

Primerjalna književnost

Ljubljana 2002 • številka 2

RAZPRAVE

Janko Kos:

UVOV V HISTORIČNO-TIPOLOŠKO
SISTEMATIKO
LITERARNEGA RAZVOJA

Brane Senegačnik:

STRANSKI LIKI
V SOFOKLOVIH TRAGEDIJAH

Alenka Jovanovski:

NOVOVEŠKA ESTETIKA IN MISTIKA

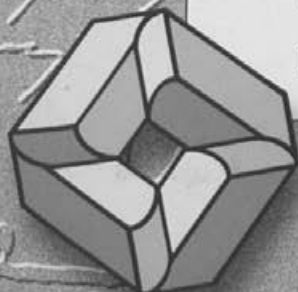
Marijan Dovič:

RADIKALNI KONSTRUKTIVIZEM
IN SISTEMSKA TEORIJA
KOT TEORETIČNA TEMELJA
EMPIRIČNE LITERARNE ZNANOSTI

INTERVJU

KRITIKA

KRONIKA



P Primerjalna književnost

PKn, letnik 25, št. 2, Ljubljana, december 2002
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Janko Kos:

Uvod v historično-tipološko sistematiko
literarnega razvoja 1

Brane Senegačnik:

Stranski liki v Sofoklovih tragedijah 21

Alenka Jovanovski:

Novoveška estetika in mistika 39

Marijan Dovič:

Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija
kot teoretična temelja empirične literarne znanosti 57

▪ INTERVJU

Literatura kot dejanje prestopanja meje
Intervju-dialog s profesorjem dr. Wolfgangom Iserjem
(prevedla Jelka Kernev Štrajn) 75

▪ KRITIKA

Prostor za refleksijo historične pripovedi
(Alenka Koron) 87

▪ KRONIKA

VIII. mednarodni kongres IGEL (Marijan Dovič) 95

Simpozij *Kako pisati literarno zgodovino danes?*
(Matjaž Zaplotnik) 98

Dejavnost Društva 1998–2002 (Marijan Dovič) 101

UVOD V HISTORIČNO-TIPOLOŠKO SISTEMATIKO LITERARNEGA RAZVOJA

Janko Kos

Ljubljana

Razprava analizira problem literarnega razvoja na različnih ravneh, od razvoja posameznih avtorskih opusov do razvoja posameznih nacionalnih literatur, večjih literarnih regij, evropske in svetovne literature v celoti, literarnih smeri in obdobjih, vrst ali zvrsti. V tem okviru razločuje različne tipe literarnega razvoja, njegove notranje in zunanje vzroke. Ob evropski literaturi preverja možnost razvojnega periodiziranja s pomočjo duhovnozgodovinske metode in prihaja do sklepa, da je ta vidik potrebno dopolniti z ahistorično tipološkim. Evropski model literarnega razvoja ne pride v poštev za razlago orientalskih literatur starega in srednjega veka, pač pa je v nji mogoča uporaba tipološkega aspekta.

An introduction to a historical-typological systematics of literary development. The article analyses the problem of literary development on various levels, from the development of individual authors and their work, to the development of national literatures, literary orientations and periods, types and genres. Within this framework a differentiation is made between different types of literary development, and their internal and external causes. The possibility of a developmental periodisation with the application of the geistesgeschichtliche method is tested on European literature, with the conclusion that this aspect needs to be complemented by ahistorical and typological aspects. A European model of literary development cannot be applied in the interpretation of the oriental literatures of Antiquity and the Middle Ages. Applying the typological aspect is, however, feasible.

Pojem literarnega razvoja, postavljen v naslov te razprave, se zdi samo-umeven, vendar lahko postane z metodološkega stališča problem. O razvoju v pravem pomenu besede se govori v zvezi z naravnimi pojavi, v kozmologiji, geologiji in biologiji; zlasti v tej se izrecno nanaša na razvoj živih bitij, bodisi posameznih bodisi rodov in vrst. Prenesen pomen dobi, brž ko ga prenašamo na področja zgodovine, družbe, civilizacije in kulture – v teh območjih ne gre več za razvoj naravnih bitij in vrst, ampak za razvoj umetnih enot, spremenjenih v miselno abstrakcijo. Tak je njegov

pomen, ko govorimo o razvoju antične demokracije, o razvoju rimske države, o razvoju evropske filozofije, glasbe ali slikarstva, in seveda o razvoju katerekoli literature, na primer slovenske.

Od tod mora slediti premislek o tem, kakšnim logičnim pogojem mora zadostiti prenesena pojmovna raba, če naj bo smiselna, ne pa samovoljna ali samo metaforična. Glavni pogoj za takšno rabo je ta, da lahko opredelimo istovetnost nosilca (substrata, podstati) tega, kar se razvija, hkrati pa v enakost zmeraj istega vpeljujemo drugačnost; skoznjo se nosilec spreminja, obenem pa v različnosti vendarle ohranja svojo istovetnost. Ta logični pogoj velja tudi za uporabo pojma razvoj na področju besedne umetnosti, brez tega bi bilo razpravljanje o literarnem razvoju nesmiselno ali celo nemogoče.

Natančnejši pogled pokaže, da je razvoj literature mogoče raziskovati na različnih ravneh, z različnih stališč in v zmeraj drugačnem kontekstu, pa tudi ne zmeraj z enako upravičenostjo, odvisno pač od tega, za razvoj katere literarne enote nam gre in kaj naj bi bilo njegov nosilec ali substrat. Včasih je takšna enota avtorski opus; ko na primer govorimo o Prešernovem pesniškem razvoju ali pa o razvoju Cankarjeve poezije, pripovedne proze in dramatike. V obeh primerih sta substrat razvoja živi, realni Prešeren oziroma Cankar kot ustvarjalna posameznika, prepoznavna v vseh svojih delih, tako da se njuna istovetnost ohranja skozi vse spremembe njunega opusa; substrat je tu realna eksistenca osebe ali Jaza.

Medtem ko je nosilec avtorskega razvoja zmeraj konkreten, empirično enkrat in posamezen, se na bistveno drugačno raven postavlja substrat, iz katerega lahko izpeljujemo razvoj posamezne nacionalne književnosti – slovenske, francoske ali ruske. Njegov nosilec ni eksistenca posamezne osebe, ampak tista splošnost, ki zagotavlja takšni literaturi trajno istovetnost. To je v večini primerov jezik, šele z njim lahko nastane, v njem se spreminja in naposled tudi nehuje obstajati. Slovenska literatura je razvojna entiteta s prepoznavno trajno istovetnostjo samo tako, da se ohranja v istosti jezika, čeprav v še tako spremenjenih okoliščinah. V tem primeru je konstitutivnost jezika v literarnem razvoju tako velika, da njegove istovetnosti ne morejo razveljaviti še tako veliki geopolitični premiki. Nedvomno je del ene in iste slovenske književnosti tudi tista, ki je nastajala od začetka 20. stoletja v ZDA, ali pa emigrantska po drugi svetovni vojni v Argentini, ZDA, Kanadi, Avstraliji in po Evropi. Da pripada književnost zamejskih Slovencev kljub politični ločenosti od matične države isti nacionalni literaturi, je s tega stališča samoumevno.

Drugačen je substrat nacionalnih literatur, ki jezikovno niso samo svoje, ampak jim daje odločilno istovetnost posebna geopolitična, zgodovinska in tradicijska določenost. Tak je vsaj deloma razvojni položaj kanadske književnosti v francoskem jeziku, ki jo praviloma štejemo za posebno razvojno območje; še bolj naj to velja za književnosti v frankofonskih deželah Afrike ali Srednje Amerike. Zelo izrazit primer je irska književnost, večidel pisana v angleščini, tako da ji istovetnost daje šele posebna geopolitična, političnozgodovinska in duhovna tradicija. Podoben je položaj vseh literatur v angleškem jeziku, nastalih iz geopolitičnih posledic angleškega kolonializma od 17. stoletja naprej. Najvidnejši pri-

mer je angloameriška književnost v ZDA, ki je bila s svojim razvojem na začetku pripeta na britansko, a je po osamosvojitvi polagoma začela preraščati v nacionalno literaturo s samostojnim razvojem in posebno istovetnostjo.

Zapletenih vprašanj o razvoju nacionalnih literatur, njihovi istovetnosti in različnosti od drugih, tudi najbližjih, je še veliko, od avstrijske in švicarske do črnogorske ali flamske. Še težji problemi se odpirajo s poskusi, kako obravnavati skupni razvoj več nacionalnih literatur, povezanih v t. i. regionalne enote, na primer zahodnoevropskih, srednjeevropskih ali nordijskih. Ali je mogoče najti skupni razvojni imenovalca za poljsko, češko in madžarsko književnost, ki se zdijo najznačilnejše za srednjeevropsko območje, če naj ta geopolitični pojem uporabimo z ustreznim pomenom tudi za literaturo? Zdi se, da bi v ta namen morali primerjati razvoj teh književnosti vsake zase in zatem med sabo, nato pa ugotavljati, kaj jim je razvojno zares skupno. Vendar bi taka raziskava bila upravičena samo, če bi že na začetku izhajali iz jasnega pojma o tem, kaj je pravzaprav »srednjeevropsko«, kaj je bistvo takega pojma, saj bi šele to bilo zadosten razlog, da bi te književnosti povezali v regionalno enoto. Podobna težava je s poskusi, kako določiti razvoj evropske literature kot celote. Tudi zdaj je vprašljivo, ali je ta pojem sploh smiseln in kakšen pomen naj mu pripišemo, da bi lahko razpravljali o enotnem literarnem razvoju Evrope. Na prvi pogled se zdi, da je pojem evropske literature samo zbirni pojem za vse književnosti, ki so obstajale in še obstajajo v Evropi. V tem primeru bi morda s primerjavo razvoja vsake posamezne teh književnosti prišli do razvojne sheme, ki bi lahko obveljala za skupno, s tem pa upravičila govor o evropski literaturi kot posebni literarnorazvojni enoti. Vendar bi kaj takega bilo nemogoče, če ne bi najprej določili, v čem je »evropskost« različnih nacionalnih literatur na stari celini, nato pa raziskali, kako se ta »evropskost« razvojno pojavlja v vsaki teh književnosti posebej, in nazadnje, kdaj in kako se realizira kot skupen razvojni model. To pa pomeni, da je pogoj za raziskavo vseh višjih razvojnih enot, ki presegajo raven nacionalnih literatur, za njihovo jezikovno in geopolitično določenost, predvsem določitev »bistva«, ki šele konstituira takšne enote, jim daje istovetnost, s tem pa omogoča smiselno razpravljanje o njihovem razvoju.

Na drugačni ravni, zato težje in skoraj nerešljivo, se odpira vprašanje o razvoju orientalskih literatur v starem in srednjem veku, zlasti če jih mislimo z edninskim pojmom orientalska literatura. Podobno kot evropska literatura se zdi tudi ta pojem samo zbirni pojem mnogih književnosti starega Bližnjega vzhoda, Indije in Daljnega vzhoda. Vendar skupno »bistvo«, ki naj bi zbirnemu pojmu dajalo nekakšen substrat, tu ne obstaja, v nasprotju z evropsko, kjer je takšen substrat skupna kulturna tradicija judovsko-krščanskega temelja in grško-rimske antike. Literaturam, ki segajo od staroegipčanske do srednjeveške japonske, ni mogoče najti takšnega skupnega imenovalca, kar pomeni, da ne obstaja skupno »bistvo« orientalskih književnosti, iz katerega bi mogli izpeljati njihov skupni razvoj, kot je to hipotetično mogoče za evropsko literaturo kot eno samo literarno enoto. Dvomljivo je celo to, ali se da s primerjavo ori-

entalskih književnosti med sabo priti do zanesljivih dokazov o podobnosti njihovega razvoja, saj so jezikovno, geopolitično in kulturnozgodovinsko preveč daleč vsaksebi, da bi kaj takega bilo verjetno. Ostaja možnost, da bi bila razvojna primerjava mogoča vsaj med tistimi literaturami Orienta, ki so bile geopolitično in zgodovinsko med sabo povezane v prave regionalne enote. To velja zlasti za stare literature Bližnjega vzhoda, tj. za sumersko, akadsko, hetitsko, starojudovsko in egipčansko; pa tudi za arabsko in perzijsko, ne nazadnje za kitajsko in japonsko, deloma pa tudi za povezave indijske literature s perzijsko in arabsko, z druge strani s kitajsko, čeprav omejeno na posamezna zgodovinska obdobja. Vendar je tudi v teh primerih vprašljivo, ali je o povezavah te vrste mogoče razpravljati kot o razvoju pravih literarnih enot.

Navsezadnje se ob vprašanju o smislu literarnega razvoja odpira problem svetovne literature kot najširše razvojne enote. Na prvi pogled je pojem svetovne literature samo zbirni pojem za nacionalne literature vseh časov, jezikov in območij; v tem pomenu ne gre za enoto, ki bi ji lahko pripisali razpoznavno identiteto in bi ji pripadala skupna razvojna pot. Pojem svetovne književnosti je seveda mogoče preinterpretirati v tem smislu, da stopa v njegov pomen samo tisto, kar prerašča okvire nacionalnih literatur in postane šele s tem v pravem pomenu besede »svetovno«. Govoriti o razvoju takšne svetovne literature bi pomenilo raziskovati, kdaj, kje in s katerimi deli je nastajala takšna svetovna literatura. Smiselnost takšnih raziskav je vprašljiva, saj bi terjale samovoljne odločitve, kaj je v različnih kulturnih območjih lahko del svetovno priznane in ovrednotene književnosti – tisto, kar velja za »svetovno« v Evropi in Ameriki, prav gotovo nima enake veljave v arabskih deželah, v Indiji ali na Kitajskem.

Tretja možnost za razpravo o svetovnem literarnem razvoju je še ta, da bi pod svetovno literaturo mislili na literaturo nasploh, tj. na literaturo kot literaturo, ne glede na njen konkretni razvoj v posameznih nacionalnih književnostih. To bi pomenilo, da moramo izhajati iz vnaprejšnjega pojma o tem, kaj je »bistvo« literature kot besedne umetnosti, v čem je njena »umetniškost« in »literarnost« – v nasprotju z neliterarnim spisjem, in kako se to »bistvo« razvija od svojih začetkov, kdaj in kje se realizira v »čisti« obliki, pa tudi, kdaj začenja krneti ali se umikati drugačnim oblikam pisanja ali spisja. Ali se to dogaja že v starem Orientu ali šele pri Grkih in Rimljanih? Kakšen je bil razvoj »čiste« literature v novem veku in kakšen je njen položaj na pragu tretjega tisočletja? S tega stališča se pojem svetovnega literarnega razvoja pokaže kot poseben problem, ki terja izoblikovano teoretsko misel o »bistvu« literature ali celo umetnosti nasploh. Tu se odpre vprašanje, ali je takšno teoretsko védenje mogoče pri današnjem stanju estetike, filozofije umetnosti in ne nazadnje same literarne vede.

Pojem literarnega razvoja se ne postavlja samo na ravni nacionalne, evropske ali svetovne literature, ampak tudi na ravni posameznih literarnih obdobj, smeri, struj in tokov. Tako je mogoče razlagati razvoj obdobjno-smernih enot, kot so renesančna in baročna književnost, literatura razsvetljenstva, predromantike in romantike, vse do modernizma in post-

modernizma; na tej ravni leži razvoj antične ali srednjeveške književnosti, če ju uporabljamo kot literarno-obdobja pojma. Pogoji za takšne razlage so seveda izdelani pojmi o tem, kaj je renesansa, barok ali modernizem, saj o razvoju takih obdobij ali smeri ni mogoče razpravljati, če »bistva«, za katera v teh pojmi gre, niso vsaj okvirno določena. Brez tega ne bi vedeli, kaj pravzaprav raziskujemo in kateri razvojni potek naj bo predmet naše pozornosti. Od tod je potrebno sklepati, da tudi na tej ravni – podobno kot za razvoj avtorskih opusov, posameznih nacionalnih literatur in njihovih sklopov vse do pojma svetovne literature – ni mogoče razpravljati o razvoju brez substrata, ki je nosilec razvojnega procesa, to pa so v teh primerih »bistva« literarnih smeri in obdobij; ta jim zagotavljajo istovetnost in razvojno spremenljivost.

Podobna tej je razvojna raven literarnih vrst ali zvrsti. V literarni vedi je že dolgo uveljavljen model raziskovanja prav ta, ki si jemlje za predmet razvoj epa, romana, tragedije in še vsega drugega, čemur se teoretsko in historično posveča literarna genologija. Pogoji za takšne raziskave je izhodiščna pojasnitev pojma o »bistvu« vrste ali zvrsti, katere razvoj naj bi se pokazal v obdelavi ustreznega empiričnega gradiva. O razvoju romana ni mogoče razpravljati, če ne izhajamo iz vsaj obrisno izdelanega pojma o tem, kakšno je »bistvo« romana in v katerih besedilih ga je mogoče iskati; šele s tem se lahko prikaže njegov razvoj. To pa velja za vse podobne genološko-razvojne probleme.

S tem se potrjuje, da je problem literarnega razvoja v svojem izhodišču praviloma odvisen od pojma o tistem, kar je podlaga takšnega razvoja. To zahteva teoretski premislek o nosilcu, substratu ali podstati razvojnega procesa, za katerega nam gre, bodisi da je to eksistenca posamezne osebe, jezika ali naroda, določenega z jezikom ali geopolitičnim položajem, bodisi da so to abstraktna »bistva«, iz katerih se določajo literarna obdobja in smeri, vrste ali zvrsti. Raziskovanje literarnega razvoja terja v vseh primerih teoretsko domišljeno izhodišče.

Kot v vseh območjih narave, družbe ali kulture pojem razvoja tudi v literaturi ne vključuje samo stalni, napredujoči, dvigajoči se tip razvoja v pozitivnem pomenu besede, ampak zajema prav tako možnost negativnih razvojnih procesov. Pojem ima tako pozitivne, afirmativne konotacije kot negativne in destruktivne pomene. Razvoj nekega literarnega pojava je lahko trajen, neprekinjen in sklenjen, prav tako pogosto poteka skozi prekinitve, zastoje in daljše časovne vrzeli, vse do očitne regresije, ki vodi v upad, oslabitev in nazadnje v konec razvojnega poteka. Primer prvega razvojnega tipa je razvoj Prešernovega pesništva, ki v svojem notranjem in zunanjem poteku kaže poteze skoraj neprekinjenega razvoja, s spremembami, ki so jasno naznačene, s krajšimi premori, ki so uvod v novo razvojno fazo, v zadnjih letih z upočasnitvijo, ki ne vodi v pravo oslabitev; sledi ji hiter in naraven ustvarjalni konec. Prav zato je mogoče Prešernov pesniški razvoj razčleniti na zgodnje, zrelo in pozno obdobje. Nasprotnemu tipu pripada razvoj Linhartovega pesništva oziroma pisateljstva. Med njegovim mladostnim in zrelim obdobjem okoli leta 1790 ni videti nobene neposredne zveze in neprekinjenega poteka, v prvem obdobju je pisal nemško, v drugem slovensko, nemško pa le še v svojem

neliterarnem zgodovinoepisnem delu. V tem času tudi ni več pisal pesmi in ne tragedij. Poleg tega so bila njegova mladostna besedila relativno izvirna, poznejši komediji pretežno prevoda oziroma priredbi.

Na ravni nacionalnih književnosti je mogoče opaziti podobne razvojne razlike. Če začetke slovenske književnosti zastavimo že z Brižinskimi spomeniki, nato pa vanjo umestimo pismenstvo srednjega veka in cerkveno književnost med letoma 1550 in 1750, se njen razvoj pokaže kot izrazito neregularen, z daljšimi zastoji, presledki ali celo upadi, dokler se sredi 19. stoletja ne spremeni v neprekinjen, usklajen in napredujoč tok. Nasprotno je za francosko in italijansko književnost, ki s prvimi besedili nista dosti starejši od slovenske ali pa sta celo mlajši, mogoče ugotavljati razvojno stalnost z bolj ali manj enakomernim ritmom in brez večjih zastojev. Oba razvojna modela sta sicer značilna za večino evropskih, pa tudi zunajevropskih literatur, med drugimi tudi za staroorientalske.

Samoumevno je razvoj literarnih obdobj in smeri praviloma sklenjen, neprekinjen in v sebi zaokrožen, saj je bistvena za te literarne enote prav razvojna koncentričnost z razvidnim začetkom in koncem. Nasprotno je model neregularnega, prekinjenega in neenakomernega razvoja tipičen za večino literarnih vrst ali zvrsti. Razvoj tragedije je potekal z velikimi presledki in zastoji, z dolgimi obdobji, ko je tragedija izginila tako iz literature kot iz gledališča. Potek tragedije in njene »smrti« po tezi G. Steinerja je primer razvoja, ki beleži ne samo začetke in vzpone nekega literarnega pojava, ampak pokaže že tudi njegov očitni upad in celo konec. Tega sicer še ni mogoče – kljub znani Lukácsovi tezi o »koncu« romana – prepoznati v razvoju evropskega romanopisja, vendar je tudi roman vzorčni primer literarne vrste ali zvrsti, ki od antike prek srednjega veka do novoveškega romana doživlja zmeraj nove začetke, premore in upade, pa tudi ponovna rojstva in nov zagon, se pravi, da gre za model neregularnega razvoja z večkratno rastočo in padajočo črto. Drugačno podobo ponuja razvoj kitajskega, indijskega ali japonskega romana. Tu gre večidel za enkratno, razvojno ne popolnoma jasno, sicer pa zaprt model zvrsti z začetkom, obdobjem razcveta in zatem dokončnega upada, ki ga je šele v 20. stoletju lahko nadomestil prevzem evropskega pojma o romanu, njegovih pripovednih oblik in žanrov.

Vsi mogoči primeri literarnega razvoja opozarjajo – ne glede na raven, kamor so postavljeni – na vlogo, ki jo imajo v njihovem poteku zunanji in notranji vzroki; to seveda velja za vse razvojne procese, tudi v organskem, naravnem svetu. Kot povsod je tudi v literaturi pomen zunanjih ali pa notranjih vzrokov, ki kakorkoli učinkujejo na razvoj, ga uravnavajo ali celo sprožajo, od primera do primera različni. Pri Linhartu so bili odločilni zunanji vzroki, ki so bili krivi tudi za prekinitev, zastoj in nazadnje za obnovo njegove literarne dejavnosti. Pri Prešernu je na prvi pogled vidna popolna usklajenost notranjih in zunanjih motivov, ki so usmerjali njegov pesniški razvoj, seveda tako, da med zunanje prištejemo tudi sprejem literarnih vplivov, modelov in spodbud. Toda to velja za vse avtorje, ki so ustvarjali kontinuirano, k temu jih je silila močna notranja motivacija, pa tudi spodbuda literarnega okolja. Bolj zapleteni so vzroki, ki uravnavajo razvoj nacionalnih literatur. V teh kot posebnih razvojnih

enotah ne obstaja nekakšen notranji impulz, ki bi jih usmerjal v razvoj, razen če bi priznali obstoj narodove »duše«, ki bi ne glede na jezik, iz katerega se neka literatura razvija, ali pa geopolitično situacijo, ki ji daje kontinuiteto, bila pravi notranji vzrok njenega razvoja, medtem ko bi jezik, tradicijo in zgodovinski kontekst smeli imeti za zunanji vzrok. Toda teorije o narodovi »duši« so negotove in v sociologiji, psihologiji ter zgodovinopisju, pa tudi v literarni vedi presežene. Seveda bi lahko iskali notranje vzroke za razvoj neke nacionalne literature v jeziku, vendar je ta z ozirom na literaturo zmeraj nekaj presežnega, kar pomeni, da gre bolj za zunanji kot za notranji razvojni vzrok. Poleg tega pa številne literature v Evropi in Ameriki niso vezane na svoj samolastni jezik, ampak na drugačne nosilce. Ob vprašanju o razvoju nacionalnih literatur je končno potrebno upoštevati, da je vsaka taka literatura v svojem razvoju predvsem zaporedje posameznih avtorskih opusov in s tem vzrokov, ki jih uravnavajo.

Notranje in zunanje vzroke je mogoče razločevati tudi v razvojnem poteku literarnih smeri in obdobj, vrst ali zvrsti. V razvoju srednjeveške, renesančne, romantične ali simbolistične literature je za notranji vzrok treba šteti »bistvo«, ki določa, da so te smeri tisto, za kar se nam kažejo. To »bistvo« omogoča posameznim avtorjem razvitje bistvenih določil neke literarne smeri ali obdobja. V tem smislu je »bistvo« antične, baročne ali naturalistične književnosti notranji vzrok, ki se realizira v delih posameznih avtorjev. Ti avtorji so s svojo socialno, kulturno in moralno situacijo zunanji vzrok, ki soodloča o realizaciji »bistva« renesančne književnosti ali simbolizma; pa ne samo literarnih smeri in obdobj, ampak tudi »bistva« romana, tragedije ali novele. S tem se potrjuje, da je za literarni razvoj na vseh ravneh odločilno zlasti vprašanje o razmerju in vlogi notranjih in zunanjih vzrokov razvojnega procesa.

Vse to pa še zmeraj ne zadošča za pojasnitev, kako poteka razvoj literature na katerikoli ravni. Kot povsod drugje je tudi v literaturi razvoj samo tisto dogajanje, ki ga je mogoče razčleniti na posamezne faze ali stopnje, prek katerih temeljni substrat prehaja v spremenjena stanja in se s tem razvija. Pri Linhartu ali Prešernu, pa tudi za Jurčiča, Tavčarja, Cankarja ali Župančiča je mogoče v poimenovanje razvojnih faz uvajati preproste pojme za zgodnje, zrelo in pozno obdobje, vendar so ti pojmi zgolj formalni, kronološki, biografsko opisni, s tem pa za samo literaturo še čisto zunanji. Zato praviloma v poimenovanje avtorskih razvojnih faz uvajamo pojme za literarne smeri, obdobja in tokove – za Linhartovo mladostno fazo pojme viharništva, sentimentalizma ali predromantike, za zrelo obdobje razsvetljenstva in rokokoja; pri Prešernu je zgodnja fazo mogoče označiti s pojmi razsvetljenstva, anakreontike ali predromantike, zrelo obdobje se sklada z visoko romantiko, pozno pa s pozno romantiko ali celo postromantikom. Enaka pojmovna razčlenitev je mogoča še za vse druge avtorske opuse, ne samo slovenske, ampak prav tako za evropske avtorje od Danteja in Shakespeara do T. S. Eliota in S. Becketta.

Splošna raba potrjuje, da je razvoj nacionalnih literatur mogoče razčleniti z nanosom pojmov za literarne smeri, obdobja ali širše kulturno-zgodovinske dobe. Tako se razvoj francoske ali angleške literature razpe-

nja med srednjim vekom, renesanso z barokom in klasicizmom ter simbolizmom, modernizmom in postmodernizmom. Brez teh obdobjno-smernih pojmov razvoja teh in drugih literatur ni mogoče opredeliti. Razvoja evropskega romana ni mogoče razumeti, ne da bi govorili o antičnih, srednjeveških, renesančnih romanih, vse do modernističnega in postmodernističnega romanopisja. S tem se izkaže, da za historično razčlenitev literarnega razvoja praviloma ne zadoščajo kronološki pojmi, kot jih poznajo zgodovine nekaterih nacionalnih književnosti. Znano je, da se staroegipčanska ali kitajska književnost običajno delita po dinastijah, podobne oznake se uporabljajo za nekatera obdobja angleške literature; zgodovina italijanske členi njen razvoj najpreprosteje po stoletjih, od quattrocenta do novecenta. Za večino evropskih in tudi evroameriških književnosti so pa vendar dokončno uveljavljene literarnosmerne oznake – od antike in srednjega veka do magičnega realizma in postmodernizma na prelomu v tretje tisočletje.

Ob takšni pojmovni rabi se odpira več vprašanj o njeni razvojni razvidnosti in utemeljenosti. Če naj ti pojmi sestavljajo pravo razvojno zaporedje, ne pa samo naključno in nelogično sosledico, ki je zgolj empirična, mora biti razvidno, zakaj si sledijo prav v navedenem časovnem redu, ne pa kako drugače – zakaj na primer sledi renesansi barok, ne pa romantika, tej realizem in ne modernizem, ter podobno. Metodološka težava s temi pojmi je morda ta, da so večinoma prevzeti iz različnih področij, ved in disciplin in da mnogi od njih niso čisto literarni. Tako sta pojma za antično in srednjeveško literaturo prevzeta iz splošne politične in kulturne zgodovine, pojem renesanse prihaja iz kulturne zgodovine, prav tako razsvetljenstvo; barok in rokoko, deloma realizem in modernizem so bili najprej vpeljani v zgodovino likovne umetnosti; to velja tudi za postmodernizem. Čistega literarnega izvora so vsaj predromantika, romantika, naturalizem in dekadenca, ob teh pa še nekateri manj osrednji.

Raznorodnost tako pridobljenih pojmov je kriva, da njihovega zaporedja v literarnem razvoju ni mogoče utemeljiti na isti način, z enakimi merili in določili, oziroma je kaj takega zahtevna teoretska naloga. Na prvi pogled bi se zdelo za ta namen najprimernejše formalno-slogovno načelo, ki se je dokončno uveljavilo v zgodovini glasbe in likovne umetnosti. Muzikologija določa večino svojih historično-periodizacijskih pojmov – renesanso, barok, dunajsko klasiko, romantiko, impresionizem, ekspresionizem, novo glasbo in druge – s pomočjo formalnih kategorij, pomenijo ji slogovne enote; podobno razume zgodovina likovne umetnosti obdobja v razvoju slikarstva in kiparstva, zlasti pa arhitekture kot zaporedje posameznih slogov, iz nasprotja in razlik med njimi, tako že romaniko in gotiko, renesanso in barok, impresionizem in simbolizem, ekspresionizem in novo stvarnost. Takšno zgolj formalno-slogovno določanje posameznih smeri je v literarnem razvoju neizvedljivo, renesansa in barok v besedni umetnosti nista samo slog, opredeljen s specifično notranjo in zunanjo formo literarnih besedil; še manj je kaj takega mogoče odkriti v književnosti razsvetljenstva ali pa romantike, saj ne ene ne druge ni mogoče zvesti na en sam slogovni imenovalec.

Razlog za nemožnost, določati literarna obdobja in smeri zgolj po formalni strani, se skriva v drugačni morfološki sestavi literarnih del; vsebina

in forma sta v njih drugače postavljeni kot v glasbenih ali likovnih delih, tu najočitneje v arhitekturi. Dodaten razlog za takšno različnost je še drugačen eksistenčni modus ali ontološki status, ki je v literaturi bistveno različen od eksistence drugih umetnosti.

Ker razvoja literature ni mogoče razčleniti na posamezne faze s formalno-slogovnimi pojmi, bi se zdela mogoča rešitev problema ta, da bi formalna določila kombinirali z vsebinskimi, tj. motivno-tematskimi. Tako bi morali v pojem literarnega baroka poleg slogovnih značilnosti, kot jih poznata umetnostozgodovinska in muzikološka veda, uvesti še opis motivov in tem, ki se zdijo za to obdobje in smer najbolj značilni. Težava je v tem, da je takih motivov in tem nepregledno število, predvsem pa ne bi bilo jasno, kateri od njih so zares baročni, kateri pa so to samo naključno in na videz. Metodološki problem je torej ta, da po empirično-induktivni poti ni mogoče priti do zanesljivega pojma o baročni literaturi, to pa velja še za vse druge literarne smeri in obdobja. Po tej poti tudi ni mogoče odgovoriti na vprašanje, zakaj je v razvoju evropske literature sledila renesančni ravno baročna književnost in ne katera koli druga, zveza med obema bi ostala nepojasnjena, s tem pa tudi notranja logika razvojnega poteka.

S tem se potrjuje, da je odgovor na vprašanje o pojmih, s katerimi lahko razčlenimo literarni razvoj, potrebno iskati v tistem, kar presega takó vsebino kot formo literarnih del, oziroma je podlaga obema. Takšno presežno je lahko samo duhovnozgodovinska struktura, ki jo je mogoče najti v globinski sestavi besedil; te pa ni mogoče opredeljevati empirično-induktivno, ampak deduktivno s pomočjo duhovnozgodovinske metode. S tega stališča se izkaže, da moramo zaporedje razvojnih obdobij, smeri in tokov razumeti iz zaporedja različnih duhovnozgodovinskih sestavov, ki nastajajo sicer drug iz drugega, vendar s prelomi, premiki in opozicijami. Te niso naključne, ampak so med sabo povezane kot členi kontinuuma, v katerem se istovetnost razvojnega substrata ohranja tako, da prehaja v drugačnost prek faz, ki jih lahko metodično razločimo, nato pa umestimo v enoten razvojni tok. Ta dobiva sicer od časa do časa resda obliko logično urejenih opozicij in negacij, vendar samo izjemoma spominja na Heglovo dialektično triado teze, antiteze in sinteze. Praviloma ga je nemogoče razlagati v podobi absolutno urejenega, vnaprej ciljno usmerjenega in strogo logičnega procesa. Na prvi pogled bi na primer bistvo antične književnosti, tj. njen duhovnozgodovinski sestav, sicer lahko dojeli kot tezo, ki jo srednjeveška literatura negira, dokler renesansa ne uresniči sinteze obojega. Podrobnejša analiza pokaže, da je duhovnozgodovinski horizont teh in drugih obdobij bolj mnogovrsten in njihov zaporedje bolj zapleteno, kot lahko ponazori logično-dialektična shema.

V analizi duhovnozgodovinske strukture, ki opredeljuje neko literarno obdobje, smer ali tok, je potrebno upoštevati vse tri ravni, prek katerih se to dogaja. Prva raven je raven metafizike, tj. biti in najvišjega bivajočega, iz katerih se človek razume kot posebno bivajoče. Druga raven je človekovo razmerje do metafizične instance, njegova podrejenost, odvisnost ali svobodnost. Tretja raven pa je podoba, ki si jo človek ustvari o samem sebi, se pravi, kako razume sam sebe, svojo notranjo sestavo in zunanji

položaj. Vse tri ravni se med sabo spajajo in določajo druga drugo, zmeraj kot celota človekovega »življenjskega sveta«, po terminologiji fenomenološke filozofije. S tega stališča se v razvoju evropskih književnosti od antike do tretjega tisočletja kažejo zaporedne stopnje istega razvojnega procesa:

V antični literaturi od Homerja in Sapfe do Vergila in Horaca je mogoče odkrivati duhovnozgodovinski sestav, ki določa tako vsebino kot formo njihovih besedil – človek je razumljen kot psihofizična enota, razlike med notranjim in zunanjim, čisto subjektivnim in zgolj objektivnim v njem še ni; v razmerju do metafizičnih temeljev sveta, do biti in najvišjega bivajočega ni svoboden, kar pomeni, da ni pravi subjekt, ampak objekt in medij teh višjih sil; metafizični temelj sveta so v tem življenjskem horizontu bogovi, podobni človeku s svojo psihofizično enovitostjo; bogovi so kot pravi subjekti, vendar omejeni z višjo metafizično substanco, bodisi z usodo bodisi z naravo; tidve ostajata temelj vsega tudi potem, ko v antični kulturi in besedni umetnosti bogovi stopijo vstran in se spremenijo v posebljenje narave ali usode.

V srednjeveški literaturi – pa ne le v njenih cerkveno-verskih zvrsteh, ampak tudi v sekularnih različicah, kot so bili junaški epi, viteški romani ali trubadurske pesmi – se je uveljavila nova duhovnozgodovinska sestava, utemeljena v krščanstvu, kot nasprotje antični in hkrati kot dopolnitev njenih izhodišč. Edina metafizična podstat vsega, tudi narave, usode, stvarstva in vsega živega je zdaj osebni in zgolj duhovni Bog, človeku bližnji po svoji duhovni podobi, obenem pa neskončno nad njim in po svojem bistvu umu nedosegljiv; do Boga je človek hkrati svoboden in odvisen, ker razpolaga s svobodno voljo, postavljeno pred izbiro »idej« dobrega in zlega, kot jih ustanavlja Bog, kar pomeni, da je človek sicer že relativen subjekt, a pravi subjekt je Bog; to pa je mogoče samo tako, da je človek razdeljen na dušo in telesnost, ni več psihofizična enota kot v antiki, med obojim je nasprotje ali vsaj različnost, kar omogoča človeku, da svobodno uresničuje »ideje«, ki so mu dane od Boga, položene v stvarstvo, naravo in usodo. To je temeljna duhovnozgodovinska struktura srednjeveške literature, prepoznavna v cerkveni himniki, epih in romanih 12. stoletja, v trubadurski poeziji, v Dantejevih in Villonovih delih.

Renesanso kot posebno obdobje literarnega razvoja in s tem kot pravo literarno smer je potrebno v grobih obrisih razumeti kot spoj antike in srednjeveške duhovno-literarne tradicije, nikakor pa je ni mogoče razložiti kot pravo oživitev antike in razvrednotenje srednjega veka. O tem nas prepričuje duhovnozgodovinska sestava njenih umetnostnih, tudi literarnih del. Renesansa želi odpraviti nasprotje med dušo in telesom, kot ga je poznalo srednjeveško krščanstvo, obnoviti hoče psihofizično enotnost človeka, ki jo je zaznavala v antiki; takšna obnova seveda ni bila dejansko mogoča, renesansa jo je realizirala samo fiktivno in estetsko, s tem da je posameznika razumela kot estetski organizem, v katerem se skladno dopolnjujeta duša in telo, razumljena še zmeraj po krščanskih predstavah. Renesansna postavitev človeka je bila mogoča samo tako, da je vsemu stvarstvu podeljevala lepoto, ki je posledica božjega stvariteljskega načrta, ne pa dana z naravo, usodo ali bogovi antičnega sveta – ti so za

renesanso samo estetski okras, ne metafizična resnica. Človek je sicer del naravnega sveta, deluje iz svojih nagnjenj, strasti in poželenj, vendar ne kot orodje nečloveških sil, ampak kot subjekt, ki stremlji k skladnosti duše in telesa, njegova psihofizična enotnost je idealna uresničitev v božjem stvarstvu danih možnosti, ne pa apriorna nujnost, kot jo je čutil antični človek; nad človekom se ne razprostira svet bogov, narave in usode, ampak je človeško dogajanje posledica njegovih lastnih dejanj, človek je relatiiven subjekt, za kar ga je prepoznalo krščanstvo. Podlaga renesanse je v mnogih primerih panteizem, vendar je to krščanski panteizem, utemeljen v lepoti naravnega sveta, ki je antika ni poznala. V renesančni literaturi se pod vrnitvijo k antiki ohranja krščansko pojmovanje človeka kot subjekta in pa narave, za katero stoji instanca dobrega Boga.

Literarna obdobja in smeri, ki so sledile renesansi, so takoj po letu 1600 dobile novo izhodišče v prelomu, ki je filozofijo, znanosti in tudi umetnosti vodil v novoveški subjektivizem, racionalizem in empirizem. Bistveno v tem prelomu je bilo, da je na mesto poantične dvojnosti duše in telesa, utemeljene predvsem v platonizmu, stopilo novo pojmovanje človeka kot »jaza«, ki se čuti kot čista subjektivnost, kot »notranjost« in »psihična« zavest samega sebe, povezana s fizično stvarnostjo sveta, telesa in narave. V tej samopodobi se ima lahko za absolutni subjekt; razpet med čisto notranjost in stvarnost ustvarja svoj doživljajski svet, od tod njegova nova dinamičnost, ki dobiva dodaten zagon iz razcepa te subjektivnosti na razum in čutnost, duhovnost in nagonkost.

V tako zastavljenem duhovnozgodovinskem horizontu so za nadaljnji literarni razvoj obstajale različne možnosti, predvsem v smeri stopnjevanja subjektivnosti, njene čutnosti in čustvenosti, suverene domišljije in izvirne ustvarjalnosti. Prav to se je dogajalo v baroku, predromantiki, romantiki, dekadenci in simbolizmu vse do modernizma in postmodernizma. V nasprotno smer so bili naravnani poskusi, uveljaviti v literaturi objektivnost zunanje stvarnosti, postavljene nad čisto notranjost, oziroma razuma, nezaupljivega do samozadostne domišljije. To se je dogajalo v razsvetljenstvu, predvsem pa v realizmu in naturalizmu 19. stoletja in deloma v modernizmu.

Podobni procesi so v literarnem razvoju novega veka potekali na metafizični ravni. Spričo dejstva, da je človek postajal zmeraj bolj sam svoj subjekt, mu je bila predstava metafizičnih sil zmeraj manj relevantna, če pa se je ohranjala, je prešla v subjektiven doživljaj čiste notranjosti. V baroku, sporadično pa tudi še v razsvetljenstvu, romantiki in simbolizmu se je v tej podobi obnavljala instanca krščanskega Boga, praviloma pa se je metafizično obzorje novoveške literature premikalo v bližino panteizma, prek tega v agnosticizem in nazadnje v ateizem. Ta proces se je od konca 18. stoletja naprej prikazoval kot počasno drsenje v metafizični nihilizem.

Obojni potek – emancipacija človekove subjektivnosti in razpadanje metafizične nadresničnosti – je dosegel vrh, morda pa že tudi konec, v modernizmu in postmodernizmu 20. stoletja. V prvem je človek samo še čista subjektivnost, zavest, doživljanje sebe in sveta v sebi, nad njim ni razvidne metafizične instance, s tem pa tudi ne gotovosti o resnici, ki se

skriva za doživeto resničnostjo, svet je samo še predstava subjekta. V postmodernizmu izginja tudi gotovost, da je resničnost, ki jo človek doživlja prek psihičnih aktov svoje zavesti, prava resničnost, čeprav brez razvidne resnice; ker je onstran subjekta samo še nič metafizičnega nihilizma, v postmodernizmu ni več zagotovila, da je resničnost človekovega doživljajskega sveta nekaj gotovega, vsaj v subjektivnem pomenu verjetnega, ne pa videz in izmišljaja.

Z duhovnozgodovinsko metodo določene faze literarnega razvoja omogočajo, da jih razumemo kot smiselno zaporedje historičnih obdobij, ki si ne sledijo naključno, ampak po notranji logiki. Ta jih povezuje tako, da ohranja istovetnost razvojnega substrata, obenem pa uvaja vanj premike, brez katerih razvoj ne bi bil mogoč. S tem nastaja razvojni potek, ki ni enosmeren, vnaprej določen, kakršen se je kazal v Heglovi filozofiji zgodovine, ampak je odprt in nepredvidljiv, brez končnega cilja in vrha, ki bi bil lahko njegov sklep. Veljavnost tako pridobljenih duhovnozgodovinskih kategorij se potrjuje seveda šele z njihovo funkcionalnostjo in uporabnostjo v razlagi vseh mogočih pojavov in ravni literarnega razvoja – od razvoja avtorskih opusov in posameznih nacionalnih literatur do njihovih primerjalnih povezav v okviru evropske ali svetovne literature, ne nazadnje v razvoju literarnih vrst ali zvrsti. Faze Prešernovega pesniškega razvoja – zgodnja, zrela in pozna – dobijo konkretno vsebino šele s tem, da jih povežemo z razsvetljenstvom, predromantiko, romantiko ali bidermajerjem. Razvoj slovenske literature postane razumljiv šele potem, ko ga navežemo na obdobjno-smerne pojme baroka, razsvetljenstva, predromantike, romantike, bidermajerja, postromantike, realizma, naturalizma, dekadence, simbolizma in nove romantike, vse do modernizma in postmodernizma. Podobno velja za vse nacionalne literature v Evropi in obeh Amerikah. Ko bi hoteli razložiti razvoj evropske literature kot ene same razvojne enote, bi ga morali razčleniti na duhovnozgodovinsko razumljena obdobja in smeri, ne sicer v vsaki njenih literatur enako, pač pa v skupnem povprečju. Šele s tem bi se pokazalo, ali takšna razvojna enota sploh obstaja.

Periodizacija po duhovnozgodovinskih kategorijah velja enako za razvoj literarnih vrst ali zvrsti. Razvoj tragedije je opredeljiv samo, če ga razčlenimo skozi obdobja antike, srednjega veka, renesanse, baroka, in predromantike, njenemu upadu in »koncu« je mogoče slediti skozi duhovnozgodovinsko sestavo razsvetljenstva, romantike, realizma in simbolizma. Razvoj romana postane razumljiv samo tako, da ga podložimo s pojmi pozne antike, visokega srednjega veka, renesanse in baroka, nato pa literarnih smeri poznega 20. stoletja. Podobno se izkaže še za vse druge primere genološkega razvoja, od ode do soneta, od epa do novele, od komedije do dramatične absurda. Začetka ali konca neke literarne vrste ni mogoče razumeti brez upoštevanja duhovnozgodovinskih struktur, te jih ne obkrožajo samo od zunaj, ampak jih utemeljujejo in oblikujejo od znotraj.

