d., 31–46, 265–270). Citatni žanri ob-

stajajo in delujejo podobno kot 'normalni' žanri, čeprav bi jih lahko obravnavali tudi kot njihove modulacije, podobno kakor nekateri genologi počnejo s 'satiro' ali termini za razne ponovljive perspektive, na primer 'tragično', 'elegično', 'bukolično' (po tem vzorcu torej *parodični* roman, *parodični* sonet ipd.). Kot parodijo besedilo vsekakor identificiramo ne glede na to, ali je zvrstno sicer sonet, povest ali dramska groteska. Razlogov za to je več: 1. ker se besedila, katerih identiteto označuje izraz parodija, na sorodne načine medbesedilno navezujejo na svoje predloge (s karikiranjem njihovih značilnosti ali/in z uvajanjem vsebinsko-izraznih neskladij) – imajo torej sorodno medbesedilno sintakso in semantiko; 2. ker pri tem opravljajo podobne komunikacijske vloge (od razvedrilnih, komično zabavnih do idejno in stilno kritičnih) – sorodna so po svoji pragmatiki; 3. in ker so se zato med avtorji, bralci, poetologi, kritiki in drugimi uspele povezati v kognitivni razred sorodnih pojavov – to se kaže v tem, da se je oblikovalo specifično žanrsko poimenovanje (termin 'parodija' je sploh eden najstarejših terminov literarne vede) in da se je o parodiranju od Aristotela do konca 20. stoletja razvil tudi metadiskurz, tj. teoretsko razpravljanje o tem, katera besedila so za žanr parodije prototipska, kako so parodijska besedila strukturirana, čemu se parodije piše ipd. (O tem podrobno razpravljam na drugih mestih, prim. Juvan 1997, Juvan 2000b, 37–45).

## II

Čeprav je bila intertekstualnost rojena v znamenju dekonstrukcije, logike antiesencializma in je zato bližnja sorodnica čisti negativnosti Derridajevih koncepcij *différance* in *écriture*, pa kot pojem vendarle že od svojega začetka ni brez 'substance', saj meri na interakcijo med besedili, izjavami, med njihovimi 'dejanskimi' semantičnimi in sintaktičnimi elementi, strukturami. Intertekstualnost je pravzaprav teoretska posebitev za znakovno interakcijo, v katero so vpleteni subjekti diskurza, ki na zgodovinskem in družbenem prizorišču nastopajo v dvojnih vlogah bralcev/piscev oziroma poslušalcev/govorcev; subjekt po besedah Kristeve s pisanjem ali govorjenjem bere (*«écriture-lecture»*) družbo in zgodovino kot veliki tekst (*«texte général»*) ter se s preoblikovanjem obstoječih izjav in kodov vanjo tudi umešča (Kristeva 1969, 113–114, 144, 149). Najprej bom skušal razviti nekaj argumentov v prid teze, da o žanrih odločajo tudi invariantni, ponovljivi elementi in strukture samih besedil, nato pa na tej podlagi navesti izhodišča o načinih medbesedilnega oblikovanja, ohranjanja in spreminjanja zvrsti in žanrov.

Kako ločiti ljubezenski roman od kriminalke, sonet od gazele, komedijo od tragedije? Odgovori na to vprašanje se nedvomno ločijo najprej glede na *pragmatično-kontekstualne* dejavnike – glede na to, kdo in v kakšnem položaju je tisti, ki žanrsko ločuje in grupira besedila, kakšni so pri tem njegovi nameni. Jezikovne strukture besedil so nekaj drugega kot žanrska zavest (Głowiński 1989, 89), ki v njih prepozna vrstne vzorce; ta zavest je bodisi 'teoretična', naknadna bodisi 'praktična', sprotna ter od-



visna od zgodovinskih in pragmatičnih okoliščin, v katerih jo posameznik aktivira. Na te razlike so v genologiji doslej že večkrat opozarjali – denimo z razlikovanjem med genološkimi predmeti, poimenovanji in pojmi (Skwarczyńska 1966), med predmetno in opisno ravni vzpostavljanja žanrov (Hempfer 1973, 16, 99–102), med abstraktnimi klasifikacijami »razredov besedil« in empirično-historičnimi opisi 'realnega' bivanja žanrov v družbenem diskurzu (Todorov 1978, 47–49), med zgodovinsko živečimi genološkimi formami (»kinds«) in tistimi, ki so zgolj plod teoretskega opazovanja (»subgenre, mode, constructional type«; Fowler 1982, 55), med teoretsko abstraktnim in literarnokritičnim, v zgodovinsko življenje literature vpetim oblikovanjem žanrskih predstav (Pavličić 1983, 33–37, 57–63, 70–77, 98–122), med »endogenimi« in »eksogenimi« žanrskimi poimenovanji ter med avtorsko in bralno-klasifikacijsko naravo žanrov (Schaeffer 1989a, 77, 147–153).

Ločevanje med žanri, določanje njihovih razpoznavnih značilnosti ter paradigmatičnih in mejnih primerov je torej po eni strani teoretska, od vročice ustvarjanja in branja že odmaknjena dejavnost. Vendar pa teorija nikakor ni nasprotje zgodovinske prakse, kajti tudi teorija je sama vedno že posebna vrsta (žanr), ki živi sredi takšne prakse, in je kot metadiskurz, ki proizvaja žanrske pojme in sisteme, v zapletenih povratnih zvezah s prvotnim literarnim diskurzom, tj. s pisanjem in branjem književnih besedil. Eno izmed takšnih zvez je nakazal že Todorov. Metadiskurz o žanrih – ta se ne vpleta samo v teorijo, zgodovinopisje in kritiko, ampak tudi v sama literarna besedila – je eden od signalov za zgodovinsko obstajanje žanrov in zvrsti: obstoj zvrsti 'tragedija' v Franciji 17. stoletja na primer poleg ponavljajočih se vzorcev v nizu sorodnih besedil izkazuje ravno tedanja zavest o 'tragediji' kot razpoznavni enoti v vrvenju diskurza, ta zavest pa je zgodovinsko dokumentirana – in na voljo genološki poznejši obravnavi – ravno prek žanrov poetološko-teoretskega razpravljanja o 'tragediji' in v oblikovanju metadiskurzivnih pojmov o njej (prim. Todorov 1978, 49). Teoretsko razpravljanje ima pečat sistematizirane, metodično regulirane vednosti o besedilih; ta od Aristotela prek srednjeveške *rota Vergiliana* do žanrskih 'zemljevidov' Fryeja, Scholesa ali Hernadija (Fowler 1982, 235–246) stremi k izdelavi preglednih in zaprtih klasifikacij, oprtih na strukturne invariante, ki se med variantnimi besedili iz različnih dob in okolij kažejo v obsegu, rabi verza/proze, obliki, prevladujočih ubeseditvenih načinih (dialog, pripoved, razlaga, izpoved ipd.), stilni ravni, tematiki, predstavljeni zgodbi, osebah, čustveno-vrednostni modalnosti, situacijski pogojenosti, tipih izjavnega subjekta in še čem. Toda poetologi, esteti in literarni teoretiki se trudijo z ločevanjem med zvrstmi in žanri, s konstruiranjem žanrskih pojmov in sistemov praviloma retrospektivno, *ex post*, že po fazah produkcije in distribucije besedil, odmaknjeno od njihove prvotne recepcije in kritiške obdelave. Zato se poetika žanrov večkrat nagiba k ahistoričnemu univerzalizmu, celo pri teoretikih, ki so, kakor na primer Wilhelm von Humboldt, cenili historizem in individualnost umetniškega oblikovanja (prim. Doležel 1990, 16–25, 72–74).

Kot 'zunanj' opazovalci literature so strokovnjaki pri omenjeni dejavnosti razmeroma redki, vendar pa so svojimi metaopisi, posplošitvami ali



predpisi lahko tudi vplivni in jih upoštevajo množice drugih strokovnih bralcev, kakor na primer Aristotela in njegovo razvrstitev treh načinov govora (*lexis*) in nemške romantike ter njihove trojice subjektivnih in objektivnih literarnih žanrov (prim. Genette 1986, 89–129). Takšne meta-besedilne opredelitve in klasifikacije vrst in žanrov so bile v starejših obdobjih – in so deloma še danes – tudi bolj ali manj avtoritativne smer-nice za proizvodnjo in sprejemanje literarnih del. Kljub vsemu se veliko pogosteje, tako rekoč vsak dan ločevanje med žanri dogaja v življenju literarnega sistema, prek praks, ki jih individualni, skupinski in institucio-nalni akterji spletajo neposredno okrog konkretnih besedil. To se dogaja na različne načine: prek bralskih pričakovanj, predstav o žanrih, prek avtorskega ali kritiškega označevanja besedil z žanrskimi poimenovanji, ne nazadnje tudi prek ustvarjanja, zbujanja ali prepoznavanja ne le 'dru-žinskih podobnosti', ampak tudi pomenljivih razlik med besedilom in enakovrednimi vzorci iz drugih besedil. Z vpeljevanjem, nakazovanjem, reproduciranjem ali prepoznavanjem razločkov med žanri se torej največ ukvarjajo pisci in bralci besedil ter tisti, ki jih posredujejo občinstvu ali jih kritiško predstavljajo javnosti. V vseh primerih je razločevanje med zvrstmi in prepoznavanje žanrske identitete konkretnega besedila poveza-no s takšnim ali drugačnim 'praktičnim' interesom, vezanim na kontin-genčne okoliščine in cilje akterja, zato se pač ne pokorava režimu meto-dičnega spoznavanja.

Pisatelj denimo skuša z odločitvijo za žanrski tip strateško predvideti vrsto bralca, njegove odzive, svoje pisanje postavlja v razmerje z znanimi deli in diskurzi, ga torej pomensko-tematsko, stilno-estetsko ali ideološko-vrednostno umešča. Pri bralcu je razpoznavanje žanrskega značaja besedila skupaj s pregledom nad raznovrstnostjo zvrstne ponudbe dejav-nik, ki vpliva najprej na to, kaj bo sploh vzel v roke in s kakšnimi pred-postavkami se bo branja lotil (na primer pri pustolovskem romanu: kakšne junake in kakšen potek zgodbe lahko predvideva, katere vrste dogodkov se bodo v besedilu najverjetneje pojavile, kako bodo dogodki posredovani in povezani). Med samim branjem žanr nastopa kot 'vmes-nik', ki novosti iz besedila povezuje s področjem 'že branega', z znanimi okviri in shemami, to pa bralcu olajšuje proces akomodiranja novih infor-macij v svoje kognitivne sheme (Bart Keunen 2000 v tej luči interpretira vlogo Bahtinovega pojma kronotop, tj. žanrsko specifične časovno-pro-storske, vrednostne in dogajalne strukturne enote, ki jo je mogoče najti v več različnih besedilih, na primer kronotop poti).<sup>3</sup> V primerjavi z bralcem je posebnost kritika ta, da razmerje besedila do žanrov vpleta v izrekanje in utemeljevanje javnih vrednostnih sodb, na primer na podlagi vnaprejš-nje ocenjevalne lestvice žanrov: visokih in nizkih, resnih in lahkih. Po-sredniki besedil – uredniki, izdajatelji, založniki – pa žanrske razločke vpenjajo v strategije kopičenja finančnega in simbolnega kapitala. V ozadju so denimo ocene, kateri žanri so konjunkturni, kateri nagovarjajo posamezno skupino občinstva, kateri zagotavljajo prestiž ipd. Nekoliko drugačne so spet potrebe knjižničarjev. Knjige katalogizirajo in postavl-jajo na police tudi po žanrskih načelih, in to z namenom, da zadovoljijo takšna povpraševanja in iskanja uporabnikov svojih storitev, ki niso

usmerjena na izbrane avtorje in dela, ampak jih bolj zanima določen tip informacije (tematsko področje, pristop, obseg obdelave ipd.).

Ločevanje med žanri je vpeto v tovrstne prakse, potekajoče v različnih kulturnih okoljih in jezikih. Kot piše Fowler, med žanrskimi izrazi v različnih jezikih ni natančnih ekvivalenc, saj so »literarne konvencije zelo tesno povezane z nacionalno kulturo« in v vsaki takšni kulturi pomenljivo izstopajo drugačne poteze, funkcije literature (Fowler 1982, 133). Ločevanje žanrov je poleg tega motivirano z raznovrstnimi interesi pisateljev, bralcev, kritikov, založnikov, urednikov in drugih. Zaradi vsega tega je pač razumljivo, da ne more biti teoretsko enotno in dosledno. Zmešnjava je velika še zato, ker se ločevalni kriteriji spreminjajo zaradi razmerij med vrstami. Žanrska identiteta je odvisna od mreže razlik z drugimi žanri in primeri zanje (Beebe 1994, 28, 257). Ali bo kako besedilo žanrsko prepoznavno po tipu, celo imenu junaka, po dolžini, verznosti ali proznosti, vrsti naslova, tipu pripovedovalca in njegove perspektive ali kakem drugem snopu razločevalnih potez (izključene niso niti knjižne platnice), je namreč odvisno od tega, kateri žanri avtorju in njegovim občinstvom tvorijo referenčni sistem, kontekst, na ozadju katerega se določa posebnost konkretnega besedila. Zato v zgodovini niso redki primeri, da ista žanrska oznaka v spremenjenih genoloških kontekstih dobiva novo pojmovno vsebino (termin »commedia« je v Dantejevem času pomenil pripoved s srečnim razpletom, izraz »drama«, ki je v antiki zajemal vse gledališke tekste, pa je v 18. in 19. stol. postal zvrst, ki se razlikuje od tragedije in komedije; Schaeffer 1989a, 105, 120), kakor tudi ne primeri, da dobiva eno in isto besedilo v očeh akterjev na literarnem polju različne žanrske identitete, ne le diahrono, ampak tudi po več hkrati (Cervantesov *Don Kihot* je bil tako burleska, komični in idejni roman, parodija viteškega romana ipd.; prim. Schaeffer 1989 69; Fielding je svoje bralce povabil, naj *Toma Jonesa* berejo kot »komični ep v prozi«; Fowler 1982, 88). Ne nazadnje na takšno raznorodnost kriterijev, prek katerih si ob posameznih besedilih bralci ali avtorji priključijo ustrezne genološke pojme in poimenovanja in besedilom določijo žanrsko identiteto, vpliva tudi dejstvo, da je sleherno besedilo – posebej še literarno – »kompleksen semiotični predmet« (Schaeffer 1989a, 80 in sl.): ni samo besedilo s svojo semantiko in sintakso, ampak tudi govorno dejanje, ki ima v kontekstu več funkcij in v njem postavlja razna razmerja med subjektom izjave in njegovim naslovnikom. In vsaka od teh razsežnosti literarnega besedila stopa v igro kot podlaga za oblikovanje žanrskih pojmov.

Četudi si ne gre več zatiskati oči pred tem, da besedila funkcionirajo literarno ali žanrsko, samo če so povezana s strategijami, potrebami, dispozicijami itn. akterjev – individualnih ali institucionalnih – in z njihovim delovanjem v posebnem družbenem podsistemu/polju, pa se je treba vendarle vprašati, na podlagi česa so se izoblikovala določena žanrska pričakovanja, kako in zaradi česa lahko besedila dobivajo svojo 'uporabno vrednost' in delujejo kot nenapisane pogodbe med avtorji in bralci. Menim, da se besedilom pripisujejo takšni ali drugačni žanrski predikati *tudi* zaradi njihovih 'objektivnih', preverljivih *lastnosti*, kakršne so dolžina, oblika, leksika. Takšna teza še ne pomeni vračanja v metafiziko zvrstnega esencializma.

Čeprav se s stališč sodobne epistemologije, ki se zaveda konstrukcijske vloge opazovalca, ni mogoče strinjati z več kot trideset let starim stališčem Skwarczyńska, da imajo genološki predmeti (nadvrste, zvrsti, žanri) objektivni, od naše zavesti neodvisen obstoj, pa še vedno drži njena ugotovitev, da so ti predmeti v besedilih neločljivi od njihovih jezikovno-komunikacijskih struktur in da so žanri sestavni del funkcijske variantnosti jezikovne komunikacije (Skwarczyńska 1966, 20, 23–24). Mihail Bahtin je v prelomni študiji »Problem govornih žanrov« iz let 1952–53 odkril nekaj podobnega, da namreč jezik ne obstaja kot abstrakten sistem, ampak samo prek rab v družbeno-zgodovinsko umeščeni izjavah, in da se s ponavljanjem jezikovno-tematskih vzorcev, ki se večkrat obnesejo ob enakih ali podobnih situacijskih tlorisih govorne interakcije, sčasoma oblikujejo razmeroma ustaljeni tipi tvorjenja izjav – govorni žanri. Ti žanri, ki nastopajo tako v vsakdanjih konverzacijah in javnih občilih kakor tudi v besedni umetnosti, so zelo številni, bolj ali manj zapleteni in v različni meri uzaveščeni, poimenovani. Uravnavajo tematsko-vsebinske, kompozicijske in slogovno-vrednostne poteze izjave in nastopajo kot nekakšni vmesniki med sistemom jezika, posamezno izjavo in družbeno-historičnimi konteksti jezikovne rabe, tako da sleherna uporaba jezika poteka prek 'kanala' enega ali več takšnih žanrov (Bahtin 1999). Iz tega sledi, da so govorni žanri že vključeni v jezikovno-pragmatično zmožnost izjavljalcev in njihovih naslovnikov. Podobne ugotovitve pogosto srečujemo v sodobni genologiji in teoriji govornih dejanj. Naj med njimi omenim kar pasažo iz razvpitega Derridajevega eseja »The law of genre« – ta sicer kljub domišljavemu naslovu za genologijo nima kdove kakšne vrednosti, saj gre v bistvu za interpretativni *impromptu* o Mauriceu Blanchotu –, v kateri prek besednih iger »citation/ré-cit« odmeva ideja, da je ponovljivost, citatnost strukture v nizu več izjav podlaga za klasifikacijo žanrov in performativov (Derrida 1980, 57–58). Derrida se je v svojem pisanju o žanrih zelo verjetno odzval na Todorova, ki je nastanek žanrov diskurza (literarnih in neliterarnih) razlagal iz institucionalizacije oziroma konvencionalizacije povračajočih se potez diskurza – semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih – v več izjavah. Žanri so po Todorovu kodifikacije ponovljivih besedilnih značilnosti, zato obstajajo kot institucije, ki funkcionirajo kot » modeli pisanja« za avtorje in »obzorja pričakovanj« za bralce. Institucionalizirali (kodificirali) so se tisti žanri diskurza, ki so bili najbližje osrednjim družbenim ideologijam, zato so žanri po svoji institucionalni plati posredniki med jezikovnim gradivom in družbeno-kulturnim kontekstom (Todorov 1978, 49–51).

Temeljito in mnogostransko je o vlogi besedilnih 'dejstev' kot podlag za oblikovanje žanrov in žanrske zavesti razpravljal Klaus W. Hempfer v *Gattungstheorie* (1973). V sklepu svoje knjige postavi zvrstne modele, norme pisanja in branja besedil v okvir jezikovno-komunikacijske kompetence oziroma performance in se po zgledu Piagetove epistemologije zavzame za konstruktivistično sintezo: žanrski pojmi se oblikujejo prek interakcije med dejavnostjo spoznavajočega subjekta in predmetom spoznavanja, tako da se pojmovna konstrukcija usklajuje z 'objektivnimi'

lastnostmi besedil; Hempfer tudi trdi, da je mogoče obstoj žanrskih invariant eksperimentalno dokazati (Hempfer 1973, 221–223). O tem nas prepričuje empirična študija Johana F. Hoorna »How is genre created?«. Hoorn sicer ne zanika veljave pogledov, da sta tako pomen besedila kakor tudi njegov žanrski značaj konstrukta, ki ju izdelajo bralci iz svojega predhodnega znanja o avtorju, pod vtisom knjižničarskih razvrstitev in podobnih kontekstualnih dejavnikov. Dokaže pa, da imajo pri tem vsaj tolikšno težo tudi 'inherentne' značilnosti samega besedila: besedila žanrsko lahko kategoriziramo na podlagi distribucij besednih frekvenc (Hoorn 2000). Bralci so zmožni prepoznati žanrski vzorec že ob razmeroma kratkih segmentih besedila, in sicer zaradi statistično pomenljivega pojavljanja določenih besednih družin, saj vsaka množica besed zbuja sklope asociacij, besednih zvez. Besedila, ki imajo po mnenju svojih bralcev zadostno število podobnih besed, se potem uvrščajo v isto množico, takšno, ki se razlikuje od drugih skupin besedil, v katerih pogosteje izstopajo drugačne besede – v pikaresknih romanih se bo beseda 'pastir' pojavila manj pogosto kot v pastoralnih romanih (nav. d.). Hoornovi metodi, ki kombinira statistiko s teorijo množic, sicer ni treba v vsem slediti, vendar pa prinaša tehtne argumente zoper zavračanje preverljivih sestavin besedila kot veljavnih dejavnikov pri zasnavljanju žanrov.

In ravno v to, kako se žanri oblikujejo v procesih pisanja, recepcije in naknadne obdelave besedil (s teoretsko metarefleksijo vred), nam ideja intertekstualnosti odpira relevantne uvide. Oblikovala je neesencialističen in nehierarhičen pogled ne le na genezo, obstoj in razvoj genoloških oblik, temveč tudi na razmerje slehernega besedila do žanra. Zvrsti in žanri s tega stališča niso notranje forme, ki bi se konkretizirale v vseh posameznih primerkih, uvrščenih v isti genološki razred, temveč rezultante medbesedilnih in metabesedilnih postopkov v procesih pisanja in branja.

Kot je nakazala že Stefania Skwarczyńska (1966), je žanr izrazito razplasten pojav, ki je sicer pripet na literarna dela (»genološki predmeti«), a jih tudi presega, saj ima opravka s spoznavnimi in intencionalnimi razmerji do njih – to je z žanrsko zavestjo in njenimi pojavnimi oblikami (»genološka poimenovanja«, »genološki pojmi«). Obstoj žanrov je, kot lahko sklepamo po Skwarczyński, že v samem temelju interaktiven. Žanri obstajajo v stalni interakciji treh ravnin, to so: (a) žanrska poimenovanja, s katerimi so pisatelji, bralci, poetologi, kritiki in literarni znanstveniki označevali 'celotna' besedila (roman, povest), včasih tudi njihove posamezne formalne oziroma vsebinske razsežnosti (*komični ep*, *satirična epistola*), končno pa literarna dela raznih avtorjev, dob in okolij razvrščali v razrede; (b) žanrski pojmi in predstave, nastali z metajezikovnim opisovanjem samih literarnih del in s posploševanjem norm, pravil in estetskih idealov; (c) genološki predmeti – ekvivalence, podobnosti med semantično-strukturinimi potezami literarnih del, ki jih 'čutijo' pisatelji, bralci, kritiki in drugi. Če nekoliko razvijem izhodišče poljske genologinje, se v konceptiji žanra srečujejo 'faktični' elementi govora/pisanja z dejavnostmi zavesti, ki te besedilne 'fakte' – tudi glede na pragmatični kontekst in interese subjekta zavesti – spoznavno diferencira, razčlenjuje, jih ureja v modele in končno v miselne predstave, prek katerih omenjene 'fakte'

primerja s 'fakti', priklicanimi iz spomina na druga, že znana besedila. Literarna dela v tej luči dobivajo žanrski značaj na medbesedilen in meta-besedilen način, prek percepcije in procesiranja, ki sproža interakcijo med različnimi besedili: med lastnostmi dela, ki je v branju, in priklicanim spominom na nize besedilnih vzorcev s področja 'že branega' ali predstavami, ki so jih o žanru oblikovala razna metabesedila v šoli, kritiki, teoriji ter razvrstitve v knjižnicah in knjižnih zbirkah.

Intertekstualno razlago žanra je omogočila poststrukturalistična razstavitev opozicije 'kod – tekst'. Pojem kod je bil v strukturalizmu naslednik esencializma, bil je večinoma reificiran, predstavljen kot širša, temeljna, izvorna entiteta, ki obstaja sama po sebi, neodvisno od besedil in pred njimi: sistem znakov s svojim slovarjem in slovnico naj bi eksistirala bodisi v prirojeni ali privzgojeni miselnosti posameznika bodisi v kolektivni zavesti, in iz njega naj bi izjavljalec pri tvorbi besedila izbral elemente in strukture. Besedilo je torej glede na kod veljalo za nekaj drugotnega in izpeljanega. Takšna logika je delovala tudi v razlagi razmerja med besedilom in žanrom, saj je bil ta pojmovan kot jezikovni podkod. Roland Barthes je bil pri svojem prehodu iz strukturalizma v poststrukturalizem nemara prvi, ki je hierarhijo strukturalistične dvojice 'kod – tekst' obrnil. Pokazal je, da kod ni abstrakten, enovit in aprioren sestav znakov, ki bi prek svojih uresničitev določal posamezna besedila, ampak da je že sam tekstualen oziroma intertekstualen, zlit z označevalno prakso. Kod ontološko 'parazitira' na 'realnih' izjavah, razgrinja se v spletnju medbesedilnih relacij, ki nastajajo v historičnem procesu pisanja in branja, in to prek miselnih dejanj subjektov, ki proizvajajo in obdelujejo pomene. Kod je *déjà lu*, tisto, kar je bilo že prebrano in se vpleta v pisanje ali branje novega teksta (Barthes 1981, 155, 157); tvorijo ga »asociacijska polja, supratekstualna organizacija zapisovanja« (nav. d., 155) ali »perspektiv[e] citatov, fatamorgan[e] struktur«, »fragmenti nečesa, kar je bilo vedno že brano, videno, storjeno, izkušeno«; kod je »sled tega že«, ki s svojimi elementi vstopa v tkanje teksta (Barthes 1970, 20–21).

Barthesovo razmišljanje o medbesedilnosti žanrskega koda je razvil Ulrich Suerbaum v študiji »Intertextualität und Gattung« (1985). Na primeru Poeja in Doylea je pokazal, da se žanrska identiteta detektivskega romana oblikuje zgolj prek besedil, in sicer s kumulativnim procesom, ki ga poganjata dve obliki generične medbesedilnosti: linearna in perspektivna. »Linearna medbesedilnost« je navezovanje besedila na niz podobnih, predhodnih literarnih del, ki se kaže s citatno-aluzivnim povzemanjem oziroma z omembami in preoblikovanji njihovih paradigmatičnih elementov ali struktur. Fowler uvršča žanrske aluzije med pomembne signale žanra (1982, 106–107). Medtem ko je denimo Henry Fielding k svojim romanom moral pisati obsežne esejistične predgovore, posvečene iskanju prostora za svoja nekonvencionalna dela v obstoječih klasifikacijah stilov in žanrov, pa si je Jane Austen v dobi, ko se je roman med bralci in kritiki že uspešno uveljavil in se ga je dalo zlahka prepoznati, lahko privoščila, da je žanrsko identiteto svojih besedil izostrila le s posameznimi žanrskimi aluzijami na predhodno linijo, med drugim na gotske romane (nav. d., 91). Tudi Walter Scott se je v romanu *Waverley* podob-



no skliceval na žanrsko tradicijo 'romance' (nav. d., 228), prvi slovenski roman, Jurčičev *Deseti brat* pa se v eksordialnem delu izrecno navezuje na Scottov žanrski model. Suerbaumov termin »perspektivna medbesedilnost« pa meri na drugačno ozadje, pred katerega stopa novo literarno delo: gre za navezovanje tega na besedila iz neliterarnih, sosednjih govornih žanrov, na primer na dnevnike, pisma, publicistiko in podobno (Suerbaum 1985).

Neposredna raba žanrskih poimenovanj v naslovih in podnaslovih besedil, knjig (na primer pri Francetu Prešernu naslov zbirke *Poezije* in naslovi besedil in ciklov, kot so *Sonetje nesreče*, *Zabavljivi napisi*, *Gazele*, *Sonetni venec*, *Romanca od Strmega grada*) ter genološko usmerjeni predgovori in spremne besede, skratka vse tisto, kar Gérard Genette (1982, 8–12) spravlja pod oznako »paratekstualnost«, so kratka, enobesedna, ali daljša metabesedila oziroma metadiskurzivne izjave, s katerimi pišeči subjekt naslovnikom odkrito zaznamuje, da svoje literarno besedilo medbesedilno navezuje na izbrano zvrstno-žanrsko črto, da iz nje izhaja, jo razvija, predeluje in da je estetsko in semantično informacijo besedila treba razbirati s priklicevanjem vzorcev iz te linije. Zato se strategije pri besedilnih žanrskih poimenovanj ne držijo vedno konverzacijske maksime 'bodi resničen', ampak v nekaterih primerih ustvarjajo očitno razdaljo med obujenimi zvrstnimi asociacijami in dejansko podobo besedila (na primer nekateri modernistični teksti Vena Tauferja v njegovi zbirki *Sonetje* nimajo s kanonično zgradbo soneta nič skupnega). Postopki, s katerimi literarno delo bralcu iz spomina izlušči obrise literarnega izročila, mu predlaga žanrski prototip ali niz, ki mu hoče biti sorodno ali pa se od njega razlikovati (Balzacova *Comédie humaine*), so tudi bolj posredni, na primer uvodni epigrafi, razne žanrske aluzije – sorodno zveneči naslovi, raba enake zunanje oblike (sonet, gazela, haiku), istoimenski junaki in kraji (Josip Stritar locira dogajanje svojega pisemskega romana *Zorin* v Rousseaujev Montmorency) – in raztreseni citati, stilne imitacije ali motivne preobrazbe predhodnih umetnin.

Skratka, s takšnimi postopki hoče avtor pokazati, od kod je literarno delo izšlo oziroma na kakšnem ozadju dobiva svoj pomen. In prav z medbesedilnimi navezavami, tj. s prenosi, posnetki in opisi struktur in/ali elementov predlog, z vzpostavljanjem podobnosti ali odmikov se z vsakim novim besedilom snuje in preoblikuje 'kod' določenega žanra, kopiči se njegov semantični, sintaktični in pragmatični inventar, premikajo se meje žanra, določa se to, kaj je v njem predvidljivo in mogoče, kaj pa je že transgresija, ki sega onkraj dopustnega. Dober primer za linearno medbesedilnost je aluzivna podobnost med naslovi, saj je prav ta med najvažnejšimi signali žanrske identitete. Poznejša dela so tako pogosto posnemala tip naslova iz modelnega besedila ali besedilnega niza (Fowler 1982, 92–95): angleške renesančne tragedije so po vzoru antičnih v naslov postavljale ime protagonista (*Othello*, *Kralj Lear*), v nasprotju s poudarjanjem izjemnega posameznika pa so komedije od antike naprej dajale v naslove bodisi kolektiv (*Aharnjani*), značajske tip (*Napihnjeni vojščak*) ali kak pregovor oziroma idiom (*Mera za mero*, *Veliko hrupa za nič*). Perspektivna medbesedilnost, o kateri piše Suerbaum, s podobnimi



postopki žanrsko identiteto besedila vzpostavlja še prek razmerij z neli-terarnimi diskurzi, tako da literarno govorico približa denimo bolj intimnim, zasebnim sporočilom (dnevniki, pisma) ali pa javnim (publicistika).

Koncepcija medbesedilnosti se še najbolj obnese v takšni teoriji zvrsti/žanra, ki wittgensteinsko načelo družinskih podobnosti med besedili istega genološkega razreda osvetljuje genetično, s pomočjo pojma prototip. Sem bi lahko uvrstili že omenjeno Schaefferjevo študijo »Literary genres and textual genericity« (Schaeffer 1989b) in knjigo Fishelova *Metaphors of genre* (1993). Fishelov svojo delovno definicijo žanra zasnuje prav na kombinaciji prototipskih, reprezentativnih besedil in prožne množice konstitutivnih pravil, ki je iz teh besedil izpeljana; prototipska dela so tista, ki omenjena pravila ponazarjajo (Fishelov 1993, 8, 12). V nadaljnjem življenju žanra – pisanju in branju v poznejših obdobjih ali drugih jezikovno-kulturnih okoljih – prototipi niso nujno normativno zavezujoči vzori, ki jih je treba posnemati, ampak nastopajo v vlogi generične reference (prim. Schaeffer 1989b), na katero se nova besedila navezujejo z raznovrstnimi medbesedilnimi signali in razmerji, od pritrjujočih do izrazito polemičnih. Prav na tej točki medbesedilnost popravlja kavzalno-genetično logiko, udomačeno v zgodovini žanrov: subjekt poznejšega besedila namreč ni zgolj odvisen od predhodnih vzorov, prototipov, ni samo pod njihovim vplivom, temveč z generičnimi referencami tudi pred očmi občinstva sam tvori, konstruira predhodno linijo žanra, izbira svoje prototipe in neredko tudi manipulativno gradi podobo svojega razmerja do njih.

Fishelov pojma prototip ne rezervira samo za eno samo paradigma-tično delo, ki naj bi utemeljilo zvrst ali žanr. Sklicujoč se na kognitivne študije Eleanor Rosch in Carolyn B. Mervis iz 70. let, trdi, da vlogo prototipa, s katerim bralci prepoznavajo žanrsko identiteto besedila, izpolnjuje niz besedil – t. i. trdo jedro tipičnih članov žanra, ki so po svojih konstitutivnih lastnostih v družinskih podobnostih in se kar najizraziteje razlikujejo od pripadnikov drugih žanrskih kategorij (Fishelov 1993, 61–63). Družinske podobnosti med teksti nastajajo genetično, zaradi vztrajnih medbesedilnih navezav na prototipska besedila ali nize. To poteka po analogiji z biološkim potomstvom. Potomci izvirajo iz skupnih prednikov, v enem jim sledijo, v drugem pa nasprotujejo, zato izkazujejo skupne poteze. Linija žanrskega potomstva se prek medbesedilnih navezav (od imitacij do polemičnih nasprotovanj pri antižanrih in parodijah), s podporo žanrskega metadiskurza v parateksth, poetiki, kritiki in literarni zgodovini ter ob vplivih raznih institucij (od založb prek knjižnic do šol) navadno strukturira okrog avtorjev in besedil, ki so *retrospektivno*, na podlagi kanonizacije, postavljeni v vlogo 'utemeljitelja', 'očeta' ali 'starševskih figur', ki predstavljata nasprotujoče si možnosti pisanja v okvirih žanra (na primer Homer in Vergil kot 'očeta' epa, Petrarca in Shakespeare kot 'utemeljitelja' soneta) (nav. d., 65–67). Podobno kot Fishelov razmišlja tudi Fowler: temelj podobnosti v literaturi leži v tradiciji, v nizu vplivov, imitacij, variacij in prenovitev podedovanih kodov, ki povezujejo dela nekega žanra (Fowler 1982, 42, 114).

## III

Generičnost je torej vezana na besedila, na interakcijo, ki se prek medbesedilnosti odvija med akterji na literarnem polju. Prototipski besedilni vzorci – takšno vlogo so dobili, ker so se kanonizirali ali se priljubili med bralci – v literarnem življenju spodbujajo imitacijsko-variacijske in preblikovalne navezave; najprej se ponavlja isti avtor in njegov krog, nato pa ga 'ponavljajo' tisti, ki se soočajo z njegovim vplivom. Medbesedilne navezave na prototipska besedila so večkrat tudi očitne in so občinstvu tako rekoč ponujene na pladnju. Zaznamovane so na primer s citati, z epigrafi, intertitularnostjo, aluzijami ali omembami 'očeta' žanra. Prešeren je denimo v svojih neopetrarkističnih sonetih Petrarcovo sonetopisje ne le emuliral, ga romantično rekonstruiral, temveč je v njih italijanskega mojstra tudi duhovito omenjal. Žanrska poimenovanja v naslovih in podnaslovih, na primer *Sonetje nesreče* (Prešeren), *Sonetje* (Veno Taufer), *Šepavi soneti* (Dekleva) ali *Sonetni drugi* (Milan Jesih), nastopajo ne samo kot znaki avtorjeve vezave na izbrani žanrski vzorec, ampak tudi kot sredstva za zbujanje žanrske zavesti bralcev. Udeleženci literarne komunikacije namreč množice besedil vseskozi kognitivno organizirajo v razrede, ker med njimi odkrivajo sorodnosti v strukturi, pomenih ali kulturnih funkcijah. Toda z vsakim novim besedilom in njegovo obdelavo v žanrskem metadiskurzu se meje takšnega kognitivnega razreda bolj ali manj na novo določajo, in to ravno prek upoštevanja medbesedilnih referenc na prototipska besedila. Žanrsko zavest reflektivno poglobljajo in utrjujejo teoretski pojmi. Poleg medbesedilnega imitiranja-transformiranja so pogosto tudi ti – kot metajezikovne kategorije, ki so imele v poetiki normativno veljavo – vplivali na oblikovanje žanrskega niza in na njegovo kontinuiteto, zlasti pri kanoniziranih žanrih predrazsvetljenske literature, kakršni so bili ep, tragedija ali oda (prim. razliko med »sintetično« in »analitično« generičnostjo pri Schaefferju 1989b).

Z medbesedilnostjo se je razdrla monistična hierarhija vsebovanj, po kateri je vsako besedilo pripadlo nekemu žanru, ta zvrsti in 'naravni formi', ta pa končno literaturi kot metavrsti. Literarno delo nasprotno izziva različne generične reference, jih med sabo staplja, križa (prim. Fowler /1982, 156–157, 183 in sl./ o postopkih združevanja, mešanja in hibridiziranja danih žanrov). V besedilu se različni žanrski kodi ne le srečujejo, temveč tudi sproti konstruirajo in dekonstruirajo. Medbesedilno navezovanje na žanrska prototipska besedila in formalno-tematske konvencije, razpršene v variantne nize podobnih besedil, je tisti dejavnik, ki literarne zvrsti in žanre najbolj odločilno oblikuje, jih vzdržuje v zavesti piscev, bralcev, kritikov in drugih udeležencev literarne komunikacije, seveda pa jih tudi zgodovinsko spreminja. Prekroji njihovo strukturo, jezik, tematiko in funkcije, jih vpenja v razmerja z drugačnimi literarnimi ali neumetniškimi žanri in jih tako premika v žanrskem sistemu družbenega diskurza (prim. Angenot 1983).

Naj na koncu povzamem in poantiram svoje razpravljanje. Antiesencializem kot epistemološka poteza poststrukturalizma in historizma je v genologiji – na sledi Wittgensteinove ideje o družinskih podobnostih –

privedel do prepričanja, da so zvrsti in žanri zgolj sistemi razlik brez določljive formalne ali vsebinske substance, ki bi se jo dalo pokazati v besedilih, združenih v genološki razred. Po takšni logiki je žanrska identiteta nujno historično nestabilna, odvisna zgolj od 'zunajbesedilnih', pragmatično-kontekstualnih dejavnikov, v končni posledici od tega, kako se institucionalizirajo ali razkrojijo rutine v proizvodnji in potrošnji kulturnih proizvodov. Čeprav je koncepcija intertekstualnosti izvorno prav tako nastala iz nasprotovanja 'metafiziki prezence', pa danes genologiji omogoča drugačno razlago žanrske identitete: tako nastanek, obstoj, delovanje in spreminjanje literarnih vrst kakor tudi razmerje besedilo – žanr lahko s pomočjo medbesedilnosti pojasnimo na način, ki ne zanemara semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih lastnosti besedil. Prav omenjene lastnosti so tisto izhodišče, ki v sami literarni produkciji in njeni sproti ali naknadni refleksiji (žanrski zavesti) izoblikuje žanre. Žanri živijo od družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilne in metabesedilne navezave ter sklicevanja na prototipska besedila, besedilne nize. To da besedilo ali niz besedil postane prototip žanra, je izid medbesedilne in metabesedilne interakcije: na eni strani je delovanje (vplivanje) semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih potez prototipskih besedil na domače in tuje literarno potomstvo, na drugi strani pa metabesedilni opisi ter medbesedilne izpeljave in sklici (reference), ki 'trdo jedro' ali prototip žanra vzpostavljajo za nazaj. Posamezno besedilo je zaradi žanrske in performativne komponente komunikacijske kompetence od generičnih vzorcev (ti niso abstraktni kodi, ampak medbesedilni *déjà lu*) po eni strani odvisno, saj je jezikovno gradivo z njimi nujno urejeno, po drugi strani pa se besedilo z različnimi postopki medbesedilnega sklicevanja tudi samo dejavno vključuje v pluralnost žanrskega konteksta – tako avtor besedilu oblikuje pomen in zgradbo, na ta način vpliva na bralna pričakovanja in postopke.

## OPOMBE

<sup>1</sup> V tem spisu se ne bom posebej spuščal v problematiko teoretskih hierarhij med genološkimi termini, ki po analogiji z biološkimi in logičnimi klasifikacijami temeljijo na predstavi o sestopanju od širših, abstraktnejših, filozofsko-teoretskih oziroma temeljnih in globinskih k ožjim, zgodovinsko konkretnim in empiričnim oziroma izpeljanim in površinskim pojmom. Na Slovenskem sta dolga leta tekmovali dve izrazijsko nasprotno urejeni lestvici: slovenistika je po Matjažu Kmeclu od leta 1973/74 vztrajala pri nizu vrst – vrsta (s poznejšim dodatkom žanr – podžanr), na primer v lestvici epika – roman – zgodovinski roman – romantični zgodovinski roman, primerjalna književnost z Jankom Kosom pa pri inverziji prvih dveh členov (vrsta – zvrst), pri čemer je prvi člen meril na isto kanonično triado, torej na 'abstraktnejše' liriko, epiko in dramatiko. Razlike med obema izročiloma, ki sta konkurirala tudi v šolstvu (od osnovnega do visokega), sicer niso bile le nominalistične, temveč vsaj deloma tudi konceptualne: Kmecl (1996, 230–231) je po Staigerjevem vzoru v liriki, epiki in dramatiki kot zvrsteh videl predvsem »zbirne pojme« in zagovarjal poleg omenjene trojice še zvrsti, ki

nastanejo na podlagi drugih, sodobnejših kriterijev (glede na medij, bralca, avtorstvo); Kos pa nasprotno vse do svoje najnovejše *Literarne teorije* vztraja pri tezi, da v romantiki kanonizirana trojica ni nekaj zunanjega, začasnega in zamenljivega, da torej lirika, epika in dramatika »niso zunanje rubrike, ampak globinski pojmi«, ki določajo temelje notranje zgradbe besedila. V omenjeni knjigi Kos tudi preseka gordijski voz, zmešnjavo okrog opozicije zvrst – vrsta oziroma vrsta – zvrst; predlaga, da sta besedi zvrst in vrst sinonima, ki označujeta pojave, kakršni so roman, povest, tragedija ali elegija; liriko, epiko in dramatiko, ki jih je prej označeval kot vrste, pa krsti preprosto za nadzvrsti oziroma nadvrste (Kos 2001, 88–91, 153–154). V tem spisu bom izrazijsko sicer sledil Kosovi pragmatični rešitvi, torej v izenačevanju pomena besed zvrst in vrsta ter rabi besede nadvrsta, čeprav sem zadržan do esencializma, ki mu njegova literarna teorija s pojmovanjem nadvrst nedvomno pripada. Izrazje dopolnjujem s pojmom 'žanr', ki se je tudi na Slovenskem že dobro prijel, zlasti v raziskavah Mirana Hladnika, in sicer v pomenu, ki ga zagovarja tudi Pavličič (1983, 101–127): žanr kot interpretacija oziroma konkretizacija literarne zvrsti v določeni tematiki/snovi, obliki, obdobju ali literarni smeri, stilu (na primer kmečka povest, detektivski roman, petrarkistični sonet, simbolistična črtica). Kot bo razvidno v nadaljevanju, zagovarjam tezo, da so prava realnost diskurza žanri, da so ravno ti modusi, ki dejansko regulirajo komunikacijo; manj to velja za zvrsti/vrste, te namreč funkcionirajo v izmenjavah med literarno prakso in njenim teoretsko-zgodovinskim opazovanjem; nadzvrsti/nadvrste, če z njimi po nemškem zgledu mislimo na liriko, epiko in dramatiko, so pretežno stvar teorije, ne pa pisanja, distribuiranja in branja literarnih besedil (drugače je, če so nadzvrsti pojmovane anglosaksonsko, v smislu trojice poezija, proza in drama – ta triada deluje tudi v zavesti in dejanjih pisateljev, urednikov, v preferencah bralcev: nekateri ljubijo poezijo, drugi ne odprejo knjige, če ni v prozi, tretji spet najraje zahajajo v gledališče ipd.).

<sup>2</sup> Zakaj v intertekstualnost štejem tudi metatekstualna razmerja, bom pojasnil v nadaljevanju.

<sup>3</sup> Že E. D. Hirsch je v svoji *Validity in interpretation* (1965), trdil, da je vsakršno razumevanje ubesedenega pomena nujno vezano na žanre (nav. po Beebe 1994, 13).

## LITERATURA

- ANGENOT, Marc (1983): »Intertextualité, interdiscursivité, discours social.« *Texte 2*. 101–112.
- BAHTIN, Mihail (1999): »Problem govornih žanrov.« Prev. H. Biffio. Bahtin, *Estetika in humanistične vede*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: Studia humanitatis. 229–282.
- BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. Pariz.
- (1981): »Textual analysis of Poe's Valdemar.« *Untying the text*. Ur. R. Young. London – New York: RKP. 133–161.
- DERRIDA, Jacques (1980): »The law of genre.« Prev. A. Ronell. *Critical inquiry* VII. 55–81.
- DOLEŽEL, Lubomír (1990): *Occidental poetics: Tradition and progress*. Lincoln – London: University of Nebraska press.
- FISHELOV, David (1993): *Metaphors of genre: the role of analogies in genre theory*. University park, Pennsylvania: The Pennsylvania univ. press.
- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon press.

- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Pariz.
- (1986): »Introduction à l'architexte.« *Théorie des genres*. Ur. G. Genette in T. Todorov. Pariz: Seuil. 89-159.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1986): »O intertekstualności.« *Pamiętnik literacki* 77/4. 75-100.
- (1989): »Les genres littéraires.« *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*. Ur. Marc Angenot, Jean Bessière et alii. Pariz: PUF. 81-94.
- HEMPFER, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink.
- HOORN, Johan F. (2000): »How is genre created? Five combinatory hypotheses.« *CLCWeb* 2/2. 9 str. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/hoorn1-00.html>
- JAMESON, Fredric (1981): *The political unconscious: Narrative as a symbolic act*. Ithaca; Cornell univ. press.
- JUVAN, Marko (1997): *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana.
- (2000a): »On literariness: from post-structuralism to systems theory.« *CLCWeb* 2/2. 13 str. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/juvan2-00.html>
- (2000b): *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45.)
- KEUNEN, Bart (2000): »Bakhtin, genre formation, and cognitive turn: Chronotopes as memory schemata.« *CLCWeb* 2/2. 16 str. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>
- KMECL, Matjaž (1996): *Mala literarna teorija*. 4., popravljena in dopolnjena izdaja. Ljubljana: Založba M & N.
- KOS, Janko (2001): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Pariz.
- LEITCH, Vincent B. (1992): *Cultural criticism, literary theory, poststructuralism*. New York: Columbia univ. press.
- MARGOLIS, Joseph (1996): »Essentialism.« *A dictionary of cultural and critical theory*. Ur. Micahel Payne. Oxford: Blackwell. 176-178.
- PAVLIČIĆ, Pavao (1983): *Književna genologija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989a): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Pariz: Seuil.
- (1989b): »Literary genres and textual genericity.« *The future of literary theory*. Ur. R. Cohen. New York - London. 167-187.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania (1966): »Un problème fondamental méconnu de la génologie.« *Zagadnienia rodzajów literackich* 8/15. 17-33.
- SUERBAUM, Ulrich (1985): »Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen.« *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ur. U. Broich in M. Pfister. Tübingen: Niemeyer. 58-77.
- TODOROV, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*. Pariz: Seuil.



