

je po Bahtinu polifoni tip pripovedi, kjer ne prevladuje nobeno izmed idejnih gledišč pripovedovanih oseb. Prevladujoče idejno gledišče pa se spet pojavi v delu Rudija Šeliga *Triptih Agate Schwarzkobler* in sicer na ravni čutne percepcije, ki prehaja v simboliko. Meja takega raziskovalnega postopka pa se pokaže ob delu Dimitrija Rupla *Čaj in puške ob štirih*. V njem se avtor identificira z vsevednim pripovedovalcem in s pomočjo sinopsisov in beležk razkriva svoj ustvarjalni postopek. Pripoved postaja torej pričevanje, ki pa ni predmet literarne teorije.

Analiza vseh sedmih pripovednih del je natančna, razvidna in v sebi logična. Marjan Dolgan si je prizadeval, da bi s pomočjo diagramov, veznega besedila in sklepne besede ostal čimbolj jasen in razumljiv. Vendar se nam vsiljuje vprašanje opredelitev iz same analize, saj je kronološka razporeditev analiziranih del dana samo kot zunanji dejavnik. Vzrok za to pomanjkljivost lahko poiščemo že v samih zastavljenih literarnoteoretskih izhodiščih. Dolgan najde oporo za analizo v Kmeclovem sistemu zvrsti in vrst. Vrste – oziroma po Kmeclu zvrsti (epika, lirika, dramatika) – so zbirni pojmi, ki ne določajo strukturne vsebine. Sistem ni utemeljen niti etimološko niti literarnozgodovinsko. Samovolja se pokaže tudi v uporabi pojma mimezis. Avtorju pomeni mehanično preslikavo realnosti v pripovedno delo, kar je popolnoma zgrešeno glede na izvor in razvoj pojma. Odsotnost nekaterih vidikov v raziskavah ima vzrok prav gotovo v tem, da avtor ne upošteva filozofskih in znanstvenih teorij, v katerih so ti temeljni pojmi nastali.

Kljub naštetim pomanjkljivostim, ki jih bo treba preverjati tako v teoriji kot v praksi, pa lahko trdimo, da je Dolganovo delo dobrodošel prispevek k tistemu, kar je bilo na Slovenskem storjeno na področju literarne teorije.

M. Kovačević

ANTOLOGIJA KONKRETNE IN VIZUALNE POEZIJE

Uredil in spremno besedo napisal Denis Poniž.

Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979. (Kondor, 176).

Poniževa antologija si zastavlja več ciljev: najprej skuša prikazati izvir konkretne poezije in pobude, ki so omogočile njen nastanek in razvoj; temu sledi razvrstitev po »vsebinskem in vsebinsko idejnem načelu«; zaradi samorefleksivne naravnosti celotne moderne umetnosti, kamor nedvomno sodi tudi konkretna poezija, pa vsebuje tretji del manifeste in teoretične spise konkretistov.

Vsekakor je treba pritrditi Ponižu, da pri iskanju izvirov in pobud za konkretno poezijo ni mogoče seči v antiko, srednji vek, renesančni in baročni manierizem, saj se tu še ne pojavlja poezija, ki bi z vključevanjem prazne površine dosegla dodatno pomensko razsežnost, ampak gre le za »vnaprej zamišljeno obliko in njej prirejeno vsebino, ki je kot taka ostala brez vpliva na današnjo konkretno poezijo« (Poniž). Zato se ni mogoče strinjati z G. R. Hockejem, ki skuša povezati srednjeveške manieristične pisce in francoske simboliste, češ da oboji verjamejo v magično delovanje besede, v konstruktivno blodnost in nagnjenje k bizarnemu igračkanju. Dokler gre namreč za poezijo, ki so ji dodani likovni elementi, so pred nami le optično-semantične tautologije, ne pa konkretna ali vizualna poezija. Med »predhodniki in vzorniki konkretnega in vizualnega pesništva« ima zato posebno mesto šele Mallarmé, ki je v svojo poezijo vključil tudi prazen prostor in s tem dosegel vidni učinek pesmi. Apollinaire veže simbolizem s futuristično, dadaistično in konstruktivistično literaturo. Zadnje dejanje pred pravim nastopom konkretne poezije pa pomeni letrizem, ki enoto svojega pesniškega govora, črko, »postavi v nič, da bi z njo obnovil vsebino pesmi« (Isou).