Sistematika literarnega razvoja je s tem določena šele po historični strani, po časovni vertikali, po zaporednem in diahronem redu. Za razlago vseh mogočih pojavov literarnega sveta historična vertikala ne zadošča, nujno jo je dopolniti še horizontalno, sinhrono ali po sočasni osi. Ta ni

historična, ampak tipološka in ahistorična, resda ne absolutno, ampak samo relativno. Na nujnost tipološkega pogleda opozarja dejstvo, da vseh besedil nekega avtorja, nacionalne književnosti, obdobja in smeri, literarne vrste ali zvrsti nikakor ni mogoče razlagati le iz duhovnozgodovinskega temelja, ki ga postavljajo metafizično-antropološke silnice vsakokratnega zgodovinskega sveta. Iz takšnega duhovnozgodovinskega sestava so resda razložljivi osrednji avtorji in dela grške antike, od Homerja in Sapfe prek Ajshila in Sofokla do Pindarja, Kalimaha in Apolonija Rodoškega. Toda v starogrški literaturi obstajajo še drugačni avtorji in dela – Heziod, Ezop s svojimi basnami, Sofron z mimi, Herondas z mimijambi, k tem bi morali pridružiti še Teokrita z bukolično poezijo ali Menandra s celotno »novo« komedijo. Podoben rez gre skozi srednjeveško literaturo. Tisto, kar je z duhovnozgodovinskega stališča bistveno za *Pesem o Rolandu*, *Pesem o Nibelungih* in viteške romane 12. stoletja, za večji del trubadurske poezije in nemškega minnesanga, predvsem pa za italijanski dulce stil nuovo in navsezadnje za Danteja, bi težko našli v vagantski poeziji, v francoskih farsah in fabliaujih, ne nazadnje v večjem delu Villonove poezije. S tem seveda ni rečeno, da bi tudi pri Heziodu ali Menandru, v zbirki *Carmina burana* ali pa v *Burki o jezičnem dohtarju* ne mogli odkriti značilnih sestavin metafizično-antropološke določitve človeka v antiki in srednjem veku. Vendar bi to v teh delih našli v precej manjši meri kot pri osrednjih klasikih antične ali srednjeveške literature. Kljub temu ni mogoče zanikati, da se v evropski literaturi od antike do sodobnosti precejšen del besedil odteguje določilom, ki jih postavljajo v razvidne obdobjno-smerne okvire po duhovnozgodovinskih načelih. Od tod mora slediti sklep, da pripadajo drugačnemu tipu književnosti in da je za njihovo razumevanje in razlaganje potrebna še drugačna, tj. ahistorična perspektiva. To pa pomeni, da je za razlaganje literarnih pojavov poleg historične pojmovnosti nujna še tipološka opredelitev. To velja že za antiko in srednji vek, toda dvojnost historičnega in tipološkega, diahronnega in sinhronnega, historičnega in ahistoričnega vpogleda je nepogrešljiva tudi za novejša obdobja literarnega razvoja. V Prešernovem primeru je potrebno upoštevati, da je pozna faza njegovega pesništva še zmeraj obarvana z romantičnim duhom, toda to se dogaja na način, ki je dosti manj izrazit kot v zrelem obdobju pred letom 1840. To je razlog, da jo poskušamo razumeti kot poznoromantično ali celo postromantično, deloma celo kot bidermajersko, da bi s tem zadostili historično-razvojnemu načelu. Vendar nobena teh oznak še zmeraj ne more opredeliti posebnega značaja teh pesmi, zlasti ne t. i. »fantovskih« ljubezenskih, pa tudi ne humornih in priložnostnih, ki so bile v zadnjem obdobju Prešernovega pesnjenja številne in izrazite. Zato je za Prešernov pesniški razvoj ob obdobjno-smernih pojmi primerna uporaba posebnih tipoloških oznak.

Za tipološko razčlenitev literarnega razvoja je na razpolago več znanih tipoloških dvojic ali trojic, od Schillerjeve do Lotmanove, vendar so mnoge od teh terminološko in pomensko zastarele, druge – na primer Lotmanova – le deloma tipološke, deloma pa bližje historičnim pomenom. Primernejša se zdi tipologija, ki postavlja sinhrono vsa mogoča literarna besedila v trije tipoloških skupin, zanje pa uporablja oznake veristično, klasično in

hermetično. Teh troje tipoloških oznak meri na troje tipov literature, ki se razlikujejo s tem, da se v vsakem od njih razmerje med metafizično resničnostjo, ki je nadčutna in nadempirična, in vsakdanjo empirijo stvarnega sveta oblikuje drugače, kar pomeni, da je delež enega in drugega bistveno različen, s tem pa je različen tudi življenjski svet, ki ga postavlja pred bralca. Vsak od treh literarnih tipov je določen ne samo z metafiziko, religijo ali filozofijo svojega časa, ampak tudi z ideologijami, ki jih lahko literatura prenaša z avtorjem na bralca, in ne nazadnje s socialnim izvorom, statusom ali interesom tako samega literarnega avtorja kot tudi njegovih potencialnih bralcev, oziroma z njihovo recepcijo.

Veristični tip literature se trdno oklepa vsakdanjega izkustva, kot ga poznajo zlasti ljudje iz nižjih in srednjih slojev; je torej plebejsko, »demokratično« in v tem smislu že kar občečloveško. To pomeni, da je v takšnih literarnih besedilih najmanj nadempiričnih, metafizičnih, filozofskih, pa tudi političnih ali socialnih idej; navzočnost religije v njih ni izključena, vendar gre v teh primerih za tip ljudske religije. Socialni izvor piscev je praviloma nižje- ali srednjeslojski, njena publika so pretežno prav ti sloji, vendar ni izključena recepcija med bralci višjih slojev ali elit. Nasprotno je hermetična literatura najtesneje povezana z višjimi idejami metafizike, filozofije, religije in etike svojega časa, tudi v estetiki zahtevnejša od veristične. S tem je relativno neodvisna od vsakdanje življenjske empirije, z avtorji in publiko postavljena v krog duhovnih elit, ki se povezujejo z višjimi ali vladajočimi sloji, čeprav so do teh lahko v izraziti opoziciji. Njeni avtorji prihajajo tudi iz nižjih in srednjih slojev, vendar tako, da se vključujejo v duhovno ali kulturno elito svojega časa. Končno je klasika – v tipološkem, ne pa seveda vrednostno običajnem pomenu – oznaka za literarna dela, v katerih se spaja višja metafizična, religiozna, politična, socialna ali etična problematika z vsakdanjim izkustvom, stvarnostjo, običajnim življenjskim svetom. V tem smislu je klasična literatura integracija in sinteza obojega. Z avtorji in bralci se opira na različne socialne sloje, ravni in recepcije, saj jih lahko dosega prek kanonizacije v šolah, izobraževanju in množičnih občilih vsaj toliko, kot to velja za veristično literaturo, in precej širše, kot je usojeno hermetičnim literarnim delom.

Uporaba opisanih tipoloških pojmov omogoča natančnejšo razvojno umestitev in opredelitev tistih literarnih pojavov, ki se izmikajo zgolj duhovnozgodovinski postavitvi na diahroni ravni. Dokončna določitev smisla, pomena in vloge literarnih pojavov v razvojnem procesu je mogoča šele s kombinacijo historične in tipološke ravni, pri čemer je delež ene ali druge v posameznih primerih različen. V Prešernovem primeru je izrazito romantična njegova poezija v zrelem obdobju, od *Slovesa od mladosti* prek *Sonetov nesreče* do *Sonetnega venca*, *Krsta pri Savici* in drugih besedil tridesetih let. Hkrati je ta poezija klasična, kar pomeni, da Prešernova romantika ne sodi v romantični hermetizem, ki prevladuje pri Hölderlinu, Novalisu ali Shelleyu, pa tudi pri Wordsworthu ali Keatsu. Prešernova klasična romantika – tako kot Byronova, Heinejeva, Mickiewiczova ali Puškinova – spaja visoko metafizično, socialno in etično problematiko z vsakdanjo empirijo, to ustreza tako njegovemu lastnemu socialnemu

izvoru in statusu kot tudi socialnemu položaju bralcev, ki jim je bila ta poezija namenjena. Drugačni sta bili njegova zgodnja poezija pred letom 1830 in pozna po letu 1840. V zgodnjih pesmih, kolikor so se ohranile in kolikor jih je sam objavil, je opaziti razsvetljenske, anakreontsko-roko-kojske ali celo predromantične prvine, vendar v duhovnozgodovinskem smislu nobena ni zares izrazita, razlog je ta, da v teh pesmih prevladuje vsakdanje izkustvo stvarnosti, zato niso klasične, ampak veristične. V Prešernovih poznih pesmih se ohranja romantičnost kot nasledek njegove romantično-klasične faze, vendar v oslavljeni obliki, nad duhovnozgodovinsko določenostjo tudi zdaj prevladuje s stvarnostjo določena empirija in jih premika v območje verizma.

Tipološka razčlenjenost, ki se pri Prešernu deli na razvojne faze, se pravi, da se izmenjuje zaporedno, ne pa sočasno, se pri drugih slovenskih avtorjih pogosto uveljavlja kot sočasnost različnih tipov in slojev. Na primer pri Cankarju, čigar pripovedni spisi zgodnje, zrele in pozne faze segajo od verističnih prek klasičnih do hermetičnih – veristične so zgodnje novele, roman *Na klancu*, pripovedi v knjigi *Troje povesti* ali ciklus *Moje življenje*, med klasična sodijo *Hiša Marije Pomočnice*, *Martin Kačur*, *Hlapec Jernej in njegova pravica* in *Kurent*, od dram *Kralj na Betajnovi* in *Hlapci*, k hermetičnim bi morali poleg *Nine* prišteti *Milana in Mileno*, *Voljo in moč* pa tudi *Podobe iz sanj*, od dram *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepo Vido*. Cankarjev primer kaže, da se v nekem avtorskem opusu lahko različne tipološke ravni družijo sočasno, ne pa samo v časovnem zaporedju. Obenem se ravno ob Cankarju izkaže, da v t. i. slovenski literarni kanon prihajajo dejansko predvsem dela, ki jih s tipološkega stališča moramo razumeti kot klasična.

Še bolj kot za razvoj slovenske literature je tipološki vidik nujen za pojasnitev razvojnih razmerij v evropski in ameriški literaturi. Že za antično književnost se kljub duhovnozgodovinski enotnosti izkaže, da se njeni avtorji in dela razvrščajo v troje temeljnih tipov ali pa na prehode med njimi. S tega stališča se potrjuje, da moramo klasiko iskati v homerskih pesnitvah, v grški tragediji in »stari« komediji, v Vergilovih in Horacovih delih; hermetizmu pripadajo Pindarove ode, Kalimahovi epiliji, filozofske pesnitve Parmenida, Empedokla in Lukreca, medtem ko je verizem očiten v Heziodovih pesnitvah, Ezopovih basnih, Herondovih mimi-jambih, pa tudi v Plavtovih komedijah, Marcialovih epigramih. Od romanov je večina grških ljubezenskih pripovedi veristična, na prehodu iz verizma v klasiko stojita Heliodorov roman *Etiopske zgodbe* in Longosov *Dafnis in Hloe*, medtem ko sme veljati Petronijev *Satirikon* za pravo klasično besedilo, v nasprotju z Apulejevim *Zlatim oslom*, ki je bližji verizmu.

Tipološko različnost istega avtorja je mogoče odkriti že pri antičnih pesnikih, saj s svojimi deli nihajo med verizmom in klasiko, tako Katul, pa tudi Ovid. Toda podobno tipološko različnost je mogoče ne glede na duhovnozgodovinski kontekst, v katerega so vpeti, najti pri vseh pomembnejših evropskih pesnikih, pripovednikih in dramatikih, ki jih praviloma imamo za klasike, kar je v skladu z dejstvom, da glavnina njihovega opusa s tipološkega stališča izkazuje klasično sestavo. Kljub temu je ravno pri takih avtorjih mogoče odkriti tudi drugačne tipe besedne umetnosti.

Za Danteja velja, da njegovo delo v celoti z duhovnozgodovinskega vidika sodi v visoki srednji vek, *Božanska komedija* pa v klasiko; pač pa je njegova lirika v knjigi *Vita nuova* hermetična; to velja seveda za celotno poezijo dolce stil nuova. Cervantes je duhovnozgodovinsko manj enoten, nekatera dela so še pozna renesansa, v drugih – predvsem v *Don Kihotu* – stoji na prehodu iz renesanse v barok. Še bolj heterogena je tipološka sestava njegovih besedil. Klasičen je *Don Kihot*, v romanu sta že na zunaj, v podobi obeh protagonistov, poosebljena višji svet idej in pa prozaična vsakdanjost nižje socialne sfere. Njegova pripovedna proza se v *Zglednih novelah* giblje med izrazitim verizmom v *Kotarčku in krojačku* ter hermetizmom v *Licenciatu Vidrieri* ali v *Pasjih pogovorih*, veristični so njegovi entremeses, hermetična kot vsi pastoralni romani pa *Galatea*. Tipološko in duhovnozgodovinsko nič manj raznovrsten je Shakespeare, hermetični so njegovi soneti, veristične njegove prve komedije, zlasti *Komedija zmešnjav* in *Ukročena trmoglavka*, večji del njegovih zrelih in poznih komedij ali tragedij pa izrazito klasičen, saj temeljijo v integraciji visokega in nižjega življenjskega sveta, empirije in etike, ki sega v metafiziko. To pa tudi tedaj, ko se iz pozne renesanse, ki napaja njegove komedije in tragedije devetdesetih let – *Beneškega trgovca*, *Romea in Julijo*, *Julija Cezarja* in druge – ta dramatika premika v krizo renesanse, nazadnje morda na prehod iz renesanse v barok, kot kaže razvoj od *Hamleta* do *Viharja*. Podobna tipološka razčlenjenost je opazna še pri drugih evropskih klasikih, na primer pri Goetheju, saj seže od verističnih pesmi prve faze prek hermetičnih himen sedemdesetih let v klasičnost tragedij in prvega dela *Fausta*, v romanih od *Wertherja* prek *Učnih let Wilhelma Meistra* do *Izbranih sorodnosti*, ki pripadajo klasiki, medtem ko drugi del *Fausta*, *Popotna leta Wilhelma Meistra* in mnoge pesmi poznega obdobja kažejo vse značilnosti literarnega hermetizma, kar vpliva tudi na njihovo recepcijo. Tipološka heterogenost se pri Goetheju povezuje z duhovnozgodovinsko razčlenjenostjo, ki vodi iz poznega razsvetljenstva v predromantiko, iz te pa deloma že v romantiko.

Tipološke premike je najti ne samo v avtorskih opusih, ampak tudi v sestavi literarnih obdobj in smeri. Renesansa je ob klasičnih delih Petrarke, Boccaccia, Rabelaisa, Cervantesa in Shakespeara ustvarjala izrazito veristična besedila, med katera spadajo zlasti pikareskni romani, in hermetična dela, mednje je mogoče uvrstiti večji del petrarkistične poezije 16. stoletja, pa tudi pastoralne romane z njihovo dvorsko, plemiško in izobražensko recepcijo. V baroku je opazen velik delež hermetizma, vendar nista nič manj pomembna baročna klasika in verizem. Podobno velja za romantično literaturo, ki se skoraj v vseh nacionalnih literaturah, vključno s Prešernom, Puškinom, Leopardijem, Hoffmannom, Scottom in Vignyjem, členi na različne tipološke ravni. Nasprotno se zdi za realizem in naturalizem 19. stoletja, da bi morala v njima prevladati izrazita veristična usmeritev, vendar je pravilnejša sodba, da v najpomembnejših delih pri Stendhalu, Balzacu, Gogolju, Flaubertu, Tolstoju, Dostojevskem ali Zolaju nastaja prava klasična sinteza, čeprav z močnejšimi verističnimi sestavinami. Nasprotje temu je simbolizem s konca 19. stoletja in z začetka dvajsetega, ki je pretežno hermetičen, klasičen le poredkoma, verističen

skoraj nikoli. Nekoliko drugačna je tipološka sestava modernizma od prve svetovne vojne do srede stoletja. Glavna dela njegovih utemeljiteljev v prozi – Prousta, Joycea, Kafke, Woolfove – so nedvomno klasična, hermetičen je večji del modernistične poezije, v prozi redka dela poznega Joycea ali Becketta in seveda novega romana, medtem ko dramska besedila Pirandella, Ionesca, Becketta in drugih nihajo med hermetizmom in klasiko.

Razčlenjevanje na temeljne tipološke ravni je mogoče tudi v razvoju literarnih vrst ali zvrsti. Ep in tragedija sta praviloma sodila v klasiko, saj je bilo bistvo obeh v tem, da sta skozi podobe realnega, empirično gotovega sveta prikazovala življenjske položaje, ki so religiozno, filozofsko, socialno, celo politično, zmeraj pa moralno-etično relevantni prav s tem, da presegajo neposredno izkušnjo. Nasprotno sta bila roman in komedija od vsega začetka tipološko precej bolj raznovrstna. Komedija se je pri Aristofanu, Shakespearu, v velikih Molièrovih igrach, pri Beaumarchaisu, Kleistu, Gogolju ali Cankarju postavljala na klasično raven, veristična je bila v delih grške in rimske »nove« komedije, srednjeveških farsah, v Molièrovih burkah, v veseloigrach in vodvilih 19. stoletja ter na prelomu v 20. stoletje. Roman spada med zvrsti, katerih razvoj ves čas niha med različnimi tipi literature. Že v antiki je bil pogosto popularno verističen, tak se zdi v grških ljubezenskih romanih, kolikor so ohranjeni, morda tudi pri Apuleju, vendar že pri Heliodoru in zlasti Petroniju kaže klasične poteze. V renesansi je dosegel klasičen vrh z Rabelaisom in Cervantesom, ob teh pa je obstajal še hermetični tip romana, vanj smemo prišteti pastirske romane, kot tudi veristični s pikaresknimi deli. Z razmahom romanopisja v 18. in 19. stoletju se njegova podoba diferencira – od klasičnih romanov, kot so *Tom Jones*, *Učna leta Wilhelma Meistra*, *Gospa Bovaryjeva* ali *Vojna in mir*, *Besi* in *Germinal*, do hermetičnih pri Hölderlinu, Novalisu, Hoffmannu, Huysmansu, in do verističnih, kamor spadajo tudi popularni ali trivialni romani množične literature. Tipološka mnogovrstnost romana seže prav do postmodernizma, kjer je mogoče razlikovati klasičnost Fowlesove *Ženske francoskega poročnika* od hermetizma Calvinovega *Če neke zimske noči popotnik*, medtem ko Ecovo *Ime rože* učinkuje s spretno izrabo trivialnih žanrov, kar bi ga postavljalo prej v verizem kot v klasiko, h kateri stremi. Roman pa po tipološki mnogovrstnosti ni izjema, čeprav je v tem najizrazitejši. Didaktična pesnitev je bila na začetku, pri Heziodu, veristična, pri Parmenidu in Empedoklu hermetična, v Vergilovih *Georgikah* klasična. Tudi razvoj basni je bil na svojem začetku pri Ezopu verističen, takšna je ostala pozneje, šele Lafontaine jo je prenesel na klasično raven, čeprav pretežno formalno-estetsko.

S tem se tipologija za sistematiko literarnega razvoja kaže enako nepogrešljiva kot historični obdobjno-smerni pojmi, ki ta razvoj razčlenjujejo diahrono. Vse to pa seveda velja predvsem za razvoj evropske literature in njenih stranskih vej, podaljškov in prevzemov, za angloameriške in latinskoameriške književnosti od 19. stoletja naprej, ne nazadnje tudi za sodobne azijske in afriške literature, ki so iz evropskih sprejele oblike za literarne smeri, vrste in oblike.

Precej drugače se odpira vprašanje o literarni historično-tipološki sistematiki za orientalske literature starega, srednjega in še zgodnjega novega veka, če seveda njihov razvojni potek merimo po evropskih časovnih predstavah. Na prvi pogled je očitno, da za te literature ne morejo veljati historični pojmi obdobj in smeri, ustrezni za razvoj evropske literature od antike do danes, v zaporedju, ki ga lahko duhovnozgodovinsko razumemo kot enovit proces z lastno razvojno dinamiko. Tako razčlenjenega razvoja v starih orientalskih književnostih Bližnjega vzhoda, kot so bile sumerska, akadka, hetitska, egipčanska ali hebrejska, gotovo ni, pa tudi v perzijski, staroindijski, kitajski in japonski ne. Za nekatere teh književnosti se je po tradiciji uveljavila kronološka delitev po vladarskih dinastijah, ta delitev je historično-razvojno nezadostna, čeprav se s svojimi razdelki tu in tam sklada s pomembnejšimi, t. i. klasičnimi ali pa nasprotno z izrazito neplodnimi obdobji teh literatur. Zato na tej podlagi ni mogoče zgraditi duhovnozgodovinske diahronije s pravimi razvojnimi fazami, prek katerih bi se odkrivala njihova istovetnost, obenem pa odkrivali tudi premiki v zaporedju avtorskih opusov, obdobj in zvrsti. Vsega tega za orientalske literature ni mogoče izkazati, ker so pač obstajale v drugačnih religioznih, socialnih, političnih koordinatah, različnih od teh, ki so določale razvoj evropskih literatur.

Kot edina možnost za historično razlaganje orientalskih književnosti v starem in srednjem veku ostaja njihova utemeljenost v verskih, versko-filozofskih ali religiozno-etičnih sistemih, ki so ne samo spremljali nastajanje in razvoj teh literatur, ampak odločali tudi o njihovi vsebini in formi. Obstoj in pomena teh sistemov si resda ni mogoče misliti v analogiji z duhovnozgodovinskim razvojem, ki je bil značilen za literarna obdobja in smeri v Evropi, ampak kvečjemu kot sočasnost, sosledico in medsebojno prežemanje teh sistemov. Praviloma med njimi ni bilo pravega razvojnega poteka, ki je v Evropi vodil k spoju antike in krščanstva, s tem pa tudi določal njen literarni razvoj. V Orientu je namesto takega razvojnega procesa prevladovalo soobstajanje religiozno-etičnih sistemov, nadomeščanje enega z drugim prek prelomov, tudi z nasilnimi prekinitvami in izničenji, v najboljšem primeru z njihovimi sinkretičnimi zlitji, ki niso vodila v pravi razvoj, ampak v stanje relativne stalnosti. Zato znotraj tako postavljenih versko-etičnih sistemov ni mogoče odkriti pravega literarnega razvoja v evropskem smislu, ampak kvečjemu posamezna obdobja razcveta, zastoja in mrtvila, nato pa spet čase obnove in novega razcveta.

Vse to velja zlasti za sumersko, akadsko ali staroegipčansko literaturo, od katerih sestavlja vsaka zase sklenjeno enoto od svojega nastanka do konca, ta se praviloma sklada s koncem religije in jezika, v katerih so se izoblikovale. V razvoju arabske književnosti je mogoče razlikovati predislamsko, tj. beduinsko poezijo, in islamsko, nastalo v okvirih islama, vendar oplojeno z mistiko, s perzijsko-indijskimi spodbudami in morda podloženo s helenistično dediščino. Kljub temu med obojima ni prave razvojne zveze. Podobno razpadejo iranske književnosti starega in srednjega veka na predislamsko, povezano z zoroastrizmom, in novoperzijsko, povezano z islamom in arabsko literaturo, tej sorodno po vsebini, oblikah in celo jeziku. V razvoju staroindijskih literatur je prav tako

mogoče razločevati obdobja skoraj izključno po religijskih menjavah in območjih – od vedske religije prek brahmanizma do budistične, džainistične in hinduistične; ta je glavna duhovnozgodovinska podlaga klasične sanskrske literature okoli začetka krščansko-evropskega štetja in prvih stoletij po njem. Še bolj zapleten je razvoj kitajske literature. Najstarejša njenih faz je predkonfucianistična, ohranjena prek konfucianizma, kasneje jo nadomestijo sinkretične povezave taoizma, budizma in neokonfucijanstva. Pri tem se literarno življenje razvija tako, da v posameznih književnih vrstah ali zvrsteh prevladuje ta ali ona sestavina versko-etičnega sinkretizma – v lirskih taoistično-budistična, v dramskih od 14. stoletja naprej neokonfucijska, medtem ko se roman izmenično giblje med taoizmom, budizmom in neokonfucijanstvom, največkrat v eklektični rabi vsega trojega. Iz takšnih duhovnozgodovinskih podlag ne sledijo prave historične enote, ki ustvarjajo diahrono zaporedje, saj so si pretežno sinhrono.

Preglednejša se zdi historična sestava starojaponske literature. V tej je od vsega začetka prevladovala sinkretična povezava šintoizma z budizmom, v romanih in zgodnji liriki se je nagibala k tradicionalni šintoistični usmeritvi, čeprav že prežeti z budizmom, v poznejši liriki in tudi dramatik se je močneje nagnila v zen budizem.

S tem se potrjuje, da duhovnozgodovinska pojmovnost, ki lahko pojasni evropski literarni razvoj, za periodizacijo orientalskih književnosti ne pride v poštev. Ta zahteva specifičen historičen pristop, ki si mora najti izhodišče v zgodovini azijskih religiozno-etičnih sistemov. Nekoliko drugačna je možnost uporabe tipoloških pojmov za besedila orientalskih literatur starega in srednjega veka. Spričo dejstva, da so bile tudi te literature morda še bolj kot evropske povezane z religioznimi, metafizičnimi ali filozofsko-etičnimi verovanji, hkrati pa postavljene v socialno, razredno ali slojno zelo diferencirane družbene sisteme, je razumljivo, da se njihova besedila postavljajo na različne tipološke ravni. Te je mogoče razumeti samo, če upoštevamo njihove povezave z verstvi, etiko ali ideologijami, ob katerih se zaokrožajo v razvidne literarnozgodovinske sklope.

Skoraj v vsaki od staroorientalskih literatur je mogoče odkriti obsežno plast hermetičnega slovstva, tako v poeziji kot v prozi. Njihova vrsta sega od *Taotekinga* in japonskih haikujev, prežetih z zen budizmom, prek *Upanišad* in *Bhagavadgite* do perzijske mistične poezije, Haririja, biblijskih apokaliptičnih spisov; vanjo spadajo že sumerski kulturni spevi ali pa egipčanska *Knjiga mrtvih*. Nič manj obsežna ni v teh literaturah plast verizma – vanjo moramo prišteti večino pesmi v *Šikingu*, Tufujevo liriko, kitajske romane 14. in 16. stoletja, pa tudi sočasna kitajska dramska dela, zgodbe in novele; v Indiji obsežno prozno območje basni, pravljic in pripovedk, ki so nato prešle v perzijsko in arabsko pripovedništvo; v staroorientalskih književnostih Bližnjega vzhoda spadajo sem sumerske basni, egipčanske pravljice, pripovedke in zgodbe, v poznejši arabski literaturi pa pripovedni cikli, med njimi zlasti *Tisoč in ena noč*.

Podobno kot v Evropi pripada status klasičnega tipa tudi v literaturah starega in srednjeveškega Orienta delom, ki veljajo za temeljna – v staroegipčanski Ehnatonovi *Himni soncu*, v akadski poeziji epu o Gilga-

mešu, v arabski književnosti poeziji Abu Nuvasa, v perzijski Firduzijevemu epu *Šahname*, pa tudi Omar Hajamovi in Hafisovi liriki; v indijski literaturi *Mahabharati* in *Ramajani*, Kalidasovim dramam in pesnitvam; v kitajski literaturi pripada temu tipu poezija Litaipoja, od romanov predvsem *Sanje v rdeči sobi*; v japonski poeziji pesmi »hejanske« dobe in roman Murasaki Šikibu *Zgodbe o Gendžiju*, pa tudi tisti haikuji Matsua Baša, ki niso strogo hermetični. V teh delih se podobno kot v evropskih literarnih klasikah integrira nadempirična resničnost s stvarnostjo vsakdanjega življenja. Končno pa ni mogoče mimo dejstva, da je status klasične poezije in proze potrebno priznati predvsem judovski oziroma krščanski *Bibliji*, saj je nastala tako, da so pesmi, zgodbe in drugi spisi, ki so se ohranili iz prastare tradicije, prvotno pa imeli bodisi hermetičen ali verističen pomen, pridobili v njenem okviru nov, širši in višji smisel, ki spaja vsakdanje življenje, stvarne zgodovinske in zasebne izkušnje z verstvom in etiko na ravni, ki je sinteza obojega. Prav to pa je bistveno za klasični tip literature.

■ AN INTRODUCTION TO A HISTORICAL-TYPOLOGICAL SYSTEMATICS OF LITERARY DEVELOPMENT

First, the article explains the metaphorical meaning of the notion of development, comparing it with its original meaning in the natural sciences, and discovering that research into literary development also demands a definition of the agent, a substratum, of the foundation of the development. This substratum is portrayed differently on different levels: in the development of some authorial opus, as a persona of the real author, in the development of national literature, as a language. A specific problem is posed by the determination of a substratum's development in supranational units (European, world, oriental literature), literary periods and orientations, types and genres. In all these cases it is impossible to explain a development without a prior determination of the notional 'essence' of these terms. The article refers to different developmental models and in illustrative cases outlines the roles played in them by internal and external causes. This is the basis for the second part of the article, which questions the possibility of a conceptually coherent analysis of development in European literatures or European literature as a whole. This seems possible to achieve with the application of the *geistesgeschichtliche* method, which explains a succession of literary periods and orientations on the basis of the metaphysical grounds that determine 'the life world' of historical humans. From this perspective the development of European literature from Antiquity to post-modernism is outlined. It turns out that the historicity of notions concerning periodisation need to be complemented by those concerning typology (verism, hermeticism, classics), since it is only at the intersection of the two that the real significance of

literary notions is demonstrated. In conclusion the article attempts a transfer of historical and typological notions from the European literary framework to the oriental literature of the Antiquity and the Middle Ages, and concludes that it is not possible to thus translate historical concepts, because the substratum of these literatures are comprised of different religious and metaphysical systems. Nevertheless, the use of typological categories is justifiable even for these literatures, although in the context of different historical developments.

November 2002

Branč Senčičnik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Avtor se v uvodnem delu obravnava problematično delodajsko razmerje in sklopih literarnih del, ki so posledice tega razmerja. V uvodnem delu se obravnava problematično delodajsko razmerje in sklopih literarnih del, ki so posledice tega razmerja. V uvodnem delu se obravnava problematično delodajsko razmerje in sklopih literarnih del, ki so posledice tega razmerja.

Defining the supporting characters in Sophocles' Antigone, and their dramaturgical significance in Thucydides in Odipus Rex. The article first deals with the problem of determining the main and supporting characters in plays, and outlines specific problems associated in this field in antique tragedy. A criterion for the determination of the status of characters in Sophocles' work is thus proposed. The article then discusses the dramatic function of the supporting character in Thucydides in the case of the blind philosopher Thucydides in Odipus Rex.

Na splošno se pri uvodnem delu obravnava problematično delodajsko razmerje in sklopih literarnih del, ki so posledice tega razmerja. V uvodnem delu se obravnava problematično delodajsko razmerje in sklopih literarnih del, ki so posledice tega razmerja. V uvodnem delu se obravnava problematično delodajsko razmerje in sklopih literarnih del, ki so posledice tega razmerja.

STRANSKI LIKI V SOFOKLOVIH TRAGEDIJAH PRIKAZ NJIHOVEGA DRAMATURŠKEGA POMENA OB LIKU TEJREZIJE V KRALJU OJDIPU

Brane Senegačnik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Avtor se uvodoma dotakne problema določanja glavnih in stranskih likov v dramah ter predstavi specifične težave v zvezi s tem v antičnih tragedijah. Predlaga kriterij za določanje statusa dramskih likov v Sofoklovihih delih. Kot važen element dramske resničnosti obravnava t. i. dramsko klimo. Pomen stranskega lika je predstavljen ob primeru lika vidca Tejrezije v Kralju Ojdipu.

Defining the supporting characters in Sophocles' tragedies, and their dramaturgical significance of Tiresias in Oedipus Rex. The article first deals with the problem of determining the main and supporting characters in plays, and outlines specific problems correlated to this issue in antique tragedy. A criterion for the determination of the status of characters in Sophocles' work is then proposed. The so-called dramatic climate is treated as an important element of dramatic reality. The significance of the supporting character is illustrated in the case of the blind soothsayer Tiresias in Oedipus Rex.

I.

Na splošno se zdi vprašanje delitve dramskih likov na glavne in stranske precej lahko odgovorljivo in obenem manj pomembno za recepcijo dramske umetnine. Logiko predpostavke, na kateri temelji tak pogled, bi najkrajše opisali takole: status posameznih dramskih likov se odkrije v teku recepcije konkretnega dela, pri čemer pa to spoznanje nastaja kot nekakšen »stranski proizvod«, ki nima večjega vpliva na recipientovo dožemanje estetskih vrednot, tematsko-idejnih razsežnosti ali celo na doživljanje umetniškosti dramske umetnine. Tako razmišljanje je z vidika sodobne literarne znanosti kajpak problematično, najbrž ga lahko označimo celo za predkritično, če upoštevamo kompleksnost vprašanj, ki se zastavljajo ob problemu recepcije literarnih del. Ta kompleksnost najbolj plastično odseva v dejstvu, da se je v drugi polovici 20. st. predvsem na

podlagi fenomenološke analize literarne umetnine (Ingarden), ruske formalistične šole in novejšje filozofske hermenevtike izoblikovala t. i. teorija recepcije kot samostojno in vplivno področje literarne teorije.¹ Eden temeljnih elementov sodobne kritične zavesti o umetnosti je nedvomno prepričanje, da noben recepcijski akt ni enoznačno, »nevtralnno« dejanje, ampak je bistveno zaznamovan s horizontom pričakovanja² vsakokratnega recipienta in z njegovim ob vsaki konkretni recepciji specifičnim eksistencialnim položajem, ki ga ne določajo le »zunanje« (socialne in biološke) in racionalno zajemljive premene, ampak tudi nepregledni svet nezavednih vzgibov. Podoba umetnine je *načelno* spremenljiva, ker se konstituira prav skozi takšne, *načelno* spremenljive, recepcijske akte. Določitev statusa posameznega dramskega lika bi potemtakem le stežka bila nekaj nevprijetnega in »samodejnega«, predvsem pa je treba reči, da ta status ni brez določenega pomena za doživljanje celote dramskega (umetniškega) dela, v katerem se ta lik pojavlja.

Besedila (v celoti ohranjenih) antičnih tragedij predstavljajo v tem oziru še poseben problem. Najstarejši nam dosegljivi zapisi oziroma prepisi so nastali vsaj tisočletje in pol po prvi uprizoritvi del.³ V mnogih zgodnjih srednjeveških rokopisih najdemo zelo malo imen govorcev (dramskih likov), v nekaterih pa sploh niso navedena.⁴ Celotne oznake spremembe govorca brez navedbe njegovega imena (členitev teksta na paragrafe) so nepopolne in izdajatelju ne nudijo trdne opore.⁵ Kjer pa besedilo je razdeljeno med posamezne dramske osebe, je ta atribucija praviloma izredno nezanesljiva in je ne moremo šteti za nikakršno avtoriteto.⁶ Nič manjša ni nezanesljivost atribucije partov pri dramskih fragmentih, ohranjenih na papirusih.⁷ Delo izdajateljev je zaradi tega še posebej odgovorno in »ustvarjalno«, saj le-ti z atribucijo besedila določajo »dramsko eksistenco« posameznih likov in sooblikujejo njihov »značaj«, posredno pa tudi vplivajo na dinamiko in atmosfero posameznih prizorov in preko tega na podobo dramske umetnine kot celote. Razlike v atribuciji, ki jih najdemo v posameznih izdajah, sicer skoraj nikoli nimajo *bistvenega* pomena za celotno notranjo formo posamezne drame, vendarle pa niso zanemarljive in včasih povzročajo njeno nespregledljivo modifikacijo.⁸

Pri takšnem stanju tekstne tradicije sta izvorni obseg posameznih partov in s tem avtentična podoba antičnih dram močno vprašljiva. Omenjeni posegi izdajateljev so seveda neobhodni, saj so šele z njimi besedila grških tragiških pesnikov⁹ sploh zadobila svojo polno dramsko identiteto, katere nepogrešljivi del so – na ravni besedila – imena dramskih likov ter njihova značajska izoblikovanost in dramska funkcija (ki sta bistveno pogojeni prav z atribucijo določenega dela besedila določenemu liku). Izdajanje antičnih besedil je tako neločljivo povezano z raziskovanjem zgradbe posameznega dramskega dela: čeprav po eni strani izdajateljevo delo šele ustvarja osnovo za dramaturško analizo, po drugi strani prav preko predpostavljene podobe dramske zgradbe in razkritja njenih »zakonitosti« odkriva pravo »logiko« atribucije teksta. Vprašanje statusa posameznih likov je v temelju odvisno od te izdajateljske dejavnosti, vendarle pa sodi med ožja dramaturška vprašanja, ki se razpirajo šele v fazi po rekonstrukciji predpostavljene prvotne oblike besedila.

Razhajanja izdajateljjev glede atribucije posameznih verzov so bistveno pogostejša kot razhajanja kritikov in literarnih zgodovinarjev glede statusa posameznih likov. Temu dejstvu lahko proleptično dodam še, da ugotovitve o statusu posameznih likov na podlagi kriterija, predlaganega v tem članku, v veliki večini primerov ne odstopajo od zelo enotnih tradicionalnih, ki večinoma ne temeljijo na nobenem jasno ekspliciranem merilu.¹⁰ V zvezi s tem morda ne bi bilo odveč nekoliko dopolniti uvodne misli o nemožnosti »čistega«, nevtralnega in zato merodajnega receptivnega akta. Naj bodo pristopi k umetnini še tako zamejeni in zaznamovani z vselej specifičnimi zavestnimi in nezavednimi vsebinami, se to v primeru formalnega vprašanja, kakršen je status dramskih likov, dejansko ni odrazilo v različnosti kritičkih sodb. Če zlahka priznavamo, da ne obstaja absolutna, objektivna, nadzgodovinska recepcija in njej korelativna interpretacija, nas to ne sme zavesti v skrajno pojmovanje, po katerem so pač vsi receptivni akti zgolj nenevtralni, zaznamovani z zgodovinskim kontekstom in s subjektivnimi značilnostmi recipientovega življenjskega položaja. Hermenevitično nepošteno bi si bilo zatisniti oči za različne stopnje njihove zamejenosti in ne upoštevati razlike med tisto »naivno« fenomenološko držo, ki se zavestno odreka sleherni posebni hermenevitični perspektivi in si prizadeva utišati lastna pričakovanja, da bi zaslišala govorico umetniškega dela, in tistimi držami, ki izražajo iz specifičnega interpretativnega interesa. Ta »naivna« drža je poseben mentalni akt ali eksistencialno odprtje besedilu, ki se nikdar ne pojavlja v čisti obliki, temveč v nešteti različicah in stopnjah, saj ne odpravlja različnosti predispozicij med posameznimi bralci in bralskimi akti, marveč jih, nasprotno, še lažje aktualizira. Ne glede na to pa omogoča načelno enako strukturiran pristop k umetnini in vsaj potencialno istovrstne doživljaje, katerih zasnutek obstaja v besedilu, medtem ko je »analoga« bralca odkrivanje teh zasnutkov in takšno aktiviranje notranjih dispozicij, ki omogoči razvitje doživljaja. V tem smislu omenjena drža vodi najbližje k celostni »umetniški stvari« in omogoča najjasnejše uzrtje njenih struktur. Zato je nepogrešljiva prvina vsake relevantne recepcije in interpretacije umetniških del.¹¹

Razvrščanje dramskih vlog med glavne in stranske ni hermenevitični in doživljajski smernik umetniške recepcije vitalnega pomena: navsezadnje ima opredelitev statusa posameznega lika učinek le na recepcijo oziroma refleksijo tistega, ki jo pozna in upošteva pri svojem soočanju z dramskim delom. Kljub temu lahko preko spremnih komentarjev, ki so tako rekoč nepogrešljivi spremljevalci antičnih besedil v sodobnem svetu, različne opredelitve znatno vplivajo na fokusiranje recipientove pozornosti in mu celo sugerirajo različne načine dojetja celotnega dela, saj lahko s širšim ali ožjim izborom nosilnih likov zelo različno »določijo« njegov značaj.¹² Poskus izoblikovati natančnejši, predvsem pa razvidnejši in oprijemljivejši kriterij za določanje statusa likov potemtakem ne izhaja zgolj iz »interne« potrebe teorije po čim natančnejši kategorizaciji, ampak je vsaj posredno povezan z osnovnimi pogoji recepcije. Res pa je, da so takšni primeri v Sofoklovih tragedijah zelo, celo skrajno redki;¹³ zato sem skušal svoj kriterij zasnovati na takšni analizi, ki poleg statusa likov razkriva

tudi *dramaturško relevantnost stranskih likov*, ki, z drugimi besedami, kaže, kako so funkcije po definiciji manj pomembnih dramskih oseb ne-
ločljivo vtakane v celoto kot njen integralen (torej nepogrešljiv) del.

II.

Na katere kriterije se lahko opremo pri določanju glavnih in stranskih likov? Sam na to vprašanje nisem znal najti zadovoljivega *enostavnega* kriterija. Odločil sem se za kombinacijo *več* kriterijev; tudi ta odločitev je seveda do neke mere arbitrarna, vendar jo bom skušal vsaj razvidno in čim izčrpeje argumentirati ter jo s tem izpostaviti tudi možnim ugovorom.

Sistem kriterijev opredelitve teme sestavljata dva »zunanjeformalna« in en »vsebinski« vidik, ki je povezan z analizo dramaturškega loka vsake od posameznih dram:

1. omemba v naslovu,
2. kvantiteta partij posameznih individualnih likov,
3. nosilna vloga v dramskem konfliktu.

Ad 1. Omemba v naslovu

Za recepcijo literarnega dela je njegov naslov nedvomno izredno važen: naslov je integralna sestavina umetnine. Sicer stoji nekako izven nje, a prav s tem izjemnim položajem močno vpliva na bralčevo ali gledalčevo recepcijo.¹⁴ Lahko bi rekli, da nekako povzema celoto »nižjih« struktur dela in tako vse od začetka na poseben način usmerja recipientovo pozornost ter vtiskuje končni pečat »masi doživljenega« in izostruje posamezne točke v perspektivi, ki se odpre ob koncu receptivnega akta, ko se kot v vzratnem ogledalu strnejo različni vidiki umetniškega doživljanja.

Kar se tiče antičnih dram, je spričo negotovih poti njihove preoddaje in sprememb, ki so jih na tej poti doživljale, potrebna velika previdnost. To velja tudi za upoštevanje pomena, ki naj bi ga imel naslov kot artikulatorka umetniške celote dela. O. Taplin tako z dobrimi razlogi dvomi o zanesljivosti in relevantnosti aktualnih naslovov grških tragedij: »Sam sumim, da je naslov služil zgolj uradnemu zapisu in da mu ne dramatik ne občinstvo nista pripisovala nikakršnega pomena.«¹⁵ Če je mogoče, da avtor dela ni bil tudi avtor naslova, pa to seveda še ne pomeni, da so vsi naslovi dramaturško neupravičeni in neprimerni z vidika umetniške recepcije. Nasprotno: večinoma so neproblematični in učinkoviti. Morda ni odveč omeniti, da naslovni lik drame ni nujno tudi *dramatis persona*. Pri antičnih dramatikih sicer ne najdemo takega primera, a sem prepričan, da primeri iz sodobnosti vendarle ponujajo koristno osvetljava problema. V mislih imam dve pomembni deli dramatike 20. stoletja: Beckettovo dramo *Čakajoč na Godota* in Smoletovo *Antigono*. Godot ni koncipiran kot običajen dramski lik, njegova nejasna, nedoločljiva identiteta je (notranji) vzrok nemožnosti njegove pojavitve na odru, ta nemožnost pa je obenem z njegovo neopredeljivostjo, ki dobi »teološke« razsežnosti, ključna tema

igre. A v svoji takšnosti se konstituira prav prek izjalovljenih pričakovanj, da bo vendarle prišel (kot obljublja); čeprav o njem ne vemo ničesar določnega, opazke Vladimirja in Estragona ustvarjajo vtis, da gre za lik, ki se vsaj načeloma lahko pojavi na odru, še več: intenziven občutek njegove odsotnosti je mogoč šele zaradi takega vtisa. Smoletova *Antigona* je prepoznavna preustvaritev antičnega dela, jasno izražen dramski kontrast, ki se v svoji posebnosti vzpostavlja z evociranjem Sofoklovega vzora. Lik Antigone tu v najpolnejšem pomenu *clamat per absentiam*.¹⁶

Med Sofoklovimi tragedijami jih je šest naslovljenih po glavnem liku, ki v primeru vsake od njih to tudi v resnici je. Edina izjema so *Trahinke*. Problem poimenovanja te drame po zboru je tesno povezan z njeno vsebino. Nikakor namreč ni mogoče reči, da je zbor v njej glavni lik. Edina okoliščina, ki blede poudarja njegov pomen, je, da je ves čas priča dogodkom na odru, a to velja tudi za zборе vseh drugih šestih tragedij, poleg tega pa ima nanje – kot vselej pri Sofoklu – zelo malo (če sploh kaj) vpliva. To dejstvo je navsezadnje botrovalo ustvarjalni prevajalski gesti, ki je *Trahinke* prekrstila v *Heraklovo ženo* (*The Wife of Heracles*), kar pravzaprav ni čisto svojevoljen, ampak, nasprotno, globoko dramaturško utemeljen poseg, saj povzema odločilne dejavnike dogajanja v drami: oba glavna lika v realnem razmerju njune dramaturške teže. Zboru nedvomno pripada največ dramskega besedila, če štejemo tudi njegove pesmi, ki seveda so povezane z dogajanjem na odru, a tudi to velja za vsa ohranjena Sofoklova dela. Kot za vse druge zборе ugotovljamo tudi za dekleta iz Trahine, da jim ne pripada nosilna vloga v dramskem konfliktu, še več: njihova vloga je kvečjemu še izraziteje stranskega značaja. Skratka: tudi za *Trahinke* v celoti veljajo določila tretjega podkriterija, po katerih je zbor stranski lik. Ker pa gre obenem za naslovni lik, se zdi potrebno (ob zgoraj omenjenih Taplinovih pomislekih glede izvora naslova) prav na tem mestu na kratko orisati celoten kompleks zborovih dramaturških funkcij, ki presega dramaturgijo v ožjem pomenu besede, namreč v pomenu zgradbe dramskih dogodkov.