## ■ GENRE IDENTITY AND INTERTEXTUALITY

In genology anti-essentialism, as an epistemological trait of post-structuralism and historicism, has led – following Wittgenstein's idea of family resemblances – to the conviction that genres are merely systems which are indefinable in terms of form or content which can be displayed in texts combined in some genological category. According to such logic, genre identity is necessarily historically unstable, depending merely on 'extra-textual', pragmatic or contextual factors, in a final consequence of how routines in the production and consumption of cultural products are being institutionalised or decomposed. Although the concept of intertextuality originally also derived from the opposition to 'the metaphysics of presence', it now enables genology a different explanation of genre identity: the origin, existence, operation and changing of genres, as well as the relation between the text and genre with the help of intertextuality can be explained in a way which does not neglect the semantic, syntactic or pragmatic properties of the texts. These properties are the very starting point that in literary production itself and its immediate or subsequent reflection (genre perception) forms genres. Genres live off social practices which frame intertextual and meta-textual links and references to prototypical texts, textual series. A text or a series of texts becoming a prototype of a genre is a result of intertextual and meta-textual interaction: on the one hand, there is the effect (influence) of semantic, syntactic and pragmatic traits of prototypical texts on domestic and foreign literary descendents and, on the other hand, intertextual descriptions and intertextual derivations and references in post-texts, which re-establish the 'hard core' or prototype of genre. Because of the genre and performative component of communicative competence, a particular text is, on the one hand, dependent on generic patterns (these are not abstract codes, but intertextual 'déjà lu's'), since the linguistic material is necessarily regulated by them; on the other hand, a text itself with different processes of intertextual reference actively takes part in the plurality of genre context; so the author creates a meaning and structure for a text, and in this way influences the reader's expectations and procedures.

Maj 2002



# LITERARNO VREDNOTENJE NA SLOVENSKEM OD 1918 DO 1945

Matija Ogrin

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

*Članek povzema izsledke obsežnejše raziskave o slovenskem literarnem vrednotenju med vojnama in nakazuje perspektivo, v kateri so se razvijale glavne duhovne usmeritve tega vrednotenja – katoliška, svobodomiselna in marksistična. Na primeru glavnih avtorjev teh usmeritev – to so France Vodnik, Josip Vidmar in Ivo Brnčič – je predstavljena tudi tipološka problematika slovenskega literarnega vrednotenja v času med vojnama.*

*Evaluation of literature in Slovenian criticism 1918–1945. The article recapitulates the results of an extensive study of Slovene literary criticism between the two world wars and indicates a perspective in which the main spiritual orientations of this criticism – Catholic, freethinking and Marxist – have been developing. The main authors of these orientations – France Vodnik, Josip Vidmar and Ivo Brnčič – are provided as examples of how problematic the typology of Slovene literary criticism between the wars is.*

Poskus analize literarnega vrednotenja si mora za svoje izhodišče postaviti kriterij, koliko posamezno literarno vrednotenje upošteva specifično naravo svojega predmeta; koliko to vrednotenje specifični naravi literature ustreza in se po nji oblikuje, tako da njena *specifičnost* določa izhodišča samega oblikovanja vrednostnih stavkov. Ta zahteva velja tako za teoretsko-načelni del literarnega vrednotenja kakor za njegov praktično-kritiški del. Analiza vrednotenja literature je torej mogoča samo na ozadju določene ideje o specifični ali bistveni strukturi literarnega dela. Za potrebe take analize se zdi primeren koncept bistva literature, ki vidi v literarnem delu troje temeljnih prvin, spoznavne, etične in estetske, specifično strukturo literarnosti ali njeno bistvo pa v posebnem spoju ali zlitosti teh prvin v višjo, organsko tvorbo, ki je kot celota nezvedljiva na katero koli od sestavnih prvin in se od njih razlikuje tudi po načinu svojega obstoja ali ontološkem statusu.<sup>1</sup> Ta koncept se zdi najprimernejši zato, ker je literarna kritika pogosto nagnjena k temu, da izraziteje

upošteva le katero od osnovnih prvin literarnega dela, ne pa vedno tudi njihove višje enotnosti. Zato je naravi stvari primerno, če literarno kritiko presojamo glede na to, kateri vrsti prvin, estetskim, spoznavnim ali moralnim daje prednost, morda celo ekskluzivnost na škodo preostalih. V takem primeru bi lahko govorili celo o esteticistični, gnoseologistični in moralistični kritiki. Še posebej pa se zdi ta koncept primeren zato, ker je potrebno literarno kritiko presojati predvsem glede na to, ali njena vrednostna sodba naposled preseže te delne vidike literature in se usmeri na tisto specifično, višjo vrsto obstajanja sestavnih prvin, ki so zdaj sublimirane v organizem literarne umetnine. In nasprotno: ali je kritiška presoja občutljiva na odsotnost ali hujšo nepopolnost spoja teh prvin v celostnem umetniškem jedru?

Zdi se, da je s takšne ravni mogoč ploden pristop k zgodovinski in tipološki analizi literarnega vrednotenja, k analizi, ki naj si za razločevalno počelo jemlje ustreznost ali neustreznost razmerja med vrednostno sodbo in strukturnim bistvom literarnosti. Ker pa noben vrednostni akt ni zunajzgodovinski in brez določenih duhovnih osnov ali predpostavk, je opisano temeljno razločevalno počelo potrebno v historični analizi vrednotenja dopolniti, točneje, kombinirati še s kriterijem duhovne, nazorske oziroma ideološke narave. Tako moramo sprejeti delitev med katoliško, svobodomiselno in marksistično usmeritvijo na Slovenskem. Upoštevati to duhovno raven je seveda neogibno potrebno, saj je njena prisotnost v zgoraj opisani strukturi vrednostnih sodb nesporna.

Tako se nam v tej raziskavi literarno vrednotenje kaže v dveh perspektivah. Duhovno-ideološka opozarja na njegove sociokulturne značilnosti, na filozofske, religiozne in druge duhovne predpostavke vrednotenja. Druga perspektiva, ki bi jo lahko poimenovali kot predmetno-analitično, pa opozarja na to, na kateri predmet, na katero vrsto sestavnih literarnega dela je vrednotenje posebej usmerjeno, na spoznavno, etično ali estetsko, in zlasti, ali vrednostna sodba to raven preseže z usmerjenostjo na celostno umetniško specifičnost literarnega dela.

V takšnem pristopu se torej po nareku samega predmeta izoblikujeta dve delitvi literarnega vrednotenja: prvo lahko poimenujemo duhovna, drugo pa predmetno-analitična. Prva deli literarno kritiko glede na njene duhovne predpostavke in sociokulturne podlage, druga pa glede na vrsto njenega predmeta. Prva tipologija je usmerjena na izhodišča vrednostnih stavkov, druga na njihov predmet ali cilj. Poleg tega je prva izrazito historična, druga pa izrazito ahistorična.

Obe gledišči raziskave slovenskega literarnega vrednotenja med vojnama je mogoče za vsako od glavnih smeri združiti v nekaj ugotovitev glede njihovih značilnih vzorcev, predmetne usmerjenosti in razvojnih poti. Razumljivo je, da bodo v teh ugotovitvah največkrat omenjeni le tisti predstavniki vsake od treh usmeritev, ki so možnosti in potencialne te usmeritve za čim kvalitetnejše literarno vrednotenje najgloblje realizirali. To pa so v prvi vrsti France Vodnik, Josip Vidmar in Ivo Brnčič.

Za katoliško usmeritev je mogoče reči, da je v dvajsetih letih našla izvorno pot iz položaja, ki ga je odprla estetsko-formalistična umetnostna

naravnost Izidorja Cankarja. Njena posebnost je bila v poistovetenju bistva umetnosti s formalno-estetskim, kar je bila svojevrstna reakcija na idealistično usmeritev starejših katoliških estotov. Pot, po kateri je mladokatoliška umetnostna usmeritev presegla estetski formalizem Izidorja Cankarja, je bila ideja o literarnem delu kot umetniškem *organizmu*. Ta pojem, ki ga je v literarnovrednostno diskusijo uvedel Anton Vodnik l. 1924,<sup>2</sup> je postal temeljni koncept za modernejše pojmovanje literature in za novo raven njene vrednostne refleksije. To usmeritev je že sredi dvajsetih let začel razvijati in utemeljevati France Vodnik z idejo umetniškega organizma kot celovite sinteze vsebine in oblike; med obema prvinama je v literarnem delu eksistenčno razmerje, zato je samo tisti odnos do literarnega dela, ki je usmerjen na njegovo totaliteto, resnično umetniški in samo tak odnos France Vodnik imenuje estetsko doživetje umetnine.<sup>3</sup> Šele na tej modernejši teoretski ravni, ki upošteva totaliteto literarnega dela, višjo enotnost prvin v literarnem organizmu, se je bilo mogoče katoliški literarni kritiki zavzeti za poseben poudarek religioznih spoznavnih vrednot brez strahu ali nevarnosti, da bi tako poudarjena religiozna perspektiva zanesla v vrednostno presojo redukcijo literarnega dela le na eno njegovih prvin. Starejši literarni kritiki iz kroga Izidorja Cankarja, kakor France Koblar, ki takšnega višjega modela umetnine, v kateri bi bilo estetsko samo ena od sestavin nadrejenega organizma, niso imeli, so se zato pogosto umikali pred presojo spoznavnih in etičnih vrednot literarnega dela k pretežno formalno-estetskim sodbam, svoj odnos do vsebine pa so izrazili nekako postransko, kot ne-umetniško sodbo, saj so zelo odklanjali moralistično presojanje literature. Mladokatoliška usmeritev Franceta Vodnika te težave ni imela, saj je zlasti po l. 1930 v literarni kritiki čedalje bolj ločevala med ravnino vsebinskih in oblikovnih vrednot, ki so legitimen predmet kritike na tej ravni, in višjo umetniško ravnjo, kjer se literarno delo pojavlja kot »lik višje sinteze«, s te ravni abstrahirani pojem *organizem* pa je postal glavno vrednostno merilo za presojo literarnih del. France Vodnik je že proti koncu dvajsetih let zagovarjal načelo avtonomije literarnega dela, po l. 1930 pa je za to načelo izdelal še teoretski temelj v obliki ločevanja med »idejo« kot spoznavno-etičnim načelom in »kvaliteto« kot višjim umetniškim principom v literarnem delu, s tem da mora biti načelo »ideje« vključeno v umetnino na organski način, tako da preide tudi v njen globlji stilni sestav. Pot, po kateri je France Vodnik prišel do obeh konceptov – *organizma* in *avtonomnosti* – je potekala deloma resda iz reakcije zoper formalizem Izidorja Cankarja, res je za idejo sinteze vsebine in forme dobil tudi vzpodbude od sočasne nemške literarne teorije (O. Walzel), toda odločilni dejavnik za genezo teh modernih konceptov je bilo duhovno, religiozno ozadje, iz katerega so se izluščili. To ozadje je bilo pri Antonu in Francetu Vodniku katolištvo v posebni poduhovljeni in osebno doživljajski inačici križarstva, ki pa je posebej stremela k idealu človekove bivanjske totalitete v obliki harmoničnega duhovnega jedra človeka kot odseva krščanske sinteze med človeškim in božjim. Pra-lik takšne sinteze je bilo za križarje božje utelešenje v snovi. Ključni pojmi kot totaliteta, sinteza med duhom in snovjo idr. so bili navzoči že v duhovnih temeljih

križarstva kot ideali tega katoliškega kulturnega gibanja. Zasluga Antona in zlasti Franceta Vodnika je bila, da je te težnje k celovitosti in sintezi med duhovnim in snovnim prenesel na raven mišljenja o umetnosti. Kakor je bila sinteza estetsko-etično-religiozno Vodnikov duhovni, verski ideal, tako mu je ista trojica estetsko-etično-religiozno postala na ravni literarnega dela ideal njegove organske enotnosti. Prav v tej notranji organskosti »estetskega lika«, ki jo Vodnik imenuje »red kvalitete« in je ne morejo nadomestiti nobene druge vrste vrednot, je utemeljena *avtonomnost* literarnega dela, njegova *samozakonitost*. Avtonomnost umetniškega dela je bil koncept, s katerim je France Vodnik branil literaturo tako pred ideološkimi redukcijami na eno njenih sestavin kakor tudi pred nesmiselno absolutizacijo, ki umetnost trga iz življenjske celote. Kategoriji literarnega *organizma* in *avtonomije* umetniškega dela sta zato v novejši slovenski kulturi izrazito krščanskega izvora. Sociološko gledano sta nastali v kulturnem gibanju, ki je bilo del slovenskega katolištva; toda še pomembnejša je duhovna geneza obeh modernih umetnostnih konceptov v religioznem idealu Bogo-človeške sinteze.

Koncept literarnega organizma je tako Vodniku postal vrednostno merilo za kritiško presojo posameznega literarnega dela. Metodo, po kateri naj se presoji te organske strukture bližamo, je poimenoval Vodnik *sintetična kritika*. Ta je usmerjena na vrednote vseh treh vrst v literarnem delu, toda sintetična je prav zato, ker jih ocenjuje glede na to, kako organsko se razodevajo v literarni umetnini. To načelo, ki ga je France Vodnik postopoma razvijal vse od l. 1925 do srede tridesetih let, je v njegovi literarni kritiki uresničeno precej dosledno in kvalitetno, čeprav z občasnimi odstopanji v smer spoznavnih vrednot, namreč tistih, značilnih za posebno duhovno naravnost križarske generacije. Zato je opaziti, da je nekoliko podlegel generacijski bližini »ekspresionističnih« avtorjev Jarca in Kocbeka, medtem ko je bil njegov odnos do socialnega realizma, denimo Kranjčevega, korektno kritičen, kar je primeren izraz za stvarno ugotavljanje »estetskih«, torej organsko-umetniških vrlin in pomanjkljivosti. Kljub omenjenim nihanjem je France Vodnik zaradi teoretske podlage svojih vrednostnih pojmov dvignil svoje, z njim pa slovensko literarno vrednotenje med vojnama na kvalitetno povsem novo raven, saj se je šele na ravni pojma literarni organizem lahko zares razvila kritika, ki je literarno delo vrednotila kot avtonomen »estetski« objekt. Ta bistvena kvaliteta je katoliško literarno vrednotenje tudi v času druge svetovne vojne ohranila pred nazadovanjem in padcem v ideološki razkroj.

Duhovna problematika svobodomiselnosti usmeritve v času med vojnama je pogojevala nenavadno dejstvo, da se je znotraj različnih možnosti svobodomiselnosti izoblikoval Josip Vidmar kot njegov edini predstavnik z jasno izdelanimi vrednostnimi izhodišči in zato tudi s konsistentno kritiško prakso. Vidmar je bil tudi nasploh prvi, ki je poudaril, da literarna kritika ne more shajati brez koncepta o univerzalnem, nadčasovnem bistvu umetnosti in odtod izvedenem vrednostnem merilu. V takšnem merilu je sploh videl pogoj za pravo literarno kritiko in umestil ga je v

znano dvojico »živost in svoboda«.<sup>4</sup> Prvi del merila izhaja iz njegovega relativističnega moralnega koncepta »etos umetnosti«,<sup>5</sup> drugi pa iz njegove duhovne podstave, panteistične substance vseh bitij, ki naj omogoča umetniku, da se dosledno vživi v druga bitja in jih nepristransko upodablja.<sup>6</sup> To načelo, za katerim stoji praktično vsa Vidmarjeva duhovna stavba, je Vidmar običajno uporabljal v obliki merila, da se mora v literarnem delu izražati avtorjeva »dana narava«. Prav s tem temeljnim pojmom se odpira vsa problematika Vidmarjevih vrednostnih načel. Bistvo literarnega dela je za Vidmarja v umetnikovi človeški izpovedi, toda ta izpoved mora izražati njegovo »dano naravo«, ki je apriorna, temeljna struktura njegove človečnosti, v nasprotju z vsem zavestnim in sploh vsem aposteriorno pridobljenim. Je čista prvinskost. Izpoved takšne prvinske človečnosti je bistvo literature in hkrati njen vrednostni normativ. Tako zamišljena narava je v bistvenem nasprotju z vsemi svetovnimi nazori – in tu se začenja Vidmarjev spopad s katolištvom, proti kateremu je prvenstveno naravnani v svoji bitki za prosto pot apriorne narave. Tu se za celotno Vidmarjevo literarno vrednotenje odpre več globokih problemov.

Prvi je povezan s tem, da je Vidmar literaturo spremenil v prizorišče svojega konflikta s katolištvom, saj je skladno s principom svobodnega izpovedovanja apriorne narave moral postaviti umetniško kvaliteto v odvisnost od t. i. pisateljve »svobodoumnosti«. Zato je vso slovensko literaturo Vidmar ideološko razdelil na manjvredno »katoliško« in višjo »svobodno« literaturo, s čimer je že afirmiral »svobodoumnost« kot edino kulturotvorno silo v narodu. S kriterijem »apriorne narave« je tako Vidmar vnašal v svojo literarno kritiko kulturni boj proti katolištvu. Ta boj je bil seveda ne eden postranskih, ampak vsaj v zgodnejšem obdobju eden bistvenih ciljev njegove publicistike, kot to deklarativno dokumentira revija Kritika. Ta problem je zlasti ideološke narave, seveda pa sega z zelo negativnimi posledicami v Vidmarjevo literarno vrednotenje – zlasti katoliških avtorjev – saj je bil v sodbi o literarnem delu zato pogosto usmerjen le na etične ali tudi spoznavne vrednote literature in je tedaj presojal literarno delo glede na vnaprejšnje, zunajliterarne ideološke oblike.

Drugi problem, ki sledi iz Vidmarjevega koncepta apriorne »narave«, zadeva literarno vrednotenje v ožjem smislu. Ta koncept, po katerem literarno delo nima nobene samostojne, glede na avtorja presežne in od njegove psihološke osebe zares neodvisne strukture, ta Vidmarjeva zasnova v temelju zanika avtonomnost literarnega dela, saj delo postavlja predvsem v funkcijo izpovedi avtorjeve človečnosti. S tem se mu literarno delo pogosto spreminja kar v medij spoznanja takšne človečnosti, literarna kritika pa v »moralno« sodbo o njej.<sup>7</sup>

Tretji problem, ki je z obema v globinski vzročni zvezi, pa je ta, da Vidmar tudi oblikovne prvine literarnega dela šteje za sestavino izpovedi ali izraza avtorjeve apriorne človečnosti. Zato se pravo mojstrstvo v literaturi pojavi po njegovi sodbi le tam, kjer se izraža avtorjeva narava izčiščeno in povsem neposredno. Zato je tudi slog in ves kompleks zunanje-oblikovnih prvin direktni izraz avtorjeve osebnosti, to pa pomeni, da je estetsko poistoveteno z etičnim, ali točneje, da estetsko nima samo-



stojnega obstoja in je reducirano na etično.<sup>8</sup> Tako Vidmar tudi estetskemu kot eni od sestavnih prvin literature odreja samostojnost in specifičnost; niti na tej najnižji ravni literarno delo za Vidmarja ne more biti avtonomno. Vse to opravičuje stališče, da je Anton Vodnik leta 1930 utemeljeno presodil, da se Vidmar bori »zoper svet kvalitete, ki nosi v sebi avtonomni red«.<sup>9</sup>

Četrti problem Vidmarjevega literarnega vrednotenja, utemeljenega na kriteriju avtorjeve dane narave, je končno še ta, da se je Vidmarjevo pojmovanje takšne narave razvojno spreminjalo, s čimer se je spreminjala vsebina njegovega temeljnega literarnokritičkega merila. Sprva je bilo v obdobju Kritike videti, kot da je pomembno za kvaliteto literarnega dela le to, da religiozni in etični nazori avtorjevi naravi v vsem njenem subjektivizmu in moralnem relativizmu ne zapirajo poti k popolnemu izrazu v literarnem delu. Pozneje, v tridesetih letih, se je Vidmarju načelo avtorjeve narave zlasti ob prozi socialnega realizma spremenilo v tem smislu, naj ta narava ustreza tudi širšim, splošnejšim lastnostim socialnega, regionalnega in zlasti nacionalnega prostora, iz katerega motivno-tematsko zajema. Ta obrat, s katerim je Vidmar svoje literarnokritičsko merilo vsaj deloma povezal z objektivnim zgodovinskim svetom, kaže na globljo duhovno problematiko slovenskega svobodomiselnosti, saj ga je Vidmar na ta način želel zavarovati pred nihilističnimi posledicami njegovih lastnih duhovnih izhodišč. Globlja nekonsistentnost takšnih poskusov se je pozneje izkazala s tem, da so ga prav ti naposled vodili v povezavo s komunizmom. V okviru komunistične revolucije in NOB so Vidmarjeva nekdanja svobodomiselna duhovna izhodišča razpadla; točneje, sprevrgla so se v zahtevo, kot je zapisal po vojni, naj literatura podpira težnje nove revolucionarne oblasti, saj naj bi bila volja te oblasti »najgloblja moralna volja človeštva«.<sup>10</sup>

Vidmarjevo literarno vrednotenje torej še posebej zahteva, da v njem ločujemo teoretsko-načelni in praktični del. Prvi je namreč – tudi kolikor sega v drugega – tak, da je z njim umetniško literarno delo podrejeno čisto specifičnim etičnim, pa tudi spoznavnim predpostavkam, ki so glede na samo literaturo apriorne in ideološke, iz njih izpeljane vrednostne sodbe pa heteronomne. Kar zadeva teoretsko-načelni del, Vidmarjeva publicistika torej slovenskemu literarnemu vrednotenju ni prispevala pomembnejših, tudi razvojno dragocenih rezultatov – z izjemo pomembnega poudarka, da literarna kritika ne more shajati brez ambicije po splošni veljavnosti svojih sodb, za kar potrebuje koncept univerzalnega bistva literarne umetnosti. Kvaliteto Vidmarjeve literarne kritike je verjetno mogoče videti predvsem v tistem njenem praktičnem delu, ki je bil od njegovih zavestnih ideoloških konceptov najbolj neodvisen, saj se je tam lahko uveljavil njegov spontan dar za doživljanje in analiziranje literature. To se konkretno potrjuje s tem, da je bolj ali manj negativno ocenil skoraj vso literaturo slovenskega ekspresionizma, vključno z Grumom in Kosovelom, kajti Vidmarjeva sodba o njima je deljena, kot nepristno in privzeto pa je pri njima odklonil prav to, kar je v njuni literaturi najbolj ekspresionističnega – da ne govorimo o katoliških avtorjih A. Vodniku, Preglju idr. Podobno zadržan odnos do »subjektivističnega

ekspresionizma« je imel tudi Ocvirk. Vso to literaturo, tako značilno za ekspresionistično obdobje, so zaznamovale različne idealistično-humanistične in religiozne spoznavne ter etične prvine, kar je Vidmarjevo kritiko polemično zadržalo na tej ravni, ki nikakor še ni literarna v pravem pomenu besede. Ravno nasprotna ideološka motivacija je jemala vrednost njegovim kritičnim sodbam o literaturi t.i. socialnega realizma. Dela, ob katerih se je zato lahko najbolj uveljavil Vidmarjev naraven kritičski talent, so bila tista, ki so bila sama po sebi najbolj dvignjena nad neposredno ideološko problematiko, namreč slovenski klasiki. Tu je misliti zlasti na nekatere Vidmarjeve spise o Župančiču in Gradniku, ki kažejo na kritikovo neobremenjeno, zdaj res odlično literarno dojemljivost – čeprav je bila Župančičeva poezija s svojim zanosnim in svetlim, nekoliko panteistično navdahnjenim vitalizmom seveda karseda ustrezna in kongenialna Vidmarjevemu svobodomiseltvu, kar je bil spet poseben razlog za to, da se je mogel Vidmarjev talent neovirano izraziti.

Znotraj samega svobodomiseltva se mimo Vidmarjevega ni več izoblikovalo nobeno zares eksplicirano in koherentno literarnovrednostno stališče. Pač pa so iz svobodomiseltva izšli nekateri kritiki, ki so se potem razvili in formirali že v kontekstu marksističnih pogledov na kulturo in literaturo. Pri tem imamo v mislih zlasti Iva Brnčiča, ki je vsekakor najbolj kvaliteten esejist in kritik med slovenskimi marksisti tega časa. V njegovi publicistiki se velika kritiška prodornost in naraven analitični dar opirata na temeljno marksistično idejo o materialni bazi in kulturni nadstavbi. Prav v tej smeri se Brnčičevi sicer kvalitetni misli zapira pot k adekvatnemu pristopu do literature, saj je v literarnih delih nujno moral videti interesno igro družbenih razredov v njihovem medsebojnem spopadanju, s čimer je vnaprej zanikal avtonomno naravo umetniškega dela. Brnčič je kot marksist zanikal možnost, da bi lahko bila umetniška lepota v kakršnem koli smislu idealna ali avtonomna, zato je v jedro umetnine postavil tendenco, seveda ne plehko, »prilepljeno«, ampak takšno, ki notranje in celovito prepaja strukturo literarnega dela, izhaja pa iz avtorjevega odnosa do človeške celote ali »socialnega čuta«. Marksizem se končno v njegovem odnosu do literature najbolj kaže v tem, da je zahteval v umetnosti dialektično enotnost subjektivnega in objektivnega.<sup>11</sup> To njegovo vrednostno merilo ostaja bržčas premalo pojasnjeno in eksplicirano; še najbolj ga ilustrira primera s svetlobo, ki jo prizma lomi v skladu s svojimi posebnimi lastnostmi, čeprav meje in vloga subjektivnega pri tem ostanejo premalo pojasnjene. Kljub težnji, da bi bilo njegovo literarno vrednotenje čim bolj utemeljeno v marksizmu, pa Brnčičeva literarna publicistika marksističnih načel vendar ne udejanja povsem dosledno, saj na njihovo mesto včasih postavlja psihološke elemente. To je morda povezano tudi z okoliščino, da je Brnčič formuliral načelo progresivnosti, ki je eno njegovih temeljnih vrednostnih meril, ne samo v duhu marksizma, ampak z idejo končnega »počlovečenja« človeštva in sveta morda tudi v duhu nereflektiranega in nezavednega humanističnega idealizma, ki se je tako navkljub njegovim stremljenjem uporno vrnil na eno pomembnejših pozicij v sestavu Brnčičevih literarnih nazorov.<sup>12</sup>

Ta Brnčičeva načelna izhodišča so se v njegovi kritičski praksi kazala predvsem v obliki zahteve, naj literatura ne obravnava problematike, ki

da je individualno zanimiva predvsem za samega avtorja – se pravi, naj ne izhaja preveč iz njegove subjektivitete – ampak naj upošteva socialno, družbeno stvarnost kot tisto zunanjo predmetnost, ki v umetniškem doživetju šele daje možnost za dialektični spoj subjektivnega z objektivnim. Vse to je Brnčiča vodilo k temu, da je z grobim ideološkim odklanjanjem kritiziral vso katoliško literaturo, pozitivno pa presojal predvsem dela socialnega realizma, čeprav je tudi tu pokazal čut za *literarnost* teh besedil in jih je naposled vrednotil tudi glede na njihove umetniške odlike.

S te strani se kaže nenavadna okoliščina, da se Josip Vidmar in Ivo Brnčič ujemata v tem, da je njun naraven literarnokritičski dar prišel najbolj do izraza pri presoji tistih del, kjer so ju najmanj motile zanju nesprejemljive spoznavne ali etične prvine. V tem se potrjuje ideološkost in apriornost njune literarnovrednostne refleksije, ki je bila naravnana proti avtonomnosti umetniškega dela. Ta okoliščina pa je končno znak za tisto globljo duhovno problematiko, ki je tudi Vidmarja naposled pripeljala iz svobodomiselstva v bližino komunizma, revolucije in NOB, kjer se je vse nekdanje marksistično kakor tudi svobodomiselno vrednotenje literature sprevrglo v del bojovite revolucionarne »družbene prakse« v času vojne in še zlasti po njej. V tej zgodovinski perspektivi je katoliška usmeritev v literarnem vrednotenju opisala neprimerno boljšo razvojno pot. Od esteticizma, ki ga je gojil krog Izidorja Cankarja, se je misel Antona in Franceta Vodnika razvila k bolj celostnemu odnosu do literature, v katerem so se izoblikovali temeljni pojmi kot literarni *organizem* in zakon *avtonomnosti*. Kljub močnim spoznavnim poudarkom v publicistiki vojnega časa ta temeljni dosežek nikdar ni bil izgubljen z izrazito ideološko redukcijo. Glede na tipološko delitev literarne kritike Draga Šege na biografsko (psihološko), impresionistično in imanentno<sup>13</sup> bi Vidmarjeva in Brnčičeva kritika sodila predvsem v prvi tip, saj jima gre za posebno sodbo o avtorju, kritika Franceta Vodnika pa v zadnjega, imanentnega. Katoliška usmeritev literarnega vrednotenja se je tako z Vodnikovo imanentno  *sintetično kritiko* razvijala skoraj ves čas med vojnama, v vojnem času pa ohranjala doseženo raven. Svobodomiselno vrednotenje literature pa je v preizkušnji vojnega časa doživelo svojevrsten razkroj – kakor tudi svobodomiselstvo samo, saj je s padcem na raven »slepe vere« v historično-materialistični panteizem izničilo izhodišča in temelje svobodoumnosti.<sup>14</sup>

Vprašanje duhovne podlage, ki je vodila razvoj obeh usmeritev, je mogoče v zvezi s strukturo literarnega dela opisati v tem smislu. Vodnikov pojem literarnega organizma, oprt na idejo sinteze vsebine in forme, je umetnostni ekvivalent krščanske religiozne ideje o inkarnaciji božanske Biti v snovi. Ta umetnostni koncept se torej opira na snovno in spiritualno prvino, ki sta substancialno ločeni, ko pa sta enkrat spojeni, pripada nova bitnost tudi višjemu, lastnemu redu, v čemer je njena samozakonitost. Pri Vidmarju je duhovni temelj povsem drugačen. Čeprav Vidmar pravi, da je lepota »oblikovanost snovi po duhu«, pri tem ne gre za sintezo dveh principov, kajti lepo je pri Vidmarju istovetno z etičnim, človeško dragocenim ipd., kar pa je isto kot »duh« umetnika, zato je pravkar omenjena definicija le tautologija. V resnici za Vidmarja formal-

no-estetsko kot nekaj avtonomnega, substancialno drugačnega v umetnini ne obstaja, estetsko je samo posebna raven izraza avtorjeve človečnosti, njegove »dane narave«. Med vsebino in obliko literarnega dela zato za Vidmarja ni substancialne razlike. Zadnji razlog za to pa je moč videti predvsem v njegovem ezoteričnem panteizmu. Vidmarjev duhovni svet obvladuje metafizični monizem. V znamenju tega monizma pa se zdi nemogoče izdelati koncept zares avtonomne bitnosti, ki bi dobivala iz zlitosti različnih nižjih principov v višjo celoto red lastne zakonitosti in lastno bivanjsko utemeljenost. Zato literarno delo tako s formo kot vsebino v takšni duhovni perspektivi končno ne more biti nič več kot spomenik avtorjeve »narave«, prek tega pa »sporočilo« iz panteističnega »onstranstva«, kot se glasi Vidmarjeva priljubljena formulacija. Prav ta duhovni temelj je verjetno odpiral pot, po kateri se je Vidmar lahko pridružil tudi panteizmu historičnega materializma, ezoterično »onstranstvo« pa zamenjal z »najglobljo moralno voljo človeštva« nove revolucionarne oblasti, ki naj jo literatura izpoveduje.

S teh duhovnih gledišč bi bilo naposled mogoče v slovenskem literarnem vrednotenju v letih 1918 do 1945 videti predvsem dvoje temeljnih tipov. Prvega moremo imenovati *organsko vrednotenje*, ki se je najčisteje izoblikovalo v teoretski misli Franceta Vodnika, deloma pa je prešlo ali vsaj vplivalo na raven pomembnega dela katoliške literarne kritike tega časa. Drugi tip je upravičeno poimenovati kot *reduktivno vrednotenje*, ki obsega različne teoretske možnosti reduciranja literarne umetnine predvsem na eno njenih plasti ali sestavnih prvin, denimo na etično pri Vidmarju ali na spoznavno pri Brnčiču – na poseben način pa tudi v smeri estetskega v krogu Izidorja Cankarja. Pri tem velja poudariti, da je takšno ostro razlikovanje organskega in reduktivnega literarnega vrednotenja možno predvsem za njegov teoretsko-načelni del – tudi kolikor močno sega v kritiško prakso – medtem ko literarne kritike kot izrekanja sodb o posameznih umetninah pogosto ni mogoče razmejiti tako ostro, saj je njena kvaliteta, s tem pa njena večja ali manjša pripadnost organskemu tipu vrednotenja, odvisna ne le od načelne podlage, marveč še zlasti od kritikove nadarjenosti in človeške občutljivosti za organsko strukturo *literarnosti*.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. J. Kos: *Očrt literarne teorije*. DZS, 1996<sup>4</sup>, str. 25–50. Glej tudi J. Kos: *Literarna teorija*. DZS, 2001.

<sup>2</sup> A. Vodnik: *Pesem in ti*. DS 1924, str. 33. Slovenska literarna veda je pojem »organizem« v zvezi z literarnim delom sicer uporabljala že pred tem, vendar z drugimi implikacijami in ne kot izhodišče literarnokritiške refleksije.

<sup>3</sup> Prim. Fr. Vodnik: *Umetnost in svetovni nazor*. Križ na gori 1924/25, str. 190, 191.

<sup>4</sup> J. Vidmar: *Pogovor o Arhimedovi točki*. Kritika 1926/27, str. 21–25.

<sup>5</sup> Etos umetnosti naj bi bil po Vidmarjevem mnenju v tem, da umetnost z enako naklonjenostjo predstavlja zlo kakor dobro, lepo kakor grdo, pomembna je le »moč« in »intenzivnost« prikazanega življenja, ne pa njegova moralna vrednost, zato naj bi bila umetnost tuja in celo nasprotna vsem etičnim sistemom, češ da ti vodijo v nivelacijo vseh oseb in naposled kar v smrt. Prim. J. Vidmar: *Cankarjeva človečnost*. Kritika 1926/27, str. 9-10.

<sup>6</sup> J. Vidmar: *Zagovor umetnosti*. Kritika 1926/27, str. 54.

<sup>7</sup> Prim. J. Kos: *Spoznavno-vrednostna izhodišča Vidmarjeve kritike*. V: Josip Vidmar. Ur. A. Ocvirk, DZS, Ljubljana, 1975, str. 171.

<sup>8</sup> Anton Ocvirk se je izrazil s previdno, a v zadnji konsekvenci podobno formulacijo, da se pri Vidmarju »dve prvini – estetska in etična – [...] spojita v posebno kritično misel in vodilo«, ali da »je Vidmar prišel do nekakšne predmetno vsebinske estetike«. A. Ocvirk: *Kritični nazor Josipa Vidmarja*. V: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo 2*. DZS 1979, str. 531 in 533. Prva objava Sodobnost 1966, str. 119-127.

<sup>9</sup> A. Vodnik: *Po desetih letih*. DS 1930, str. 66, 67.

<sup>10</sup> J. Vidmar: *Uvod*. V: *Iz partizanskih let*. Ljubljana, 1947, str. XI.

<sup>11</sup> I. Brnčič: *Fragment o umetnosti*. Knj 1935, str. 314.

<sup>12</sup> I. Brnčič: *Umetnost, progres in progresivnost*. LZ 1936, prim. str. 421-427.

<sup>13</sup> Prim. Drago Šega: *Trije tipološki obrazi literarne kritike*. PK 1996, št. 1.

<sup>14</sup> Prim. J. Kos: *Duhovna zgodovina Slovencev*. Slovenska matica, Ljubljana, 1996, str. 178, 179.

## ■ EVALUATION OF LITERATURE IN SLOVENIAN CRITICISM 1918-1945

With Ivo Brnčič's writing, Marxist literary criticism between the two world wars attained a more developed and – towards literary works – less violent conception of "tendency" and "progressiveness" as the two main criteria for the assessment of literature. In spite of his literary sensibility Brnčič, because of his Marxist ideology, saw in literary works an ideological conflict between social classes and their economic backgrounds, with which he denied literature an autonomous status and subjected it to ideological demands. As the most important freethinking literary critic of the time, Josip Vidmar seemingly wanted to detach the assessment of literature from all ideological influences. However, with an assessment criterion, according to which the author's "apriori" nature was reflected in a literary work – it was supposedly opposed to everything that the artist as a person knew, accepted, and adopted – with this criterion Vidmar changed literature into the scene of his cultural battle with Slovene Catholicism. At the same time, a literary work became for him a medium for gaining insight into an author's psychology, and literary criticism was an instrument for an ethical judgement of it. Thus Vidmar, like Brnčič, removed literature's autonomous status, and subjected it to ideological assumptions.

The best contribution to the assessment of literature between the wars can be found in the Catholic literary criticism of France Vodnik. A dilemma of Catholic criticism since the beginning of the 20<sup>th</sup> century had been whether to first evaluate the content of literary works (A. Mahnič) or their aesthetic,







# PRVI SLOVENSKI ODMEV NA PROUSTOVE MOTIVE NASTANKA IN OBSTOJA LITERARNEGA DELA OB 80-LETNICI SMRTI MARCELA PROUSTA (1871–1922)

---

Franca Buttolo, Ljubljana

Ljubljana

*Spis obravnava literarno-ontološko razmišljanje filozofa Franja Čibeja (1901–1929) v tistem delu njegove razprave »Funkcije pesništva« (1926), v katerem analizira motivno-tematske sklope Proustovega cikla »Iskanje izgubljenega časa«. V njih predstavi zlasti literarno-ontološko problematiko pripovedovalčevega obujanja spominov na nastajanje črtice o treh zvonikih, pripovedovalčevega prvega literarnega dela.*

*The early treatment by the Slovenian philosopher of the ontological motifs pertaining to the literary work of art in Proust's opus. The article treats the literary-ontological deliberations of philosopher Franjo Čibej (1901–1929) in a part of his study, "The Functions of Poetry" (1926), in which the author analyses the motifs and themes of *A la recherche du temps perdu* by Proust. In particular, he presents the literary-ontological problems which concern the narrator's reminiscences of writing a short story about three belfries, the narrator's first literary work.*

Leta 1926 je v Ljubljanskem zvonu filozof Franjo Čibej (1901–1929) v literarnofenomenološki študiji o bistvu literarnega dela »Funkcije pesništva« opozoril tudi na nekaj literarnoontoloških problemov. Za primer si je izbral motivno-tematski sklop iz Proustovega romana *V Swannovem svetu*, v katerem se pripovedovalec spominja nastanka svojega prvega uspelega literarnega dela, črtice o treh zvonikih, in enakega literarnega užitka, kakršnega je doživel med pisanjem, ko jo je prebral čez veliko let.

## I

Franjo Čibej, ki je pri Francetu Vebru na oddelku za filozofijo Univerze v Ljubljani 1925 doktoriral z razpravo *Predmetno-psihološka analiza socialnih form* (neobjavljena) in se nato usmeril v filozofsko antropologijo Maxa Schelerja, Husserlovega učenca, tudi v študiji »Funkcije pesništva«<sup>1</sup> izhaja iz transcendentalno-fenomenološki filozofiji sorodne pred-

metnostne teorije.<sup>2</sup> Hkrati pa je ta Čibejev spis, kot omenja avtor sam v opombah, nastal tudi pod vplivi članka H. Nohla »Die mehrseitige Funktion der Kunst«, knjige E. R. Curtiusa *Französischer Geist im neuen Europa* (z obširno uvodno razpravo »Marcel Proust«) ter številnih motivov na témo bistva in obstoja literature v Proustovem romanesknem ciklu *Iskanje izgubljenega časa*.<sup>3</sup>

Kako je prišlo do Čibejevega navdušenja za Proustovo literaturo, še ni raziskano; pisatelj Vladimir Bartol je o Čibeju zapisal, da je imel med mlajšimi najboljše znanstveno knjižnico: »Ogromno je čital. (...) Ne zadovoljen je z vsem, obenem pa v vse vdan.«

Očitno je Čibej z zanimanjem prebiral Proustova dela, podobno kot še nekateri fenomenologi, na primer E. Husserl.<sup>4</sup> V zvezi s Husserlovim poznavanjem Prousta se filozof François Veizin spominja Heideggerjeve izjave iz leta 1966, da je Husserl veliko bral Proustova dela in občudoval njegove pravilne fenomenološke analize.<sup>5</sup> Tudi Veizin sam je prepričan, da je Proustova misel o umetnosti kot nečem najbolj resničnem, ker umetniška in ustvarjalna čustva obstajajo na poseben način, »zelo fenomenološka«.<sup>6</sup> Proust, ki so ga tolikokrat povezovali s H. Bergsonom, meni Veizin, v resnici bolj sodi v Husserlov svet, sicer pa sta bila tako Husserl kot Proust »obtožena« platonizma, ker sta oba izhajala iz načela transcendentalne subjektivitete.<sup>7</sup> Kajti vse od prvega stavka *Iskanja izgubljenega časa*<sup>8</sup> prodiramo v pripovedovalčevo zavest in z njo potujemo, ne da bi jo kdaj zapustili.<sup>9</sup> Zavest, ki je uperjena na to, kar se v husserloski govorici imenuje »idealiteta«, namreč omogoča, da bralec v živo dojema opise pojavov intencionalnosti, skladno s Husserlovim slavnim pravilom, da je zavest vedno zavest o nečem.<sup>10</sup>

## II

Seveda Čibej v svoji literarnofenomenološki razpravi »Funkcije pesništva« v prvi vrsti analizira med seboj prepletene literarnostrukturne razsežnosti, ki jih je z vidika današnjih literarnoteoretskih pogledov na bistvo literature<sup>11</sup> mogoče označiti kot mimetično (»funkcija resničnosti«), estetsko (»funkcija lepote«) in etično; zadnja ima po Čibejevih ugotovitvah kar tri komponente: »funkcijo tolmačenja življenja«, »simbolično funkcijo« in »izrazno funkcijo.«<sup>12</sup> Poleg tega v zvezi z »izrazno funkcijo« opozori, da ima ta dvoje pomenov. Kot etična strukturna komponenta mu – v duhu ekspresionizma – pomeni umetniško izražanje v človeku nabranih in zadržanih sil in »napetosti«.<sup>13</sup> Kot del ustvarjalnega procesa pa je »izrazna funkcija« udeležena v toku avtorjevih doživljanjev s hkratnim zapisovanjem med nastajanjem literarne umetnine, torej v prvotnem obstoju literarnega dela.<sup>14</sup>

Da bi pojasnil pomen in vlogo izrazne funkcije pri nastanku literarnega dela, preide Čibej od razmišljanja o bistvu literature k analizi dogajanja ob njenem nastanku in načinu nadaljnje obstoja. Prepričan je, da umetnina izraža »doživljanje«, kakor so neštetokrat izpovedali »ustvarjajoči umetniki«, ki niso našli miru, dokler niso »doživljaja« oblikovali in izrazili: »Srečal je človeka, nepričakovano; bil je dih sape ali bežeč čutni

vtis, morda je v sebi odkril nepoznano skrivnost. Čisto slučajno je srečal predmet, ki ga ni mogel pozabiti; lahko bi ga bil zgrešil, a odkar ga je videl, ne more pozabiti nanj. Vrača se mladost, ljubezen, – z upom in strahom trepeče in trpi in – rodi se mu pesem.«<sup>15</sup>

O vseh teh »vtisih« v zvezi z nastankom literarnega dela pa še zapiše, da »se ne dajo prijeti z mislijo«, da tudi niso zgolj »estetična vrednota«,<sup>16</sup> podobno kot se Proustov pripovedovalec spominja, da mu posebni »vtisi o oblikah, vonjih in barvah« seveda niso mogli »vrniti izgubljenega upanja«, da bo postal nekoč »pisatelj in pesnik«, ker so bili zmerom povezani s kakšnim »določenim predmetom, ki ni imel nobene umstvene vrednosti in se ni nanašal na nobeno abstraktno resnico«. Vendar so mu dajali vsaj »nerazložljiv užitek, iluzijo nekakšne plodovitosti«, s katero si je lajšal dolgčas in občutek nemoči, ki se ga je polotil vsakokrat, kadar je »zaman iskal filozofsko temo za pomembno književno delo«. Dolžnost, ki so mu jo nalagali ti vtisi, da »zavestno« dojame to, kar se je skrivalo za njimi, je bila tako težavna, da je kmalu začel iskati pred lastno vestjo izgovore, ki bi mu dovolili, da bi se izognil trudu in si prihranil muko.<sup>17</sup>

Zaradi toliškne Čibejeve navezanosti na Prousta ni presenetljivo, da je v nadaljevanju o tovrstnih pisateljskih ustvarjalnih mukah zapisal:

Pesnitev postane globok, morda celo najgloblji izraz življenja. (...) Doživetje umetnika, njegovo stvarjanje izhaja iz neke osrednje točke, iz »bistva«, iz dna in tal, ki od njih zavisi vse. Od te točke se umetniku prikazuje svet, ljudje, od tu se spoznava samega sebe. (...) Od tega jedra izžareva toplota v vse življenje (...) sploh vse dobi od tu svojo barvo, vse se sprede v tkanino, ki je tako neskončna kot tkanina črt na naši roki – a za vsem tiči »življenje«, enoten ali razrvan tok, statično ustaljen ali dinamično valujoč, zaokrožen v enoto ali težeč za neskončnostjo. (...) A vidi se obenem že meja te vrste gledanja. (...) Ne moremo se omejiti na individualistično-biografsko in individualno-psihološko stran. Za pesnika bi rekli: pesnik ni samo doživel, ampak je nekaj doživel.<sup>18</sup>

Takšno pojmovanje zametkov nastajanja literarnega dela kaže na Čibejevo poglobljeno poznavanje Proustovih številnih motivno-tematskih sklopov o pripovedovalčevem odkrivanju skrivnostnih sporočil nekaterih njegovih doživetij, povezanih z določenimi pojavi ali predmeti, npr. z okusom magdalenice,<sup>19</sup> o kateri Proustov pripovedni subjekt končno ugotovi, da resnice nikakor ne bo našel v njej, temveč v sebi samem: »Zdaj mi je že očitno, da resnica, ki jo iščem, ni v njej, pač pa v meni. (...) Kadar duh začuti, da zaostaja za samim seboj, ga vselej obide mučna negotovost; on, iskalec, je obenem mračna dežela, po kateri naj išče in kjer mu vse njegovo znanje ne more prav nič pomagati. Išče naj? Ne samo to: ustvarjati mora! Duh stoji pred nečim, česar še ni in kar lahko le on pokliče v življenje ter obsije s svojo svetlo lučjo.«<sup>20</sup>

### III

Kljub poznavanju različnih Proustovih motivov nastajanja literarnega dela pa Čibej za predstavitev svojega literarnoontološkega pojmovanja izrazne funkcije ni izbral niti znanega motiva okusa magdalenice niti



skupine treh dreves, ki jo tudi omeni;<sup>21</sup> in verjetno ne bi izbral niti motiva neenakosti dveh kamnov v tlaku na dvorišču pred palačo Guermantskih in v cerkvi Svetega Marka v Benetkah iz zadnjega Proustovega romana *Spet najdeni čas*,<sup>22</sup> tudi ko bi bil ta že izšel pred nastankom Čibejevega spisa o funkcijah pesništva leta 1926.