Kaj pravzaprav razumemo pod pojmom konkretna poezija? Ker ob

njem nastopajo še fonična, vizualna, kinetična, multidimenzionalna, objektivna, taktilna, kibernetična poezija itd., se Poniž pri razdelitvi besedil nasloni na Gomringerjevo definicijo, ki pravi, da je »konkretna poezija ... vrsta jezikovne eksperimentalne književnosti, ki reflektira in tematizira sredstvo ... jezik.« Samo ime izvira iz leta 1930, ko je T. van Doesburg uvedel pojem »konkretno« v slikarstvo in s tem označil postopke, ki ne reprezentirajo resničnosti, ampak prezentirajo in s tem tematizirajo umetniška sredstva. To pa je znani prelom med mimetičnim in nemimetičnim, ki ga je zdaj morda moč najprepričljiveje pokazati tako, da postavimo na glavo znano misel iz Heglovega *Uvoda v estetiko*, ki je veljala za mimetično umetnost, tako predelana pa postane odlična definicija vsakršne »konkretno« dejavnosti. Glasila bi se takole: konkretna poezija je pojav, ki kaže sam nase in na to, kar je, kot zunanje, ne pa na kaj drugega. (Omenjena Heglova misel je v izvirniku takšna: »Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber und das, was sie als äussere ist, vor, sondern ein anderes ...«; prim. G. W. F. Hegel, *Ästhetik I-II*, Stuttgart 1971, Reclams Universal-Bibliothek 7976-84, str. 61.)

Takšen »transport brez blaga« pa je na jezikovnem področju veliko težji kot npr. v likovni umetnosti, saj je jezik najprej sredstvo informacije in komunikacije; to pa seveda ne pomeni, da ga ni moč estetsko oblikovati, pri čemer s takšnim oblikovanjem mislimo na prostorsko-časovno strukturo, kjer črke, besede, pisava, razmiki med črkami, ki so bili prej kot nosilci informacije popolnoma v ozadju, postanejo »glavna stvar«. S tem je onemogočeno poprejšnje linearno branje, pa tudi estetsko-kontemplativna drža sprejemalca, ki mora zdaj komponirati možne tekstualizacije na prazen list papirja.

S tem pa smo po našem mnenju pri osrednjem problemu konkretne poezije sploh, namreč pri vprašanju koherence med pesniško teorijo in pesniško prakso, saj je iz povedane-

ga razvidno, da za recipiranje konkretne poezije ni dovolj le tradicionalna pasivna senzibilnost, ampak kar najintenzivnejše intelektualno in ustvarjalno sodelovanje.

Konkretna poezija skuša vsekakor ohraniti pomenske razsežnosti svojega materiala, saj bi po mnenju Siegfrieda J. Schmidta, kolikor bi jih zanikala, uknila tudi možnosti poezije same. V tem pa je ravno bistvo problema. Pomen je namreč pogosto mogoče vzpostaviti le prek teorije, pri čemer ostaja delo le še njena dokumentacija in kot tako nepotrebno in celo odvečno. Umetniško delo ne more več fungirati samostojno, ampak le v tesni prežetosti s teorijo. Ob tem vidi Schmidt samo dvoje možnosti: ali je treba vzpostaviti popolnoma nov pojem umetnosti, ki ne bo več orientiran v delo, ali pa imeti umetnost za zgodovinsko preseženo razvojno stopnjo. Kakor hitro namreč dopustimo sovpadanje teorije in umetniške prakse, zanikamo posebni značaj umetnosti kot poiesis, s tem pa tudi pravico do njenega obstoja. To dogajanje, ko se »specifično estetska refleksija osamosvoji do te mere, da ji v skrajni instanci prehod v delo (mise en oeuvre) ni več potreben,« imenuje Mikel Dufrenne prestop v »novi idealizem«.