Najprej naj omenim očitno dejstvo, da zbor ni individualen lik, ampak, nasprotno, kolektiv, osebnostno nediferencirana množica (nikdar ne naletimo na primer, ko bi se v zboru pojavile razlike v pogledih na moralne dileme, ki jih odpirajo dogodki na odru); zbor je določen le po svojem socialnem položaju (kamor prištevam tudi njegovo »spolno identiteto«), kar vsekakor ni nepomembno za razumevanje odrske akcije. Morda gre pripisati okoliščino, da se igra imenuje po zboru, njegovi poudarjeni vlogi pri posredovanju teoloških tem.¹⁷ Vsekakor predstavljajo tudi po tej plati *Trahinke* izjemo in zastavljajo nelahko vprašanje, še posebej zdaj, ko je v literarni znanosti že skorajda pozabljena romantična teza, da predstavlja zbor t. i. »idealnega gledalca« (A. W. Schlegel) oziroma »organ pesnikovega moralnega jaza« (W. Kranz).¹⁸ Morda pa vendarle ne bi smeli povsem pozabiti tudi na Lettersovo tezo, da pesnik nikoli ne napada zborovih pogledov na življenje, kolikor jih razumemo *in abstracto*, odtrgano od konkretne »življenske« situacije, ki jo predstavlja okvir dramskih dogodkov, v katerega je postavljen posamezni zborovski spev.¹⁹ Prav ta dekontekstualiziranost zborovih moralnih izhodišč in čisto specifična

dejanskost na odru marsikdaj ustvarjata razpor resničnosti, ki se v recipientovi zavesti zarisuje kot tragična ironija.

Pri zboru tako razlikujem tri glavne vloge:

1. predstavljanje specifičnega dramskega lika,
2. izražanje določenega pogleda na človeka, družbo in svet,
3. stopnjevanje čustvene izraznosti odrskih dogodkov z lirskimi spevi.

Njegova filozofija doživi posebno osvetlitev skozi dramsko akcijo: praviloma doživi tudi svoj »fiasco«, a to le kolikor se v svoji zgolj-teoretičnosti, odmaknjenosti od presežne, temne mase življenja vsiljuje kot življenska drža – v tem oziru je vselej prav paradigmatično poražena od načela *παθήματα μαθήματα*,²⁰ ki se tako redno izkaže za pravilno etično in spoznavno držo; kolikor je to načelo »prazno« in implicira človekovo odvisnost od izkušnje, pa tudi ruši njegove iluzorne predstave o samem sebi in ga od videza »racionalističnega« samorazumevanja in samoposedovanja (ki je seveda tudi navidezno razumevanje in obvladovanje življenja) skozi tragično izničenje vodi h globljemu dojetju samega sebe: k skrivnosti lastne biti (ki je ne časovno, temveč ontološko izvirnejša). Njegovi spevi so lirski poezija, ki jo pogosto odlikujeta izredna subtilnost in ekstatičen zanos – na ta način ustvarja pogoje za čisto posebno obliko recipientovega dojetja resničnosti: za poudarjeno intuitivno-doživljajsko spoznavanje samega sebe, drugega (človeka, družbe) in sveta. V teh, pétihi partijah celoten dramski izraz kulminira: dramska akcija se zaustavi na točki največje zgoščenosti in doseže enotnost svoje konstitutivne razvejanosti in razčlenjenosti momentov skozi čas. Zborski spevi ali posamezne péte partije v lirskih dialogih (te izvajajo tudi posamezni solisti) – zlasti tiste proti koncu drame, ki s tem, da zrcalijo in povzemajo že razpleteno odrsko dejanje, posebej izrazito prebijajo okvir dramske realnosti in se v svojem liričnem modusu izlivajo v vsebsegajočo realnost, ki ji pripada tudi svet vsakokratnega recipienta.

V okviru te študije ne bo mogoče obravnavati vseh vlog, ki jih ima zbor v kreaciji umetniške celote. Omejil se bom predvsem na dramaturški vidik njegovih partij v ožjem pomenu; seveda je tudi ta neločljivo povezan z bogastvom mitoloških primerov in – vsaj v izvorni, integralni različici tragiških partitur – s čustveno energijo glasbenih vložkov. Nadrobne in razsvetljuječe specialne študije Burtona in Gardinerjeve bodo zato nepogrešljiva referenca pri razpravljanju o širših razsežnostih njegovega vpliva na konstituiranje posameznih tragiških umetnin.

Ad 2. Kvantiteta partij posameznih individualnih likov

Prav gotovo je pomemben vidik tudi *kvantiteta partij posameznih individualnih likov*;²¹ toda kako določiti takšno kvantiteto partij? Z absolutnim številom verzov, ki jih mora vsebovati določen part? Z določenim deležem posameznega besedila? Z določenim razmerjem, v katerem naj bo part glavnega lika oziroma glavnih likov s parti neglavnih likov? Odgovor na nobeno teh vprašanj ne ponuja zadovoljujoče opredelitve. Ta

formalni kriterij je mogoče določiti zgolj relativno, v vsaki tragediji posebej, pa še tam je neuporaben sam za sebe oziroma je neločljiv zlasti od vsebinskega kriterija, ki ga obravnavam pod točko 3. Kljub temu pa ni nepomemben: odločilen je zlasti v primerih, ko neki lik sicer odpira za celoto igre izredno relevantno idejno tematiko, vendar s sorazmerno skromnim obsegom svoje »odrske eksistence« sam ne zavzema dovolj velikega prostora v duhovnem svetu dela (najboljši primer tega je Jokasta).

Nadalje ne smemo povsem izpustiti izpred oči likov, ki ne govorijo, t. i. nemih vlog: čeprav tu obravnavamo Sofoklove drame kot literarna dela oziroma predloge za gledališke stvaritve in se ne posvečamo posebej problemom možnih konkretizacij, se vendarle zavedamo, da tudi v svoji »literarnosti« organsko težijo k uprizoritvi. Eden od dokazov za to so ravno ogovori nemih oseb ali preprosto njihova prisotnost. Zato bomo osvetlili tudi te, kjer se bo to zdelo potrebno.

Ad 3. Nosilna vloga v dramskem konfliktu

Odločilni kriterij je vsekakor vsebinske narave: to je vloga, ki jo posamezen lik igra pri konstituiranju dramskega konflikta. Tu seveda ne gre za »dramaturške tehnikalije«: neki lik ne konstituira dramskega konflikta, če ga avtor uvede v igro zgolj za to, da hote ali nehote posreduje med drugimi liki in jih zaplete v odrsko dejanje. Glavni lik je tisti, čigar duhovni (idejni, etični, nacionalni, družbeni) svet je v sporu s svetom nekega drugega lika (ali več likov), pri čemer ta spor zavzema osrednje mesto v drami oziroma čigar razvoj je dramsko dejanje samo.²² V najpristnejši obliki dramskega konflikta sta zoperstavljena duhovna svetova vidno utelešena v dramskih likih, katerih nasprotje se vzpostavlja okrog nekega konkretnega problema. Pristen dramski konflikt potemtakem ni mogoč brez dveh dramaturško enakovrednih likov – ali to pomeni, da mora v vsaki drami nujno biti več glavnih likov (kar bi bilo v diametralnem nasprotju s prej omenjeno hipotezo, po kateri naj bi imela velika večina ohranjenih Sofoklovih tragedij enega samega junaka)? Na to vprašanje bom poskusil odgovoriti z natančnejšo razdelavo tretjega kriterija razlikovanja likov: z ugotovitvijo, ali jim pripada v dramskem konfliktu bistvena, nosilna vloga ali v njem sodelujejo kot podporniki ene od strani ali pa so celo samo potegnjeni vanj, in to morda brez svoje volje oziroma celo v nasprotju z njo.

Če se strogo opiramo na kriterij omembe v naslovu in ga razumemo izključujoče, potem bi moralo imeti šest Sofoklovih tragedij en sam glavni lik. Veliko vprašanje je, če je to res zadovoljiva interpretacija dramaturške zgradbe omenjenih del. Toda kaj sploh pomeni glavni lik? Nedvomno tisti lik, ki predstavlja *fokus dramskega dogajanja in recipientove pozornosti*. Če je tako, potem je povsem sprejemljivo trditi, da ima tudi v obravnavanih primerih en sam lik poseben položaj, ki je odločilnega pomena za naš odnos do posamezne drame kot celote. Toda ali je vedno povsem jasno, kateri lik je to? Ali lahko, tudi če vse druge like potisnemo v ozadje v vrednostnem ali idejnem smislu, tako interpretiramo

drame tudi na *dramaturški* ravni? Še več: ali je sploh mogoč pristen dramski zaplet in konflikt, če v njem niso udeleženi *dramaturško* enakovredni partnerji? Ali ni mogoče šele v tako zasnovanem resničnem konfliktu prikazati psihološko prepričljive like in prek njihovega soočenja soočiti različne nazore, ideje, družbene težnje? Ali ni to celo nepogrešljiv pogoj za to, da se razvidno začrta vrednostna razlika med posameznimi liki in se v etični perspektivi razreši tudi konflikt vrednot, ki jih predstavljajo? Ker resničen dramaturški zaplet brez izvorne *odrske* enakovrednosti (čeprav je ta zgolj epizodne narave ali pa je omejena še na drobnejši segment in je ustvarjena z raznovrstnimi dejavniki) ni mogoč, je tako rekoč nujno, da je glavnih dramskih likov več. Toda spet: ali je to res? Najbolj problematičen, a tudi najbolj ilustrativen primer med Sofoklovimi dramami je v tem oziru *Kralj Ojdip*. O tej splošni problematiki bomo podrobneje spregovorili pri analizi te drame, saj omenjenega vprašanja dejansko ni mogoče obravnavati *in abstracto*, odtrganega od žive dramske realnosti. Na podlagi take analize seveda ne moremo postaviti splošnoveljavnega odgovora, lahko pa osvetlimo polje možnosti dramaturške gradnje in konkretne uresničitve v ohranjenem Sofoklovem opusu.

Če je za konstituiranje drame nujen dramski konflikt, ta pa lahko v pristni obliki obstaja le, kadar so vanj vpleteni dramaturško enakovredni liki, potem se zastavlja vprašanje, ali ima drama lahko en sam glavni lik. Odgovor na to že poznamo: seveda je pozitiven. Še več: ravno tista Sofoklova tragedija, ki se po tako rekoč konsenzualni sodbi odlikuje z najbolj dovršeno dramaturško zgradbo, ima dejansko en sam glavni lik. To je *Kralj Ojdip*. V nekem smislu lahko celo rečemo, da v njem sploh ni globinskega konflikta vrednot. Noben lik namreč ne nasprotuje neposredno in bistveno temeljni Ojdipovi vrednoti – odkritju resnice. Nihče ne želi, da bi Tebe ostale v krempljih kuge. In še posebej nihče osebno ne nasprotuje Ojdipu. Glavni lik torej nima osebnih nasprotnikov, niti ne predstavlja vrednote, ki bi se ji principialno zoperstavljala v kakem drugem liku utelešena nasprotna vrednota. Toda dejansko nastaja vrsta *dramskih konfliktov epizodne narave*, v katerih se Ojdip sooča z različnimi liki. Enakovrednost likov v teh soočenjih je omejena na neposredni kontekst posamezne znotrajdramske situacije, na epizodo, v kateri se pojavlja, tako da nobena druga dramska oseba ne more postati enakovredna Ojdipu na ravni celotne drame. Konflikti v tej drami se torej ne pojavljajo iz načelne in popolnoma zavestne opredelitve za različne vrednote, ampak so posledica različne notranje izoblikovanosti likov in stopnje njihove dejanske, praktične privrženosti osnovni vrednoti – spoznanju resnice. Niti korintski sel, niti stari pastir, niti Kreont, niti Jokasta (da o Tejreziji sploh ne govorimo) resnice nimajo za nevrednoto; in vendar se ravno ob vprašanju resnice vsi zapletejo z Ojdipom v konflikt. Dramske situacije so zasnovane tako, da tudi socialno neznatni in psihološko neizraziti liki v njih zavzamejo *dramaturško* enakovredni položaj: Ojdip je namreč v svoji nepopustljivi težnji po razkritju svoje identitete v posameznih prizorih odvisen od njihovega vedenja in priznanja, kar jim daje posebno težo, ne da bi morala zaradi tega kakorkoli trpeti enotnost njihovega značaja.

III.

Preden se posvetimo ilustraciji dramaturške relevantnosti, ki jo lahko ima pri Sofoklu stranski lik, s primerom lika vidca Tejrezije v *Kralju Ojdipu*, moramo natančneje opisati, kaj si predstavljamo pod pojmom *dramska klima*. Gre namreč za prvino dramske resničnosti, ki je v vsaj v določeni optiki izredno pomembna za pravilno presojanje motivov in učinkov posameznih odrskih likov.

Dramska klima je sicer v bistvu spekulativna kategorija, vendar lahko njeno uporabo precej dobro utemeljimo, če izhajamo pri določanju psihične konstitucije odrskih likov iz nekakšnega bazičnega psihološkega realizma.²³ S tem izrazom označujem po obsegu in strukturi spremenljiv kompleks dejavnikov, ki *posredno* vplivajo na prepričanja dramskih likov o sebi in drugih, na njihove odločitve in dejanja; gre torej za nekakšno stanje duha v upodobljenem izseku kvazirealne družbe, ki aficira psihološke in etične predispozicije posameznih likov. Dramska klima v grški tragediji je vselej bistveno zvezana z mitološko predzgodbo. Ugotovimo lahko, da pri Sofoklu tako rekoč praviloma znatno vpliva na ravnanje glavnih in stranskih likov in predvsem na spremembe njihove naravnosti do središčnega problema drame in celo do življenja in sveta. Omenimo le nekaj najznačilnejših. Najbolj vidno je to zagotovo pri Kreontu v *Antigoni*, potem še pri Ismeni,²⁴ v povsem določenem smislu pri Odiseju v *Ajantu*,²⁵ čeprav gre pri njem bolj za kontrast z njegovim stanjem v predodrski resničnosti, ki pa je za dramsko dejanje vsekakor izredno pomembna; resda se Odisej že na samem začetku drame pokaže v povsem drugačni podobi, kot jo hranijo v zavesti drugi odrski liki, npr. Ajant (in morda tudi kot so jo pričakovali recipienti, ki jim je bilo delo izvorno namenjeno), vendar pa imamo lahko strašni uvodni prizor, v katerem Atena odvzame Ajantu razsodnost (čemur je Odisej priča), vsaj za pomemben katalizator, če ne že kar za vzrok te njegove preobrazbe.

Vsak od omenjenih likov je seveda specifičen v svojih značajskih potezah in umeščen v povsem specifično dramsko situacijo: enkrat je torej tako vsak od teh likov kot vsaka od dramskih klim, ki nanj vpliva in na katero se – preobražajoč se – odziva. Prav zaradi njihove močne individualiziranosti vplivov klime ne moremo vsebinsko posploševati, ampak jih lahko ugotavljamo le v najtesnejši povezavi s celoto dejavnikov v posameznem dramskem delu.

Z *dramsko klimo* pa ne mislim preprosto na potek dramskih dogodkov, ki posameznika neposredno privedejo do take ali drugačne odločitve in ravnanja, ampak predvsem na vztrajnost določenih pojavov (npr. trditev, groženj z nasiljem, moralnih pritiskov) in njihovo nevidno »nakopičenje«, ki iz ozadja povzroči psihični prelom (ali nagib): Kreont se v *Antigoni* ob Tejrezijevem nastopu ne sreča prvič z zahtevo po pokopu Polinejka; res je, da videc nanj vpliva s svojo izjemno avtoriteto, ki temelji na »zgodovinsko« preverjenih (kvazirealnih) dejstvih, a vendar je Kreont tedaj – tako si vsaj lahko predstavljamo v skladu z zakoni bazičnega realizma – že močno »načet« od konflikta z Antigono, deloma celo z Ismeno, še zlasti če si predstavljamo, da je v sebi čutil resničnost Anti-

goninih besed, »da je le strah tisti, ki meščanom veže usta, da mu ne izrazijo nasprotovanja.«²⁶ Če si dovolimo še hujšo spekulacijo: glasnik v verzih 1302–1305 omenja, kako je Evridika jokala tudi nad smrtjo svojega drugega sina Megareja,²⁷ ki je tudi izgubil življenje v vojnih razmerah, torej po krivdi *politike*; morda si smemo predstavljati, da je v teh težkih trenutkih deloma upravičeno, deloma iracionalno povezovala tudi Megarejevo smrt s Kreontom, ker je ta v času dramske sedanosti glavni akter političnih razmer v državi.²⁸ Ta pomisel je sicer spekulativna, a v ničemer ne nasprotuje poteku dejanskih dogodkov v drami in ponuja možno osvetljavo »logike« njihovega razvoja. Prav v tem pa je temeljni namen moje analize dramske klime.

IV.

Med liki, ki stopajo z Ojdipom v konflikte *dramaturške narave*, je posebej zanimiv vdec Tejrezija. Njegova ključna značilnost je seveda dar jasnovidnosti, zmožnosti »metafizičnega« razgleda po prihodnosti, ki pa nikakor ni isto kot čisto »človeška« inteligentnost, vednost ali modrost. Nasprotno: nespregledljiv je simbolni kontrast, ki ga tvori njegov lik z likom Ojdipa. Kljub možnosti vpogleda v prihodnost Tejrezija, ki ga sam Ojdip oslovi z Apolona vrednimi epiteti,²⁹ ni bil tisti, ki je razvozljal Sfingino uganko. Tega Ojdip v izbruhu jeze seveda ne pozabi povedati (390–403). Ojdip – tako tudi sam pove – je bil tisti, ki je premogel potrebno preroško zmožnost (*μαντεία*) za odrešitev mesta iz tedanje stiske.³⁰ In vir te resnične preroške, jasnovidne moči, ki jo pripisujejo Tejreziji, je v Ojdipu samem, v njegovem intelektu. Ojdipov intelekt prekaša jalovi Tejrezijev dar, ki je heterohton: izvira iz opazovanja ptičjih znamenj in drugih božjih sporočil. Na tej točki Ojdipova samozavest in samozadostnost dosežeta osupljiv vrhunec. Pravzaprav so njegove besede na tem mestu blizu Jokastinim v v. 857–858 in 946–949, čeprav – in v tem je bistvena razlika, kakor se izkaže kasneje – je njihov vzrok čisto različen in prihajajo iz različnih »delov« njunih bitij. Medtem ko odkrivajo najbolj notranje, temeljno Jokastino prepričanje, ki se pokaže ob ugodni okoliščini, pa impulzivna Ojdipova narava prekrije njegovo resnično nastrojeenje. Njegove besede so namreč izrazit »proizvod« psihično napete situacije oziroma miselno nedozoreli sad njegove nagle jeze. Ta je sicer integralna poteza njegovega značaja, a vendar ne nosilna (etična); nasilnost njegovih reakcij je stalen (moteč) dejavnik v njegovem ravnanju, vendar gre za problem neobvladanega temperamenta, ne pa za njegov etični kompas.

Sofoklovo mojstrstvo v ustvarjanju tragične ironije se v prizoru Ojdipa in Tejrezije razodene v eni najpopolnejših oblik. Ojdip v njem, objektivno gledano, zadržuje tek dogodkov in nasprotuje procesu odkrivanja Lajevega morilca, v katerega sicer vloži vse svoje intelektualne in moralne energije, ki, z drugimi besedami, postane v tej drami edini smisel njegovega življenja. Povsem neupravičeno naprti Tejreziji spletkarjenje samo zato, ker ta iz obzirnosti do njega noče spregovoriti (321–322; 324–325;

345–346). Ko odbije od sebe prst, ki ga je Tejrezija – skrajno nerad – uperil vanj, to hipotezo še razširi: vidcu in ob njem še Kreontu podtakne podtikanje krivde (378; 380–403). Motiv Tejrezijeve »obtožbe«, ki pa je pravzaprav pod prisilo izdajljeno jasnovidnostno spoznanje, naj bi bil kajpak politični interes: Ojdip spletko s celotnim zakulisjem vred bliskovito »prepozna«. Objektivno je njegovo ravnanje v tem trenutku ravnanje zadržega avtokrata, ki se upira (božji) resnici in se za vsako ceno oklepa prestola; vsako kritiko, naj pride iz ust še take avtoritete (ki jo še celo sam tik prej priznava brez zadržkov³¹), odločno zavrača in jo hipoma prekvalificira v nizek udarec v brezobzirnem boju za oblast, na podlagi česar za domnevne krivce (katerih krivda je plod njegovih prehitrih, »paranoičnih« sklepanj) zahteva celo najhujšo mogočo kazen.³² Vendar je jeza le en in to ne bistven dejavnik njegovega razmišljanja; prej bi lahko rekli, da ima vlogo katalizatorja in ga potiska k pretiranim zaključkom. Upoštevati je treba tudi učinke dramske klime. V Ojdipovi subjektivni optiki je res videti skrajno nenavadno, da bi bil *on* vzrok božje jeze, a ne zaradi napuha kot idiosinkratične značilnosti njegovega značaja, temveč zaradi zelo močnih učinkov dramske klime. Duhovnikove besede (31–57) in parodos tebanskih starešin (151–215), ki so v tej drami nesporno predstavniki celotnega tebanskega ljudstva, na svoj način pa tudi globoka Tejrezijeva obzirnost (320–321; 324–326; 328–329; 331–332) jasno kažejo, kakšen ugled je Ojdip užival v tebanski državi in s kakšno družbeno vlogo se je lahko identificiral. Navsezadnje so ti učinki v njegovi psihi jasno prepoznavni iz začetnih verzov njegove dolge replike v prologu (58–64). Skratka: zaradi svojih zgodovinskih zaslug za domovino ima dobre razloge, da ne verjame Tejrezijevim besedam; v nasprotju z njegovo temeljno izkušnjo je, da bi se mogel iz rešitelja sprevreči v pogubitelja Teb. S tem prepričanjem sta prepojeni njegova zavest in podzavest – in to je glavni vzrok njegove reakcije, ki ga pripelje v protislovni položaj, v katerem nasprotuje samemu sebi pri iskanju resnice.

Ta temeljna shema njegovih prepričanj na eni strani pospešuje njegovo izumitev hipoteze o politični spletki (378; 380–403) in na drugi zavira dojetje Tejrezijevih prvih besed o njegovi krivdi (359; 361). V takšni dramski situaciji lahko oba lika govorita besede, katerih tragična ironija je še posebej ostra in mnogoplastna (npr. 395–398; 440–442). Pomislimo le na Tejrezijevo repliko (379): Κρέων δέ σοι πῆμ' οὐδὲν, ἀλλ' σὺ σοί.³³ V neposrednem kontekstu je Ojdip v pogubo sebi kot iskalcu resnice s svojimi hipotezami o političnih spletkah in z nevero v možnost lastne krivde; s svojo jezljivostjo zapira pot svojemu pronicljivemu intelektu; v širšem smislu pa s svojim zločinom škoduje svojemu družbenemu dostojanstvu. Na koncu koncev pa se prav ta družbeni ugled in moč izkažeta za videz, za slepilo in oviro človeka, ki hoče spoznati svoje pravo bistvo – svojo prigradnost, absolutno ničnost, iz katere na čudežen način vznika njegovo bitje.³⁴ Samo v tem samoprepoznanju človek na nedoumljiv način (in v vsakdanjo družbeno prakso in »obvladujoči« racionalni diskurz neprevedljiv način) zažari v svoji lepoti.

Ronnet, ki ugotavlja, da Tejrezija ni zgolj posrednik božjih sporočil, temveč ima svoj lastni, prepoznavni značaj, vidi v tem dramaturško nujnost:

ko bi namreč Tejrezija ne imel človeških potez, še posebej slabosti, kakršna je vzkipljivost, temveč bi bil docela skladen z dostojanstvom svoje vloge, se pravi, ko bi bil zgolj neoseben predstavnik vidčevske funkcije, bi mu Ojdip verjel, in dejanje drame bi bilo v bistvu končano na petini svoje dejanske dolžine.³⁵ Takšna razlaga sicer drži, vendar ne seže na raven pristne dramaturške motivacije, temveč zgolj utemeljuje posamezne dogodke v drami z »logiko« njene celotne zgradbe, zato ni nič drugega kot »truizem«, evidentna resnica, ki dejansko ničesar ne pojasnjuje. Reči, da Tejrezija mora biti vzkipljiv, da je lahko za Ojdipa na tej stopnji razvoja dramskega dejanja nekredibilen, takšen pa mora biti zato, da se lahko dejanje razvije do konca, pomeni pripisati Sofoklu najslabši možni način motiviranja odrskih dogodkov. Enako bi potemtakem lahko rekli za katerokoli potezo likov v drami ali celo v njeni predzgodbi: ko bi je ne bilo, bi se drama ne zapletla in razpletla tako kot dejansko se: ko bi Laj ubogal orakelj; ko bi Ojdip bolje brzdal svoj temperament ob usodnem srečanju na razpotju; ko bi poslušal Jokasto, kateri sicer najbolj zaupa od vseh ljudi, ipd.

Srečanje Tejrezije z Ojdipom ni sestavni del mita pred Sofoklom in potemtakem ni nepogrešljiva prvina zgodbe, ki bi jo Sofokles skladno s konvencijami »moral« vključiti v dramo, pa bi tega ne znal storiti bolje.³⁶ Če se je odločil, da ga uvede, je gotovo s tem imel poseben namen, še več: prav s *takšno* obliko srečanja vidca in Ojdipa je očitno hotel izpolniti neki dramaturški smoter. Katerega? Tejrezija je prvi, ki – čeprav proti svoji volji – označi Ojdipa za krivca katastrofe v Tebah. Iz njegovih ust prvič slišimo, da je Ojdip ne le Lajev morilec, temveč tudi, da živi v incestu z lastno materjo. Ob vsej promptnosti Ojdipove zavrnitve se prav zaradi Tejrezijevih besed njegova pozornost zasuka proti njemu samemu; te besede so povod, da Jokasti (in recipientu) razodene svoje intimne strahove in poveže prerokbo o svoji usodi, ki jo je nekoč prejel v delfskem preročišču, z orakljem, ki se nanaša na vzroke aktualne nesreče v tebanski državi in na njeno rešitev. V nekem smislu je prizor s Tejrezijem dramaturška prelomnica, čeprav se tok dogodkov (oziroma Ojdipove preiskave) ne preokrene takoj. Natančneje rečeno, za hip celo krene v povsem drugo smer, vendar je z nastopom vidca jez odprt in stvari se začnejo neizbežno postavljati na svoje mesto. Ob tem pa pride do nove poglobitve tragične ironije, ki je povezana s karakterjem obeh likov. Ne gre prezreti Tejrezijevih besed, da bo tudi brez njegovega posredovanja vse prišlo na dan.³⁷ Vsa »logika« Ojdipovega mita govori temu v prid, ali bolje, prav v tem je njegova »logika«: božja volja je nespremenljivo vodilo vsega na svetu, človek se mu ne more izmakniti, ne glede na to, kaj stori.³⁸ V zametku Ojdipovega mita je človekov greh, prepovedano dejanje, ki bi se mu bilo morda moč izogniti. Če pa se mu ni izognil, tega morda ne gre toliko pripisovati njegovi idiosinkratični krivdi kot splošni nepopolnosti (grešnosti) človeške narave, kakršno zrealijo miti o človekovi padlosti in izgubljenem raj. V tem prizoru tako Ojdip kot Tejrezija zadržujeta razkritje resnice, a vsak na drugačen način, ne da bi to razbijalo enotni, naravni tok dramskega dejanja. Ojdip to počne, kot sem skušal pokazati zgoraj, predvsem zaradi učinkov dramske klime in objektivne nevednosti, ki jo le-ti

povzročajo; subjektivno pa seveda neposredno in nezadržno teži k odkritju. Tejrezija, ki po zaslugi svojega metafizičnega uvida pozna resnico in božjo voljo, pa je sprva noče razodeti zaradi svoje obzirnosti do kralja, se pravi iz subjektivnih razlogov.

Večkrat je bilo ugotovljeno, da sta tako Ojdip kot Tejrezija vzkipljivca: vehementni toni njenega dialoga niso nič drugega kot izraz impulzivnosti njenih temperamentov. To v osnovi pravilno ugotovitev je potrebno dopolniti: vzkipljivost nikakor nima enake vloge pri izbruhu obeh likov. Medtem ko Ojdip rabi zelo malo spodbude, da se razsrdi, pa se videc kar nekaj časa zadržuje³⁹, kljub temu da Ojdipove besede že kmalu začenjajo dobivati ostre tone⁴⁰ in so mestoma celo skrajno žaljive.⁴¹ Še ko prvič pove, da je Ojdip Lajev morilec, torej krivec katastrofe, in da živi v incestu z materjo, njegove besede niso napadalne.⁴² Ostre postanejo šele po izbruhu Ojdipove *hybris*, po njegovi »razsvetljenski« ataki na bistvo Tejrezijevega poklica, ki je – četudi morda nezavedno – zanihanje presežnosti božjega uma in volje, skratka »transcendentnosti« resnice.⁴³ A tudi tedaj, ko v drugo, določenejše oriše Ojdipovo poreklo in napove njegovo prihodnost, ni tako žaljiv kot kralj.⁴⁴ Navsezadnje teža njegovih »obtožb« ne izvira iz izbora težkih besed, temveč iz strašljive vsebine povedanega. Vendar je Sofokles v to razmerje med likoma, ki kaže vidca kot človeško občutljivejšega, skrnil še en tragičnoironični zasuk oziroma motiv. Tejrezija, ki »ve«, v sebi nima tiste nepopustljive, strastne resnicoljubnosti (in morda tudi domoljubja, kot meni npr. Perrotta), ki bi ga vodila prek vseh osebnih ozirov; zato kljub svojemu vedenju ne sproži rešitve katastrofe v Tebah sam od sebe; za to je potrebna Ojdipova brezobzirnost, njegov neprijetni značaj, ki pa je obenem vrhunec človeške plemenitosti. Resnice o človeku ne odkrije tisti, ki ima poseben dar, temveč tisti, ki jo do konca nepopustljivo išče.

OPOMBE

¹ Prim. Dolinar, 2001, str. 360–361.

² Prim. Jauss, 1998, str. 397–403.

³ Najstarejši in napomembnejši rokopis z Ajshilovimi tragedijami (in najboljšimi sholijami) je t. i. (Florentinus) *Mediceus* 32, 9 ki vsebuje vseh sedem njegovih danes v celoti ohranjenih del; nastal je okrog leta 1000, leta 1423 pa je prišel iz Konstantinopla v Italijo. Isti rokopis vsebuje (poleg epa *Argonavtika* Apolonija Rodoškega) tudi vseh sedem ohranjenih Sofoklovih tragedij, ki so bile vanj vključene (vezane) kasneje, zapisane oz. prepisane pa so bile približno med leti 960 in 980 (prim. Dain 1955, Lesky 1972, str. 176); kadar se ta rokopis omenja kot najstarejši zapis Sofoklovih del, se običajno označuje kot *Laurentianus* 32, 9. Najstarejši rokopis, ki zajema skoraj vse Evripidove tragedije z izjemo *Trojank* in dela *Bakhantk* (od v. 775 naprej), *Laurentianus* 32, 2 (s kratico: L) izvira iz let 1300–1315. Celoten Evripidov opus obenem z nepristnim *Resosom* in odlomkom prav tako nepristne *Danae* pa je zajet v rokopisu, označenem v tekstnokritiški znanosti kot *P* (*Palatinus*); ta je sestavljen iz dveh delov: *Palatinus* gr. 287 in *Laurentianus Conventi Soppressi* 172, in je najverjetneje nastal okrog leta 1340, prim. Lesky 1972, str. 284.

⁴ Lloyd-Jones, H., Wilson 1997, str. 74. Prim. tudi Lowe 1962; Andrieu.

⁵ Johansen, *Hik* (izd.), str. 23.

⁶ Prim. Taplin 1977, str. 294–295.

⁷ *Prav tam*, op. 1.

⁸ Za najmarkantnejši primer takšnega razhajanja pri Sofoklu veljajo sklepni verzji *Trahinke*, 1275 – 1278, ki so jih dodeljevali bodisi Hilosu bodisi zboru že v antiki (prim. sholijo *ad loc.*). Tudi sodobni izdajatelji se iz različnih, tudi vsebinskih razlogov odločajo za različno atribucijo. Omeniti velja še razhajanje pri atribuciji verzov 572, 574, 576 v *Antigoni*: Zimmerman (1993, str. 103) vse tri prideljuje Ismeni, Kirkwood (1993) 572 in 574 Ismeni, 576 pa zboru, podobno tudi Stoekert (1994/95, 224), medtem ko Lloyd-Jones in Wilson (1997, str. 73–74) sprejemata Zimmermanovo pridelitev stihov z novimi argumenti.

⁹ Isto velja v večji ali manjši meri tudi tekste antičnih komedij.

¹⁰ Prim. mojo disertacijo z naslovom *Dramaturška funkcija stranskih likov v Sofoklovih tragedijah*, Ljubljana 2002, tipkopis, zlasti osrednji, tretji razdelek »Stranski liki v posameznih tragedijah«, str. 26–201.

¹¹ Seveda na drugačen način pri recepciji, ki je usmerjena zgolj k umetniškemu doživljaju, kot pri recepciji, ki je podlaga bodisi razlage tega umetniškega doživljaja bodisi razlage njegovih temeljev oziroma pogojev. Pri interpretaciji je to »naivno« držo seveda potrebno kombinirati z drugačnimi držami, ki omogočijo racionalen pretres tistih momentov, ki se v določeni interpretativni perspektivi kažejo za najpomembnejše. Podobno pravzaprav velja tudi za recepcijo del, ki ne izvirajo neposredno iz našega življenjskega sveta, npr. za branje antične literature, še posebej v izvorniku, saj zahteva predpripravo (npr. jezikovno preparacijo, informacijo o mitoloških, družbenih, kulturnih, civilizacijskih ipd. prvinah, ki so sestavine teh literarnih del). To je bolj ali manj jasno in danes neproblematično. Tu mi je predvsem bistveno poudariti, da brez »naivne« držo (ki je v teh primerih blizu Ricoeurjevi »drugotni naivnosti«) ni ne relevantne recepcije ne interpretacije *umetnine*.

¹² To velja pri Sofoklu za eno samo dramo: *Trahinke*. Pomembni raziskovalec grške tragedije H. Diller (1971, str. 272–285) je postavil svoj kriterij za identifikacijo Sofoklovega heroja: le-tega vidi v sposobnosti posameznega lika sprejeti voljo bogov. Po njegovi interpretaciji naj bi tako Dejanejra ne bila glavni lik te tragedije, čeprav ji pripada daleč najboljše part in dominira na odru tako rekoč tri četrtine igre. Tudi L. Bergson (1993) vidi v *Trahinkah* dramo o Heraklu, glavnem moškem liku (čigar part pa je tako po številu verzov kot po psihološki razdelanosti močno inferioren Dejanejrinemu). S tem sugerira takšno receptivno perspektivo, v kateri se kaže tragedija kot priložnostno modificirana, bolj ali manj ornamentirana ritualna konvencija. Za kritiko teh interpretacij prim. Senegačnik (2000, str. 105–109). Večina drugih pomembnih interpretov pristopa popolnoma drugače in poudarja osrednjost Dejanejrinega lika in njegovo izjemno psihološko razdelanost, ki v ospredje postavlja problem človekove moralne (ne)krivde in tragične usode, prim. zlasti Ronnet (1969, str. 100–104), Perrotta (1935, str. 472–525), Whitman (1951, str. 103–121), pa tudi Schilerjevo navdušeno sodbo o tej najbolj ženski figuri grškega odra, ki jo navajata Schimid-Stählin (1934, str. 378, op. 2).

¹³ Poleg že omenjenih *Trahink* je važnejša dilema tu samo še vprašanje, ali naj v *Filoktetu* poleg naslovnega junaka in Neoptolema za glavni lik velja tudi Odisej; dejstvo, da ima *Antigona* dva glavna junaka, ne spreminja njenega etosa v smislu Heglovih izvajanj (prim. *Estetika*, 2, 2, razdelek 1) in njegovih naslednikov. Za razumevanje in dojemanje *Elektre* nima večjega pomena, če Oresta štejem za glavni ali stranski lik.

¹⁴ O problemu recepcije, njenih tipov in medsebojnem razmerju med njimi glej prvo poglavje.

¹⁵ Prim. Taplin 1977, str. 164 op. 1.

¹⁶ Prim. V. Predan 1998, str. 89: »Drugače kot pri Sofoklu in Anouillu se v Smoletovi drami *Antigona* sploh ne pojavi, kar je, kot je zapisal srbski kritik Eli Finci, zares ingeniozna poteza. To seveda na pomeni, da je *Antigona* zategadelj kaj manj navzoča. Narobe: že zgolj dejstvo, da je ni, a da zavoljo te nenavzočnosti tako rekoč vsi drugi o nji nenehoma govorijo, opisujejo njeno vedenje, sklepajo o njenih dejanjih in celo navajajo nekatere njene ključne stavke – spričuje, da je v resnici vsa, kolikor je je, skoziinsko postavljena v središče tebenskega sveta in da taka njena nepreklicna navzočnost ne le zaposluje, marveč kar usodno določa mišljenje, čustvovanje in ravnanje vseh drugih protagonistov Smoletove drame.«

¹⁷ To posebej jasno pokaže C. Gardiner (1987) v svoji prefinjeni analizi vloge tega zbora na st. 119 – 138, še zlasti prim. str. 133–137.

¹⁸ Posebne zasluge za ovrženje tega idealizirajočega pojmovanja imata G. Müller, *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*, v: *Sophokles, Wege der Forschung* XCV, Darmstadt 1967, str. 212–238, in G. M. Kirkwood, 1958, str. 181–214.

¹⁹ Letters, 1951, str. 58.

²⁰ V (boleči) izkušnji je nauk.

²¹ Pri navajanju števila verzov, ki jih govorijo posamezni liki, sem štel za cel verz tudi tiste replike, ki obsegajo le del metrične enotne (verza).

²² Ta spor lahko poteka – bodisi v celoti ali deloma – tudi v notranjosti glavnega lika (brez ali poleg zunanjega spora), ki npr. pripada več duhovnim svetovom ali nobenemu ipd., kar je posebej značilno za kasnejša dramska dela, a v določeni meri najdemo ta fenomen tudi na antičnem odru, zlasti seveda pri Evripidu. Takšen notranji konflikt pa je vendarle manj pristno zvezan z odskim prikazom.

²³ Prim. S. Halliwell 1990, str. 32–59. Temeljne postavke bazičnega psihološkega realizma, kot ga razume Halliwell, so: a) priznavanje psihološke identitete individualnih ljudi, ne glede na socialna, spolna in kulturna poddoločila le-te; b) priznavanje vsaj minimalne sposobnosti individualnega človeka, da izbira in usmerja svoje delovanje; c) obstoj najosnovnejših racionalnih kriterijev; d) pojem človekove odgovornosti za dejanja, ki vključuje tudi pojem etične (ne)vrednosti le-teh.

²⁴ Prim. Senegačnik 2002, str. 55.

²⁵ *Prav tam*, str. 30–36.

²⁶ *Antigona* 504–505.

²⁷ V Evripidovih *Feničankah* se ta sin imenuje Menojkej.

²⁸ Možno je sicer, da je šel Megarej v smrt – tako kot njegov ekvivalent pri Evripidu, Menojkej – na Tejrezijevo spodbudo, a kompleksna situacija, bolečina in strast v realnosti pogosto vodijo prav k takšnemu transponiranju oziroma projiciranju krivde v najbližje ljudi, kot ga opisujem zgoraj.

²⁹ Prim. verz 300 in naslednje.

³⁰ Za vprašanje prave narave in »območja« Tejrezijevega preroškega daru prim. Festa, *Introduzione*, str. XXXIII; Mader, *Sokrates*, 1920, str. 7; Perrotta, 1935, str. 228.

³¹ Prim. 300–315.

³² Prim. 623.

³³ »Ni Kreont vzrok tvojega trpljenja, temveč ti sam.« Vsi Sofoklovi verzi so navedeni po izdaji H. Lloyd-Jonesa in N. G. Wilsona, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.

³⁴ Prim. celotno poglavje, ki ga Reinhardt v svoji knjigi o Sofoklu (1976) posveča *Kralju Ojdipu*.

³⁵ Ronnet 1969, str. 75.

³⁶ Prim. Roscher 1884, geslo *Tejrezias*.

³⁷ *Kralj Ojdip* 341: ἤξει γὰρ αὐτά, κἄν ἐγὼ σιγῇ στέγω («vse bo prišlo na dan, čeprav bi jaz molče prikrival»).

³⁸ In če bi človek upošteval prerokbe in ubogal božja sporočila? Bi se, ko bi npr. Laj ne imel potomca, Ojdipova drama lahko vseeno zgodila? Tu je treba poudariti pomembno dejstvo, da je vsebina prerokb praviloma notorično nejasna (to pravzaprav še najmanj velja ravno za prerokbe v *Kralju Ojdipu*, kar pa ne spremeni bistva tega problema problema nasploh) in je njen pravi smisel človeku nemogoče razvozlati. Ta nezmožnost je tako rekoč konstitutivna za človeka.

³⁹ Spričo sorazmerne kratkosti atiških tragedij je že nekaj replik, v katerih se vidi brani izreči strašno spoznanje, upoštevanja vreden izsek dramskega časa.

⁴⁰ Prim. 330–344.

⁴¹ Prim. nadvse krepki izraz κακῶν κάκιστε («najbolj zločinski od zločincev») v v. 334.

⁴² Prim. 350–353; 364; 366–367.

⁴³ 380–403.

⁴⁴ Prim. 408–428; 447–462.

BIBLIOGRAFIJA

- ANDRIEU, J., *Le Dialogue antique: structure et présentation*, Paris 1954 (Coll. d' études lat. sér. sci. 29)
- DALE, A. M., »The Chorus in the Action of Greek Tragedy«, v: *Collected Papers*, Cambridge 1969, str. 210–220 = *Classical Drama and its Influence* (1965), str. 17–27.
- BURTON, R. W. B., *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- DILLER, H., »Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen«, v: isti, *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München, 1971, str. 272–285.
- DOLINAR, D., »Od recepcijske teorije k literarni antropologiji.« Spremnna beseda v: ISER, W., *Bralno dejanje*, (prev. A. Leskovec), Ljubljana 2001, str. 359–378.
- EASTERLING, P., »Presentation of Character in Aeschylus«, v: *Greece & Rome* 20, 1973, str. 3–18.
- ISTA, »Character in Sophocles«, v: *Greece & Rome* 24, 1977, str. 121–129.
- ISTA, »Constructing Character in Greek Tragedy«, v: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (izd. C. Pelling), Cambridge 1990, str. 83–99.
- ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, 1980.
- ESPOSITO, S., »The Changing Roles of the Sophoclean Chorus«, v: *Arion* 4 (1), 1996–1997, str. 85–114.
- FALKNER, T., »Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' Philoctetes«, v: *Classical Antiquity* 17 1 1998, str. 25–58.
- FESTA, L., *Edipo re commentato*, s. l. 1920.
- GARDINER, C. P., *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa 1987.
- GOLDHILL, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- ISTI, »Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics«, v: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (izd. C. Pelling), Cambridge 1990.
- GOULD, J., »Dramatic Character and 'Human intelligibility' in Greek Tragedy«, *Proceedings of Cambridge Philological Society*, 24, 1978, str. 43–67.

- HALLIWELL, S., »Traditional Greek Conceptions of Character«, v: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (izd. C. Pelling), Cambridge 1990, str. 32–59.
- INGARDEN, R. *Literarna umetnina*, (prev. Frane Jerman), Ljubljana 1990.
- INKRET, A. *Drama in gledališče*. Ljubljana 1986 (Literarni leksikon 29).
- JAUSS, H. R., *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, (prev. T. Virk), Ljubljana 1998.
- JUAN, F., »Trois contre-héros chez Sophocles: Chrysothémis, Teucer, Créon«, v: *Sophocle, le texte, le personnage*, Aix-en-Provence 1992, str. 269–284.
- KAIMO, M., The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used. *Commentationes Humanarum Litterarum* 46 1970, Helsinki 1970.
- KAMERBEEK, J. C., *The Plays of Sophocles. Commentaries*, 7 vol., Leiden 1953–1984.
- KIRKWOOD, G. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, New York 1958.
- ISTI, *Bryn Mawr Classical Review* 2. 1 (1993), str. 22 – 31.
- KITTO, H. D. F., *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and Hamlet*, London 1956.
- ISTI, *Sophocles, Dramatist and Philosopher*, Oxford 1958.
- KNOX, B., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.
- KRANZ, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- LESKY, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³.
- ISTI, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1971³.
- LETTERS, F. J. H., *The Life and Work of Sophocles*, London, New York 1951.
- LLOYD-JONES, H., WILSON, N. G., *Sophocles: Second Thoughts, Hypomnemata* zv. 100, Göttingen 1997.
- LOWE, J. C. B., "The Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes" V: *BICS* 9, 1962, str. 27–42.
- MADDALENA, A., *Sofocle*, Torino 1963²
- MADER, *Sokrates*. S. I. 1920.
- MÉAUTIS, G., *Sophocle. Essais sur le héros tragique*, Paris 1957.
- MÜLLER, G., *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*, v: *Sophokles*, Wege der Forschung XCV, (izd. H. Diller), Darmstadt 1967, str. 212–238.
- PATZER, H., *Methodische Grundsätze der Sophoklesinterpretation*, *Poetica* Bd 15 (1983) Heft 1 – 2, str. 1–33.
- PAVIS, P. *Gledališki slovar*, (prev. I. Lampret), Ljubljana 1997.
- PERROTTA, G., *Sofocle*, Messina 1935.
- PREDAN, V., »Dvajset let Antigone Dominika Smoleta«, v: SMOLE, A.: *Antigona*, Ljubljana 1998, str. 82–107.
- REINHARDT, K., *Sophokles*, Frankfurt am Main 1976⁴.
- RONNET, G., *Sophocle poète tragique*, Paris 1969.
- ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884.
- SCHADEWALDT, W., *Die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main 1992².
- SCHAERER, R. L' homme antique et la structure du monde interieur d'Homère à Socrate, Paris 1958.
- SCHWINGE, E.- R., *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sofokles*, *Hypomnemata*, I, Göttingen 1962.
- SEGAL, C.: *Tragedy and Civilization*, Cambridge, Massachusetts, London, 1981.
- ISTI, *Sophocles' Tragic world. Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Massachusetts, London, 1995

- SENEGAČNIK, B., "Nekaj misli o dramaturški vlogi značaja v Sofoklovih tragedijah", *Kerla* II/2, 2000, str. 97–110.
- ISTI, *Dramaturška funkcija strasnih likov v Sofoklovih tragedijah*. Tipkopis doktorske disertacije, Ljubljana 2002.
- STOCKERT, W., *WS 107/108 (Festschrift Hans Schwabl)*, 1994/95.
- TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- ISTI, »Sophocles in his Theatre«, v: *Sophocle, Entretiens sur l'antiquité classique*, XXIX, Vandoeuvres-Genève 1982, str. 155–184.
- VERNANT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1996.
- VREČKO, J., *Atiška tragedija*, Maribor 1977.
- ISTI, *Ep in tragedija*, Maribor 1994.
- WALDOCK, A. J. A., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1966.
- WEBSTER, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, London 1969.
- WHITMAN, C. H., *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge, Massachusetts, 1951.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, T. v., *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917.
- ZIMMERMANN, B., *Gnomon*, 65, 1993, str. 100–109.