Kajti Čibej je moral za prikaz nastanka in obstoja literarnega dela izbrati motiv, ki vsebuje prikaz celotnega procesa nastajanja in nadaljnega obstoja literarnega dela, v njegovi jezikovni fenomenalni in kvazifenomenalni plasti, kakor tudi v primarni in sekundarni eksistenci. Takšen pa je – edini med vsemi tovrstnimi Proustovimi motivi – samo motiv treh zvonikov iz okolice Martinvilla v odlomku iz romana *V Swannovem svetu*.<sup>23</sup>

V motivu treh zvonikov Čibej najprej analizira začetni del odlomka, pripovedovalčevo spominjanje na mladostna mučna doživetja pred nastankom črtice o zvonikih, potem njegovo veselje nad uspelim umetniškim zapisom, nazadnje pa še literarni užitek ob ponovnem literarnem doživetju med branjem čez več let.<sup>24</sup>

Tako najprej opiše pripovedovalčevo ali umetniškovo nezadovoljstvo, ker se je »vedno znova javljalo vprašanje, bo li mogoče valujoče – nihajoče, le čustvu dojemljive vsebine spraviti v formo«,<sup>25</sup> in ker ni verjel, da ima dar za pisanje, ko mu je korak zastal zaradi stvari, ki niso imele najmanjše zveze z literaturo. A so mu vseeno vzbujale posebno slast. »Doživel je lepoto«, zapiše Čibej, in lepota ga je gnala, da je ni »pozabil«; lepota nad lepotami pa je bil »pogled iz lepega očesa«. <sup>26</sup> Zaradi nje je Proustov pripovedovalec najbolj obžaloval svoje pomanjkanje nadarjenosti, ko je nekoč, v mladosti, prvič videl mlado vojvodinjo Guermantsko, ki je molila v stranski kapeli combrayske cerkve, kjer »so pod kamnitimi, kot méd zlatimi in kot satje razvlečenimi ploščami počivali nekdanji grofje Brabantski«, njeni predniki, in izžarevala »tisto posebno nežnost, iz veličastja in radosti porojeno resno milino, ki sta značilni za nekatere odlomke Lohengrina ali nekatere Carpacciove slike in zavoljo katerih razumemo, kako je mogel Baudelaire prilepiti glasu trobente prilastek 'ljubek'«. <sup>27</sup>

#### IV

Po predstavitvi začetnih ustvarjalnih razočaranj Čibej preide k opisu druge, najbolj zahtevne stopnje v toku nastajanja literature, ko pripovedovalec (»umetnik«) spoznava, da je tisto, o čemer je mislil, da se skriva za stvarmi in v njih, v resnici v njem samem. Podobno kot Proustov pripovedovalec, tudi Čibej o posebnih vtisih, ki jih naredijo na umetnika nekateri predmeti, zapiše: »Ko smo to doživeli, smo morda zaprli oči, se vživeli v pojav in videlo se nam je, da so stvari tako svojevrstno napolnjene, kot da bi se hotele odpreti in izpustiti svojo skrito vsebino«. <sup>28</sup> In takrat pride, ugotavlja Čibej, do pravega začetka nastajanja literature z avtorjevim hkratnim doživljanjem in zapisovanjem:

Proust popisuje doživljanja iz svoje mladosti. Videl je nekoč tri zvonike, med vožnjo; kmalu so izginili iz njegovega obzorja. Ali so še manj važne stvari; so stvari, na zunaj čisto nevažne, ki jih nenadoma srečamo in ki nam prinesejo

čudno osrečenje. Žarek sonca na kamnu, streha (...). To vidimo in obenem se nam zdi, da vsebujejo nekaj v sebi, da imajo poseben pomen, ki ga z zunanjim pogledom ne moremo prijeti, a ga jasno občutimo. Mislili bi lahko, da se da prijeti z mislijo, rekli bi lahko, da je to estetična vrednota. A vse to je premalo, ko smo to doživeli, smo morda zaprli oči, se vživel v pojav in videlo se nam je, da so stvari tako svojevrstno napolnjene, kot da bi se hotele odpreti in izpustiti svojo skrito vsebino.<sup>29</sup>

»Umetnik«, kot je razvidno iz navedenega Čibejevega besedila, je vse to občutil, »a občutil je obenem«, nadaljuje Čibej, »nemir in bojazen, vsiljevalo se mu je vprašanje, kaj naj počne«,<sup>30</sup> Proustov pripovedovalec, vsaj na začetku pisateljske poti, se v takšnih primerih pogosto ni več ukvarjal z »neznanko«, skrito v obliki ali vonju, in ni ga skrbelo, da bi jo utegnil izgubiti, saj jo je »odnesel s seboj, opravljeno pod zaščitno plastjo podob, kjer je ostala živa kot ribe, ki jih je »ob dnevih, ko je smel na ribolov, prinašal domov v košarici pod plastjo trave, da so ostale sveže«. <sup>31</sup> Nekoč pa mu je le »odleglo«, začel je pisati.<sup>32</sup>

To se je zgodilo nekega poznega popoldneva, ko se je na vozu skupaj s starši in podeželskim zdravnikom vračal s sprehoda in so »zavili okoli nekega ovinka«. Takrat je »nenadoma začutil tisto posebno slast, ki ji ni bilo enake«, zagledal je »martinvilska zvonika v sijaju zahajajočega sonca, kako sta se zaradi nagle vožnje po ovinkasti cesti navidežno pomikala po obzorju sem in tja, nato pa še zvonik cerkve v Vieuxvicqu, ki se je zdel njun bližnji sosed.«<sup>33</sup> Ne da bi pomislil, da je tisto, kar se skriva za martinvilskima zvonikoma, najbrž nekaj takega kot čedno zasukan stavek – saj se mi je tisto prikazovalo v obliki besed, ki so mi nudile užitek, – sem poprosil doktorja za papir in sem, da bi si olajšal vest in se pokoril navdušenju, kjub odsakovanju voza napisal naslednji sestavek, ki sem ga pozneje spet našel in ga nisem skoraj nič izpremenil.«<sup>34</sup>

Čibej pa o nastanku te črtice zapiše, da se je umetniku »z oblikovanjem razvezal jezik, v besedah so predmeti zadobili besedo« in »ko je začel pisati, mu je odleglo.«<sup>35</sup> Literarno delo je torej začelo obstajati v jeziku, v njegovi zapisani in pomenski plasti, predmeti, ki so ga mučili, so »v besedah« ali jeziku »zadobili« umetniško »besedo«, s čimer je bil prvotni obstoj literarnega dela končan. Zato Čibej na koncu svoje kratke literarnoontološke analize motiva treh zvonikov pripovedovalčevi izjavi, da je čez leta ob branju črtice ponovno doživel enak literarni užitek, kakršnega je bil deležen med pisanjem tega sestavka, doda le še ugotovitev, ki prav tako zadeva sekundarni obstoj literarnega dela: »tudi nas so ti stavki osrečili.«<sup>36</sup> Potem pa se vrne k osrednjemu problemu svojega literarnofenomenološkega spisa, še posebej k temi funkcij v literarni strukturi.

## V

Podobno Čibejevo literarnoontološko pojmovanje, ki izvira iz Proustovih tovrstnih motivno-tematskih sklopov, je v središču raziskovalne pozornosti še v enem od njegovih spisov, v razpravi »Umetniško ustvarjanje

Ivana Cankarja«, <sup>37</sup> v kateri je v opombi zapisal: »Natančnejša analiza teh pojmov v lanskem Ljub. Zvonu, str. 587 ss«. <sup>38</sup> Tudi v tej študiji obravnava Čibejev številne motive obstoja literarnega dela, še posebej prvotnega, ko razpršena doživljanja (»to, kar se je raztekalo na vse vetrove«) Cankarjev pripovedni subjekt med zapisovanjem stisne v »trda jedra«. <sup>39</sup>

## OPOMBE

<sup>1</sup> F. Čibej, »Funkcije pesništva«, *Ljubljanski zvon* 1926, št. 10, str. 587–599. – Prim.: L. Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva VI*, Slovenska Matica, Ljubljana 1969, str. 160; S. Gogala, »Dr. Čibejevo znanstveno ter kulturno-literarno delo«, *Pedagoški zbornik za leto 1929*, 25. zvezek, Ljubljana, 1925, str. 5–39; A. Sodnik, *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*, Znanstveno društvo za humanistične vede, Ljubljana 1928, str. 334. (Zbirka Filozofska sekcija 4.)

<sup>2</sup> Prim.: T. Virk, *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Ljubljana, 1999, str. 28–57.

<sup>3</sup> 1. opomba: »Prim. k temu: H. Nohl, *Die mehrseitige Funktion der Kunst* (v: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II/2, 1924). Nohl loči le štiri funkcije, jaz sem dodal še peto.« (Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 588). – 2. opomba: »V naslednjem so zgledi večkrat vzeti iz velikega romana Marcela Prousta: *A la recherche du temps perdu* in iz E. R. Curtiusove knjige: *Französischer Geist im neuen Europa*. 1925.« (Prav tam, str. 589.)

<sup>4</sup> Prim. intervju: François Vezin (profesor filozofije in prevajalec Heideggerjevih del, npr. *Bit in čas – Être et Temps*, Gallimard, Paris, 1986): »Du côté de Husserl et Heidegger«, zapisala A. Malet-Buisson, v: *Magazine littéraire*, Paris, 2000, hors-série n° 2 (*Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*), str. 104–107.

<sup>5</sup> »Au cours d'un dîner auquel nous avait invité René Char lors du premier séminaire du Thor, en 1966, à Saint-Pantaléon dans le Vaucluse, Heidegger nous avait interrogés sur Proust en nous racontant que Husserl lisait beaucoup Proust dont il admirait les analyses extrêmement justes et riches du point de vue phénoménologique.« (Prav tam, str. 104.)

<sup>6</sup> Prim.: »L' idée de Proust selon laquelle l'art est ce qu'il y a de plus réel – les émotions et les créations artistiques appartenant à une région ontologique spécifique – est très phénoménologique.« (Prav tam, str. 105.)

<sup>7</sup> »On peut penser d'ailleurs que Proust, si souvent rapproché de Bergson, se situe en réalité davantage du côté de Husserl. Ils ont du reste en commun d'avoir été l'un et l'autre 'accusés' de platonisme. Entre Husserl et Proust, le grand point de rencontre est certainement la prédominance, le primat de la subjectivité.« (Prav tam.)

<sup>8</sup> Slovenski prevod: Marcel Proust: *Iskanje izgubljenega časa* (I, *V Swannovem svetu*, 1963; II, *V sencih cvetočih deklet*, 1975; III, *Svet Guermantovih I–II*, 1987; IV, *Sodoma in Gomora*, 1991; V, *Jetnica*, 1995; VI, *Ubežnica*, 1996; VII, *Spet najdeni čas*, 1997; prev. Radojka Vrančič, DZS, Ljubljana. – Prim. tudi: *V Swannovem svetu I–II*, 1970, prev. ista, uvodno študijo napisal A. Ocvirk, Cankarjeva založba, Ljubljana. (Zbirka Sto romanov 50/1–2.)

<sup>9</sup> »Dès la première phrase de *A la recherche du temps perdu*, on pénètre dans la conscience du narrateur et on voyage avec celle-ci sans jamais la quitter.« (Vezin, »Du côté de Husserl et Heidegger«, str. 105.)

<sup>10</sup> »Etant donné l'intensité de l'évocation chez Proust, cette conscience qui – encore une fois – vise ce qu'on peut en langage husserlien appeler 'idéalité', permet au lecteur de saisir sur le vif des descriptions du phénomène de 'l'intentionnalité' découvert par Husserl et dont l'essentiel tient dans la célèbre formule: 'Toute conscience est conscience de quelque chose'«. (prav tam, str. 105.) – Prim. tudi: »To biti-v-zavesti je popolnoma svojevrstno biti-v, namreč ne biti-v kot realni sestavni del, temveč kot intencionalni, kot pojavljajoče se idealno-biti-v ali, kar je isto, biti-v kot imanentni *predmetni pomen*«. (I. Urbančič, »Fenomenologija kot transcendentalna fenomenološka filozofija«, spremna beseda v: E. Husserl, *Kartezijanske meditacije*, prevedla M. Hribar in Urbančič, Mladinska knjiga, Ljubljana 1975, str. 30. – Zbirka Tokovi.)

<sup>11</sup> Prim. literarnofenomenološke in literarnootološke razlage v: J. Kos, *Literarna teorija*, DZS, Ljubljana 2001.

<sup>12</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 588.

<sup>13</sup> Prav tam, str. 589.

<sup>14</sup> Prav tam, str. 590.

<sup>15</sup> Prav tam. – Prim. tudi: *V Swannovem svetu* I/1, 1970, str. 49–50.

<sup>16</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 591.

<sup>17</sup> Proust, *V Swannovem svetu*, str. 185.

<sup>18</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 590–591.

<sup>19</sup> Prim.: Proust, *V Swannovem svetu* I/1, 1970, str. 47–50.

<sup>20</sup> Prav tam, str. 47–48. – Prim. tudi: »Kar ostane po tem, ko smo vse odmislili, ni naš empirični jaz. Jaz se nekako razdeli, kar najbolj vidimo na primeru samoopazovanja: imamo jaz, ki opazuje, in jaz, ki je opazovan. To, kar je ostalo kot *nujno*, je jaz, ki opazuje; to je *transcendentalni fenomenološki jaz*. Ta jaz je v končni posledici tista iskana 'stvar sama'«. (T. Virk, *Moderne metode literarne vede in njihove filozofske teoretske osnove*, 1999, str. 28.)

<sup>21</sup> Čibej citira stavek iz tega motiva, namreč, da drevesa kličejo »kot ljubljeno bitje, ki je izgubilo govorico, ki pa jim mi lahko vrnemo življenje, če jih doživimo in doumemo«. (Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 598.) – Prim. tudi: Proust, *V sencih cvetočih deklet*, str. 314, 316.

<sup>22</sup> Roman *Spet najdeni čas* je izšel 1927, dobro leto po nastanku Čibejevega članka. – V njem pripovedovalec našteje nekaj glavnih motivov na temo literarnega ustvarjanja: »Skratka, v tem kot v onem primeru, naj že gre za vtise, kakršne mi je zbudil pogled na martinvilске zvonike, ali za nehotno spominjanje, kot je bilo tisto ob neenakosti kamnov v tlaku in ob okušanju magdalenice – v obeh primerih sem se moral potruditi, da bi si posamezne občutke razložil kot znamenja prav toliko zakonov in idej, in poskusiti, da bi tisto, kar sem občutil, zdaj mislil, se pravi, potegnil iz polteme na dan, da bi torej to spremenil v neki duhovni ekvivalent. Ampak ali je to sredstvo, ki se mi je zdelo edino možno, sploh lahko kaj drugega kot umetniško ustvarjanje? (...) Samo vtis, pa naj se zdi njegova snov še tako borna, njegova sled še tako neprijemljiva, samo vtis je merilo resnice, zato samo on zasluži, da ga razum upošteva, saj je edini zmožen, da pomaga umu – če mu zna ta izvabiti resnico – do večje popolnosti in mu darovati čisto radost. Vtis je za pisatelja to, kar je eksperimentiranje za znanstvenika, s to razliko, da pri znanstveniku delo razuma stoji na začetku, pri pisatelju pa na koncu. Tisto, česar nam ni bilo treba ne dešifrirati ne pojasniti z lastnim trudom, tisto, kar je bilo jasno že pred nami, to sploh ni naša last. Iz nas samih izvira le tisto, kar črpamo iz tem, ki je v nas, in česar drugi ne poznajo. (...) Prišel sem torej do sklepa, da v odnosu do umetniškega dela nikakor nismo svobodni, da ga ne ustvarjamo po mili volji, ampak da je obstajalo že pred nami in ga moramo, ker je neizogibno in hkrati skrito, samo odkriti kot kakšen naravni zakon«. (Proust, *Spet najdeni čas*, str. 193, 195–6.)

<sup>23</sup> Proust, *V Swannovem svetu*, str. 180–188.

<sup>24</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 590–591. – Prim. tudi: Proust, *V Swannovem svetu*, str. 180–188.

<sup>25</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 590.

<sup>26</sup> Prav tam, str. 591.

<sup>27</sup> Proust, *V Swannovem svetu*, str. 184.

<sup>28</sup> Prim. prim. Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 591. – Prim. tudi: »Tedaj se je včasih primerilo, da mi je korak zastal zaradi stvari, ki ni imela najmanjše zveze z literaturo in skrbmi zaradi nje, zadržala me je posebna slast, ki mi jo je vzbudila kakšna streha, odsev sonca na kamnu ali vonj kakšne steze, in zdelo se mi je, da se skriva tam daleč za njimi, tam, do koder ne seže oko, nekaj, kar mi ponujajo, kar me vabi in česar kljub trudu ne morem in ne morem odkriti. Ker sem čutil, da je ključ v teh stvareh samih, sem obstal negiben in gledal, vdihaval vonj in si prizadeval, da bi z mislijo segel dalj od slike in vonja. In če sem moral pohiteti za dedom in oditi po poti naprej, sem zapiral oči in si ju skušal predstavljati; trudil sem se, da bi si natančno zapomnil črto strehe ali odtenek kamna, ki sta se mi, ne da bi vedel zakaj, zdela polna nečesa neznanega, voljna, da se mi odpreta in mi izročita tisto, čemur sta služila le za pokrov.« (Proust, *V Swannovem svetu I/1*, 1970, str. 184–185.)

<sup>29</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 590–591.

<sup>30</sup> Prav tam, str. 591.

<sup>31</sup> Prim. *V Swannovem svetu I/1*, 1970, str. 185.

<sup>32</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 591. – Prim. Proust, *V Swannovem svetu I/1*, 1970, str. 186.

<sup>33</sup> Prim. Proust, *V Swannovem svetu I/1*, 1970, str. 186.

<sup>34</sup> Prav tam, str. 187.

<sup>35</sup> Čibej, »Funkcije pesništva«, str. 591.

<sup>36</sup> Prav tam.

<sup>37</sup> Čibej, »Umetniško ustvarjanje Ivana Cankarja«, *Ljubljanski zvon* 1927, št. 6, str. 321–331; št. 10, str. 590–598; št. 11, str. 678–686.

<sup>38</sup> Prav tam, str. 322.

<sup>39</sup> Prav tam, str. 592.

## ■ THE EARLY TREATMENT BY THE SLOVENIAN PHILOSOPHER OF THE ONTOLOGICAL MOTIFS PERTAINING TO THE LITERARY WORK OF ART IN PROUST'S OPUS

Franjo Čibej, who completed his PhD studies with a thesis entitled "Subject-psychological Analysis of Social Forms" ("Predmetno-psihološka analiza socialnih form") under the supervision of France Veber at the Department of Philosophy at Ljubljana University in 1925, and later followed the philosophical anthropology of Max Scheler, a student of Husserl, in a study entitled "The Functions of Poetry" draws from subject theory correlated to transcendental-phenomenological philosophy. Čibej also wrote his essay under the influence of a book by E. R. Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa* (with an extensive introductory discussion entitled "Marcel Proust") and numerous literary-ontological motifs on the essence and existence of literature in Proust's Romanesque writing, *A la recherche du temps perdu*.







Miran Štuhec, *Naratologija: med teorijo in prakso*, Študentska založba, Ljubljana 2000, 165 str. (Knjižna zbirka Skripta)

*Naratologija* Mirana Štuheca stopa v slovensko strokovno javnost v času, ko se zdi tudi pri nas vse bolj nujno, hkrati pa postaja v globalizacijskih zblizevanjih pravzaprav neogibno, odpreti se vznemirljivim diskusijam o sodobni literarni vedi. Ta se namreč kljub razglašeni permanentni krizi živo odziva na aktualne dileme in nove metodološke izzive, npr. na težnje po stapljanju stroke v razcvetevajoče se kulturne študije, po interdisciplinarnem povezovanju, preseganju tradicionalnih zamejitev literarnovednega polja in težnje po ohranjanju lastne prepoznavnosti na drugi strani; vedno znova se loteva prevpraševanja predmeta in specifike stroke ter njenih epistemoloških in teoretično-metodoloških paradigem. Zato je izid dela, ki si prizadeva reflektirati in po avtorjevih lastnih besedah, »skladno z razvojem znanosti« aktualizirati razmere v slovenski literarni vedi in predvsem v literarni teoriji (kjer ugotavlja v zadnjih desetletjih presenetljivo neodzivnost in primanjkljaj), vreden vse pozornosti. Toliko bolj, ker je *Naratologija* Mirana Štuheca prva slovenska monografska obdelava tega literarnoteoretičnega področja, ki mu je avtor z vpeljavo tako imenovane uporabne naratologije sicer že utrl pot s svojo prvo knjigo, knjižno objavljeno disertacijo o poetiki romanov Pavleta Zidarja, *Rad prebiram misli, ne živim jih pa rad* (1996).

Seveda se ob *Naratologiji*, ki je izšla v zbirki visokošolskih učbenikov (in je najbrž študijska literatura, čeprav o tem v njej ni mogoče najti konkretnih pojasnil), ponuja vprašanje, koliko se avtorjeva prizadevanja res vklapljajo v tok aktualnih premišljevanj o novih literarnovednih paradigmah, interdisciplinarnih prepletih, nadaljnjih usmeritvah in sploh usodi stroke, koliko pa se vendarle bolj posvečajo dopolnjevanju minulih zaostankov in dodajanju novih zornih kotov že uveljavljenim spoznanjem. Kar na hitro je mogoče reči, da se npr. z obravnavo naratoloških vidikov zgodovinopisnega pripovedovanja gotovo bližajo aktualnim težnjam v stroki. Toda v svojem nenaslovljenem ekspozicijskem samopremisleku in v prvem poglavju knjige, naslovljenem *Namesto uvoda*, je avtor glede svojih temeljnih ambicij vendarle nedvoumen (str. 7-16). Uvaja raziskovalne optike, ki predstavljajo predvsem dopolnitev literarnozgodovinskim raziskavam, saj naj bi te doslej premalo upoštevale znotrajliterarna izhodišča, sicer najmanj podvržena ideološkim apriorizmom. Z nacionalno osamosvojitvijo in demokratizacijo družbe se namreč po njegovem odpirajo nove možnosti za ideološko neobremenjeno znanstveno raziskovanje in vrednotenje literarnih pojavov. Cilj njegove uporabne naratologije pa je naratološke, metodološke, pojmovne in terminološke dosežke funkcionalno vključiti v literarnozgodovinske raziskave. Tako se zdi, da se s svojo *Naratologijo*, ne da bi to izrecno naglašal, tudi sam pridružuje tisti usmeritvi v slovenski literarni vedi (kjer naj bi sicer potekala zamenjava generacij), o kateri pravi, da se z njo nadaljuje oddaljevanje od modelov tradicionalno pojmovane literarne zgodovine, s katerim je začela že generacija literarnih znanstvenikov, rojenih v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja, in podaljšuje premik v smer imanentizma. Ampak njegova teoretično-metodološka pojasnila o slovenski literarni vedi so skoraj presplošna, preveč nediferencirana in shematična, da ne bi vzbujala številnih vprašanj in dvomov. Pred-

vsem je problematično, da so povsem zamolčani in ne komentirani dosedanja prispevki slovenskih literarnih znanstvenikov prav na področju, kjer se je avtor izrecno nameril dopolnjevati in posodabljati dosedanja spoznanja. Morda je temu botrovalo dejstvo, da je avtor svoj doktorski študij opravil pač drugje (in sicer v Zagrebu), nerodno je le, ker zmanjšuje utemeljenost njegovih trditev. Toda za natančnejšo in zanesljivejšo presojo teoretskih vidikov ali celo aplikabilnosti Štuhečeve uporabne naratologije si je seveda treba publikacijo nekoliko podrobneje ogledati.

Knjiga obsega petnajst poglavij, ima seznam ključnih pojmov, ki je hkrati kazalo in omogoča iskanje pojmov po tekstu, ter spisek virov in literature. Ureditev poglavij načeloma ustreza podnaslovu, saj teoretični eksplikaciji pojmov in kategorij praviloma sledi praktična uporaba na izbranem gradivu, ki ga avtor poišče med zanimivimi, a doslej v literarni zgodovini manj osvetljenimi pripovedniki. Nekaj uvodnih poglavij je posvečenih že omenjeni določitvi lastnega literarnovednega izhodišča, predvsem pa vpeljava in definiranju temeljnih pojmov: naratologije, pripovedovanja in pripovedovalca. Sledita razdelka o pripovednih delih oziroma delu pripovednega opusa Pavleta Zidarja ter Kovičevemu romanu *Pot v Trento*, potem pa spet bolj teoretično poglavje, posvečeno fokalizaciji in njenim učinkom v narativnem sistemu. Po dveh aplikacijah, obravnavi fokalizacijskega koda v romanih Pavleta Zidarja in ugotavljanju premikov v narativnem sistemu Prešernovega *Krsta pri Savici*, je spet na vrsti teorija: Greimasov aktantski model. Nanj se vsaj delno navezujejo teoretična izhodišča naslednjih treh poglavij, kjer so obravnavani Kersnikova romana *Ciklamen* in *Agitator*, pripovedna dela Petra Božiča in roman *Astralni niz* Ferija Lainščka. V zadnjih dveh razdelkih se loti še naratološkega vidika sodobnega slovenskega zgodovinopisja in pripovednih besedil Antona Slodnjaka. Posamezna poglavja v knjigi so očitno nastala kot samostojne študije in bila že objavljena v strokovni publicistiki, dve poglavji, ki se ukvarjata z Zidarjevimi besedili, sta prirejena in predelana iz knjige *Rad prebiram misli, ne živim jih pa rad*, nekateri deli, predvsem bolj teoretična poglavja, pa so bili najbrž (vsaj delno) napisani na novo. Toda bralec mora o tem sklepati, raziskovati oziroma ugibati kar sam, saj bo npr. zaman iskal podatke o prvih objavah besedil, pa tudi bolj določnih metanarativnih pojasnil o nastanku, ureditvi in namenu knjige, ki npr. sodijo k lepim navadam predvsem anglosaških znanstvenih publikacij, žal, ne bo našel.

Že površna primerjava obeh knjig pokaže, da je tokrat precej več truda in pozornosti posvečene eksplikaciji teoretičnih pojmov. Prav to, namreč odsotnost eksplicitne literarnoteoretske podlage oziroma neekspliciranost temeljnih teoretskih pojmov, pa je bil eden od poglavitnih očitkov, ki jih je zgodnejšemu delu že uvodoma namenila Jelka Kernev Štrajn v temeljiti in izčrpni oceni z naslovom *Zidarjevi romani kot preskusni kamen naratologije* (SR, 46, 1998, št. 3, 261-267). V svoji precizni in dobro argumentirani analizi je v *Rad prebiram misli, ne živim jih pa rad* opazila še druge težave in pomanjkljivosti in ker sta deli »genetsko« povezani, obravnavata pa tudi sorodno problematiko, ne bo odveč kratek povzetek njenih ugotovitev. Poleg neekspliciranosti in nereflektiranosti teoretsko-metodoloških izhodišč in nadaljnjih metodoloških postopkov in odločitev ter strokovnega izrazja (celo najosnovnejši termini niso definirani) je opozorila še na težave in nedoslednosti, do katerih je, po vsem sodeč, prišlo zaradi avtorjevega prirejanja in prilagajanja ter včasih pretiranega poenostavljanja izvornih naratoloških

modelov, ponekod celo zaradi instrumentalnega podrejanja prizadevanju, da bi laže potrdil svoja vnaprejšnja prepričanja o tekstih. Izpostavila je netočnosti pri posvajanju in vpeljavi prevzetih strokovnih terminov, pa tudi nerodnosti pri aplikaciji, razvidne npr. pri razlagi fokalizacije in fokalizacijskega koda, ter druge nedoslednosti pri prenosu in v rabi teoretskega orodja v besedilih in pojasnila še svoje zadržke ob avtorjevem pojmovanju pripovedovalca. Nadalje mu je očitala nekritično spajanje prednaratoloških in naratoloških modeov, kar je pravzaprav eklekticizem, in v bistvu celo zastarelost (predvsem zaradi »vrhovnosti« in »enoglasnosti« kategorije pripovedovalca ter določitve razmerja s fokalizatorjem). Kritizirala je tudi avtorjevo ignoriranje slovenskih naratoloških oziroma prednaratoloških dosežkov. Pri podrobnejšem pregledovanju *Naratologije* bo morda prav v primerjavi s predhodnim delom najbolj razvidno, katera nova spoznanja prinaša in če so take in podobne pomanjkljivosti vendarle odpravljene in presežene.

Po uvodnem poglavju se Štuhec v treh nadaljnjih res posveča opredeljevanju in razlagi temeljnih pojmov, naratologiji, pripovedovanju in pripovedovalcu, poleg teh pa predstavlja še druge osnovne termine in kategorije, predvsem tiste, ki jih v nadaljevanju knjige sam uporablja (fabula in siže, aktant in akter, funkcije, indici in katalizatorji, fokalizacija, fokalizator, literarna kompetenca in druge). Omejuje se na najnujnejša pojasnila, vendar pri njih ni zelo precizen, in ne teži h sistemski konceptualizaciji koherentnega naratološkega projekta. Včasih se celo zazdi, kot da je kritična opažanja o svoji prvi knjigi vzel resno in skuša odpraviti prav pomanjkljivosti, ki mu jih je očitala recenzentka. Vseeno pa se njegove razlage v *Naratologiji* večkrat zdijo bolj naključno nanizane kot sistematično urejene, skoraj pretirano poenostavljajoče in zato problematične. Ne ubada se torej s sistemskimi korelacijami in medsebojnim usklajevanjem vpeljanih pojmov, kategorij in koncepcij v smislu načela neprotislovnosti in ko v okviru uporabne naratologije opozarja na »tiste naratološke kategorije, pojme in raziskovalne optike, ki jih je mogoče tvorno vključiti v razlaganje in vrednotenje literarnoumetniških del ter si z njimi pomagati pri vključevanju posameznih umetniških besedil v splošne literarnozgodovinske procese« (str. 7), so zanj očitno odločilni in bolj veljavni pragmatični kriteriji. Zanimivo pa je, da naratološkega »razlaganja« in »vrednotenja« nikjer (eksplicitno) ne poveže z interpretacijo.

Že ko predstavlja naratologijo, njena teoretsko-metodološka izhodišča, pristope, razvoj in določitve raziskovalnega predmeta, se pokažejo značilne poteze njegovega podajanja. Za naratologijo naj bi bila po eni strani značilna premisa »o dominantni vlogi strukture pripovednega besedila nad pripovedno komunikacijo« (str. 17) in dvoravninska koncepcija te strukture. Ta implicira razlikovanje med globinsko in površinsko strukturo, vzpostavili pa so jo že ruski formalisti z dvojico pojmov fabula in siže in povzeli nadaljevalci. Med predhodniki omeni Proppa, a kar s srbskim in ne uveljavljenim slovenskim prevodom naslova njegovega ključnega dela, ki je seveda *Morfologija pravljice*, med teoretiki, ki naj bi prispevali h gramatiki besedila (Greimas, Todorov, Barthes, Eco, Culler in drugi), pa dokaj neupravičeno navaja tudi Stanzla, Genetta, Dorrit Cohn in Haydna Whita. Greimasov prispevek zaenkrat predstavi le s kratkim odstavkom, ob Barthesu razloži osnove njegovega modela strukturalne analize, nato pa prek omembe para mimeza in diegeza preskoči k Genettu, ki med naratologi sicer velja za zagovornika precej drugačne konceptualne usmeritve od t. i. »gramatikov«, in pojem fokalizacije uvodno loči



od pojma pripovedovanja. Sledi prehod k nemskim predhodnikom naratologije, omenja npr. Stanzla, K. Hamburger, Lämmerta, Kayserja, na kratko je omenjen tudi W. Booth. Ko poskuša določiti predmet naratološkega raziskovanja, ki ga razširi na »vsa besedila, v katerih se pojavlja pripovedovanje – na ljudsko slovstvo, na tipe pripovedovanja, ki se pojavljajo v znanosti, pravu ter v vsakodnevni jezikovni (govorni in pisni) praksi« (str. 20), pa vzpostavi uvodni opredelitvi naratologije ravno nasprotno pojmovanje in njeno težišče v bistvu prestavi v pripovedno komunikacijo. Tu namreč pove (žal precej nejasno), »da so naratološko zanimiva vsa tista besedila, ki na poseben 'pripovedovanjski' postopek kažejo človekov odnos do sveta, ki so dejanje pripovedne komunikacije (Genette 1972) oziroma so poseben, načrten in organiziran ustroj, ki ga bralec kot metonimijo (Rimmon-Kenan 1983) skladno s svojo literarno kompetenco sprejme« (str. 20). Toda takoj zatem spet trdi, da se je večina naratoloških raziskav, vsaj tistih, ki so usmerjene h gramatiki pripovednega besedila, osredotočila na vprašanja, »ki izhajajo iz predpostavke, da nastaja pripovedna komunikacija na osnovi pripovednega besedila in ne obratno« (str. 21). Na koncu omeni še nova spoznanja in kritike, ki so »destabilizirale« nekatere naratološke pojme in prizna partikularnost naratologije, njeno omejenost le na določen spekter vprašanj.

V naslednjem poglavju, posvečenem pripovedovanju, je eklektičnost avtorjevega pristopa še očitnejša, množijo se tudi notranja protislovja in druge težave. Pripovedovanje, ki mu sicer podeljuje eksistencialen pomen, najprej razglasi za izhodiščni pojem naratološkega področja in loči dve njegovi, med seboj precej različni pomenski območji. Označeval pa naj bi »enega od ustvarjalnih postopkov z vsemi pripadajočimi slogovnimi prijemi« ter proces, »ki vključuje referiranje dogodkov v njihovem naravnem poteku«, pri čemer se, kot pravi, pripovedovalec sklicuje na jezikovna pravila in upošteva kontekst oziroma referenčni horizont, v katerem bo sprejemanje pripovedovanega objekta potekalo (str. 23); vendar ne pojasni, za kateri pomen, če ne morebiti kar za oba, se pravzaprav sam odloča. Seveda je mogoče opaziti, da v rabi niha. Takoj v naslednji trditvi npr. rabi le prvi pomen pripovedovanja, hkrati pa težišče naratološkega raziskovanja v nasprotju z zadnjim tozadevnim sklepom prejšnjega poglavja še enkrat prenese v pripovedno komunikacijo, saj pravi (str. 23): »Pripovedovanje je eden osnovnih ustvarjalnih postopkov v literaturi in na njegovi osnovi nastaja cela vrsta pripovednih (narativnih) besedil.« Medtem ko je v prvem poglavju omenjal različne tipe pripovedovanja (poleg umetniške pripovedne proze še ljudsko slovstvo, pripovedovanje v znanosti, pravu in v vsakodnevni jezikovni praksi), zdaj (nepojasnjeno) navaja le tri vrste, oratorsko, zgodovinopisno in literarno. Ob drugem pomenu pripovedovanja, ki ga seveda ne zavrne, in tipu zgodovinopisnega pripovedovanja se nato sooči s problemom reference oziroma vprašanjem referenčnosti pripovedi. Pri tem se zdi, da se s »snovjo, ki obstaja sama za sebe in neodvisno glede na pripovedovanje«, in z nekakšno neodvisno obstoječo »zunajbesedilno podstavo« prehitro zaplete v ontološko zanko. Kljub temu ne pozabi omeniti metanaracije, ki jo opredeljuje kot pripovedovanje, pri katerem je predmet pripovedovalčevega zanimanja njegov lastni ustvarjalni postopek (str. 24); vpliva lahko na menjavo narativne strategije. Toda pojma narativne strategije ne opredeli, šele kasneje ga v nadaljevanju knjige poveže s tipi pripovedovalca in pripovedno situacijo ter okoliščinami pripovedovanja. Tudi ko razlaga pripovedovanje torej, podobno kot pri opredeljevanju naratologije, shaja z obema pomenskima določitvama.

Temeljne kategorije pripovedovanja so pač vedno pripovedovalec, oseba/predmet, prostorska in časovna določenost in dogajanje ter razporejanje pripovednih prvin v zgodbo-mrežo. Ko avtor pripelje svoj premislek do te stopnje, je vnovična evokacija obeh opredelitev naratoloških raziskovanj, med katerima je doslej še nihalo, končno postulirana kot njun ne povsem pojasnjen sinkretičen spoj, ki ob prej navedenih kategorijah upravičuje soobstajanje ostalih uporab(lje)nih kategorij, torej fokalizacije, fabule in sižeja, akterja in aktantske vloge, funkcijske sintagmatičnosti in drugih (str. 26). Upoštevan pa je tudi prvi pomen pripovedovanja, saj avtor opozori, da je v literarni praksi postopek pripovedovanja povezan z drugimi postopki, od analitičnega razčlenjevanja, razlaganja, do somnambulnih stanj itd. Prav na koncu doda še razlikovanje med pojmom *mimesis* in *diegesis* oziroma med prikazovanjem in pripovedovanjem in pritrди Genettu, ki je pojma aktualiziral in hierarhiziral: pripovedovanje je v pripovedi nadrejeno prikazovanju.

Eklektično spajanje prednaratoloških in naratoloških teoremov, ki ga je mogoče zaznati v prvih treh poglavjih, se nadaljuje v poglavju o pripovedovalcu. Tu Štuhec na kratko pregleda vidnejše prispevke nemških teoretikov in Bootha o tem vprašanju, in sicer povzame Genettovo tipologijo pripovedovalca, vendar se mu zdi Stanzlova pomembnejša. Ampak sprejme jo v popravljeni obliki, pri čemer upošteva nizozemsko teoretičarko Mieke Bal, ki je revidirala Genettovo kritiko pojma perspektive in vpeljšavo fokalizacije. Ohrani torej avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca in povzame njune karakteristike, ukinja pa Stanzlov pojem personalnega pripovedovalca, saj je ta tip po njegovem mogoče opisati kot premik fokalizacijskega kota, in sicer kot spremembo zunanje v notranjo fokalizacijo. Ob uvedbi fokalizacije ostaja marsikaj nepojasnjeno, npr. pojem narativnega sistema, ki vključuje tudi fokalizatorja, a z obljubo, da bo o tem govor še kasneje v knjigi. Štuhec opozori tudi na pripovedovalca na stopnji, sicer pa kategorijo pripovedovalca tudi v tem svojem delu pojmuje kot bolj ali manj homogeno figuro, odgovorno za proces preoblikovanja zunajliterne stvarnosti v znotrajliterarno in »vse, kar se v pripovednem besedilu dogaja« (str. 34). Besedo posveti še pripovedovalcu v zgodovinopisni pripovedi in ta je zanj specifična figura, saj najprej pravi, da naj bi v literarnoumetniškem polju uporabne tipologije pripovedovalca v zgodovinopisju ne veljale, potem pa možnost pojavljanja »pravega« prvoosebnega pripovedovalca v polju zgodovinske pripovedi vendarle dopusti »v segmentih popolne vključitve historične reference« (str. 33).

Po pregledu teh treh poglavij se že kaže, da ostajajo avtorjevi poskusi, da bi s teoretično refleksijo zapolnil prejšnje vrzeli, predstavil in utemeljil svoj naratološki instrumentarij in ponudil odgovore na vprašanja, ki jih je zbudil s svojo prvo knjigo, na pol poti. Še vedno so nekateri od vpeljanih pojmov nejasno opredeljeni oziroma je korelacija med njimi nedoločena, veliko je pomenostavljanja, najdejo se netočnosti pri posvajanju terminov in v tolmačenjih teoremov, sama zasnova področja naratologije kot eklektičnega spoja prednaratoloških in naratoloških koncepcij pa v primerjavi s prejšnjo knjigo ni bistveno drugačna. Toda za uporabno naratologijo je seveda odločilno, kako se stvari obnesejo v praksi, ob soočenju z literarnoumetniškimi pripovednimi deli.

V poglavju *Pripovedovalec in njegova vloga v romanih Pavleta Zidarja* povezuje Štuhec specifično vlogo pripovedovalcev in pripovedne situacije v narativnih strukturah Zidarjevih pripovednih besedil z dvomom kot središčem

njihove ideologije. Teoretsko je pripeto na pojmovanje invariantne globinske strukture, obravnavane v monografiji o Zidarju, od koder je nekoliko prirejeno tudi vzeto. Pokazati skuša, kako oblikovanje in naraščanje dvoma omogočata tako prvoosebna kot avktorialna pripoved (personalna je sicer ukinjena, namesto nje je govor o personalnih medijih, avktorialnih pripovedovalcih z notranjo fokalizacijo). V pripovedih naj bi bilo oblikovanje dvoma rezultat spopada različnih stališč, vzpostavljenega po modelu: trditev – zaničanje trditve in ta spopad se po Štuhecu udejanja v shemi upornik/poraženec → dvom → upornik/poraženec. Toda v novem kontekstu se zdi postulirana struktura bolj skromno argumentirana, po drugi strani pa redundantna, če je že v temeljni opredelitvi kategorije pripovedovalca določena njegova odgovornost za vse, kar se v pripovedi dogaja. Zanimivejša opažanja se v bistvu bolj tičejo površinske strukture, npr. težnje k zblizjevanju prvoosebne in tretjeosebne pripovedi, pojavljanja drugoosebne pripovedovalca, ki pa ga Štuhec ne skuša teoretsko strukturirati, izpostavljanja oziroma neizpostavljanja naslovljenca, neenotnosti in »neprincipelnosti« Zidarjeve naracije (kar celo neposredno povezuje z eruptivnostjo Zidarjevega značaja), esejizmov, beleženja toka zavesti, uvajanja nefikcijskih sestavin, metaforičnosti, metanaracije itd. A žal te pojave avtor predvsem evidentira.

Tudi v poglavju, posvečenem Kovičevemu romanu *Pot v Trento*, postavlja strukturo smisla oziroma »idejno globino« dela v odvisnost od uporabljene narativne strategije. Podobno kot že v prejšnjem poglavju je pripovedovalec v bistvu pojmovan enostavno, brez notranje nalomljenosti oz. podvojenosti npr. z znotrajpripovednim implicitnim avtorjem, in tudi struktura argumentacije v njem je podobna, tako da bi lahko tudi zanjo veljal očitek o redundantnosti. Sicer pa gre tu za pripovedovanje na stopnji, pri katerem »se dogajanje drugostopenjske pripovedi neposredno vključuje v prvostopenjsko«, vendar je avtonomnost drugostopenjskega pripovedovalca omejena (str. 48). Različni legi pripovedovalca glede na dogajanje naj bi, skratka, po Štuhecu ustvarjali v razmerju med upovedenimi dogodki in bralcem nasprotje med skrajnostmi pripovedi, med smehom in tragiko.

Naslednja tri poglavja spet sledijo vzorcu teorija → praktična uporaba v tekstih in obravnavajo tipe fokalizacije in fokalizacijski kod v Zidarjevih romanih oziroma povezanost pripovedovalca in fokalizatorja v narativni sistem pri Zidarju in nato še v Prešernovem *Krstu pri Savici*. Fokalizacijo tokrat definira kot pojem, ki »omogoča znotraj pripovedne strukture besedila izločiti tistega, ki usmerja pripovedovalčevo perspektivo« (str. 55) in s fokalizatorjem misli na tistega, ki gleda (str. 58). Toda taisto kategorijo potem sam meša med instance pripovednega izjavljanja v komunikacijski verigi, podobno kot se, kakor so opozorili novejši raziskovalci tega področja, to dogaja tudi Mieke Bal, na katero se Štuhec opira, hkrati pa njen model zaradi komplicitarnosti poenostavlja oz. »dinamizira«. Težave pri koordiniranju pojmov fokalizacija, pripovedovalec in fokalizator, fokalizacijski kot in kod, narativni sistem in pripovedna situacija so zato neogibne in eden od simptomov zanje je množenje entitet. Opaziti je mogoče, da Štuhec npr. ne predvideva ničte fokalizacije, toda poleg zunanje in notranje fokalizacije uvede še globinsko in površinsko, ob upoštevanju zgodovinopisnega pripovedovanja pa pet nadaljnjih tipov. V sklepu opozarja še na različne vidike fokalizacije, na psihološkega, perceptualnega, ideološkega in jezikovnega.

Samoumevno je, da pri prenosu teorije v obravnavo konkretnih besedil

ugotovi, da je od rabe fokalizacijskega koda odvisna že znana globinska struktura Zidarjevih pripovedi, rast dvoma, stopnja bralčevega spoznavanja akterja kot poraženca in oblikovanje idejnega sporočila o človekovi neogibni poraženosti. Iz opazovanja fokalizacijskega koda Štuhec tudi sklepa, da pripovedi nihajo med »realističnim« in sodobnim romanom; tako naj bi bil ob notranjem monologu in doživljenem govoru opazen tudi notranji dialog. Re-rezentativen zgled fokalizacijskega koda, ki ga v Zidarjevih pripovedih praviloma tvori fokalizatorski par, je *Oče naš*, kjer je mogoče najti vso raznovrstnost pisateljve narativne strategije in pestrost fokalizacijskih vidikov. Tudi obravnava premikov v narativnem sistemu Prešernovega *Krsta pri Savici* ima podobno, krožno miselno strukturo, saj avtor dokazuje njihov pomen za »idejno vsebino, semantično preglednost in še posebej prepričevalnost besedila« (str. 77) in ga hkrati že vnaprej predpostavlja, deskripcija pa pri tem implicitno prehaja v interpretiranje. V *Uvodu* ugotavlja simetrično strukturiran narativni sistem, v *Krstu* pa v osnovi podobno globalno paradigmo, ki jo zapletajo še metanarativni posegi, esejiziranje in menjavanje komunikacijske verige. Problematična ali vsaj nerodna se zdi trditev, da naj bi prepričljivost, sugestivnost besedila izhajala že kar iz telesne prisotnosti prvoosebni pripovedovalcev, Bogomile in Črtomira, v dogajanju in primerljivosti takega pripovedovalca z resnično osebo, čeprav jo kasneje blaži z dodatnimi pojasnili. Kaže namreč, da avtor v analizi pravzaprav meša pripovedne instance (vire pripovednega izjavljanja) in govor oseb, npr. nastop Črtomira v 23. stanci (str. 79) ali Bogomilino retrospektivo z začetkom v 24. stanci (str. 84), kvalificira kot nastop prvoosebnega pripovedovalca z notranjo fokalizacijo. Takim vprašljivim sklepom in rešitvam najbrž v veliki meri botruje eklektični spoj prednaratoloških in naratoloških modelov, razumeti pa jih je mogoče tudi kot namig na to, da praktična uporaba pač ne more samodejno urediti izhodiščne neuskkljenosti.

Skupinica štirih poglavij se nato posveča aktantom v pripovedih. V prvem avtor na kratko predstavi Greimasov aktantski model z vlogami subjekta, pomočnika in nasprotnika, objekta želje, pošiljatelja in prejemnika, omeni njegove predhodnike in samo bežno povzame njegove kritike, uporabnost pa v bistvu tavitološko utemelji z metodološko primernostjo »za definiranje tistih razmerij v posameznem umetniškem besedilu ali določenem korpusu, ki so zaradi svojih pomenov za celoto odločilni« (str. 90) in s širino. Ko v poglavju *Kersnikova Elza na poti od guvernante do poslančeve žene* obravnava razporeditev vlog v *Ciklamnu* in *Agitatorju*, pa ima pri prenosu modela na konkretni besedili očitno težave, ker vloge niso jasno razvidne, pa tudi ker ne razločuje nedvoumno med osebami, akterji in aktanti in poenostavlja nivojske distinkcije med njimi. Po zanimivem pretresu razmerij med osebami določi za glavno žensko osebo v obeh delih Elzo in njeno aktantsko vlogo kot subjekt, ki nima nasprotnika, pač pa pomočnike. Pri določitvi vlog vzbuja pomisleke zlasti dejstvo, da ni jasno določena aktantska vloga objekta želje, če naj bi bila ta ob subjektu osrednje gibalno umetniškega dela, kot pravi v predhodnem poglavju.

Tudi v naslednjem poglavju obravnava udejanjenje aktantskega modela, in sicer v Božičevih pripovedih *Beli šal*, *Človek in senca*, *Izven*, *Na robu zemlje* in *Jaz sem ubil Anito*, za katere je značilna svojevrstna (globinska) strukturalna enotnost, kompozicijska linearnost z enim samim projektom in značilno bipolarnostjo v odnosu med človekom in družbo oziroma odtujenostjo človeka od družbe. Hkrati skuša preveriti možnost, da bi šlo v tem korpusu del za



linearno povratno naracijo (po Lasiću), ki pa jo v sklepu ovrže. Značilen bipolaren tloris aktantskega področja se po Štuhec razvije postopno, nekako v treh stopnjah, dokončno šele v *Jaz sem ubil Anito*. V posameznih pripovedih ga realizirajo različni akterji, vedno pa je v vlogi subjekta človek, obremenjen s preteklostjo. V vlogi objekta želje naj bi se v pripovedih pojavljala želja po humanih vrednotah, najbolj pa na ravni akterjev variirata vlogi pomočnika in nasprotnika; ta aktantska vloga skupaj s svojsko bipolarno določenostjo subjekta zbuja največ vprašanj, saj se zdi subsumirana v Štuhečevi določitvi subjekta. Spet je torej videti, da se pri prenosu abstraktnega modela v konkretnost literarnih besedil pojavljajo določene težave oziroma da ne gre brez prilagoditev. O aktantskem področju nato govori še v *Poetiki izmikajoče se strukture*, kjer se v premisleku o pripovedni strukturi Lainščekovega romana *Astralni niz* posveča še zgodbi in predvsem sižejsko-kompozicijski organizaciji, vzporedno pa tudi žanrskim karakteristikam besedila. Pri tem prav iz strukturiranosti aktantskega področja pa tudi iz kompozicijskih značilnosti sklepa, da v romanu nikakor ne gre za kriminalko, saj ni nasprotja med detektivom in zločincem, ampak so vse osebe ali nemara akterji (zdi se namreč, da avtor pri tem pojmovnem označevanju ni dosleden) »povezane v spiralasti tok ujetosti in usodne nemoči«, združene »na istem polu aktantskega področja«, v vlogi medija-žrtve (str. 130).

V poglavju *Naratološki vidik sodobnega slovenskega zgodovinopisja* pogojuje Štuhec historiografsko pripovedovanje z upoštevanjem temeljnih zunaj- in znotrajbesedilnih kategorij. Med tistimi, ki obstajajo zunaj samega besedila, je osrednja zunajbesedilna podstava, ki predvideva v jedru problem, vreden historiografskega raziskovanja. Okrog problema se nizajo osrednja vprašanja in skupaj z iz njega izhajajočo temo usmerjajo pripovedovalčevo pozornost k izbiri snovi, motivov, pripovednih in slogovnih postopkov. Zato ga je treba razumeti kot temeljno strukturo, ki potencialno obvladuje vsa področja pripovedovanja, udejanjiti pa naj bi jo bilo mogoče le, če je problem dojemljiv »v njegovi vsaj omejeni zaključenosti« (str. 135). Zgodovinopisna besedila po avtorjevem mnenju združujejo dva po svojem bistvu nasprotna principa, princip historičnega diskurza in princip zgodovinopisne pripovedi, vendar je princip historičnega diskurza nadrejen, pripovedovanje pa je sekundarna stopnja v procesu nastajanja in funkcioniranja zgodovinopisnega besedila, je »način-model oblikovanja in posredovanja historičnega diskurza« (str. 137). Avtor se posveti predvsem vlogama pripovedovalca in fokalizacije v naravnem historiografskem besedilu in predpostavlja, da mora struktura njegovega fokalizacijskega koda »ustvarjati in ohranjati objektivnost, verodostojnost in preverljivost« in »soustvarjati tako imenovani narativni sistem nadzirane neposrednosti« (str. 136). V njem mora pripovedovalec, ki ga Štuhec nena doma izenači z zgodovinopiscem in se pri tem spet ujame v ontološko zanko oziroma vnovič pomeša pripovedne instance, ob običajni pripovedni vlogi opravljati še vlogo korespondenta, preverjati skladnost pripovednega poteka v »zgodbi« z dejanskim potekom, kakor ga je mogoče z metodo zgodovinske znanosti izluščiti iz virov. Na znotrajbesedilnem področju je njen odsev sklicevanje na strokovno literaturo, na strokovno avtoriteto, navajanje virov itd. Pripovedovalec, ki mora ohranjati potrebno stopnjo zanesljivosti, naj bi, kot malce nerodno pravi, pretežno govoril v svojem imenu, zato mimezis v zgodovinopisni pripovedi prehaja v diegezis. Za fokalizacijski kod v zgodovinopisni pripovedi pa je začilna optika dvojnih leč in pet tipov fokalizacije, predstavljenih že v teoretičnem poglavju o tej kategoriji. Štuhec nato ob-



ravnava primere iz sodobnega slovenskega zgodovinopisja, kjer znajo avtorji historični diskurz spretno popestriti s funkcionalnim vključevanjem različnih virov v tok pripovedovanja, navaja pa tudi »čiste« zgodbotvorne nastavke iz novejših zgodovinopisnih del.

Knjigo sklepa poglavje *Poetika pripovednih besedil Antona Slodnjaka*. Štuhec o treh Slodnjakovih biografskih romanih o Prešernu, Levstiku in Cankarju in avtobiografskem *Pohojenem obrazu* ugotavlja, da združujejo zgodovinske, duhovnozgodovinske, narodonopolitične in socialne teme s psihološkimi in opozori na njihovo poudarjeno referenčnost. Kompozicijsko naj bi jih določalo pripovedovanje kot spoj fikcionalizacije in dokumentarizacije v večinoma linearen dogajalni tok, prekinjale pa esejistične miselne zastranitve, ki rahljajo koherentnost celote. Narativni sistem teh besedil, kombinacija avktorialnega pripovedovalca z zunanjo fokalizacijo, ki prehaja v notranjo, naj bi po Štuhecju omogočal neposredno sledenje dogajanju, v avtobiografskem romanu pa simuliranje identičnosti med pripovedovalcem in upovedeno osebo.

Kritični pregled *Naratologije* torej pokaže, da so v primerjavi s knjigo *Rad prebiram misli, ne živim jih pa rad* sicer odpravljene nekatere pomanjkljivosti, toda v splošnem ostaja tako v Štuhečevi naratološki teoriji kot praksi še marsikaj nedorečenega. Ob nekaterih problematičnih, če že ne spornih teoretičnih izvajanjih, temelječih na bolj skopem in ne najbolj svežem referenčnem ozadju, se pojavljajo še nove, a podobne težave, nerodnosti in nedoslednosti pri prenosu teoretskih orodij v obravnavanje konkretnih besedil in delu z njimi. Poleg tega deluje moteče okoren, neizglajen, nejasen miselni in jezikovni slog, prepreden z mnogimi ponavljanji, po drugi pa nasekan z nenadnimi tematskimi skoki in neizdelanimi prehodi, ki zmanjšujejo besedilno spetost. Vse to otežuje razumevanje besedila in teh problemov s skrbno in dovolj premišljeno ureditvijo oziroma razporeditvijo poglavij, ki jo je sicer opaziti v knjigi, pač ni mogoče odpraviti. Kredibilnost avtorjevih prizadevanj pa končno res nedopustno ogrožajo preštevilne jezikovne površnosti in lektorske ter korektorske napake v besedilu. Že za učbeniško rabo bi bil temeljit jezikovni poseg v knjigo vsekakor obvezen. Ker pa gre vendarle za sorazmerno zaokrožen poskus sistematičnega uvajanja v neko področje sodobne literarne vede, si je seveda treba zaželeli še kakšnega daljnosežnejšega in uspešnejšega avtorjevega ukrepa. Šele tako bo njegova namera o posodabljanju razmer v slovenski literarni vedi in literarni teoriji lahko polneje zaživela.

Alenka Koron

Maj 2002

*Vlasta Pacheiner-Klander, Staroindijske verzne oblike, ZRC SAZU, Ljubljana 2001, 202 str. (Literarni leksikon, 46).*

Slovinci se žal ne moremo pohvaliti s prav bogato tradicijo znanstvenega proučevanja indoloških tem. Prvi Slovenec, ki je doktoriral iz indologije, je bil Karol Glaser (1845–1913), ki je l. 1883 na Dunaju promoviral z disertacijo o Bāṇovi predelavi Kālidāsovega epa *Kumārasambhava*. Glaser je tudi preajal in po njegovi zaslugi dobimo Slovenci prvi prevod kakega staroindijskega dela – Kālidāsovo dramo *Vikramorvaṣīya* (oz. *Urvaṣī*, 1885). Glaser je prevedel še dve drami tega največjega indijskega dramatika (*Mālavikāgnimitra* ter *Abhijñānaśākuntala*) ter iz perzijsčine odlomek iz epske pesnitve pesnika Firduzija, ob tem pa še objavljajal v indoloških in drugih revijah. Kljub temu je ostalo to delo še za časa njegovega ustvarjanja skoraj neopazeno. Vlasta Pacheiner-Klander tako že leta stopa s svojim indološkim delom – v smislu terminološkega in znanstvenega izročila – na področje, ki poleg skrbnega znanstvenega ukvarjanja zahteva še dodatno pionirsko delo. Med njenimi prevodi staroindijske književnosti so Kālidāsova najboljša drama *Abhijñānaśākuntala* (oz. *Śakuntalā*, 1966) in dve njegovi pesnitvi (*Oblak glasnik* in *Letni časi*, 1974), antologijski izbor sanskrske linke *Kot bilke, kot iskre* (1973; obsega tudi vedske himne in odlomke iz *Upaniṣad*) ter eno izmed najpomembnejših del celotne indijske literarne zgodovine, *Bhagavadgītā* (1970, predel. izd. 1990). Vse omenjene prevode spremljajo tudi izčrpne spremne besede. Ob tem omenimo, da smo v zadnjih dveh desetletjih Slovenci vendarle dobili nekaj prevodov drugih avtorjev – Primož Pečenko prevaja budistična dela iz pālija, Helena Novak-Kušar je prevedla del *Pesmi o Nali* (I–V), Tamara Ditrich prva tri poglavja *Kaṭha upaniṣad*.

Delo *Staroindijske verzne oblike*, ki je izšlo kot 46. zvezek Literarnega leksikona, moramo primerjati z avtoričinim delom *Staroindijska poetika* (1982), ki je prav tako izšlo v tej zbirki kot 19. zvezek in ki zaradi že omenjenega pionirskega prispevka (v vsebinskem in terminološkem smislu) za literarno vedo na Slovenskem zahteva, da mu posvetimo nekaj vnaprejšnje pozornosti.

Pacheiner-Klandrova se v zvezi z določitvijo obsega pojma 'staroindijska' navezuje na R. Katičiča (*Stara indijska književnost*, 1973), ki se ne omejuje zgolj na dela, napisana v stari indijsčini oziroma sanskrtu, temveč ga navezuje na širši kulturnozgodovinski obseg, ki vključuje tudi dela v srednjeindijskih jezikih, izjemoma pa tudi novejša dela, ki se zaradi svojega predmeta obravnave še navezujejo na omenjeni okvir. Indijska 'alamkāraśāstra' ali dobesedno »veda o pesniških okraskih« (*Staroindijska poetika*, 9) se kot poetika razvija s postopnim razvojem klasične indijske književnosti (kāvyā) in s sočasnim preseganjem pretežno žrtvovanjsko-religiozne usmerjenosti vedske književnosti. Za njen začetek lahko imamo kar 16. poglavje spisa o gledališki in dramski umetnosti *Natyāśāstra* avtorja Bharate (nastaja od 1. stol. naprej), delo, ki mu avtorica posveti pomemben del svoje raziskave. Četudi je v začetnih indijskih delih o poetiki, ki so sledila, prevladovalo predvsem sistematično ukvarjanje z alamkārami ('okraski'), je staroindijska poetika v naslednjih razvojnih stopnjah razvila številne dodatne poteze (stil, figure idr.). Pacheiner-Klandrova je svojo raziskavo in kronološki pregled staroindijske poetike sklenila z Jagannāthovimi (17. stol.) obravnavami pesniških figur ter s

pregledom evropskega proučevanja te teme. Seveda je metrika kot filološka disciplina neposredno povezana s področjem, ki ga obravnava poetika. Vendar je tema, ki je v ospredju najnovejše raziskave Pacheiner-Klandrove, bolj tesno povezana tudi s staro vedsko književnostjo, saj je bila v nasprotju s poetiko ena izmed petih vedāṅgi oziroma pomožnih disciplin vedske književnosti (fonetika, gramatika, etimologija, metrika, ritual) ter je s tem spadala v širše izročilo vedskih spisov (smṛti). Tako vstopa preučevalec metrike v vsebinsko širši in s tem kompleksnejši prostor zgodovine staroindijske književne teorije, ki v nasprotju z obravnavami alaṃkāraśāstre oziroma staroindijske poetike prinaša tudi bogatejše primerjalne možnosti.

Pacheiner-Klandrova začenja svojo raziskavo s poglavjem o **nastanku, razvoju in pomenu** samega pojma obravnave ter se pri tem navezuje na že omenjene Katičićeve določitve oznake 'staroindijski'. Obenem zaradi posebnih značilnosti staroindijskega 'verza' (pāda) zagovarja tudi ustreznost 'metrike' kot poimenovanja vede, ki se ukvarja s proučevanjem verzniških oblik. Avtorica posveti del uvodne razprave staroindijskemu izrazu za metriko in s tem povezani problematiki pomena tega izraza (chandas) v obdobju pred sorazmerno poznim nastankom metrike kot samostojne discipline. Za potek raziskave je tu pomembna metodološka opomba, da bodo predmet raziskave predvsem staroindijske verzne oblike, ki jih bodo le deloma spremljale tudi zanimivejše obravnave metričnih vprašanj.

Drugo poglavje je posvečeno **vedskim verzniškim oblikam**. Že v uvodu so štirim vedskim spisom dodana slovenska poimenovanja, ki se zdijo povsem ustrezna za razumevanje vsebine in namena vedskih svetih spisov (Ṛgveda-saṃhitā = 'Zbirka [svetega] znanja o [hvalilnih] kitičah' itd.; 15). Vedski spisi so v svojih zbirkah saṃhit svoje sporočilo prinašali z mantrami oziroma svetimi kitičami (ṛc), žrtvenimi reki (yajus) in napevi (sāman). Mantra (tudi manman) je bilo tisto mesto ali del *Vede*, kjer je vedski videc (ṛṣi) na podlagi vzvišene zbranosti z brāhmanom (n.) – kot prvotno 'pesniškim oblikovanjem' oziroma *pesniško besedo* – izrazil svoj uvid v nadsvetno resničnost (Thieme). Vedski pesniki so bili vselej usmerjeni k razodetju *resnice* (ṛta) in k prepoznavanju *resničnega*. Tako ni nenavadno, da je metrika, ki je nekakšen osnovni gradnik himn (manter) in pesniške besede (brāhman, n.), že zgodaj prinašala tudi simbolne pomene in možnosti kozmičnih analogij. Pacheiner-Klandrova tako poudarja, da je prav simbolika vedskih metrumov morda nekoliko prezrto oziroma premalo cenjeno področje v indologiji (sama se mu je posvetila v svoji raziskavi »Simbolika vedskih metrumov«, *Primerjalna književnost* 19, 1996, kjer posebej obravnava tudi indijskega proučevalca te tematike V. S. Agrawala), saj prav proučevanje simbolike metrumov na mnogih mestih prinaša uvide v povezanost in (mistično) identifikacijo *pesniške besede* in *prostora sveta in življenja*, s tem pa tudi uvide v notranjost vedskega pesniškega ustvarjanja.

Zakonitosti vedske metrike so prvič sistematično predstavljene v Piṅgalovem delu *Chandaḥśūtra* iz 2. stol., ki pa zaradi sorazmerno poznega časa nastanka prinaša že tudi razvoj staroindijskih metričnih oblik. Ob tem Pacheiner-Klandrova analizira osnovne zakonitosti metrumov (pri dolžini zlogov zagovarja ustrežnejšo oznako »metrično dolg zlog«, pri pādi kot metrični enoti se izogiba neustrezni oznaki 'stopica' ter zagovarja prevod »verz«; 23 isl.). Ključne pa so seveda najpogostejše vedske kitične oblike, ki v marsičem

določajo ves prihodnji razvoj staroindijskih verzni oblik: gāyatrī, uṣṇih, anuṣṭubh, bṛhatī, paṅkti, triṣṭubh ter jagatī, med njimi je za prihodnji razvoj posebno pomemben anuṣṭubh (kitična shema 4 x 8). Avtorica se tu znova vrača k temi simbolike metrumov in ob Varmi, Myliusu in Agrawali ugotavlja, da so gāyatrī, triṣṭubh in jagatī kot najpogostejši metrumi »skupna pesem ali 'ritem' – to naj bi pomenila beseda 'chandas' – vesolja« (35) in se v nadaljnjih izpeljavah na podlagi svojih poprejšnjih raziskav o simboliki metrumov navezuje tudi na nekatere možnosti dopolnitve znane Dumézilove tridelne sheme pri Indoevropejcih tudi v smislu metrike.

Prav področje indoeuropeistike je tema izjemno zanimivega tretjega dela razprave o **poskusih rekonstrukcije indoevropske metrike**. Z razvojem primerjalnega jezikoslovja so se začele tudi raziskave s področja primerjalne metrike. Za začetek te nove discipline velja ugotovitev A. Kuhna iz l. 1853, da je besedno zvezo (in s tem že izraz pesniškega jezika!) iz *Rgvede* I, 40, 4b »akṣiti śrávah« (v prevodu »nevenljiva slava«) moč primerjati s homersko besedno zvezo »áthiton kléos« iz *Iliade* 9.413. S tem so se odprla vrata eni izmed zanimivejših epizod v zgodovini primerjalnega jezikoslovja. Posebej Saussurov učenec A. Meillet je s primerjavami starih grških liričnih oblik (ne pa heksametra) s staroindijskimi trdil, da gradijo na »isti prvotni metrični obliki« (54). Avtorica podrobno razčlenjuje ozadje Meilletovih teorij in njihov razvoj, za katerega so bile odločilne Jakobsonove raziskave slovanskih (tudi slovenskih – in tu avtorica obžaluje odsotnost domačih raziskav v tej smeri) oblik in Watkinsonove raziskave staroirskega jezika. Odločilno pa se nekaterim rešitvam problemov iz primerjalne metrike približa Nagy, ki v delu iz l. 1974 najde prav v metričnih zahtevah vedskega jezika posredni dokaz za indoevropski obstoj že omenjene besedne zveze. Pacheiner-Klandrova ob tem predlaga možnost nadaljnje raziskave indoevropskih vzporednic tudi v smeri vloge besednih zvez »śrávo bṛhát« in »máhi śrávah«. Ob tem pa pripiše pomembno vlogo spoznanjem sodobne indoeuropeistike (Meid, Adrados, Campanile), ki svarijo pred pretiranimi poskusi rekonstrukcij in s tem posplošitev na celotni indoevropski prostor in dajejo prednost posameznim obdobjem razvoja in s tem tudi primerjav. Njena končna ocena je, da je bila tovrstna »streznitev« (70) v stroki, ki ji ni manjkalo preuranjenih sklepov in analogij, vsekakor dobrodošla.

Četrty del raziskave, ki prehaja **od vedskih prek epskih do klasičnih verzni oblik**, se približa osrednji indijski metrični obliki, śloki, in tvori z naslednjim poglavjem celoto obravnav metrumov v staroindijskem klasičnem obdobju. Spremembe so bile v poteku staroindijske književne zgodovine postopne, pri tem pa izstopa prehod iz vedskega štirivrstičnega anuṣṭubha prek t. i. epskega anuṣṭubha h klasični śloki z dvema paroma osemzložnih pād, ki najde svoj prvi izraz že v *Rāmāyaṇi*. Śloka se kot oblika uveljavi v klasičnem obdobju staroindijske književnosti, literarna teorija jo kot verzno obliko obravnava šele v 6. stoletju z delom Varāhamihire, kjer je tudi določena notranja metrična zgradba śloke, ki pa je v resnici mnogo bolj zapletena, kot tudi kaže poznejši avtoričin pregled najpogostejših variacij te oblike. Zanimive so tudi obravnave evropskih zadreg pri poimenovanju in proučevanju śloke, saj zaradi tradicionalnega zahodnega metričnega znanja interpreti niso bili voljni sprejeti indijske delitve metričnih oblik oziroma označevanja zaporedja dolžin in kračin s Piṅgalovimi t. i. 'trikami' ('trojicami'; --- ali 000 ter vse druge kombinacije metrično dolgih in kratkih zlogov) ter so marsikje vse do danes

ohranili delitev na (antične) dvozlodne in štirizložne metrične enote in upo-  
 rabljali poimenovanja z antičnimi termini. Tako je Oldenberg šloko primerjal  
 s heksametrom in imel obe obliki za »klasični mojstrovini stare verzne umet-  
 nosti« (84). Poglavlje zaključuje pregled pālijske metrike ter nastanek novih  
 kitičnih oblik iz drugih vedskih oblik.

Peto poglavje o verzni obliki staroindijske klasične književnosti se  
 dokončno približa tistemu obdobju, ko se v Indiji uveljavi kāvya kot pojem za  
 t. i. 'lepe umetnosti' oziroma za ustvarjanje 'umetne književnosti' (98). Pogo-  
 j za nastanek tovrstne umetnosti (postopoma že od zadnjih stol. pr. n. št. naprej,  
 dejansko je začetnik te umetnosti Aśvaghōṣa iz 2. stol. s svojimi legendami o  
 Buddhovem življenju) je bil pojav mecenstva v rezidencah različnih vladar-  
 jev, ki je posebej na dvorih indijskega klasičnega obdobja (dinastija Gupta  
 – od l. 320 dalje) umetnikom omogočilo, da so se v celoti posvetili umet-  
 niškemu ustvarjanju, katerega namen ni bil več žrtvovanjsko-religiozni, tem-  
 več povsem estetski. Vrhunec tovrstne umetnosti predstavlja delo lirika, epika  
 in dramatika Kālidāse (4. stol.). Med metrumi te dobe Pacheiner-Klandrova  
 najprej obravnava t. i. 'morni metrum' (mātrāchandas), ki prinaša v staro-  
 indijsko metriko 'more' (lat. 'mora'; mātrā iz sti. glagola 'mā – 'meriti'), tj.  
 enote za merjenje časa, ki je potreben za izgovarjavo enega kratkega zloga  
 (dolga zlog meri dve mori). V primerjavi z vedskim verzom je novi metrum z  
 načelom mor in ne več številom zlogov novost, ki je prej ni bilo zaslediti.  
 Omenjeni metrumi pa so morali dati prednost 'stopiškim metrumom' (gaṇa-  
 chandas), četudi se v njih ohranja mora kot merska enota, zlogi pa so po  
 posebnih pravilih urejeni v stopice. Poglavlje sklene tretja skupina t. i. sila-  
 bično-kvantitativnih metrumov (akṣarachandas), kjer so v nasprotju z vedskimi  
 metrumi točno določena mesta dolžin in kračin v posameznem verzu, z  
 izjemo zadnjega zloga. Avtorica tu podaja izčrpen pregled tovrstnih metru-  
 mov z njihovimi kvantitativnimi zakonitostmi. Seveda pa med vsemi omenje-  
 nimi metrumi osrednje mesto zaseda šloka, kakor je razvidno iz avtoričine  
 tabele, ki se opira na več tovrstnih analiz pogostnosti metrumov v liriki,  
 dramatiki, epiki in v basnih (*Pañcatantra*).

Šesto poglavje sklene raziskavo s podrobno analizo **prevodov staroindijskih  
 verzni oblik v evropske jezike**. Vsak prevajalec staroindijske, posebej pa še  
 vedske književnosti se sooča s številnimi težavami, ki so posledica poznega  
 zapisa tega izjemno starega ustnega izročila in njegovih miselnih in idejnih  
 vsebin. Posebej se to kaže na dveh ravneh – ob iskanju zvestobe izvorniku,  
 kamor spadajo prevodi, ki želijo slediti prav omenjenim miselnim in idejnim  
 značilnostim besedila, ter na drugi strani ob prevodih, ki bi se bolj želeli  
 približati metrični obliki besedila. Prvi tip prevoda, t. i. filološki prevod (ve-  
 činoma gre za prevode v prozi), razumljivo ni predmet analiz Pacheiner-  
 Klandrove. Še najbolj bi mu ustrezali denimo prozni prevodi rgvedskih himen  
 enega največjih sodobnih indologov, P. Thiemeja (*Gedichte aus dem Rig-  
 Veda*, 1964), ki se dejansko približujejo popolni vsebinski zvestobi izvorniku  
 in se pri tem zavestno odpovedujejo prepesnitvi metričnih oblik. Pri metričnih  
 prevodih, ki upoštevajo sestavo kitic, število zlogov in celo naglas kot izraz  
 dolžin zlogov, so v prednosti prevajalci v tiste jezike, ki takšen prevod  
 omogočajo. Zato so predmet avtoričinega pregleda in analize zlasti prevodi v  
 angleški in nemški jezik ter v slovanske jezike, manj pa v romanske. Ker  
 vedski verz nima rime, se ta v prevodih praviloma ne pojavlja, težave  
 nastopijo predvsem pri nehotenem in večinoma za potek prevoda neizbežnem



prenosu za omenjene jezike naravnega jamskega in trohejskega ritma, ki pa ne ustreza povsem sankrskemu izvorniku v smislu metrične zgradbe in metrične nedoločenosti posameznih mest v verzih. V slovenski jezik je tako že Karol Glaser (1885, 1896) prevedel ṛgvedske himne tako v prozi kot tudi z upoštevanjem metričnih značilnosti. V. Pacheiner-Klander je v svojem prevodu izbora ṛgvedskih himen (*Kot bilke, kot iskre*, 1973) ohranila metrične lastnosti v smislu kitičnih oblik, števila verzov in tudi števila zlogov v verzih. Morda je med vsemi metričnimi prevodi največji korak storil M. Ježić, ki se je v svojih hrvaških prevodih, tudi z naslonitvijo na stare hrvaške besedne oblike, izjemno približal izvorniku z upoštevanjem vseh metričnih in tudi drugih plasti besedila (Pacheiner-Klandrova omenja pavzo in ritem verzne konca). Kot zanimivost omenimo tudi njegovo raziskavo in poskus prevoda vedске kriptofonije, ki so jo začeli jezikoslovci proučevati, spodbujani s Saussurovimi dognanji o anagramih v pretežno latinskem jeziku. Posebej sta bila tu za vedsko področje dejavna indoeuropeist V. N. Toporov in indologinja T. Ja. Elizarenkova. Ježić (»Sūkte Mitri i Varuṇi ili blagorjeci Miru i Roti«, *Književna smotra* 91, 1994) tako sledeč ta dognanja in svoje raziskave ter ohranjajoč metrične lastnosti, 6. kitico vedске himne (oblika te kitice je jagatī, prvih pet kitic je v triṣṭubhu), posvečene Mitri (RV III, 59) ob izvorniku prevede takole:

mitrāsya carṣāṇīdhṛtō	»Mir, koji drži ratare,
'vo devāsya sānasī	pomoć dobitnu pruža bog,
dyumnām citrāśravastamam	ta slāvom zrači prešarom.«

Tako je tretji verz s poudarjenima kriptofoničnima imenoma Mitre/Mira ([c]itra...m; v prevodu: ...m[z]r[ač]i) in Varuṇe/Rote (...u[m]na[m]...[š]rav...; ter v prevodu: ta...ro[m]), morda najbližji prevodni izraz tudi te pomembne plasti vedskih besedil. Pacheiner-Klandrova omenja tudi izbrušene Ježićeve prevode Amaruja, ki želi izvorno 19-zlogovno obliko šārdūlavikṛīḍita posnemati tudi z dolžino verzov in razvrstitvijo naglasov (152).

Posebno poglavje pa so seveda prevodi klasične šloke, ki sestavlja večino obsega staroindijskih klasičnih epov *Mahābhārata* (s tem tudi *Bhagavadgīte*) ter *Rāmāyaṇe*. Avtorica podaja zgodovino prevodov in težav ter 'adaptacij' metrično zahtevne šloke (težave so posebej z zaporedji dolžin in kračin v pādah). Slovenci imamo v nerimano tercino preveden del *Pesmi o Nali* (Helena Novak-Kušar), V. Pacheiner-Klander pa je za svoj prevod šlok iz *Bhagavadgīte* izbrala štirivrstično (izjemoma tudi več kot štirivrstično) kitico z jamsko osnovo ter z upoštevanjem tako števila zlogov v verzih kot tudi končnega naglasa. Že omenjeni P. Pečenko se pri svojih prevodih budističnih kanoničnih besedil (*Dhammapada*, 1987, 1990), kakor pokaže Pacheiner-Klandrova, odmika od metrične oblike. Še posebej pa sta za prevajalca težavni Kālidāsovi pesnitvi, ki ju je prav tako prevedla V. Pacheiner-Klander – *Oblak glasnik* je denimo napisan v metrumu mandrākrāntā, izvorni obliki pa se Pacheiner-Klandrova bolj približa v prevodu dramske pesnitve *Gitāvinda* pesnika Jayadeve iz 12. stoletja, kjer posnema izvornik tudi v »rabi rime in ustreznem menjavanju ritma« (162).

Avtorica se v sklepnem pregledu prispevkov sodobne teorije prevoda vzame za oznake 'mimetični prevod', 'organski prevod' ter 'analogni prevod' (163), ki po njenem mnenju najbolj ustrezajo možnostim prevajanja staroin-

dijskih besedil v evropske jezike, ter se pri tem pridružuje Lefeverovi teoriji prevoda, ki se »večinoma odpoveduje vnaprejšnjemu vrednotenju posameznih modelov prevoda« (165).

Slednjič lahko poskusimo skleniti z mislijo, da gre pri *Staroindijskih verzni oblikah* za pomembno indološko delo, ki je posebej zanimivo tudi v smislu primerjalne metrike, in delo, ki na svoj način nadaljuje avtoričine raziskave, začete že s *Staroindijsko poetiko* (1982). Pričujoča indološka študija V. Pachiner-Klander spada s tem med redke izčrpne preglede staroindijske metrike in njenih številnih oblik – tako v smislu ene izmed vedāṅg, kakor v vsem njenem kasnejšem razvoju in še posebej v bogati evropski in tudi slovenski recepciji, obenem pa je to delo pomemben in dobrodošel prispevek za vse tiste, ki se bodo v prihodnosti lotili prevoda kakšnega izmed množice staroindijskih besedil.

Lenart Škof

Marec 2002

John Roberts, *Johns Oxford English Dictionary: How It Was Made*, 2001. 136 str. (prevedel spisal) 21,9 €.

Roberts tu je prodavalni angleški in ameriški slovarski slovar, ki je bil prvič izdan leta 1928. V tem slovarju so vse besede, ki so jih našli v katerikoli angleškem besedilu, ki je bilo objavljeno pred letom 1928. Slovar je bil prvič izdan leta 1928, nato pa je bil večkrat izdan v različnih izdajah. V tej knjigi opisuje, kako je bil slovar izdelan, kako je bil organiziran, kako je bil uporabljen in kako je bil razširjen. V knjigi opisuje tudi, kako je bil slovar uporabljen v različnih kontekstih, kot so: v sodnih postopkih, v literarni kritiki, v zgodovinski lingvistični raziskavi, v študiju jezika, v študiju slovnice, v študiju grammatike, v študiju fonetike, v študiju morfološke strukture, v študiju sintakse, v študiju semantike, v študiju pragmatike, v študiju stilistike, v študiju retorike, v študiju literarne teorije, v študiju literarne zgodovine, v študiju literarne kritike, v študiju literarne recepcije, v študiju literarne teorije, v študiju literarne zgodovine, v študiju literarne kritike, v študiju literarne recepcije.



---

## TUJE NOVOSTI V KNJIŽNICI INŠTITUTA ZA SLOVENSKO LITERATURO IN LITERARNE VEDE ZRC SAZU

---

BIBLIOGRAFIJA

Peter Stockwell: *The poetics of science fiction*. Harlow: Pearson Education, 2000. (Textual explorations). 250 str.

Avtor, predavatelj anglistike na univerzi v Nottinghamu, v svoji raziskavi preučuje jezikovne in pripovednoteoretske oz. poetiške strategije njemu najljubšega, po nastanku pa najmlajšega popularnega literarnega žanra, in jih analizira z zgledi iz spoštljivo zajetnega korpusa predvsem britanskih in ameriških znanstvenofantastičnih besedil. Opira se na dognanja kognitivne lingvistike, moderne stilistike in teorije možnih svetov. V splošno 'poetiko' znanstvene fantastike zajame tudi bralsko izkustvo, saj sistematično pretresa in razločuje jezikovne in kognitivne vzorce in procese, ki lahko vodijo k različnim individualnim branjem. Pri tem se opira na model razumevanja pripovedi, ki ga je izdelala Catherine Emmott, in ga prilagaja specifikam žanra. V prvem delu knjige poteka analiza pretežno na 'makro' ravni, avtor preučuje kontekst, zgodovino žanra, njegovo razmerje do modernistične in postmodernistične literature in popularne, trivialne podžanre, v drugem delu pa se pretežno na 'mikro' ravni posveča predvsem t. i. kognitivni mehaniki. A dejansko obe ravni vseskozi prepleta in pri tem osrednjo pozornost namenja jezikovnim 'specialnim efektom'. V poglavja vpleta še 'spekulacije', miselna izhodišča, eksperimente in ideje za nadaljnjo diskusijo tudi na področjih, ki bi se morebiti oddaljila od lingvističnih raziskav, in bolj praktično koncipirane 'raziskave', vaje in analize »znanstvenofantastičnega« jezika ter dodaja napotke za nadaljnje branje. Bibliografija ob koncu knjige združuje znanstvenofantastične tekste, metatekste in po literarnih predlogah posnete filme v enoten seznam. Z njim avtor (posredno) vendarle opravi nekakšno razvidno kanonizacijsko in kategorizacijsko gesto, kakršni se sicer skuša odreči z izogibanjem togim, restriktivnim in preskriptivnim definicijam; načelno namreč pri 'kartiranju' žanra raje sledi kulturnim konvencijam, jezikovni specifikam in osebnim idiosinkrazijam.

Adam Roberts: *Science fiction*. London - New York: Routledge, 2000. (The new critical idiom). 204 str.

Roberts ni le predavatelj anglistike na univerzi v Londonu in dober poznavalec znanstvene fantastike, ampak tudi sam pisec znanstvenofantastičnih del in v tem smislu 'zainteresiran' preučevalec tega pojava. Njegova predstavitev žanra je koncipirana skladno s serijo (u)vodnikov po sodobni literarnovedni terminologiji v zbirki *The new critical idiom*. Podobno kot ostale knjižice v zbirki skuša poleg priročnih napotkov o rabi terminov ponuditi jasen in izviren pregled problematike, jo razdelati in vpeti v polje širše kulturne reprezentacije. Tako je njegov pristop skoraj nasproten Stockwellovemu, saj je ta izhajal predvsem iz jezika; v primerjavi z njim je tudi bolj holističen, a morda manj empiričen. Več pozornosti posveča diskusiji pojmov, pretresu definicij, orisu historičnega razvoja žanra in njegovih neelitnih različic ter

'šunda'. Loteva se interpretiranja posameznih reprezentativnih besedil, hkrati pa tudi prestopa tradicionalne okvire stroke v smeri kulturnega kritištva, saj pritegne v obravnavo še neverbalne, filmske in televizijske različice znanstvene fantastike in stripe. Poglavja urejajo gradivo v sklope, ki tematizirajo simbolne in ideološke razsežnosti žanra in sledijo njegovemu historičnemu razvoju od predhodnikov s konca devetnajstega stoletja, prek šunda, tako imenovane zlate dobe in novega vala, do sodobnega kiberpanka. Poleg tega razčlenjujejo njegove intertekstualne navezave, ki npr. pri filmih pogojujejo odziv gledalcev, predvsem pa osvetljujejo žanrsko tematizacijo ključnih vprašanj našega časa: zgodovine, spola, rase in tehnologije. Knjigo sklejata kratek slovarček teoretskih pojmov in izbrana bibliografija.

Jakob Lothe: *Narrative in fiction and film: an introduction*. Oxford – New York: Oxford university press, 2000. 253 str.

Lothe, predavatelj angleške književnosti na univerzi v Oslu, v prvem delu angleške izdaje iz norveščine prevedene knjige seznanja bralce s temeljnimi naratološkimi koncepti oziroma koncepti teorije pripovedi, s strukturo pripovedne komunikacije, z avtorjem, implicitnim avtorjem in pripovedovalcem, bralcem oziroma naslovljencem, različnimi tipi pripovedovalca, pripovednimi stopnjami, distanco, perspektivo, reprezentacijo govora, pripovednim časom, prostorom in ponavljanjem, pa tudi z dogodki, osebami in karakterizacijo in navaja primere iz pripovedne proze. Toda zaradi narativne razsežnosti filma je te kategorije mogoče uporabiti tudi pri obravnavi filmov. Lothejev prenos naratološkega instrumentarija v filmsko analizo je sistematičen, teoretsko dobro podprt in podkrepjen s primeri, ves čas pa opozarja tudi na specifično žanrskih uresničitev. To je še posebej nujno zato, ker se v drugem, obsežnejšem delu knjige ne posveča le pripovednoteoretski obravnavi petih literarnih pripovedi, biblični paraboli o sejalcu, Kafkovemu *Procesu*, Joyceovim *Mrtvim*, Conradovemu romanu *Heart of Darkness* in *K svetilniku* V. Woolf, ampak tudi filmskim adaptacijam zadnjih štirih: *Procesu* Orsona Wellesa, *Mrtvim* Johna Hustona, Coppolovi *Apokalipsi* zdaj in *K svetilniku* režiserja Colina Gregga. Pri tem ne varčuje z aluzijami na številna druga literarna dela in njihove filmske priredbe, poudarja pa tudi, da skuša razumeti pripoved 'tekstno dinamično' in ne kot formalistično shematizacijo.

Manfred Schmeling – Monika Schmitz-Emans, ur.: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. (Saarbrückner Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, 18). 346 str.

Dvajseterica uglednih avtorjev povečini iz zahodnoevropskih držav ter Južne in Severne Amerike se v svojih v prispevkih v večjezičnem komparativističnem zborniku, tak je navsezadnje tudi v sozvočju z naslovno temo, posveča različnim aspektom multilingvalnosti, plurilingvalnosti, poliglosije oziroma mnogo- ali večjezičnosti v literaturi prejšnjega stoletja. Po opredelitvi urednikov, profesorjev primerjalne književnosti na univerzah v Bochumu in Saarbrücknu (Schmeling), gre v zgodovini literature nedvoumno za začetek multilingvalnosti, če tekst vsebuje cele stavke, verze ali odlomke, ki so glede na svojo jezikovno pripadnost močno kontrastni ostalim odlomkom. Eden vidnejših zgodnjih primerov že v bibličnem mitu o babilonskem stolpu »evidentiranega« pojava mnogojezičnosti in mešanja jezikov je nedokončani ep s konca petnajstega stoletja z naslovom *Macaronea*, ki ga je napisal Tifi Odasi



iz Padove. Dosežek »makaronščine«, križanja učenjaškega jezika, latinščine, »vulgarn« govornice in dialektov je bil v šestnajstem stoletju ep *Baldus*, ki ga je napisal Teofilo Folengo, mojstrstvo pa sta dosegla Rablais in za njim Molière in nato še mnogi drugi. V moderni literaturi novejšega časa je »makaronščina« postala pomemben kompozicijski princip, ki pa je lahko rabljen različno in z različnimi nameni. Konvencijo monolingvalnosti je še posebej radikalno odpravila avantgarda. Jezikovno mešanim tekstom zato seveda ustrezajo osrednje poetološke kategorije 20. stoletja, ki s pojmi 'odklon', 'deformacija' in 'potujitev' karakterizirajo razmerje do jezikovno konvencionalne tekstne artikulacije, prav tako pa jih ni mogoče misliti brez upoštevanja Bahtinovih konceptualizacij tujega govora in dialoškosti, kar je dobro razvidno iz zbornika. Prispevki v prvem delu knjige se ukvarjajo z estetskimi vidiki večjezične literature v modernizmu oziroma v avantgardi in neo-avantgardi, kot je dejansko zapisano, med avtorji besedil pa je ob W. Krynskem, G. Gillespieju, P. Firchowu, urednici in M. Szegedy-Maszáku tudi Jola Škulj s člankom *Multilingualism as strategy of modernist dialogism*. Drugi del zbornika je posvečen literarnim poliglutom in regionalni večjezičnosti, obravnavani avtorji in področja pa so E. Jolas, V. Nabokov, luksemburška literatura, R. M. Rilke, Nietzsche, Wedekind in Lou Andreas-Salomé. Študije v tretjem delu obravnavajo jezikovno mešane tekste kot sociokulturni in literarni fenomen v postkolonialnih prostorih, v okolju brazilске, mehiške in afriške frankofone črnske literature, kjer je jezikovno mešanje izraz estetskega upora proti kulturni hegemoniji. Prispevki v zadnjem, četrtem delu pa razširjajo pojma mešanja in polifonije jezikov onkraj meja besedne umetnosti in proučujejo literarno in umetnostno gibanje ameriških Čikanov, »večjezični« vzhodnoazijski gledališki projekt, vsakdanjo govorico marginalcev v romanu francoskega romanopisca François Bona *Prison* (1997), konkretno poezijo in dekonstrukcionizem v arhitekturi.

Jerome McGann: *The poetics of sensibility: a revolution in literary style*. Oxford: Clarendon press, cop. 1998. 217 str.

McGann je eden najbolj znanih, bleščečih in provokativnih sodobnih poznavalcev britanske romantične poezije in s svojimi nekonvencionalnimi pogledi na to področje in sploh to obdobje literarne zgodovine neredko zbuja polemične ugovore drugače mislečih preučevalcev. V svoji knjigi pa tudi sam polemizira s kritiki naivnega in sentimentalnega izročila pesništva osemnajstega stoletja, s klasicističnim, novokritičnim in konzervativnim visoko modernističnim Eliotovim odklanjanjem in napadanjem čustvenosti oziroma razčustvovanosti v poeziji. Ti predsodki so namreč »okužili« tudi akademsko literarno zgodovino, zasenčili njen pomen in marginalizirali njene avtorje. McGann pa vidi relevantnost poezije sentimenta in čustvenosti, kakršno so pisali Gray, Macpherson, predstavniki gibanja Della Crusca in cela vrsta pesnic, v (paradoksalnem) prevzemanju dediščine razsvetljenstva in uveljavljanju ter razširjenosti njenih pesniških postopkov. Zavzema se za dobronamerno branje tega sorazmerno zastrtega pesništva in njegovih konvencij, torej tako branje, ki izhaja iz istega duha (in afektivnosti) kot pisanje ustvarjalcev in so ga v novejšem času zastavile in spodbudile kulturne študije ter še posebej feministična kritika. Ampak v nasprotju z njimi se avtor ne ogiba estetskim in vrednostnim sodbam, pač pa moralnemu vrednotenju, ki mu tovrstne usmeritve včasih zapadajo. Pri tem noče biti kar premočrtno apologetski, saj

skuša npr. v duhovitem polilogu med tremi literarnimi zgodovinarji v zadnjem delu knjige ponazoriti zadrego (akademske) stroke in njenih (abstraktnih) koncepcij ob poeziji skoraj neznane pesnice Felicie Hemans in drugih 'sentimentalistov' in razgrniti tako argumente kot protargumente za svoje poglede. Sicer pa je njegova osrednja teza v knjigi ta, da je poezija čustvenosti in sentimenta prinesla revolucijo pesniškega stila in ustvarila nove načine pesniškega izražanja. Ti ustrezajo občutljivosti, rahločutnosti duha in v nasprotju z racionalizmom ter v duhu Lockovega pristopa k 'idejam' kot čutnim formam poudarjajo pomen čutnosti in emocij. Toda v ospredju njegove pozornosti sta v prvi vrsti pisanje in poezija in ne kultura ali ideje. V prvem delu knjige torej usmeri svoje branje reprezentativnih, bolj znanih primerov pesništva rahločutnosti (sensitivity) in čustvenosti (sentiment) v utrditev duhovnozgodovinskih in slogovnih temeljnih pojmov, ki jih rabi v nadaljevanju. V drugem in tretjem delu pa se nato ločeno posveča tema dvema vrstama pesništva, njunim manj znanim predstavnikom in zlasti predstavnicam in seveda njihovim besedilom ter značilni elegični topiki. Pri tem se zavzema za spričo njunega medsebojnega prelihanja sicer nelahko, a vendarle smiselno in v pisanju ter kulturnih stališčih razvidno razločevanje med njima. Glede na ključno diado telesa in duha naj bi pesništvo čustvenosti izhajalo iz temeljev, vzpostavljenih v pesništvu rahločutnosti; medtem ko je slednje naglaševalo duha v telesu, poudarja pesništvo čustvenosti predvsem telo oziroma telesno v duhu. Poezija osemnajstega in začetka devetnajstega stoletja je z novim tematiziranjem in strukturiranjem spola v pesništvu izzvala tudi protireakcijo v sočasnem kulturnem diskurzu, vzpostavitev tradicionalnih hierarhij mišljenja in družbenih razmerij, opozarja avtor. Vendar pa ostajajo kulturnološki vidiki njenih učinkov v McGannovem efektnem prepletu duhovnozgodovinskih vpogledov in 'tesnega' branja načrtno v ozadju raziskave.

Roger Luckhurst – Peter Marks, ur.: *Literature and the contemporary: fictions and theories of the present*. Harlow: Pearson Education, 1999. (Studies in 20<sup>th</sup> century literature). 216 str.

Zbornik prinaša dvanajst prispevkov, v katerih se avtorji raznovrstnih sodobnih teoretskih usmeritev ukvarjajo z različnimi vidiki temporalnosti, s spominom, zgodovino in reprezentacijami časa v sedanjosti, in ob njih še uvodni prispevek obeh urednikov, kjer so predstavljena temeljna izhodišča. V nasprotju z apokaliptično obarvanim tonom dela postmodernega kulturnega kritištva, ki je zapadlo verjetju, da je sodobni svet oropan časa in zgodovine, in je časovnost premestilo v spacialne, prostorske kategorije, postavlja zbornik v ospredje prav temporalni aspekt sodobnosti, sodobnost kot so-časnost, kot hkratni obstoj različnih časov oziroma množstvo časov v zdajšnjosti, hoteč tako prispevati k bolj premišljenemu ukvarjanju z gostoto časa in sploh s temporalnostjo v sodobnem svetu. V prvi del so uvrščene študije, ki so jih napisali Stephen Connor, Peter Osborne, Thomas Docherty, Wendy Wheeler, urednik Roger Luckhurst in Nicola King in obravnavajo osrednji problem bolj načelno, vendar argumentirano s primeri iz sodobne literature. Tematizirajo multipliciteto časov (ob Rushdiejevih *Satanskih verzih*), zavzemajo se za novo, na izkustvu temelječe pojmovanje temporalnosti in novo politiko časa, ki bi dopuščala nasprotno ali kompetitivne artikulacije zgodovine, preučujejo možnosti postmodernih sočasnosti (ob S. Heaneyu, H. Brodkeyu in I. McEwanu), evidentirajo žalovanje za melaholičnim časom moderne zgodovine

(ob romanah Grahama Swifta), dokazujejo vztrajanje spominskega modela v sodobni kulturi in angloameriški literaturi in obnovljen interes za problem komunikabilnosti spomina v drugi generaciji po holokavstu. Prispevki v drugem delu, napisali so jih Bill Ashcroft, Mpalive Msiska, Caroline Rooney, Carol Watts, Andrew Gibson in Mandy Merck, še odločneje razvijajo angažirana sekularna izhodišča sodobnega kritištva. Osrednjo temo zbornika pretresajo z vidika postkolonialne teorije, feministične teorije in tako imenovanih 'queer' študij (homoseksualne in lezbične teorije): z vpeljavo rizoma problematizirajo pojem angleške literature in monolitne zahodnjaške koncepcije enega samega, postkolonialnega Drugega, ob Soyinkovi igri razkrivajo pluralnost postkolonialnega momenta, v katerem sočasno učinkujejo 'predniški', kolonialni in postkolonialni čas, s polemičnim razločevanjem ženskega vprašanja od rasnega celo razpirajo trenja med usmeritvami, problematizirajo pojmovanje zdajšnjosti v utopičnih pogledih Julije Kristeve na 'ženski čas', ob seriji sodobnih britanskih del in z navezavo na Judith Butler ter E. Levinasa spodnašajo predstavo o fiksno zamejeni spolni identiti in, končno, prek obravnave mejne, transgresivne osebe iz Straussove operete *Kavalir z rožo* še enkrat ovržejo pojmovanje sodobnosti kot čiste, položene samoprezece. Oba urednika sta predavatelja anglistike, Roger Luckhurst poučuje na Birbeck Collegu londonske univerze, Peter Marks pa na univerzi v Sydneyu.

John McLeod: *Beginning postcolonialism*. Manchester – New York: Manchester university press, 2000. (Beginnings). 274 str.