■ DEFINING THE SUPPORTING CHARACTERS IN SOPHOCLES' TRAGEDIES, AND THEIR DRAMATURGICAL SIGNIFICANCE OF TIRESIAS IN OEDIPUS REX

The article first deals with the problem of determining the main and supporting characters in plays, and outlines specific problems related to the attribution of verse and characters' status in classical tragedies. A criterion for the determination of the status of characters in Sophocles' work is then proposed, which is combined from two external/formal elements (a mention in the title, the scope of the dramatic part of an individual character) and one element related to the content (the role in the dramatic conflict). According to this criterion the chorus is also considered as a supporting character. In addition to determining the status of individual characters, the proposed analyses also provide insight into the dramaturgic function and significance of supporting characters. The so-called dramatic climate is treated as an important element of dramatic reality: if a perspective of basic realism (Halliwell) is accepted, the category of dramatic climate can be used to explain numerous motives for the actions of the dramatic personas. The significance and influence of the supporting character is illustrated in the case of the blind soothsayer Tiresias in *Oedipus Rex*: it casts a contrastive light on the main character, creates a turning point in the stream of events, and helps shape a particularly pointed, tragically ironic situation.

NOVOVEŠKA ESTETIKA IN MISTIKA

Alenka Jovanovski

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek se ukvarja z izkušnjo lepega kot možno stično točko med mistiko in novoveško estetiko, razvoj katere – obravnavan v luči Gadamerjeve teze o subjektiviranju estetike prek Kanta – je s tem položen na ozadje Platonove filozofije in mistične estetike Dionizija Areopagita. Po drugi strani ugotavlja razvojne linije estetike med Kantom in Iserjem, čigar teorija bralnega dejanja pobija Kantovo tezo o manku spoznavne vrednosti v estetskem izkustvu. Ker to ostaja zamejeno v odnos subjekt-objekt, se bralno dejanje – kljub analogiji z mističnim vzponom k Bogu – dopolni samo v bralčevem spoznanju samega sebe.

Modern aesthetics and mysticism. The paper explores the experience of the beautiful as possibly a common ground between mysticism and modern aesthetics. The evolution of the latter – considered in the light of Gadamer's thesis on the subjectification of aesthetics since Kant – is thus set against the background of Platonic philosophy and the mystical aesthetics of Pseudo-Dionysius the Areopagite. On the other hand, it is interested in the aesthetics between Kant and Iser whose theory does not agree with Kant's thesis about the lack of cognitive value in the aesthetic experience. Despite the striking analogy with the mystical ascent to God, the aesthetic experience remains limited in the subject-object relationship, and that is why also the act of reading ends only in the reader's cognition of himself.

Zanima me izkustvo lepega kot možnost povezave med estetiko in mistiko, pri čemer se seveda zavedam, da ga ti dve tako različni območji tematizirata diametralno nasprotno. Mistiki gre pri lepem za izkustvo Boga kot takega, estetiki pa gre za izkustvo – česa? Pot do odgovora nakazuje podatek, da je pojem lepega do 18. stoletja bolj ali manj še obdržal pomen lepe forme, podložene s spiritualnim lepim. Če je pankalična teorija lepega v širšem smislu (Tatarkiewicz 2001: 98–104) lépo tematizirala kot *nedoločljivo*, kot petrarkovski *non so ché* (Tatarkiewicz 2001: 107), je estetsko v novem veku to nedoločljivost podedovalo, kljub temu da mu zaradi izgube ontološke dimenzije lepega ni šlo več za lepoto

lepega predmeta. Nedoločljivost estetskega kot tistega, ki je vredno estetskega izkustva, bi se tako dalo opredeliti v smislu *zadrega diskurzivnega govora* ali praznega mesta, ki ga vsakdo popolni z lastno domišljijo (König, po Iser 2001: 42).

Prek izkustva lepega torej pridemo do vezi med dvema razvojno povezanima izkustvoma, skozi kateri se, kot v svoji novoveški optiki nerodno zatrjuje Tatarkiewicz, začrtuje prehod od *objektivne* k *subjektivni estetiki* (Tatarkiewicz 2001: 155–173). Dokončna prevlada *subjektivne estetike* je bila posledica preobrazbe fenomenov v predmete (Heidegger 1995: 137–138), razklane na njihovo grobo, za svetlobo izvora nepropustno lupino in v subjektovo zavest pomaknjeno zaznavno podobo.¹ Slednja ni goli odtis čutnega impulza v zavest, temveč posledica subjektivne selekcije in/ali reorganizacije čutno posredovanega gradiva. Sistematično je o subjektivni estetiki prvi razmišljal Kant; njegovo *Kritiko razsodne moči* skupaj z delom poznega Schillerja štejemo za temelje heglovske estetike, ki pa ne prinaša bistvenih novosti. Do inovacij pri obravnavi estetskega izkustva – ne pa tudi do menjave paradigme – je prišlo šele s Husserlom, Heideggerjem in Gadamerjem. Njihovo delo pomeni čas zorenja, ki je omogočil nastop recepcijsko orientiranih opazovanj estetskega izkustva, med katerimi me bo zanimalo predvsem Iserjevo videnje problema.

Toda kje natančno estetsko prevlada nad izkustvom lepega? Kant je v *Analitiki lepega* še govoril o izkušanju naravnega in umetniškega lepega, pri čemer je, kot se zdi, naravno lepo imelo prednost pred umetniškim lepim. Toda od 43. paragrafa dalje pomeni njegova *Kritika* obrat v razmišljanje o estetskem izkustvu ter napoveduje izginotje lepega iz umetniške prakse, potem še iz teorije. Izkustvo lepega je po drugi strani povezano z mistiko. Povezava med izkustvom lepega in estetskim izkustvom se bo zato izrisala šele, ko bom razvojni lok estetike od Kanta do Iserja položila na ozadje antične ali kar mistične estetike. Šele to ozadje bi moralo odpreti zanimive, toda relativizirajoče uvide v novoveško estetiko.

Nakazan razvojni lok bom skušala predstaviti na dva načina. Na podlagi razmerja med kantovsko sodbo okusa in logično sodbo se bom skušala približati izgubi resnice, ki zaznamuje novoveško tematizacijo estetskega izkustva. O izkušanju lepega pa bom razmišljala ob specifikah podobe in ob motrilčevem (sprejemnikovem) odnosu do nje.

Subjektiviranje estetike prek Kanta

Kritika razsodne moči (1790) obravnava sodbo okusa, za katero v razporu do logične sodbe velja, da je zgolj *estetska*, saj igra sil čudi (Kant 1999: 68), ki jo je povzročila, ne vodi k nobenemu spoznanju (Kant 1999: 43), le k notranjemu občutju soglasja spoznavnih zmožnosti. Obenem je pri sodbi okusa močno prisotna potreba po občosti, natančneje, občevalnosti. Kantove ugotovitve so pomenile radikalen premik v obravnavanju čutno lepega. To je za opazovalca postalo nepomembno, ker do njega ni imel nobenega poželenjskega ali moralnega interesa, obenem pa je le na ta način lahko dosegel stanje notranjega skladja. Brezinteresni

opazovalec »lepega« ni bil v sebi trajno spremenjen tako kot osvobodjenec iz Platonove votline; čutno in v zavesti dani predmet ga tudi ni pahnil v stanje erotične prevzetosti z lepim, kakor razlaga Diotima. Če je Kantov opazovalec s čim prevzet, ga prevzema težko dosegljivo skladje v sebi, aficirajo ga njegove lastne predstave.

Kaj vse to pomeni glede na obravnavo čutno lepega pri Platonu? Čutno lepo v antiki je imelo trajno preobraževalno vrednost, ki je izhajala iz koncepta lepote kot svetenja. Kdor je stopil z lepim v stik preko čutnosti, je želel odkriti ozadje oziroma izvor lepega predmeta v nadčutno lepem in je skozi kontemplacijo želel biti neposredno udeležen v tem prvobitnem. Lepota čutno lepega torej ni izhajala iz predmeta, temveč iz svetlobe, ki je s svojim svetljenjem povzročila, da se je nekaj sploh pojavilo in je pri tem še sama stopala v prisotnost. V tem smislu je lepota kot svetloba pomenila »univerzalno strukturo same biti« (Gadamer 2001: 390) ne le Platonu in grškim očetom: ontološka paradigma lepote je bila v veljavi skoraj do novega veka. Toda dostop do lepega kot tistega najsvetlejšega *lephainestaton!* (Gadamer 2001: 390) je Lepo omogočalo tako, da je v človeku lahko vžgalo ljubezen do sebe oziroma svojih manj popolnih oblik ter ga postopoma preobražalo. Ravno ljubezen, eros, je erota navdahnila k temu, da se je obrnil od predmeta k njegovemu izviru, in šele ta premik »zaznave« je povzročil uvid v *neskrito* – prestop od nevednosti k vednosti */paideia/*.

Toda od Kanta naprej lepota preneha biti lastnost predmeta, absolutno se po njej ne deleži več. Prav tako do sodbe okusa ne vodi lepa predstava, s katero je v subjektovi zavesti dan predmet: da je nekaj lepo, subjekt presodi na osnovi lastnega ugodja ob skladju lastnih spoznavnih zmognosti. V resnici ga lepi predmet ne zanima in njegova brezinteresnost je tista *differentia specifica*, ki ugodje ob lepem razločuje od čutnega ugodja ob prijetnem ali moralno-intelektualnega ugodja ob dobrem.

Brezinteresnost kantovske sodbe okusa je seveda nekaj povsem drugega od grške *theoria*: ta ni pomenila distanciranosti od življenjske aktivnosti, temveč ravno način življenja. Zato je erot skozi poželenje do Lepega bil povezan z njim, zato je v kontemplaciji dosegel resnično udeležnost v njem: bil je del tega Lepega, ki še ni moglo biti pravi objekt. Brezinteresnost kantovske sodbe okusa pa je posledica ločenosti subjekta od objekta, ki je tako temeljita, da zaznava ugodja kot posledice skladja subjektivih spoznavnih možnosti ne vodi več nikamor. Tako je estetskemu izkustvu bila odvzeta spoznavna vrednost, za kar seveda obstaja dober razlog.

Kako sploh nastopi stanje skladja spoznavnih zmognosti? Po Kantovi razlagi se mora med domišljjskimi predstavami (zori) in razumskimi pojmi, ki so oboji pritegnjeni v spoznavni proces, vneti sproščena/svobodna igra spoznavnih zmognosti. Takšna igra v resnici pomeni zdrs izven premočrtnih kolesnic običajnega spoznavnega procesa, kar pomeni, da do razumskega spoznanja sploh ne pride – Kant govori kvečjemu o spoznanju *nasploh* (Kant 1999: 49). Očitno je svobodna igra spoznavnih zmognosti, kakršna se sproži ob naravno lepem ali umetniškem predmetu, vezana na drugačne pogoje kot običajni spoznavni proces. Domišljjske

predstave (zori), s katerimi je dan predmet, morajo namreč biti takšne vrste, da jih ne more zajeti noben poenotujoči razumski pojem. Zaradi njihove *neulovljivosti* je spoznavni proces oropan svoje finalnosti (spoznanja) in se preobrazi v svobodno, igrivo igro spoznavnih zmožnosti. A kaj je s pojmom *spoznanja nasploh*, ki je edini nasledek takšne igre?

Kant ga v 9. paragrafu *Kritike razsodne moči* omenja le dvakrat (Kant 1999: 57, 58), medtem ko v 49. paragrafu – in očitno tam meri na isto stvar – govori o *osvežitvi subjektivih spoznavnih zmožnosti* (Kant 1999: 157). Mnogo pogosteje kot o *spoznanju nasploh* govori o posebni *usklajenosti* med domišljijo in razumom – o usklajenosti domišljijiskih predstav z razumskimi pojmi ne govori, saj pojmi ne morejo do konca zajeti predstav. Zdi se, da Kant s *spoznanjem nasploh* in z medsebojnim subjektivnim ujemanjem spoznavnih moči misli na isto stvar. Takšno posebno skladje, ki poživlja spoznavne zmožnosti in povzroča ugodje, subjekt šele naknadno zazna ter na podlagi tega izreče sodbo: »Ta predmet je lep«. Pri sodbi okusa gre torej bolj za to, da subjekt zaznava *samega sebe tako, kakor ga aficirajo predstave* (Kant 1999: 43). Celo potem ko je enkrat dosegel občutje samopopolnosti, predmet oziroma predstava, s katero je dan, ne pridobi nič večje veljave: subjektu gre le še za to, da bi trajanje takega občutja podaljšal ali poglobil (Kant 1999: 62).

To pomeni, da pripisovanje lepote nekemu predmetu znotraj kantovske estetike ni več odvisno od predmeta, temveč od subjekta. Zdi se celo, da te prevlade subjektivno lepega ne moreta nevtralizirati niti *eksemplaričnost* sodbe (Kant 1999: 77) niti subjektivna občevaljavnost, iz katere Kant prek skupnostnega čuta (Kant 1999: 77–78) izpeljuje sporočljivost sodbe okusa in pričakovanje, da se bodo drugi z našo sodbo strinjali (Kant 1999: 79). A s tem se zgodba o subjektiviranju estetike prek Kanta še ne konča. Njegov premik v estetiki je imel, poudarja Gadamer, daljnosežne posledice: novoveškemu izkustvu lepega, ki ga zdaj že lahko imenujem estetsko izkustvo, je bila z izgubo lepote kot lastnosti predmeta odvzeta spoznavna dimenzija, s čimer je bila umetnosti od zunaj vzeta njena zavezanost resnici. In prav o tem je smiselno razmisliti.

Izguba spoznavne dimenzije in pojav lepega kot iluzije

Bistvena izpeljava Gadamerjeve teze o subjektiviranju estetike prek Kanta je, da je novoveško subjektivno izkustvo lepega izbrisalo svoj objekt, izpadlo iz območja čutnega in se usmerilo k reflektiranju skladja subjektivih spoznavnih zmožnosti, vendar temu skladju ni bila več priznana zmožnost določenega spoznanja, saj je ta pripadala logični sodbi. Vzor za novi tip spoznanja, do katerega je pot utirala logična sodba, je Kant našel v sočasno živahno razvijajočih se naravnih znanostih. A ti dve območji sta prej tvorili celoto, ki jo je spajalo naziranje, da je čutna narava kot božja stvaritev vse-lepa (*pan-kalós*) (Kocijančič 1996b: 304). Spoznanje tega lepega je bilo pri tem vezano na lastnost predmeta, ki pa znova ni bil samo objekt v novoveškem smislu, temveč je skupaj z opazujočim tvoril

del širše celote, v kateri sta se potencialna subjektivna in objektivna dimenzija raztapljali.

Izguba lepote kot ontološke podlage čutno lepega je potemtakem postala vzrok za to, da je Kant zaznal ločnico med čutnim kot empirično danim in čutnim kot lepim. Čutna narava je tako postala nekaj, kar je dano s pogoji logične sodbe in je spoznatno ob pomoči razumskih pojmov. Toda ko je čutna narava postala hvaležni predmet naravnih znanosti, je postala empirični objekt, na katerega je znanstvenika privezovala mrzla strast: hotel je prodreti v njegovo srž, ga izmeriti, opazujoč spoznati pogoje njegovega nastanka in obnašanja v naravnem okolju, mu iztrgati njegovo skrivnost ter ga uvrstiti v sistem človekovega vedenja o svetu. V resnici je znanstveno preučevanje naravnih fenomenov vodilo k njihovem uničenju, ne da bi jih zmoglo zares pojasniti: če barvo razstavim in merim njeno valovanje, sem barvo kot barvo uničila ali pa se mi je izmaknila. Svetloba znanstvenega spoznanja se je torej zgolj razpršila na stvari in pri tem ni dosegla pravega cilja (Heidegger 1972: 466). Kljub temu je spozna(va)nje empirije dobilo atribut *človeku edino dostopne resnice*, ki je vsakič znova zatrdevalo v *edino možno resnico*.

Heideggerjeva izvrstna analiza resnice, pravzaprav zgodovina zoževanja, zajema pojmovanja resnice od Platonove *Prispodobne o votlini* do Nietzscheja. Platon govori o resnici kot *aléthei*, a jo v trenutku osvobodjenčevega povratka v votlino podvrže človeštvu in ji s tem nadene jarem pravilnosti *lorthotes/*. *Alétheia*, podobno neopredeljiva in neizgovorljiva kot lepota, se pokaže, šele ko iz skritosti (skozi doživetje lepote) prestopi v neskritost; toda kot da Platon ne bi več zmožni zdržati v *aléthei*, je ta naenkrat postala skladnost (*homoiosis, adaequatio*) s človeškim in božjim razumom. Ko jo je Descartes zožil na ustreznost človekovemu razumu, ni bilo več daleč do Kantove opredelitve človeku ustreznega *načina spozna(va)nja*. Način ali metoda spoznavanja tu ustreza resnici, ki se na koncu odkrije. Novoveška resnica in z njo spoznanje, kakor ga omogoča logična sodba, je v primerjavi z *alétheio* neprimerno ožja. Še več, takšna, razumu ustrežna resnica, je laž – je, kakor pravi Nietzsche, vrsta koristne zmote, zaradi katere človek v življenju sploh vzdrži (Heidegger 1991: 24). Novoveška resnica se tako izkaže za nekaj, kar v imenu volje do življenja zakriva *drugo* resnico, a ta se nam vselej kaže kot nekaj nedoločljivega – kot prazno mesto, ki smo mu še najbolj pravični, če vztrajamo v njegovi praznini.

Kantova ločnica med lepim in čutnim je pomenila delitev nekdanjega (ontološko podloženega) celovitega platonističnega območja Resnice-Lepote-Dobrega (gl. še Dionizij Areopagit 1997: 445) na avtonomna področja spoznavne teorije, estetike in etike. Pri Platonu in Aristotelu je izraz lepo (*kalón*) namreč bil izmenljiv z izrazom dobro (*tò agathón*), oba pa sta bila povezana z *alétheio*. S temi izrazi je torej bilo menjeno nekaj, kar je pokrivalo več kot samo dobro in lepo, kakor si ju predstavljamo danes. Tu je znova smiselno napraviti ekskurz o prednosti lepega pred dobrim, ki bo pojasnil pravi vzrok za zamenljivost pojmov v antiki.

Lepo je v antiki imelo »metodološko« prednost pred dobrim ravno zaradi svoje pojavnosti in nazornosti v sferi čutnega, kjer je s svojo

popolno obliko zbudilo ljubezensko hrepenenje in z njim moč za težavni vzpon k Lepemu kot takemu (Gadamer 2001: 391). Platon v *Filebu* (64 e 5) ugotavlja, da je ideja dobrega težko ulovljiva: skriva se v čutno lepo ali pa zbledi v poskusu, da bi jo napravili človeku doumljivo. Gadamer to slikovito komentira z besedami, da so vzori človeške kreposti »v mrakobnem mediju pojavov le nejasno razpoznavni, saj nekako nimajo svoje lastne luči, tako da pogosto zapademo nečistim posnetkom in navideznim podobam kreposti« (Gadamer 2001: 389). Prvotno široko območje, o katerem se je v antiki govorilo kot o neskritosti, izviru lepote in ideji dobrega, je bilo težko zvedljivo na raven diskurzivnega pomena ravno zaradi svoje ontološke ali celo spiritualne podloženosti. Z njenim postopnim usihanjem se je že s sofisti sprožil dolgotrajni, šele s Kantom dopolnjeni proces, v katerem je lepo prvič dobilo konotacijo zgolj telesno (v svoji predmetnosti nezanimivega) lepega in subjektivno všečnega. Toda po drugi strani še celo pri Kantu najdemo odsev nekdanje povezanosti med lepim in dobrim, ki ga kaže njegova pregnantna formula, da je *lepo simbol npravno dobrega* (Gadamer 2001: 73). Seveda je to popačeni odsev, saj npravno dobro tu ne pomeni grškega *tò agathón* kot enega od pomenskih odtenkov neskritosti, ampak njegovo redukcijo, ki so jo v 19. stoletju vračunali v sistem »vrednot« (Heidegger 1991: 21) – nečesa, kar podpira obstoj meščanske družbe, ker blaži destruktivne plati subjektivnih iniciativ.

Novi tip razumskega spoznanja je lahko privedel samo do takšne resnice, ki je bila skladna s človeškim razumom. Na ta način se je metafora svet(l)enja, značilna za izkušanje antičnega lepega, pojavila na refleksivni ravni in v območju spoznavne teorije – tokrat kot metafora razumevanja in jasnosti (Gadamer 2001: 391). Toda kakšno funkcijo je v tem novem sistemu sploh še lahko imelo lepo? Je bilo pomembno kot potrjevanje (malo)meščanskega socio-kulturnega koda »omike«, je bilo ponižano v medij sprostivne, v sužnja zabavne industrije? Je vsaj na skrivaj, v pravem pesništvu, zadržalo funkcijo razpiranja *alétheie*? Preobrat v drugi polovici *Kritike estetske razsodne moči* je treba obravnavati v luči izgube dostopa do resnice. Kant tam namreč ne govori več o naravnem in umetniškem lepem, temveč le še o umetniško lepem, kakor ga je sposoben proizvesti genij. Izkušnje lepega se je v 18. stoletju prelilo v izkušnje umetniško lepega – torej avtorsko konstruiranega lepega, ki namesto v okrožje resnice vstopa v okrožje iluzije in je v romantiki postalo zamejeno v okvir lepih umetnosti. Toda v kakšnem smislu je bila senca iluzijskosti, ki je v romantiki prekrila (umetniško) lepo, posledica prevlade znanstvenega spoznanja in normativnosti empirične objektivnosti?

Oddaljitev spoznanja od čutno zaznavno lepega, ob kateri bi utegnili tvegati prenašanje sklep, da je bilo spoznanje (kakor koli se je njegov obseg v zgodovini biti spreminjal) na tak ali drugačen način vselej povezano s takšno ali drugačno izkušnjo čutne realnosti, je torej posledica Kantovega metodološkega premika izkušnje lepega v subjektivno sfero. Vendar ta premik ne bi bil tako usoden, ko ga pozni Schiller ne bi interpretiral v vsebinskem smislu in ga s tem še potenciral (Gadamer 2001: 78 isl.). Izkušnje lepega se je tako, pač v skladu z geniju posvečenimi poglavji *Kritike razsodne moči*, skrčilo na izkušnje avtonomnega,

umetniško lepega. Prav zaradi tega je Schiller izkušanje umetniško lepega razumel v smislu reakcije na neidealno, toda večvredno empirijo: izkušanje umetniško lepega je tako postalo izkušanje čistega fenomena umetnine v subjektovi zavesti. To pomeni, da je način biti estetskega imel za nekaj močnega in celovitega, vendar mu je nehoté prilepil etiketo iluzije, videza ali sanj, se pravi, da ga je izpeljeval glede na pojem empirične dejanskosti in ga temu pojmu podrejal (Gadamer 2001: 79). Schiller je torej uvedel bitni model fikcijskega teksta, ki ga je Iser pozneje nadomestil s funkcijskozgodovinskim modelom, toda da je Schiller to napravil, je Kant moral pred tem podeliti nesporno veljavo nominalističnemu pojmu dejanskosti (Gadamer 2001: 79).

Pomembno vlogo v procesu izkušanja umetniškega dela je Schiller pripisoval storitvi abstrakcije estetske zavesti: ta umetnino abstrahira iz sovisja z njenim življenjskim svetom (jo loči od avtorja, zgodovinskih pogojev nastanka, religioznih ali profanih funkcij) in izkušajočemu subjektu omogoči, da v njegovi zavesti delo zažari kot čista umetnina (Gadamer 2001: 80). Če v romantiki govorimo o avtonomni umetnosti v pravem pomenu besede, je treba priznati, da je Schiller s poudarjanjem estetskega razločevanja oblikoval pendant – avtonomno, zgolj v subjektivno estetsko zavest umeščeno izkustvo umetnine. Le-to je pomenilo alternativo neidealni empiriji in je zdravilo identitetni stres, ki mu je v nelepem zunanjem svetu bila izpostavljena romantična lepa duša. Toda čeprav je bilo tako izkustvo absolutne popolnosti in totalitete sveta odrešljivo, se je grandiozna stavba romantične lepe (umetnino izkušajoče) duše sesula v prah ob vsakem trku z empirijo. Tip estetskega izkustva, morebiti opremljenega z lastnim načinom spoznavanja, empiriji pravzaprav ni mogel enakopravno konkurirati (Gadamer 2001: 79).

Obnovitev spoznavne dimenzije estetskega izkustva

Treba se bo vrniti k uvodnim mislim prejšnjega razdelka in subjektiviranje estetike misliti skupaj s sočasnim, vendar ne neproblematičnim objektiviranjem znanosti. Kantova delitev prvotnega širokega območja človeškega spoznanja na logično sodbo in spoznanju nedostopno sodbo okusa namreč zastavlja vprašanje, zakaj se je z oblikovanjem novoveškega subjekta in njegove zavesti razvoj usmeril najprej k spoznavanju empirične objektivnosti – ne pa denimo k spoznavanju spoznavajočega subjekta.

Spoznavanje empirično danega se je v 18. stoletju komaj dobro osvobodilo okovov teologije. V nasprotju z megleno predstavo Boga in nejasnostmi onstranskega življenja, ki ga je še srednji vek imel za edino pravo realnost, je empirično dani in z logično sodbo spoznani predmet ponujal trdna tla, po katerih se je takrat še nekoliko negotovi novoveški subjekt lahko varno gibal. Podobno kot njegova predstava onstranskosti in Boga pa je bila meglena njegova refleksija samega sebe: samemu sebi je bil bela lisa kljub dejstvu, da se je lastne zavesti prav dobro zavedal in

jo celo povzdignil v svoje spoznavno orodje. Čeprav je novi spoznavni modus v 18. stoletju dokončno prevladal, še ni bil dovolj močan za spoznavanje spoznavajočega, kjer se subjektova zavest namesto k objektu obrača k sami sebi. To drugo vrsto spoznanja je uspešno tematizirala prav umetnost in z njo estetska sodba.

Umetnost se je potemtakem vsaj od Kanta dalje kazala kot sistem, ki je sledil realnosti oziroma njenemu dominantnemu modelu in ga skupaj z dominantnim načinom spoznanja izzival, izravnava njegove pomanjkljivosti, miril kolizije med njegovimi podsistemi. Tako je umetnost resda živela na margini, a je v 19. stoletju paradoksalno pridobila soteriološko funkcijo v družbi (Iser 2001: 18–19), saj naj bi skozi umetnikove stvaritve dosegala pomiritev in tako izpolnila upanje sveta, ki je postal nemočen (Gadamer 2001: 82 isl.). Takšno pojmovanje umetnosti je živelo v zavesti laičnih porabnikov umetnosti vsaj še v šestdesetih letih 20. stoletja. To pomeni, da so umetnosti neuradno celo v črnih postkantovskih časih vselej pripisovali neko spoznavno vrednost, neko vedenje, ki je bilo drugačno od spoznanja po znanstveni poti.

Ali je tako čutil celo Kant sam? Znova smo pri pojmu *spoznanja nasploh*, ki se v *Kritiki* pojavi le trikrat. Dikcijo paragrafa §49 je moč interpretirati v smislu, da je Kant nezavedno vračunal možnost, da je zmožnost razuma za oblikovanje pojmov postala rigidna. V svoji spekulaciji se tukaj kajpada zanašam na Kuhnove ugotovitve, da vsaka spoznavna paradigma nekoč zatrdi in postane sama sebe poganjajoči sistem, ki ne zna več postavljati pravih vprašanj in zato ne nudi več nobenih zares vitalnih odgovorov. Če je Kant čutil opisano nevarnost, ko je razišljal o pogojih logične sodbe, potem jo je skušal nevtralizirati s strukturo lastnega filozofskega sistema: možnost kritičnega odnosa do *pogojev* logičnih sodb bi v tem smislu omogočala ravno estetska sodba. Ta resda nikakor ne služi spoznanju predmeta, ampak nastopa v funkciji osvežitve spoznavnih moči, do katere pride edinole ob izkustvu umetniškega.

A tako argumentacijo je moč zanikati zaradi Kantove težnje, da bi vsakemu območju svojega filozofskega sistema, tako spoznavni teoriji kot estetiki, zagotovil avtonomijo: v tej luči je mogoče brati njegova prizadevanja, da bi estetski sodbi podelil neke vrste objektivnost. V primeru, da vendarle sprejmemo prvo razlago, pa se že jasneje pokaže odgovor na vprašanje, za kakšno specifično spoznanje naj bi šlo v estetskem izkustvu. Zadostuje že, če na osnovi sistemske sopostavljenosti logične in estetske sodbe za malenkost obrnem izvorno Kantovo formulacijo in se poigram z mističnim besednjakom: če logična sodba spoznava skozi vedenje, spoznava estetska sodba skozi nevedenje.

Trend pripisovanja spoznavne dimenzije umetnosti se je znova pojavil pri Heideggerju, čigar delo je nadaljeval njegov učenec Hans Georg Gadamer s tezo, da je recepcija umetniškega dela poseben primer razumevanja in spoznanja. Toda ponovno povezovanje izkušnje čutno lepega z resnico še ni pomenilo vrnitve k Platonu, temveč izvedbo na neki novi ravni.

Ontologija podobe po Dioniziju Areopagitu

Razmišljanje o vračanju k spoznavni dimenziji estetskega izkustva seveda ne more mimo mistične izkušnje Lepega. Pri tem se je treba zavedati ločnice med mistiko in estetiko, kajti tako se bo vključitev izkustva mističnega lepega izkazala za ustrezno miselno pomagalo. To ločnico je nujno jasno začrtati, zlasti ker se *nevedenje*, ta najpopolnejša izkušnja Boga, na zunaj in morebiti nekoliko za lase privlečeno kaže kot analogon doje-manju smisla v bralnem dejanju, kakor ga je tematiziral Iser. Toda *nevedenje* je možno šele po prestopu v nadumsko, medtem ko se doje-manje smisla oziroma pasivne sinteze v bralnem dejanju dogajajo v območju zavesti, čeprav pod ravno zavedanja – torej nikakor ne v polju nadumskega. Ločnica postane še očitnejša ob spisu *Mistična teologija*, kjer Dionizij o območju nadumskega govori kot o prebivališču Nadbitnostnega bogopočela. Če je bila Platonova izkušnja lepega odprta v sfero nadbitnostnega tako, da je bila napeta med lepi predmet in njegov svetlobni izvir, se zdi, da se Dionizijeva mistična estetika še radikalneje usmerja k svetlobnemu izviru. Zato si spodrezuje ne le vezi čutnosti, temveč vezi umskega, ki jo pripenjajo na lepi predmet ali na misel. Pri tem čutnega in umskega ne obravnava kot nekaj zlega, temveč zgolj kot stopnico na poti k Bogu, kot stopnico, ki jo je treba karseda hitro zapustiti in čimdlje vztrajati v praznini, brez opore. Prav v horizontu *nevedenja*, kamor vodi opisani postopek, pa postane primerjava z estetskim izkustvom odločno prekratka, tudi zato, ker estetsko izkustvo kljub vsemu ostaja zamejeno v subjektno-objektne odnose (Heidegger 1995: 144), predvsem pa, ker v estetsko izkustvo pritegnjeni subjekt, kot se zdi, ne more doživeti mistikovega mukotrpnega vračanja nazaj po loku zgodovinskega oblikovanja jazovskega subjekta.

Toda očitno vendarle mora obstajati nekaj več, zaradi česar analogija med mističnim spoznanjem in doje-manjem smisla v izkustvu umetniškega dela ni le nekaj za lase privlečenega. To nas napotuje k razmišljanju o smislu-podobi, kot jo ustvarja literarno besedilo in kakršno implicirajo svetopisemske podobe Boga. Ker je njihova »čutnost«¹ prirejena človekovim zmožnostim umevanja, je vsaka podoba Boga le drugačnostna, neprimerna oziroma nepodobna podobnost (D. Areopagit 1996b: 293 isl.). Torej jo je treba dojemati drugače od pesniških podob, ki namigujejo na čutni svet: nepodobna podoba namiguje na nekaj drugega in to drugo skuša izpovedati tako, da o njem *molči*. Svetopisemska podoba zato deluje kot *symbolon*, kot znak za zavezo, toda prav njena podobnost opozarja, da jo mora motrilec zanikati. V tem smislu odseva ontološko brezno med človekom in Bogom, ki ga je moč preseči šele s smrtjo. Previdnost pri analogiji s fikijskim tekstom kot zbirom jezikovnih znakov ne bo odveč: tekst resda o nečem govori tako, da o njem *molči*, toda ali je to nekaj, kar izziva njegov molčeči govor, *isto* kot ono, čemur je nepodobno podobna sleherna podoba Boga? To, o čemer tekst govori molče, ni eksplicitno prisotno, vendar tekst vsebuje pogoje, ki nadzorujejo proces doje-manja tega nedanega in s pomočjo praznih mest ter negacij spodbujajo bralčevo domišljijo. Smisel kot tisto nedano se tako oblikuje

šele na osnovi bralčevega *subjektivnega* vložka. Je torej analogija med bralnim dejanjem in mističnim dožemanjem svetopisemskih podob za lase privlečena?

Svetopisemske podobe Boga imajo dve dimenziji: *čutno*, s katero nepodobna podoba spominja na pesniške podobe, in *dimenzijo prozornosti*, ki čutno podobskost relativizira z zavestjo, da je smoter čutnih podob v kazanju čezse k nečemu drugemu, božjemu. S tem *drugim* so nepodobne podobe povezane, saj ga – čeravno popačeno – odsevajo. Nobena od obeh dimenzij pa ne sme umanjkat: čutnosti se zaradi človekove »ujetosti« v telesno življenje ne moremo izmakniti, transparentnost pa motrilca usmerja k spoznanju skozi nevedenje.

Dimenzija prozornosti je porok za to, da med podobo in njenim izvorom, na katerega podoba v svoji prozornosti namiguje, obstaja identifikacijska vez, zaradi katere prihaja do pretoka. Podoba tako dobi moč preobražanja, torej *aktivnega* vplivanja na motrilca, a ta moč je moč bogopočelnega žarka (D. Areopagit 1996b: 294). *Drugič*: moč preobražanja priča, da skozi sistem negacij dojeto ozadje podobe ni le iluzorni konstrukt – kot bi pričakovali od fikcijske podobe – za iluzijo se, nasprotno, izkaže ravno na telesnost in um vezano človeško izkušanje sveta. Čeprav je tudi sama *podoba* Boga umski konstrukt, se pod njo skriva prava realnost, ki motrilca sili najprej v nenehno negiranje podob, čeprav motrilec očitno tega stanja praznine ne more zdržati in dolgo ne more preboleti svoje potrebe po oprijemu, po ustvarjanju novih in novih podob. Podoba torej izgubi svojo namembnost, še le ko proces negiranja več ne prebuja potrebe po ustvarjanju novih umskih konstruktov – ko je motrilcu podarjena izkušnja *nevedenja*.

Prozorno dimenzijo podobe Gadamer imenuje *zrcalna podoba* in ugotavlja, da nima lastne biti: je le sredstvo, ki ga ob izpolnitvi funkcije, torej v uspešni usmeritvi k izvoru, čaka samoodpravitev (Gadamer 2001: 121–122). Zrcalna je primarna podoba: izvira iz magijskih praks (Gadamer 2001: 122) in je močno prisotna pri religijskih razlagah podobe, denimo pri Platonu, Dioniziju Areopagitu ali pri ontologiji ikone. Teza fenomenologov, da odnos med fikcijskim tekstom in bralcem ne more biti tako enostranski, kot ga je skušal naslikati Kant, in da lepi predmet ni odsoten ter v celoti pasiven, kaže, da celo v fikcijskem tekstu obstaja zrcalna dimenzija. To obenem postavlja na laž naziranje, da v brezinteresnem sprejemniku ni nobene »erotične« aficiranosti. Prav od fenomenologov je Iser prevzel idejo o interakciji med bralcem in fikcijskim tekstom.

Metodološka vrednost zrcalne funkcije svete podobe obstaja ravno v zavesti, da sta podoba in motrilec v odnosu vzajemnega delovanja, kjer ni več mogoče natančno razločevati med subjektom in objektom. Seveda je v odnosu bralec-besedilo nekoliko drugače, saj kljub ukinitvi razlike med subjektom in objektom ne pride do njunega resničnega zlitja. Literarna veda do spoznanja o vzajemnem odnosu med tekstom in sprejemnikom ni prišla preko primerjave estetskega z mističnim izkustvom, temveč ob *odprtih tekstih*.

Namembnost svetopisemskih podob Boga pa je tudi v njihovi čutni dimenziji: bogopočelni žarek preko čutnega medija podobe stopa v pojav-

nost. Čutna dimenzija podobe predstavlja/reprezentira Boga in če se motrilec ob tem zaveda še *nepodobnosti* te predstavitve, postane sveta podoba koristen pripomoček pri mističnem vzponu. Spet lahko zarišem analogijo s fikcijskim tekstom in skupaj z Iserjem ugotovim, da tekst ne ustvarja nikakršnega smisla-podobe, ampak samo strukturira pogoje za njegovo dojetje, ki pa – gledano vzvratno – ne bi bilo možno brez teksta kot zbira jezikovnih znakov.

Gadamer namesto o čutni govori o *predstavitveni/reprezentirajoči* dimenziji: ta v nasprotju z zrcalno tvori pravo bit podobe. Pomembno je, da skuša Gadamer obe dimenziji podobe misliti skupaj, pri čemer – kot Dionizij – nujno izhaja iz religiozne podobe, kjer sta obe enako izpostavljeni. Prav zato predstavitvena dimenzija prav nič ne okrne in ne spremeni izvora, iz katerega emanira (Gadamer 2001: 123), še več: glede na prapodobo pomeni prirastek na biti (Gadamer 2001: 124). Drugi pomembni Gadamerjev sklep je, da se je reprezentirajoča dimenzija podobe v toku zgodovine polagoma osamosvojila in postala osnova avtonomne umetnosti, vendar se vez z zrcalno dimenzijo kljub vtisu, ki ga daje v estetski zavesti abstrahirana podoba, ni nikoli povsem pretrgala (Gadamer 2001: 122).

Nadaljevanje novoveške sheme in obrat nazaj?

Dionizijeva obravnava podobe je ozadje, na katerega sem na en konec umestila Kantovo teorijo estetskega izkustva, na drugega pa teorijo estetskega učinka, ki jo je kot dopolnilo Jaußove recepcijske estetike razvil Wolfgang Iser. Recepcijske teorije preučujejo recepcijo dela v zgodovini (Jauß) ali pa to raziskovanje postavljajo na sinhrono raven (Iser), kjer avtorjev, v delu zamrznjeni ustvarjalni impulz oživi, ko doseže bralca. Iserja zanima preučevanje poteka bralnega dejanja in pogoji za dojetje smisla, kakor jih strukturira fikcijski tekst, dinamika bralčeve interakcije s tekstom, vzroki za interakcijo ter problem preseka med tekstom in realnostjo.

Obenem je Iser pripomogel h globalni doslednosti recepcijskih teorij, saj je bitni model fikcijskega teksta, v katerem je fikcija stopala v binarno opozicijo z realnostjo kot njen odsev ali iluzija, zamenjal s funkcijsko-zgodovinskim tekstnim modelom (Iser 2001: 275). Čeprav ta fikcije ne obravnava kot nekaj podrejenega, temveč v njej vidi komplementiranje empirične realnosti, fikcija nima povsem enakega statusa kot realnost, saj o tej nekaj izjavlja. Fikcija je sistem, ki opozarja na vsakokratni zgodovinski dominantni sistem in skuša uravnotežati njegove pomanjkljivosti, obenem pa skuša s prekodiranjem njegovih norm v nov referenčni okvir kazati na nekaj, česar v empirični realnosti ni (Iser 2001: 18, 120–123 isl.). Literarna fikcija torej deluje podobno kot simbol, saj skozi razvidnost jezikovnih znakov na poseben način omogoča videti tisto, kar ni dano v jezikovnih znakih in ne v realnosti (Iser 2001: 106).

Kljub podobnosti funkcijskozgodovinskega modela teksta z antično, vse do 18. stoletja prevladujočo shemo neavtonomne umetnosti, Iserju ne gre za obnavljanje umetnosti, ki perfekcionira stvariteljsko Naravo in

izrablja njene še neizrabljene ustvarjalne možnosti. Umetnost komplementira naravo oziroma realnost tako, da jo reorganizira/prekodira, jo razširi/raztegne ter pokaže nekaj, kar v njej ni dano (Iser 2001: 124). Fikcijsko besedilo ni odsev dane realnosti (Iser 2001: 131).

Iserjeva obravnava estetskega izkustva je resda zamejena v zavest jazovskega subjekta, vendar je izkušanje fikcijskega teksta v subjektivi zavesti zdaj tako natančno reflektirano, da presega Kantovo misel in se dozdevno obrača k platonistično-dionizijevski shemi izkustva Lepega. Novost, na kateri gradi Iser, je pojem interakcije med bralcem in tekstom, ki so se mu s pojmom teksta kot živega organizma približali strukturalisti, denimo Lotman (po Iser 2001: 110 isl.). Toda v kakšnem smislu pomeni Iserjeva teorija bralnega učinka nadaljevanje Kantove sheme in obenem njeno preseganje, celo vračanje k Platonu? V kakšnem smislu govorimo o spoznanju in smislu v fikcijskem tekstu? Tu bo nujno vpeljati pojem *negativnosti* (Iser 2001: 334–341), ki bo služil kot povezava z Dionizijevo maksimo spoznanja Boga skozi nevedenje.

Če je Kant estetskemu izkustvu odrekel spoznanje, pa je literarna veda vseeno govorila o spoznavanju smisla fikcijskega teksta. Toda obravnavala ga je na način, predpisan spoznavanju empirično danih objektov: kot nekaj, kar je iz dela mogoče izluščiti, speljati na diskurzivno raven in porabiti v interpretaciji (Iser 2001: 15). Klasična interpretativna norma odseva krizo humanistike, ki je zaradi diktata naravoslovnih znanosti v 19. stoletju izgubila stik s specifiko lastnih vprašanj in odgovorov. Na neki drugi ravni postopek klasične interpretativne norme spominja na Heideggerjeva zapažanja o razdiralnem vplivu znanosti na preučevani predmet. Zaradi diktata naravnih znanosti je v klasični interpretativni paradigmi prihajalo do zamenjav med pomenom in smislom: pomen teksta je tako zastrl estetski smisel fikcijskega teksta kot bralčeve individualne, a nikoli v celoti upovedljive izkušnje. Takšno napako je po Iserju pogojeval bitni model fikcijskega teksta, iz katerega je klasična interpretativna paradigma izraščala (Iser 2001: 43).² V razločevanju med smislom in pomenom pa je tudi prednost funkcijskozgodovinskega tekstnega modela. Toda kaj natančno misli Iser s smislom kot neopredeljivim, jeziku nedostopnim območjem, ki ga pomen lovi tako, da ga nujno reducira?

Ob opisu bralnega dejanja Iser izpostavi nekaj pomembnih misli. Fikcijski tekst je strukturiran tako, da svoje dopolnilo najde šele v svojem učinkovanju na bralca. Jezikovni znaki ne formulirajo podobe ali smisla teksta: njihova materialna plast o tem molči in na ta način govori, toda o nečem *drugem*. Ali kakor o jeziku pravi Ricoeur: *zavije se v molk pred tem, kar pripoveduje* (po Iser 2001: 223). Jezik torej pripoveduje o nečem, kar se v njem samem ne manifestira. Govorica kot govornica molči o tem drugem, zaradi česar sploh govori. Jezik teksta kaže k smislu, a ta se razkrije šele ob bralčevem ustvarjalnem dejanju (Iser 2001: 223) in se znova prikrije, ko ga skušamo dvigniti na raven zavedanja (razlage?), nad raven govornice. Bralec mora v konstitucijo smisla vložiti samega sebe, da bi fikcijski tekst postal živ organizem, mora tuji realnosti posoditi lastno energijo. Pri tem konstituira tudi samega sebe in v tej točki se »feno- menologija branja izteče v moderno tematiko subjektivnosti« (Iser 2001:

245). Če je tako, je smisel povezan z bralčevo subjektivnostjo: pri spoznavanju smisla fikcijskega teksta, v katerem je realnost reorganizirana in zato predstavljena kot nekaj, kar v svetu ne obstaja, gre torej za bralčevo sebespoznanje, za uzaveščanje neznanega in nezavednega materiala (Iser 2001: 245–246).