Gre za kvaliteten, uporaben, jasno in pregledno napisan uvod v aktualno, hitro razvijajoče se področje postkolonialnih študij, tak kot ustreza zahtevam zbirke (*Beginnings*, torej *Začetki oz. Uvodi*), v okviru katere je izšel. Zbirka je zasnovana v pomoč študentom pri seznanjanju z novejšimi dogajanjmi v anglistiki, literarni vedi in kulturnih študijah, posredovala naj bi bistvene informacije o kontekstu in zgodovini obravnavane problematike, pojasnjevala temeljne principe in nove vidike in vzpostavila podlago za nadaljnje preučevanje. Poleg tega naj bi praktično vpeljevala v sodobno in teoretsko podprto delo, vsaka knjiga iz zbirke pa naj bi se trudila še za lasten prispevek k področju, s katerim se ukvarja. Avtor, profesor anglistike na univerzi v Leedsu, se v knjigi posveča predvsem postkolonialnim bralskim strategijam in praksam in uvaja bralce k različnim potem ukvarjanja z literaturo (v angleškem jeziku), ki so jo napisali avtorji, ki imajo prednike ali so sami prišli iz koloniziranih dežel. V ponoven premislek vzame tudi znana starejša besedila, ki na prvi pogled nimajo zveze z imperialno preteklostjo. Izbor obravnavanih besedil je subjektiven v tem smislu, da mu avtor odreka vsakršno vlogo v konstituciji kanona postkolonialne literature, češ da pri izboru izhaja le iz lastnega pedagoškega dela. V zadnjem delu knjige posreduje kritično razlago mnogih novih konceptov z različnih področij preučevanja postkolonialnih literatur in tudi kritike ter problematizacije teorij postkolonializma; tega sam ne pojmuje kot striktno historično oznako. V knjigi so zajeti naslednji sklopi: pretres sorodne problematike iz časov pred vznikom postkolonialne teorije, predstavitev pogledov najpomembnejših postkolonialnih avtorjev, obravnave postkolonialnih reprezentacij nacionalnega in problematizacije nacionalističnega in rasnega, »postkolonialne« analize starejših literarnih del angleške literature in postkolonialne analize v povezavi s feminističnimi teorijami, tematizacije 'diaspore' in hibridnih identitet, kritiki in kritike postkolonialne teorije in na

koncu še avtorjevi lastni pogledi na to področje. Posamezna poglavja praviloma zaključuje bibliografija z napotki k nadaljnjemu branju, prekinjajo pa jih didaktični postanki za premislek, kjer avtor z dobro usmerjenimi vprašanji uvaja bralce v kritično premišljevanje o obravnavanih temah.

Paul du Gay – Jessica Evans – Peter Redman: *Identity: a reader*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE publications, 2000. 386 str.

Hrestomatija je nastala za potrebe družboslovnega doktorskega študija na Odprti univerzi in obsega gradivo za enega od modulov s področja kulturelogije in medijev. Tudi vsi trije uredniki, pisci po ene uvajalne predstavitve v tri razdelke razvrščenih besedil ter sopodpisniki skupnega uvoda, so predavatelji na tej univerzi. Osrednja tema berila so vprašanja identitete, in sicer identitete subjekta, individuuma in osebe. Uvrščeni prispevki, odlomki in članki se teme lotevajo z različnih, celo nasprotujočih si teoretskih izhodišč in perspektiv, enotni so predvsem v kritičnosti do metafizičnih koncepcij subjekta in subjektivnosti. V prvem razdelku, ki je močno heterogen in pretežno frankofon, posvečen pa subjektu v jeziku, ideologiji in diskurzu, so avtorji izbranih besedil in odlomkov S. Hall, L. Althusser, E. Benveniste, J. Lacan, J. Rose, J. Kristeva, K. Silverman, J. Derrida, H. K. Bhabha, M. Foucault in J. Butler. V drugem razdelku, ki se ukvarja s psihoanalizo in psihosocialnimi odnosi, so besedila napisali M. Klein, D. W. Winnicott, I. Menzis Lyth, M. Rustin, F. Fanon, C. Lasch, J. Benjamin, A. Giddens in I. Craib, predstavljajo pa psihoanalitično alternativo teoretični psihoanalizi in njeni tesni navezi z lingvistiko. Teoretična psihoanaliza je resda močno odmevala v kulturnih študijah in teretskih raziskavah, vendar se je terapevtsko, v soočenju z afektivnostjo in povsem konkretnim človeškim trpljenjem pokaala precej nemočna. Za Melanie Klein in postkleinovsko britansko šolo ter teorijo objektivnih odnosov pa značilna tesna povezanost teorije s kliničnim delom in v primerjavi z Lacanom, ki je problematiziral model psihičnega zdravlja kot podrejanje avtoritarni zopori in radikalno destabiliziral dozdevno trdno pozicijo subjekta v simbolnem redu, tudi relativna »konformnost«, vsaj kar zadeva utiranje poti za identifikacijo subjekta z demokratičnimi institucijami povojne države blaginje. Tretji del, kjer je rdeča nit izbora besedil spričo skope uvodne utemeljitve morda še najmanj razvidna, je namenjen problemu identitete v sociološkem in historičnem kontekstu. V ospredju so predvsem metodološke teme in izhodišča, avtorji pa so N. Elias, P. Bourdieu, T.H. Marshall, N. Rose, M. Mauss, M. Weber, M. Foucault, P. Hadot in A. Okensberg Rorty.

Dorrit Cohn: *The distinction of fiction*. Baltimore, London: Johns Hopkins university press, 1999. 197 str.

Avtorica, zaslužna profesorica germanistike in primerjalne književnosti na Harvardski univerzi, v svoji knjigi o 'odličnosti' in 'razločljivosti' fikcije v nasprotju s poststrukturalističnimi trditvami in prepričanji o tem, da so vse pripovedi fikijske, dokazuje tezo, da meja med fikcijo in nefikcijo obstaja, da je možna in nujna, saj se fikcija celo sama žanrsko označuje kot taka. Zato je teoretsko določljiva še takrat, kadar sta področji najtesneje povezani, npr. v fikijskih oziroma nefikijskih biografijah in avtobiografijah in mejnih primerih le-teh. Svojo argumentacijo v knjigi, sestavljeni iz že predhodno objavljenih, a za novo objavo pregledanih in prirejenih člankov in prispevkov v zbornikih, poenotenih v osrediščenosti na vprašanje fikijskosti, opira na naratolo-

ška in fenomenološka izhodišča, znana že iz njenih predhodnih del, iz monografije o Brochovih *Mesečnikih*, zlasti pa iz knjige *Transparent Minds* in številnih člankov; od teoretikov upošteva še zlasti Genetta, Lejeuna in K. Hamburgerjevo, seveda s samosvojimi kritičnimi pridržki. Teoretsko vzpostavljene kriterije za razločevanje fikcije od nefikcije preverja ob znamenitih Freudovih analizah (in jim spodbija pripisano literarno fikcijsko veljavo), ob Proustovem *Iskanju izgubljenega časa*, Hildesheimerjevem romanu *Marbot* in Coetzeejevem romanu *Waiting for the Barbarians*. Posebej vzpostavi tudi naratološke kriterije za razločevanje fikcijske od historiografske pripovedi in jih ponazori z Mannovo *Smrtjo v Benetkah* in epizodo iz Tolstojeve *Vojne in miru*. V sklepnem poglavju polemično obračunava še s težnjami nekaterih sodobnih preučevalcev literature po poenostavljajočih korelacijah diskurzivnih vzorcev in ideoloških interpretacij, češ da spregledujejo oblikovne kompleksnosti romana kot specifičnega žanra.

Ram Adhar Mall: *Intercultural philosophy*. Lanham: Rowman & Littlefield publishers, 2000. 152 str.

Kot profesor filozofije na bremenski univerzi in že desetletja v Nemčiji delujoči predavatelj indijskega rodu z izhodišnim filozofskim formiranjem na univerzi v Kalkuti je Ram Adhar Mall intimno, eksistencialno in izkustveno, ne pa le intelektualno ali estetsko zavezan razvijanju koncepcij in možnosti medkulturne filozofije in svojevrstnemu, njej inherentnemu emancipatoričnemu projektu. Poglavja v knjigi – sestavljajo jo pregledani, dopolnjeni in predelani prispevki na mednarodnih sestankih in posvetih ali predelani, že prej objavljeni članki, le sklepno deseto poglavje je napisano na novo –, obravnavajo različna vprašanja, skupno pa jim je zavzemanje za medkulturno filozofsko mišljenje. Zanj je značilna odprtost in strpnost do različnih filozofskih izročil in zavračanje absolutističnih trditev o eni filozofski resnici ali kakršnem koli ozkem 'centrizmu' in evropocentrizmu še posebej. Interkulturna filozofija torej predpostavlja nediskriminatorno, etično filozofsko držo in skuša vzpostaviti njeno teoretsko podlago. Avtor je pri tem kritičen do Hegla in Gadamerjeve hermenevtike totalne identite zaradi njunega povzdigovanja zahodne tradicije. Zato uvaja koncepcijo analogne medkulturne hermenevtike kot hermenevtike prekrivajočih se oziroma sovpadajočih struktur; ta je onkraj predstav o popolni identiteti (komezurabilnosti) ali radikalni razliki (inkomezurabilnosti) filozofskih, kulturnih in religioznih tradicij in vodi k primerjalni filozofiji. Analogno hermenevtiko nato vpelje v obravnavo indijskega vedskega izreka o višji realnosti, ki jo modreci različno poimenujejo, in zahodnoevropske ideje o 'philosophii perennis' kot skupnem delu vsega človeštva; kljub različnim in nasprotujočim si doktrinam tvori v tem, kar je bistveno, enotno in trajno izročilo. Interkulturno ali medkulturno mišljenje razlikuje od multikulturalizma in transkulturalizma, do katerih je kritičen, prav tako pa medkulturno mišljenje ni odvisno le od liberalnega pluralizma postmoderne, čeprav se delno prekriva z njim. Z medkulturne perspektive obravnava princip enotnosti brez uniformnosti kot etični postulat in končni, čeprav morda nedosegljivi cilj temeljnih človeških prizadevanj. Nato obravnava še ciklično in linearno pojmovanje časa, Shamkarovo koncepcijo Brahmana in Platonovo pojmovanje Enega, fenomenološko in filozofsko ter teološko pojmovanje Boga ter medkulturno in medreligiozno koncepcijo Absoluta. Na koncu se avtor zavzame za zazrtje evropske kulture v zrcalo



drugih svetovnih kultur in tradicij, torej za samospoznanje sebe (tj. evropske kulture) kot drugega.

Randall Collins: *The sociology of philosophies: a global theory of intellectual change*. Cambridge, Massachusetts – London: The Belknap press of Harvard university press, 1998. 1098 str.

Avtor, profesor sociologije na Pennsylvanijski univerzi, si v impozantnem, čez tisoč strani obsegajočem, dostopno napisanem 'makrosociološkem' projektu, s katerim se je ubadal kakih petindvajset let, zadaja ambiciozno nalogo, izdelati sekularno, vendar nelevičarsko in nemarksistično globalno teorijo intelektualne menjave in v intelektualne mreže zajeti večtisočletno filozofsko izročilo Kitajske, Indije, Japonske, Grčije, islamskega sveta, srednjeveškega krščanstva in moderne Evrope. V svoji teoriji, ki se zdi blizu neopozitivizmu, se zavzema za družbeni konstruktivizem in sociološki realizem in zagovarja stališče, da principi, ki določajo intelektualne mreže, omogočajo kavzalno razlago idej in njihovih menjav. Z mrežno dinamiko intelektualnih skupnosti, njihovimi vertikalnimi generacijskimi verigami, horizontalnimi zavezništvi in nasprotniki ter skupinsko interakcijo v filozofskih krogih in krožkih se skuša izogniti tradicionalnim eksternalističnim sociologizmom, determinizmom in redukcionizmom in zasnovati »notranjo« sociologijo idej. V tej družbeni strukturi intelektualnega sveta ima mreža prednost pred posameznimi misleci, kajti skozi svetovno duhovno zgodovino skuša ugledati mrežno spetost členov in energij, ki so sooblikovale njihovo pojavljanje v času. Knjiga obsega štiri dele. V prvem predstavi teorijo interakcijskih ritualnih verig, ki tvori stržen utemeljevanja družbene predvidljivosti oz. napovedljivosti mišljenja intelektualcev, in teorijo mrežne strukture, ki določa lokacijo kreativnosti, podkrepjeno s primerjavo mrež več ducatov generacij kitajskih in grških filozofov; generacija po Randallu obsega obdobje približno 33 let, kolikor povprečno traja intelektualčno ustvarjalno delo. V drugem in tretjem delu, oba sta naslovljena Primerjalna zgodovina intelektualnih skupnosti, pa sooči teorijo z dolgotrajnimi segmenti kitajskih in grških intelektualnih mrež najprej v azijskem in nato v zahodnem kulturnem prostoru do novoveške Evrope konec tridesetih let. Ob globalni širini zastavka je skoraj razumljivo, da se zdi Randallova teorija na 'makro' ravni zanimivejša kot v posameznih segmentih; vsaj ob avtorjevem zarisu evropskih novoveških intelektualnih mrež se npr. ni mogoče znebiti vtisa o občasno nasilni in poenostavljajoči shematičnosti povezav in izpeljav. Drugemu delu sledi še povzetek analitičnega modela, tretjega pa sklene z metarefleksijo in epilogom, kjer vnovič prevpraša epistemološko veljavo družbenega konstruktivizma, ovrže ugovor, da predpostavka o družbeni konstrukciji idej spodnaša možnost objektivnega, resničnega spoznanja in sistematično utemelji sociološki realizem. Na koncu sledi še zajeten, dvesto strani obsegajoč znanstven aparat z dodatki, pojasnili shem in tabel, opombami, bibliografijo in kazali.

Alenka Koron

Maj 2002

# SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III

## SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III

### VSEBINA

101	.....
98	.....
102	.....
103	.....

Drugi avtorji so: ...

Randall Collins: The sociology of philosophy is a global theory of intellectual change. Cambridge, Massachusetts - London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998. 1994 str.

Avtor, profesor katedre za Filozofski inštitut na ...

## VSEBINA

Uvod .....	75
<i>Irena Novak-Popov:</i>	
Lirika v Slovenski književnosti III .....	76
<i>Helga Glušič:</i>	
Spodbuda in izziv .....	82
<i>Alojzija Zupan Sosič:</i>	
Slovenska književnost III – pripovedna proza .....	85
<i>Andrej Inkret:</i>	
Nekaj stvarnih pripomb .....	91
<i>Lado Kralj:</i>	
Kako pisati nacionalno zgodovino drame? .....	96
<i>Darja Pavlič:</i>	
Načelo pluralnosti in subjektivnosti .....	105
<i>Ignacija Fridl:</i>	
Kako danes pisati literarno zgodovino? .....	107

## SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III

---

*Slovensko društvo za primerjalno književnost se je lani odločilo, da oživi tematsko zastavljene večere oziroma okrogle mize, spodbujene z izidi pomembnejših – tako prevodnih kot izvirnih – strokovnih del. Prvo med takšnimi srečanji je bila okrogla miza, ki jo je društvo decembra 2001 organiziralo ob izidu knjige Slovenska književnost III (DZS, Ljubljana 2001), skupnem delu osmih literarnih zgodovinarjev in teoretikov. Sodelujoči na okrogli mizi, ki se je odvijala v prostorih Društva slovenskih pisateljev, so razpravljali predvsem o konkretnih problemih in odprtih vprašanjih, povezanih z obravnavo posameznih literarnih vrst, obdobj, avtorjev in del v Slovenski književnosti III, pa tudi o različnih metodoloških in drugih dilemah, ki se odpirajo ob tej knjigi.*

*Z diskusijskimi prispevki – po vnaprejšnjem dogovoru so se nastopajoči omejili na prva tri poglavja knjige, ki obravnavajo tri glavne literarne vrste – so sodelovali Matej Bogataj, dr. Helga Glušič, dr. Andrej Inkret, Ignacija J. Fridl, Peter Kolšek, dr. Lado Kralj, dr. Irena Novak Popov, mag. Darja Pavlič in dr. Alojzija Zupan Sosič. Skorajda vsi so se odzvali povabilu uredništva Primerjalne književnosti, da svoje prispevke priredijo za revijalno objavo.*

*S tematskim blokom, posvečenim Slovenski književnost III, želi uredništvo med drugim spodbuditi razpravo o tem, kako danes pisati literarno zgodovino. Temu vprašanju bo, ne nazadnje, posvečen tudi mednarodni simpozij, ki ga bo Slovensko društvo za primerjalno književnost organiziralo letos jeseni.*

## Lirika v slovenski književnosti

Irena Novak-Popov

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Izid nove literarne zgodovine je pomembno strokovno in kulturno dejanje. Toliko bolj, če obravnava sodobne procese, do katerih še ni mogoče vzpostaviti varne zgodovinske razdalje po dokončani kanonizaciji. Prav tretji del *Slovenske književnosti* je bil pričakovano z največjo nestrpnostjo, kajti od l. 1967, ko je izšel prvi sintetični pregled povojne lirike, proze in dramatike *Slovenska književnost 1945–1965* (B. Paternu, M. Kmecl, H. Glušič-Krisper, J. Koruza) oz. od l. 1972, ko je izšel zadnji zvezek *Zgodovine slovenskega slovstva VIII* (J. Pogačnik), je ostajala novejša, tri desetletja nastajajoča leposlovna ustvarjalnost samo predmet kritike, interpretacije in posameznih študij. Potreba po novem pregledu je bila tem bolj pereča, ker se je prav v času izida obeh navedenih zgodovin dogajala in nato nadaljevala vrsta prelomnih estetskih, filozofskih in poetološko-jezikovnih obratov. In tudi če odmislimo nujnost zgodovinske sistematizacije še nepredelanih pojavov, smo z novo literarno zgodovino upravičeno pričakovali novo branje in prespraševanje že prebranega, ki naj bi ga s svojih teoretskih stališč opravila vsaka generacija literarnih zgodovinarjev.

Prvi vtis, ki ga zbuja poglavje Lirika, je občudovanje potrpežljive zbranosti in erudicije obeh avtorjev, kajti kdor se na Slovenskem posveča proučevanju poezije, ve, da je to produkcijsko najbolj eksplozivna literarna zvrst. (Znana je izjemna količina izdanih pesniških zbirk: okrog 50 v 60. letih, 80 v 80. letih in 130 v zadnjem letu, pri čemer velika količina pesniških knjig ne pomeni nujno premosorazmerno visoke kvalitete.) Zaradi posebnosti slovenskega književnega razvoja, ki je trajno zaznamoval hierarhijo zvrsti, je lirika dolgo veljala kot periodizacijska matrica, z manjšimi modifikacijami prenosljiva na prozo in dramatiko, dokler se niso v 80. letih razmerja zapletla in je razvojni impulz poezije popustil pred močnejšim v kratki prozi, ta pa je v 90. letih prepustila dominacijo romanu.

Sama količina gradiva je skorajda neobvladljiva za enega raziskovalca; potemtakem ne preseneča, da sta si delo dva avtorja razdelila tako, da poezijo od konca druge svetovne vojne do sredine 60. let obravnava Jože Pogačnik, od 60. let do danes pa Denis Poniž. Žal pa je rez izpeljan mehanično, kakor da bi avtorji, ki so v pesniško polje vstopili v prvem desetletju po vojni ali modernizirali predvojne tokove, po desetletju in nekaj izdanih zbirkah v resnici nehali rasti.

Čeprav gre z vidika literarne zgodovine za relativno sveže pojave in procese, se zdi, da je kanon modernistične lirike, vključno z njeno postmodernistično fazo (ali tokom), relativno ustaljen, da so jedra posameznih generacij določena in njihova specifična teža izmerjena vse do generacije, rojene okrog l. 1960. Tako bi v zvezi z liriko komaj veljal očitek prestrogega ali preširokosrčnega izbora imen. Izjema je morda samo vmes-



na generacija, rojena med 1950 in 1958, kjer bi natančen opazovalec ob I. Osojniku, I. Zagoričnik, J. Deteli in V. Memonu pogršel ne tako obrobne pesnike, kot so Jaša Zlobec, Srečo Zajc, Igor Likar, Vinko Möderndorfer. V pluralizmu tokov in avtorskih poetik, ki se pojavljajo v 80. letih, je povsem izpadlo kratko, toda intenzivno življenje punkovske poezije Esada Babačiča, Braneta Bitenca, Gorana Gluvića idr. In četudi je izbor najmlajših zgodovinarjevo osebno dejanje, bi v knjigi z letnico 2001 ne smela manjkati celovitejša predstavitev deleža in sličnosti (naj)mlajših pesniških glasov, ki so se z več zbirkami uveljavili v 90. letih, torej poleg Uroša Zupana, Aleša Štegra in Jurija Hudolina vsaj še Matjaž Pikalo, Brane Senegačnik, Peter Semolič, Taja Kramberger, Robert Titan-Feliks.

Ker je moj interes predvsem pedagoški, torej ne ekstenziven, temveč usmerjen v razumevanje struktur in njihov razvojni potencial, me količina zajetih avtorjev ne vznemirja, nekaterim se je v literarnozgodovinskem pregledu za študente mogoče celo odreči. Bolj moteča je konceptualna zasnova celotne knjige, po kateri še naprej ostajajo neintegrirani pomembni zamejski in izseljenski pesniki, o katerih je v matični Sloveniji še vedno znanega premalo oz. jih razumemo kot specifično paralelno, nekoliko reducirano in zamudniško strukturo. Da bi bila nesreča še večja, to ne odseva dejanskega stanja, ko se je zlasti avstrijskim Koroščem sredi 80. let posrečil preboj v središče (Janko Ferk, Jani Oswald, Maja Haderlap, Fabjan Hafner) in jih izpušča tudi časovno omejeni Pogačnikov pregled v poglavju *Književnost v zamejstvu in zdomstvu*.

Dvoavtorstvo *Lirike* ima za posledico konceptualno neenotnost. Namesto generacijskega zaporedja, iz katerega bi izpadli predvojni pesniki, nosilci tokov postsimbolizma in postekspresionizma, ki so pomembno sooblikovali kritično, alienativno, temno fazo zrelega modernizma, Pogačnik uvaja nadredna pojma eksistencializem in strukturalizem, Poniž pa za radikalno fazo modernizma pojem konkretna in vizualna poezija. Vsi trije zaznamujejo teoretsko utemeljene paradigme, vsebinsko in/ali oblikovno razdelane v književnosti in ilustrirane s korpusom besedil. Za zadnjega četrto stoletja pa so pojmi lingvizem, novi formalizem, generacija okoli šestdesetih in postmoderna kot projekt in projekcija definirani bolj ohlapno, avtorske poetike, ki naj bi jih uresničevale, pa so zelo raznovrstne. Naj si zamislim nekaj vprašanj, ki relativizirajo trdnost omenjenih nadrednih, zbirnih pojmov, ki hkrati delno pokrivajo časovne faze, delno tokove in delno generacije. Zakaj je Majda Kne uvrščena v poezijo novega formalizma, ob Novaka, Kleča, Vincetiča in Potokarja, če pa so njeni besedilni svetovi filmsko kadirani okruški zgodb, sentimentalno obvladani samogovori, njen subjekt nedoločen in razpršen, njen pesniški jezik osebne metonimične zamenjave, njena drža začudenje, zlitost z lepim, divjim ali kultiviranim urbanim okoljem in njena forma neskladenski prosti verz ter ritmizirana proza, ustreza pa po rojstni letnici (1954) in letnicah objav (1978, 1980). In obrnjeno, zakaj je Jurij Kovič, »ki uveljavlja dosledna načela formalistične poetike«, priključen generaciji, rojeni v začetku 60. let, in ne prav novemu formalizmu, ki se z njim ujema vsaj na začetku. Ali še težje vprašanje razmerja skupina – generacija – tok ob razvoju poezije Milana Jesiha, ki bi v zadnjih treh zbirkah

prav lahko sodil k raziskovalcem lepe klasične oblike, če se ne bi njegova briljantna jezikovna igra ujela s postmodernistično citatnostjo in mehkim, samoironičnim, negotovim in hedonističnim osebnim tipom lirskega subjekta. Nepojasnjeno ostaja tudi razmerje nadrednosti oz. soodrednosti omejenih sistematizacijskih pojmov z ludizmom, saj se zdi prav suverena, ničemur zunajliterarnemu podrejena igra tisto, kar povezuje vizualni in semantični eksperiment konkretne poezije z lingvizmom in bolj estetično naravnanim formalizmom. Metodološko čistejši in trdnější prijem bi zahteval dosledno presojo vseh ravnin poezije, od narave in identitete lirskega subjekta, njegove etološke držje in govornih dejanj, do pomen-skih polj, iz katerih izvirajo metafore, metonimije, simboli; na ravni vsebine vsaj pregled konkretnih elementov (motivnih drobcev), ki tvorijo besedilne podobe sveta, njihovo trdnost, koherentnost ter prisotnost in obliko (metafizične) transcendence; na ravni medbesedilnosti prisotnost ali odsotnost izrecne ali implicitne negacije ali navezanosti na slovensko in svetovno pesniško tradicijo, metapoetsko in jezikovno refleksijo, na ravni oblikovanosti strogost, racionalnost ali simulacijo forme, pa še jezikovnozvrstno selekcijo leksike in več- oz. tujejezičnost. V to mrežo ujeta dejstva bi moral zgodovinar presojati glede na tisto, kar je najbolj središčno in določujoče za modernizem in postmodernizem. Skratka: konceptualno dedukcijo bi moral natančneje preplesti z gradivsko indukcijo.

Še posebej odprto je vprašanje teoretskega okvira postmodernizma, čeprav je na Slovenskem že zasnovan. Postmodernizem ima namreč v Liriki zelo različne pojavne oblike in precej nedoločen časovni obseg. V poeziji T. Šalamuna pomeni metodo drobljenja podob, fragmentarne in neskljenjene zgodbe od zbirke *Soy realidad* (1985) dalje, ne pa zamenjavo svobode z ljubeznijo, globinsko zavezo pesniški transcendenci in vsrkavanje svetovne poezije, ki jo dela za svetovni fenomen. Pri N. Grafenauerju v *Odtisih* (1999) je to kroženje okoli neizrečenega in nezapisanega težišča, iskanje poti, odmikanje in poigravanje s pojmi, ne pa npr. labirintična struktura besedilnega sveta. Pri I. Svetini je v zbirki  *Glasovi snega* (1993) postmodernistično občutje breztemeljnega, tesnobno v nič ujetega človeka. V *Sonetih* (1989) M. Jesiha se postmodernistični subjekt suvereno dotika vsega, kar lahko poimenuje. In zakaj nista v nobeni zbirki postmodernistična M. Dekleva in M. Kocbek? I. Osojnik se v *Romanu o roži* (1988) odpira postmoderni izkušnji, ki svet le motri in preureja, *Srednjeevropski kvartet* (1992) je postmoderna mešanica citatov in avtocitatov, epskih in lirskih utrinkov, podob in odvodov na številna področja od religij do modroslovja, zadnje štiri zbirke pa vsebujejo občutje, ki skuša združiti visoke in nizke tone ter postmoderno ustvarjanje urbanih »umetnih svetov«. I. Zagoričnik-Simonovič v programski pesmi *ptiču otroka v kletki v kletko* (1977) napoveduje »bolj nadzorovan postmoderni resentment«, dejansko pa je to eden najbolj besnih ugovorov zoper pollaščenje nemočnih bitij; zbirki *Krogi in vprašanja* (1981) in *Kaj je v kamnu* (1986) pa z motivi, ki zgodbe razpršujejo v več smeri in so tudi v sklepu paradoksnost razprte, sodita v prostor postmoderne poezije, čeprav se zdi temu bližje korespondiranje s feminističnim mišljenjem. Za nesporno postmodernistično velja poetika Alojza Ihana, zlasti njena frag-

mentarnost glede na velike zgodbe, kolektivna zavest razpršene podobe sveta, pri čemer so spregledana bolj bistvena določila: paraboličnost, deklinacijacija stereotipov, spodmik razmerij moči in vednosti, ironija do eksaktnega mišljenja, paradoksní obrat v poanti itd. Aleš Debeljak postmodernizem uveljavlja »na organski način«: kot pesnikovo doživetje lastne biti in sveta v praznem, neodmevnem, gluhemu labirintu podobnem svetu, v estetiki citatnosti in fragmentarnosti, ki vodi po več vzporednih poteh proti neizrekljivemu. Pesemsko videnje sveta je svet, razpršen na neštete delčke, izgubljene in spet najdene drobce, ki lahko oblikujejo zavest le kot minljivi in ves čas spreminjajoči se tok. Ne vemo, ali je postmodernistično tudi Debeljakova zavest o medijih, kodih, govoricah, vizualni simulakrum sonetne oblike in nostalgično-melanholična drža zgolj besedilno navzočega, na sinekdohe razsejanega subjekta. Pri Urošu Zupanu je odpiranje svetu transcendence in vračanje v majhne, drobne, nezaključene zgodbe tudi postmodernistična značilnost. V teoriji pesniškega postmodernizma, ki jo promovira revija Literatura, pa gre za naslednja določila: aksiomatika fluidnega in razdrobljenega, palimpsestnega in sinestetičnega referenčnega okvirja, s katerim literatura vstopa v socialni prostor, pretresen z zgodovinskimi obrati.

Druga posledica dvoavtorstva je količinska neenakomernost in neuravnoteženost gradiva. Že na prvi pogled je vidno, da ima Pogačnik na voljo 50 strani (53–103) za predstavitev 20-letnega obdobja, ki ga reprezentira 26 pesnikov, medtem ko ima Poniž 40 strani za 35 let in opis 32 pesnikov z bistveno obsežnejšimi opusi. To pomeni, da je slednji prisiljen v bolj strnjene oznake v abstraktnejši govorici in utesnjen na minimalen prostor za dokazovanje z analizo in citati besedil. V zvezi z delitvijo se človek ne more znebiti vtisa, da oba avtorja razvoj pesniškega modernizma pojmujeta preveč mehanično oz. kot enosmerno linearno dogajanje, se pravi brez notranjih napetosti, prelomov, zgostitev in upočasnitev in brez notranjega dialoga, ki pospešuje rast osebnih in skupinskih poetik. Tako npr. v 60. letih izdane zbirke intimistov nosijo tematske sledove Zajčeve, Strniševe in Tauferjeve poetike dramatične eksistencialistične izvrženosti, v 70. letih pa prav na slednje tri že delujejo rezultati jezikovnega raziskovanja in igre. Manjka vsaj namig, da ni edina možnost daljnosežna anticipacija (Šalamun), temveč da tudi mlajši avtorji vzvratno vplivajo na starejše (Osojnik, Debeljak in Zupan na Šalamuna) in da je od konca 70. let naprej literarnozgodovinski vzorec zapleten s sinhronijo raznorodnih tokov in pojavov.

Najhujši očitek velja Jožetu Pogačniku zaradi primrzitve poetik intimistov in eksistencialistov v njihove začetke. Komaj si je mogoče zamisliti, da bi v slovenski zavesti živel Edvard Kocbek brez zbirk *Poročilo*, *Žerjavica*, *Nevesta v črnem*; Jože Udovič brez zbirke *Senca in oko*, Ivan Minatti brez ciklov *Termitnjak*, *Ko bom tih in dober*, *Oko sonca*, *Vračanja*; Janez Menart brez *Srednjeveških balad* in zbirke *Pod kužnim znamenjem*; Kajetan Kovič brez *Labradorja*, *Poletja*, *Sibirskega ciklusa*. Ali še huje, Dane Zajc brez *Ubijavcev kač*, *Rožengruntarja*, *Si videl*, *Zarotitev*, *Dol, dol*; Gregor Strniša brez *Želoda*, grandiozne zbirke vesoljske zavesti *Oko*, menipejskih satir *Škarje* in *Jajce* in celo *Vesolja* z znamenitim uvod-

nim esejem, ki razdira antropocentrično zavest. Tudi Venó Taufer je ostal brez analize *Podatkov, Pesmarice rabljenih besed, Ravnanja žebeljev, Tercin za obtolčeno trobento, Vodenjakov, Črepinjš pesmi, Še ode ...* Vse te zbirke so sicer navedene kot bibliografske enote, ne pa tudi vsebinsko in oblikovno predstavljene, tako da so oznake kot »vrhunec njegovega ustvarjanja« dejansko neustrezne oz. jih je treba brati z omejeno veljavnostjo – do leta 1970. Pogačnikov prikaz poezije zato ni na ravni dosežkov, do katerih je prišla sodobna stroka v razpravah, ki so več kot poljudni eseji in popularizacija: spremne besede v zbirki Kondor in Klasiki kondorja, v avtorskih ali skupinskih antologijah (Zdravec, Kos, Paternu) in v zbirki Interpretacije.

Razčlenitev in razlaga sta včasih čudni in pogosto izluščeni iz manj reprezentativnih besedil; ali pa so spregledane pomembne pomenske in slogovne razsežnosti (npr. nič ni rečeno o čarobno fantastičnem podobju, elegičnosti, resnobnem boju za svetlobo zoper smrt, nič, nesmisel, trpljenje, pozabo Jožeta Udoviča). Precej arbitrarno je ukvarjanje s semantiko forme (Zajčev zaklinjevalski ritem, Strniševa individualna izraba naglasnega verza) in z eksplicitnim poetološkim mišljenjem (Kovič, Zajc, Grafenauer). Na najbolj nemogoč način pa so razvrščene in predstavljene pesnice. Ada Škerl in Saša Vegri sta prilepljeni za Udoviča in Vipotnika, čeprav je prva sopotnica intimistov – tja bi sodila tudi Mila Kačič, sicer uvrščena v heterogeno skupino dedičev in sopotnikov glavnih modernističnih tokov – druga pa, tudi z ženskimi temami, dopolnjuje generacijo Zajca, Strniše in Tauferja. Uvrstitev Svetlane Makarovič k Škerlovi in Vegrijevi daje lažni vtis posebne kontinuitete znotraj ženske poezije. Toda Makarovičeva je za literarnega zgodovinarja zanimivejša kot oseba izjemnih življenjskih izbir kakor pesnica, sicer bi njeni poeziji ne pridal oznake »erotičn/a/ izpoved, ki se dotika Goethejeve 'večne ženskosti« (str. 85). Vsi vemo, da je njena ženska (lik žalikžene, pelinžene, desetnice, mlinarice) pošastna, zapeljiva, usodna, maščevalna, očarljiva žrtev, izdana, brezdodka, pregnanka v samoto, detomorilka, obsojena veščica, zeliščarica, zanemarljiva in bedna, preganjana in prestrašena, tuja sebi in ljudem, kritična do družbenih vzorcev nasilja, izločanja in uničevanja svobodnega posameznika. Pesnica torej maksimalno problematizira žensko(st) kot družbeni konstrukt. Nedosledno je tudi vključevanje prevajalskih dosežkov slovenskih pesnikov: ob Menartovih bi pričakovali tudi navedbo Pavčkovih, Udovičevih in več Kovičevih. V duhovnozgodovinski metodološki orientaciji manjkajo žanrske oznake, tudi kadar gre za modifikacijo ali obnavljanje klasične forme, kot so sonet ali balada, in razmeroma jasno določene izštevanka, uspavanka, zagovor, molitev, hvalnica, psalm, gnomični izrek itd. Verodostojen literarnozgodovinski priročnik si ne bi smel dovoliti citiranja brez navajanja vira (besedila, publikacije, letnice) niti podcenjevanja dosežkov kritike: o Strniši so pisali Inkret, Kmecl, Kramberger, Kermauner, Detela, Mitrovičeva, da ne omenjamo celega zbornika Interpretacij, torej ni res, da ga je »kritika z redkimi izjemami [...] zelo slabo razumela in še slabše tolmačila« (str. 91).

Če se v Pogačnikovm delu na več mestih sprašujemo o veljavnosti zaprtih interpretacij polivalentnih simbolnih besedil (npr. Strniševega



*Inferna*, str. 93), se ob Poniževem delu soočamo s strahom pred interpretacijo oz. z manjkanjem vsebinskosti – tudi tam, kjer jo je v razvezanih strukturah še mogoče odkriti. Saj ne more biti res, da bi bila poezija zadnjih petindvajset let zgolj mojstrenje jezika in brez tematizacije večnih ekistencialnih, erotičnih, ljubezenskih, spominskih, kognitivnih, jezikovnih, kulturno-umetnostnih in sodobnejših javnomedijskih in zgodovinsko-političnih problemov. Prav tako ni brez prepoznavnih, četudi težko ujemljivih razpoloženj, čustev, izkušenj, zaznav ali filozofske refleksije. Formalna določila stopajo v ospredje tudi na račun odnosov, drž in perspektiv subjekta. Tako se zdi Tomaž Šalamun znova zamrznjen v destrukcijo, parodijo in kombinatorično igro, ne pa v slutnjo, divinizacijo pesnika kot medija, vernika v nesmrtnost duše, bojevnika zoper smrt; s poetiko kaosa, gibljivosti, vulkana, toka, izbruha, sfingičnega orfeizma, večjezičnosti, dokončne predanosti poeziji; pesnika, ki preverja, kaj zmore slovenščina in koliko je svetovni jezik; pesnika z voljo po izjemnem učinkovanju na bralca, blizu magiji, pretresu, muki, naporu, začudenju, sprostitvi in osvoboditvi. Če pa literarna zgodovina vendarle vztraja pri opazovanju forme, bi morala natančneje uzavestiti, kaj vse zmorejo imantno jezikovni postopki, kot so metafora, metonimija, fantastičnost, pravljíčnost, naštevanje, paradoks. Poniž celo v Jesihovih sonetih spregleda mojstrstvo kompozicije, bogastvo rimarije, sveže besedotvorje, inovacije v ritmu laškega enajsterca; pri Novaku zanemari pretresenost nad univerzalnim zlom, sestop v središče zgodovine, pokop otroške nedolžnosti; pri Vincetiču regionalno identiteto, humor, ironijo, burlesknost ob banalnih kičastih prizorih; pri Ihanu paradokсно deklinizacijo in ironijo, pri Debeljaku formo pesmi v prozi, gibljivost, občutljivost, distanco z modalnimi izrazi; pri Vidmarjevi minimalizem, askezo, resignacijo, lebdenje v praznini, bolečino, gnus, trmoglavost, detabuizacijo ženskih drž in vlog; pri Zupanu lepoto kot stvaritev, hrepeneje po celovitosti, čustvenost, naravo, krhka razpoloženja in doživetja, angele, delfine, umetnike, pesnike in ženske, jezikovno refleksijo, himnični zanos; pri Štegru ostre temne podobe, rane, muke, cefranje notranjega sveta, samodestruktivnost, razcepljenost, krhkost, hrepeneje po zlitosti, harmoniji, miru, preigravanje domišljjskih podob. Čeprav je Poniž manj skeptičen do sodobne kritike kakor Pogačnik, bi jo lahko črpal in preverjal v še večji meri, ker se ukvarja z bližnjimi pojavi, ki so še predmet nedokončanega vrednotenja.

Če se kot visokošolski pedagog na koncu vprašam, kolikšna je uporabna vrednost *Slovenske književnosti III* kot študijskega priročnika, moram ugotoviti, da je ta vrednost samo delna, saj noben načrtovani vidik, katalogizacija, razčlenitev, interpretacija, sistematizacija in razvojna vrednost, ni dosledno in v celoti uresničen. Knjiga je demokratično odprta vsem generacijam in poetikam, lahko pa bi v večji meri vključila recepcijski vidik, torej obenem odgovorila na vprašanje, katera dela in zakaj so bila v nekem času bolj zanimiva, popularna, pogosto kontroverzno interpretirana in katera so danes duhovno in doživljajsko blizu mlademu, oblikujočemu se bralcu.



## Spodbuda in izziv

Helga Glušič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Tretja knjiga *Slovenske književnosti*, v kateri sodeluje skupina osmih avtorjev, je naletela na izjemno močan odmev strokovne javnosti (v obliki »skupinske« kritike v reviji *Literatura* ter posebnega srečanja nekaterih literarnih zgodovinarjev in kritikov v organizaciji Društva za primerjalno književnost). Kaže, da gre v resnici za živo zanimanje vzbujajočo publikacijo. Knjigi je s to pozornostjo nedvomno ustrezno, kajti zagotovljena ji je mnogo večja prepoznavnost, kot bi ji jo mogla prisoditi mimogrede navržena ocena z dandanes na široko zlorabljeno oznako »vrhunski dosežek«.

Glede na to, da je predmet knjige pregled sodobne slovenske književnosti, se je potrebno zavedati, da je njen predmet obravnave posebej občutljiv, najprej zaradi svoje obsežnosti, strokovno pa predvsem zaradi odprtosti, nedokončanosti in aktualnosti literarnega dogajanja. Poglavlje o sodobni književnosti je zaradi tega precej trši oreh za literarno vedo kot obravnava starejših obdobj. Svojtčas se te občutljive snovi znanost iz načelnih metodoloških razlogov ni hotela dotikati.

V ta del celotne edicije *Slovenske književnosti* je pozornost posebej močno usmerjena tudi zaradi sodelovanja različnih generacij raziskovalcev, tako predstavnikov starejše in srednje kot najmlajše generacije literarnih zgodovinarjev, kar pogojuje raznoliko raziskovalno metodologijo ter idejne in literarnoteoretične poglede in postopke. Zaradi tega je bil izziv pri oblikovanju izhodišč za skupno delo zelo verjetno še večji.

Za uporabnikovo pričakovanje je to dejstvo lahko moteče (glede na različni obseg posamičnih poglavij, izbor in metodologijo obravnave gradiva in strokovno terminologijo), z optimističnejšega zornega kota pa je knjiga zaradi raznovrstnosti pristopa h gradivu še celo bolj zanimiva in poučna.

Druga pomembna posebnost knjige je vsebinska razširitev pregleda. Najprej je to vnos posebnega poglavja o slovenski mladinski književnosti, ki se prvič v zaokroženi obliki, s historičnim in tipološkim prikazom gradiva, pojavlja v ediciji literarnozgodovinskega pregleda. Koristna novost pa so tudi strokovni pregledi v dodatnih poglavjih o slovenskih sodobnih literarnih revijah in programih, literarni vedi in kritiki ter o prevajalstvu in prevajalcih. Temeljna poglavja o poeziji, prozi, dramatikah in mladinski književnosti so tako dopolnjena z dragocenim informativnim gradivom, ki omogoča široko uporabnost publikacije kot študijskega gradiva.

Ob kritičnih pripombah k osrednjim poglavjem, ki so jih zadele najpogostejše kritične pripombe, poudarjajoč predvsem neskladnost obsega pri obravnavi posameznih zvrsti, neusklajen obseg predstavitev posameznih pojavov in še posebej očitek nepopolne obravnave najaktualnejšega dogajanja v književnosti (opustitev manj pomembnih piscev ter nekaterih mlajših avtorjev).

Vse omenjene kritične točke so neovrgljive šibke točke vsakega in vsakogaršnjega ukvarjanja s sodobno književnostjo in so pogojene z neobvladljivo količino književne produkcije, njenega širokega razpona glede na umetniško vrednost in žanrsko neenakost. Med najizrazitejšimi ovirami pri raziskovanju tega gradiva je skrčena časovna distanca, ki onemogoča objektivnejši razločevalni izbor.

O literarni ustvarjalnosti zadnjih dveh desetletij je sicer mogoče informativno poročati, posamezna besedila tudi interpretirati ali dekonstruirati, ugotavljati usmerjenost posameznih poetik in na koncu napisati seznam vseh avtorjev in izšlih književnih del.

Tovrstno gradivo bi mnogo laže kot skupina posameznikov obvladala večja institucija s stalnimi, strokovno ustrezno pripravljenimi raziskovalci, ki bi na osnovi skupaj izdelanega standardnega teoretičnega in idejnega izhodišča opravili temeljito sprotno zbiranje, opisovanje, analizo in razvojni pregled dogajanja v nacionalni književnosti, podobno kot se to dogaja ob nastajanju leksikalnih in enciklopedičnih del. Svoje delo bi institucija sproti dopolnjevala z novimi zvezki in tako gradila »uradno« ali »akademsko« publikacijo, ki bi se uporabljala kot dokumentarno in informativno gradivo za kasnejše posamične monografske študije, v katerih bi se lahko uveljavili različni raziskovalni postopki. Edino tako bi bilo mogoče izdelati skladno, tehnično in metodološko uravnoteženo ter temu ustrezno z vrednostno presojo dopolnjeno celotno gradivo po časovno-razvojnih, tipoloških, stilnih in umetniško-oblikovnih lastnostih.

Metodična in terminološka raznovrstnost, izbor gradiva in njegovo vrednotenje so v *Slovenski književnosti III* zaradi osebne avtorskega načina za bralca verjetno celo zanimivejši od strogo »uradne« strokovne zakoličenosti gradiva. Spodbujajo ga k novemu branju, k dialogu, k dopolnjevanju (naštevaju najnovejših, nedavno izšlih knjig) in ne nazadnje k ustvarjalnemu zavračanju zapisanega.

V osebne raziskovalčevem pristopu se namreč izraziteje pokažejo najbistvenejše lastnosti literarne umetnine, zaradi katerih se ta razlikuje od vseh drugih razumsko in objektivno izmerljivih predmetov: vsebinska širina, večpomenskost, idejna prikritost, razsežnost duhovnih in domišljij-skih prvin in stilnih iznajdb, ki osmišljajo nedvoumno določljive formalne in idejno-snovne podatke.

Z osebnim pristopom h gradivu je tesno povezano predvsem specifično omejevanje gradiva oziroma izbiranje literarnih pojavov po osebnih vrednostnih merilih. To postane še izraziteje prav v sodobnem času (z močnejšo komercializacijo založništva) ob množini literarnih besedil lahke književnosti in ob tržno uspešnih prigodniških izdelkih. Poseben izziv za izbor in raziskavo so zanimivejši mladi avtorji, katerih književni razvoj je šele v zgodnji fazi in jih še ni mogoče literarnovedno prepoznati in določiti na osnovi prvih knjižnih izdaj, čemur se je seveda težko odpovedati v primeru, ko napovedujejo vznemirljivo in sugestivno ustvarjalno osebnost. V omenjenih primerih je kljub dobremu strokovnemu premisleku mogoče zgrešiti pravo pot, ki se ji bo še vedno mogoče približati v naslednjem poskusu.

V našem domačem naravnem okolju je osebna raziskovalna odločitev za ožji izbor obravnavanih literarnih pojavov nemudoma razglašena za

hudo napako. V raziskovanju sočasnega literarnega dogajanja pa mora biti tak očitek dejansko že vštet v rizičnost samega početja, saj se to ukvarja z izjemno občutljivim gradivom.

Moje razmišljanje se omejuje na poglavja o pripovedni prozi. Gradivo je razvrščeno v tri poglavja, v poglavje Pripovedna proza in v del poglavja Književnost v zamejstvu in zdomstvu ter v zaključenem poglavju Mladinska književnost, ki seveda vključuje tudi mladinsko pripovedništvo. Mladinska književnost ima nekaj posebnosti (določen naslovnik, problem vzgojnosti, tradicionalnost zvrsti in vrst) in morda navidez res ne sledi osrednjim literarnim tokovom. Če bi primerjali tematske, vsebinske in idejne prvine, bi opazili, da se tudi mladinska književnost vključuje v razvojne silnice literarnega dogajanja. A raziskovalci mladinske književnosti so se osamosvojili in uspešno razvili svoje specifično literarnovedno območje.

Manj sprejemljivo je ločevanje pripovedne proze (poglavje obravnava pisce v matičnem slovenskem prostoru) in književnosti v zamejstvu in zdomstvu, ki obravnava poleg poezije in dramatike tudi tržaško, koroško (v Avstriji) in zdomsko pripovedništvo (delo povojne politične emigracije, a brez ostale izseljenske književnosti). Verjetno se je to zgodilo zaradi preproste rešitve, saj je avtor snov objavil že v posebni knjigi (Trst, 1972) in verzijo gradiva ponovil v *Zgodovini slovenske književnosti* (1972). V *Slovenski književnosti III* je isto gradivo sicer predelano, močno skrajšana verzija pa je dopolnjena tudi z nekaterimi novimi podatki. Literarna dela, pisana v slovenskem jeziku, sodijo v skupno poglavje in ni prepričljivih razlogov za ločevanje gradiva na matično, zamejsko, zdomsko ali izseljensko. Kljub mejam in razdaljam vsa literarna dela slovenske književnosti (ne glede na geografske ali ideološke razlike) rastejo iz iste jezikovne, literarne in duhovne tradicije ter so v vsakem pogledu del skupne narodove kulture.

Kakšen bi bil popolni, nadvse uporabni in zanimivi, vsem ustrezni pregled sodobne slovenske književnosti, ki je eno izmed težjih območij literarne stroke zaradi nepreglednosti s časovno distanco nepresejanega gradiva, navideznosti stilnih tokov, ki ne prihajajo in ne izginjajo v rednih generacijskih ali modnih tokovih, temveč se prepletajo – vznikajo in izginjajo, se vedno znova vračajo in se delajo, da so novi, tako, da lahko skoraj predvidimo, kaj bo sledilo sedanjemu ...? Standardni model bo vedno beležil časovne okoliščine, zanimivo avtorjevo biografijo in potek nastajanja literarnega pojava, žanrsko oznako in stilno izdelanost, strukturne novosti ter tematsko raznovrstnost gradiva. Temu racionalnemu strokovnemu okostju naj bi sledil razlagalni del, študija o umetniškem besedilu, prepuščena občutljivosti in razgledanosti poznavalca, s katero bi se lahko udejanil spekter različnih avtorskih pogledov. Mnogo tega zajemajo tudi poglavja *Slovenske književnosti III*.