K tej ugotovitvi bi lahko vodila tudi Iserjeva ugotovitev, da za »spoznavni proces«, v katerega je pritegnjen bralec, ne drži za spoznanje empirične objektivne danosti značilni razcep na subjekt in objekt. V bralnem dejanju gre za ukinitve tega razcepa, toda to še ne implicira srečne povrnitve v čas rituala ali zlitja z Bogom skozi nevedenje. Kantovska shema je pri Iserju dopolnjena s spoznanjem, da med branjem fikcijskega teksta pride do umetnega razcepa na objekt in subjekt znotraj samega beročega subjekta (Iser 2001: 241–242), kar so v 17. stoletju pojmovali še kot *norost*, v času razvitega jazovskega subjekta pa že kot »čudovito izkušnjo obogatitve jaza« (Iser 2001: 343). S tem se potrdi teza, da izkušnja umetnosti spodbuja tiste zmožnosti človekovega izkustva, ki jih izkustvo empirično dane realnosti zanemarja. Ne le to: estetsko izkustvo je opazovanje lastnega delovanja v svetu, je sinteza sebe in sveta v subjektovem zavedanju, brez njunega resničnega zlitja. Estetsko izkustvo vzpostavlja prastaro totaliteto sveta tako, da ne izbriše reza, ki ga je povzročilo oblikovanje novoveškega subjekta. Prastara totaliteta je tu navzoča le razlomljena in začasno – kot psevdotaliteta.

Konstrukcija smisla v fikcijskem in mističnem tekstu

Spoznavanje smisla fikcijskega teksta je prebijanje k v ozadje postavljenemu dvojnemu fikcijskega teksta, ki ga Iser imenuje negativnost (Iser 2001: 334). Ta v tekstu ni formulirana, je samo njegova nezapisana osnova (Iser 2001: 335); predstavljati si jo je moč kot nekakšno praznino, ki pa ima diskurzu tuj status. Na nezapisanega dvojnika besedila namigujejo prazna mesta in njihov posebni tip, negacije, ter s tem sprožajo interakcijo med tekstom in bralecem.

Zlasti sekundarne, funkcijsko relevantne negacije se zaradi paralele z Dionizijevim sistemom negacij kot načinom dojemanja svetopisemskih podob Boga zdijo nadvse zanimive: z negacijo razveljavljena prejšnja podoba postane gradivo za interpretacijo novo oblikovane, umevanju še nedosegljive podobe (Iser 2001: 328, 322), a z vsako nadaljnjo negacijo že korigirane podobe se še bolj razgori bralčeva neutemeljena želja, da bi si predstavljal nepredstavljivo. Sekundarne negacije postanejo »palica z ostro bodico, ki izzove intenzivno pozornost« (Iser 2001: 226) in tepe bralce modernističnih besedil. Več ko je praznih mest in negacij, več bralčevega sodelovanja zahteva besedilo. Zanimivo bi bilo dognati, zakaj se med 18. in 20. stoletjem večja število praznih mest in zakaj pride do premestitve težišča s primarnih, tematsko relevantnih negacij na sekundarne, funkcionalno relevantne negacije. Je bil to davek povečane samorefleksijske sposobnosti novoveškega subjekta?

Skrivnostna sila negativnosti spodbudi bralčevo domišljijo, da začne zapolnjevati prazna mesta in tako nastale predstavne podobe povezovati v koherentno celoto, v koherenco podobe kot perceptualno noemo besedila (Gurwitsch, po Iser 2001: 191). Ta je zaprta varianta začetne, odprte podobe teksta, ki je nastala zaradi bralčevih subjektivnih selekcijskih odločitev (Iser 2001: 191–193).³ S tem bralec v tekstu organizira smiselno konfiguracijo, ki odkriva nedano (Iser 2001: 335 isl.). Toda to je samo formalni vidik negativnosti, medtem ko je njen vsebinski vidik ta, da preko deformacij oziroma potujitev sveta vodi k smislu kot hrbtni strani tega, kar je prikazovalo besedilo (Iser 2001: 338). »Jezik zato smisla nikdar ne navaja eksplicitno: smisel se pokaže samo prek očitnih deformacij in hib, ki jih razkriva besedilo. Iz tega izhaja, da smisel sovпада s pojavom hrbtni strani prikazanega sveta« (Iser 2001: 339).

Če vsebinski vidik negativnosti navežem na Dionizijevo obravnavo podob Boga, je mogoče potegniti paralele, ki odkrijejo, da spoznavanje smisla besedila do določene točke poteka po podobnem postopku kot spoznavanje Boga prek njegovih svetopisemskih podob – s to razliko, da mistikova izkušnja v nekem trenutku preskoči na nadumsko raven. Čutna podoba Boga se nanaša na nekaj zunaj nje. To nekaj obstaja, a ne v motrilčevi zaznavi: pravzaprav obstaja onkraj njegove zavesti in uma, ker ga od motrilca ločuje ontološko brezno. Zato je to nekaj prazno mesto. In vendar se lahko motrilec do spoznanja Boga dokoplje samo tako, da se ga – skozi nevedenje – nauči zaznati ob pomoči čutne podobe Boga. Čeprav je ta, enako kot mentalna podoba Boga, deformacija – se Bog prikazuje ravno iz(za) teh deformacij. Bog je prisoten v svoji podobi kot reprezentaciji sebe, hkrati pa motrilca sili k zavesti o tem, da reprezentacija ni Bog sam, da jo je prav zato potrebno korigirati.

Tako se bralec *Svetega pisma* znajde v obsesivnem, brezkončnem procesu grajenja in zavračanja mentalnih podob Boga, ki jih je ustvaril sam; ko jo zavrže, zavrže samega sebe.⁴ Pri tem ni v prvi vrsti pomembno priti do Boga kot takega; pomembno je, da se motrilčeva pozornost v tem procesu popolnoma osredini na tisto belo liso (praznino) pod njegovo lastno podobo Boga. Nenehno zanikanje lastnih podob Boga ga pravzaprav prisili v to. Prav na tej točki začne podoba Boga delovati precej drugače od podob, s pomočjo katerih bralec konstituira smisel fikcijskega teksta. Tu podoba Boga nekako eksplodira v motrilcu in te eksplozije vodijo k nadaljnjim, vse dokler ne pride do popolnega izničenja subjekta. Nenazadnje pa nihče živ – živ kot subjekt in slednjič živ v običajnem pomenu besede – ne more videti Boga (2Mz 33,20).

Kakšna je torej razlika med Iserjevim modelom estetskega izkustva in antičnim, na religiozno sfero vezanim načinom izkušanja Lepega? Sprejemnik v prvem primeru oblikuje smisel na podlagi pogojev dojemanja, kakor jih strukturira sam tekst, toda tako, da vanj vnaša lastne dispozicije in tako ob konstituiranju smisla kot nečesa nefiksnega konstituira samega sebe, v zavest privaja tisto, česar v njej prej ni bilo. Iser je na podlagi spoznanj šole fenomenologov obudil tekst kot objekt, ga rešil maske pasivnosti in popolne nepomembnosti za estetsko izkustvo. Estetsko izkustvo, kakor se oblikuje ob branju Beckettovih tekstov, je na skrajnem

robu novoveškega modela. Teksti, kot so *Besedila za nič*, so namreč zgrajeni metaestetsko, saj s postopkom sekundarne negacije bralcu dajo izkusiti iluzijskosti njega samega kot ustvarjalca besedilnega smisla. Toda zasluga Iserjevega modela je po drugi strani ravno v dopolnitvi Kantove sheme, s čimer je bralnemu dejanju s konceptom interakcije med tekstom in bralcem vrnil erotično razsežnost. Ta resda ne vodi k priličenju Lepoti, vendar ravno tako nastopa v funkciji paideie, spoznanja resnice. Ta v okviru novoveškega subjekta seveda ne more biti alétheia, temveč uzavešanje nezavednega. V tem smislu se celo v izkušnju umetnosti pokaže nekdanja anagoška funkcija lepote, le da umetnost sprejemnika vodi k njemu samemu. Tega se je zavedal že Kant, ko je razpravljal o nesmotrnem smotru sodbe okusa (Kant 1999: 60–62), preprosteje je o tem govoril Hegel, ko je kot bistvo umetnosti opredelil to, da človeka pripelje pred njega samega (po Gadamer 2001: 52).

Pravzaprav je o paraleli med platonistično-dionizijevskim in novoveškim modelom estetike težko govoriti zaradi razlike med antično in novoveško spoznavno teorijo, ki jo zahtuje ravno zožitev kozmičnega ali božjega okvira na subjekt in njegovo zavest. Kljub temu pa pričujoča spoznanja nakazujejo, da paralela med estetskim in mističnim izkustvom ne funkcionira le v smeri spoznavanja mističnega skozi prizmo estetskega, temveč učinkuje tudi povratno. Njena prava vrednost je med drugim v tem, da predstavlja koristen miselni pripomoček, s katerim bi bilo postopoma moč odstraniti tiste rigidnosti v najsodobnejši teoriji estetskega izkustva, ki preprečujejo ustrezno obravnavo antičnih, religioznih in mističnih tekstov kot mejnih območij literature.

OPOMBE

¹ Ob čutnih impulzih, vključenih v estetsko izkustvo, se je treba spomniti, da prevladujeta samo vidni in slušni impulz in da se je izraz estetsko po Tatar-kiewiczzu v popularni rabi skrčil zares samo na vidni impulz. S tem v zvezi morebiti ni napačna paralela s t.i. duhovnimi čuti, ki mistiku »služijo« za vzpostavljanje stika z Bogom podobno, kot telesni čuti služijo, da v vsakdanjem življenju navežemo stik z okoljem ter ga raziskujemo (McGinn 1992: 121). O duhovnih čutih je v krščanski tradiciji prvi razmišljal Origen na osnovi *Svetega pisma*, nov prispevek k tej temi pa je delo sv. Bonaventure. Razlike med dvema obravnavama lahko strnem takole: pri Origenu sta najvišja duhovna čuta vid in sluh, saj ravno ta dva sodelujeta v izkustvu nevedenja. Čeprav pri Bonaventurovi najvišji stopnji združitev – to je ugrabitev v božje, raptus oz. nadumsko intelektualno videnje – še vedno sodeluje vid, pa je v ekstazi kot temačnem in skozi nevedenje doseženem izkustvu združitev aktiven duhovni tip (Rahner 1979: 81–134). Vzrok gre najbrž pripisati spremembi v strukturi spoznanja oziroma neprimerno večji vlogi logosa v sholastični kulturi.

² »Smisel in pomen torej nista eno in isto, čeprav nas je – kot smo videli v začetnih poglavjih – v to poskušala prepričati klasična interpretativna norma« (Iser 2001: 235). O podobnem razlikovanju med dvema stopnjama umevanja,

smislem in pomenom nazorno govorijo Husserl, Ricoeur in Frege: »Torej s tem, ko doumemo smisel, še nimamo zagotovila, da smo prišli tudi do pomena« (Iser 2001: 235).

³ »Zelo pomembna je subjektivnost selekcije, ki tekst oziroma podobe zapira. Oblikovanje konsistence se odvija kot niz podob, ki jih je neprestano treba zapirati. Zato oblikovanje podobe poteka v nasprotju z odprtostjo besedila, pri čemer stopnja njene zaprtosti ustreza deležu iluzije« (Iser 2001: 196).

⁴ Opisani proces spominja na uporabo praznega mesta, ki je po Iserju abstraktna manifestacija negativnosti v modernizmu. Modernistična raba praznega mesta bralca sili k zavračanju starih, komajda ustvarjenih podob, nastalih na podlagi prejšnjih bralčevih gledišč. To je frustrirajoče, saj je neprestano prisiljen negirati samega sebe. Če v klasični literaturi bralec konstituira smisel in s tem konstituira samega sebe, potem za modernistična besedila velja dodatek: nato struktura teksta bralca prisili v negiranje lastne subjektivitete. Modernistični teksti, zlasti Beckettovi, subjektiviteto prikazujejo kot iluzijo, kot model resničnosti, nanešen na praznino. Seveda bi se poleg Becketta našel še kak drug modernistični avtor, recimo Ashbery, le da silovita hitrost menjavanja podob tu nima toliko učinka frustracije, a ravno tako povzroča bralčevo distanciranje od samega sebe. Opisana struktura negacij v skrajno modernističnih tekstih je najbrž privedla do tez o apofatizmu pri Beckettu. Nisem prepričana, ali tovrstnih interpretacij (Shira Wolosky, *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, California: Stanford UP) ni mogoče jemati zgolj metaforično, saj Beckettovo negiranje subjekta bralca ne pripelje do spoznanja praznine, ampak zgolj do prvega stika z njo, ko si pred njo – platonsko rečeno – zakriva oči in mu povzroča skrajno bolečino, občutek destrukcije. Gl. še Iser 2001: 311–316.

BIBLIOGRAFIJA

- DIONIZIJ Areopagit (1996a): »Mistična teologija«, prev. Gorazd Kocijančič, v: *Posredovanja: uvod v krščansko filozofijo* [etc.], 106–114, Celje: Mohorjeva družba.
- (1996b): »Nebeška hierarhija«, prev. Gorazd Kocijančič, v: *Posredovanja: uvod v krščansko filozofijo* [etc.], 284–300.
- GADAMER, Hans Georg (2001): *Resnica in metoda*, prev. Tomo Virk, sprem. bes. Darko Dolinar, Ljubljana: LUD Literatura.
- HEIDEGGER, Martin (1991): *Platonov nauk o resnici*, prev. Dean Komel, Ljubljana: Fenomenološko društvo.
- (1972): »Izvor umetniškega dela«, v: *Nova filozofija umjetnosti, antologija tekstova*; ur. Danilo Pejović, Zagreb: Nakladni zavod MH.
- (1995): *Na poti do govornice*, prev. Dean Komel et al., Ljubljana: Slovenska matica.
- ISER, Wolfgang (2001): *Bralno dejanje. Teorija estetskega učinka*, prev. Alfred Leskovec, sprem. bes. Darko Dolinar, Ljubljana: Studia humanitatis.
- KANT, Immanuel (1999): *Kritika razsodne moči*, prev. in sprem. bes. Rado Riha, Ljubljana: ZRC SAZU.
- KOCIJANČIČ, Gorazd (1996a): »Bivajoči in bivajoče«, v: *Posredovanja: uvod v krščansko filozofijo* [etc.], 115–180.
- (1996b): »Lépo kot glasnik: krščanska estetika danes«, v: *Posredovanja* [etc.], 301–330.
- McGINN, Brian (1992): *The Foundations of Mysticism*, Vol. I of *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*, London: SCM Press.

- RAHNER, Karl (1979): »The 'Spiritual Senses according to Origen«, v: *Theological Investigations* 16, 81–102, New York: Seabury.
- – – (1979): »The Doctrine of the 'Spiritual Senses' in the Middle Ages«, v: *Theological* [etc.], 104–134.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (2001): *Zgodovina šestih pojmov*, Ljubljana: LUD Literatura.

■ MODERN AESTHETICS AND MYSTICISM

The paper explores the experience of the beautiful as possibly a common ground between mysticism and modern aesthetics. The evolution of the latter – considered in the light of Gadamer's thesis on the subjectification of aesthetics since Kant – is thus set against the background of Platonic philosophy and the mystical aesthetics of Pseudo-Dionysius the Areopagite. In Platonic philosophy, the beautiful as light had ontological value through which phenomena came into presence; reversely, through the phenomena, their invisible source of light came into presence. As a reflection of Light, each object was transparent, and therefore its appearance was a dimension that surpassed mere sensual value. Since its sensual beauty emanated from *elsewhere*, it could inspire love for the object and thus cause the turn to the source of light, *paideia*. In mystical aesthetics, the relationship of equality between the two dimensions of transparency and sensual appearance gained bias, as each sensual (or intellectual) image of God was considered to be a dissimilar image – that is to say, only a means of ascending towards “the super-essential Godhead,” and thus to be eliminated in the very process of ascending. The function of negating dissimilar images was to resist slippage into subject-object relationship, and to use the negation as a tool in experiencing emptiness, finally leading to unknowing.

Modern object, on the other hand, is an independent entity with a nontransparent sensual shell. This is the result of the subject's lack of interest in the object as an object: the beautiful object exists only as much as it is made present by the light of the subject's consciousness. According to Kant, the beautiful is not a property of the object, nor is it a property of its imagined picture, but it is the subject's sense of inner harmony as the result of the play of its imagination and thought in perceiving the object. Since this play does not end up in knowledge of the object, the beautiful loses both ontological value and the access to truth. This reduction of the beautiful to the merely aesthetic notwithstanding, in Kant's philosophical system aesthetic experience functions as a zone that relativises the scientific way of gaining knowledge and refreshes our cognitive faculties with its playful nature.

Aesthetic experience is finally regranted the power of grasping the truth with Heidegger, Gadamer and Iser. This return back, however, takes place on a new level. In experiencing its own inner harmony, the subject takes *itself* – Iser claims – for the object of its knowledge. But the truth or sense that it gets hold of in the process is limited to the range of its own subjectivity. In the 20th century, aesthetic experience remains limited to modern consciousness, failing to reach the region of the *alétheia*, the mystical *unio*, the unknowing.

What it manages to form is only a pseudototality. But it might be enough to be aware of the two extremes of experiencing the beautiful to be able to catch, in the act of experiencing aesthetic pseudototality, a glimpse of – not the originally beautiful – but at least the consciousness that it exists.

Julij 2002

RADIKALNI KONSTRUKTIVIZEM IN SISTEMSKA TEORIJA KOT TEORETIČNA TEMELJA EMPIRIČNE LITERARNE ZNANOSTI

Marijan Dovič

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

V prispevku obravnavam širše teoretično ozadje, na podlagi katerega je empirična literarna znanost (ELZ) razvila specifičen koncept literarnega sistema in teoretično-metodološki aparat. Gre za radikalni konstruktivizem kot novo epistemološko in spoznavno paradigmo ter za sistemsko teorijo, ki ponuja okvir za razlago literarnega sistema in njegove umeščenosti v sodobno družbo.

Radical constructivism and systemic theory as theoretical grounds of empirical literary studies. On the basis of an extensive theoretical background, also provided in this article, empirical literary studies (ELS) developed a specific concept of a literary system and a theoretical-methodological apparatus. The article deals with radical constructivism, which has developed as a new epistemological and cognitive paradigm, and a systemic theory, which offers a framework for the interpretation of a literary system and its status in contemporary society.

Ko Siegfried J. Schmidt, utemeljitelj empirične literarne znanosti (ELZ),¹ leta 1997 razmišlja o substancialnih spremembah literarne vede v zadnjih desetletjih, ki so načele »hermenevtični mainstream«, ugotavlja, da konec devetdesetih ni več mogoče preučevati besedil izven (sistemskega) konteksta; da pomen ni več ontološko pripisan tekstu, temveč je razumljen kot rezultat interakcij med tekstom in bralci v kulturnem kontekstu; da koncept literature izhaja iz zapletenih sociokulturnih procesov (kanonizacija, socializacija, ideologija) in da ima tudi literarna veda kot vsaka druga disciplina svoje izvajalce, ki so vedno del družbenega sistema. V času, ko humanistika izgublja finančno podporo, rabi literarna veda dobre razloge, da kot institucija preživi. Za teoretično podlago ELZ Schmidt že leta 1987 razglasi radikalni konstruktivizem (RK).² To ni homogena doktrina, temveč dinamično interdisciplinarno pomagalo, katerega izhodišče je, da spoznavajoči subjekt nikdar nima opravka z realnostjo, temveč vedno le z lastnimi izkustvi in konstrukti. Radikalni konstruktivizem tako ni »lastnost« neke posamezne discipline, saj gre za splošna spoznavno- in

znanstvenoteoretična načela, za način mišljenja. Opira se na biološka in nevrofiziološka dognanja o avtopoetičnosti, operativni zaprtosti živčnega sistema in konstruiranju našega spoznavnega sveta, na kibernetična in spoznavnoteoretska dognanja o zaznavanju in vedenju ter jeziku in komunikaciji.³ Po drugi strani se Schmidt v svojih teoretičnih spisih, pa tudi v izjemno tehtni zgodovinski obravnavi evolucije in diferenciacije literarnega sistema v 18. stoletju (Schmidt 1989) izrazito nasloni na ugotovitve sociološke teorije sistemov, predvsem na Niklasa Luhmanna.

Preden se lotimo natančnejše razčlenbe načel radikalnega konstruktivizma in sistemske teorije ter njihovega vpliva na koncept ELZ, je nujno razčistiti še nekaj dilem. Schmidtova ELZ, čeprav je verjetno med usmeritvami, za katere se vse bolj uveljavlja poimenovanje »sistemsko-empirične«, najodmevnejša, namreč nikakor ni edina predstavnica v skupini. Kaj se pod tem imenom skriva, skuša pojasniti Tötösy s konceptom »Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture« (SEALC), ki v skupen teoretično-metodološki okvir združi vrsto različnih sodobnih teoretskih usmeritev, oprtih bodisi na komunikacijske teorije (vključno s semiotiko) bodisi na sociologijo literature. Prve zgodovinsko vključujejo usmeritve ruskega formalizma, praškega kroga in sodobnejše polisistemske teorije (Itamar Even-Zohar). Literarnosociološka skupina pa po Tötösyju vključuje teorijo *champ littéraire* Pierra Bourdieuja (prim. še van Rees, Schmidt, Verdaasdonk), teorijo umetnosti kot družbenega sistema (Luhmann), sociokriticizem in *école bibliologique* (Estivals) ter *l'institution littéraire* (Dubois). Vsak sistemski pristop se po njegovem prekriva z ostalimi sistemskimi teorijami. Tudi polisistemska teorija, ki sicer sodi med komunikacijske/semiotične pristope, vsebuje mnoge sistemske komponente iz sociologije literature.

Tötösyjev poskus združevanja teh usmeritev, ki ga v knjigi *Comparative Literature* predstavi v obliki šestih točk (ELZ – polisistemska teorija – Dubois – Estivals – Bourdieu – Luhmann), ni posebno prepričljiv, kar se še očitneje izkaže, ko primerjamo teoretične temelje teh usmeritev. Če drži, da teoretične, epistemološke in metodološke temelje ELZ oziroma »konstruktivistične teorije literature« lahko na splošno najdemo v literarni sociologiji, teorijah komunikacije in predvsem konstruktivizmu (poleg tega Tötösy omenja še predstave 19. stoletja o intelektualni in kulturni zgodovini ter pojem »literarnega življenja« ruskih formalistov), bi težko rekli, da je npr. radikalni konstruktivizem kot glavna spodbuda zaznamoval denimo polisistemsko teorijo ali Bourdieujev »*champ littéraire*«. Pač pa je konstruktivizem gotovo zaznamoval splošno sistemsko teorijo, kot se je izoblikovala v nemškem prostoru. Ta sama po sebi še ne more biti razumljena kot posebna smer v okviru »sistemsko-empiričnih« usmeritev k literaturi, saj sploh ni usmerjena k literaturi. Je pa kot sociološka teorija o funkcionalnih (pod)sistemih v družbi vplivala najprej na ELZ, potem pa še v lastnem okviru proizvedla konkretnejšo študijo umetnostnega sistema (Luhmann 1995, *Die Kunst der Gesellschaft* – po angleškem prevodu leta 2000 njena odmevnost raste), ki jo, čeprav zelo abstraktno in od zunaj, pogojno lahko razumemo kot eno izmed novejših možnosti preučevanja literature.

Če se sicer vsaj deloma strinjamo s Tötösyjevimi združevanjem tega, pogojno rečeno »sistemsko-empiričnega«, področja, katerega veje gotovo imajo določene skupne poteze,⁴ je po drugi strani nujno takoj ugotoviti, da vprašanja temeljev ne moremo reševati v »paketu«, temveč posamično, gotovo pa predvsem ob ELZ Siegfrieda J. Schmidta in skupine NIKOL, saj je med omenjenimi usmeritvami v okviru literarne vede ta najodmevnejša in nedvomno tudi najzanimivejša, ter deloma v zvezi z dosežki združenja IGEL (Internationale Gesellschaft für Empirische Literaturwissenschaft).⁵ V tem smislu kot podlaga ELZ izstopa že omenjeni radikalni konstruktivizem s svojimi biološkimi, nevrofiziološkimi, psihološko-kognitivnimi in tudi socialnimi razsežnostmi, ki jih še bolj razvije sistemsko teorija. Vprašanje o splošnejšem teoretsko-filozofskem okviru pa je ravno pri ELZ nujno podrobneje razčleniti, saj brez tega ni mogoče zadovoljivo razumeti preloma, kakršnega je v zadnjih dveh desetletjih izvedla empirična literarna znanost tako na teoretski kot na praktični in metodološki ravni.

I. Biološki in nevrofiziološki temelji radikalnega konstruktivizma

Ena od temeljnih spodbud za uveljavitev radikalnega konstruktivizma kot nove raziskovalne paradigme ali celo novega pogleda na svet, s katerim se identificira predvsem Schmidtova empirična literarna znanost, v marsičem pa tudi Luhmannova sistemsko teorija, ne prihaja iz filozofske tradicije, temveč je oprta na nekatera novejša biološka pojmovanja človeka in spoznavanja, predvsem na nevrološke kognitivne raziskave, kot so jih razvijali Humberto Maturana, Francisco Varela in drugi: njihova temeljna spoznanja zadevajo avtopoetično organizacijo organizmov, zaprtost živčnega sistema in posledice take organiziranosti za človeško spoznavanje.

Avtopoetičnost organizmov. Živa bitja so organizirana »avtopoetično«, kar pomeni, da proizvajajo sama sebe: med proizvajalcem in proizvodom ni razlike (Maturana-Varela 1998: 40). Čeprav po strukturi zelo različna, so si vsa bitja enaka po avtopoetičnosti, ki vključuje tudi razmnoževanje brez zunanjih dejavnikov. Pri razmnoževanju se ohranja (avtopoetična) *organiziranost*, medtem ko se *struktura* spreminja – otroci niso enaki staršem, vendar so jim v mnogočem podobni. *Dednost* pomeni ravno določeno mero ohranjanja strukturnih vidikov v rodovniku enot, ki so zgodovinsko povezane. Vsaka posamezna enota, bitje, ima svojo *ontogenezo*, ki je zgodovina strukturnih sprememb v organizacijsko nespremenjeni enoti. Struktura avtopoetske enote se torej nenehno spreminja, to pa zato, ker je ves čas v dinamiki z okoljem in drugimi takimi enotami. Ob ponavljajočih se interakcijah nastane *strukturni spoj*, ki prek skupne zgodovine interakcij vodi v nove enote, naj bodo to novi (večcelični) organizmi, avtopoetski sistemi drugega reda ali drugačne socialne združbe, tudi kulturne. Teh strukturnih sprememb ne smemo razumeti,

kot da jih je sprožilo okolje v smislu tradicionalne »naravne selekcije«: organizem se res trudi ves čas ohraniti dve stvari, svojo avtopoetično organizacijo (=življenje) in prilagojenost okolju. Toda v resnici okolje sprememb ne določa, temveč le sproža, saj so odvisne od »strukture motenega sistema« (83); enota namreč vidi okolje glede na svojo spremenjajočo se strukturo.

Operativna zaprtost živčnega sistema. Odnos živega bitja do okolja ni enostaven v smislu, da mu čutila le-tega zvesto reprezentirajo: poskusi z žabo z obrnjenim očesom dokazujejo, da ta oddaljenosti in smeri predmetov ne računa po »zemljevidu sveta«, temveč le po mestu slike na mrežnici: očitno je živčni sistem operativno zaprt. Dognanja Maturane in Varele o zaprtosti živčnega sistema se ujemajo tudi s sodobnimi neurofiziološkimi raziskavami: tako Roth v razpravi o možganih polemizira z reprezentativističnim stališčem, da okolico dojemamo neposredno. Vtis imamo, da nam je svet kot na dlani in da smo z njim v stiku brez posrednikov – na tem prepričanju temelji tudi evolucijska spoznavna teorija. Toda poskusi z umetnimi električnimi dražljaji so pokazali, da lahko isti dražljaj na različnih območjih možganov izzove različne halucinacije (npr. šumi, barve, srbenje ...). To pomeni, da je za kvaliteto doživljanja ključno *mesto*, kjer dražljaj vstopi v možgane, ne pa *lastnosti* signala, ki je očitno določen le po jakosti. Za možgane je torej značilno nediferencirano kodiranje; mesto v možganih, kamor električni dražljaj vstopi, določa modalnost in kvaliteto doživljanja (npr. vidno, zeleno ...). Odtod je očitno, da so možgani zaprt sistem, ki »dražljaje tolmačijo in vrednotijo po svojih lastnih načelih.« (Roth 1987: 235, Förster 1987). Dejstvo, da živčni sistem deluje operativno zaprto, ima pomembne posledice za model spoznavanja, kot ga razvije radikalni konstruktivizem.

Strukturni spoj – komunikacija – jezik. Strukturni spoj je temelj tega, čemur pravimo socialni pojavi in je pri ljudeh nujen že zaradi razmnoževanja in starševske nege. Mogoči strukturni spoji so izjemno raznoliki, in ta raznolikost sloni na »neizmerni raznoterosti vedenjskih spojev, ki jih omogoča živčni sistem«. (Maturana-Varela 1998: 153) Če vzamemo za primer vzrejo potomcev: spoj ni nujno tak, kot ga pozna zahodna patriarhalna civilizacija. Pri ljudeh in živalih poznamo različne vzorce skrbi za potomce: od tega, da samo mati skrbi za potomce, prek skupnega ali le očetovskega starševstva do nekakšnega »vrtca« pri pingvinih. Primeri spolno-vzrejnega vedénja so seveda le en tip takih strukturnih spojev: mravlje denimo s trolalakso, izmenjavo telesnih tekočin, ki vpliva na njihov fizični razvoj, ohranjajo tudi kastno organizacijo v mravljiščih, ki jim omogoča učinkovitost in preživetje. Višji vretenčarji namesto trolalakse uporabljajo vidno in slušno komunikacijo: iz spojev se porajajo socialni pojavi (volkovi se povežejo v trop, da bi obvladali velikega losa) in socialni sistemi, enote tretjega reda, ki nastajajo na njihovi podlagi. Socialnim sistemom je skupno, da »individualne ontogeneze vseh sodelujočih organizmov potekajo v bistvu kot del mreže ko-ontogeneze, ki jo oblikujejo, s tem da vzpostavljajo enote tretjega reda«. (161) Med člani

se sproža usklajeno vedénje, ki je komunikacija. Najvišjo raven komunikacije dosejajo sesalci, katerih posebnost je sposobnost posnemanja. Ta sposobnost omogoča, da se določeni naučeni vzorci vedénja prenašajo iz roda v rod; v tem primeru določene interakcije segajo onkraj posamezne ontogeneze – gre za *kulturno vedénje*, ki je »celota ontogenetsko pridobljenih komunikacijskih interakcij, ki dajejo kontinuiteto zgodovini skupine, zunaj posamezne zgodovine sodelujočih članov« (169) in se ne razlikuje od ostalega naučenega vedenja. Njegov vrhunec je razvoj *jezikovnega področja* (tega imajo tudi živali), ki je temelj za *področje jezika* pri človeku. Ključna lastnost jezika, ki nastaja s ko-ontogenetskim usklajevanjem dejanj, pa je, da tistim, ki ga uporabljajo, omogoča opisovati same sebe: tako opazovanje kot opazovalec nastaneta z jezikom (in zunaj njega nista možna). Ljudje – po analogiji s trolakso pri mravljah – živimo v nenehnih jezikovnih interakcijah: *lingvalaksi*, na tej sloni socialna enotnost, saj smo ljudje ljudje le v jeziku. Ta se je lahko razvil zaradi posebnih okoliščin strukturnega spoja primatov, saj so »v zasebnosti stalnih individualnih interakcij, ki drugega individuuma posestljajo z jezikovno distinkcijo, kakršna je ime, dani pogoji za nastanek jaza kot razlikovanja na jezikovnem področju«. (186) Socialno življenje je torej zmožno ustvariti nov fenomen, zavest in um, ki je »hkrati blizu in daleč našemu lastnemu doživljanju«. (187) Brez jezika ni samozavedanja kot pojava, ki ga omogoča ravno jezikovna rekurzivnost, ko jezikovna vedénja postanejo predmet v jezikovnem vedenjskem usklajevanju. Samozavedanje, zavest in um so fenomeni, ki se dogajajo znotraj jezikovnega področja, torej znotraj širšega socialnega področja, na katero ni mogoče stopiti brez ustrezne zgodovine interakcij. Samozavedanje, ta intimna izkušnja posameznika, nastane na podlagi strukturnega spoja tretjega reda, jezik pa je »*conditio sine qua non*« naše zavesti in identitete. V mreži jezikovnih interakcij, po kateri se gibljemo, ohranjamo »jaz«, stalno opisujemo rekurzivnost, s pomočjo katere »ohranjamo svojo jezikovno operativno skladnost in prilagojenost na področju jezika« (194). Jezik torej ni orodje za spoznavanje in razodevanje zunanjega sveta: »Bolj bo držalo, da akt spoznavanja prek jezikovanja, z vedénjskim usklajevanjem, kar jezik pravzaprav je, poraja svet.« (196)

Spoznavanje, znanost in etika. Iz zanke jezik-opazovalec-živi sistem ni pravega izhoda, saj je jezik hkrati orodje prenosa spoznanj, hkrati pa velik spoznavni problem; orodje in predmet hkrati. Opazovalec živih sistemov je tudi sam živi sistem, spoznava sebe z lastnim orodjem (Maturana 1987b). Zato se je treba odreči spoznavni gotovosti, saj v krogu ni arhimedove točke: tudi ko spoznavamo spoznavanje, ustvarjamo sami sebe. Tradicija kot »vreča« pravil socialnega spajanja nam ne razkriva svojega (kontingentnega) izvora, pravzaprav ga prikriva, tako da nam »oči odpre« šele sprememba konteksta – na primer ko se znajdemo v povsem drugačni kulturni tradiciji. Iz teh spoznanj o spoznavanju izhajajo tudi nekatera etična načela: nenehna čuječnost, opustitev samozadostnosti in ideološke gotovosti – ortodoksija spodkopava socialni proces, ki je zakoreninjen v biološki nujnosti po »sprejemanju bližnjega v vsakodnev-

nem življenju«, *ljubezni*, ki je osnova vsake komunikacije. Imamo namreč le »svet, ki ga porajamo skupaj z drugimi, in samo ljubezen nam pri tem pomaga« (Maturana-Varela 1998: 207).

Dognanja Maturane in Varele so na neki način epistemološko prelomna in pričajo o tem, kako je pomembno, da se raziskovalec zaveda lastnih epistemoloških predpostavk in dejstva, da iz krožnosti in pogojenosti spoznanja, ki je izvedena iz čisto bioloških dejavnikov, ni mogoče izstopiti. S tem se pridružujejo transdisciplinarnemu trendu moderne znanosti, ki skuša raziskovati in ohranjati kompleksnost v smislu sistemskih znanosti ter presegati redukcionizme. V njenem kontekstu se utrjujejo naslednje poteze: skromnost in relativnost lastne pozicije, slovo fantazijam o onnipotentnosti, dogovarjanje, začasne hipoteze in refleksija refleksije. S temi značilnostmi, pa tudi s svojim pojmovanjem družbenih sistemov, sta Maturana in Varela močno vplivala na mednarodno uveljavitev pojma radikalni konstruktivizem, na Luhmannovo sistemsko teorijo ter prek Luhmanna in tudi neposredno na S. J. Schmidta in njegovo raziskovalno skupino NIKOL; manj ali sploh ne pa na druge sistemsko-empirične usmeritve.

II. Radikalni konstruktivizem kot nov model spoznavanja

Konstruktivizem, ki ga je v tridesetih letih 20. stoletja zasnoval psiholog Jean Piaget, z dodanim pridevnikom »radikalni«, kot ga ob upoštevanju dognanj Maturane in Varele od leta 1974 uporablja Ernst von Glasersfeld in ga sistematično razvije v knjigi *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning* iz leta 1995, se vse bolj uveljavlja kot spoznavni in epistemološki model. Njegovo izhodišče je, da je znanje vedno v zavesti posameznika, mislečega subjekta, ki svoje znanje konstruira iz svojega izkustva, in da spoznavanje ni spoznavanje neke objektivne realnosti, temveč je bolj prilagajanje svetu okrog nas, zagotovitev sposobnosti preživetja, viabilnosti [»viability«].⁶ Čas in prostor, v katerem se gibljemo, presojava in načrtujemo naše gibanje in delovanje, sta naši lastni konstrukciji, in nobena razlaga, ki se nanju zanaša, ne more preseči našega izkustvenega sveta (Glasersfeld 1995).

Spoznavanje kot vzdrževanje ravnotežja. Spoznavajoči organizem sam oblikuje svoje izkustvo v strukturiran svet, »realnost« ni gotova, temveč se ves čas konstruira; spoznavanje torej ni nič drugega kot instrument adaptacije, s katerim konstruiramo »viabilne« pojmovne strukture. Kako poteka konstrukcija, lahko posredno opazujemo ob razvoju otroka. V prvih dveh letih otrok razvija rutine za prepoznavanje objekta, ko je ta čutno na voljo; predmet prepozna, a le, če je tu, prisoten. V naslednji fazi (med 18-24 meseci) otrok doseže stopnjo »odložene imitacije«, ko lahko izvede niz dejanj tudi, kadar originalna situacija, ki jih je sprožila, ni čutno dostopna: če ne gre za motorično dejanje, temveč za konceptualno koordinacijo objekta, je to *re-prezentacija*. Sposobnost re-

prezentacije objektov samemu sebi, ki je povezana z jezikom, je prvi pogoj za razvoj koncepta permanence objektov. Da lahko objekte dojemamo kot permanentne, je poleg tega nujna še ideja individualne identitete, ko primerjava med izkušnjo danega trenutka in re-prezentacijo iz spomina ustvari sodbo o različnosti ali istosti danega predmeta. Koncept individualne identitete pa je tudi podlaga dvema načinoma konstrukcije istosti: prvi zajema izvajanje karakteristik, ki določajo neki predmet, njihovo abstrahiranje in vzdrževanje v spominu za poznejšo rabo kot merila za kategorizacijo in klasifikacijo; drugi »permanenco objekta«, ko otrok meni, da je predmet *isti*, kot ga je že izkusil; na ta način se objektu pripiše trajnost, ne da bi ga ves čas empirično izkušali. Odtod je očitno, da je ravno koncept individualne identitete neobhoden tudi za nastanek drugih temeljnih konceptov: časa, prostora, vzročnosti. Tedaj, ko predmetov ne dojemamo, le-ti ostajajo v »proto-prostoru«, ki služi sprva zgolj kot repozitorij, odlagališče predmetov, ki si jih posameznik lahko prikljče z re-prezentacijo. Podobno se konstruira »proto-čas«, skupaj pa tvorita časovno-prostorski kontinuum, ki ga običajno imenujemo bivanje (Glaserfeld 1994, 1995).

Akcijske sheme. Spoznavajoči organizem je nagnjen k temu, da novo izkušnjo umešča, *asimilira* v že obstoječo pojmovno strukturo, to izkušnjo reducira in nezavedno sprejme le tisto, kar se tej strukturi prilega. Podobno kot pri bioloških refleksih, kjer dražljaju sledi reakcija in tej neki pričakovani, ugodni rezultat, je pri senzomotoričnem učenju. To poteka po *akcijski shemi*: izkustvu neke situacije, ki deluje kot dražljaj (pod vplivom asimilacije lahko tudi relativno različne situacije sprožijo identifikacijo nekega dejavnika kot »istega«), sledi dejavnost, tej pa ugoden rezultat. Če je rezultat nepričakovan, pomeni to za subjekt *perturbacija*, razočaranje, ki vodi v revizijo, ponoven pregled izhodiščne izkustvene situacije, in končno do spremembe sprožilnega momenta v bodočnosti. To je *akomodacija*, bistveni princip učenja. Učenje torej pomeni ekvilibracijo, uravnovešanje, uničevanje perturbacij, spoznavni razvoj subjekta se kaže v njegovi rastoči sposobnosti uničevanja le-teh. To se najpogosteje dogaja prek jezikovne komunikacije, ki v tem smislu uravnava celotno družbo.

Konstrukcija konceptov/pojmov. Konstrukcija pojmov vedno poteka v okviru jezika, zato je semantična analiza ključni element vsake teorije znanja. Operacionistična šola (Ceccato) modelira delovanje razuma kot sukcesivne pulze pozornosti – pozornost razuma je kot filmske sličice v vsakem trenutku osredotočena na neko polje, okvir, odtod izraz »okviri pozornosti« – in skuša najprej razložiti temeljne koncepte, ki določajo naše mentalno delovanje: spremembo, gibanje, identiteto, čas, prostor in vzročnost. Za razvoj koncepta *spremembe* je potreben spomin, vsaj dve izkušnji in zmožnost, opaziti razliko. Toda poleg razlike moramo poznati že tudi koncepcijo istosti, kajti sprememba je lahko le razlika na istem predmetu v dveh različnih časovnih točkah (zrela-gnila hruška). *Individualna identiteta* pripisuje *istemu* predmetu trajnost ne glede na to, ali se

predmet nahaja v trenutnem izkustvu (pod pogojem, da je subjekt v času med izkustvi le-tega sposoben priklicati re-prezentacijo). Individualna identiteta pomeni, da je predmet prepoznan kot *točno tisti* [»self-same«], ne pa zgolj kot enak, ekvivalenten. Strukturni vzorec spremembe odpira perspektivo *vzročnosti*, saj prestavi pozornost v čas t_1 , kjer se iščejo vzroki za stanje istega predmeta v času t_2 . Podobno vzorec individualne identitete zastavlja vprašanje, kje neki je predmet v času, ko ni izkušan: odtod vznikne »resting place«, kjer objekti zadržijo individualno identiteto, zametek *prostora*. Da predmet ostane isti v nezaporednih okvirih pozornosti zavesti, raztegne identiteto na interval, kontinuiteto zunaj-izkustvenega, ki poteka paralelno s sekvencami dejanskega izkustva; nastane proto-čas, ki se spremeni v koncept *časa*. Temporalnost torej ni nič drugega kot »superimpozicija sekvence dejanskih dogodkov na zunaj-izkustveno kontinuiteto« (Glaserfeld 1995: 87). Vsi koncepti, prostor-čas, bivanje, so znotraj mislečega, ki jih rabi za organiziranje in obvladovanje lastnega izkustvenega toka.

Aktivni subjekt – konstruktor. Eksperimentalna psihologija je dokazala, da »subjekti lahko prosto usmerjajo osredotočenost čutil, ne da bi fizično premikali oči ali telo« (Glaserfeld 1995: 116). V možganih so vsi signali kvalitativno enaki (vidni, slušni ...), razlikujejo se le po intenziteti. Bistvena je pozornost: sistem čutil ni pasiven, saj se za nekaj odloči, kaže, da je »razum vir koordiniranja relacij.« Odkod torej naša stabilna slika realnosti? »Realnost« so trajne čutne in pojmovne strukture, ki jih vzpostavimo in vzdržujemo v toku izkustva. Zgradimo jih kos za kosom, veliko že v senzomotorični fazi (do dveh let), po napredujočih ravneh, pri čemer je nepogrešljivo ponavljanje istega, s čimer gradimo permanenco znotraj izkustva, s konstruiranjem individualne identitete pa ustvarimo »neodvisen svet«, ki obstaja ne glede na našo percepcijo. Vprašanje objektivnosti je v konstruktivističnem kontekstu nesmiselno, najzanesljivejša raven izkustvene realnosti, tista, ki povzroča tudi navidezno stabilnost naše podobe »realnosti«, je intersubjektivna potrditev ob drugih mislečih. Kako lahko drugi potrdi izkustveno realnost nekoga? Že od mladosti naša interakcija z drugimi urejuje naše predstave o svetu, jih pili v procesu medsebojnega približevanja; ravno interakcija z drugimi močno stabilizira naš svet v smislu »skupnega znanja«.

Jezik-pomen-komunikacija. Za vstop v praktično komunikacijo, tj. rabo jezika v družbenem kontekstu, mora posameznik konstruirati take pare označevalcev in označencev, da so kompatibilni s tistimi, ki jih imajo drugi. Kljub občutku, da v vsakdanu delimo jezik z drugimi in torej vsi govorimo o objektivni realnosti, je to iluzija, saj jezik ne more nikoli kazati na tako realnost. Človeški um je ne more spoznati – spoznava jo lahko le, kolikor je njegov lasten konstrukt, in to počne predvsem z jezikom in sposobnostjo re-prezentacije. Jezik s svojo simbolno in kazalno funkcijo omogoča predstave o še neizkušnem in reflektivno abstrakcijo – iz romana o Parizu si lahko predstavljamo realen Pariz. Če primerjamo jezik kot enega od možnih kodov komunikacije z morsejevo abecedo,

hitro ugotovimo, da je neprimerno bolj zapleten: njegovi pomeni kljub slovarjem niso natančno določeni, temveč dobivajo bistvene konotacije šele v kontekstu. Jezika se namreč nismo naučili iz slovarja, temveč postopoma, s poskusi, eksperimenti. Kako otroka naučimo, kaj je »skodelica«? Pokažemo nanjo, da se otrok v morju vidnih signalov osredotoči nanjo. Nato jo izoliramo, jo premikamo, da si jo lahko predstavlja kot ločeno stvar; zraven ponavljamo besedo, označevalec, da otrok lahko asociira predmet in slušno podobo. Otrok se torej uči izključno iz elementov, ki jih abstrahira iz lastne izkušnje – toda njegova predstava o »skodelici« običajno še ni taka kot naša, povezuje jo še z dejavnostjo pitja, pogosto celo z mlekom, ki je v njej. Šele po napornih jezikovnih vajah se izoblikuje taka »skodelica«, ki obstaja tudi, ne da bi kdo iz nje pil in ne glede na to, kaj je/ni v njej – kot bi odrasli rekli, da je »pravi« pomen besede. »Učenje« besed pa ni omejeno na otroštvo, temveč poteka vse življenje. Pogosti konflikti so tako plod različnih koncepcij, in če ne priznamo konstruiranosti lastnih konceptov in vztrajamo pri reprezentacionizmu, se zdi včasih sprava nemogoča.