April 2002

## Slovenska književnost III – pripovedna proza

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Spoznanje, da je danes pisanje literarnozgodovinskih pregledov zapleteno početje, je bilo osnovno vodilo mojega razmišljanja o razdelku Pripovedna proza v knjigi *Slovenska književnost III*. Bolj kot obsežna literarna produkcija povzročata literarnozgodovinske zadrege in nedoslednosti metodološka raznovrstnost in nesorazmernost. Predvsem literarnozgodovinski pregledi sodobne književnosti so največkrat nedokončani projekti, saj pomanjkanje časovne distance pušča odprta številna vprašanja. Ker gradijo oz. razširjajo literarni kanon, sprožajo polemične odzive, predvsem na kriterije izbire in obseg izbora literarnih besedil. Da bi se delno oddaljila od te recepcijske stalnice, bom najprej osvetlila položaj razdelka Pripovedna proza v celotni knjigi *Slovenska književnost III*, saj ga razumem kot pomemben izvor nekaterih pomanjkljivosti v študiji Silvije Borovnik. Uvodni pregled celotnega koncepta monografije bom povezala z razmišljanjem o zvrstnih značilnostih in posebnostih pripovedne proze. Branje razdelka Pripovedna proza mi namreč ni pomenilo le vzvoda za kritiko razprave Silvije Borovnik, pač pa tudi priložnost za premislek o primernih načinih znanstvene refleksije oz. možnostih različnih pristopov k sodobni prozi.

Silvija Borovnik je v razpravi Pripovedna proza, ki jo je naslovlila Razvoj pripovedne proze po letu 1945, obravnavala pisatelje in pisateljice sodobne (povojne) proze. V uvodu razdelka je omenila, da so literarne smeri, ki so se uveljavile v času med obema vojnoma, tudi po vojni ohranile močan vpliv. Z naštevanjem pomembnejših literarnih del, ki so se pojavila ok. 1945, čeprav so nastala že pred vojno, je povezala predvojno in povojno ustvarjanje v enovitejši literarni proces. Pri tem je posebej opozorila na zamudništvo proze Vitomila Zupana. Njegova literarna dela so večinoma izšla v sedemdesetih in osemdesetih letih, čeprav jih je napisal že pred vojno.

Literarnozgodovinski pregled Borovnikove obsega literarno ustvarjanje med letoma 1945 in 1998. Uvede ga analiza Kocbekove proze, zaključni pa zgoščena predstavitev Lainščkovih literarnih del. V razpravo so vključeni naslednji ustvarjalci: Edvard Kocbek, Ciril Kosmač, Beno Zupančič, Andrej Hieng, Danilo Lokar, Lojze Kovačič, Vitomil Zupan, Mira Mihelič, Vladimir Kavčič, Peter Božič, Jože Snoj, Rudi Šeligo, Marko Švabič, Dimitrij Rupel, Dušan Jovanović, Dominik Smole, Saša Vuga, Pavle Zidar, Marjan Rožanc, Franček Rudolf, Mate Dolenc, Drago Jančar, Marjan Tomšič, Miško Kranjec, Branko Gradišnik, Milan Kleč, Maja Novak, Igor Bratož, Silvija Borovnik, Andrej Blatnik, Jani Virk, Marjeta Novak Kajzer, Katarina Marinčič, Nada Gaborovič, Nedeljka Pirjevec, Vlado Žabot, Berta Bojetu Boeta, Feri Lainšček.

Prozna dela posameznih avtorjev so povezana med seboj z različnimi prehodi, ki izhajajo iz podobnosti: navezovanja na stilno vzporednost, vključenosti v podoben (isti) zgodovinski trenutek ter primerjave podob-

nih pripovedovalcev in literarnih oseb. Bralce Pripovedne proze pa bo poleg vtisa sklenjenosti in povezanosti različnih proznih opusov razveselilo to, da študija ne upočasnjuje svojega interpretativnoanalitičnega ritma z diskurzi ali zapletenimi konstrukcijami, prav tako ga ne zapleta z odvečimi tujkami ali zahtevnimi termini. Študentom književnosti bo razprava dobrodošla kot uvajalno gradivo, za poglobljen študij sodobne književnosti pa si bodo morali zaradi njenega preskromnega obsega poiskati še dodatno literaturo.

Že branje kazala neprijetno preseneti: prozi je namreč od vseh treh literarnih zvrsti namenjeno najmanj strani (le 58), celo manj kot poglavju Literarna veda in kritika (72), ki kot spremljevalni, metaliterarni pojav vendarle ne zasluži tolikšne pozornosti kot sočasno literarno ustvarjanje. Po številu strani je torej Pripovedna proza komaj obsežnejša od poglavja Literarne revije in programi (40). Preskromen obseg razdelka je usodno vplival na zoženost izbora<sup>1</sup> pisateljev in pisateljic, ki pogreša naslednje (največ mlajše) avtorje: Aleša Čara, Milana Dekleva, Tamaro Donevo, Emila Filipčiča, Evalda Flisarja, Franja Frančiča, Zorana Hočevarja, Braneta Mozetiča, Jožeta Hudečka, Uroša Kalčiča, Borisa Jukića, Nino Kokelj, Kajetana Koviča, Dušana Merca, Andreja Moroviča, Vinka Möderdorferja, Toneta Perčiča, Sonjo Porle, Marka Sosiča, Igorja Škamperleta, Brino Švigelj Mérat.

Preskromen obseg pripovedništva je nedopusten tudi zaradi strnjnosti naslova, saj termin pripovedna proza zaobseže več literarnih vrst: pod skupnim pojmom »kratka proza«<sup>2</sup> kratko zgodbo, novelo in črtico; »daljšo«<sup>3</sup> prozo pa predstavlja roman. Roman in kratka proza sta bila najpogostejša in najopaznejša v osemdesetih in devetdesetih letih, zato si »zaslužita«<sup>4</sup> več pozornosti – osemdeseta leta so bila čas kratke proze, devetdeseta pa romana. Najbolj razplasteno razlago zahteva predvsem roman kot najdaljša pripovedna vrsta. Naj s kratko predstavitevijo te najbolj odprte in nedoločljive literarne vrste samo nakažem kompleksnost njegovih analiz, ki se v tako kratkem preletu romanopisja ni mogla uveljaviti. V romanovem značaju<sup>5</sup> obstaja le ena ustaljena in razvojno neproblematična stalnica: sinkretizem. Ker je bil že od svojega začetka vedno pripravljen sprejeti vase nove literarne vrste in oblike, prav tako tudi poteze ostalih literarnih zvrsti (lirizacija, dramatisacija, esejizacija), ni nikoli izoblikoval svoje enotne podobe, pač pa so to storili njegovi žanri. V tem smislu bi bilo poučno sproti opozarjati na žanrsko hibridnost<sup>6</sup> (Borovnikova je nekajkrat opozorila na zanimive značilnosti žanra: npr. pri Ivanu Potrču, da je napisal prvi erotični roman *Na kmetih*, in Katarini Marinčič, ki je uspešno prenovila družinski roman, žanrsko prepletenost pa je poudarila pri romanih Vitomila Zupana), oz. na še očitnejšo lirizacijo (predvsem v modernističnem romanu) in esejizacijo. Esejizacija je prevladujoča vrstna značilnost sodobnega romana tudi v svetu, a je Borovnikova ni omenila. Ker posebni romanov značaj ponuja možnost za več načinov znanstvene refleksije (kot pri drugih literarnih vrstah), lahko metodološki pluralizem<sup>7</sup> posega v naratološka teoretična izhodišča o treh ubeseditvenih načinih (opis, pripoved, govor) in temeljnih pripovednih prvinah (zgodba, perspektiva, pripovedovalec, literarna oseba, prostor in čas). Opazovanje



razmerja med ubeseditvenimi načini in pripovednimi elementi namreč teoretično podkrepi literarnosmerno uvrščanje oz. utemeljeno razločuje med naslednjimi tipi romanov: tradicionalni, moderni, novi, modernistični, postmodernistični roman. Tega v literarnozgodovinskih interpretacijah Silvije Borovnik ne zasledimo, saj pogrešamo zgoščen uvod<sup>5</sup> z napovedmi literarnosmerne razdelitve, povezane z razlago aktualnih literarnih pojavov: reizem, ludizem, metafikcija, medbesednost, magični realizem. Borovnikova je v smislu naratoloških izhodišč zaznala bistveno novost v karakterizaciji Marjana Tomšiča, ki je v ospredje svojih romanov postavil veličastne ženske like, življenje pa prikazal iz ženske perspektive. Prav tako je dobrodošla njena analiza pripovedovalca (npr. pri A. Hiengu, D. Jančarju), ki pa se ni zaključila s sintezo o splošnem mestu in pomenu pripovedovalca v sodobni slovenski prozi.

Delno okrnjen je razdelek Pripovedna proza tudi zaradi poglavja *Književnost v zamejstvu in zdomstvu*, ki posebej izvzame literarno ustvarjanje izven slovenskih meja. Takšna poteza prostorskega kriterija razdelitve slovenske književnosti je po izidu monografije *Slovenska izseljenska književnost I, II, III* (1999) nesodobna, saj zavira proces postopnega vključevanja zamejske in zdomske književnosti v kanon slovenske književnosti. Tri knjige so namreč natančno predstavile celotno književnost naših izseljenskih skupnosti: prva je zajela literarno ustvarjanje zdomcev v evropskih deželah, Avstraliji in Aziji, druga v Severni Ameriki, tretja pa je osvetlila literarno gradivo Južne Amerike. Monografija se je s primerjanjem ter z redukcijo in vrednotenjem uspešno približevala zadnji uveljavljeni fazi, kjer bi pri vstopu v slovensko književnost izgubila predznak manjšinskega označevalca – določilo izseljensko – ter se končno enakopravno vključila v matično književnost. To bi ji uspelo pri poenoteni kriterijih izbire in z vključitvijo v širši kontekst – slovenska književnost –, a je z vnovično razločevalno oznako spet dobila poseben status in zamudila ta ugoden trenutek.

Pri prenavljanju in razširjanju literarnega kanona je bila sodobnejša Silvija Borovnik. V poglavju Pripovedna proza je namreč sledila zgledu sodobnih pregledov svetovne in nacionalnih književnosti, ki ne spregledujejo proze pisateljic, pač pa še posebej pazijo, da bi bilo v izboru čim več žensk. Najbolj razveseljivo pa je to, da njihova dela Borovnikova ne združuje več v posebno, spolno ločeno skupino – tako je problematični termin ženska književnost končno tudi v slovenskem literarnovednem slovarju postal zastarel in nepotreben.

Ker proza v knjigi *Slovenska književnost III* predstavlja najmanjši delež sodobne književnosti, bralcem presplošno pojasnilo za kriterije izbora ne zadošča. Silvija Borovnik je namreč v uvodu zapisala: »pregled je omejen na reprezentativne vzorce iz romanopisja in novelistike« (Borovnik 2001, 147), pri tem pa je nejasno, ali ji reprezentativnost pomeni literarno kvaliteto oz. literarnost ter v kolikšni meri jo vzporeja z metaliterarnimi zapisi.<sup>6</sup> Tako ni pojasnjeno, če je z reprezentativnostjo mišljeno razmerje med znotrajliterarnimi in zunajliterarnimi dejavniki, pri kriterijih izbora pa nista omenjeni niti snovna niti stilna inovativnost, ki sta vendarle v interpretativnoanalitičnem razdelku Pripovedna proza igrali pomembno vlogo.

Pojasnilo o lastnem metodološkem ravnanju na začetku razprave bi bila sicer delna zastranitev, a bi odpravila kasnejša nesorazmerja pri deležu avtobiografske in primerjalne metode. Prva je namreč v pregledu sodobne književnosti Silvije Borovnik prispevala različne deleže pri obravnavi, ne glede na to, ali je prevladovala v začetni biografski predstavitvi avtorjev ali je pojasnjevala vzgibe za motivno-tematsko zasnovo njihovih pripovednih del. Večji prispevek primerjalne metode pa bi s sintetičnostjo uravnotežil količinsko različnost posameznih avtorjev in jih trdneje vpel v širši literarni kontekst.

Pravkar omenjena pomanjkljivost bi sicer prispevala k večji preglednosti razprave, ni pa tako usodna za strokovne bralce kot uvodna izpustitev napovedi ali razlage literarnosmernega uvrščanja<sup>7</sup> oz. generacijske razvrstitve ob analizi literarnih pojavov, ki so značilni za sodobno slovensko književnost po drugi svetovni vojni. Tu mislim predvsem na razločevanje med modernistično in postmodernistično prozo oz. vsaj na določitev kriterijev tradicionalne in moderne proze. Modernizem in postmodernizem sta še relativno novi literarnovedni oznaki, zato bi strokovne bralce, predvsem študente, kljub odprtosti (oz. prav zaradi nje) teh dveh literarnih oznak, v besedilnih analizah zanimalo razločevanje<sup>8</sup> med modernistično (v okviru nje tudi reizem in ludizem) in postmodernistično prozo (predvsem nepojasneni pojmi: metafikcija, medbesedilnost, magični realizem). Iz podobnega razloga – informativne vedoželjnosti – bi se isti bralci radi poučili o najnovejšem proznem ustvarjanju, ki je le redko predmet literarnozgodovinskih pregledov, a je, na žalost, v avtoričinem pregledu skoraj izpadlo.

Pri pregledu literarnega ustvarjanja zadnjega desetletja se je avtorica zavedala, »da mora za presojanje umetniških del navadno miniti kar nekaj let« (Borovnik 2001: 147) ter da pomanjkanje časovne razdalje večkrat znižuje raven objektivnosti. Takšna previdnost je razumljiva, vendar bi bil zgoščen pregled proze ob koncu stoletja zanimiv tudi zato, ker bi pokazal, da so romani v zadnjem desetletju le izjemoma postmodernistični (takšen je npr. roman Gorana Gluvića *Vrata skozi*, ostali romani pa izrabljajo le nekaj postmodernističnih formalnih postopkov). Zaradi žanrskega sinkretizma kot enega najpomembnejših preoblikovalcev romaneskne tradicionalnosti slovenskega romana, je v devetdesetih letih primeren način približevanja romanom tudi mnogoplastna žanrska analiza,<sup>9</sup> ki obravnava besedila v smislu večžanrskih določil oz. različnih besedilnih kodov. Takšen metodološki pristop je sicer primernejši za literarnozgodovinski pregled krajšega (zaokroženega) obdobja, a je hkrati učinkovit tudi za sintetične povzetke daljšega časovnega obdobja, ko z žanrskimi tipičnostmi zaobseže bistvene značilnosti izbranih romanov. Te je zelo težko usklajeno zajeti v znanstvene modele – veliko lažje je o njih razmišljati iz različnih presojevalno-vrednotenjskih perspektiv.

Pisanje literarne zgodovine v današnjem času namreč ni zapleteno početje le zaradi obsežne literarne produkcije, temveč ravno tako zaradi pestre in neuravnovešene metodološke »izbire«. Tovrstno literarnoznanstveno zadrego odraža tudi razdelek Silvije Borovnik Pripovedna proza, ki v tej kritiki ni bil le vzvod za pohvale, pripombe in predloge, pač pa

predvsem priložnost za razmislek o nekaterih načinih znanstvene refleksije oz. različnih pristopih k sodobni prozi.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Borovnikova je od najnovejšega proznega ustvarjanja obravnavala dela naslednjih ustvarjalcev: M. Novak, A. Blatnika, J. Virka, M. Novak Kajzer, K. Marinčič, N. Pirjevec, V. Žabota, B. Bojetu Boeta, F. Lainščka. Glede na skromnejši obseg razdelka avtorica res ne bi mogla vključiti vseh pomembnih ustvarjalcev, a bi jih lahko vsaj omenila ali vključila v primerjalni kontekst izbranih avtorjev, kot je storila pri naslednjih, le omenjenih, avtorjih: F. Rudolf, M. Dolenc, D. Rupel, M. Švabič, D. Jovanović, I. Bratož, S. Borovnik, M. Kleč.

<sup>2</sup> Nedokončani in nedoločeni vrstni pečat nakazuje le eno trdno, ustaljeno in razvojno neproblematično romaneskno lastnost sinkretizem. Ker pa je ta romanova stalnica dokaj abstraktna, so še vedno odločilni formalni kriteriji opredeljitve: prozni zapis, zunanji obseg in epskost.

<sup>3</sup> Žanrska hibridnost/žanrski sinkretizem/žanrska prepletenost romana je združevanje več žanrov v okviru enega romana, raziskava žanrske identitete pa ne razkrije samo formalno-pripovedne strukture in njena tematska izhodišča, pač pa tudi ideologeme in vrednostne sestave ter družbenozgodovinske učinke besedila. Tako je npr. besedilna analiza romanov Berte Bojetu pomanjkljiva, saj Borovnikova ni omenila prevladujočega žanrskega vzorca – antiutopičnega romana –, ki določa bistvene romaneskne značilnosti, dopolnjuje pa jih učinek romaneskne hibridnosti. Romana (*Filio ni doma, Ptičja hiša*) sta namreč spoj antiutopičnega, dnevniškega, psihološkega, ljubezenskega, satiričnega in družbenokritičnega romana ter groteske in parabole.

<sup>4</sup> Metodološki pluralizem izhaja iz ugotovitev post/strukturalizma, naratologije, feminizma, novega historicizma, kulturnega materializma, Bahtinove teorije dialoščnosti, genologije, teorije medbesedilnosti, sodobnega besediloslavlja, recepcijske estetike ... tako, da vzpodbuja prizadevanja (iskanja) različnih teoretskih sistemov, čeprav si medsebojno nasprotujejo.

<sup>5</sup> V prid zgradbene sklenjenosti in večje informativne vrednosti pogreša razprava tudi povzemalni zaključek.

<sup>6</sup> Upoštevanje sočasne literarne kritike je seveda zamudno in naporno početje, a za predstavitev sodobnih literarnih pojavov nujno. Metaliterarna odzivnost je v študiji Borovnikove nesorazmerna: medtem ko brez komentarja (o značaju fantastike in njenih tipih ter razliki med njimi in magičnim realizmom) povzema oznako magični realizem za romane M. Tomšiča in F. Lainščka, pa spregleda nekatere pomembne ugotovitve o najnovejših literarnih delih.

<sup>7</sup> Pomanjkljivost literarnosmernega uvrščanja oz. določanja literarnih besedil s poetiko obdobja je ravno v preobsežnem posvečanju utrjevanja meja literarne dobe (predvsem začetka in konca). Zato bi bila v pregledu pripovedne proze dobrodošla kratka oznaka le tistih del, ki so modernistična ali postmodernistična.

<sup>8</sup> Pri razpravljanju o novejših literarnih pojavih je sicer razumljiva previdnost, a ta ne sme povzročati prevelike ohlapnosti. Tako npr. pri označevanju

romana *Prišleki* Lojzeta Kovačiča delne označitve Borovnikove niso dovolj: avtobiografsko delo, romaneskna epopeja, tematika tujstva, preseganje žanra dnevnika, miselni tok, mojster detajla. Roman je namreč modernistični roman in prav zanimivo bi bilo v njegovi analizi ob tej ugotovitvi opozoriti še na tradicionalne poteze, izvirajoče iz avtobiografske verističnosti.

<sup>9</sup>Mnogoplastna postane žanrska analiza takrat, ko posega v naratološka teoretična izhodišča o treh ubeseditvenih načinih (pripoved, opis, govor) in temeljnih pripovednih prvinah: zgodba, pripovedovalec, perspektiva, literarna oseba, prostor in čas.

## LITERATURA

- BOROVNIK Silvija, 2001: Pripovedna proza. V: *Slovenska književnost III* (ur. Tine Logar). Ljubljana: DZS.
- Slovenska izseljenska književnost I, II, III*, 1999 (ur. Janja Žitnik in Helga Glušič). Ljubljana: Založba ZRC (ZRC SAZU) in Rokus.
- ZUPAN SOSIČ Alojzija, 2001: Poti k romanu. Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana. *Primerjalna književnost 1*, 71–83.

April 2002

## Nekaj stvarnih pripomb

Andrej Inkret

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

Ne bom ponavljal tistega, kar je bilo pred menoj tu že povedano in o čemer mislim sam podobno. Isto velja za članke, ki jih je *Slovenski književnosti III* pred kratkim posvetila revija Literatura, med njimi mi je še posebej blizu uvodni prispevek Ignacije J. Fridl. Kot celota je ta najnovejši produkt slovenskega literarnega zgodovinopisja res problematičen, mislim, da mu sklicevanje na metodološki »pluralizem« pri tem ne more pomagati. Problem ni samo neuravnoteženost med poglavji, ki obravnavajo posamezne literarne vrste, in še zlasti anahronistično razločevanje med literaturo, ki je nastajala v Sloveniji in na drugih straneh meje, ampak tudi močno raznolika akribija posameznih avtorjev (po mojem najtemeljitejša v poglavju, ki govori o literarni vedi in kritiki).

Dotaknil se bom poglavij, ki govorita o pripovedni prozi in dramatik, omejil pa se na nekaj stvarnih pripomb k evidentno napačnim navedbam pri obeh avtorjih, hudič se ponavadi skriva v detajlih. In hkrati zastavil nekaj preprostih, ravno tako stvarnih vprašanj.

Najprej je to vprašanje o konceptu, ali vsaj o namenu, za katerega naj bi v prvi in drugi razpravi šlo.

Kar zadeva obravnavo pripovedne proze, je mogoče že na prvi strani ugotoviti, da je koncept protisloven. Avtorica najprej poudari, da se njena obravnava omejuje »na reprezentativne vzorce«, upošteva torej – citiram – »samo tisto prozo, ki zaznamuje bodisi duhovnozgodovinske, bodisi umetniške vrhove in je pomembna za razvoj sodobne proze v celoti«. Hkrati na istem mestu pove, da hoče »osvetliti tudi dela preslabotno poudarjenih in predstavljenih avtorjev in avtoric«. Ni jasno, za kaj avtorici gre: za izbor »reprezentativnih vzorcev«, torej za nekakšno vzvratno estetsko-duhovno kritiko, ali za analizo tako imenovanega razvoja »v celoti«. Tudi o kriterijih, po katerih razprava izbira svoje »umetniške vrhove«, ne izvemo nič – kot da bi se to vedelo samo po sebi – in ravno spet tako nič o tem, kdaj in kje in zakaj je bil kateri avtor(ica) »preslabotno poudarjen in predstavljen«.

Iz teksta je mogoče sklepati kvečjemu to, da ne gre toliko za avtorje kot za »preslabotno poudarjene« avtorice. Tem namenja avtorica mogoče res več pozornosti, vsaj mlajšim (mimogrede tudi sama sebi), medtem ko odpravlja starejše pisateljice, tudi z velikimi opusi, bolj na kratko ali sploh ne (npr. Mimi Malenšek). Vsekakor pa o kakem njihovem posebnem pomenu za »razvoj v celoti« ne pove nič določnega. – Moški šovinizem mi je tuj enako kot ženski, trdno sem prepričan, da spolni kriterij za literaturo kot literaturo ne pomeni kaj prida, če pomeni sploh kaj. Že preprosta dejstva tudi govorijo o tem, da »ženska pisava« pri nas po vojni ni bila diskriminirana ali »preslabotno poudarjena« samo zato, ker slučajno ni moškega spola; prejemale je državne nagrade, doživljala resno kritično in tudi že literarnozgodovinsko obravnavo, natis »izbranih del«, v mass media nič manj publicitete kot moška itd.



Problem poglavja o pripovedni prozi ni samo v nejasnosti kriterijev, tako estetskih kot »duhovnozgodovinskih«. Čeprav je – milo rečeno – nekorektno, iz povojne proze kratko in malo izbrisati npr. Koviča, Capudra, Hofmana (roman *Noč do jutra* idr.), Torkarja (*Umiranje na obroke*), Hudečka, Flisarja, Deklevo idr. ali označiti Švabiča, Rupla in Jovanoviča pavšalno kot »posnemovalce in iznajdljive nadaljevalce« Šeligove proze, vrsto avtorjev (Javorška, Filipčiča, Kalčiča, Moroviča idr.) pa odpraviti sploh le z omembo imena in priimka kot očitno nepomembne. Problem tudi ni avtorčina samovolja, čeprav povzroči nekaj nerazumljivih disproporcev. Nisem štel vrstic, ampak da dobi npr. Šeligova proza trikrat manj prostora kot, recimo, dvoje romanov mlajše avtorice, priča o šibkem posluhu naše literarne zgodovinarke tako za umetniške kot razvojne kvalitete.

Problem je zlasti v neustreznem razumevanju in tudi nezadostnem poznavanju stvari, o katerih razpravlja sicer z vso avtoriteto. Za primer znova Šeligo: omeniti samo troje avtorjevih zgodnjih besedil in od kasnejšega pisanja nič (*Poganstvo, Rahel stik, Molčanja?*), zraven pa mirne duše zapisati, da je »človek v njegovi literaturi obravnavan kot stroj, kot mehansko gibal« in da uvaja Šeligo »v sodobno slovensko prozo številne novosti zlasti tako, da nečesa, kar je v njej dotlej bilo, preprosto ni več« – to je (spet milo rečeno) ne le nebulozno, ampak sploh napačno. Kje pa nastopajo v Šeligovi prozi, prosim lepo, ljudje kot »mehanska gibal«?

Še bolj problematični so odstavki, posvečeni Kocbekovemu *Strahu in pogumu* (omejujem se na stvari, ki jih nekoliko podrobneje poznam). Ni res, kot zatrjuje avtorica, da je Kocbeka doletelo »politično izobčenje« zato, ker bi njegove novele »nepropagandno ubesedovale vojno« (o kvalitetah avtoričinega stila ne bom govoril). Kocbek je bil obsojen na izobčenje iz razlogov, ki so imeli malo opraviti z literaturo. O tem je na voljo kar precej dokumentacije, recimo v zgodovinskih razpravah Aleša Gabriča in celo – če sem neskromen – v opombah h Kocbekovemu *Zbranimu delu*, ampak naša avtorica gradiva očitno ne pozna. Ravno tako ni res, da je Božo Vodušek ob Kocbekovih novelah »polemiziral z doktrino socializma«. Še manj je res, da sodi *Peščena ura* »v sam vrh slovenske dnevniške proze«, ker to pač ni dnevniška proza, ampak so Kocbekova pisma Borisu Pahorju. Sploh pa ni res, da bi bila »osrednja tema Kocbekovih novel zlasti tujstvo, stara cankarjanska metafora« – nihče od Kocbekovih junakov ni niti najmanj »tujec«, vsi so kompletno angažirani pri skupni »stvari«.

No, nimam namena polemizirati z avtoričinimi »vsebinskimi« oznakami, čeprav je marsikatera prav bizarna, kot npr. tale na račun Vitomila Zupana: »*Levitan* je delo, ki se giblje na meji trivialnega kvantaštva, nato pa avtor dvigne idejno raven pripovedi v neskončna prostranstva empirije in metafizike ...« Kako naj človek to razume: dvigovanje kvantaštva na idejno raven neskončne empirije in še metafizike za povrh? – Podobne težave so s tezo, ki jo avtorica postavlja v zvezi z Vugovim *Krtovim kraljem*: Vuga naj bi bil »dlakocepsko (sic!) natančen izrisovalec tako ljudskih portretov in številnih dogajanj kakor tudi metaforike«, obenem

pa naj bi v romanu kratko malo »ukinil« pripovedovalca. Kako gre to dvoje skupaj?

Opozarjam na stvarne napake, ki jih v razpravi ni malo in najbrž same po sebi ogrožajo njeno »znanstveno« kredibilnost, najbolj pač za eventualno študijsko rabo. – Na primer, poleg že omenjenih: Boris Pahor in Vladimir Kralj nikakor nista pripadala »skupini krščansko-socialnih avtorjev«. Ni sicer jasno, katero skupino ima naša profesorica v mislih: mogoče krščanske socialiste? Vendar to ni bila literarna, ampak politična skupina, in v njej ne Pahor ne Kralj nista sodelovala. Tudi sicer bi tudi v Kraljevi edini pripovedni knjigi, razprava jo sicer zamolči, *Mož, ki je strigel z ušesi*, težko odkrili kaj »krščansko-socialnega«. – Ni res, da Šeligov *Kamen* »sovpada z izidom Smoletovega romana *Črni dnevi in beli dan* (1958)«, ker je izšel deset let kasneje. – Rožančeva *Topla greda* ni bila prepovedana 1968, pač pa takoj po ukinitvi Perspektiv štiri leta prej. – Kovačičeva *Preseljevanja* niso »črtice domotožja za Baslom«, pač pa antologija – po avtorjevih besedah – »najbolj vitalnih kosov mojih knjig«, med drugim dveh romanov. (Ko sem že pri tem: romana *Resničnost* ni mogoče odpraviti z oznako, da »pomeni ostro kritiko ne le vojaškega sistema v času SFRJ, temveč socialistične družbe sploh«, ali da je to »predvsem metafora za človekovo nesvobodo v nasilno delujočem političnem sistemu«. Roman je neprimerno več kot le politična kritika, »predvsem« pa tudi vse kaj drugega kot »metafora«. Tudi je čudno, da se avtorica v obravnavi *Prišlekov* sklicuje na propagandni tekst s knjižnega zaviha, kakor da bi o tem velikem romanu ne bilo zapisanega še nič drugega.)

Nekaj podobnih problemov je tudi v poglavju o dramatik. Npr. v nedoslednem navajanju podatkov o krstnih uprizoritvah: ponekod jih ni (za Mrakov *Proces*, Zupanovo *Rojstvo v nevihti*, Smoletovo *Veseloigro v temnem*, Tauferjevi drami idr.), drugje so napačni (Strnišev *Samorog* ni bil uprizorjen na Odru 57, saj je drama nastala tri leta zatem, ko tega gledališča ni bilo več). Nesmiselno je, da se avtor omejuje le na t. i. profesionalna gledališča: zato napaka pri Šeligovi *Svatbi* (ki je doživela krst v Kranju, resda v polpoklicni instituciji, toda v »profesionalni« režiji in s prav takšno igralsko zasedbo), Zupanovi *Stvari Jurija Trajbasa* (ravno tako v Kranju) idr. Trditev, da predstavlja Svetinova *Šeherezada* zgolj »poseben tip ‚bralne‘ poetične drame«, češ da je v njej »malo dramatičnega«, razveljavlja njen velikanski gledališki uspeh itd. – Ne bo držalo, da sta bila Dominik Smole in Primož Kozak »z vsem svojim bitjem zapisana (zgolj) dramski muzi«: Smole je napisal pomemben roman (poglavje o prozi mu posveča dolžno pozornost), Kozak pa vrhunsko esejistično delo *Peter Klepec v Ameriki* (o katerem pričujoča knjiga ne ve nič). – Naj mimogrede in z obžalovanjem dodam, da *Slovenska književnost III* razen nekaj omemb v celoti ignorira »ne-pripovedno« prozo: tako več kot produktivno esejistiko (Vidmar, Kocbek, Rožanc, Kermauner, Janko Kos, Svetina, Dekleva idr.), potopisno prozo (Kocbek, Javoršek, Flisar idr.), pisce aforizmov (Petan) ipd.

V zvezi z dramatik je bilo že slišati očitke o nesorazmernem obsegu (menda je trikrat tolikšen, kot ga ima poglavje o prozi, in za štirideset

strani širši kot poglavje o liriki), avtor naj bi po vsej sili privilegiral svoj predmet na rovaš drugih. Mislim, da ne gre za to. Večji del – resda pretiranega – obsega je posledica avtorjevega pristopa h gradivu. Avtor namreč od sile ekstenzivno povzema »vsebine« velike večine obravnavanih dram; v tem pogledu se očitno zgleduje pri Koblarjevi starejši *Slovenski dramatiki*. Vprašanje je seveda, čemu je takšno povzemanje potrebno, še zlasti, če se pogosto zgublja v podrobnostih in je slabo pregledno celo za poznavalca, in koliko fabula sama o drami sploh pove? Vrh vsega gre za povzetke besedil, ki so razen redkih izjem dostopna v knjižnih in revijalnih natisih ali pa so – tudi za avtorja – marginalnega pomena, kar je najbolj očitno v poglavju o tako imenovani agitki (minorni *Mostovi*, ki jih je Dominik Smole napisal pri devetnajstih za denar, zasedejo več prostora kot njegova pomembna starejša dela, npr. *Zlata čeveljčka*, *Igra za igro*). – Ni jasno, kako da so pod isto zaglavje, torej med agitke, zašle Mrakove »himnične tragedije« (razprava jih postavlja sicer med krivično zapostavljene vrhunce povojne dramatike, po mojem sicer s šibko argumentacijo), ne pa npr. Rožančeva *Topla greda*, ki je strukturno seveda agitka *par excellence*.

Vsekakor pa je poglavje o dramatiki v primerjavi s tistim o prozi bistveno manj selektivno ali vsaj sestavljeno s temeljitejšo erudicijo. Na prvi pogled se zdi, kakor da hoče avtor (podobno kot v seriji svojih interpretacij slovenske dramatike Taras Kermauner) potegniti v obravnavo tako rekoč »vse«, ki so v tem času zastavili pero za gledališče, razumeti stvari brez vnaprejšnje kritične odbojnosti, nepristransko in natančneje (pravičneje?), kot so bile razumljene ob svojem času. Pokaže pa se, da gre tudi tu – kot že v poglavju o prozi – v prvi vrsti vendarle za retrospektivni vrednostni pretres. Ne toliko za analizo in literarnozgodovinsko razlago dramskih pojavov kot za kritično presojo njihove »posebne estetske vrednosti« – celo s tem poudarkom, da jih »sočasna kritika«, citiram, »ni vrednotila skladno z merili, ki veljajo sedaj, marveč je ustrezala dnevnim potrebam« ...

Kaj to pomeni, razprava ne pojasni. Njeni vrednostni kriteriji ostajajo netematizirani, kritične sodbe apodiktične, pogosto brez argumentov, neredko pavšalne, verjeti jim je treba na besedo. Beremo npr., da je jezik v neki drami »na robu dobrega okusa«, »tragičnost« njenih junakov pa »plitva«, druga igra je »brez trdne dramske strukture in učinkovitega komedijskega razpleta«, tretja je sploh »neuspešna«. Neki tekst je »avtoeklektičen«, drugi spet je »dramaturško uspešen«, tretji je »sijajna komorna igra«, četrti »za svojo navidezno lahkotnostjo skriva bridke resnice«, peti »nosi s seboj na desetine pomenov; vseh sploh še ni mogoče razbrati« itd. Nisem prepričan, da je tovrstno estetsko arbitriranje stvar zgodovinopisja. – Jasnejše je avtorjevo ideološko, oziroma politično stališče: gre – spet podobno kot pri prozi – za permanentne moralične klicaje na račun komunizma in njegovih kulturno-političnih metod. (V oklepaju dodajam, da sta v tem smislu obe poglavji v popolnem nasprotju s protokomunističnim uvodnikom *Čas in prostor*, ki za glavne demokrate razglasha ravno partijce). Avtor ošvrkne Zihlerla, Potrča, Ocvirka, seveda Kardelja in mogoče še koga, toda izčrpnije se s spremenljivim kulturno-

političnim kontekstom, v katerem se je dogajala povojna slovenska dramatika, ne ukvarja. Ravno tako kot pušča ob robu tudi razmerja med literarno dramo in gledališčem.

Med ključnimi metodološkimi slabostmi sta razvrščanje in označevanje posameznih dramskih korpusov. Kompozicija niha med kronologijo in pa med tematskimi, formalnimi, žanrskimi načeli. Nekateri avtorji se pojavljajo v več razdelkih, nekateri spet samo v enem s kompletnim, čeprav izrazito raznovrstnim opusom (npr. Jovanović). – Najprej je tu dvoje zaporednih poglavij o agitki, temu sledi tako imenovana kmečka drama (pod zagonetnim naslovom *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema?*), potem nedoločne *Druge teme, drugi problemi*, kjer imamo ob Ferdu Kozaku Zupanovo *Stvar Jurija Trajbasa*, nato pridejo ravno tako ohlapni *Dvomi, iskanja, novi modeli* (tu so Javoršek, Torkar, še enkrat Javoršek in napolnedostanek Zupana) – kasneje (ne navajam vsega) dvoje ločenih poglavij o komediji (v prvem je poleg Ingoliča, Bora, Prennerjeve in Mihelečeve tudi precej mlajši Partljič) itd. Vmes je *Razvoj tradicionalnih dramskih poetik od realizma do sentimentalnega humanizma* in potem še enkrat *Sentimentalni, moralistični in poučljivi realizem* (ni jasno, zakaj je avtor sem uvrstil celoten Hiengov opus) – pred tem pa *Vdor novih dramskih poetik: 1955–1960* (s Smoletom, Božičem in Rožancem) in *Intermezzo: perspektivovska dramatika* (s P. Kozakom, Zajcem, Strnišo in Tauferjem, vsi s celotnim opusom). Termin »perspektivovska dramatika« je irelevanten (po avtorjevih besedah gre za drame, objavljene v treh letnikih *Perspektiv*, in za nič drugega; po tem kriteriju Strniša in Taufer niti nista »perspektivovska« dramatika). – Ne posveča pa razprava posebne pozornosti niti politični niti pesniški drami, čeprav nastajata obe dovolj kontinuirano že od konca petdesetih let naprej (recimo od Primoža Kozaka pa vsaj do Šelige, oziroma od Zajca do Svetine) in sta nedvomno profilirani kot samosvoj »žanr« povojnega gledališča. – Naj nazadnje omenim še *Poglavje o novi komediji*. V njem nastopa – citiram – »dramatika, ki nastaja od srede šestdesetih let naprej in jo označujemo z izrazi kot ludistična, lingvistična, karnistična, magistična« (očitno Kermaunerjevi termini, avtor vira ne navaja). Pretežno večino tukajšnjih dram ni mogoče odpraviti kot »komedije« (kar poudarja celo pisec sam!), kakor tudi za vrsto avtorjev (Jovanović, Jančar, Šeligo, Svetina, Goljevščkova ...) le težko vzdrži splošna oznaka, da njihova dramatika »ne išče več svojega eshatološkega, marveč samo še iluzionistično bistvo« ...

Zbirne opredelitve posameznih dramskih korpusov so ohlapne, k preglednosti stvari prispevajo malo, zunanje in še zlasti notranje povezave med njimi so tako v miselnem kot oblikovalnem smislu komajda nakazane, kakršnakoli periodizacija pa očitno sploh zunaj zgodovinarjevega interesa.

## Kako pisati nacionalno zgodovino drame?

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Malokateri pregled novejšje slovenske književnosti je povzročil takšno količino živahnega negodovanja, kot se je to posrečilo obsežni knjigi *Slovenska književnost III* (2001). Tudi prejšnja dela te vrste niso bila brezhibna, še zdaleč ne, pa so bili odzivi mnogo bolj umirjeni – npr. monografija petih avtorjev, tj. Paternuja, Glušičeve, Kmecla, Koruze in Zdravca iz l. 1967, ali pa osma knjiga Pogačnikove in Zdravčeve literarne zgodovine (Maribor 1972), posvečena literarni sodobnosti. Dovolil si bom postaviti hipotezo, da je ta obsežna negativna reakcija vsaj deloma tudi posledica nekega današnjega spremenjenega, tj. zahtevnejšega odnosa do literarnozgodovinskega pisanja. Tradicionalno zgodovinpisje doživlja 'ostro kritiko', ugotavljata Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, in ta spremenjeni odnos obračunava s tako rekoč vsemi dosedanjimi metodami: »Zavrača pozitivistično in ortodoksno marksistično tradicijo, ki razume literaturo kot mimetični odsev temeljne 'realnosti', pa tudi 'ponotranjeno' zgodovino, ki disciplino izolira od okoliške kulture, nadalje hegeljansko, organicistično in teleološko posploševanje obdobj in kultur, reduktivno nacionalno perspektivo in, ne nazadnje, zgodovino, ki jo obvladujejo 'velike pripovedi'« (Cornis-P./Neubauer 1). Nekateri kritični opazovalci se sprašujejo, ali je danes literarna zgodovina sploh še možna, med njimi je David Perkins postavil to retorično vprašanje kar v naslov svoje knjige: *Is Literary History Possible?*

Ti dvomi prihajajo predvsem z dveh strani in utegne se nam zdeti, da vsaj eno dobro poznamo: gre za predstavo, da narodu brez države lahko literatura nadomesti državo, kar ima za posledico, da literarno zgodovinpisje postane tako rekoč temeljna listina naroda. Ko pa narod dobi svojo realno državo, postane ta zasilni temelj nepotreben. To predstavo bo treba korigirati toliko, da instrumentalizacija literature v narodno konstitutivne namene ni značilna samo za majhne narode, kot običajno meni slovenska publicistika. V resnici se je ta proces, značilen za 19. stoletje, začel v tistih družbah, ki so imele probleme s svojo identiteto, to pa so bile Nemčija, Italija in nekatere skandinavske dežele. »Literatura v domačem jeziku je bila pogosto preludij k formiranju države ali celo pogoj zanj.« Nemčija ima v tej zadevi paradoksalno vlogo: temeljne ideje o nacionalni literaturi so izdelali Herder in nemški romantiki, potem pa so bile uporabljene za nacionalno prebujanje manjših narodov vzhodne in jugovzhodne Evrope. »Nemčija je izvažala problem svoje identitete na vzhod in ga na ta način še poslabšala« (Cornis-P./Neubauer 12).

Drugi vir, od koder prihaja dvom o zgodovinski stroki in obenem zahteva po prenovi sestrskih disciplin, npr. literarne zgodovine ali zgodovine filozofije, je Michel Foucault. Trajalo je več kot tri desetletja, da so se v zavesti literarne vede pojavile posledice predvsem dveh Foucaultovih spisov, *Besed in reči* (1966) in *Arheologije vednosti* (1969), ampak



zdaj so posledice tu in pred kratkim se je *Arheologija vednosti* celo pojavila v slovenskem prevodu. Foucault zavrača teleološkost in navidezno kavzalnost, objektivnost in temporalnost tradicionalnega zgodovinskega pisarstva; Foucaultev pogled na zgodovino se zaveda svoje subjektivne in zato spremenljive pozicije, obenem ga bolj kot kontinuiteta zanima diskontinuiteta, ki je posledica zgodovinskih prelomov. »Potemtakem velik problem, ki bo nastopil – ki nastopa – ob teh zgodovinskih analizah, ni več v tem, da izvemo, po katerih poteh so se lahko vzpostavile kontinuitete, na kakšen način se je lahko en sam in isti vzorec ohranil ter za toliko različnih in zaporednih mislecev konstituiral edinstveni horizont [...] problem ni več problem tradicije in sledi, temveč problem razreza in meje; ni več problem temelja, ki vseskozi traja, je problem transformacij, ki veljajo kot temelj in kot prenovitev temeljev« (Foucault 8). Da bi se izognila takšni mistifikaciji časa in tradicije, sta Cornis-Pope in Neubauer konstruirala (še nedokončano) knjigo o literarni zgodovini vzhodne srednje Evrope tako, da sta gradivo razdelila na pet razdelkov: 1) Temporalni vozli (kristalizacija dogajanja okrog prelomnih letnic, npr. 1848, 1918, 1945, 1989 itd.), 2) Topografije literarnih kultur (opozicija domačije in literarne emigracije itd.), 3) Institucijski vozli (literarna zgodovina, gledališče, cenzura itd.), 4) Periodizacijske konvencije, 5) Figuralni vozli (pisatelj kot nacionalna ikona, kolektivni jaz, travmatični dogodki, ženska identiteta itd.).

Vrnimo se zdaj k *Slovenski književnosti III* (Ljubljana 2001) in zožimo fokus na poglavje *Dramatika*, ki ga je napisal Denis Poniž in ima v sklopu knjige kar velik delež, saj obsega 146 strani. Gre za dramatiko od l. 1945 do 2000, torej za novejšo in najnovejšo produkcijo, ki jo doživljamo kot svojo sodobnost. Obravnavanih dramatikov je nekaj več kot 50. Poniž svojo monografijo na začetku opremi z ne preveč obsežnim uvodom (3 strani), kjer nam pade v oči naslednji odstavek, v katerem definira in argumentira svojo metodo:

Raziskava – in prikaz posameznih dramskih del kot njen verificirani izkaz – nikakor ne bo skušala vzpostavljati nikakršnih modelov. Za tako odločitev je kar nekaj tehtnih razlogov. Literarni model, pa če je še tako skrbno opisan, je vedno približek, ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja. Objektivno tako noben literarni model nima ustreznih soodnosnic samo v konkretnih literarnih delih, čeprav je res, da rabi za udobno spoznavanje nekakšnih globalnih, nemara kar nadčasovnih značilnosti posameznih avtorjev, dob, šol ali zvrstnih usmeritev (Poniž 207).

Poniž nas torej obvešča o svoji načelni odločitvi, da ne bo razvrščal dramskih del po nekih njihovih skupnih značilnostih, bodisi generacijskih ali pa tudi formalnih ali idejnih ali zunajliterarnih (kulturoloških), ker je takšno klasificiranje za dramsko literaturo nasilno, čeprav je za bralca 'udobno'. Ali je to sploh možno, ali se literarni zgodovinar lahko odreče vsakršni metodi? Mislim, da ne: če moraš predstaviti dramske tekste, ki so nastali v času 55 let, boš tako ali drugače moral uporabljati neke kriterije selekcije in grupiranja, ki jih boš utemeljeval na podobnostih in razlikah. Pretekla realnost produkcije tekstov je kot ogromna gora name-

tanega gradiva, tako bistvenega kot tudi nepomembnega, in literarni zgodovinar ima zmeraj, v vsakem primeru, dva opravka: najprej izbrati, potem pa izbrano povezati v zgodbo. Literarni zgodovinar pripoveduje zgodbo, v kateri z vidika sedanjosti na novo interpretira neke pretekle literarne produkte in njihovo recepcijo. Ko nas torej avtor obvešča, da ne bo vzpostavljajl 'nikakršnih modelov', verjetno hoče opozoriti, da bo opustil *običajne* metode literarne zgodovine, ne pa vsakršno – in ta njegova odločitev je prav gotovo v zvezi z zgoraj skicirano zavestjo današnjega časa o krizi literarne zgodovine. Avtor se je odločil pisati zgodovino drame na povsem nov način, zunaj običajnih modelov, pri takšnem načrtu pa se lahko zgodi, da iz kadi ne izliješ samo umazane vode, temveč tudi dojenčka. Nekaj takega se je zgodilo doslej najbolj ambicioznemu projektu novejše literarne zgodovine, knjigi *De la littérature française*, ki jo je zasnoval in uredil Denis Hollier. Pričakovanja so bila velika, potem pa je kritika očitala knjigi razpršenost in celo kaotičnost.

Še zmeraj je osnova Poniževe ureditve rastoča časovna os: monografija se začne z dramo *Svet brez sovraštva* (1945) Mire Mihelič, ki ji sledi Matej Bor itd., konča pa se s *Slepimi mišmi* (1998) Drage Potočnjak in *Dramo o Giordanu Brunu* (1995) Viliija Ravnjaka. Sledi torej običajnemu pravilu sukcesivnosti – kar je bilo prej, je predstavljeno prej, kar je bilo pozneje, je predstavljeno pozneje. Vendar skuša avtor to pravilo z različnimi posegi relativizirati. En način je ta, da sukcesivnost razume preveč dobesedno. V poglavju o agitki, v družini Mateja Bora, se npr. pojavi tudi Dominik Smole. Ne kot omemba, temveč kot samostojno podpoglavje z izrecnim lastnim naslovom: *Dominik Smole*. Res je sicer, da je Smole pod psevdonimom Marjan Hribnik objavil dramo *Mostovi* l. 1948, torej istega leta, kot so Boru v ljubljanski Drami uprizorili *Vrnitev Blažonovih*. Ampak Smole in Bor sta vendar imela povsem različno ideološko, socialno in generacijsko skušnjo! Med njima so skoraj same razlike in skoraj nobene skupnosti! Bor je imel za sabo partizansčino, bil je član zmagovite garniture, dvorni poet revolucije, šestnajst let starejši od kritičnega mladega intelektualca, ki se je preživljal s priložnostnim pisanjem in se je zaradi vsakdanjega kruha pač enkrat odločil, da bo pod psevdonimom objavil tekst, ki bo podpiral predpisane ideološke smerice. Zdi se mi, da je bil Poniž preveč zadovoljen s to svojo najdbo, ko je tako poudarjeno opozoril nanjo. Saj stvar ni nič drugega kot pikantna podrobnost, ki ima mesto npr. v polemiki ali koseriji, ne pa v knjigi, ki ima kanonsko vrednost in kjer uvrstitev na tako močno označeno mesto povsem napačno usmerja bralčevo vednost. Če je avtor že menil, da je ta podatek nujno potreben za celovito razumevanje Smoletove dramatike, bi ga lahko kot drobno opombo uvrstil na mnogo poznejše mesto, v poglavje, kjer obravnava vse ostale Smoletove drame, strnjene okrog *Antigone* (1960). V sklopu poglavja o agitki pa podpoglavje o Smoletu učinkuje bizarno in skoraj škandalozno – čeprav je možno, da je bil avtorjev namen drugačen: opozoriti na dejstvo, ki je v slovenski literarni zgodovini manj znano, razbiti ustaljene miselne sheme.