Konstruktivizem, ki sebe ne vidi kot paradigme, s katero bi se dokončno pojasnili vsi problemi, temveč le kot bolj ali manj učinkovito, »viabilno« orodje, je gotovo eden resnejših sodobnih prispevkov ne le k razumevanju človekovega znanja in procesa njegovega nastajanja, temveč s svojimi kibernetičnimi in semiotičnimi navezavami pomembno prispeva tudi k razumevanju komunikacije in jezika, po drugi strani pa k zavesti o mejah človeškega razuma, njegovih sposobnostih in hkrati omejitvah, predvsem nemožnosti spoznavanja resničnosti kot take. S tem se hote ali nehote umešča v zelo star filozofski topos, vprašanje o »realnosti« in spoznavajočem umu, in sicer odločno na stran agnosticizma. Konstruktivizem tudi briše razliko med naravoslovnimi znanostmi, ki jih tradicionalno razumemo kot bolj »objektivne«, ter že po tradiciji subjektivnejše pojmovanima družboslovjem in humanistiko. Ta spoznavna nemoč, ki jo ugotavljajo tudi drugi sorodni misleci, denimo Maturana, je za tradicionalna reprezentacionistična pojmovanja znanja, ki so močno zakoreninjena in vpisana ne le v izobraževalni sistem, temveč tudi v družbeno strukturo in celo jezik, težko sprejemljiva. Toda ravno na najvišji ravni pojmovne izmenjave, torej v znanosti, se konstruiranost posameznikovega pojmovnega in spoznavnega sveta najjasneje izkaže. V tem smislu se zdijo mnoge polemike nesmiselne, saj izhajajo iz različne konceptualizacije – in zakrivi jih v največji meri ravno nepoznavanje osnovnih načel konstruktivizma. Konstruktivizem tu ponuja neki prelom začaranega kroga, po drugi strani pa vodi v nove odprte kroge in vprašanja, ki so se nekoč zdela že rešena.

III. Sistemska teorija družbe kot vzorec za modeliranje »literarnega sistema«

V zadnjih desetletjih se z interdisciplinarnimi raziskovalnimi nastavki razmahne sistemska teorija, ki skuša sociološko obravnavati vse družbene

ravni, ne da bi reducirala problem skrajne kompleksnosti sodobne družbe. Ta pristop, katerega najznamenitejši predstavnik je Niklas Luhmann, izhaja iz prizadevanj Talcotta Parsonsa, ki je preučeval strukturiranost družbenih sistemov in funkcije, ki omogočajo ohranitev sistema, ter Buckleya in Millerja, ki sta ugotavljala, kako so socialni sistemi kompleksne, prilagodljive in ciljno usmerjene enote, ki lahko v novih okoljih spreminjajo svojo strukturo. Luhmann za razliko od svojih predhodnikov ne preigrava klasikov sociologije, temveč skuša integrirati izsledke interdisciplinarnih raziskav. Njegovo izhodišče je, da v sodobni razsrediščeni družbi ni podsistema, ki bi predstavljal družbo kot celoto. Ključne diagnoze družbe, kot jo lahko vidi opazujoči sistem sociologije, so samorefleksivnost in avtopoetičnost družbenih sistemov, reprodukcija lastnih enot (v družbenih sistemih so temeljne enote komunikacije), predelovanje zunanje neorganizirane kompleksnosti v organizirano in reducirano, samoopazovanje (en sistem vidi, česar drugi ne more, nihče, niti sociologija, pa ne vidi vsega) ter neločljiva prepletenost družbenih sistemov. (Adam 1990) Luhmannova teorija sistemov je teorija samorefleksivnih sistemov – tistih, ki proizvajajo tudi odnose s samim seboj. Obča teorija sistemov sicer obravnava poleg družbenih sistemov tudi stroje, organizme in psihične sisteme. Družbeni sistemi pa niso sistemi, ki bi jih sestavljali posamezniki, niti niso sistemi psihične narave. Pač pa so njihove temeljne lastnosti diferenca med sistemom in okoljem in vzdrževanje meje, ki je nujna za samoorganizacijo in sploh ohranitev sistema. V razmerju do okolja gre vedno za soodvisnost, nikdar za enostransko determinacijo.

Komunikacije kot elementi družbenih sistemov. Kaj je element družbenega sistema? To ni ne človek kot posameznik ne socialna akcija; temeljna operacija, ki oblikuje družbene sisteme, je komunikacija kot enotnost informacije, sporočila in razumevanja. Družba je najboljše družbeni sistem, ki ureja komunikacijo in se avtopoetično reproducira s proizvajanjem vedno novih komunikacij – je sistem iz komunikacij in komunikacije tudi proizvaja. (Kokot 1991) Elementi sistema torej niso osebe: kot osebe so subjekti za sistem okolje, saj vanj ne spadajo s kožo in kostmi, temveč le v določenih primerih, z nekaterimi vlogami, motivi – v sodobni družbi je malo »totalnih institucij« (npr. zapor, samostan) – in še tako varen zapor ne more članom preprečiti vrste izvensistemskih vlog in motivov. Osebe tvorijo posebno okolje, notranji svet, ki zajema odnose sistema s člani, vsi drugi relevantni sistemi pa tvorijo zunanji svet oz. zunanje okolje. Sistem omejuje svobodo elementov, in kar so pri celici genetski programi, pri organizmih pa mehanizem dražljaj-reakcija, so pri družbenih sistemih »simbolno kodirani upravljalni mehanizmi: od jezika prek tradicij, pravil, ureditve do ustanovne listine združenih narodov.« (Willke 1991: 107). Če ima sistem veliko elementov, ki ne morejo biti vsi navzkriž povezani, razvija strukture, ki prestrežejo tveganje selektivnega relacianiranja elementov in omogočijo povezati le določene dele in obravnavati druge možne povezave kot sistemsko irelevantne. Razvija pa tudi procese, ki prestrežejo tveganost posrednosti relacianiranja in omogočajo selektivno krmarjenje povezav po določenem vzorcu.

Kompleksnost družbenih sistemov in redukcija kompleksnosti.

Kompleksnost izhaja iz nemožnosti realizacije vseh relacij, zato je v sistemih nujna selektivnost. Ta pomeni tudi tveganje, saj neuresničena druga možnost vedno pomeni potencialno boljše možnost. Kompleksnost je vzrok, da sistem ne more povsem dojeti in opisati ne sebe ne svojega okolja. Selekcija pri redukciji kompleksnosti je »brezsubjekten postopek, operacija, ki jo sproži etabliranje neke diference.« (Luhmann 1990: 780) Ta diferenca ne določa, kaj, temveč le, da nekaj mora biti izločeno, razlog za težnjo po selekciji v kompleksnih sistemih pa je čas – za realizacijo vsega ga ni dovolj. Zaradi kompleksnosti in procesualnosti znotrajsistemskih odnosov je namesto posameznih dejavnikov ustrežnejše preučevati relacije, saj se procesualni vidiki kažejo kot stabilizacija selektivne razlike zunaj/znotraj. V sodobni družbi je krmarjenje socialnih sistemov velik problem, saj zaprti samoreferenčni sistemi sami razvijajo generativne mehanizme za svojo reprodukcijo in evolucijo – podobno kot genetski kod. Kompleksnost sistemov je posledica družbene delitve dela in funkcionalne diferenciacije: Adam Smith, Georg Simmel, Emile Durkheim – vsi vidijo povezavo med rastočo funkcionalno diferenciacijo in rastjo vzajemne odvisnosti med izdiferenciranimi deli. Nekateri procesi postajajo tako kompleksni, da jih celo znotraj stroke komaj kdo obvlada. (Willke 1991)

Identiteta in meja sistema.

Eno ključnih vprašanj pri družbenih sistemih je sistemska meja, skupek selektivnih mehanizmov, ki prvi diferencirajo sistem od okolja, določajo, katere interakcije so notranje in katere zunanje. Smisel meje je omejitev smisla, sistem ni več le mreža notranjih povezav delov v celoto, temveč bolj mreža operacij, ki dovoli zamejiti ne-pripadajoče operacije kot sistemsko okolje. Smisel meje je tudi operativna zaprtost sistema: sistem si sam postavlja meje (zid samotana simbolizira askezo, stene učilnic disciplino, simbolne meje romantične institucije zakona stabilizirajo strastno ljubezensko semantiko ...). Meje s tem, da definirajo, kaj bo izključeno, obenem definirajo pogoje, pod katerimi se vključeno napoti samo nase. Ta samonapotitev ali samoreferenca se lahko v okrilju primerne meje toliko okrepi, da tisto, kar se zgodi znotraj določenega omejenega območja, sloni v svojih konstitutivnih momentih na samoreferenci. Sistem sam producira meje, ki mu dovolijo vzdrževati identiteto.

Avtopoetičnost in samoreferenčnost družbenih sistemov. Dognanja sodobne biologije, nevrofiziologije in spoznavne teorije (Maturana, Varela, von Förster) nas učijo, da ni neposrednega stika med različnimi sistemi zavesti. Posameznikov psihični sistem je gotovo avtopoetičen. A taki so tudi socialni sistemi, če jih depersonaliziramo in ne pojmujeemo kot zbir ljudi, temveč kot procesiranje komunikacij (sicer sociologija ostane le agregat biološkega in psihološkega: razlika med psihičnimi in socialnimi sistemi je v obliki obdelovanja smisla, psihični sistem ga predeluje kot misli in predstave, socialni pa v obliki jezikovno-simbolno posredovane komunikacije). Komunikacija mora biti nenehna, da se zagotovi konti-

nuiteta sistema, in ne sme biti le samoreferenčna: operativna zaprtost sistemov je šele pogoj za njihovo odprtost, na podlagi te kombinacije sistem dobiva informacije, ki mu omogočajo samoreprodukcijo. Avtopoetičnost torej ni omejena le na žive sisteme, v katerih je organizatorični princip življenje – četudi je v dobesednem pomenu možna le tu – temveč v prenesenem pomenu velja tudi za psihične in družbene, v katerih je organizacijsko načelo smisel (s tem da je za psihične bistvena zavest, za družbene pa komuniciranje); evolucijski dosežek psihičnih in družbenih sistemov je dosežena raven pomena in organizacije okrog smisla: »Pomenski sistemi v okolju so poseben primer, in zanje drži, da ne le strukturirana kompleksnost nasploh, temveč tudi pomensko-specifične generalizacije proizvajajo predpogoje, pod katerimi je mogoče samoreferenčnim sistemom okolje opazovati, razumeti in analizirati.« (Luhmann 1995: 102) Luhmannov koncept avtopoetičnosti ni identičen staremu sociološkemu pojmovanju relativne avtonomije, saj gre za poseben primer avtonomije, ki vključuje samoreferenčno zaprtost, ko so elementi skupka ustvarjeni iz operacijskega načina same enote, ki sili operacije v samoojačujoče rekurzivne kroge. Socialni sistem je torej neodvisen od okolja glede na globinsko strukturo lastnega samournavanja in odtod izhajajočih rekurzivnih načinov delovanja, odvisen je le od konstelacij in dogodkov, iz katerih izpeljuje informacije in pomena in ki jih njegove notranje strukture obdelujejo in bogatijo. Poseben vidik avtopoetičnosti sistemov, postavljenih v kontekst evolucije, je njihova semantična diferenciacija, ki poteka hkrati z družbeno diferenciacijo. Če sistem tako izpopolni semantično diferenciacijo, da skozi poseben kod razvije lasten žargon in samobitne jezikovne igre, tako da se uveljavlja skozi samoreferenco zaprtega delovanja, takrat je v pravem smislu avtopoetičen.

Evolucija sistemov. Sodobna diferencirana družba s številnimi pod sistemi je nasledek evolucije in diferenciacije, ki ju je mogoče zapopasti s petimi sovisnimi kompleksnostmi, kot jih obdela Helmut Willke (1991). *Stvarna* kompleksnost sistema se povečuje z rastočim številom interakcij, npr. večjo gostoto in številom prebivalstva, gostoto komunikacije, konkurence, z razvojem novih sistemov (primer rasti stvarne kompleksnosti: 12-članska stranka ob ustanovitvi pozna 66 dvosmernih relacij, milijonska stranka pač 500 milijard dvostranskih odnosov, od katerih je ogromna večina nerealiziranih, zato pa je značilna birokratizacija, odtujevanje, hierarhizacija in horizontalne delitve – sektorji, ministrstva – celota postaja nepregledna in polna konfliktov, ki jih je treba krmariti ...). *Socialna* kompleksnost: za olajšanje komunikacije ljudje v interakciji razvijajo običaje, pravila, predpostavke in strukture, ki jih oddaljujejo od drugih skupin in jih notranje diferencirajo. *Časovna* kompleksnost: sistemi dobivajo časovno globino s socializacijo psihičnih spominov, natajajo simboli, koncepti, interni modeli sveta, s katerimi se sistem tudi časovno vključi v okolje; pri tem ima vpliv na sedanost tudi zamišljena bodočnost (možnosti, upi, strahovi); strukturirani sistemski procesi omejujejo kontingentne možnosti časovnih povezav in sinhronizirajo povezujoči sistemski čas. *Operativna* kompleksnost: v sovisju dejanj se skozi notra-

njo funkcijo diferenciacije gradijo ustrezni modeli zunanjega sveta in notranje manipulacije časa – ne le zaradi zunanjih pobud, temveč tudi iz samih sebe so sistemi sposobni graditi cilje svojega ravnanja. Nujno za razvoj sistema v smer večje kompleksnosti in adaptivnosti pa je uspešen »mapping« okolja in njegovo vgrajevanje v organizacijo. Velika operativna kompleksnost, ki izhaja iz tega, da je znotraj sistema možno skoraj vse, je blokirana z drugimi sistemi, ki ravno tako producirajo operativno kompleksnost, tako da je vsak sistem povezan z množico drugih. Pomembna pa je tudi samorefleksivnost sistemov: Luhmann dvigne vprašanje refleksije z individualne ravni na sistemsko, kjer označuje sposobnost sistemov za samotematizacijo in razumevanje sebe kot okolja za druge sisteme. Načeloma altruizma ni, temveč le zelo komplicirane kalkulacije egoizma, s čimer sistemi dolgoročno pripomorejo k večji učinkovitosti. Sistem skozi refleksijo išče kontinuirane optimalne koristi in tako tudi rešuje problem operativne kompleksnosti – refleksija postaja za velike sisteme nujnost. *Kognitivna kompleksnost*: kot na individualni ravni posameznikovega psihičnega sistema je za sisteme, ki hočejo obvladovati neznansko operativno kompleksnost, nujno razvijati lastne kompleksne kognitivne sisteme, kjer je ključno znanje in razvojna usmeritev ter sposobnost samotematizacije, zavestnega krmiljenja in vrednotenja.

Družbene sisteme lahko torej razumemo kot »sisteme, ki morajo iz samih sebe konstruirati tiste enote, ki jih uporabijo kot enote: svoje elemente, svoje procese, svoje strukture, svoje dele pa tudi samega sebe.«⁷ Glede na filozofsko tradicijo je sistemska teorija najbolj revolucionarna ravno v svoji hladni mehanicistiki, izmaknitvi pojmu subjekta (razsubjektnosti) ter izrecnem oddaljevanju od velikih zgodb humanizma in modernizma (Hegel, Marx, hermenevtika ...) Vse to z vidika samoreference postaja, z besedami Luhmanna, »manj zanimivo«. Sistemska teorija skuša biti univerzalna teorija, ki vključi v opazovanje tudi samo sebe kot predmet, a ne pretendira po ekskluzivizmu, saj se zaveda, da tudi sociologija ne more biti Arhimedova točka – zmore pa za razliko od mnogih refleksijo lastnega pogleda na družbo in se s tem vendarle postavlja na višjo raven. Iz njenih izhodišč je mogoče seveda spremljati tudi umetnost in literaturo v njenem razvojnem loku kot družbena sistema, ki se postopno diferencirata, ustvarjata svoje meje in operativno zaprtost in morda še bolj kot drugi sistemi specifične igre in kodiranja. Ob tem pa se je treba zavedati, da je to sociološki vidik, ki nas lahko opozori le na določene momente, in da so ob njem mogoči in celo nujni tudi drugi vidiki. Nedvomno dognanj splošne sistemske teorije ni mogoče pustiti ob strani, ko govorimo o sistemskosti ter sistemskih in empiričnih usmeritvah v literarni vedi – to bi bilo glede na mednarodni odmev splošne sistemske teorije nedopustno. Sploh se zdi, da bi uporaba termina »sistemsko in empirično«, če naj se ta uveljavi v nekakšnem skupnem metodološkem okviru, kot ga npr. predlaga Tötösy s svojim SEALC, zahtevala nekoliko bolj natančno načrtanje obeh terminov, ki sta močno obremenjena s pestro zgodovino najrazličnejših uporab.

IV. Konsekvence za (empirično) literarno znanost

Empirična literarna znanost očitno in dosledno razglaša *prelom* z dose-danjimi praksami literarne vede, ki jih negativno deklarira kot »hermenevtične«. Naša vodilna hipoteza je bila ves čas, da je šele na podlagi razčlenbe širšega teoretičnega ozadja, načel, na katerih se ELZ utemejuje in iz katerih črpa svojo legitimnost in samozavest, mogoče zadovoljivo razumeti njene konstitutivne poteze. Šele zdaj lahko v celoti razumemo, kaj pomeni, če disciplina za svojo filozofsko-teoretsko podlago sprejme radikalni konstruktivizem in sistemsko teorijo. Že takoj je mogoče sprevideti, da ELZ ne more zastopati tradicionalnih »empirističnih« ali »pozitivističnih« stališč, kot ji pogosto očitajo slabo poučeni kritiki. ELZ tako ne predpostavlja identičnega in nespremenljivega tekstnega smisla, od katerega bi bilo treba ločiti zgodovinsko različne aktualizacije; tudi ne trdi, da njena raziskovalna pot, ki se sicer res sklicuje na racionalno argumentacijo in intersubjektivno ponovljivost, vodi k objektivnemu spoznanju: tega seveda ne more trditi, ker za svoje metateoretsko vodilo sprejema radikalni konstruktivizem, za katerega je vsako znanje konstrukt.

Mnogo postavk ELZ je treba razumeti ravno iz načel radikalnega konstruktivizma in sistemske teorije: denimo ločevanje med tekstno bazo in konstrukti, ki jih sistem dodeli/pripiše temu tekstu – komunikati (značilno je, da niti dva prejemnika ne tvorita identičnega komunikata). Podobno velja za Schmidtov koncept literature: ta ni več opredeljena s teksti, temveč z dejanji/ravnaji v zvezi s teksti (»literarische Handlungen«), ki jim delovalniki (»Aktanten«) v literarnem sistemu (od zunaj) pripišejo literarnost. V duhu sistemske teorije in teorije komunikacij je treba razumeti tudi četvero delovalnih vlog v literarnem sistemu: proizvajanje, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje.⁸ Spoj teh tipov dejanj je »literarni proces«, celota tega procesa v nekem okolju pa tvori literarni sistem s tremi osnovnimi funkcijami: spoznavno, normativno in čustveno-hedonistično. Za sistem literatura, kot se je razvijal od 18. stoletja, ugotovi Schmidt dve razločevalni konvenciji, estetsko in polivalenčno; ti dve omogočata vzdrževanje stabilne meje sistema in njegovo avtopoetično reprodukcijo.

Radikalni konstruktivizem je v okviru ELZ odločilen za njen splošni model znanstvenosti, pa tudi za problem interpretacije, ki je ena od odločilnih točk preloma ELZ s t.i. hermenevtično tradicijo. Ker »literarnost« in »pomen« nista objektivni kategoriji, temveč kognitivni operaciji sprejemnika (vsak pomen je v resnici interpretov vložek), vrednost teorije ni v njenem absolutnem ustrežanju resnici na način »adaequatio«, temveč je mogoča le njena »pravilnost« glede na kontekst. V tej luči interpretacija postane nesmiselna, na njeno mesto pa stopa tekstna analiza, zgodovina izdaj in posredovanja, pripovedne in stilne analize, analiza literarnega razumevanja in njegovih pogojev, osebnostnih profilov producentov in podobno. ELZ zahteva tudi načelno ločevanje med udeležbo v literarnem sistemu (kamor sodita tudi kritika in vsakršna interpretacija) in

znanstveno analizo, opazovanje literarnega sistema od zunaj, tj. iz sistema znanosti.

Konec koncev je skozi konstruktivistično in sistemskoteoretično optiko docela razumljiv tudi Schmidtov metodološki obrat: ELZ se vzpostavi kot razlagalni model, oprt na empirične postopke, izpeljane iz družbenih ved – pri čemer je nujna razpoložljivost uporabnega znanja tako znotraj stroke kot znotraj literarnega sistema, interdisciplinarno povezovanje literarne vede z drugimi disciplinami ter intersubjektivna preverljivost znanstvenih izsledkov, ki so tudi podani v intersubjektivno razumljivem jeziku. Pri tem se težišče raziskovanja eksplicitno premakne na družbeni in kulturni kontekst, na eni strani na literaturo v okviru teorije družbenih sistemov, na drugi strani na literaturo v okviru medijskih študij; Schmidt namreč trdi, da je nemogoče preučevati literaturo, ne da bi imeli ves čas pred očmi njeno vpetost v eksplozivno se razvijajoč globalni sistem medijev, znotraj katerega si mora literatura vedno znova izbojevati svoje mesto.

Za konec bi veljalo navesti vsaj še dva preudarka v zvezi s predstavljenimi problematiko. Če se vrnemo k problemu sklopa »empirično-sistemskih« pristopov k literaturi, je treba znova poudariti, da vsaj glede splošnejših teoretičnih ozadij ne gre za docela homogene pristope. Tako sta tu obravnavana radikalni konstruktivizem in sistemska teorija nedvomno v ozadju ELZ, kot so jo v svojem obsežnem opusu razvili Schmidt in njegovi sodelavci, medtem ko za druge pristope tega ne bi mogli trditi. V resnici so diskusije na kongresih združenja IGEL pokazale, da se del »empirično« usmerjenih znanstvenikov pri svojem delu naslanja še na bistveno starejše teoretske podmene, oprte tudi še na pozitivistična izhodišča. Ko torej govorimo o empiričnih pristopih k literaturi, se je treba zavedati te heterogenosti ozadij, ki se pogosto skriva za podobnimi metodami.

Drugi preudarek zadeva odnos med ELZ in hermenevtiko oziroma tistim, čemur ELZ pravi »hermenevtična literarna veda«. Kljub temu, da ELZ ravno »hermenevtiko« najbolj eksplicitno napada in se ograjuje od nje, se zdi, da sam Schmidt z besedo hermenevtika ne misli na občo (filozofsko) hermenevtiko, temveč meri bolj na nerefektirano interpretativno tradicijo, ki jo še vedno prakticirajo številni predstavniki literarne vede, in ki z vidika sistema znanosti, kot jo razume ELZ, ni veljavna, saj posega v literarni sistem (predvsem v fazo obdelovanja); poleg tega pa večinoma ne zadosti kriteriju intersubjektivnosti. Na tem mestu naj zadošča le hipoteza, da bi podrobnejša primerjava teoretskih izhodišč vseeno utegnili razkriti več sorodnosti med radikalnim konstruktivizmom in filozofsko hermenevtiko, kot bi se zdelo na prvi pogled. Taka analiza bi se morala kasneje spustiti tudi na raven posameznih disciplin, da bi ugotovila, kako so se abstraktna teoretična izhodišča prenašala na konkretno ukvarjanje z literaturo v enem ali drugem primeru.

OPOMBE

¹ Doslej se je za »Empirische Literaturwissenschaft« pri nas večinoma uporabljaj izraz empirična literarna veda in ustrežna kratica ELV (gl. Virk 1999). Ustrežnejši izraz je empirična literarna znanost (ELZ), saj nakaže scientistično dimenzijo pristopa in je tudi bližji najpogostejši angleški različici naziva – »Empirical Science of Literature« (ESL).

² Treba je opozoriti, da se v svojem temeljnem delu iz leta 1980 *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft* Schmidt sicer že naslanja na teoretike radikalnega konstruktivizma, še mnogo bolj izrecno pa to počne v svojih kasnejših delih.

³ Michael Flacke, član raziskovalne skupine NIKOL (v njej velja poleg Schmidta izpostaviti še Achima Barscha, Gebharda Ruscha in Reinholda Viehoffa), v knjigi *Verstehen als Konstruktion* spregovori o podlagah radikalnega konstruktivizma – v grobem jih deli na naturalistične (biološke teorije avtopoetičnih sistemov – Maturana, Varela), nevrofiziološke (Förster, Roth) in psihološke (Piaget) in na drugi strani spoznavnoteoretske (Glaserfeld); poleg tega omenja še nov koncept znanosti in teorije jezika kot konstrukta (Flacke 1994).

⁴ Okvir SEALC je razmeroma nehomogen, ker Luhmann in Bourdieu pristopata k literaturi izrecno kot sociologa, pa tudi zato, ker npr. za Duboisov ali Estivalsov pristop nikakor ni mogoče reči, da sta na ravni mednarodnega odmeva primerljiva z ostalimi.

⁵ Poročilo o zadnjem kongresu tega združenja je objavljeno v tej številki Primerjalne književnosti.

⁶ Ker sodim, da bi za pridevnik »viable« in samostalniško različico »viability«, ki je ena ključnih konceptov tako pri Glaserfeldu kot pri Maturani, težko našli zadovoljivo slovensko ustreznico, jo prevajam kar z »viabilno« oz. »viabilnost«. Ob tem želim pod črto nakazati nekatere njene pomenske razsežnosti. Beseda izhaja iz latinskega »vita« oziroma francoskega »vie«, pomeni pa zmožnost preživetja, predvsem preživetja zunaj materinega telesa brez umetnih pripomočkov, sposobnost razvoja in rasti; funkcioniranja in življenja kot neodvisna enota (ta pomen je ključen pri Maturani) oz. pomeni imeti dobre možnosti za uspeh (konceptija znanosti pri Glaserfeldu).

⁷ Intervju z Luhmannom, Nova revija 96/99, 1990: 803

⁸ Predlagam poslovenjene izraze za štiri delovalne vloge, in sicer proizvajanje-proizvajalec (Produktion-Produzent), posredovanje-posrednik (Vermittlung-Vermittler), sprejemanje-sprejemnik (Rezeption-Rezipient) in obdelovanje-obdelovalec (Verarbeitung-Verarbeiter).

LITERATURA

ADAM, Frane: Prispevek Niklasa Luhmanna k razvoju sistemske teorije. *Nova revija* 96/99, 1990, str. 744-750.

BOURDIEU, Pierre: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prevod Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 2000.

EVEN-ZOHAR, Itamar: Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature (CRCL/RCLC)*, vol. XXIV, št. 1, 1997, str. 15-34.

FLACKE, Michael: *Verstehen als Konstruktion. Literaturwissenschaft und radikaler Konstruktivismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. (Arbeitsgruppe NIKOL, band XVI)

- FÖRSTER, Heinz von: Erkenntnistheorien und Selbstorganisation. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 133–159.
- GADAMER, Hans-Georg: *Resnica in metoda*. (Prevod Tomo Virk, spremna študija Darko Dolinar.) Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001 (Zbirka Labirinti).
- GLASERSFELD, Ernst von: Piagets konstruktivistisches Modell: Wissen und Lernen. V: *Piaget und der radikale Konstruktivismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994; (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1156, Delfin), str. 16–43.
- GLASERSFELD, Ernst von: *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*. London, Washington D.C.: The Falmer Press, 1995.
- HEJL, Peter M.: Konstruktion der sozialen Konstruktion: Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 303–340.
- KOKOT, Marjan: Sistemska družbena teorija? *Časopis za kritiko znanosti* XIX, št. 140–141, 1991, str. 9–20.
- Konstruktivismus und Sozialtheorie*. Hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1099)
- LUHMANN, Niklas: Sistem in funkcija. *Nova revija* št. 96/99, 1990, str. 768–801.
- LUHMANN, Niklas: Avtopoezis socialnih sistemov. Prevod Marjan Kokot. Ljubljana: ŠOU – *Časopis za kritiko znanosti*, let. XIX, 1991, št. 140–141, str. 21–47.
- LUHMANN, Niklas: *Social Systems*. Prevod John Bednarz, Jr. in Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- LUHMANN, Niklas: *Art as a Social System*. Prevod Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- MATURANA, Humberto R.: Biologie der Sozialität. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987a. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 287–303.
- MATURANA, Humberto R.: Kognition. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987b. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 89–119.
- MATURANA, Humberto R.; Varela, Francisco J.: *Drevo spoznanja*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998. (Studia humanitatis)
- ROTH, Gerhard: Erkenntnis und Realität: Das reale Gehirn und seine Wirklichkeit. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 229–256.
- SCHMIDT, Siegfried J.: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Band 1&2. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1980.
- SCHMIDT, Siegfried J.: Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 11–89.
- SCHMIDT, Siegfried J.: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- SCHMIDT, Siegfried J.: A Systems-Oriented Approach to Literary Studies. *Canadian Review of Comparative Literature (CRCL/RCLC)*, vol. XXIV, št. 1, 1997, str. 119–136.

- Systemtheorie und Hermeneutik*. Hrsg. Henk de Berg / Matthias Prangel. Tübingen - Basel: Francke Verlag, 1997.
- TÖTÖSY de ZEPETNEK, Steven: Empirical Science of Literature/Constructivist Theory of Literature. V: *Encyclopedia of Contemporary literary theory. Approaches, Scholars, Terms*. Uredila Irena R. Makaryk. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1993, str. 36-39.
- TÖTÖSY de ZEPETNEK, Steven: *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1998.
- VARELA, Francisco J.: Autonomie und Autopoesie. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 636), str. 119-133.
- VIRK, Tomo: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1999.
- WILLKE, Helmut: *Systemtheorie*. 3. Auflage. Stuttgart, New York: Gustav Fischer Verlag, 1991. (UTB Wissenschaft, 1161)

■ RADICAL CONSTRUCTIVISM AND SYSTEMIC THEORY AS THEORETICAL GROUNDS OF EMPIRICAL LITERARY STUDIES

Several systematic-empirical approaches have developed in the last two decades, the most penetrating of which are empirical literary studies (ELS), as proposed by Siegfried J. Schmidt et al. The article deals with the wider philosophical and theoretical grounds of ELS, where radical constructivism and systemic theory prove to be of key prominence. The essence of radical constructivism is a cognitive theory with far-reaching consequences. It is based on biological discoveries (Maturana, Varela) on auto-poetic concepts and functionally closed life systems, on neurological-physiological discoveries concerning the structure and function of the nervous system (Roth, Förster) suggesting that the brain as an operatively closed system is able only to construct on cybernetic psychological cognitive models (von Glasersfeld) which describe the construction of the entire cognitive world (concepts of identity, movement, and also time and place), and, finally, on Luhmann's transference of auto-poetic concepts to a model of social systems. Only an analysis of these starting points can enable a full comprehension of how ELS construct their subject, how they define and explain a literary system and its evolution, and the origin of its aversion towards interpretative and hermeneutic traditions. It appears that empirical literary studies based on such presuppositions do not or should not have much in common with older models of empirical science.

November 2002

LITERATURA KOT DEJANJE

PRESTOPANJA MEJE

INTERVJU-DIALOG S PROFESORJEM

DR. WOLFGANGOM ISERJEM

Wolfgang Iser, Nemčija
Huimin Jin, Kitajska

Huimin Jin:¹ (v nadaljevanju Jin): Pozdravljeni, profesor Iser! Najlepša hvala za prijaznost, ker ste mi dali priložnost, da izpeljem intervju-dialog z vami. Rad bi vam rekel »mein Freund« po nemško, glede na to, da je izraz »alter Bekannte« nekako manj ekspresiven. Pred petnajstimi leti sem prevedel vašo knjigo *Bralno dejanje (The Act of Reading)*, iz katere sem se veliko naučil, in čutim, da njena hevrstika še vedno učinkuje v mojem teoretskem udejstvovanju. Veseli me, da se lahko z vami pogovarjam iz oči v oči, ne pa, kot sva počela nekoč, prek pisem. V tem intervjuju me ne bo zanimala samo vaša recepcijska teorija, ampak tudi nova smer, v katero ste krenili po recepcijski teoriji. V mislih imam antropološki premik v literarni vedi. Večina kitajskih kritikov še zmeraj povezuje vaše ime z recepcijsko teorijo. Vašo teorijo smo uvozili na Kitajsko v času tako imenovane 'metodološke mrzlice'. Trije prevodi *Bralnega dejanja* so bili zapored, a neodvisno drug od drugega predlagani, narejeni in objavljeni. Po tem ali nemara med tem so se nekateri kritiki lotili monografskih študij o vaši teoriji in vrhu tega, sklicujoč se nanjo, oblikovali kitajski okvir za literarno hermenevtiko. Kot teoretik literarne recepcije ste veliko prispevali k razvoju sodobne kitajske literarne teorije. Marsikomu se zgodi, da ga zgodovinski dogodek, v katerem je odigral dejavno vlogo, za zmeraj ukalupi.

¹ Huimin Jin, rojen 1961, je doktoriral 1996 in je zdaj izredni profesor literarne teorije in estetike na inštitutu za literaturo kitajske akademije družbenih ved. Veliko je objavljajl na področjih kritične teorije, estetike in filozofije. Njegova glavna dela so *Antimetafizika in moderni estetski duh* (1997), *Onkraj volje: študija o Schopenhauerjevi filozofiji in estetiki* (1999) ter *Postmodernost in dialektična hermenevtika* (2002). – Wolfgang Iser je emeritirani profesor univerze v Konstanzu (Nemčija) in zaslužni profesor literarne teorije ter angleške literature na Kalifornijski univerzi v Irvinu (ZDA). Njegovo najodmevnejše delo *Bralno dejanje* (nemška prva izdaja 1976, angleško-ameriška 1978, slovenski prevod 2001) je reprezentativno za recepcijsko teorijo; v devetdesetih letih je s knjigo *Fiktivno in imaginarno* (nem. 1991, angl.-amer. 1993) začrtal temelje literarni antropologiji, ki priteguje čedalje več pozornosti v mednarodnem merilu. – Ta intervju temelji na več pogovorih med partnerjema na univerzi v Irvinu leta 1999, nakar sta ga napisala v letu 2001.

A kakorkoli že, opažam, da ste že leta 1978 v svoji razpravi »Ključni koncepti v sodobni literarni teoriji in imaginarno«² začeli razmišljati o literaturi v referenčnem okviru kulturne antropologije. Leta 1989 ste zakoračili »K literarni antropologiji«, ki – čeprav je bila prevedena v kitajščino že v zgodnjih devetdesetih letih – na Kitajskem še ni zbudila dosti pozornosti; še huje, včasih jo celo napačno berejo. Neki marksistično usmerjen profesor pravi, da vaša literarna antropologija ni nič novega, saj je že pred njo obstajala antropologija umetnosti. Poleg tega skuša vašo novo usmeritev izkoristiti v prid svojemu lastnemu argumentu, češ da je marksistična literarna teorija še zmeraj zelo obetavna. Mislim, da se to dogaja predvsem zato, ker večina kitajskih kritikov še ni prebrala vaše knjige *Fiktivno in imaginarno: oris literarne antropologije* (*The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore in London: The Johns Hopkins UP, 1993), katere glavne misli ste podali tudi v spisu »K literarni antropologiji«. Tako upam, da bo intervju z vami mojim kitajskim kolegom pojasnil, kaj ste novega dosegli v novi fazi vaše akademske kariere, mislim na fazo po teoriji bralčevega odziva. Seveda utegnem postaviti še kakšna druga vprašanja, h katerim naju morebiti pripelje pogovor.

Moje prvo vprašanje je, zakaj ste se vi sami odvrnili od teorije bralčevega odziva k literarni antropologiji. Ali je ta 'antropološki obrat' nastal na osnovi spoznanja kakšne slabosti v teoriji bralčevega odziva? Profeso-rica Gabriele Schwab v svoji knjigi *Ogledalo in ubijalska kraljica: drugost v literarnem jeziku* (*The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*, Bloomington: Indiana UP, 1996) zatrjuje: »Medtem ko so teorije bralčevega odziva in recepcijska estetika v sedemdesetih in osemdesetih letih še zmeraj poudarjale partikularnost estetskega izkustva, zdaj velja za skorajda zastarelo, če se kdo posveča predvsem estetiki.« (Str. 4). Ali bi se strinjali z njenim komentarjem?

Wolfgang Iser (v nadaljevanju Iser): Teorijo bralčevega odziva ali recepcijsko teorijo, ki se mi zdi boljši izraz za stvar, za katero sem si prizadeval, je predvsem zanimalo to, kaj tekst narekuje svojim bralcem, naj storijo, in ne toliko to, kaj naj bi tekst pomenil. Recepcijska teorija je bila potemtakem osredinjena predvsem na procesiranje teksta. Mislim, da je to še vedno važen problem.

Morda se spominjate, da obstajajo kitajski spisi z med vrsticami posejanimi predpisi o tem, kako naj se določen tekst bere. Vstavljanje teh napotkov kaže, da se branje kot udejanjenje teksta ne sme prepustiti bralčevi odločitvi, pač pa je treba intendirani pomen naravnati neposredno v

² *Opomba uredništva*: Avtor intervjuja navaja Iserjeva dela v ameriških izdajah, ki so dajale glavne pobude za novejša, po vsem svetu razširjena odmeva njegovega opusa. Dejansko pa je Iser večinoma objavljajal v nemščini, le da so nemškimi izdajami knjig in tudi pomembnejših razprav hitro sledili avtorizirani prevodi v angleščino; šele od konca osemdesetih let izhajajo njegova dela tudi v izvornih angleških oziroma ameriških izdajah. Podrobna bibliografija Iserjevih del in spisov o njem je dostopna na internetnem naslovu »<http://sun3.lib.uci.edu/~sccr/Wellek/iser/>«.

umevanje bralcev, s čimer se jim namerno prepreči, da bi sami na novo ustvarjali pomen teksta. Poleg tega se moramo zavedati, da intence ne morejo nadzorovati dojemanja objekta, h kateremu so usmerjene. Potemtakem je bralec tisti, ki procesira avtorjevo intenco. To pa nujno ne sovpadе s tem, kar je avtor hotel doseči, med drugim tudi zato ne, ker sleherni bralec uporabi drugačen miselni in čustveni kontekst, v katerega se besedilo prevede.

Z metodološkim aparatom recepcijske teorije je mogoče raziskovati, kaj se dogaja pri branju. Takšen smoter pa – vsaj kot ga jaz razumem – še zdaleč ni zastarel. Torej se nisem obrnil proč od recepcijske teorije, ampak sem se skušal spoprijeti s problemi, ki so iz nje izšli; in to govori o moji preusmeritvi k temu, kar sem poimenoval literarna antropologija. Naloga slednje je potemtakem dvojna. Najprej skuša odgovoriti na vprašanja, ki jih je recepcijska teorija pustila odprta, namreč, zakaj beremo in zakaj smo nad tem očarani; nato pa skuša tudi dognati, koliko nam literatura, čeprav samo izmišljena, pripoveduje nekaj o naši človeški ustrojenosti. V tem pogledu sem sledil osnovnemu načelu, ki je podlaga naše akademske dejavnosti: odgovori ali rešitve problemov namreč ustvarjajo nova vprašanja. Zaradi tega imam težave z marksizmom, ki, kot teorija, zatrjuje, da ima popolno vednost o tem, kaj je in kaj bi moralo biti. Z vidika takšnega absolutnega gnosticizma postane vsakršno raziskovanje brez pomena.

Nadalje se ne strinjam s trditvijo Gabriele Schwab, ki ste jo navedli. Estetika, kot vemo, ima pestro zgodovino vzponov in padcev, toda ravno zdaj se je zavihtela nazaj na prizorišče in vprašati se moramo, zakaj se spet začinja njen vzpon. Pravkar sem napisal razpravo o preporodu estetike, naročila pa jo je revija, ki posveča celo številko razlogom za povratak estetike.

Jin: Kritizirali ste nekatere modele literarne teorije, na primer psihoanalizo, marksizem, družbeno teorijo, češ da »vsiljujejo literaturi tuje usmeritve« (*Predvidevanja: od bralčevega odziva do literarne antropologije = Prospecting: From Reader response to Literary Anthropology*, The Johns Hopkins UP, 1989, str. 264); vi pa svoje hevrstike »nočete jemati od drugih disciplin in jo vsiljevati literaturi« (*The Fictive and the Imaginary*, str. xiii). Razumem vašo 'dobro voljo'. Res je, da bi dobra teorija ali metoda morala biti kolikor le mogoče zvesta svojim objektom. Literarna veda in antropologija sta, kot veste, druga od druge neodvisni disciplini. Zanima me, kako lahko svoji literarni antropologiji preprečite, da literaturi ne bi vsiljevala antropoloških disciplin. Mislím, da ni razlike, če v literarno vedo namesto psihoanalize ali marksizma presadite antropologijo. 'Presaditi' dejansko pomeni 'vsiliti', ne glede na to, kaj se presaja.

Iser: Moja kritika teorij, ki ste jih omenili, je dvojna. Prvič, to so totalizirajoči diskurzi, ki zatrjujejo, da so zmožni ponuditi vseobsegajoče razlage. Drugič, če te diskurze vzamemo kot okvir interpretiranja literature, potem je ta uporabljena za to, da okrepi podmene teorij, ki jih le-te ne bodo potrebovale; ali pa je literatura uporabljena samo kot dokument za reprezentiranje patologije človeške duševnosti, razrednega boja ali

prevladujočih družbenih okoliščin. Zdi se mi, da ponižujemo literaturo, s tem ko jo podrejamo zunajliterarnim namenom.

S tem, kar sem dejal, nočem vsiljevati, kot pravite temu, »drugih antropoloških disciplin literaturi«. Te druge »discipline« sem obravnaval v »Uvodu« k *Fiktivnemu in imaginarnemu* (*The Fictive and the Imaginary*, str. xi-xiii), ki sem ga sklenil z besedami: »Ta knjiga skuša razviti drugačno obliko hevrstike za človekovo samointerpretiranje prek literature, (...) povezana je s tistimi človekovimi dispozicijami, ki so tudi sestavine literature. Tem okoliščinam ustrezata fiktivno in imaginarno. Oboje obstaja kot evidentna izkušnja« (str. xiii) v človeškem življenju. Torej ni antropološka disciplina tisto, kar uokvirja literarno antropologijo, pač pa si slednja jemlje svoj okvir od osnovnih človekovih dispozicij. Naše fikcionaliziranje nas vselej odnaša prek tega, kar je, ali, kar smo, naše fantaziranje pa nas odnaša v območje nekega izmišljenega življenja. Literatura se poraja iz vzajemnega delovanja teh dispozicij, zato ker si želimo stopiti iz sebe in zato, ker se radi predajamo domišljiji.

Jin: V skladu z vašo opredelitvijo je fiktivno dejanje prestopanje meje. Dejanje fikcionaliziranja pa vsebuje tri ločena dejanja: selekcijo, kombinacijo in samorazkrivanje. To je nemara najosnovnejši del vaše antropološke literarne teorije. Ali bi lahko natančno pojasnili, kako vsako od teh dejanj prestopa svoje meje? Ko obravnavate na primer kombinacijo, se mi zdi, da precej poudarjate derestrikcijo semantičnih omejitev, ali ne? Ali je ta kombinacija predvsem jezikovno dejanje? Opažam, da tega niste počeli v knjigi *Implicitni bralec* (*Implied Reader*, The Johns Hopkins UP, 1974) in v *Bralnem dejanju*. Z drugimi besedami, fiktivnega niste pojmovali kot dejanja prestopanja meja, dokler se niste obrnili k literarni antropologiji.

Tradicionalno je zmeraj obstajala dihotomija med fikcijo in realnostjo, zato realnosti ne smemo mešati s fikcijo, sicer utegnemo postati takšni kot blazni vitez Don Kihot. Toda verodostojnost in iskrenost po vašem mnenju ne moreta biti načeli fikcije, kajti to bi »fiktivni govor označilo za parazitskega, saj (on) živi od tega, kar ni« (*The Fictive*, str. 22). Zanima me, kako bi lahko vaš model prestopanja meje presegel staro dihotomijo.

Iser: Prav imate, a le toliko, kolikor v svojih zgodnejših knjigah fikcionaliziranja nisem obravnaval kot dejanj prestopanja meje. Dejanje kombinacije ni čisto jezikovno dejanje, čeprav se njegova strategija derestrikcije semantičnih omejitev pogosto uporablja kot način delovanja. Takšne so namreč tudi druge oblike prestopanja meje, ki jih je treba upoštevati, ko na primer junak v pripovedi prestopi strogo postavljene mejne črte med intratekstualnimi referenčnimi polji, ki predstavljajo družbene, kulturne ali politične realnosti. Takšen prestop je sižejnotvorni dogodek v tekstu, kot ga je opisal Lotman v knjigi *Struktura literarnega teksta*. V svoji knjigi sem navedel nadaljnje primere, kako dejanje kombinacije učinkuje na prestopanje meje. Osnova vsega pa seveda ostaja stalna izmenjava med postavljanjem v ospredje in potiskanjem v ozadje kombiniranih prvin. Ta odnos med likom in ozadjem dodeljuje vsemu

ustvarjenemu spremenljivi pomen, in tako razrahlja njegovo perspektivno določenost.

Zelo sem si prizadeval preseči tiho vednost o opoziciji med fikcijo in realnostjo. Obstaja precej preprost razlog, zakaj je ta opozicija nevdržna, saj bi zahtevala transcendentni položaj, ki bi nam dovolil povedati, kaj je fikcija in kaj realnost. Nobene tretje razsežnosti ni, prek katere bi lahko izpodbijali te utemeljitve. Poleg tega je človeško življenje prežeto s fikcijami, ki nikakor niso v nasprotju z »verodostojnostjo« in »iskrenostjo«. Fikcije so nujna predvidenja vseh dejanj, so hipoteze v znanstvenem raziskovanju in so utemeljujoče podmene pri upodabljanju sveta, če omenim samo nekaj izrazitih primerov. V vsakem od njih fikcije proizvajajo realnost, kot je jedrnat povzel Nelson Goodman, rekoč, da so vsi naši načini ustvarjanja sveta »dejstva iz fikcije«. Literarni tekst se, kot sem dokazal, poraja iz trojnega razmerja med realnim, fiktivnim in imaginarnim. Je zmes realnosti in fikcij in kot tak omogoča interakcijo med danim in umišljenim. Dejanja fikcionaliziranja poženejo v tek dva različna procesa. Reproducirana realnost naj bi kazala na 'realnost' onkraj sebe, medtem ko se imaginarno ujame v obliko. V vsakem primeru gre za prestopanje meja: določenost realnosti je presežena in difuznost imaginarnega privzame obliko. Posledica tega je, da se zunajtekstna realnost zlije z imaginarnim, slednje pa se zlije z realnostjo. To lahko razumete kot kratek prikaz interakcije teh treh sestavin; to je interakcije, ki razkriva fiktivno – natanko tako kot v človeškem življenju – kot ustvarjalno delovanje.