A kot rečeno – kar v članku lahko učinkuje dinamično, je v kanonski knjigi neprimerno. Tu mora biti avtor med drugim sposoben, da nekatere

stvari pove z molkom. V istem podpoglavju o Smoletu je še en primer, ko bi bil molk primernejši od gostobesednosti: Poniž namreč govori o *Mostovih* kot o »prvencu predstavnika poznejšega 'ontološkega nadrealizma', Dominika Smoleta«. 'Ontološki nadrealizem' je močno ponesrečen pojem, s katerim je Jože Koruza v *Slovenski književnosti 1945–1965* poimenoval Smoleta in člane njegove generacije (Kozaka, Rožanca, Božiča, Zajca, Strnišo in Tauferja). Kar v času izida Koruzove monografije morda ni bilo jasno, je kristalno jasno danes: ontološki nadrealisti pač niso bili. Zato je najprimerneje, da avtor poznejše literarne zgodovine takšnega ponesrečenega naziva ne vlačí na dan, temveč brez posebnih opozoril vzpostavi svojega, primernejšega.

Poleg Smoleta pa nas v tem poglavju, ki nosi naslov *Anatomija dramske agitke*, čaka najmanj še eno presenečenje. V njem je namreč obravnavan tudi ves tisti nemajhni del opusa Ivana Mraka, ki ga je ta pisal od 1941 naprej, začenši s *Slovensko tetralogijo* (napisana 1941–1944) in *Revolucijsko tetralogijo* (napisana 1942–1944). Če je Smoletovo uvrstitev med agitke še mogoče nekako na silo argumentirati (kar je napisal, je bila navsezadnje res agitka), pa že povsem neprepričljivo izzveni utemeljitev, češ da je Mrak »avtentični pričevalec o času, ki je zahteval ideološko ubranost in brezpogojno pripadnost kolektivnemu, partijsko vodenemu duhu« (Poniž 218). Četudi bi bilo res, da je Mrak avtentični pričevalec o času stalinizma – kar je vprašljivo – pa zato še ni pisal agitk. Termin 'agitka' je vendar povsem nedvoumno določen in rezerviran, to je drama, ki »gledalca pridobiva k sodelovanju v revoluciji, osvobodilnemu boju ali izgradnji socialistične družbe,« kot definira A. Inkret v *Enciklopediji Slovenije*. In Mrak ne pridobiva gledalca k ničemur takšnemu. Priznam, da je tudi tukaj ob uporabi dobršne mere prizanesljivosti mogoče razvideti, kaj je avtor z Mrakovo uvrstitvijo med agitke pravzaprav hotel: opozoriti na kontrastno kopijo. Mrakova dramatika naj bi bila čisto nasprotje agitk, to so nekakšne antiagitke. Vendar se od bralca mogoče zahteva nekoliko preveč. Vedeti je treba, da je Poniž to čudno uslugo storil dramatiku, ki ga od vseh obravnavanih najbolj ceni, kar je mogoče sklepati že po številu strani, ki mu jih je posvetil (9 strani; Jančar jih je npr. dobil 6).

Tretje poglavje od štirinajstih ima naslov *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema?* Obravnava tri kmečke drame: *Viničarje* Jožeta Pahorja, trilogijo *Krefli* Ivana Potrča in komedijo *Moj ata, socialistični kulak* Toneta Partličiča. Pustimo ob strani dejstvo, da so bili Pahorjevi *Viničarji* uprizorjeni v ljubljanski Drami že l. 1937 in da torej v zvezi s to dramo ne moremo govoriti o 'kulakih', saj sta ta izraz in koncept prišla na Slovensko šele s stalinističnimi ukrepi po 2. svetovni vojni; in da drama iz l. 1937 ne sodi več v obdobje 1945–2000, čeprav je bila v tem obdobju natisnjena (l. 1951). In pustimo ob strani spodrseljaj pri navajanju Pahorjeve rojstne letnice (ne 1933, temveč 1888). Bolj utegne motiti dejstvo, da so bili Pahorjevi *Viničarji* uprizorjeni, še preden se je Partličič rodil. To pomeni, da trojica avtorjev nikakor ne sodi v isto generacijo. Prva dva sta vključena v to zgodnje poglavje knjige v skladu s temporalno logiko, saj sta si oba ustvarila ime s pisanjem že pred 2. svetovno vojno in po njej nada-

ljevala; Partljič pa je importiran v to poglavje z mnogo poznejšega mesta, kamor bi spadal po temporalni logiki. Avtor ga je potreboval v družbi s Pahorjem in Potrčem, ker so vsi trije pisali kmečko dramo, prva dva po lastni skušnji, Partljič pa kot grenko sladek, humoren in tudi satiričen spomin iz daljne mladosti. V skladu z različno generacijsko pripadnostjo so odnosi treh dramatikov do problema slovenske vasi različni: pri Pahorju najdemo družbenokritični odnos predvojnega socialista, pri Potrču odnos pripadnika zmagovite revolucije, ki podpira stalinistične ukrepe razlaščenja zemlje in 'socializacije vasi', pri Partljiču pa komediografsko kritiko teh ukrepov, izrečeno v času, ko se socialistični sistem že podira in je zato takšna kritika mogoča (l. 1983).

Dramske artikulacije teh treh tako različnih odnosov do slovenskega kmečkega vprašanja v času 1937–1983 bi lahko bile zelo mikavna in produktivna tema znanstvenega članka, objavljenega v specializirani reviji; vprašanje pa je, ali je takšen močno fokusiran tekst primeren kot poglavje v obdobjem pregledu slovenske dramatike. Eden od neugodnih učinkov se npr. kaže v tem, da so v tretjem poglavju od Partljičevih dram upoštewane samo kmečke (poleg *Mojega ata, socialističnega kulaka* še tri, ki pa gotovo ne sodijo med njegove najboljše), ostali, 'nekmečki' del Partljičevega opusa pa je obravnavan dosti pozneje, v osmem poglavju, ki ima naslov *Ponovno rojstvo komedije* – in tam je Partljič spet osamelec v neobičajni generacijski družbi, obravnavan skupaj z Ingoličem, Borom, Ljubo Prenner in Miro Mihelič, avtor je namreč Partljiča zdaj potreboval zato, ker piše komedije (in vendar: 'rojstva' tudi v metaforičnem smislu nismo pripravljene razumeti kot nekaj, kar traja od 1947 do 1996, tj. več kot 50 let oz. celotni čas obravnavanega obdobja; rojstvo je običajno trenutek, ko se nekaj začne). Tako je Partljič razdeljen na dva dela, ki sta daleč vsaksebi in to gotovo ne prispeva h preglednosti. Primerjava različnih modelov slovenske kmečke dramatike po 2. svetovni vojni, ki jo nudi Poniž v poglavju *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema*, je zanimiva, vendar bi bila priporočljiva drugačna izvedba: takšna, da bi bil Partljič obravnavan kot celota, nekje v drugem delu monografije pa bi bil prezentiran sinhroni presek ali 'vozel', ki bi analitično povezoval relevantne primere slovenske kmečke dramatike, med katere poleg ponujenih verjetno spada tudi Žmavčeva *Resnica o vinogradu*, V. Ocvirka *Ko bi padli oživali*, M. Remčev *Mrtvi kurent* in Zajčevi drami *Voranc* in *Grmače*, ki sta zdaj omenjeni le mimogrede.

Ampak tak presek ali vozel bi moral uporabljati posebej izdelano metodo, ki bi se opirala na komparativne študije, bodisi teatrološke bodisi literarne bodisi kulturološke, ne pa obstoječe v tem poglavju, ki jo moram imenovati kratko malo 'povzemanje vsebin'. Avtor ekstenzivno navaja vsebine obravnavanih kmečkih dram in jih opremlja s kratkim usmerjevalnim komentarjem. Gradivo naj bi se sintetiziralo v bralcu – vendar se to ne zgodi. Arbitrarno izbrani in spojeni fragmenti dram, kar vsebine pravzaprav so, bralca prej zbegajo kot informirajo o dramih, lahko pa ga celo odvrtačajo od branja. In to metodo, povzemanje vsebin, uporablja avtor v celotni monografiji, včasih zavzame večji, včasih manjši delež posameznega poglavja, vsekakor pa pretežni.

Povzemanje vsebin je specifičen problem dramskega zgodovinopisja in v slovenski tradiciji Poniž ni mogel najti zgledov, ki bi se uspešno upirali tej skušnjavi. Koblarjeva *Slovenska dramatika* (1972–1973) si pretežno pomaga s povzetki vsebin in obširnimi citati dialogov in to tudi prostodušno priznava: »Obnavljanje snovi v obliki dramskih zgodb in navajanje dramskega besedila je treba opravičiti z razlogom, da pisec želi pri tem plastičneje predstaviti posamezne pisatelje in tem avtentičneje pokazati njihov slog« (Koblar 6). Skratka, Koblar, ki je avtor tretje zgodovine slovenske drame, ni prišel kaj daleč naprej od svojih dveh predhodnikov, Antona Trstenjaka (1892) in češkega slavista Franka Wollmana, ki je svoj znanstveni pregled slovenske drame od Škofjeloškega pasijona do A. Cerkenika izdal na univerzi v Bratislavi (1925). Drama je žanr, ki s svojo strukturo dobesedno zavaja ocenjevalce k čim bolj ekstenzivnemu opisu. Že Goethe je v *Učnih letih Wilhelma Meistra* ugotovil, da roman poteka počasi, drama pa hiti. V drami se torej dogodki kar prehitevajo, mnogo več jih je kot v romanu in ocenjevalec hitro dobi napačen vtis, da je površinsko vrvenje dogodkov, ta nagneteni akcionizem, že tudi bistveno dejanje ali izjava drame. Dolgo je trajalo do novih pristopov, ki s pomočjo posebne optike znajo razločiti relevantno globinsko razpostavo neke drame in temeljne premike v drami, ki odtod izhajajo.

Slavni avstrijski teatrolog Joseph Gregor, profesor na dunajski univerzi, je še sredi preteklega stoletja, l. 1953, začel izdajati zbirko *Der Schauspielführer*, ki je izhajala vse do l. 1967 in dosegla osem zvezkov. Zbirka nima v sebi ničesar drugega kot dramske vsebine, razvrščene po nacionalnih književnostih in po dobah. To dejavnost so šteli za znanstveno, opravljali so jo člani Reinhardtovega seminarja, pozneje Inštituta za teatrologijo, in l. 1964 se je projektu kot urednica pridružila celo znamenita Margret Dietrich, avtorica ugledne monografije *Das moderne Drama* (1961). Po drugi strani pa je Margret Dietrich prav v tej svoji knjigi prepričljivo pokazala, kako je možno pisati zgodovino drame brez ekstenzivnega navajanja vsebin. Njena metoda je sprotna: vsako dramo zgrabi v njeni problemski točki, bodisi formalni bodisi socialni, največkrat pa eksistencialni, ker je pač pisala v tradiciji eksistencialnega mišljenja; pri tem sicer uporablja dele dejanja ali dialoga, ampak zelo na kratko in le kot pripomoček pri ekspliciranju problema. Na nemškem govornem področju se danes 'šauspielfirerji' ne tiskajo več kot znanstveno gradivo, temveč kot komercialno blago, namenjeno dijakom in študentom, ki se jim ne ljubi prebrati izvirnega dramskega teksta. Precej bolj radikalne metode od Margret Dietrich je v svojem praktičnem pedagoškem delu ubrala Anne Ubersfeld, profesorica na Sorbonni. Z njimi je skušala študente opozoriti, da je zgodba sama po sebi mrtvo gradivo, ki pa ga lahko oživljajo bistvene intervencije. Ena njenih metod so aktantski modeli in o njih ne bom zgubljal besed. Manj znana sta postopka, ki ju razlaga v članku *Pedagogija gledališkega dejanja*:

1. Prvi postopek je lahko ta, da določimo začetno in končno stanje stvari; to je posebej zanimiva vaja, ker nam omogoča ugotoviti *spremembo*, ki jo je povzročilo dramsko dejanje [...]
2. Drugi postopek, ki je pedagoško prav tako



produktiven, je v tem, da dejanje povzamemo v enem stavku: v *enem samem* stavku, ki ima glagol (torej sploh ne gre za drug *naslov*, ki bi bil pametnejši ali bolj izdelan od prvotnega); ta postopek torej zahteva, da izberemo subjekt in da izberemo glavno dejanje; relativno poljubna narava tega postopka pomaga študentu ugotoviti, a) da je vsaka procedura zmeraj samo *konstrukcija* in nikoli odkritje nečesa danega, in b) da vsako branje teksta [...] nujno pomeni izbor (Ubersfeld 171).

Stvar se zdi precej jasna. Ko kritik ali literarni zgodovinar pišeta o drami, ne odkrivata nečesa, kar tam že je, temveč delata konstrukcijo. Ta pa naj se ne izgublja v podrobnostih: predvsem naj opiše spremembo, ki jo med začetkom in koncem povzroči dramsko dejanje, in to kar najbolj lapidarno; produktiven primer takšne zgoščenosti je izrekanje dramskega dejanja v enem samem glagolskem stavku, katerega subjekt je protagonist.

Jože Koruza, avtor četrte zgodovine slovenske drame (1967), je svoje gradivo razdelil na 5 poglavij; Poniž je bil mnogo bolj širokopotezen in je uvedel 14 poglavij (z mnogimi podpoglavji, podobno kot Koruza). In Poniževih poglavij je absolutno preveč, njihova številnost prav gotovo bistveno pripomore h končnemu vtisu razdrobljenosti in nerazvidnosti. Tudi zato, ker poglavja niso usklajena, temveč so zajeta iz različnih tipologij. Poglavje *Dramatika poznih osemdesetih in devetdesetih* se npr. sklicuje na kronološko načelo in je tudi umeščeno na ustrezno mesto na temporalni osi. V nekaterih poglavjih avtor zbira drame po načelu žanra, npr. v tistih o agitki, kmečki dramatici, komediji in 'novi komediji', v enem poglavju po načelu generacije ('perspektivovska dramatika'), v enem po načelu literarne smeri (realizem). Vsako teh raznorodnih poglavij je umeščeno na temporalno os v točki najzgodnejšega nastopa in potem traja do najpoznejšega. Npr.: poglavje o kmečki dramatici se začne s Potrčem in Pahorjem tik po 2. svetovni vojni in traja do Partljičevega *Mojega ata, socialističnega kulaka* (1984). Naslednje poglavje se začne pozneje ali pa mogoče prej kot konec prejšnjega in ima spet svoje trajanje. Kronološka orientacija skače kot kompasova igla v viharju – a kljub vsem odklonom ladja vendarle nekako prepluje začrtani generalni kurz od agitke prek perspektivovske dramatike do dramatike osemdesetih in devetdesetih.

Nekatera poglavja pa so tukaj preprosto zato, da avtor pospravi vanje, kar ni uporabil kje drugje. V takšnih primerih se zadrega kaže že v naslovu, npr. *Druge teme, drugi problemi*. To poglavje vsebuje vsega skupaj dva dramatika in sicer Ferda Kozaka in Vitomila Zupana – kaj na svetu ju utegne povezovati, vidi Bog. Poleg tega so bile vse tri obravnavane drame Ferda Kozaka uprizorjene že v obdobju med vojnama – kaj počnejo v Poniževem pregledu? Naslov nekega drugega poglavja, *Dvomi, iskanja, novi modeli (1950–1955)*, je v svojem žurnalističnem zvenu podoben zgornjemu, saj prav tako ne najavlja ničesar oprijemljivega; kateri dramatik pa ni izkusil dvomov in iskanja? Poglavje zajema zelo kratko obdobje, pet let, in postavlja vanj zelo kratek seznam treh dramatikov, tj. Javorška, Torkarja in spet Zupana. Močno se zdi, da tidve poglavji nista neizogibni kot samostojni enoti. Poglavje *Intermezzo: perspektivovska*

*dramatika* obravnava Primoža Kozaka, Zajca, Strnišo in Tauferja. Ja, kje pa so Smole, Božič in Rožanc? Saj so tudi oni bili osrednji sodelavci revije *Perspektive*! No, najdemo jih v poglavju *Vdor novih dramskih poetik 1955–1960*, pravzaprav so edini nosilci tega poglavja. Spet vprašanje: če se v prejšnjih primerih lahko en dramatik pojavi v več poglavjih, zakaj ne zdaj? In tu ni več odgovora. Tadvna naslova se pač ravnata po logiki poljubnosti. Ker pa se prvi sklicuje na neko pomembno literarno in svetovnonazorsko skupino, bi bila faktografska korektnost naravnost nujna.

To pa ni edini problem s klasifikacijo avtorjev v monografiji, pa naj označuje njihovo skupinsko pripadnost nekemu gibanju ali pa individualno pripadnost stilu, nazoru ali držbi. Za dramatiko v obdobju 1965–1972 avtor ugotavlja, da jo »označujemo z izrazi kot 'ludistična, lingvistična, karnistična, magistična'« (Poniž 309). Pa jo res tako označujemo tudi danes? Strinjam se, da so takrat publicisti uporabljali te izraze. Ampak to so bile zasilne, poskusne oznake v času, ko je ta dramska literatura šele nastajala in ko zaradi dreves še ni bilo mogoče videti gozda. Danes, tri desetletja pozneje, ko lahko v retrospektivi gledamo razvoj celotnega obdobja, je treba najti primernejšo terminologijo in predvsem takšno, ki bo v skladu z evropskimi tokovi, saj smo mnoge idejne in formalne pobude dobivali od zunaj, čeprav smo jih amalgamirali na substrat svoje tradicije. Ko Poniž analizira Jovanovića, vztrajno ponavlja tezo o njegovi pretežno 'ludistični dramatiki', poznejše igre pa da so 'strukturno bliže realistični dramatiki' (Poniž 314). Mislím, da lahko Jovanovićeve dramski opus označimo tudi drugače. Prevladujoča značilnost njegovih dram se opira na takratni vplivni model gledališke Evrope in to je drama absurda. Pri Jovanoviću se ta pobuda kaže v prirejeni obliki, tj. kot groteskna, posmehljiva in nihilistična distanca do stvarnosti; s to gesto dramatik spodkopava lažni optimizem prisilne socialistične ideologije. Prvič se ta značilna Jovanovićeve poetika pokaže l. 1969 v drami *Znamke, nakar še Emilija*, nato pa jo je v sedemdesetih in osemdesetih letih dograjeval v dramah, kot so npr. *Norci*, *Igrajte tumor v glavi*, *Vojaška skrivnost*, *Viktor ali dan mladosti in Jasnovidka ali dan mrtvih*, zaenkrat zadnji primer Jovanovićeve drame absurda je *Don Juan na psu* (1991). Drugačen tok njegove dramatične, tj. seriozna dokumentarna drama z Brechtovo tehniko gradnje prizorov, se je začela z *Osvoboditvijo Skopja* (1977), se v osemdesetih letih nadaljevala s *Karamazovi*, v devetdesetih pa z *Balkansko trilogijo*, tj. z dramami, ki obravnavajo bosansko vojno (*Uganka korajže*, *Antigona* in *Kdo to poje Siziifa*).

Pri Jovanoviću torej prevladuje poetika drame absurda, vzporedno in v manjši meri uporablja tudi brechtovsko dokumentarno tehniko. Poetiko drame absurda pa bomo našli tudi že pred Jovanovičem, najprej v Javorškovem *Povečevalnem steklu* (1956), potem v Božičevi drami *Vojaka Jošta ni* (1961) in v vseh drugih njegovih dramah, deloma jo je mogoče zaznati pri Šeligu in Jančarju, sega pa verjetno vse do Filipčiča v osemdesetih letih. To pa pomeni, da je drama absurda povsem upoštevanja vredna poetika v slovenski dramatiki po 2. svetovni vojni, lahko tudi tok ali model. Drug takšen konstitutiven element je poetična drama,

ki je v obravnavanem obdobju nenavadno pogosta, od Smoletove *Antigone* naprej (1960) pa prek Zajčevih *Otrok reke* (1962), Strniševega *Samoroga* (1964) in Tauferjevega *Prometeja ali Teme v zenici sonca* (1968), pa do Jesihovih *Grenkih sadežev pravice* (1974) in njegovega nedavnega *Srebrnega rebra* (2002) ter Iva Svetine, ki je začel z *Lepotico in zverjo* (1985), najbolj opozoril nase s *Šeherezado* (1989), zadnja uprizoritev njegovega teksta pa se je zgodila komaj nekaj let nazaj (*Tako je umrl Zaratuštra*, 1997).

Drama absurda in poetična drama sta dve konstanti slovenske dramatike 1945–2000. Z njima lahko dramsko zgodovino pisje začne graditi svoj sistem.

## LITERATURA

- CORNIS-POPE, Marcel in John NEUBAUER. *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*. ACLS Occasional Paper 52. New York: American Council of Learned Societies, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- HOLLIER, Denis (ur.). *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.
- KOBLAR, France. *Slovenska dramatika*. 1. Ljubljana: Slovenska matica, 1972.
- KORUZA, Jože. »Dramatika.« *Slovenska književnost 1945–1965*. 2. B. Paternu, H. Glušič, M. Kmecl, J. Koruza in F. Zadravec. Ljubljana: Slovenska matica, 1967. 7–192.
- PERKINS, David. *Is Literary History Possible?* Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- POGAČNIK, Jože. »Eksistencializem in strukturalizem.« *Zgodovina slovenskega slovstva*. 8. J. Pogačnik in F. Zadravec. Maribor: Obzorja, 1972.
- PONIŽ, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost*. 3. J. Pogačnik, S. Borovnik, D. Dolinar, D. Poniž, I. Saksida, M. Stanovnik, M. Štuhec in F. Zadravec. Ljubljana: DZS, 2001. 203–468.
- TRSTENJAK, Anton. *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.
- UBERSFELD, Anne. »Pédagogie du fait théâtral.« *Théâtre. Modes d'approche*. André Helbo, J. Dines Johansen itd. (ur.). Bruxelles: Editions Labor, 1987. 169–201.
- WOLLMAN, Frank. *Slovinské drama*. Bratislava: Spisy filosofické fakulty University Kamenského, 1925.

April 2002

## Načelo pluralnosti in subjektivnosti

Darja Pavlič

Pedagoška fakulteta, Maribor

O poglavju *Lirika* v knjigi *Slovenska književnost III* sem že pisala za revijo *Literatura*, zato bom svoj prispevek omejila na nekaj načelnih pripomb. Zdi se mi potrebno, da delo presojamo v okviru avtorskih intenc in ne s stališča lastnih (ne)izpolnjenih pričakovanj. Avtorji *SK III* svojih izhodišč in namer žal niso predstavili v obliki posebnega poglavja ali uvoda v knjigo, vendar so ob različnih priložnostih (na primer ob predstavitvi knjige na slavističnem kongresu v Novi Gorici) spregovorili tudi o njih. Omenjali so predvsem metodološko pluralnost in subjektivnost pri izboru avtorjev.

Načelo metodološke pluralnosti v sodobni literarni vedi ne more biti sporno. Toda na vprašanje, ali so v *SK III* uporabljene različne metode, ne morem odgovoriti pritrdilno. Opazne so razlike v izpeljavi, izhodišče pa je pri različnih piscih isto. Metodološka zasnova je najbolj jasna in dosledno izpeljana v prispevku Jožeta Pogačnika. Gre za delo tradicionalnega literarnega zgodovinarja, ki proučuje razvoj literarnih pojavov, to pa tako, da jih vključuje v širše periodizacijske sklope. Zanje uporablja izraze (književna) doba, včasih tudi stilna formacija, struja in epoha. Izraz stilna formacija in njeno definicijo je prevzel od Aleksandra Flakerja. Ker je književna doba v stilu uresničen nov pogled na svet in življenje, je predmet raziskovanja dvojen: proučiti je treba formalna in vsebinska določila. Pogačnik je analiziral značilnosti dveh književnih dob, vendar njegovo poimenovanje vzbuja nekatere pomisleke (ob eksistencializmu je sam opozoril, da prevzema že obstoječe sloge; pojem strukturalizem pa se ni širše uveljavil). V prispevku Denisa Poniža, ki govori o poeziji po letu 1970, metodološko izhodišče ni tako izkristalizirano. Tudi on uporablja formalna in vsebinska določila pri predstavljanju avtorjev, omenja vrsto »tokov« in »smeri«, vendar ne opredeli njihovih medsebojnih razmerij. Tako npr. ni jasno, ali je izraz ultramodernizem nadrejeni pojem, ki bi ga lahko postavili na isto raven kot Pogačnikova eksistencializem in strukturalizem. V poglavju o dramatikah se je Poniž sicer načelno odrekel izdelavi literarnih modelov, vendar se zdi, da je vsaj v poglavju o poeziji ostal na pol poti. Ker ni podal globalne oznake postmodernizma, je za bralca zelo moteče njegovo opisovanje različnih pojavov s pridevnikom »post-moderno«.

Drugo načelo, o katerem so govorili avtorji *SK III* v Novi Gorici, je subjektivnost pri izboru predstavljenih pisateljev. Zdi se mi presenetljivo, da se v nekaterih odzivih na knjigo pojavlja zahteva po objektivnem izboru. Subjektivnosti se po mojem mnenju ni mogoče (in ni potrebno!) izogniti. Hujši se mi zdi problem kriterijev: ker so subjektivni, naj bodo eksplicirani vsaj v tako pomembnem delu, kot je nacionalna literarna zgodovina. Ponovno se moram vrniti k metodologiji. V prispevku Jožeta Pogačnika so kriteriji izbora jasni. Gre za krožni proces: posamezna lite-

rarna dela določajo značilnosti dobe, iz teh pa je razvidno, kdo so nosilci literarnega razvoja. Pri Denisu Ponižu je stvar drugačna: ker ni definicije dobe, ni jasno, v katerih primerih gre za značilne predstavnike in kdaj za »prezrte« pesnike. Več kriterijev bralca zmede, če ne ve, kateri je bil uporabljen. Ob načelnem pristanku na subjektivnost izbora se mi zdi potrebno opozoriti na problem poučenosti bralca. Ali ima v slovenskih razmerah možnost seznaniti se z različnimi pogledi? Bojim se, da je odgovor negativen.

April 2002



## Kako danes pisati literarno zgodovino?

Ignacija J. Fridl

Filozofska fakulteta, Ljubljana

O *Slovenski književnosti III* je bilo povedanih že mnogo kritičskih in tudi kritičnih besed. Med prvimi se je do nje precej strogo opredelil Peter Kolšek v časniku Delo, nato je posebni sklop ocen posameznih poglavij v najnovejšem pregledu sodobne slovenske književnosti objavila še revija Literatura. Tudi sama sem v tem okviru dokaj ostro presodila zlasti uvodni del knjige izpod peresa akademika Franca Zadavca in razdelek o dramatiki, ki ga je pripravil Denis Poniž (glej: Ignacija J. Fridl, *Oj, književnost moja, kam odšla si, kje si?*, Literatura, XIII, september-oktober 2001, št. 123-124, str. 65-70).

Zaradi obilice že izrečenih pripomb, ki se sicer nanašajo predvsem na prikaze treh osrednjih literarnih vrst: lirike, proze in dramatike, se zdi bolj smotno od nadaljnjega kopičenja ugovorov, pomislekov in konkretnih primerov zastaviti vprašanje, čemu prihaja do tako očitnega razkoraka med idejno zasnovo ter metodološkim pristopom avtorjev *Slovenske književnosti III* na eni strani in pričakovanjem stroke ter uporabnikov omenjenega pregleda na drugi. Ali so snovatelji najnovejšega pregleda morebiti izbrali tako izrazito novo in drugačno pot ter postopke, da so v preveliki meri preseglji pričakovanja in navade bralcev?

Pregled je delo več avtorjev, ki so si praviloma razdelili snov po literarnih vrstah in literarnozgodovinskih panogah. Novost dela je že v tem, da so literarnozgodovinske teme, kot so revijalni tisk, prevodna dejavnost in slovenska literarna teorija ob slovenski književnosti prvič predstavljene samostojno, kar je delu nedvomno v prid. Izkušnja kolektivnega pisanja literarne zgodovine pa v slovenskem prostoru vendarle ni nova, četudi imamo pri nas kljub obilici snovi, ki jo posameznik še komaj enakovredno obvladuje, še danes precej literarnih priročnikov, ki so rezultat dela enega avtorja. A nov je poskus, da pisci posameznih poglavij *Slovenske književnosti III* dokaj neodvisno, brez izrazitejšega in prepoznavnega, enotnega uredniškega koncepta, povzemajo in analizirajo literarno dogajanje na pesniškem, proznem ali dramskem področju. Povedano drugače: poglavja o liriki, prozi in dramatiki so medsebojno neodvisna, tako po obsegu, ki se ne pokriva s splošno vrednostno oceno in pomenom posameznih vrst v slovenskem prostoru, kot glede na rabo periodizacijskih označevalcev, kriterije izbora in podobno. Še več, enotne metodologije ni moč zaznati niti znotraj posameznih poglavij najnovejšega literarnega pregleda. Denis Poniž, na primer, dramatiko delno obravnava po kronološkem zaporedju, delno pod različnimi skupinskimi oznakami beleži istočasne dramske pojave. Določeno dramsko obdobje enkrat poimenuje z žanrom (npr. »anatomija dramske agitke«, »ponovno rojstvo komedije«), drugič z duhovnozgodovinskimi oznakami (»dramatika na poti k absurdni, prazni eksistenci in demitizirani zgodovini«), tretjič so njegove opredelilne povezane s konkretnim kulturnim dogajanjem na Slovenskem (»in-

termezzo: perspektivovska dramatika») ali pa uporablja vsebinsko in formalno neopredeljujoči pridevnik »nov« (»vdor novih dramskih poetik«, »poglavje o novi komediji«). Tak pristop seveda sledi literarnim in duhovnim izkušnjam 20. stoletja, v dejanskem primeru sodobni dramatik, za katero je značilna izredna idejna in estetska raznolikost, zato tudi dramskih in literarnih besedil nasploh ni več mogoče spremljati z enotno metodologijo, ki bi terjala tudi poenoten literarnozgodovinski aparat.

Toda po drugi strani *Slovenska književnost III* ohranja povsem enako vlogo, kot so jo imeli pregledi pred njo. Že njena zvrstna oznaka pove, da mora potemtakem kot bistveno, temeljno prvino v prvi vrsti vendarle ohraniti preglednost. Skladno z naravo literarnozgodovinskih prikazov je njena glavna naloga biti osnovno informativno, tudi referenčno gradivo o najpomembnejših avtorjih in njihovih glavnih delih. Če teh pogojev ne izpolnjuje, v okviru slovenistične oziroma literarnozgodovinske stroke ne more zavzemati mesta, ki ga imajo pregledi nacionalnih književnosti. Preglednost ni zgolj dosleden kronološki prikaz literarnega dogajanja, temveč tudi razviden koncept, do kakšne mere upoštevati faktografsko gradivo (ali vsaj naslovno omeniti vsa znana dela avtorja ali pa se osredotočiti le na glavna), kako ga navajati (z letnicami nastanka pri vseh piscih ali brez) ... Predvsem pa pregled ne pomeni omogočiti zgolj uvid v idejni, tematski in žanrski literarni svet posameznega dramatika, pesnika ali prozaista, temveč pregledno predstaviti literarno dogajanje kot celoto. Povedano drugače: ne samo iz posameznih poglavij, temveč iz celotnega dela mora biti razvidno, kakšen pomen, vlogo in veljavo imajo določene literarne vrste znotraj konkretne nacionalne književnosti, kakšne so povezave med njimi in ali se da iz njih razbrati prepoznavno duhovno paradigmo dobe, ki ji pripadajo.

Za oblikovanje teh načel in njihovo upoštevanje pa je – naj zveni še tako konzervativno – preprosto potreben urednik oziroma uredniški sestanki, na katerih bi se pisci dogovorili vsaj o temeljnih oblikovnih in faktografskih pravilih podajanja snovi ter seveda določili vsaj okvirna formalna in tudi vsebinska razmerja med posameznimi poglavji knjige. In tu se začenja zgodba o tem, kaj *Slovenski književnosti III* manjka. Njeni avtorji se očitno niso tako dobro razumeli, da bi se zmogli sporazumeti, kako uresničiti bistvene značilnosti dela, imenovanega pregled nacionalne književnosti. Silvija Borovnik, na primer, ponudi precej strog in omejen izbor proznih ustvarjalcev, tako da izpusti nekatera, na tem področju celo precej znana in uveljavljena pisateljska imena, kot so Evald Flisar, Dušan Merc, Tone Peršak in drugi. Na drugi strani pa Denis Poniž v svojem prikazu sodobne slovenske dramatike skorajda ni selektiven in podrobneje upošteva ne le posamezne dramske pisce, temveč celo njihove igre, ki danes v slovenskem prostoru nimajo izrazitejših umetniških veljav (npr. povojne sorealistične agitke). Poleg tega so avtorji nedosledni pri navajanju letnic izida del (včasih jih upoštevajo, Poniž, na primer, hvalevredno beleži celo letnice uprizoritev obravnavanih dramskih besedil, spet drugi pisci pregleda jih, četudi so morebiti pomembni mejnik, izpuščajo).

Metodološki pluralizem, ki prevladuje v sodobni literarni znanosti, se

na primeru *Slovenske književnosti III* izkaže predvsem kot izgovor za individualizem, pretirano avtorsko samoljubje, pa tudi za nedoslednost in pomanjkanje izdelanega uredniškega koncepta. Pluralizem ne pomeni, da lahko vsak počne, kar hoče in kolikor hoče, temveč se mora v delu, v katerem je v ospredju vendarle najprej in predvsem literatura, stanje sodobne literarne stroke odražati zgolj posredno in ne kot glavni problem in junak dela. Prav nasprotno, izraziteje kot bi snovatelji *Slovenske književnosti III* uspeli k nedvomno izredno zahtevnemu, obsežnemu in vseka-kor potrebnemu projektu pritegniti in povezati tako slovenistično kot primerjalno stroko ter združiti predstavnike različnih generacij in različ-nih metodoloških šol, bolj izrazito bi se v delu odražalo, kaj metodološki pluralizem v sodobni literarni vedi sploh je. Žal pa je šele zaključena redakcija *Slovenske književnosti III* odprla dileme, ki bi se jih morali zavedati na začetku priprav nanjo, med drugim tudi vprašanje, ali je še zmeraj najbolje predstavljati nacionalno književnost po literarnovrstnem načelu, in sicer tako, da eno literarno vrsto praviloma pokriva en razi-skovalec. Šele izid pregleda je sprožil širšo razpravo o tem, kako danes sploh pisati literarno zgodovino, ko bi pravzaprav moral biti njen rezultat.

April 2002

HANS GEORG GADAMER







HANS GEORG GADAMER

## VSEBINA

---

*Darko Dolinar:*

Gadamerjeva misel o umetnosti, hermenevtika  
in literarna veda ..... 113

*Dean Komel:*

Gadamerjeva hermenevtika in horizont sodobne umetnosti ..... 118

*Nike Kocijančič Pokorn:*

Vpliv Hansa-Georga Gadamerja  
na nastanek hermenevtične teorije prevajanja ..... 123

## Gadamerjeva misel o umetnosti, hermenevtika in literarna veda

Darko Dolinar

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Razmerje literarne vede in sploh umetnostnih ved do filozofije je zapleteno in večplastno. Po eni strani so zavezane racionalnemu spoznavanju, kar pomeni, da si prizadevajo doseči resnico o svojem raziskovalnem predmetu po metodični poti. Svojih izhodišč, temeljnih predstav in pojmov, ciljev in delovnih postopkov si ne izoblikujejo povsem samostojno, temveč se pri tem največkrat zavedno ali nezavedno opirajo na sorodne stroke, na občo znanstveno metodologijo in navsezadnje na logiko, spoznavno teorijo in ontologijo. Toda vede so bistveno opredeljene predvsem s svojim predmetom spoznavanja, umetnostne vede torej z umetnostjo. Smisel njihovega obstoja je ravno v tem, da si prizadevajo dognati specifičnost umetnosti, ker ob njej izkušajo nekaj, česar ni mogoče izkusiti na nobenem drugem območju, in da si prizadevajo to posebno izkustvo racionalno izraziti ter argumentirati. Ravno zaradi zvestobe neposrednemu stiku z umetnostjo in zaradi upoštevanja njene specifičnosti se te vede morajo upirati posploševalni težnji filozofske (in znanstveno-metodološke) misli, ki sleherno specifiko uvršča v širša območja občega in jo s tem nivelizira.

Ta dvojnost opredeljuje tudi razmerje med Gadamerjevo hermenevtično filozofijo in umetnostnimi vedami ter literarno vedo. Za to razmerje je v celotnem območju Gadamerjeve misli posebej relevantno tisto, kar je sam izrekel o umetnosti in literaturi; razmerje pa se vzpostavlja tudi z druge strani, glede na to, na kaj iz njegove miselne »ponudbe« se literarna veda in umetnostne vede dejansko navezujejo in katere njene sestavine so sploh zmožne sprejeti.

V petdesetih letih 20. stoletja, ko je nastajalo Gadamerjevo osrednje delo *Resnica in metoda*, je bil v literarni vedi teoretično-metodološki pluralizem že močno opazen, dasi še ni tako izrazito prevladoval kot danes; v njej so si sledili, se spodrivali ali soobstajali različni »zunanj« in »notranji« pristopi – empirično deskriptivni, sociologistični, psihologistični, historicistični; modificirani pozitivizem, duhovna zgodovina, historični materializem, psihoanaliza, esteticizem, formalizem, zgodnji strukturalizem. Iz večje razdalje in z močnim poenostavljanjem je mogoče iz te množice smeri, šol in metod izluščiti nekaj temeljnih pozicij: umetnost je bila pojmovana bodisi kot odraz (npr. družbene ali zgodovinske realnosti) ali kot izraz (individualne ali kolektivne psihe oziroma doživljanja) ali pa kot izdelek, proizvod ustvarjalčeve veščine ali umetelnosti (torej rezultat obvladovanja neke posebne tehnike). Umetnost je bila s tem navsezadnje reducirana na nezadostni modus spoznavanja, ki zaostaja za filozofijo in znanostjo, ker je neločljivo vezan na čutno plat predstavljanja in se ne more povzdigniti v čisto pojmovno sfero; če pa umetnost ni to, je lahko

kvečjemu še oblikovalno tehnična virtuoznost ali hedonistično igračkanje brez globljega pomena.

Za takratni položaj umetnostne misli je pomembno, da je Gadamer izrecno uvrstil umetnost v najvišji red pojavov, ki so v tesnem razmerju s temelji človeškega bivanja. To je dosegel tako, da je sistematično kritiziral tradicionalne filozofske in znanstvene predstave o umetnosti, še zlasti t. i. estetsko razločevanje, ki je v zadnjih dveh stoletjih abstrahiralo povezave umetnosti z življenjskim in zgodovinskim svetom in jo obravnavalo kot nekaj zgolj estetskega. Opirajoč se na dotedanje fenomenološke obravnave umetnosti, predvsem na Heideggerja, se je Gadamer ob dognanjih svojega pretresa tradicionalne estetike odločil za ontološko pojmovanje. Umetnost je zanj samopredstavljanje biti, torej ne posnema in ne izraža ničesar, kar bi sicer obstajalo zunaj nje, temveč *je*, obstaja na tak način, da predstavlja ali upodablja sama sebe. Toda pri tem ni zgolj igračkanje z domišljijскими liki in ne samo oblikovalno-tehnično mojstrstvo, temveč resna igra, v kateri se razkriva bitna resnica. Takšno pojmovanje v načelu odpira možnosti za razvoj sistematične filozofske in znanstvene misli, ki ne obravnava umetnosti in literature le kot insufficientni spoznavni modus, temveč jo jemlje zares, kot enega tistih fenomenov, ki izvorno pripadajo človeškemu bitju v svetu in so zanj temeljnega pomena. Jemati umetniško ali literarno delo zares pa se pravi, sprejemati ga tako, da sprejemajočemu človeku pove nekaj zavezujočega o njegovem bivanju tukaj in danes. V skladu s tem temeljna naloga hermenevtike ob literarnem ali umetniškem delu ne more biti kolikor mogoče popolna rekonstrukcija v razmerah njegovega nastanka in prvotnega obstoja, temveč njegova integracija v današnji življenjski horizont. V to smer kaže tudi Gadamerjeva obnova in prevrednotenje pojma aplikacija, ki je v nekaterih šolah tradicionalne, predvsem pravne in teološke hermenevtike veljal za samostojen hermenevtični modus poleg razumevanja in razlaganja; po Gadamerju pa označuje aplikacija to, da pomen oziroma smisel dela ne more biti enak čistemu teoretičnemu spoznanju ali denimo brezinteresnemu ugajanju, marveč se dopolni šele s tem, da odgovarja sprejemniku na vprašanja, pomembna za njegov položaj v njegovem življenjskem svetu.

Drugi Gadamerjev odločilni prispevek k problematiki umetnosti in literature najdemo v njegovi obravnavi duhovnih oziroma zgodovinskih ved. Gadamer kritično analizira njihov razvoj v zadnjih dveh stoletjih in pri tem odkriva aporije historičnega mišljenja, ki si je bodisi prizadevalo doseči raven znanstvenega objektivizma ali pa venomer znova zdrsnilo v subjektivni relativizem. Dilema med tema dvema skrajnostma premaguje Gadamer tako, da vzpostavlja perspektivo zgodovine delovanja ali učinkovne zgodovine. V tej perspektivi se dogaja razumevanje v individualnem, toda nepoljubnem, zgodovinsko določenem horizontu vsakokratnega razumevajočega, smisel nastaja z zlivanjem horizontov teksta in bralca oziroma govorca in poslušalca. Ker v teku časa nastopajo vedno novi sprejemniki z vedno novimi horizonti razumevanja, se smisel istega teksta, dogodka ali pojava zaradi tega nenehno spreminja, a navzlic svoji radikalni zgodovinski spremenljivosti vendarle ostaja v jedru identičen.

To pa omogoča nov pogled tudi na dogajanje umetnosti in literature in odpira možnosti za takšno novo zgodovinsko obravnavanje, ki ne bo več obremenjeno z aporijami tradicionalnega historičnega mišljenja.

Ko je Gadamer utiral pot hermenevtičnemu dojetju izkustva umetnosti in dogajanja zgodovine ter konstituiranja smisla oziroma resnice v teh območjih, se je posebej dotikal tudi specifičnosti literature. Pesniško oziroma literarno delo ima po njegovem prepričanju med drugimi umetniškimi deli poseben status, ker ni le samopredstavljač se lik, ki se dopolni v razumevanju bralca, gledalca, poslušalca, temveč je tekst, izdelan v mediju jezika, in se ob tem, ko se ponuja razumevajočemu sprejemu, obenem vedno tudi že sam tolmači; zato ga Gadamer označuje z izrazom »eminentni tekst«. Med množico tekstov, ki v poteku zgodovine sodelujejo pri vzpostavljanju s tradicijo nadaljujočega se nadindividualnega smisla in s tem dogajanja resnice, so posebej opazni tisti teksti, ki se kljub nenehnim spremembam horizontov razumevanja ne izčrpajo, marveč so sposobni odpirati v sebi vedno nove pomenske razsežnosti in se tako odtegujejo prijemu radikalnega minevanja; zato jim pripada oznaka »klasični teksti«. Avtor pri tem sicer ni povsem jasen, vendar je mogoče sklepati, da so klasična zanj predvsem pesniška oziroma literarna dela.

Gadamer je svoja fenomenološka in bitnozgodovinska temeljna stališča ves čas povezoval s starejšo filozofsko in znanstveno, še zlasti s hermenevtično tradicijo; tako je ravnal tudi ob vprašanih literature in umetnosti. Pa vendar je pri tem marsikaj postavljaj drugače in odpiral nove miselne nastavke. To je nemara najbolj opazno ob primerjavi s Heideggerjem, na katerega se Gadamer izrecno navezuje. Heidegger je izpeljal radikalen prevrat, v nasprotju s filozofsko tradicijo je vzpostavil nov miselni svet in ga tudi opisoval z novo govorico. Za laični pogled od zunaj je heideggerjevsko območje eksistence, biti in bitne zgodovine ezoterično, vanj je težko prodreti, dostop se človeku odpre pravzaprav le z evidentnim uvidom na temelju lastnega eksistencialnega izkustva. Nasprotno Gadamer ves čas izrecno vzdržuje razmerje do filozofske in znanstvene tradicije, se izraža v njenem privajenem jeziku, sistematično razpravlja z njo na tak način, da tudi laik lahko spremlja njegove korake, ki postopno peljejo k novim uvidom. Verjetno je Gadamerjevo delo prav zaradi takšne naravnosti postalo učinkovit izziv in spodbuda ne le sodobni filozofiji, ampak tudi humanističnim vedam.

Najprej je seveda izzvalo vrsto ugovorov, ki so prihajali z različnih filozofskih, ideoloških in metodoloških pozicij. Na področju literature oziroma umetnosti in ved, ki se ukvarjajo z njo, jih je mogoče povezati v dva kolikor toliko sorodna sklopa. Za enega je najbolj značilen očitok, da Gadamer ni zmožen ustrezno dojemati moderne in postmoderne umetnosti, med drugim zato, ker je še vedno vezan na logocentrizem in na identitetno mišljenje; to stališče se še zaostri s trditvijo, da se Gadamer pretirano podreja avtoriteti tradicije, da je njegov pogled na umetnost konservativno elitističen in da zanemarja njeno estetsko in spoznavno inovativnost ter ideološko emancipacijsko funkcijo; v tem pogledu naj bi bila najbolj spotikljiva ravno njegova izvajanja o klasičnem. Drugi sklop ugovorov se navezuje na spoznavnoteoretsko in znanstvenometodološko

problematiko. Gadamerjeva polemika zoper preценjevanje spoznavne zmožnosti in vrednosti znanstvene metode je v očeh marsikaterega sodobnika segla predaleč, njegov model hermenevtičnega razumevanja umetnosti in zgodovine se je kritikom zdel nezavezujoč in s stališča zaželeno intersubjektivne veljavnosti ved, ki obravnavajo ta področja, problematičen, zato naj bi v skrajni konsekvenci celo ogrožal njihov znanstveni status.

Spričo teh in podobnih ugovorov je treba opozoriti, da Gadamer pač ne daje navodil za znanstveno delo in nima ambicije, da bi izdelal novo metodologijo umetnostnih in zgodovinskih ved. »Ne gre za to, kaj počnemo ali kar bi morali početi, temveč za to, kar se z nami dogaja mimo našega hotenja in delovanja« (*Resnica in metoda*, slovenski prevod 2001, predgovor k 2. izdaji, str. 411). Zato njegova filozofska hermenevtika tudi ni postala aksiomatično izhodišče kake nove teoretično-metodološke smeri ali šole v znanosti, temveč je odpirala širše možnosti za temeljno refleksijo in izzivala k njej. To velja tudi za tiste njegove spise, ki se posebej posvečajo poeziji in umetnosti. Gadamerja družijo s prejšnjimi fenomenološkimi analizami, imanentnimi interpretacijami in eksistencialnimi razlagami skupno prepričanje o ontološki naravi umetnosti; toda njegova filozofska hermenevtika ne sugerira njihovega variranja ali izpopolnjevanja, temveč zahteva samopremislek, predvsem o horizontih razumevanja pri sprejemnikih, o njihovi vnaprejšnji usmerjenosti, predrazumevanju in predsodkih. Celotnemu območju zgodovinskih, družbenih, filoloških in umetnostnih ved pa ponuja možnost, da se osvobodijo pritiska slabe vesti in občutkov manjvrednosti, ki jih tlačijo spričo silovitega razmaha eksaktnih in naravoslovnih znanosti, katerih uspešnost se potrjuje v tehničnem obvladovanju sveta. V nasprotju z njimi se humanističnim vedam odpira drugačna, a načelno enakovredna pot do resnice skozi hermenevtično izkustvo in njemu ustrezno zavest.