Jin: Ali z besedami 'prečkati', 'presecati', 'prestopiti', 'prekoračiti' in podobno mislite samo na dejanje, ki negativno učinkuje na realnost? Če to drži, ali bi lahko rekel, da vsa literarna dela niso zasnovana kot prestopanje meja, upoštevajoč množstvo propagandne literature, ki »se ravna po vrsti pravil, predhodnih dejanju« prestopanja meja, in samo uresničuje »možnost v okviru prevladujoče konvencije« (*The Fictive*, str. 5)? Z drugimi besedami, ali bi lahko rekel, da vse to sploh ni literatura? Nadalje, ali je, če se izrazim strukturalistično, 'literarnost' ali 'poetičnost' tisto, zaradi česar je literatura literarna in poezija poetična? Če prav razumem, vi ne bi pristali na to strukturalistično literarno teorijo, ki nekaj predpostavlja kot apriorno. Kakorkoli, tako imenovano 'literarnost' in 'poetičnost' bi lahko reinterpretirali v smislu negacije realnosti, kot jo vi zagovarjate, ali ne?

Iser: 'Prestopanje', 'prečkanje', 'prekoračenje' so kot znamenja literature kontekstualno in zgodovinsko pogojene operacije. Ni nujno, da pomenijo negiranje zunajliterarnih referenčnih področij, ki jih besedilo razgalja. Prav tako lahko razkrivajo hrbtno stran tistega, česar pragmatično razumevanje 'realnosti' ne dopušča zaznati. V vsakem primeru obstaja mnogo razlogov, na katerih temelji težnja po 'preseganju' realnosti, bodisi da jih tekst vsebuje, bodisi da se nanaša nanje.

Literatura propagande je podžanr tistega, kar danes pojmuje kot literaturo. Namenjena je spodbujanju prodaje, zato reprezentirani realno-

sti dodaja blišč in privlačnost. Namesto da bi odkrivala hrbtno stran, povečuje in slavi portretirano realnost. V zgodovini literature so bila obdobja, ko je bila glorifikacija obče priznana naloga pisanja. Moderna propaganda se samo vrača k tisti obliki literature, ki je bila zgodovinsko poražena.

Takšna sprememba jasno kaže, da ne obstaja nikakršen normativni koncept literature. Imamo le začasne koncepte, ki so podvrženi spremi-njanju. Strukturalisti zatrjujejo, da prek pojma 'literarnost' ali 'poetičnost' lahko doženejo in določijo, kaj je tisto, kar iz nekega pisanja naredi literaturo. Če se izrazimo marksistično, lahko samo rečemo, da je takšen poskus reifikacija zgodovinskega pogleda, torej ga ni mogoče enačiti z literaturo. Poleg tega ne verjamem, da bi te izraze morali »reinterpretirati kot negacijo realnosti«. V literaturi se nahaja mnogo referenčne realnosti, ki je uporabljena kot znak za nekaj drugega in je tako pretvorjena v sredstvo sporazumevanja. Takšna raba ne sme biti uvrščena kot negacija.

Jin: Kolikor vem, zgodovina zahodne literarne vede ne pozna nikakršnega tehtnega razlikovanja med fiktivnim in imaginarnim. Vi skušate izpostaviti imaginarno v okviru vzajemne igre s fiktivnim. To nujno predpostavlja razloček med njima. Ali bi ju lahko tu diferencirali? Preden pa to storite, ali bi ju lahko še vzajemno opredelili? Priznati moram, da mi razlike med njima sploh niso jasne. Z mojega gledišča se zdi, da vaš opis fiktivnega, na primer kot podvojitev, kot konstrukcija 'kakor-da', prav tako velja za imaginarno.

Iser: Prav imate glede tega, da v večini zahodne literarne vede fiktivno in imaginarno nista bila jasno razlikovana, čeprav je filozofska misel – odkar je ideja fikcije stopila na prizorišče rimskega prava in se nadalje razvijala v renesansi – od nekdaj upoštevala razloček med fikcijo in imaginacijo. V svoji knjigi sem se posebej potrudil, da nisem opredelil fiktivnega in imaginarnega, vsaj ne tako, kot se v veliki raznolikosti svojih manifestacij pojavljata v zgodovini. Torej trdim, da lahko zgolj določimo lastnosti njunih vsakokratnih manifestacij, zato da ohranimo zadostno razdaljo med njima. Fikcije so določene s funkcijami, ki naj bi jih opravljale, imaginacija pa začne delovati, ko kognicija ni več sposobna za delovanje. Torej je konstrukcija 'kakor-da' samo pomembna funkcija fikcije, nikakor pa ne edina.

Kot sem dejal v svoji knjigi, fikcionalizirajoča dejanja reproducirano realnost pretvarjajo v znak, istočasno pa imaginarnemu dodeljujejo obliko, ki nam omogoča dojeti, na kaj napotuje znak. Fiktivno je intencionalno dejanje, zato ima kognitivno in zavestno usmeritev, ki meri na nekaj, česar ni zmožno upodobiti. Upodabljanje pa je delo imaginarnega, ki oživlja to, kar je fiktivno zasnovalo. V naši vsakdanji izkušnji imaginarno vsekakor stremi k temu, da bi se manifestiralo na nekako razpršen način, v bežnih vtisih, ki kljubujejo našim poskusom, da bi ga natančno določili v konkretni in ustaljeni obliki. Imaginarno lahko nenadoma zažari pred našimi duhovnimi očmi, skoraj tako kot kakšna naključna prikazen, samo zato da potem spet izgine ali pa preide v čisto drugačno obliko. To ne pomeni nič

manj kot to, da imaginarno ni sposobno samoaktiviranja, pač pa, da potrebuje posredovanje, ki ga potisne v akcijo. Imaginarno se potemtakem prikazuje kot spremenljiv potencial, zmožen privzeti sleherno obliko, odvisno od spodbude. Enako velja za življenjske okoliščine.

Jin: Zdi se daljnosežno, da koncept reprezentacije (representation) reinterpretirate v smislu performance, ne pa, kot smo to od nekdaj počeli, v smislu mimesis, kar je še okrepila kartezijanska dihotomija med subjektom in objektom v moderni zahodni filozofiji. Epistemološko gledano, gotovo ni nobene možnosti, da bi presegli subjektivnost, s katero je Kant postavil meje spoznavnosti stvari. Veste, da ima mimetična teorija dolgo zgodovino in da še zmeraj deluje v različnih oblikah, ki so vse omejene v okviru epistemologije, tako kot na primer literarna teorija odraza. S poudarjanjem teh performativnih lastnosti reprezentacije izzivate mimetično in reflektivno razmerje med literaturo in realnostjo. Realnost ni dani objekt, primeren za portretiranje, ampak prej vir, primeren za uprizarjanje.

Možno je razumeti reprezentacijo kot mimesis ali, z drugimi besedami, mimetične vidike reprezentacije, saj reprezentacija sama tradicionalno pomeni opisovanje nečesa, kar je zunaj opisovalca. Kot ste opazili, angleški izraz »representation« nakazuje neko danost, ki naj bi jo podvojili, in »(re)prezentacija in mimesis sta potemtakem postala vzajemno zamenljiva pojma v literarni vedi« (*Prospecting*, str. 236). V primeri s tem je seveda malo težko razumeti performativne vidike reprezentacije zaradi njenega konvencionalnega semantičnega bremena, kot ste ga omenili. Ali sta v vašem izrazju besedi, kot sta igra (play) in uprizoritev (staging), sinonimni performanci? Rad bi, da pojasnite koncepcijo 'performance'. Kako je reprezentacija performativna? Kako je reprezentacija neperformativna? Ali samo performativna reprezentacija pojasni, kako se »iz odsotnega naredi prisotno«, kako se zrcali »hrbta stran« in »potencialno območje« (*Prospecting*, str. 282ff) kulturne realnosti, neperformativna reprezentacija pa ne?

Iser: Neposredni odgovor na vaše vprašanje »Kako je reprezentacija preformativna?« se glasi takole: reprezentacija povzroči, da neka danost postane prisotna. Za to je potrebna performativna dejavnost, kajti tisto, za kar gre, se ne reprezentira prostovoljno. Isto velja za mimesis, ki je seveda v precejšnji meri oblika reprezentacije. Če je na primer v Aristotelovem smislu mimesis mišljena kot posnemanje narave, to pomeni, da ta ni zmožna samopredstavitve. Potemtakem je za upodabljanje narave potrebno to, čemur je Aristotel dejal *tehne*, prek katere posnemana narava postane prisotna. In tehne je performativna operacija. Pravim namreč, da je mimesis v osnovi dejanje reprezentacije, za katero so nujno potrebna sredstva upodabljanja, zato da posredujejo, kakšen je posnemani objekt, ali bolje, za kakšnega naj bi ga imeli. Performativno dejanje torej ni uporabno le za to, da odsotno naredi prisotno, kot ste omenili, ampak tudi in v enakem obsegu za to, da se kljub vsemu nekaj naredi prisotno zaradi njegovega prenosa do sprejemnika. V tem pogledu sta 'igranje' in 'uprizarjanje' posebni

formi, po katerih se oblikuje performativno dejanje, in potemtakem nista istovetni s performativnostjo kot tako.

Vašemu vprašanju bi lahko dodali še to, da se mimesis in reprezentacija porajata iz dvoravninskega diskurza. To je v prvi vrsti diskurz, ki odloča, kaj naj bi bil objekt posnemanja ali reprezentacije. Za Aristotela je bila to narava, za evropsko razsvetljenstvo človeška narava, pred tem pa obnašanje ali navade. Hkrati so bili predmeti, ki naj bi jih posnemali ali reprezentirali, različno zasnovani, in to toliko, kolikor diskurz te predmete oblikuje v skladu z razumevanjem, ki prevladuje v njihovem vsakokratnem zgodovinskem kontekstu. Rezultat takšne upodobitve je bil potem vnovičen prenos v sam kontekst, ki je bil odgovoren za naravnost pristopa k posnemanemu predmetu. V teh recipročnih operacijah poteka velik del performance. Reči hočem, da brez performativnega dejanja ni posnemanja niti reprezentacije.

Jin: Literatura tradicionalno velja za način kognicije. To pomeni, da mora služiti namenu, ki mu prav tako lahko služijo tudi druge oblike vednosti. Zdi se mi, da bo vaša koncepcija uprizarjanja zelo produktivna. Najpomembnejše, kar bo prinesla, utegne biti to, da nas bo pripravila do vnovičnega premisleka veljavnosti kognitivne literarne teorije. Uprizarjanje postavljate v ostro nasprotje z vednostjo in izkustvom: »Uprizarjanje (...) ne more biti epistemološka kategorija, je pa antropološki način, ki lahko predpostavlja status, enak statusu vednosti in izkustva, kolikor nam dovoli, da si zamišljamo to, v kar vednost in izkustvo ne moreta prodreti« (*The Fictive*, str. 299). Zdi se, da je konec vednosti in izkustva začetek performance: »Uprizarjanje tako postane način, ki je najbolj učinkovit takrat, ko vednost in izkustvo kot načina odpiranja sveta dosežeta skrajni rob svoje učinkovitosti.« (*The Fictive*, str. 298). Dobro razumem, da imajo koncepti različne funkcije, nisem pa popolnoma prepričan o njihovi ostri opozicionalnosti. Ali se ne prežemajo, posegajo drug v drugega in se celo utelešajo drug v drugem? Ne vem, če se lahko strinjam s tem, da uprizarjanje ne vsebuje nikakršne vednosti niti izkustva, ali narobe. Kadar je uprizarjanje postavljeno v ospredje, mu utegneta vednost in izkustvo odgovarjati v ozadju, kjer sta nevidni, vendar ne odsotni. Domnevam, da s primerjanjem vednosti in uprizarjanja pravzaprav mislite, da sama vednost človeškim bitjem ne more dovolj učinkovito omogočiti dostopa do sveta. Uprizarjanje je torej potrebno za to, da nam dopusti »zlahka doumeti, kaj smo« (*The Fictive*, str. 303), »dojeti nedojemljivo, premostiti nepremostljivo, misliti nemisljivo in si omogočiti dostop do te neskončnosti možnosti« (*The Fictive*, str. 303) – potrebno je torej za vse to, za kar vednost in izkustvo nista dovolj usposobljena.

Iser: V osnovi se strinjam s tem, kar ste povedali v drugi polovici vprašanja o uprizarjanju. Kar je mogoče spoznati, je treba tudi uprizoriti, to pa se nujno ne nanaša na izkustvo. Slednje včasih uprizorimo, zato da ugotovimo, kaj je pravzaprav bilo tisto, kar smo izkusili. Ljubezen je ustrezen primer, saj smo prepričani, da smo jo izkusili, ne da bi vedeli, kaj pravzaprav je. Zato literatura kar naprej uprizarja to izkustvo v neskonč-

nih različicah. Ta pojav pa se nanaša na razliko med epistemologijo in antropologijo, ki ste jo vzpostavili.

Kant se je zavedal omejitve epistemologije toliko, kolikor je bilo objektivno spoznanje zanj apriorno. Ko je torej postuliral kategoriji, kot sta čas in prostor, za kateri v naravi ne obstaja nikakršna preverljiva podlaga, ju je človeštvo vseeno moralo sprejeti, kot da bi ta podlaga obstajala. To, kar je za človeštvo nujno, torej mora biti tudi resnično. Zato utegne določeno nesposobnost epistemologije odtehtati premik k antropološki razlagi. Natanko tako kot naj bi antropološko razumevanje nadomestilo epistemološke pomanjkljivosti, uprizarjanje kot kategorija »kakor-da« omogoči dostop do tega, česar ni mogoče niti spoznati niti izkusiti, nekako tako kot začetek in konec. V tem pogledu sem zatrjeval, da je uprizarjanje enakovredno vedenju in izkušanju, podlaga za to pa omogoča literatura, zahvaljujoč svoji »kakor-da« strukturi.

Jin: Na začetku sedemdesetih let sta Manfred Naumann in Robert Weimann obsodila konstanško šolo, češ da se posveča izključno konzumaciji literature, pri tem pa sploh ne upošteva njene produkcije. Ne vem, ali je bila njuna kritika pravična do vaše knjige *Bralno dejanje*, očitno pa je povsem neustrezna, kar zadeva delo *Fiktivno in imaginarno*. Na novem področju, v literarni antropologiji se skorajda izključno posvečate produkciji literature. Ali lahko potemtakem premik od 'teorije bralčevega odziva k literarni antropologiji' opišem kot premik od 'literarne vede, usmerjene na bralca, k literarni vedi, usmerjeni na avtorja'? Morda pa niste usmerjeni niti na bralca niti na avtorja, ampak se osredinjate na tekst, kar je natančnejši opis vaše teorije zdaj in tedaj?

Iser: Nočem komentirati marksistične kritike, naperjene proti *Bralnemu dejanju* in recepcijski teoriji na splošno, med drugim tudi zaradi tega ne, ker je medtem nekako zastarela. Rad bi povedal, da je bil k bralcu usmerjeni pristop – v osnovi zaposlen s procesiranjem teksta – v političnem pogledu demokratični obrat v literarni vedi. Glede posvečanja pozornosti avtorju pa je takrat veljalo, da se s tem daje prednost ideji avtoritete.

Premik v mojem pisanju, na katerega se sklicujete, ni toliko premik od bralca k avtorju, ampak predvsem odkrivanje, zakaj bralci berejo in zakaj jih literatura očara, čeprav je oblika izmišljanja. Na podlagi tega se oblikuje nadaljnje vprašanje, namreč, kaj je tisto, kar literatura lahko ponudi. Za odgovor na to vprašanje je nujno potrebno raziskati, kako se literatura proizvaja. V obeh primerih se je pokazalo, da je analiza tekstualnosti neogibna.

Jin: Konceptija 'drugosti' je v sodobni literarni vedi pogosto rabljen izraz, najdem pa jo tudi v vaši teoriji literarne antropologije. Kakšno vlogo igra 'drugost' v vaši teoriji? Ali lahko vašega *implicitnega bralca* razumem kot *implicitnega drugega*, tekstno drugost pa kot kontekstualno (ali kulturno) drugost? Poznam vaš močni odpor do kontekstualne literarne vede in poznam bralca kot tekstno strukturirano perspektivo v vaši teoriji bralčevega odziva. Toda če bralca postavimo v okvir kulturnega

kontekstualizma, ali lahko sklepam, da vaša teorija utira pot današnjim kulturnim študijam? Ali je vaša teorija v nekem smislu odgovorna za kulturne študije? Profesorica Gabriele Schwab kot vaša odlična študentka razvija teorijo, ki ima literaturo za obliko kulturnega stika. Bralca pojmuje kot drugega v vaši teoriji, kot prazno kategorijo, ki jo je treba kulturno ali psihološko konkretizirati.

Mimogrede, ali je »lingvistični obrat« v literarni vedi tekstno ali kontekstno usmerjen?

Iser: Groza me je, če pomislim, da bi moje delo lahko utiralo pot 'kulturnim študijam', ki so v svojem trenutnem stanju zmes zmešnjav in trivialnosti. 'Kulturne študije' so v najboljšem primeru tvegan podvig, kolikor se poraja iz nedvomno upravičenega nezadovoljstva s tem, kar se dogaja na katedrah za literaturo. Literarno preučevanje se je v zgodovini marsikdaj znašlo v nevarnosti, da okosteni. Takrat je bila recepcijska teorija poskus, kako odgovoriti na podobno zadrego. Toda mi, ki izdelujemo novi pristop, nismo zavrgli literature v prid skrajno spolitiziranemu diletantizmu. Namesto tega smo skušali spremeniti vprašanje s tem, da smo se nehali spraševati, kaj je literatura, marveč smo se vprašali, kako deluje na tiste, ki jo sprejemajo. Literatura je konec koncev spremljala človekov razvoj dve in pol tisočletji, zato z njo ni mogoče tako na hitro opraviti, kot so to pripravljene storiti 'kulturne študije'.

V osnovi ne nasprotujem kontekstualni literarni vedi. Odločne zadržke glede tega pristopa pa imam, kakor hitro ta veda povzdigne kontekst v okvir, ki določa, kako naj bi literaturo razumeli in za kaj naj bi jo imeli. Kontekstualno razmerje pojmujem bolj v smislu povratnih zank med literaturo in kontekstom, znotraj katerega je bila proizvedena. Na splošno lahko rečemo, da probleme, ki prevladujejo v kontekstu, prevzame literarno delo, njegovo procesiranje pa se potem povrne nazaj v kontekstualne realnosti, sredi katerih je nastalo.

Z 'drugostjo' imam probleme, ker je modna in ker se uporablja na dokaj nedoločenem področju. 'Drugost' služi precej nejasnemu namenu, saj gre za razmerje med jazom in drugim, kjer je drugi uporabljen v glavnem za samozrcaljenje jaza. Potemtakem lahko priznam pomembnost drugosti samo v Levinasovem smislu. Levinas je namreč trdil, da prepoznavanje drugega kot prvobitnega kliče k odgovornosti, ki je pred sleherno vednostjo o drugem, ta pa utegne proizvesti etiko, utemeljeno na nepreračunljivi vdanosti. Z vidika takšnega razumevanja drugega ne morem 'implicitnega bralca' poistovetiti z 'implicitnim drugim'. V tem pogledu sem precej bolj zgodovinsko naravnana, kot nemara namiguje kritika Gabriele Schwab, ki jo navajate. Implicitni bralec srednjeveške epike gotovo ni bil implicitni drugi, ampak del skupnosti, ki sta ji pripadala bard in njegovo občinstvo. Človeška popolnost, kot jo je zagovarjala proza osemnajstega stoletja, si bralca, ki ga je imela v mislih, gotovo ni zamišljala kot implicitnega drugega. Drugače povedano, istovetenje implicitnega bralca z implicitnim drugim je preveč preprosto in enorazsežno, da bi lahko prestalo preskus zgodovine.

Kar zadeva kritiko mojega predloga koncepta 'implicitnega bralca', ki jo je podala Gabriele Schwab, obstajata dva možna odgovora. 1) Posebna pravica študentke je, da raziskuje, prevprašuje in širi rabo idej, o katerih je govoril njen učitelj. Tako se razvijajo humanistične znanosti. 2) To, kar sem tedaj predlagal glede branja in glede izrisa implicitnega bralca v tekstu, je bilo v smislu abstraktnega in shematskega ogrodja. Če bi bil kategorijo 'implicitnega bralca' zapolnil že sam, ne bi bila nič drugega kot neki poseben primer in ne orodje za nadaljnje raziskovanje.

'Lingvistični obrat' v literarni vedi bi moral biti tekstno in kontekstno usmerjen, saj so literarni teksti med drugim tudi predelave drugih tekstov, in potemtakem svojo semantično specifičnost porajajo skozi takšno kontekstualno prerazporejanje.

Jin: Kako umeščate svojo literarno antropologijo v zahodno literarno vedo zdaj in tedaj? Kadar govorite o »razsrediščeni poziciji človeških bitij« (*The Fictive*, str. 296), ki je glavni razlog, zakaj potrebujemo uprizarjanje, in o Beckettovi negativnosti, o čudenje zbujujočem gledišču in torej o negotovosti pomena, si ne morem kaj, da ne bi vaše teorije povezal z dekonstrukcijo, tudi s Plessnerjem in Heideggrom. Ali obstaja kakršnokoli razmerje med vami in njima? Profesor Alexander Gellay mi je povedal, da vaša generacija ni brala Heideggra zaradi njegovega sodelovanja z nacizmom. Zato morda ni vplival na vas. V svojem članku »Iserjeva estetika negativnosti« profesorica Gabriele Schwab pravi: »S svojim izogibanjem dinamičnemu konceptu nezavednega se Iserjeva teorija najostreje loči od dekonstrukcije, s katero jo *sicer* druží odpor do manifestacije. Medtem ko se Derrida močno opira na Freudovo teorijo nezavednega in na spremenljivosti interpretacije, zato da jo uporabi po svoje, se Iser izogne soočenju s psihoanalizo ali z vsemi alternativnimi kognitivnimi teorijami.« (Str. 82-83, *New Literary History*, 2000, št. 1, poudarki moji). Tu me najbolj zanima, kaj imate skupnega z Derridajevo dekonstrukcijo, ali širše, s postmodernizmom. Rad bi vedel, ali lahko tvegam in nemško hermenevtiko od Gadamerja naprej povežem s postmodernizmom, upoštevajoč njeno negiranje pomenske gotovosti. Mislim, da Derrida nima prav, ko obtožuje Gadamerja, ker ni spoznal, da so ambivalenca, oblast, konflikt, zanikanje in represija odločilni dejavniki pri branju in interpretaciji. Jaz vidim hermenevtiko kot teorijo mnogodoločenosti in torej nedoločenosti, kar je natanko tisto, kar zahteva dekonstrukcija.

Iser: Najprej, nekatere moje misli, ki sem jih predstavil v knjigi *Fiktivno in imaginarno*, so poskusi izpeljave tistega, kar sem se naučil od Plessnerja. Vendar negativnost, nedoločenost in potem tudi tekstna igra ne zadevajo Plessnerja. Kar je baje dejal Alexander Galley, je pravilno, kolikor je moja generacija, ki je prišla na univerzo po koncu druge svetovne vojne, pretrgala z vsem, karkoli se je že dogajalo med obdobjem nacizma. To je bil razlog, da sem preskočil Heideggra in študiral njegovega učitelja Edmunda Husserla. Tako sem postal fenomenolog. Zaradi zgodovinske izkušnje v mladosti imam močne zadržke do teorij, ki zatrjujejo, da lahko popolnoma razložijo to, kar je, in to, kakšno je stanje stvari. Zato mi je

težko vzpostavljati zvezo s psihoanalizo, ker je eden od še zmeraj živih totalizirajočih diskurzov. To seveda ne pomeni, da zaradi tega ne berem Freuda ali Heideggra. Vendar, kakorkoli že utegneta biti zame zanimiva, kadar se njuno miselno ogrodje prenese na literaturo, kar se tako pogosto dogaja, to literaturo bodisi poniža na ponazarjanje psihoanalitskih konceptov bodisi jo povzdigne v vseobsegajočo mitologijo človeškega življenja.

Dokler je dekonstrukcija zamišljena in rabljena kot kritična praksa, sem ji naklonjen in Derridaja brez pridržkov občudujem zaradi tega, kar dela. Seveda se to ne nanaša tudi na deridajevce, ki so to prakso pretvorili v sistem. Negacija, negativnost in nedoločенost so pojmi, ki sem jih razvil neodvisno od dekonstrukcije v poznih šestdesetih letih, ne nazadnje tudi zato, ker je dekonstrukcija prav tedaj izginjala s prizorišča. Derrida je, kot veste, začel s kritiko Husserla, jaz pa sem v tistem času skušal oblikovati vprašanja, ki jih Husserl ni obravnaval, meni pa se je zdelo, da bi jih moral.

To, kar pravite o Gadamerjevi hermenevtiki, se mi zdi kot razvijanje idej, ki naj bi jih vsebovala njegova misel, a jih on sam dejansko ni mislil. Njegova koncepcija delovanja hermenevtičnih procesov ni tako odprta, ambivalentna ali preluknjana z nedoločенostjo. Hermenevtika namreč osvetljuje, kako se doseže razumevanje, in si zato prizadeva za sklenjenost. Prav imate toliko, kolikor bo sklenjenost, o kateri govorimo, uresničena samo približno, razumevanje pa se bo potemtakem razvijalo kot neskončen proces.

Razumevanje je osrednja naloga in končni cilj hermenevtike, dekonstrukciji pa se takšen cilj zdi omejen, zastarel in poln predpostavk, ki jih je treba dekonstruirati.

Jin: Hvala.

Prevedla Jelka Kernev Štrajn

PROSTOR ZA REFLEKSIJO HISTORIČNE PRIPOVEDI

KRITIKA

*The history and narrative reader. Ur. Geoffrey Roberts.
Routledge, London – New York 2001.*

V sodobni filozofiji in teoriji zgodovine je skoraj samoumevno sprejeto, da predstavlja pripoved integralni del zgodovine. Toda mnenja o tem, kako in na kakšen način sta zgodovina in pripoved medsebojno povezani, se močno razhajajo. Je zgodovina v bistvu pripoved ali pa je bolje trditi, da ena vrsta zgodovine pripoveduje? Ali predstavlja pripoved specifično historičnega razumevanja, način razlage ali je le oblika historiografskega predstavljanja? In kakšna je sploh struktura historične pripovedi kot razlage? Kaj je njen izhodiščni predmet? V kakšnem »ontološkem« razmerju je pripoved do predstavljene historične realnosti? Je mogoče filozofsko obraniti stališče, da zunaj pripovedi in neodvisno od nje obstaja tudi nepovedana zgodovina? In če je o istih dogodkih in človeških dejanjih mogoče napisati različne zgodovinske pripovedi, kakšna je potem njihova spoznavna vrednost in razmerje do resnice? Ali je stališče, da lahko historiografska pripoved proizvaja le metaforične resnice, sprejemljivo, ali ga kaže vendarle ovreči, oziroma se iz epistemoloških aporij izviti kako drugače?

S takšnimi in podobnimi vprašanji se ukvarjajo prispevki v obsežnem izboru besedil vidnih filozofov in zgodovinarjev, ki ga je pripravil Geoffrey Roberts, na britanskih univerzah šolani, trenutno na Irskem, na univerzitetnem kolidžu v Corku delujoči profesor zgodovine, strokovnjak za mednarodno zgodovino in zgodovino dvajsetega stoletja in avtor več knjig o vlogi Sovjetske zveze v obdobju pred drugo svetovno vojno in v političnih procesih po njej ter tudi več člankov o teoretičnih vprašanjih historične pripovedi. Roberts, ki je za svojo hrestomatijo napisal izčrpno uvodno študijo, v izbor uvrstil tudi dva lastna teksta, sestavil bibliografijo in slovar temeljnih pojmov, v njej pa nastopa tudi kot referenčni avtor nekega drugega pisca uvrščenega prispevka, bi bilo mogoče na hitro označiti kot praktično zainteresiranega premišljevalca o teoretičnih vprašanjih. Knjiga namreč s svojo ureditvijo, znanstvenim aparatom, avtorjevo metarefleksijo, širino izbora in premišljeno razvrstitvijo besedil ter seveda njihovo vsebino ne ponuja le kvalitetnega informativnega vpogleda v aktualno, sicer pretežno anglofono in manj znano filozofsko- in »metazgodovinsko« debato o epistemični legitimnosti historične pripovedi, ampak s praktičnimi implikacijami za pisanje zgodovine hkrati usmerja bralca in prepričuje o njeni kognitivni veljavnosti.

Obravnavane teme sodijo na področje filozofije in teorije zgodovine ter njene metodologije in se le delno, zlasti npr. ob vprašanjih konceptualizacije pripovedi in njene strukture, njene teleološke zgradbe in diskurzivnih oblik ter razmerja historične pripovedi s fikcijo, stikajo s področjem literarne stroke. Toda ta del problematike je vendarle dovolj pomemben, da upravičuje pogled z njene strani. Kot pravi Roberts v svoji spremni študiji, je bila historična pripoved, resda samo implicitno, že tradicionalno del zgodovinarske prakse, davno preden se je za te teme začela zanimati filozofija, pa tudi že predmet

historiografske samorefleksije. V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je zlasti tiste, ki tvorijo prve tri sklope v knjigi, obravnavala anglofona analitična filozofija zgodovine oziroma filozofi, kot so Morton White, Danto, Dray in Gallie. Kasneje so vanjo posegli še mnogi drugi avtorji in razplamtela se je morda najpomembnejša filozofskozgodovinska debata druge polovice prejšnjega stoletja; večinoma je potekala na straneh revije *History and Theory*, delno pa tudi v drugih publikacijah. Scientistične in strukturalistične usmeritve v zgodovini konec šestdesetih in v sedemdesetih letih so bile pripovedi kot neteoretični in neanalitični obliki zgodovinarstva manj naklonjene, tako da je npr. Paul Ricoeur še sredi osemdesetih let pod vtisom teh smeri govoril celo o zatonu pripovedi v historiografiji. Poststrukturalistično in postmoderno mišljenje konec sedemdesetih in v osemdesetih letih pa sta, ravno nasprotno, oživila interes za pripoved in ta se je ohranil tudi v devetdeseta. Dodati je mogoče, da je oživitve zanimanja za pripovedno zgodovino in sploh za teorijo zgodovinarstva odmevala tudi pri nas, o čemer priča npr. dobro desetletje zgodnejši, pretežno 'kontinentalno' zasidran in sploh nekoliko drugače poantiran slovenski izbor besedil s sorodno problematiko, *Vsi Tukididovi možje*, 1990, ki ga je uredil, delno tudi prevedel in uvodno razpravo vanj napisal Oto Luthar, ter še njegova monografija *Med kronologijo in fikcijo*, 1993. Podobno kot Robertsov skuša tudi Lutharjev izbor s spremnim tekstom na čelu afirmirati historično pripoved, precej manj zadržan pa je do postmodernizma in poststrukturalizma.

Roberts je besedila uredil v šest tematskih sklopov. V prvem, kjer je osrednja tema historično razumevanje, je bralec že s prvouvrščeno Drayevo študijo *O naravi in vlogi pripovedi v zgodovini* potegnjen v žarišče navzkrižnih osvetljav vprašanja, kako pripoved pravzaprav razlaga. Dray kritično povzema dve osrednji osmeritvi v predhodni diskusiji in pravi, da je Morton White, skupaj z Dantom predstavnik prve usmeritve, trdil, da sestavlja historično pripoved niz razlagalnih stavkov, ki odkrivajo kavzalna sosledja in povezave med preteklimi dogodki. Tudi po Dantu predstavljajo kavzalni nizi logično paradigmo historične razlage, samo da naj bi vzroki nekako vstopali v te nize oziroma serije od zunaj in ostali na vsaki stopnji serije sami na sebi nerazloženi; ta model je Dray imenoval kavzalni input. Z obema filozofoma se je sicer strinjal, da je historična pripoved značilni način zgodovinarjeve razlage, vendar je ovrgel trditve, da pripovedi pojasnjujejo samo, če ponujajo kavzalno razlago. Predstavnik druge smeri je bil Gallie, ki je historično razumevanje utemeljil na bralčevi sposobnosti, da sledi zgodbi oziroma zaporedju človeških izkušenj, dejanj in kontingentnosti v času. Dray pa je Galliju ugovarjal, češ da s svojim sledljivim kontingenčnim modelom spregleduje dejstvo, da morajo biti historične pripovedi prej konstruirane, preden so brane, kritiziral pa je tudi njegovo približevanje dantojevski kavzalni razlagi in podrejanje historičnega razumevanja nekakšnemu smotnemu redu in teleologiji zgodbe.

Avtor drugouvrščenega prispevka v sklopu je Gallie. V razpravi *Pripoved in historično razumevanje* se je vprašanja historične pripovedi lotil prek ovinka in razmisleka o samem pojmu zgodbe, zanjo pa vzpostavil eksistencialno podlago. Logična tekstura zgodb naj bi se na temelju intelegibilnosti namreč natančno ujemala s tisto iz vsakdanjega življenja. Svoj pogled na historično razlago je strnil tudi z izrekom, da je »zgodovina species generis Zgodbe«. Nasprotno stran v sklopu predstavlja Mandelbaum z razpravo *Zapis o zgodovini kot pripovedi*, kjer je spodbijal trditve, da model pripovedovanja zgodb naj-

bolje ustreza temu, za kar gre pri konstrukciji historičnih prikazov. Dopustil je sicer, da opozarja na podobnosti, vendar poudaril, da povsem zanemarljivo razlike od običajnega pripovedovanja zgodb. Mandelbaum je kritiziral tudi predstavo o linearnem kavzalnem zaporedju oziroma nekakšni temporalni verigi, češ da je preveč poenostavljajoča, in opozoril, da zgodovinarji tudi opisujejo in analizirajo kontekste in okoliščine zgodovinskih dogodkov. Na njegovo razpravo se je s svojo diskusijo kritično odzval zadnjeuvrščeni Ely; ta je kritiko Whita in Dantoja še dopolnil, Galliejevo argumentacijo pa ocenil kot sprejemljivejšo. Kljub temu je, podobno kot pred njim že Mandelbaum, trditev, da je zgodovina v bistvu pripoved, zavrnil kot napačno, vendar je vseeno dopustil njeno uspešnost v praksi.

Besedila v drugem sklopu izbora obravnavajo vlogo človeške dejavnosti v historični pripovedi in v zgodovini. Uvodni spis z naslovom *Dialektika akcije* je Olafsonov v reviji objavljen odlomek iz knjige, v katerem se avtor zavzema za osrednjost pripovedi v okviru zgodovine in v žarišče svoje filozofske obravnave umesti zgodovinarjev interes za človeška dejanja. Logična struktura razlage, ki jo opravlja pripoved, po njegovem reproducira strukturo dejanj in v njej implicirani modus časovne sinteze. Po Olafsonu, ki pojmuje historični proces kot dialektiko človeške dejavnosti, so človeška dejanja zavestna, smotrna, ciljno naravnana in intelegibilna, zanje je značilna racionalna struktura. Vendar ne zagovarja predstave, da so ljudje popolni gospodarji lastne usode, saj ne morejo nadzorovati posledic, ki jih povzročijo njihova dejanja. Razmerja med človeškimi akterji in njihovim okoljem in med akterji samimi naj bi razumeli na podlagi modela praktičnih inferenc, ki jih morajo zgodovinarji rekonstruirati, da bi razumeli zaporedja dogodkov, kjer vzpostavljajo princip kontinuitete in povezanosti. Razlagalna funkcija pripovedi naj bi se torej, kot zatrjuje, opravljala s teleološkim urejanjem historičnega materiala, ki ga oblikujejo praktične inference historičnih akterjev. Podobna individualistična stališča o dialektiki dejanj zagovarja tudi britanski duhovni zgodovinar Lemon v poglavju *Struktura pripovedi*. Dopolnil jih je s stališčem, da je človeška realnost sama 'zgodbno strukturirana'. Pripovedi zahtevajo človeške akterje, intelegibilne pa jih dela šele povezovanje pripetljajev v določen red in prav to povezovanje je hkrati bistvo pripovedne razlage. Lemon pripovedi v bistvu ontologizira, ko pravi, da človeški svet konstituirajo zgodbni predmeti, pripovedne identitete oziroma dogodki, ki zahtevajo pripovedno obliko, da bi bili zaznani in sporočeni. Nelahka naloga zgodovinarjev je, da jih odkrijejo in artikulirajo.

Zanji dve besedili v tem sklopu sta urednikovi. Prvo govori o zgodovinarju Geoffreyju Eltonu, drugo pa o J. H. Hexterju. Oba sta prakticirala pripovedno zgodovinopisje s podlago v individualizmu in človeški dejavnosti, razvijala historiografsko samorefleksijo ter se zavzemala za pragmatično stališče do pripovedi v zgodovini. Tako sta napovedala obrat, do katerega je v zgodovini filozofije prišlo v osemdesetih letih, in sicer premik od načelnih diskusij k »empiričnemu« proučevanju tega, kako zgodovinarji sami vrednotijo historična dela. Za Eltona je zgodovina predvsem prikaz preteklih dejanj avtonomnih človeških akterjev, Hexter pa je zanimiv tudi zato, ker je oblikoval nekakšna praktična načela makroretorike historičnega pripovedovanja, ki jim pritrjuje tudi urednik.

V tretjem sklopu se razprava vrti okrog problema historičnega realizma, ki sta ga vsak po svoje zagovarjala tudi Elton in Hexter. Avtorji uvrščenih besedil

filozofsko branijo 'realistično' stališče pred skepticizmom, vendar si med seboj ne prizanašajo s kritičnimi komentarji. Carr se npr. v svoji razpravi *Pripoved in realni svet* zavzema za kontinuiteto med historično pripovedjo in realnostjo in trdi, da imata obe v bistvu skupno formo. Sklicuje se na fenomenologe, zlasti na Husserla, in realnost utemeljuje kot človeško, ne pa kot nekakšno neodvisno obstoječo fizično realnost ter opozarja na kompleksno nelinearnost človeškega izkustva. Pripovedovalci zgodb, udeleženi v praktični narativnosti, ki je po Carru konstitutivna za stvarstvo, so lahko individualni, v času delujoči akterji z lastnim izkustvom, ali širše družbene skupnosti, različne skupine, organizacije, nacije in države; hkrati pa pripadajo občinstvu, ki mu pripovedujejo. Svojo koncepcijo družbene subjektivnosti, ki ni niti holistična niti individualistična, povezuje s heglovskim pojmovanjem duha, v katerem se individualno prepleta z družbenim. Carr torej pojmuje zgodovinske ali fiktivske pripovedne tekste kot ekstenzije primarnih, praktičnih pripovednih procesov, katerih predmet ostaja nespremenjen, čeprav je interes v pripovedih 'višjega' reda v prvi vrsti kognitiven ali estetski. Zato odklanja trditve, da bi te pripovedi preprosto odsevale ali reproducirale praktične pripovedi, ki predstavljajo njihovo vsebino, saj lahko spreminjajo in izboljšujejo zgodbe in vzvratno učinkujejo na realnost, ki jo prikazujejo. Zavrača pa tudi skeptično stališče, da je pripovedna forma nekaj, kar je proizvedeno zato, da bi bilo vsiljeno nepripovedni realnosti.

Dray se v razpravi *Pripoved in historični realizem* pridružuje Carrovi kritiki Minkovega in Whitovega skepticizma, vendar je kritičen do njegove argumentacije. Med drugim npr. opozarja, da vse, o čemer pišejo pripovedni zgodovinarji, vendarle ni bilo zavestno doživljeno v zgodnji obliki. Sam predlaga drugačno pot in problematizira Whitovo stališče, da bi lahko zgodovinarji to, kar je izraženo v pripovedi, prikazali tudi v obliki analize, meditacije ali povzetka. Whitu očita ločevanje zgodovinskega odkrivanja od estetskega in moralnega opravlja zapisovanja tega, kar je bilo odkrito v pripovedni obliki, in zavrne kontrastiranje pripovedne forme, s katero pripovedi posredujejo vedenje o dejstvih, ter dejstev, ki naj bi jih zgodovinarji odkrili v pripovedni obliki, češ da je pripovedna forma oziroma konfiguracija sama na sebi ravno najpomembnejše dejstvo, ki ga zgodovinarji odkrijejo. Tudi Normanov prispevek *Povedati, kakor je bilo* zagovarja epistemski status historične pripovedi in historični realizem, torej idejo, da zgodovina obstaja kot določena nepovedana zgodba, dokler je ne odkrije zgodovinar in jo pove. Zgodovine so po Normanu lahko resnične, ne da bi v preteklosti obstajale izomorfne strukture, kakor je mislil Carr, in kljub temu da z nobeno globalno obrambo ni mogoče popolnoma odstraniti skeptičnih dvomov. Mnoge epistemološke dileme glede resničnostne veljave pripovedi po njegovem izhajajo že iz konceptualnega nerazumevanja same narave jezika. Tretji sklop končno zaokroža Carrov odgovor z naslovom *Povedati zgodbo zanesljivo*, kjer avtor vztraja pri svoji »ontološki« interpretaciji pripovedi kot izomorfni strukturi historične realnosti, neodvisni od tega, če jo odkrije in prikaže zgodovinar, oziroma kot ekstenziji taiste realnosti, o kateri govori. Glede epistemične veljave pripovedi se strinja z Normanom, da se kaže premakniti onkraj težav korespondenčne teorije resnice in aporij fundamentalnih vprašanj tradicionalne epistemologije, izogniti pa se velja tudi čerem koherentne teorije resnice. Plodnejše se mu zdi upoštevati novejšo težnjo in razvoj v epistemologiji znanosti, ki zavrača abstraktne pristope in se osredotoča na konkretno in partikularno ter poudarja praktično znanje. Historično znanje je treba pojmo-

vati kot nedokončan, nenehno potekajoč proces in aktivnost kognitivne skupnosti zgodovinarjev z lastnim znanstvenim izročilom, praksami in vrednotami, kjer se resničnostna veljava ugotavlja diskurzivno in v mnogo-plastnem svetu množstva pripovedi za vsak primer posebej ter preverja v intersubjektivnem kontekstu diskusije. Pri tem pa je zgodovina v precej drugačnem razmerju do družbe kot naravoslovna znanost, saj je to, kar pišejo zgodovinarji, v nasprotju z vrhunskimi dosežki naravoslovnih znanosti običajno dojemljivo brez posrednikov in dostopno širši javnosti.

Kot pripominja Roberts v svoji uvodni študiji, tudi Carrov pogled na uveljavljanje resnice v historičnih pripovedih ni brez težav, kljub temu pa jih sam ne analizira. Pač pa ima bralec priložnost, da se v naslednjem, četrtem razdelku, naslovljenem *Pripovedna zgodovina in lingvistični obrat*, neposredno sooči s pogledi kritiziranih 'antirealistov'. Prvi je Mink z razpravo *Pripovedna oblika kot kognitivni instrument* in izzivalno skepso, da je pripoved, ki jo ima sicer za kognitivni instrument, s katerim je mogoče videti in razumeti stvari v povezavi in kot celoto, ne pa le povezovati dogodke v zaporedja, da je torej pripoved »produkt izmišljene konstrukcije, ki svojih trditev o resničnosti ne more braniti z nobeno od sprejetih procedur argumentacije ali avtentifikacije«. Stališče, ki so ga zagovarjali pripovedni 'eksistencialisti', po katerem je dejanskost preteklosti še nepovedana zgodba, je po Minku zgrešeno; nepovedane zgodbe dejansko niso možne, tako kot ne obstaja neznano znanje oziroma vedenje. Obstajajo le v kontekstu pripovedne forme doslej še neopisana pretekla dejstva. Tudi Hayden White meni, da je historična naracija v prvi vrsti akt pripovedovanja, ne pa odkrivanja. V razpravi *Zgodovinski tekst kot literarni artefakt* npr. trdi, da so historične pripovedi v enaki meri izmišljene kot najdene, njihova forma pa je bližja ustreznim v literaturi kot tistim v znanosti. Vir tega izmišljanja je tako imenovani *emplotment* ali »vzgodbenje«, tj. zgodovinarjeva izbira strukture zapleta in razpleta zgodbe. Ta je lahko romanca, tragedija, komedija, satira ali epika. Whitova poanta je, da konfiguracija preteklih dogodkov ne izhaja iz njih samih, temveč iz izbire vnaprej obstoječih strategij »vzgodbenja«, ki jih prek preteklosti »položi« zgodovinar.