Spričo tega ni čudno, da je Gadamerjeva filozofska hermenevtika sprožila v humanističnih vedah predvsem dve kompleksni posledici. Najprej je dala spodbudo za korenit premislek o njihovih izhodiščih, temeljih in ciljnih, s čimer je prispevala bistven delež k oblikovanju ene izmed glavnih pozicij v sodobnih epistemološko-metodoloških debatah o statusu, zmožnostih in dosegu znanstvenega spoznavanja. Literarno vedo in umetnostne vede pa je spodbudila k rehabilitaciji in obnovi zgodovinskega obravnavanja, ki je prišlo na slab glas zaradi vpletenosti v zadrege tradicionalnega historizma, zaradi redukcije na deskriptivni empirizem in morda še najbolj zaradi služenja različnim ideologijam zgodovine. Ob tej spodbudi so se v njih izoblikovale in uveljavile smeri, ki se ukvarjajo predvsem z vprašanji o učinkovanju in recepciji literarnih oziroma umetniških del. Filozofska hermenevtika seveda ni njihov ekskluzivni vir, sklicujejo in opirajo se še na vrsto drugih, sorodnih pa tudi bolj oddaljenih pobud. Vendar to že samo po sebi izpričuje, da je Gadamerjeva misel posegla v osrčje problematike, ki jo v današnjem času zaznavajo kot relevantno in aktualno z mnogih različnih izhodišč.

Naposled je treba omeniti posebno mesto, ki ga Gadamer v sklopu univerzalne hermenevtike pripisuje dialogu. Razumevanje po njegovem



poteka v obliki dialoga, pa najsi gre za dejanski pogovor med realnimi osebami ali za »pogovor« med bralcem, poslušalcem, gledalcem in tekstom, umetniškimi delom, zgodovinskim dogodkom ali katerikoli predmetom razumevanja. Toda takšne nosilne hermenevtične funkcije ne more opravljati npr. dialog, v katerem učitelj avtoritativno prenaša znanje na učenca, in tudi ne tisti, v katerem terapevt odkriva in zdravi pacientove psihične komplekse, sploh noben pogovor, v katerem ena stran uveljavlja kakršnokoli premoč (socialno, intelektualno, moralno) nad drugo, šibkejšo stranjo. Pravi hermenevtični dialog je po Gadamerju samo tisti, v katerem se partnerja srečata ob isti stvari, za katero jima gre, se ob njej zbližata, združita svoje horizonte razumevanja in se sporazumeta. To pa je v kompleksu Gadamerjevega nauka nespregledljiva demokratična poteza. Ni je samo proklamiral v svojih spisih, temveč jo je več desetletij uresničeval tudi v praksi, v pedagoškem delovanju in javnem nastopanju. S tem je dokazal, da mu ni do intelektualnega blišča in nadvlade, temveč da se zaveda svoje lastne omejenosti in končnosti in si z vsemi svojimi zmožnostmi prizadeva vzpostaviti tak hermenevtični dialog o skupni stvari med enakopravnimi partnerji.

Maj 2002

## Gadamerjeva hermenevtika in horizont sodobne umetnosti

Dean Komel

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Gadamerjevo delo »Resnica in metoda«, ki je utemeljilo sodobno filozofsko hermenevtiko in odprlo obsežno hermenevtično diskusijo tudi v drugih humanističnih vedah, je nedvomno nekaj posebnega glede svoje »Wirkungsgeschichte«, svoje »učinkovne zgodovinskosti«, če imenujemo enega njegovih osrednjih konceptov. Čeprav *Resnica in metoda* ni bila deležna tako velikega števila interpretacij kakor, recimo, Heideggrovo delo »Bit in čas«, ki je dejansko pomenilo hermenevtični obrat v sodobni filozofiji, je njena recepcija dodobra oblikovala sodobno filozofijo v zadnjih štiridesetih letih in temeljito preoblikovala sam status filozofije med humanističnimi vedami. *Resnica in metoda* je delovala predvsem z *odpiranjem dialoga*, ki ga je Gadamer vztrajno vzdrževal tudi in predvsem s svojimi oponenti. Resnici na ljubo je treba povedati, da se tudi razmislek o hermenevtično-fenomenoloških predpostavkah »Biti in časa« odvija šele v zadnjih treh desetletjih, odkar so v *Skupni izdaji* Heideggrovih spisov dostopna njegova zgodnja freiburška in marburška predavanja, ob katerih je filozofsko rasel tudi Gadamer. Heideggrovo filozofijo so pred tem sprejemali na liniji eksistencializma, v najboljšem primeru v perspektivi prevladovanja zgodovinske krize filozofije. Sploh pa lahko ugotovimo, da je hermenevtično gledano odprt problem vse to, kar se je oblikovalo kot obzorje sodobne filozofije. V tej odprtosti je možno medsebojno soočati tako različne filozofe, kot so Hegel in Kierkegaard, Nietzsche in Husserl, Heidegger in Wittgenstein.

Hermenevtika kot veščina razumevanja in razlage, ki jo je Wilhelm Dilthey povzdignil v metodo duhovnih znanosti, se je v dvajsetem stoletju soočila z vprašanjem tistega, kar je že vseskozi prepostavljala, tj. *izkušnjo humanosti*, ki se na podlagi svoje govorne kompetence postavlja v odnos razumevanja in duhovnosti ter je sposobna oblikovati zgodovinsko kulturo. V okviru tega vprašanja je potrebno iskati tudi izhodišče za Gadamerjevo *Resnico in metodo*, ki je izšla leta 1960, nastajati pa je pričela že dobrih deset let prej. Njen nastanek je tesno povezan z Gadamerjevo pedagoško dejavnostjo na univerzi v Heidelbergu, kjer je leta 1948 nasledil Karla Jaspersa z jasno postavljeno nalogo: reformo nemške univerze. Čas po drugi svetovni vojni gotovo ni dajal veliko optimističnih spodbud za tako reformo, saj je druga svetovna vojna dodobra zamajala etične in kulturne temelje človeškosti, nastop obdobja hladne vojne takoj zatem pa je grozil celo z njenim totalnim izničenjem. Napredek znanosti, ki je dal veliki zagon dvajsetemu stoletju, se je izkazal za zelo vprašljivo kalkulacijo, v danih mednarodnih političnih razmerah pa tudi za nadvse nevarno manipulacijo. Kolikor reforma vednosti vselej pomeni tudi spremenjen odnos do človeškosti, se humanistične vede niso znašle le pred sila zahtevno nalogo utemeljitve vedenja, marveč na skrajnem robu pripoznanja njegove breztemeljnosti. Krizo humanizma je treba

sprejeti kot lastno ovedenje, zastavitev vprašanja o krizi človeškosti je nujnejša od slehernega postavljanja z odgovornostjo in ponašanja z etiko. V tem *relativizmu*, ki ne reducira vse na človeka, pač pa je tu neprimerno bolj človek sam zveden na samega sebe in na problem lastnega bistva, ki ima tudi svoje etično razsežje, se bo dejansko odvijala in zgodovinsko delovala Gadamerjeva misel. Z absolutističnimi zahtevki znanosti in totalitarističnimi zahtevki politike se je Gadamer spoprijemal na podlagi »*humanističnega relativizma*«, ki se opira predvsem na »dejstvo«, da je *človek sam zase bistveno odprto vprašanje*.

Če omenjamo »humanistični relativizem« kot poglavitno držo Gadamerjeve filozofije, je treba poudariti njeno *hermenevtično zadržanost do resnice*. Njeno posebnost nam mogoče nakaže primerjava z Descartesom. Medtem ko se pri Descartesu z metodičnim dvomom lastni jaz predstavi kot samega sebe gotovi subjekt dvoma, nas zgodovinska postavljenost pred vprašanje »kdo smi mi tu« po Gadamerju postavlja v dvom z vso negotovostjo lastne situacije. Če se z Descartesom na podlagi metodičnega mišljenja resnica spremeni v gotovost, potem v krizi novoveške utemeljitve vedenja ostanemo brez resnice, na temelju katere bi opredeljevali našo lastno situacijo. Prav to pa nas sili v odprtost resnice, v izkustvo resnice kot odprtosti, v čemer lahko vidimo poglavitno filozofsko prizadevanje Martina Heidegggra, ki je mogoče najgloblje zadelo prav Hansa Georga Gadamerja kot njegovega učenca.

To, da je Gadamer v *Resnici in metodi* odpiranje resnice predstavil kot širjenje horizontov razumevanja, ki se godi na način *srečevanja v govorici*, je diskusijo o hermenevtiki premestilo na povsem drugo raven, namreč *od kritike interpretativne moči k dogajanju govornice same*. Dogajanje govornice same je *odprti pogovor*, v katerem nas zgodovinska postavljenost pred vprašanje nagovarja k dajanju odgovorov in sprejemanju odgovornosti. Zdi se, da se prej omenjeni humanistični relativizem na tej točki prevesi v ontološko redukcijo na jezik (»vse je jezik«). Toda to je videti tako, le če prezremo bistveno raven »dogajanja govornice«, ki predhodi vsaki in vsej interpretaciji in reducira njen učinek na zgodovinski učinek; interpretativna situacija se z ustvarjanjem svojih horizontov *predhodno* že vmešča v posredovanju, ki se spregovarja kot sredina sveta. S tem je doseženo novo pojmovanje tradicije kot zgodovinskosti, ki deluje v odprto (resnico). Sama po sebi se tu vsiljuje primerjava s Heideggrovo epohalno zgodovino biti: medtem ko Heidegger poudarja zasepridržanost biti, njeno odevanje v molk, pa Gadamer misli *bit na prehodu*. Bit, ki je lahko razumljena, je jezik, se glasi znameniti Gadamerjev stavek, pravzaprav že kar univerzalni odgovor hermenevtike na odprto vprašanje humanosti, ki ga je treba izoblikovati v odprt dialog različnih možnosti človeškega duha, se pravi, ne le različnih kultur, marveč *kulture kot razlike same*.

Gadamerju je v poskusu hermenevtične prisvojitve temeljnega habiusa človeškosti uspelo »rehabilitirati« tradicijo uma in tradicijo umetnosti. Umnost se izkaže za možen način, kako si lahko *delimo svet* s tem, da sodelujemo v njem, taka umnost je v svojem bistvu razumevajoča, dialoško odprta za sporazumevanje v svetu. Tu je odločilno vlogo odigrala

receptija platonske in aristotelske tradicije praktične filozofije, ki jo je Gadamer predstavil v delu o *Ideji dobrega med Platonom in Aristotelom*.

Kar zadeva tradicijo umetnosti, lahko ugotovimo, da jo Gadamer povezuje z vzgojo humanosti, kakor kažejo tudi uvodna poglavja *Resnice in metode*. Umetnost seveda ni katerakoli vzgoja humanosti, marveč *edinstvena naravna vzgoja*, kar je temeljni poduk grške kulture, ki je naravo dojemala kot prikazovanje biti same. Če je narava prisotna v umetnosti na način lepote, potem je umetnost dana človeku od muz, da ustvarja lepoto kot mero lastnega prebivanja. To osvobajanje narave v umetnosti, ki je na delu v ustvarjanju lepote, je Gadamer podal kot *spletanje igre*. Spletanje igre v svojem dogodevnostnem načinu po eni strani kaže v nastajanje sveta, po drugi strani pa naznačuje, da sveta nikoli ni mogoče kar narediti. Zato virtualna resničnost ni več igra.

Premik estetske zavesti od doživljanja k dogajanju sveta izkazuje torej neko bit v prehajanju na način igre, ki od nas zahteva vsakokratno pristopanje k umetniškemu delu. To pomeni, da umetniško delo ni nekaj, s čimer bi lahko prosto interpretativno razpolagali in si predložili kot predmet interpretacije. Zrenje, ki ga uprizarja in ponazarja umetniško delo, obzorje, ki zori v njem, je možno še najbolje zajeti s tistim, kar označuje latinska beseda *templum*. Ta se odpre, le če sami odprto stopamo vanj.

Glede na izpostavljene karakteristike postane bolj razumljivo, zakaj je receptija *Resnice in metode* lahko potekala le postopno in delovala na daljši rok. Na to je treba še posebej opozoriti v zvezi recepcijo Gadamerjeve hermenevtike na Slovenskem, katere domot ni neposredno razviden in ga ne moremo meriti zgolj po količini prevedenih Gadamerjevih del ter razprav o njegovem delu. Samo dejstvo, da je Virkov prevod *Resnice in Metode* izšel v knjižni zbirki *Labirinti*, ki je prvenstveno namenjena literarni teoriji in kritiki, izpričuje, da je bil Gadamerjev vpliv na tem področju verjetno najmočnejši. Tudi na filozofskem področju njegovega vpliva ni mogoče zanikati, je pa bil predvsem pod vplivom ideoloških dejavnikov v preteklosti večkrat presekan. Še najmanj je bil Gadamerjev vpliv prisoten v kulturnih študijah, saj se je tu pripetila »kvazisociologizacija« obravnavanja kulture, umetnosti in religije, tako da je primerno razpravljanje o vlogi kulture na Slovenskem še danes marsikdaj onemogočeno.

Kar zadeva širšo filozofsko recepcijo Gadamerjeve *Resnice in metode*, lahko ugotovimo, da je ta potekala v več korakih, ki nekako predstavljajo tudi štiri obdobja v razvoju sodobne filozofske hermenevtike. Prvo obdobje v šestdesetih letih je zaznamoval »spor o interpretaciji«, ki se je odločilno prevesil v »spor interpretacij«, kakor je naslovljeno tudi znano Ricoeurjevo delo iz leta 1969. Medtem ko se je spor o interpretaciji odvijal v pogledu razgrnitve subjektivnih in objektivnih kriterijev tekstne interpretacije, je spor interpretacij odstrl stanje v filozofiji in humanističnih vedah sploh, ki ga ne opredeljuje le »pluralizem metod«, marveč predvsem ključno metodološko dejstvo, da si neka humanistična vednost lahko zagotovi svojo veljavnost zgolj na podlagi modela interpretacije, ki ga predlaga. Spor, ki se poraja med temi interpretacijskimi modeli, je

zanje kot tak konstitutiven, saj izkazuje njihovo aktualno moč. Aktualizacija moči interpretacije presega raven subjektivnih in objektivnih pogojev svoje možnosti, kolikor se odvija kot tekstualni proces, ki sam vzpostavlja svoje sisteme. »Učinkovna zgodovinskost«, kakor jo pojmuje Gadamer, pa je očitno nekaj drugega od samoprozivavanja tovrstnih sistemskih teorij, ki so v sedemdesetih postale prednostni način urejanja in izravnave spornosti interpretacije.

V sedemdesetih letih sicer stopi v ospredje še drugi vidik recepcije *Resnice in metode* oziroma odpiranja hermenevtične diskusije, in sicer na točki, kjer se ta sooča s kritiko ideologije. Sistemsko podrejanje humanistične vednosti nam hermenevtično gledano preprečuje pripoznanje, da je sleherna resničnostna izjava po svojem bistvu že odgovor na vprašanje in da zaradi te vselejšne vnaprejšnje nagovorjenosti ni mogoč koherenten sistem izjav. Ker je ta ugotovitev še posebej relevantna pri aplikaciji humanističnega vedenja na raziskovanje družbe, je nujno prišlo do soočanja med hermenevtiko, ki jo je Gadamer sam dojel kot praktično filozofijo, in neomarksistično kritično teorijo družbe oziroma kritiko ideologije. Značilna je polemika med Habermasom in Gadamerjem, ki jo je usmerjal predvsem problem vloge tradicije v kritični samovzpostavitvi humanističnega vedenja; medtem ko je Habermas v svoji razsvetljski pretenziji poskušal preseči njen horizont, za Gadamerja ni mogoče, da bi se horizonti odpirali zunaj dosega tradicije, saj tako ne bi mogli tvoriti situacij razumevanja, ki vedno že izhaja in prihaja do nečesa. Zato tudi zgodovinskega učinkovanja ni mogoče izenačevati z ideološkim, ki že uzurpira zgodovinskost.

To razlikovanje je bilo odločilnega pomena v osemdesetih letih, ko se je hermenevtični razmislek razvil v smeri diskusije o postmoderni, predvsem po zaslugi Gadamerjevih učencev Giannija Vattima in Richarda Rortyja. Izhodišče diskusije o postmoderni tvori pripoznanje, da moderna ni le nedokončan projekt, marveč projekt, ki ga ni mogoče dokončati. Njegova relativizacija je potrebna, da bi se izmaknili »totalni mobilizaciji« svetovnih nazorov, kar nedvomno ustreza Gadamerjevi hermenevtični drži. Medtem ko se je polemika s Habermasom pomaknila v ozadje, je v ospredje prihajalo soočenje Gadamerja z Derridajem, ki pa neposredno pravzaprav ni prineslo pravih rezultatov. Tudi Derrida je, sicer iz drugih razlogov kot Habermas, spodbijal pozitivno vlogo učinkovanja tradicije. Temu, kar je Gadamer v medsebojnem razgovoru leta 1981 predlagal kot gesto dobre volje do razumevanja, je Derrida precej pripisal metafizično strukturo volje do moči in pridal Nietzschejev podpis. Ali je naše vsakdanje sporazumevanje oziroma to, kar Husserl imenuje življenjski svet, resnično že metafizično ustrojeno? Ali tradicija življenjskega sveta že vnaprej nima nobene druge možnosti kot to, da se razvija v podrejanju vladavini metafizične moči? Medtem ko je Derrida prepričan, da pretres lahko pride le od zunaj, Gadamer predlaga razvitje dialoga od znotraj (*verbum interius*), kjer je sleherna individualna ali kulturna identiteta relativna na način odprtosti do drugega.

Postmodernistična »relativizacija« kulture moderne, ki jo značilno opredeljuje identitetna kriza smisla, je posredno odprla tematiko inter-



kulturnosti, ki je obeležila hermenevitično diskusijo v devetdesetih letih. To diskusijo je zgodovinsko po eni strani spodbudil simbolični in realni padec berlinskega zidu, ki je omogočil obnovo evropskosti, po drugi strani pa proces globalizacije, z vsemi svojimi »posledicami«, ki jih pušča na razvitih in nerazvitih družbah. Svoja hermenevitična razmišljanja o interkulturnem smislu evropskosti in s tem povezanim osmišljanjem skupnega prebivanja na Zemlji je Gadamer strnil v delu *Dediščina Evrope* iz leta 1989.

Evropa danes ne more pretendirati na to, da bi se brezmejno širila kot središčna kultura, niti da bi se postavljala kot središče kulture. Zgodovina 20. stoletja je take pretenzije postavila na laž. Evropa ni ekskluzivni kraj, na katerem bi se srečevale kulture, in skupno obzorje njihovega sporazumevanja. Pač pa je Evropa v duhovnem smislu svojega zgodovinskega posredovanja tista *pokrajina razgovora*, ki se v svoji sredini odpira govoricami sveta. Morebitni očitki evropocentrizma, ki vlečejo svoje porenje iz logocentrizma in antropocentrizma, so tu prekratki, saj evropskosti s tem ne postavljamo v center sveta, marveč pred odpiranje sredine sveta. Srečevanje med kulturnimi svetovi danes ne more pristajati na obstoječe stanje kulture, kakor se je oblikovalo v različnih tradicijah, čeprav je seveda nujno izhajati iz njih. Tradicijo je potrebno pričeti dojemati v smislu kulture, ki deluje v odprto sveta. Ne gre za to, da oblikujemo novo svetovno kulturo, nov svetovni etos, o čemer se danes sicer veliko govori, marveč da se svetovne kulture najdejo v iskanju sredine sveta, ki si ga delijo in ki se odpira med njimi. V tem pogledu je hermenevitična interkulturnost, drugače kot interkulturna filozofija, postavljena pred velik svetovni izziv, ki zadeva ne le različne svetovne probleme, naj si bo politične, religiozne, ekološke, ekonomske, kulturne in znanstvene narave. Potrebno je sprejeti svet kot najlastnejši poziv in ne dopustiti, da se sredina sveta razblini v tisti povprečnosti komunikacije, ki v domnevem priznavanju razlik poenostavlja izkustvo sveta do enoličnosti in brezobličnosti. Gadamerjeva *Resnica in metoda* nas, če prav pomislimo, prepričuje ravno o tem.

Maj 2002

## Vpliv Hansa-Georga Gadamerja na nastanek hermenevtične teorije prevajanja

Nike Kocijančič Pokorn

Filozofska fakulteta, Ljubljana

V *Resnici in metodi* se Hans-Georg Gadamer v poglavju z naslovom »Jezik kot medij hermenevtičnega izkustva« osredotoči na razumevanje v okolju, v katerem je razumevanje moteno in oteženo. Tako razmišlja o težavah pri razumevanju, ki nastanejo takrat, kadar se skušamo pogovarjati v dveh jezikih, ki sta si med seboj tuja. Pri tem ugotavlja, da je položaj prevajalca in položaj interpretata pravzaprav isti, da je vsak prevajalec obenem tudi interpret. Prepričan je, da tujejezičnost pomeni le stopnjevani primer hermenevtične težave, kajti vsak prevajalec se tako kot vsak interpret sooča s tujostjo in s premagovanjem le-te. Zato tudi prevajalčeva naloga ni kvalitativno, temveč le stopenjsko različna od splošne hermenevtične naloge, ki jo postavlja vsako besedilo (glej Gadamer 2001, 313–317).

Gadamer vztraja, da razdalje med duhom izvornega besedila povedanega in duhom reprodukcije ni nikoli mogoče povsem premagati. Tudi če želimo biti še tako zvesti, vedno v prevodu želimo poudariti kako potezo izvirnika, ki je za nas pomembna, to pa lahko storimo le tako, da druge poteze v njem potisnemo v ozadje ali povsem potlačimo. Prevajalec tako ne more pustiti odprto nič, kar je njemu nejasno, zato je tudi vsak prevod jasnejši in plitvejši od izvirnika.

Kljub dokaj obširnemu razmišljanju o naravi prevoda in prevajanja Gadamer vseeno nikoli ne postane preskriptiven in ne določa konkretnih smernic, ki naj bi se jih držal prevajalec pri opravljanju svoje naloge. Že pri nekaterih mislecih nemške romantike, za katere Gadamer trdi, da so bistveno vplivali na izoblikovanje prepričanja, da »sta razumevanje in razlaga nazadnje eno in isto« (Gadamer 2001, 317), in na poudarjanje pomena, ki ga ima jezikovnost pogovora za vse razumevajoče, pa najdemo veliko bolj konkretne napotke.

### *Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher*

Friedrich Schleiermacher je kot stalni član Kraljeve akademije znanosti v Berlinu nastopil s trinajstimi pomembnimi predavanji v letih 1811 do 1830. Tretje predavanje, 24. junija 1813, je posvetil različnim metodam prevajanja. Ta daljši spis je ne le najpomembnejši doprinos romantične teorije prevajanja, temveč eno temeljnih del zahodne teorije prevajanja sploh. V njem Schleiermacher gradi svoje razmišljanje na nasprotujočih si parih in postopno odklanja eno možnost za drugo, dokler ne izpostavi tiste metode prevajanja, ki po njegovem mnenju predstavlja ideal vsakega prevajalskega početja. Tako najprej poudari, da se bo v spisu posvetil zgolj prevodu med različnimi jeziki in zavrne prevod, ki poteka znotraj

enega jezika, to pomeni med različnimi dialekti, sociolekti, arhaičnim in sodobnim jezikom kot tudi ne prevajanju, ki ga vsebuje vsak poskus razumevanja drugega. Osredotoči se na delo pravega prevajalca, ki deluje na področju znanosti in umetnosti, ter zanemari tolmače oz. tiste prevajalce, ki prevajajo v poslovne namene. Zavrne parafrazo, ki se pojavlja predvsem pri znanstvenih besedilih, in imitacijo, ki se uveljavlja pri umetniških, ker po njegovem mnenju ne spadata med prave prevode. Nazadnje se torej osredotoči na tako imenovano pravo prevajanje, ki naj bi ga uravnavali dve metodi: prva, ki se usmeri v ciljni jezik in kulturo, tj. jezik in kulturo prevoda, in druga, ki se usmeri v izhodiščni jezik in kulturo, tj. jezik in kulturo izvirnika. Predavanje zaključi z zagovorom tiste metode, ki po njegovem mnenju predstavlja ideal vsakega prevoda. Ta pa določa, naj prevajalec prek prevoda predvsem približa bralca avtorju izvirnega besedila; prevajalec se mora torej usmeriti v izhodiščno besedilo in primorati ciljno bralstvo, da se prilagodi in sprejme prevode, ki se v prvi vrsti podrejajo tujemu jeziku in kulturi (Schleiermacher 1838, 207–245).

Odločitev za izhodiščno usmerjeni prevod, tj. za ohranjanje tujosti v prevodu, izvira iz Schleiermacherjevega prepričanja, da ima nemški narod posebno vlogo v Evropi. Ta se odraža med drugim tudi v nacionalnem prevajalskem projektu. Ne samo da se prek prevoda razvija in bogati nemški jezik, Schleiermacher poudarja, da nemško ljudstvo zaradi svoje posredniške narave v svojem spoštovanju do tujega prek prevodov skuša »vse zaklade tako tuje in svoje znanosti zediniti v veliko zgodovinsko celoto v svojem jeziku, da bi se ti ohranili v središču in srcu Evrope« (Schleiermacher 1838, 244). To zedinjenje je po njegovem mnenju pravi zgodovinski cilj prevajanja, nemški narod pa je poklican k tej dejavnosti, saj jo občuti kot notranjo nujo.

Nadaljevanja tega romantičnega prepričanja o posebnem položaju prevajanja v nemški kulturi pri Gadamerju ne najdemo. Prav tako ne naletimo na mnenje, da se mora prevod čim bolj približati jeziku in kulturi izvirnika, zato pa se to zopet pojavi pri Georgeu Steinerju, ki odkrito priznava odločilen vpliv misli Hansa-Georga Gadamerja na svoja teoretična razmišljanja o prevajanju.

### George Steiner

George Steiner predstavi svojo teorijo prevajanja v enciklopedičnem in avtoritativnem delu *After Babel*, ki je bilo prvič izdano leta 1975 (in dopolnjeno leta 1992) in je gotovo eno izmed najbolj znanih del o teoriji prevajanja, nastalo po drugi svetovni vojni. Kljub nekaterim pomanjkljivostim vseeno dokaj uspešno vzpostavlja dialog med sodobnim jezikoslovjem, literarno kritiko, filozofijo in teoretičnimi problemi prevajanja.

Avtor sam uvrsti svoje pojmovanje prevoda in prevajanja v eno izmed štirih temeljnih obdobj teorije prevajanja: prvo, za katero je značilna osredotočenost na empiričnost, na specifične prevode in prevodne rešitve, sega od Cicera prek Hieronima in Luthra do Hölderlina; drugo, teoretično

obdobje, od F. Schleiermacherja do V. Larbauda; tretje, jezikoslovno obdobje, zaznamujejo poskusi vzpostavitve strojnega prevajanja in je prežeto s strukturalizmom; četrto pa je hermenevtično in metafizično. In prav v to zadnje obdobje, v katerem se je zaupanje v strojno prevajanje omajalo in je teorija postala interdisciplinarna, poleg Walterja Benjamina, Martina Heideggra, Hansa-Georga Gadamerja in Stephana Rosenzweiga Steiner uvršča tudi svoje delo in poglede na prevajanje (Steiner 1992, 248–251).

Tako kot Gadamer je tudi Steiner prepričan, da je prevajanje predvsem interpretacija tujega besedila, ki je obenem polna zaupanja in nasilna, posesivna, razdiralna in obnovitvena. Steiner je prepričan, da je jezik nekaj, kar se bistveno veže na posameznika, saj s pomočjo jezika določamo svojo lastno ideniteto oz. identiteto skupine. Tako jezik ni v prvi vrsti namenjen sporočanju in preseganju meja lastne skupnosti, temveč ohranjanju in zaščiti teh meja. Vendar pa Steiner meni, da moramo težnjo po zaprtosti uravnovešiti z nekim drugim dejanjem, ki posameznika in skupino odpira drugemu. In ravno to je naloga prevajalca: prevajalec se mora zoperstaviti hermetičnosti jezika s svojo odprtostjo in tako vzpostaviti ravnovesje. Prevajanje nam omogoči, da se osvobodimo spon lastnega jezika in prodremo v jezik drugega. Vendar pa to preseganje samega sebe ni zgolj avtomatično zamenjevanje različnih jezikovnih ustreznic, temveč je oblika interpretacije (Steiner 1992, 312–435).

Steiner dodeli interpretativno naravo vsakemu sporočanju – najde jo tako znotraj enega jezika, kjer mora vsak govorec misel sogovornika razložiti in prevesti v svoj jezik oziroma pomen starejšega besedila prevesti v sodobnejši jezik in stvarnost, kot tudi med različnimi jeziki, kjer Steiner sledi Walterju Benjaminu in Friedrichu Schleiermacherju in priporoča ohranjanje tujosti v prevodu, saj »najbolj vzvišena videnja prave narave prevajanja« izhajajo ravno iz prepričanja o nujnosti dobesednosti prevoda (Steiner 1992, 350).

Vpliv Gadamerja zasledimo ne samo pri Georgeu Steinerju, ki se sam uvršča v hermenevtično smer teorije prevajanja, ampak tudi pri francoskem hermenevtičnem prevodoslovcu Jean-Renéju Ladmiralu in nemških hermenevtičnih teorijah prevajanja, in sicer predvsem pri teoretikih Fritzu Paepkeju in Radegundis Stolze. Ti teoretiki pa v nasprotju z napotili Schleiermacherja in Steinerja zagovarjajo radikalno prilagajanje besedila ciljni kulturi in jeziku.

### *Jean-René Ladmiral*

Ladmiral pozdravlja hermenevtični pristop k prevajanju predvsem zato, ker ga osvobaja strukturalističnih spon razmišljanja o iskanju ekvivalentnih prevodnih ustreznic in mu dopušča osredotočanje na odnos, ki ga ima prevajalec do sveta, do jezika in do besedil. Tako se z uporabo hermenevtičnega pristopa izogne obravnavi besedilnih struktur, funkcij in dejavnikov, ki na ta prenos informacij vplivajo. Namesto tega spregovori o prevajalcih kot o posameznikih, ki se na določen način lotijo besedila, ki

ga morajo prevesti, ob tem pa sprejemajo jezikovne odločitve. Osredotoča se na analizo mišljenja in intuicije prevajalca, na kakšen način se prevajalec zaveda akta prevajanja ter kako razmišlja o svojem dojemanju in ravnanju (Ladmiral 1979, 1988).

Pri prevajanju se po Ladmiralovem mnenju sporočilo osvobodi znakov izhodiščnega jezika in se na novo izoblikuje v ciljnem jeziku. Prvi in bistveni korak pri prevajanju je razumevanje besedila, bistveni element določenega besedila pa je prek besed ustvarjeni svet. Pri prevajanju se ta bistveni svet osvobodi spon izhodiščnega jezika in se potem v ciljnem jeziku ustvari na novo. Ladmiral uporabi podobo smrti in vstajenja; nujen pogoj za prevod je namreč smrt označevalcev izhodiščnega jezika, ki vodi k reinkarnaciji označencev v ciljnem jeziku (Ladmiral 1993, 293).

Čeprav se Ladmiral skuša prek hermenevtične misli izogniti dihotomiji med zvestim in svobodnim prevodom ter spregovori o prevajalcu kot o svobodnem človeku, obsojenem na sprejemanje odločitev (Ladmiral 1993, 291), vseeno meni, da so izhodiščno usmerjeni prevajalci posiljevalci, ki delajo silo svojemu maternemu jeziku. To neprijetno podobo še nadalje razvije in doda, da se tudi prava pot prevajalca, tj. tista, ki ustvarja prevode, prilagojene ciljnemu jeziku in publiki, začneja podobno: kot se nekatera razmerja začnejo s posilstvom, končajo pa z obojestranskim užitek in slogom, tudi literarni prevajalec najprej nasilno pristopi k besedilu, potem pa doseže privolitev izvirnika za svojo stvaritev v ciljnem jeziku. Ciljni jezik naj bi torej najprej privolil v prevod, dober prevod pa bi omogočil uresničitev možnosti jezika, ki spijo v ciljnem jeziku, in ga na ta način proslavil (Ladmiral 1993, 296f). Podobno prepričanje, da se mora prevod prilagoditi ciljni kulturi, najdemo tudi pri nemških hermenevtičnih prevodoslovcih.

### Fritz Paepcke

Tako Fritz Paepcke v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja najprej podari, da je prevodna enota vsakega prevajalskega podviga besedilo v celoti. Prevajalec ne prevaja besed ali stavkov, temveč celotna besedila, saj so besedila kompleksne celote, ki jih ne moremo preprosto povzeti. Besedila so namreč pojavi, pri katerih celota znaša več kot vsota njihovih sestavin. V besedilu niso najpomembnejše tipične, ponovljive strukture, temveč njihova individualnost. Tako besedila postanejo izraz individualnosti, niso zgolj kulturnospecifična posredovanja informacij, temveč sporočila določenih posameznikov v okviru določene komunikacijske situacije in kulture. Prvi korak pri prevajanju torej ni, da ugotovimo, kakšno vlogo bo imelo besedilo v ciljnem jeziku, temveč predvsem odgovor na vprašanje, *kaj* sploh moramo posredovati (Paepcke 1986, 103f).

Čeprav je Paepcke prepričan, da mora vsak prevajalec intuitivno izoblikovati svojo lastno metodo prevajanja, vseeno vztraja, da je prevajanje vedno novo iskanje *skladnih* formulacij (Paepcke 1986, 86), ki ohranjajo smisel v drugem jeziku, in je tako bolj naklonjen ciljno usmerjenemu prevodu. Podobno prepričanje najdemo tudi pri njegovi naslednici, Radegundis Stolze.



Stolzejeva sledi Gadamerjevi misli in ponovi, da je besedilo/izvirnik bralcu/prevajalcu najprej tuje. Zato mora prevajalec stopiti v dialog z neznanim v besedilu. Tako prevajalec postavlja vprašanja, na katera besedilo odgovarja. Da pa prevajalec lahko postavi vprašanja, mora imeti določene vnaprejšnje predstave, saj razumevanje dosežemo le na osnovi skupnega. Zato je Stolzejeva prepričana, da prevajalec ne more uspeti brez nujne hermenevtične osnove, ki jo sestavlja vedenje o strokovnih in kulturnih znanjih (Stolze 1992).

Prevajanje je pri Radegundis Stolze ustvarjanje smiselne skladnosti med izvirnikom in prevodom, skladnosti, ki je asimetrična zaradi različnih besedilnih struktur. To skladnost dosežemo le, če pri prevajanju dosežemo hermenevtično deverbalizacijo, kar pomeni, da izoblikujemo prevod neodvisno od struktur izhodiščnega besedila. Zato Stolzejeva, podobno kot Paepcke, zagovarja prevod, ki se prilagaja ciljni kulturi in jeziku (Stolze 1994, 207–208).

Stolzejeva izhaja iz prepričanja, da mora prevajalec zaradi odgovornosti, ki jo čuti do izhodiščnega besedila in do prejemnika prevoda, ozavestiti svoje delovanje. Prevajalec mora biti sposoben kritično razmišljati o svojem delovanju. Vedenje, ki se izoblikuje na osnovi takšnega razmišljanja, vidi kot del prevodne kompetence (Stolze 1994, 196). Naloga prevajalca je torej to, da osvobodi smisel iz spon izvorne ubeseditve in ustvari ciljno usmerjeni jezikovno koherentni prevod, ki bo ustrezal določeni kulturno specifični situaciji.

Sodobna nemška hermenevtična teorija prevajanja se torej osredotoči na prevajalca. Poudarja ustvarjalnost prevajalca in ga sili v premišljevanje o svojem delovanju. V skladu z Gadamerjevim prepričanjem ti teoretiki trdijo, da čeprav se smisel besedila v povezavi z interpretom-prevajalcem dopolnjuje, vseeno načelna identita smisla s tem ni prizadeta. Osnovni smisel se, čeprav v vedno drugačni in novi preobleki, kljub vsemu ohranja. S tem prepričanjem se v sodobni teoriji prevajanja zoperstavlja dekonstruktivistični smeri, ki podvomi ravno v te temeljne pojme, in sicer v enotnost besedila in identiteto smisla.

Iz abstraktnosti Gadamerjevega zaljučka se torej praktično legitimizirajo različna razumevanja prevajanja. Nobeden izmed naštetih teoretikov prevajanja, ki se odkrito naslonijo na njegovo misel, ne vzdrži na tej splošni in abstraktni poziciji, temveč se bolj ali manj odkrito odloči za eno izmed skrajnosti in obenem tudi predpisuje določen način prevajanja oz. določeno prevajalsko strategijo. Na eni strani se tako izoblikuje skupina teoretikov, ki se zavzema za izhodiščno usmerjeni prevod, tj. prevod, ki naj bi se v največji možni meri približal jeziku in kulturi izvirnika; na drugi strani pa predvsem sodobni nemški hermenevtični teoretiki prevajanja zagovarjajo ciljno usmerjeni prevod, tj. prevod, ki bi se čim bolj približal bralstvu, kulturi in jeziku, v katerem je nastal prevod. Na Gadamerjevo misel o prevajanju se torej nasloni kar nekaj pomembnih teoretikov prevajanja, konkretni zaključki in praktični napotki prevajalcem, ki jih izpeljejo iz njegove misli, pa so različni in pogosto tudi kontradiktorni.

## NAVEDENI VIRI

- Hans-Georg Gadamer. 2001. *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, zbirka Labirinti, str. 313–317. Prev. Tomo Virk.
- Ladmiral, Jean-René. 1979. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Petite bibliothèque Payot.
- Ladmiral, Jean-René. 1988. *Epistemologie de la traduction*. V: R. Arntz, ur. Textlinguistik und Fachsprache. AILA-Symposion. Hildesheim: Olms, str. 35–47.
- Ladmiral, Jean-René. 1993. *Sourciers et ciblistes*. V: Justa Holz: Manttari in Christiane Nord, ur. *Traducere Navem. Festschrift Katharina Reiss*. Tampere: Tampereen Yliopisto, str. 287–300.
- Paepcke, Fritz. 1986. *Im Übersetzen leben – Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen: Narr.
- Schleiermacher, F. 1838. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. V: *Friederich Schleiermacher's sämtliche Werke*, Dritte Abtheilung: Zur Philosophie, Zweiter Band, Berlin: Reimer, 207–245.
- Steiner, George. 1992. (1975) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Stolze, Radegundis. 1992. *Hermeneutisches Übersetzen: Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Tübingen: Narr.
- Stolze, Radegundis. 1993. *Mitteilen und Erklären – Kompensatorische Übersetzungsstrategien bei Verständnisbarrieren*. V: Justa Holz: Manttari in Christiane Nord, ur. *Traducere Navem*. Festschrift Katharina Reiss. Tampere: Tampereen Yliopisto, str. 261–274.
- Stolze, Radegundis. 1994. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Maj 2002

## Sodelavci v tej številki:

Aleksander Skaza,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti,  
Ljubljana, Aškerčeva 2

Franca Buttolo,

1000 Ljubljana, SI

Marko Juvan,

1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede,  
Ljubljana, Novi trg 5

Matija Ogrin,

1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede,  
Ljubljana, Novi trg 5

Alenka Koron,

1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede,  
Ljubljana, Novi trg 5

Lenart Škof,

1000 Ljubljana, SI

Irena Novak-Popov,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti,  
Ljubljana, Aškerčeva 2

Helga Glušič,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti,  
Ljubljana, Aškerčeva 2

Alojzija Zupan Sosič

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti,  
Ljubljana, Aškerčeva 2

Andrej Inkret,

1000 Ljubljana, SI, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Lado Kralj,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost  
in literarno teorijo, Ljubljana, Aškerčeva 2

Darja Pavlič,

2000 Maribor, SI, Pedagoška fakulteta

Ignacija J. Fridl,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Ljubljana, Aškerčeva 2

Dean Komel,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Ljubljana, Aškerčeva 2

Nike Kocijančič Pokorn,

1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za prevajanje  
in tolmačenje, Ljubljana, Aškerčeva 2

Darko Dolinar,

1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo  
in literarne vede, Ljubljana, Novi trg 5

UDK 821.161.1.09:316.72"19/20"

ruska književnost / ruska kultura / kulturna identiteta / umetnost / družbena vloga / estetski humanizem / globalizacija

*Aleksander Skaza: Kulturologija in poučevanje ruske literature v svetu v pogojih globalizacije*

Referat nakazuje nekatere temeljne vrednote ruske kulture, ki bi jih bilo treba upoštevati pri pouku ruske literature ob zahtevah, ki jih zastavlja humanističnim vedam sodobna globalizacija sveta. Pozornost je posvečena predvsem estetskemu humanizmu. Ta se je najbolj celovito uveljavil v umetnosti F. M. Dostojevskega in sugestivno izrazil v pisateljevem načelu »lepota bo rešila svet« in paradoksu »vsi smo za vse krivi«, ki se navezuje na zavest o nedeljivi odgovornosti človeka in človeštva za usodo globalizirajočega se sveta.

UDK 82.0:81'42

literarna teorija / literarni žanri / žanrska književnost / medbesedilnost / intertekstualnost

*Marko Juvan: Žanrska identiteta in medbesedilnost*

Antiesencializem je v genologiji privedel do teze, da so zvrsti in žanri zgolj sistemi razlik brez določljive formalne ali vsebinske substance, ki bi se jo dalo pokazati v besedilih. Danes lahko s pomočjo koncepcije medbesedilnosti žanrsko identiteto pojasnimo drugače: žanri živijo od družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilne in metabesedilne

UDK 82.09(497.4)"1918/1945"

821.163.6.09"1918/1945"

slovenska literarna veda / literarna kritika / literarno vrednotenje / 1918/1945 / Vodnik, France / Vidmar, Josip / Brnčič, Ivo

*Matija Ogrin: Literarno vrednotenje na Slovenskem od 1918 do 1945*

Članek povzema izsledke obsežnejše raziskave o slovenskem literarnem vrednotenju med vojnama in nakazuje perspektivo, v kateri so se razvijale glavne duhovne usmeritve tega vrednotenja – katoliška, svobodomiseln in marksistična. Na primeru glavnih avtorjev teh usmeritev – to so France Vodnik, Josip Vidmar in Ivo Brnčič – je predstavljena tudi tipološka problematika slovenskega literarnega vrednotenja v času med vojnama.

UDK 82.09(497.4)"191/192":929 Čibej F.

821.133.1.09-31 Proust M.

slovenska literarna veda / literarna fenomenologija / literarna ontologija / Čibej, Franc / Proust, Marcel

*Franca Buttolo: Prvi slovenski odmev na Proustove motive nastanka in obstoja literarnega dela*

Spis obravnava literarno-ontološko razmišljanje filozofa Franja Čibeja (1901–1929) v tistem delu njegove razprave »Funkcije pesništva« (1926), v katerem analizira motivno-tematske sklope Proustovega cikla »Iskanje izgubljenega časa«. V njih predstavi zlasti literarno-ontološko problematiko pripovedovalčevega obujanja spominov na nastajanje črtice o treh zvonikih, pripovedovalčevega prvega literarnega dela.



## NAVODILA ZA AVTORJE

*Primerjalna književnost* objavlja prispevke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih.

Avtorji oddajo rokopise tipkane ali na računalniški disketi z dodanim iztiskom. Priporočamo urejevalnik Word za Okna; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (\*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

Rokopise in diskete pošljite na naslov: Tomo Virk, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednikom lahko uporabite tudi elektronsko pošto (tomo.virk@guest.arnes.si).

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledkom, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzija ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je mogoče, naj za prevod poskrbi avtor sam.

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavijo.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali oklepaju na kocu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljene ali navajane strokovne literature.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:

(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov

publikacije), (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah navajamo tako:

(priimek, ime avtorja): (naslov članka), (naslov publikacije) (letnik), (letnica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani obliki:

(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji označeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

'Comparative Literature' (*Primerjalna književnost*) publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. Multi-disciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovene, and occasionally in foreign languages.

Authors should submit their papers typed, or on floppy disc, accompanied by a printed version. Word for Windows is recommended; we also accept texts in \*.TXT format or in other formats which are PC-IBM compatible.

Manuscripts and floppy discs should be sent to:

Tomo Virk, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Further information can be obtained from the editor of Comparative Literature via e-mail at (tomo.virk@guest.arnes.si).

Typed or printed manuscripts must be double-spaced, i.e. up to 30 lines per page; a normal page consists of 2000 characters, and authors need to take this into account when selecting a font.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). The articles must have an accompanying synopsis (up to 300 characters) and abstract (up to 2,000 characters). Synopses are published in Slovene and a foreign language, while abstracts are published only in foreign languages. An article written in a foreign language must have an abstract in Slovene, provided by the author if possible.

Long articles may be divided into chapters and subchapters.

Illustrations (pictures, graphs, tables etc.) should be included within the text if the computer programme allows. Should this not be possible, they need to be added separately, and where they need to be included must be clearly indicated in the text.

Special letters or graphic symbols which are not included in the chosen programme and which may cause difficulties with conversion must be specially marked in the text and clearly printed to one side of the paper.

Quotes should be marked with quotation marks. Longer quotations (more than 5 lines) should be given a separate paragraph. The source of quotations should be given either in a footnote or at the end of the quotation.

Technical terms from foreign languages or Latin quotes within the text should be italicised.

Footnotes are numbered and placed at the end of the text.

All bibliographical quotations may be included in the footnotes; however, articles must also have a separate bibliography, or at least a list of the expert literature quoted or employed.

Bibliographies must be listed alphabetically; long lists can be divided according to content, although still in alphabetical order.

Independent publications (monographs, collections of papers) should be quoted as follows:

(surname and first names or initials of author; with collections): (the name of the editor), (the title of publication), (the publisher), (place of publication), (date year of publication), (in collections the title of the publication and number of the volume, where appropriate, are required).

Articles in journals should be quoted as follows:

(surname and first name(s) or initial(s) of the author): (title of article), (title of publication) (volume), (year of publication), (number, if necessary), (page or pages).

Within the text you may cite works or quote parts of them in a shorter form: (surname of the author) (year of publication), (page no.).

A shorter version can also be used in footnotes, but only if the article has a special bibliography.

The titles of books and journals in both text and footnotes should be italicised; the titles of articles in journals and collections are usually placed in quotation marks.





# Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 25, Nr. 1,*  
*Ljubljana, June 2002*  
UDK 82.091(05)

## CONTENTS

---

### ▪ PAPERS

*Aleksander Skaza:*

Cultural studies and the teaching of russian literature  
under the conditions of globalisation ..... 1

*Marko Juvan:*

Genre identity and intertextuality ..... 9

*Matija Ogrin:*

Evaluation of literature in Slovenian criticism  
1918–1945 ..... 27

*Franca Buttolo:*

The early treatment by the Slovenian philosopher  
of the ontological motifs pertaining to the literary work  
of art in Proust's opus ..... 39

### ▪ BOOK REVIEWS

### ▪ BIBLIOGRAPHY

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 25/2002, št. 1

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

**Uredniški odbor** (Editorial board): Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj (vsi Ljubljana)

**Uredniški svet** (Advisory council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V. Dimić (Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Lancaster), Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

**Glavni in odgovorni urednik** (Editor): Tomo Virk

**Naslov uredništva** (Editor's Address): 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

**Dokumentacijska oprema člankov:** Seta Knop

**Likovna oprema:** Igor Resnik

**Prelom:** Alenka Maček

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

© avtorji

Izhaja dvakrat na leto (CL is published twice a year).

**Naročila sprejema** Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina (Subscriptions): 2200 SIT, za študente in dijake 1200 SIT.

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

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern languages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's international periodicals directory. – New Providence : Bowker

Revija izhaja s podporo Ministrstva za šolstvo, znanost in šport, Ministrstva za kulturo, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete.

Oddano v tisk 28. junija 2002.