Pomemben predstavnik te skupine je še Ankersmit, ki je v hrestomatiji zastopan z besedilom *Šest tez o narativistični filozofiji zgodovine*, lastnim povzetkom knjige *Pripovedna logika* iz leta 1983. Ankersmit je zagovornik strogo nominalističnega pogleda na historične pripovedi, ki jih ima za interpretacije preteklosti. Interpretacije so projekcije strukture v preteklost in je ne odkrivajo kot nekaj že prej obstoječega v sami preteklosti. Jezik, ki ga zgodovinarji uporabljajo v interpretacijah, je jezik nenameranih, neintendiranih posledic človeške dejavnosti in ne jezik historičnih akterjev samih, že zaradi različnih perspektiv se nujno razlikujeta. Spričo tega je historična pripoved, podobno kot metafora, rojstvo (novega) pomena, pripovedne interpretacije pa so specifične *podobe* preteklosti. Vendar njihova metaforičnost ne implicira tudi njihove arbitramosti, saj jim še vedno pripisuje razlagalno silo, ker je iz njih mogoče analitično izpeljati opis historičnih stanj zadev. Tudi Ankersmit se zavzema za pragmatičen odnos do širjenja znanja in namesto abstraktnih epistemoloških problemov transcendentalnega spoznavajočega subjekta priporoča prehod k praktičnemu izkustvu in vednosti. Sklop zaokroža Carrollova razprava *Interpretacija, zgodovina in pripoved* s kritično obravnavo konstruktivizma Haydna Whita, po katerem so pripovedne kon-

strukcije (samo) metaforično resnične, in sicer s pozicije, ki je spet bliže historičnemu realizmu. Zavzema se za uvedbo drugačnih, objektivnih standardov, takih namreč, ki se sicer nanašajo na resnico, vendar niso zvedljivi nanjo. Tak standard, ki ga je mogoče rabiti pri vrednotenju selekcije in izbrisov v delu pripovednega zgodovinarja, in ga ima za najboljše sredstvo za odkrivanje resnice, naj bi bila vsestranska doumljivost (comprehensiveness). Carroll kritizira tudi Whitovo nerazločevanje zgodovinske pripovedi od fikcije, njegovi tipologiji »vzgodbenj« pa očita ohlapnost in empirično nepreverljivost.

Besedila v petem sklopu z naslovom *Pripoved in struktura* predstavljajo historiografsko refleksijo pripovedi, pisci pa skupino avtorjev, ki je v kontroverzah med zagovorniki pripovedi na eni in predstavniki znanstvene strukturalistične zgodovine na drugi strani iskala svojo, srednjo ali vsaj bolj povezovalno pot. Francoski zgodovinar Furet se je v prispevku *Od pripovedne zgodovine k problemsko orientirani zgodovini*, izvorno nastalem še v obdobju tako imenovanega zatona pripovedi (tj. leta 1975), bolj kot za pripovedno zavzel za problemsko orientirano zgodovino, toda hkrati je posvaril pred neizbežnimi omejitvami prizadevanj po scientizaciji zgodovine in ex negativo osvetlil nekatere prednosti pripovedi. Na primeru zgodovinskega proučevanja demografskih procesov v predindustrijski Evropi z metodologijo zgodovine mentalitet je prikazal, kako interpretacija odkritih dejstev nikakor ne nudi iste stopnje zanesljivosti kot odkritja sama. Interpretacija je v bistvu analiza objektivnih in subjektivnih mehanizmov, s katerimi se verjetni vzorec kolektivnega vedenja v določenem obdobju uresničuje v individualnem vedenju, ter transformacij teh mehanizmov. Pri tem posega onkraj ravni opisanih podatkov in jih povezuje z drugimi ravnmi historične realnosti, za kar potrebuje dodatne podatke, ki pa niso vedno dosegljivi niti jasni, tako da pogosto vključuje nedokazane in celo nedokazljive hipoteze. Drugače se je do pripovedi konec sedemdesetih, ko se je zdela prevlada scientizma v zgodovinopisju skorajda že preteklost, opredelil Stone v znanem članku *Vrnitev pripovedi*, prevedenem tudi v slovenščino in vključenem v Lutharjev izbor. Navdušeno je podprl širšemu občinstvu dostopnejše in spet bolj pripovedno pisanje sodobnih zgodovinarjev, v katerem je mogoče spet zaznati premestitev pozornosti z »okolščin, obkrožajočih človeka, k človeku v okolščinah«.

Britanski marksistični zgodovinar Hobsbawm se je v enako naslovljenem polemичnem odgovoru na Stonov članek raje zavzel za diverzitetu historiografskih študij, kakršno izpričujejo že nekatera dela slavnih predstavnikov »preživelih« usmeritev, npr. Braudela. Znotraj te diverzitetu ohranjajo svoje mesto in pomen tudi velike teme družbene in politične zgodovine, kajti ta se je pod vplivom usmeritev povojne zgodovine pravzaprav temeljito preobrazila, po drugi strani pa se vsaj nekonzervativna pripovedna zgodovina vendarle ni oddaljila tako daleč od nje in povsem opustila širših družbenih implikacij. Zato nove mode in sprememb v zgodovini ni treba niti ne zadošča pojasnjevati samo kot zavrnitve preteklih usmeritev. Sodobno zgodovinopisje namreč bolj kot v prid individualističnemu pogledu, za kakršnega se zavzema Stone, priča o tem, da dogodek, posameznik, celo rekonstrukcija razpoloženja ali načina mišljenja v preteklosti niso sami sebi cilj, ampak so le sredstvo oz. način za osvetljevanje širših vprašanj, ki sežejo onkraj posamezne zgodbe in njenih karakterjev. Tudi Burke je v spisu *Zgodovina dogodkov in vrnitev*

pripovedi priporočil izhod iz konfrontacij med pripovedno in strukturalno usmeritvijo in priznanje dialektičnega razmerja med njima oziroma priznanje procesa »strukturacije« ter se zavzel za prenovo: za zgledovanje pri nekaterih značilnostih moderne literature ter za zgoščanje pripovedi, ki bi lahko zajelo tako zaporedja dogodkov in zavestno dejavnost historičnih akterjev kot strukture, institucije, načine mišljenja itd. – ne glede na to, ali delujejo pospeševalno ali zaviralno. Nove možnosti reprezentacije ponujajo mikropripovedi, detajlne lokalne pripovedi, ki odkrivajo posege struktur in institucij, večglasnost ali multivokalnost pripovedi, torej pripoved z različnih gledišč, in vzvratno pripovedovanje dogodkov. Urednikov kritični komentar k Burkovim sugestijam je, da pripovedno zgodovinopisje take prijeme uporablja že od nekdaj. Sklop zaključuje Kiserjev članek *Vrnitev pripovedi in historična sociologija*. Avtor v njem tematizira uveljavljanje pripovednega pristopa med historičnimi sociologi, ki so doslej človeški dejavnosti posvečali le malo pozornosti in tako spregledali, da je z osrediščenjem nanjo mogoče pripovedno zajeti dejanske vzroke in mikrotemelje obsežne historične spremembe. Pripovedni pristop dopolnjuje še s teorijo racionalne izbire, iz ekonomije in politologije izpeljano obliko analize, opozarja pa tudi na razcvet pripovedi v drugih strokah humanistike in družboslovja.

V zadnjem razdelku zbrana besedila razpravljajo o *Pripovedi v historiografski praksi* in so zaradi obravnave konkretnih značilnosti in reprezentacijskih modusov pripovedi v zgodovinskih tekstih z vidika literarne teorije med najzanimivejšimi. Dewar si npr. v prispevku *Kje začetki in kako* pri obravnavi pripovednih začetkov v zgodovinskih delih kanadskega zgodovinarja Donalda Creightona pomaga z osnovnimi naratološkimi kategorijami, zlasti z razlikovanjem med diskurzom kot redom pripovedovanja in zgodbo kot postuliranim zaporedjem v pretekli realnosti, da bi pokazal, kako začetki določajo poseben način urejanja diskurza. Analizira tudi ravnanje s kronologijo in pripovedovalčevo manipuliranje s temporalnostjo. Dewar ima pripoved za obliko reprezentacije in jo v bistvu izenači z diskurzom oziroma jo definira kot način urejanja diskurza, kajti samo vsebinski kriterij, ki zajame le slikanje dogodkov, dejanj in dogajanj, se mu zdi nezanesljiv. Hkrati predstavlja pripoved nekakšno celoto oziroma koherentno enoto z lastnim začetkom, sredino in koncem, zaradi česar pripovednih zgodovin seveda ni mogoče poljubno spojiti v eno samo zgodbo, ampak je potrebno povedati novo zgodbo. Tudi Somersova v prispevku *Pripovednost, pripovedna identiteta in družbena dejavnost* po kritičnem ovrednotenju teorij o oblikovanju angleškega delavskega razreda in pregledu koncepcij pripovednosti in pripovedi izhaja iz prepričanja, da bi se bilo namesto s pretežno analitičnim ali strukturalističnim pristopom bolje lotiti zgodovine tega družbenega razreda pripovedno, kar v nadaljevanju tudi izpelje. Oba prejšnja tipa temeljita po njenem mnenju na implicitni denarativizirani veliki zgodbi, abstrahirani v splošen model razumevanja, kar zamegljuje vlogo pripovednosti pri konstituciji družbenega sveta in samoidentifikaciji dejavnih akterjev kot družbenih bitij.

Članek Haydna Whita z naslovom *Zgodovinsko vzgodbenje in problem resnice* je med zgodovinarji izzval veliko kritik in tudi urednik sam ga v spremni študiji kritično komentira, ker se zdi, da s tem ko daje White prednost figurativnim, z modernističnimi inovacijami prenovljenim reprezentacijam holokavsta pred tradicionalnimi realističnimi prikazi, hkrati problematizira vlogo dejstev pri ugotavljanju veljavnosti pripovedi o holokavstu. V članku

namreč razvija svojo znano temo, da historična dejstva sicer postavljajo določene omejitve tipu pripovedi, ki jo zgodovinar ustvari z vzgodbenjem, torej z generičnimi vzorci zgodbnih zapletov in razpletov, vendar pa dejstva ne narekujejo, katera točno določena zgodba naj bo povedana. Tudi Finneyev prispevek *Mednarodna zgodovina, teorija in izvori druge svetovne vojne* s podobno relativistično intonacijo ponazarja urednikovo skrb, da bi v svojem izboru kar najbolje predstavil različne 'strani' debate o pripovedi v zgodovinopisju. Ker pa avtor obravnava tudi Robertsovo knjigo in ponuja svoj 'pristranski' pogled na njegove poglede in prakso, je uvrstitev prispevka v skorajšen iztek izbora, torej na mesto, ki je za vzvratno osvetlitev uredniških smernic in zaokrožitev celote še posebej primerno, toliko značilnejša. Finney s postmodernističnih izhodišč na vzorcu skupine del, ki sodijo na področje mednarodne zgodovine in obravnavajo začetek druge svetovne vojne, najprej ugotavlja, da vsa izražajo različne sodobno naravnane hegemonistične interese, specifične ideološke pristranosti, kulturne predsodke in z dokazi ne dovolj podprte interpretacije, zaradi česar je vsebina tako izmišljena kot najdena. Čeprav si je Roberts v svojem izrazito pripovednem, a teoretsko reflektiranem prikazu prizadeval za objektivnost in vrednostno nepristranost po vzoru šole »kolektivne varnosti« in »zadnjega liberalnega zgodovinarja« A. J. P. Taylorja, tudi zanj veljajo isti očitki kot za ostale. Robertsovi argumenti so po Finneyu konzervativni in odkrivajo historičnega realista, ki se opira na analitično filozofsko izročilo in zdravo pamet in zagovarja demokratično in priljubljeno tradicionalno zgodovino, ki se je v praksi izkazala za uspešno. Ampak vsako od njegovih ključnih postavk je mogoče problematizirati s poststrukturalističnih izhodišč, kajti dejansko gre za dva povsem inkomenzurabilna diskurza. Toda v nadaljevanju članka Finney vseeno nakaže možnost tesnejšega razmerja in interakcije med postmodernističnim obratom in tradicionalno konzervativno mednarodno zgodovino in s tem možnost njene preobrazbe. Zadnji sklop zaokroža bleščeče napisan prispevek *Prostor za zgodbe*, delo okoljskega zgodovinarja Cronona. Avtor, ki je Robertsu s svojo držo nedvomno bližji od predhodnega, v njem analizira nasprotujoče si zgodbe o prerijskem svetu Velikega nižavja v Severni Ameriki in eksplicitno reflektira tudi lasten intelektualni spoprijem s teoretskimi problemi pisanja zgodovinske pripovedi.

Robertsova hrestomatija ponuja torej dober informativen pregled filozofskih, teoretičnih in metodoloških obravnjav historične pripovedi in vpogled v pri nas manj znano in redkeje obravnavano filozofsko izročilo, ki v bolj »lingvistično predisponirani« domači akademski skupnosti najbrž niti ne bi našlo širše podpore. Urednik se pri tem v svoji vlogi ne pretvarja v pozi domnevno nevtralnega zunanega opazovalca niti ne zapade evforiji nekritičnega navijača. Ko predstavlja osebno angažiran spekter besedil, skozi kritični spopad idej in stališč jasno preseva njegova skrb, da teoretska refleksija pripovedi kljub vsem težavam ne bi pristala v relativizmu in skepticizmu. Odločilna izbira pa je seveda prepuščena bralcu.

Alenka Koron

November 2002

VIII. mednarodni kongres IGEL, Pécs, Madžarska, 21.–24. avgusta 2002

Na Univerzi v Pécsu na Madžarskem je letos potekal osmi kongres združenja za empirično raziskovanje literature IGEL (Internationale Gesellschaft für Empirische Literaturwissenschaft), katerega člani so s svojim teoretskim in eksperimentalnim delom nedvomno močno zaznamovali literarno vedo od konca osemdestih let naprej. Od prve konference leta 1987 v nemškem Siegnu se jih je v razmiku dveh let zvrstilo še sedem, od tega po dve na Nizozemskem, v Kanadi in na Madžarskem ter ena v ZDA, kar je povsem v skladu z dejstvom, da so ravno to tudi dežele, kjer se je paradigma empirične literarne znanosti (ELZ) daleč najbolj razmahnila. Kot so nemški snovalci združenja, predvsem skupina NIKOL pod vodstvom Siegfrieda J. Schmidta (boter združenja IGEL se letos zaradi zdravja prvič ni mogel udeležiti kongresa in je udeležence »nagovoril« le pisno), že od začetka predvidevali in želeli, je raziskovanje te združbe interdisciplinarno zastavljeno, kar pomeni, da se na kongresih poleg klasičnih predstavnikov literarnih ved srečujejo tudi psihologi, sociologi, pedagogi in drugi teoretiki, ki se ukvarjajo z literaturo iz zelo različnih vidikov. Tako ne preseneča, da je letošnji kongres gostoval na psihološkem (!) oddelku starodavne univerze v Pécsu, saj se je ELZ na Madžarskem v okviru psihologije uveljavila bolj kot pa v klasičnih literarnih vedah – psihologa sta tudi oba madžarska predsednika združenja, nekdanji László Halász in sedanji János László.

Četudi je kar nekaj napovedanih predavateljev udeležbo v zadnjem hipu odjavilo – bilo naj bi jih prek 60, z vsega sveta, je zaradi tolikšnega števila razumljivo, da so srečanja na štiridnevem kongresu potekala v treh vzporednih dvoranah, le nekatera predavanja so bila plenarne narave. Tako o dogajanju ni mogoče poročati docela »iz prve roke«, mogoče pa je vseeno predstaviti poglobitve tematske sklope. Eden od osrednjih sklopov, povezan s psihološkimi vidiki recepcije, je bil sklop o branju, v katerega se uvrščajo denimo empirične raziskave prejemnikove percepcije metruma, raziskave, kako bralci konkretizirajo literarne like, raziskave bralnih navad študentov ter razlogov, da berejo in študirajo literaturo. V tem okviru sem podpisani predstavil tudi svojo razpravo o empirični metodologiji za analizo avtorstva.¹ Večina študij v tem sklopu je bila eksperimentalnih: vključevale so delo s študenti, različne vprašalnike, metodo »think-aloud« in podobno, pri obdelavi podatkov pa so uporabljale statistiko. Nekoliko bolj teoretični sklop se je ukvarjal z eno od večnih tem ELZ – namreč razmerjem med »trdimi« in »mehkimi« podatki. Zelo zanimiv je bil sklop o bralni socializaciji in medijih, kjer moram omeniti predvsem študije Margrit Schreier s kölnske univerze in njenih sodelavcev, ki se eksperimentalno lotevajo novih medijev glede na njihov status fiktivno-resnično. Tako so raziskovali odziv publike na psevdo-dokumentarec o množični morilki na internetu, ki je bil fiktiven (je pa zavajal s izjavami kvazi prič, policistov ipd.), ter na film »Blair Witch Project«. Njihove ugotovitve kažejo, da se večina prejemnikov na koncu sicer pravilno odloči glede statusa resničnosti vsebine, da pa jih v določenem trenutku veliko, pri filmu skoraj polovica, vsaj za trenutek podvomi, ali gre za »fiktivno« ali »resnično« zgodbo.

Vsekakor so tovrstne raziskave, za katere se zdi, da s tradicionalno literarno vedo nimajo nobene zveze, odraz splošnejše težnje ELZ k temu, da bi raziskovala vse pojavne oblike »literature« in »fikcije« oziroma predvsem zasledovala spremembe literarnega sistema v okviru sprememb medijskega sistema. V tem kontekstu je seveda raziskovanje odziva gledalcev in statusa resničnosti vsebin na teh medijih povsem legitimno početje, ki ustreza tudi zahtevi po »družbeni koristnosti« stroke.

V istem sklopu smo bili priča še zgodovinski raziskavi vloge staršev pri bralni socializaciji otrok ter izredno zanimivi raziskavi odnosov med izobrazbo, bralno socializacijo in spolom na eni ter reflektivnostjo branja, seganja po visoki literaturi in prenosa iz literature v življenje na drugi strani – v tej raziskavi, ki jo vodi dr. Michael Charlton s freiburške univerze, je sodelovalo kar 1025 telefonskih anketirancev. Krajši sklop je bil namenjen tudi žanru, obsežen pa trendovskim vprašanjem spolnih razlik, v katerem so bile raziskave tipa »Ali so seksistične šale dojete diskriminatorno?«, pa tudi bolj teoretične razprave. Zanimiv je bil prispevek Lenny Vos z univerze v Grönningenu, ki je raziskovala vlogo literarnih časnikov in založb pri produkciji, distribuciji in recepciji literarnih del na Nizozemskem glede na moške in ženske avtorje/avtorice. Sploh je mogoče reči, da je na Nizozemskem ELZ najbolj dosledno razvijala predvsem socioekonomske raziskave literarnega sistema in v zadnjih desetletjih izvedla niz raziskav literarnih institucij, založb, revij, kritike – o tem priča tudi krajši sklop o zgodovini knjig, ki so ga v Pécsu predstavili trije Nizozemci.

Eden od nemških starost združenja IGEL Reinhold Viehoff z univerze v Halleju je v sklopu komparativnih kulturnih študij prikazal prve izsledke iz raziskave v delu, ki jo izvajajo skupaj z ameriškimi kolegi (partner na drugi strani je pri nas nekoliko bolj znani Steven Tötösy, ki pa se konference ni udeležil). Ta obsežen medkulturni projekt na velikem vzorcu anketiranih raziskuje kulturno participacijo študentov v množičnih medijih. (Ob tem je treba nujno vedeti, da tovrstne raziskave ne potekajo na oddelkih za literaturo, temveč komunikologijo ali sociologijo!) V sklopu literatura in vsakdanje življenje so bile na sporedu teme, kot so identifikacijski vzorci pri branju avtobiografij, čustveni vpliv besedil popularnih pesmi ipd. Krajši sklopi so bili namenjeni še sociologiji medijev in literature, lingvistiki, identiteti, metafori in kulturi.²

Podobno kot tematsko delo so bila tudi plenarna predavanja precej raznovrstna, v skladu z interdisciplinarno in intermedialno zasnovano združenja: od sistemsko- in informacijskoteoretičnih razlag horizontalne in vertikalne ekspanzije sodobnih literarnih sistemov (Vladimir Petrov z moskovske univerze) do eksperimentov z otroško literaturo in pedagoško-političnih aspektov vključevanja mladinske literature v srednješolski pouk.

Ob tej pestrosti pristopov in tematike se gotovo postavlja nekaj vprašanj – očitno je namreč, da gre pogosto bolj kot za interdisciplinarnost za pluralizem, četudi je bila ELZ vsaj v začetku zamišljena precej enovito. Skratka, ni videti, da se stališča in ugotovitve članov bližajo kakšni sintezi; pogosto se zdi še, da pristop z vidika neke stroke vključuje tudi preslabo poznavanje dosežkov drugih strok (predvsem literarne) in da so razpoke med znanstveniki ne le metodološke, temveč tudi globlje epistemološke narave. Ob tem ostaja nesporno, da so dosežki mnogih članov združenja IGEL izjemni v mednarodnem merilu in da ELZ odpira mnoga nova vrata tradicionalni literarni vedi in njenim (tradicionalnim) brezpotjem. Ravno plodnost skupaj s sposobnostjo

sinteze vodilnih teoretikov ELZ bosta združenje gotovo poganjali še naprej, da bo premagovalo prepreke, ki jih postavljajo različne stroke, vključene v delo – te je gotovo mogoče preiti z izboljšanim sodelovanjem. Bienalna srečanja pa bodo ostala ne toliko prostor sinteze kot soočanja divergentnih teoretskih pogledov in metodoloških pristopov; predvsem pa tudi prostor živahnega intelektualnega in družabnega življenja na medosebni ravni – mnogi udeleženci se med seboj dobro poznajo že od začetkov združenja in jim kongres pomeni več kot le strokovno srečanje, kar se je izkazalo na večernih družabnih srečanjih ter na izletu v vinske gorice v okolici Pécsa.

Teh nekaj podatkov in obrobnih ugotovitev o kongresu bržkone lahko zadosti le zelo osnovnim potrebam po informiranju o »praktičnih« dosežkih ELZ, ki je pri nas v celoti še relativno slabo znana, od raziskovalne tradicije naše stroke pa so njeni koncepti eksperimenta, interdisciplinarnosti in timskega dela oddaljeni – lahko rečemo – »svetlobna leta«. V tem smislu si ELZ zasluži mnogo podrobnejšo obravnavo, ravno tako dosežki kongresov v petnajstih letih, kar obstaja združenje IGEL. Nekaj pa je gotovo: če kje, potem se novi trendi v zvezi s preučevanjem literature, namreč večja vloga socioloških, komunikacijskih in medijskih študij (morda ni neupravičena bojazen, da se »literatura« v tem okviru utegne kar raztopiti), v najbolj očitni obliki kažejo ravno v ELZ, ki je že od nekdaj dovzetna za pritiske po objektivizaciji in scientifikaciji humanistike. Skupaj z uvodnim predavateljem iz države gostiteljice Györgyjem Kálmánom je mogoče skleniti, da ELZ sicer ni popolnoma prevladala v sodobni literarni vedi in izobraževalni hierarhiji, da pa je zasedla pomembno mesto v stroki in dosegla številne teoretične in praktične rezultate – o pestrosti in živahnosti raziskovalnega področja ter inovativnosti njenih metodoloških prijemov pa nedvomno priča tudi pravkar minuli kongres.

Marijan Dovič

OPOMBE

¹ Slovenska različica razprave je izšla v SRL št. 2, 2002, str. 233-249.

² Več informacij o kongresih združenja in natančen program si je mogoče ogledati na spletni strani IGEL <http://www.arts.ualberta.ca/igel/>, na naslovu <http://www.arts.ualberta.ca/igel/IGEL2002/Proceedings.htm> pa je na voljo tudi večina predstavljenih razprav.

SIMPOZIJ

KAKO PISATI LITERARNO ZGODOVINO DANES?

ZRC SAZU, Ljubljana, 14. – 15. oktober 2002

Mednarodni simpozij z naslovom *Kako pisati literarno zgodovino danes?* sta pripravila predstojnik Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU Darko Dolinar ter predsednik Slovenskega društva za primerjalno književnost Marko Juvan. Referenti (od dvajsetih najavljenih se jih je srečanja udeležilo šestnajst, poleg Slovencev še iz Avstrije, Italije, Hrvaške, Češke, Poljske, Slovaške in Nemčije) so se v svojih prispevkih dotikali različnih problemov literarne zgodovine ter se v sklepnih ugotovitvah izrekli o naslovnem vprašanju simpozija. Dvodnevno srečanje v Mali dvorani ZRC SAZU sicer enovitega odgovora na zastavljen problem ne more dati, cilj simpozija je bil (po uvodnih besedah Marka Juvana) torej bolj v začetanju temeljnih lastnosti, ki naj bi jih sodobna literarna zgodovina imela. Nesporno je namreč, da stari model literarne zgodovine – z ideološko konotacijo in normativnostjo – ni več sprejemljiv, same literarne zgodovine se pa tudi ne da ukiniti (pri tem so si bili referenti enotni), saj njene funkcije ne morejo nadomestiti razni kritični pregledi, literarni portreti ali interpretacije. Ravno usoda literarne zgodovine kot »velikega žanra« je bila osrednja tema Juvanovega uvodnega referata. Za žanrski pristop k literarni zgodovini se je Juvan odločil zaradi posebne avtoritete, ki jo ima literarna zgodovina pri družbenem proizvajanju preteklosti. V sedanjem stanju vidi Juvan več opcij za žanrsko preobrazbo literarne zgodovine, od katerih se zdi posebej zanimiv pojav hipertekstualnega literarno-zgodovinskega arhiva. Literarna zgodovina naj po Juvanovem mnenju ostane posebna pripovedna sinteza, ki pa ne more več biti totalizacija »velike zgodbe«, niti ne more več obravnavati literature brez njene vpetosti v družbene in kulturnozgodovinske formacije. Da širša javnost od literarne zgodovine to še vedno pričakuje, dokazuje Juvan z medijskim odzivom na izid *Slovenske književnosti III* (2001).

Bistvo literarnozgodovinskega žanra je začrtal tudi Janko Kos v prispevku *Stari in novi modeli literarne zgodovine*, pri čemer je izpostavil, da uporaba historične metode sama po sebi še ne pomeni pisanja literarne zgodovine. V novih modelih literarne zgodovine se mu je zdelo pomembno prepletanje mnogih filozofskih ter znanstvenih metod, od katerih naj bi bila ena dominantna (relativni metodološki pluralizem). Z drugačnega vidika je razmerje med starimi in novimi modeli opredelil Vladimir Biti v prispevku *Im Namen des ganz Anderen*; omenjeni konflikt je videl kot posledico »postmodernega obrata«, s katerim se je predstava klasičnih nacionalnih literarnih zgodovin o enovitosti literature razblinila, se preusmerila od evropocentričnosti na večkulturnost ter od linearnosti zgodovinskega poteka na intertekstualna križišča. Večino referata je avtor namenil izpeljavi posledic tega preobrata. Simpozij sta nadaljevala Božena Tokarz (*Literarna zgodovina in njen predmet*) ter Darko Dolinar (*Literarna zgodovina in njeni bralci*). Predmet literarne zgodovine ni le beleženje literarnih pojavov, temveč tudi njihovo vrednotenje, pri čemer je Božena Tokarz izpostavila problem meril, ki uravnavajo ta izbor. Zavzela se je za ohranitev kriterija literarnosti (opredelila ga je s kogni-

tivističnega stališča v pojmovni mreži, temelječi na prototipih), vendar naj le tega dopolnjuje sociološki kriterij popularnosti. Darko Dolinar je v svoj referat vključil dve temi; prva je recepcijski vidik literarne zgodovine (govor je bil o skupinah uporabnikov literarne zgodovine ter njihovih horizontih pričakovanj), druga pa problematika sodobne literarne vede z vidika njenih recipientov. Tu je avtor izpostavil zanimivo protislovje, saj širša kulturna publika od literarne zgodovine pričakuje ravno tisto, kar teoretična refleksija postavlja pod vprašaj, torej preglednost, preprosto sistematiko in ustrezno ovrednotenje gradiva.

V nadaljevanju simpozija so svoje prispevke predstavili nemško govoreči referenti: Peter Zajac (*Literaturgeschichte als synoptische Karte*), Peter V. Zima (*Historische Perioden als Problematiken: Sozio-linguistische Situationen, Soziolekte und Diskurse*) in Johann Strutz (*Dialog, Polyphonie und System: Zur Problematik einer Geschichte der »kleinen Literaturen« im Alpen-Adria-Raum*). Zajac se je posvetil problemu zgodovinske perspektive (zlasti njenemu premikanju iz bližnjih v panoramske posnetke) ter razmišljal o literarni zgodovini z vidika ustvarjanja literarnega spomina. Prišel je do zaključka, da ima takšna zgodovina bolj prostorsko kakor časovno naravo. Referat Petra V. Zime je obravnaval vprašanje literarnih obdobij; ni jih dojemal kot homogene enote, realno obstoječe v zgodovini, temveč kot znanstvene konstrukcije, nastale z opazovanjem raznovrstnih odgovorov na skupne problematike. Prispevek Johanna Strutza je pravzaprav povzetek del v okviru celovškega komparativističnega raziskovanja regionalnih literarnih odnosov v alpsko-jadranskem prostoru, ki so lahko večjezični, narečno-regionalni ali pa obrobni del nacionalne literature. Analiza teh pluralnih odnosov je delno sorodna že obravnavanemu teoretičnemu izpeljevanju Vladimirja Bitija. Prvi dan simpozija je sklenila razprava Jole Škulj *Modernistična literatura in spreminjanje paradigme literarne zgodovine*. Referentka je uporabila pojav modernizma za zgled obdobja, ki je pri vpenjanju v historični niz izrazito problematično; vzrok za to je Jola Škulj videla v vsesplošni modernistični heteronomnosti ter posebej v spremenjenem pojmovanju historičnega in realnega. Prispevek je obravnaval tezo, da je ravno slednje pojmovanje omogočilo podlago za daljnosežne spremembe literarnozgodovinske paradigme.

Naslednji dan simpozija sta uvedla tržaška sodelavca Marija Mitrović (*Energija zablode*) in Ivan Verč (*Ustvarjalni subjekt kot predmet raziskovanja književnosti*). Prispevek Marije Mitrović je aktualno nezaupanje v literarno zgodovino primerjal s stanjem na začetku 20. stol. npr. pri Šklovskem, na katerega se avtorica navezuje že v naslovu referata. Poudarila je pomembnost zavezanosti literarne zgodovine tako pedagoškim kot znanstvenim ciljem ter opozorila, da danes ukvarjanje s samo književnostjo ni več dovolj, pomembnejši postaja njen kontekst. Verčev referat pa se je usmeril k »subjektu ustvarjalnega procesa« in izjavi kot predmetu literarnega raziskovanja; krizo literarne zgodovine je povezal s krizo identitete kot logične rezultante iluzije o določanju pomenov. V nadaljevanju je praški referent Miloš Zelenka v razpravi *Manuskriptologija in njen pomen za literarno zgodovino v kontekstu sodobne metodologije* predstavil manuskriptologijo (genetično kritiko) kot »globalno literarnovedno metodo«, ki daje nov pomen študiju rokopisov in na novo osvetljuje proces pisanja. Tema je aktualna, saj omenjena metoda v okviru poststrukturalističnih struj prodira tudi v slovansko okolje. Sledila sta referata Alenke Koron (*Spet najdeni čas? K vprašanju pripovedi v literarnem*

zgodovinopisju) ter Jelke Kernev Štrajn (*Spomin kot fragment, vtkan v tekst*). Alenka Koron je podrobno, tudi na slovenskih zgledih analizirala vlogo pripovedi v literarni zgodovini, česar sta se dotaknila že Juvanov in Kosov prispevek. Druga avtorica pa se je ukvarjala z vprašanjem, kako nekatere uvide feministične literarne vede produktivno vključiti v koncepcijo literarne zgodovine; v zvezi s tem je opazovala razmerje med spominom in pozabo, ki sta ga v svoji razpravi delno vključila že Vladimir Biti ter Peter Zajac. V popoldanskem delu simpozija sta z zanimivima referatoma nastopila še Marijan Dovič (*Pisanje literarnih zgodovin in empirična literarna veda*) ter Lado Kralj (*Razpoka med kanonskim in znanstvenim diskurzom*). Dovič je kot možen odgovor na naslovno vprašanje simpozija ponudil sugestije empirične literarne vede, ki zagovarja teoretično prepričljivost, eksplicitnost ter tudi preverljivost literarne zgodovine; obenem se zaveda iluzorične objektivnosti oz. pripovednega konstrukta sleherne literarne zgodovine ter namesto k univerzalnosti teži k njeni uporabnosti za različne naslovnike in namene. Lado Kralj pa je obdelal konflikt med kanonsko literarno zgodovino, razumljeno kot časovno kontinuirano zgodbo s sinhronimi preseki, in znanstvenim raziskovanjem literature; omenjeni konflikt je navezal na znamenito Aristotelovo razlikovanje med *poiesis* ter zgodovinsko kroniko. Ob znani Hollierjevi knjigi je orisal približevanje današnje literarne zgodovine formi eseja.

Srečanje je s sklepnim govorom zaključil Darko Dolinar, eden od organizatorjev. Izpostavil je stališče celotnega simpozija, da je pisanje literarne zgodovine danes mogoče, in povzel številne kritike tradicionalne literarne zgodovine, ki jih je bilo moč zaslediti v prispevkih (dileme o izhodiščih, možnostih, recipientih, predmetu/subjektu, teoretičnem orodju ter nenazadnje znanstvenosti literarne zgodovine). Zadovoljiva je bila prisotnost tendenc o »drugačni« literarni zgodovini (dekonstrukcija, genetična kritika, recepcijska zgodovina, feministična in empirična literarna veda), a žal ni bilo priložnosti za predstavitev enako aktualnih kulturnih študij. Dolinar je pohvalil tudi mestoma živahno diskusijo ter odziv medijev (oba dneva simpozija je obeležil novinar *Dela* Marijan Zlobec), manj je bil zadovoljen s številom gostov, pogrešal je zlasti kolege z obeh univerz. Na koncu govora je z mislijo, da je delo znanstvenika dokončano šele, ko je izdano, publicirano in dostopno kritiki, napovedal izdajo zbornika referatov s simpozija, katerim bodo dodani prispevki štirih manjkajočih udeležencev. Omenjeni zbornik naj bi predvidoma izšel prihodnje leto, že pred simpozijem pa je bila na voljo brošura s povzetki referatov v slovenščini in tujih jezikih. Povzetki so dostopni tudi na spletni strani Slovenskega društva za primerjalno književnost (<http://www.zrc-sazu.si/sdpk/>).

Matjaž Zaplotnik

NOVO VODSTVO IN NOVI NAČRTI SLOVENSKEGA DRUŠTVA ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST TER PRVI ČASTNI ČLAN

V prostorih Društva slovenskih pisateljev je 20. junija 2002 potekal občni zbor Slovenskega društva za primerjalno književnost (SDPK), na katerem so bili izvoljeni novi organi društva, prvič v zgodovini pa je društvo imenovalo tudi častnega člana. Na predlog Izvršnega odbora je bil za častnega člana soglasno imenovan akademik Janko Kos za izjemne dosežke v stroki. Pestro in kakovostno delo društva v preteklih letih je predstavila dosedanja predsednica Jola Škulj. Na volitvah novih organov društva je bil za novega predsednika z veliko večino izvoljen Marko Juvan, za člane Izvršnega odbora pa še Darko Dolinar, Marijan Dovič, Seta Knop, Matevž Kos, Iztok Osojnik, Darja Pavlič, Tone Smolej, Vid Snoj, Jola Škulj in Tomo Virk. Člani nadzornega odbora so postali Ivo Svetina, Majda Stanovnik in Vilenka Jakac Bizjak, člani častnega razsodišča pa Katarina Bogataj Gradišnik, Janez Stanek in Vlasta Pacheiner.

V razpravi o delu društva v novem mandatu, ki jo je vodil delovni predsednik Darko Dolinar, je med drugim beseda tekla o predavanjih, ki so razmeroma slabo obiskana. Zato so se prisotni strinjali, naj bi bilo predavanje v prihodnje manj, pa zato toliko bolj tehtna, še bolj pa bi kazalo več časa in energije posvetiti okroglim mizam in posvetom. Prisotni so razpravljali tudi o tem, kako obdržati visoko znanstveno raven delovanja društva in revije, ter se zavzeli za širjenje članstva. Sprejeli so sklep, naj bo nova društvena članarina 3.000 SIT, prav toliko pa bo znašala tudi letna naročnina na revijo Primerjalna književnost.

Novi Izvršni odbor SDPK je na konstitutivni seji izmed članov odbora izvolil podpredsednika (Vid Snoj), tajnika (Marijan Dovič) in blagajnika društva (Tone Smolej). Novi predsednik Marko Juvan je izpostavil pomen tehtne izbire prireditev in predavanj ter organizacijo mednarodnih posvetov vsaki dve leti (društvo je v sodelovanju z Inštitutom za literaturo in literarne vede ZRC SAZU oktobra letos že izvedlo odmeven mednarodni simpozij Kako pisati literarno zgodovino danes?). Odbor je razmišljal tudi o posebnih »komparativističnih dnevih« in potrdil nekaj prireditev, ki se bodo predvidoma zgodile konec tega in v začetku prihodnjega leta. Revija pa je dobila novo urednico: na predlog dosedanjega urednika Toma Virka je izvršni odbor soglasno potrdil Darjo Pavlič, ki je bila doslej tajnica društva.

Pomembna pridobitev za delovanje društva v zadnjem času so tudi društvene spletne strani, na katerih je mogoče najti mnogo informacij o delu društva ter o komparativistiki na Slovenskem, pa tudi kazala in dvojezične povzetke razprav v Primerjalni književnosti (strani si lahko ogledate na naslovu <http://www.zrc-sazu.si/sdpk/>). Vsi, ki vas to zanima, ste vabljeni k rednemu obiskovanju strani; morebitne novice, komentarje ali dopolnila pa lahko kadar koli pošljete spletnemu uredniku.

Marijan Dovič

**Prireditve Slovenskega društva za primerjalno književnost
(1998-2002)**

1998

- Janko KOS: Pripovedovalec kot tipološki problem. (Iz naratološkega cikla) (15. 4.)
- Willie van PEER (München): Toward a Poetics of Emotion (Iz cikla »Novi metodološki pristopi«) (22. 4.)
- Willie van PEER: Absicht und Abwehr: Intention and Interpretation (24. 4.)
- Clive THOMSON (University Western Ontario, Kanada): Bakhtin, Foucault and Problems of the Subject (5. 6.)
- Peter HITCHCOCK (City University of New York): Bakhtin as "Borg"? Historicizing the body of Bakhtin (Iz cikla »Novi metodološki pristopi«) (5. 6.)
- Peter HITCHCOCK: Globalization or Marginalization? New Agendas in Literary and Cultural Studies (Iz cikla »Novi metodološki pristopi«) (8. 6.)
- Clive THOMSON: Marginalizing Discourses (8. 6.)
- Janko KOS: Prevrednotenje Otona Župančiča (18. 6.)
- Boris A. NOVAK: Hommage a Mallarmé. De l'aventure. Poétique de Mallarmé dans la poésie slovène (30. 11.)

1999

- Malcolm BRADBURY: Literature and Places (26. 2.)
- Tomo VIRK: Literarna veda in njen predmet (16. 6.)
- Vid SNOJ: Nova zaveza in slovenska literatura (13. 10.)
- Tine HRIBAR: Postmoderna šibka misel. Pirjevec vs. Vattimo (21. 10.)
- Marko JUVAN: Geneza intertekstualnosti, poststrukturalizem in slovenska teoretska "avantgarda" (18. 11.)
- Iztok OSOJNIK: Dekonstrukcija sonetne forme (16. 12.)

2000

- Posvetovanje o metodah in programih književnega pouka (koordinator Janko Kos) (18. 2.)
- Terry EAGLETON (Oxford): Culture Wars (16. 3.)
- Ivo SVETINA: Moja ojdipovska poetika (11. 4.)
- Andrej MEDVED: Podoba pesnika v zrcalu. [Sadove, Bataillove, Artaudove in Memonove poetike] (18. 4.)
- Anne UBERSFELD (Université III, Pariz): Metode analiziranja gledaliških tekstov (franc.) (26. 10.)
- Vladimir BITI (Zagreb): Granice pri/povijesti (8. 11.)
- Boris A. NOVAK: Literarnozgodovinski obseg pojma simbolizem (9. 11.)
- Andrej BLATNIK: Velika in majhna kratka zgodba (22. 11.)

2001

- Jean BESSIÈRE (Université III, Pariz): Situation de la littérature comparée (15. 2.)
- Jean BESSIÈRE: How to Reform Comparative Literature's Paradigms in the Age of Globalization? (16. 2.)
- Janez VREČKO: Bogomilina religioznost in Črtomirova mistika (6. 3.)
- André LORANT (Université de Paris XII): Une lecture du Centenaire (25. 10.)
- André LORANT: Aspects romantiques des Premiers romans (26. 10)
- John NEUBAUER: Zriny, Zrinyi, Zrinski: nacionalne opere in narodno prebujenje (6. 12)
- Okrogla miza ob izidu knjige *Slovenska književnost III*. (Matej Bogataj, Helga Glušič, Andrej Inkret, Ignacija J. Fridl, Lado Kralj, Peter Kolšek, Matevž Kos, Irena Novak Popov, Darja Pavlič in Alojzija Zupan Sosič) (17. 12.)

2002

- Okrogla miza: Pomen in sprejem Hugoja na Slovenskem. (Boris A. Novak, Katarina Marinčič in Tone Smolej) (27. 2.)
- Daniel-Henri PAGEAUX: Perspectives d'études en littérature comparée: imagologie et imaginaire (1. 3.)
- Peter ZAJAC (Humboldtova univerza, Berlin): Srednjeevropske himne (20. 3.)
- Matija OGRIN (ZRC SAZU): Literarno vrednotenje na Slovenskem med vojnama: izhodišča, smeri, problemi (26. 3.)
- Okrogla miza: Hans-Georg Gadamer in njegovo delo (Darko Dolinar, Valentin Kalan, Dean Komel in Nike Kocijančič; moderator Tomo Virk) (3. 4.)
- Lojze Kovačič: Avtobiografija ni življenjepis (10. 4.)
- Steven SHAVIRO (University of Washington): The Cyberculture and the Network Society. (7. 5.)
- Lars LOENNROTH (University of Goeteborg): Literarni kanon na Švedskem (23. 5.)
- Mednarodni simpozij: Kako pisati literarno zgodovino danes? / How to Write Literary History Today? (14.-15. 10.)

Sodelavci v tej številki:

Janko Kos,
1000 Ljubljana

Brane Senegačnik,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za klasično filologijo,
Ljubljana, Aškerčeva 2

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

Marijan Dovič,
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

Matjaž Zaplotnik,
4000 Kranj

UDK 82.01

literarna zgodovina / literarna tipologija / literarna periodizacija

Janko Kos: Uvod v historično-tipološko sistematiko literarnega razvoja

Razprava analizira problem literarnega razvoja na različnih ravneh, od razvoja posameznih avtorskih opusov do razvoja posameznih nacionalnih literatur, večjih literarnih regij, evropske in svetovne literature v celoti, literarnih smeri in obdobjih, vrst ali zvrsti. V tem okviru razločuje različne tipe literarnega razvoja, njegove notranje in zunanje vzroke. Ob evropski literaturi preverja možnost razvojnega periodiziranja s pomočjo duhovnozgodovinske metode in prihaja do sklepa, da je ta vidik potrebno dopolniti z ahistoričnotipološkim. Evropski model literarnega razvoja ne pride v poštev za razlago orientalskih literatur starega in srednjega veka, pač pa je v nji mogoča uporaba tipološkega aspekta.

UDK 821.14'02.09-2 Sophokles

antična tragedija / dramski liki / Sophokles / Kralj Ojdip

Brane Senegačnik: Stranski liki v Sofoklovih tragedijah. Prikaz njihovega dramaturškega pomena ob liku Tejrezije v Kralju Ojdipu

Avtor se uvodoma dotakne problema določanja glavnih in stranskih likov v dramah ter predstavi specifične težave v zvezi s tem v antičnih tragedijah. Predlaga kriterij za določanje statusa dramskih likov v Sofoklovih delih. Kot važen element dramske resničnosti obravnava t. i. dramsko klimo. Pomen stranskega lika je predstavljen ob primeru lika vidca Tejrezije v Kralju Ojdipu.

UDK 111.852:141.33

82.01

estetika / mistika / estetsko izkustvo / literarna recepcija / spoznavna teorija

Alenka Jovanovski: Novoveška estetika in mistika

Članek se ukvarja z izkušnjo lepega kot možno stično točko med mistiko in novoveško estetiko, razvoj katere – obravnavan v luči Gadamerjeve teze o subjektiviranju estetike prek Kanta – je s tem položen na ozadje Platonove filozofije in mistične estetike Dionizija Areopagita. Po drugi strani ugotavlja razvojne linije estetike med Kantom in Iserjem, čigar teorija bralnega dejanja pobija Kantovo tezo o manku spoznavne vrednosti v estetskem izkustvu. Ker to ostaja zamejeno v odnos subjekt-objekt, se bralno dejanje – kljub analogiji z mističnim vzponom k Bogu – dopolni samo v bralčevem spoznanju samega sebe.

UDK 82.01

empirična literarna veda / metodologija literarne vede / literarni sistem / sistemska teorija

Marijan Dovič: Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija kot teoretična temelja empirične literarne znanosti

V prispevku obravnavam širše teoretično ozadje, na podlagi katerega je empirična literarna znanost (ELZ) razvila specifičen koncept literarnega sistema in teoretično-metodološki aparat. Gre za radikalni konstruktivizem kot novo epistemološko in spoznavno paradigmo ter za sistemska teorijo, ki ponuja okvir za razlago literarnega sistema in njegove umeščenosti v sodobno družbo.

UDK 82.01

Iser, Wolfgang / literarna recepcija / recepcijska teorija / literarna antropologija

Intervju: Literatura kot dejanje prestopanja meje. Intervju-dialog s profesorjem dr. Wolfgangom Iserjem

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 med-disciplinarni 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 dvojnim 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 presežajo 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 vstavi.

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 uporabljenih 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. 2,
Ljubljana, December 2002*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

• PAPERS

Janko Kos:

An introduction to a historical-typological systematics
of literary development 1

Brane Senegačnik:

Defining the supporting characters in Sophocles' tragedies,
and their dramaturgical significance of Tiresias
in *Oedipus Rex* 23

Alenka Jovanovski:

Novoveška estetika in mistika 41

Marijan Dovič:

Radical constructivism and systemic theory
as theoretical grounds of empirical literary studies 59

• INTERVIEW

• BOOK REVIEWS

• CHRONICLE

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 25/2002, št. 2

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«.

Spletna stran (Homepage): www.ZRC-SAZU.si/sdpk

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals. – 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 12. decembra 2002.