Vendar pa, če lahko verjamemo nekaterim teoretikom konkretne poezije, stvar le ni tako tragična. Če je res konec z literaturo kot zabavo in kontemplativnim predahom, kjer je sprejemalec ostajal vseskozi pasiven in neaktiven, medtem ko je ob konkretni poeziji soustvarjalen in dejaven, mora estetska struktura teksta vsebovati tudi »politično« razsežnost, ki vodi v »permanentno ustvarjalno revolucioniranje življenja« in sveta, ki naj znova zveže človeka in umetnost. Konkretna poezija naj bi bila torej družbenopolitično bolj ostra od angažirane, saj kaže na nujnost progresivne spremembe »vsega obstoječega«. V isti sapi pa nam teoretiki zatrjujejo, da konkretna poezija »nikakor ni moralna ali politična« (Schmidt). Morala in politika sta namreč tista dva elementa, ki sta imela največ

moči nad tradicionalno posnemovalsko umetnostjo. Kje pa naj se umestita v nemimetični strukturi konkretne poezije? Nikjer drugje kot prav v teoriji, ki kot »mimetični« del konkretne poezije omogoča identifikacijo in s tem katarzo, ki je zdaj v očiščenju od vsakdanjega jezika in v spoznanju drugačne jezikovne možnosti. Politična razsežnost pa je gotovo v njeni veri, da zmore spremeniti sprejemalčevo zavest in njegova pričakovanja, s čimer je znova poudarjena utopična perspektiva o avtentičnem življenju v umetnosti.

Vendar pa zadeve niso tako preproste tudi na samem področju konkretne umetniške prakse. »Inovativni mik in umetniško-politična provokacija zelo hitro bledita, ker je (v konkretni poeziji, op. J. V.) estetska in semantična ponudba zelo majhna« (Schmidt). Kajti če tekst, pri katerem se sintaksa, semantika in kombinatorika nagibajo k ničli, jemljemo zgolj kot tekst, brez teoretičnega povratnega odkrivanja, nam zbuja dolgočasje. Pa tudi če nam uspe (s teorijo ali brez nje) tekst dešifrirati, se pojavi vprašanje ponovnega branja, ki je tako značilno za tradicionalno posnemovalsko literaturo. Razrešeni rebus nas ne zanima več, saj smo od njega dobili vse, kar smo hoteli. Marxova misel o večni normi in nedosegljivem vzoru umetnosti tu odpove. Samo tekst, ki ga ni mogoče enosmiselno interpretirati, nas sili v nove in nove spopade s seboj.

S tem je v grobih črtah nakazanih nekaj problemov, povezanih s konkretno poezijo, ki jih Poniževa, sicer zelo informativna spremna beseda k antologiji ni nakazala v zadostni meri. Seveda pa tudi takšna, kakršna je, pomeni za nas pomembno pridobitev pri spoznavanju najmodernejših pesniških tokov. Taka bo tudi zbudila zanimanje za »globlje in manj znane plasti konkretnega pesništva«, za kar si je prizadeval avtor.

J. Vrečko

Max Bense: ESTETIKA

Prevod Radoslav Putar. Spremna beseda Boris Kelemen.

Otokar Keršovani, Rijeka, 1979.

Bense je verjetno tudi slovenskim komparativistom tako poznano ime, da ga ni treba posebej predstavljati, njegova *Estetika*, katere osnovo tvorijo štirje deli, prvič izdani med leti 1954 in 1965, pa predstavlja vrh njegove kritično-filozofske misli. Tu seveda nastanejo prvi pomisleki, ki jih je treba na kratko osvetliti, preden bomo skušali sumarno predstaviti samo knjigo.

Če je *Estetika* res kapitalno delo, potem je bralcu, ki Benseja ter področja semiotičnih in numeričnih poetik ne pozna podrobneje, skorajda nemogoče razumeti knjigo glede na tisto, kar sam avtor razume kot dopolnitev in nadaljnji premislek posledic, nastalih s pojavom Heglove *Estetike* in sveta umetnosti, ki sledi tej *Estetiki*. To je bil poslednji veliki premik v svetu mišljenja, ki ga ponavadi zaznamujemo s pojmom kibernetične revolucije. Recenzent knjige B. Kelemen sicer opozarja na nekatera druga važna Bensejeva dela, vendar bi bilo verjetno smotno prej prevesti kakšen Bensejev spis, ki napoveduje ali pojasnjuje posamezne paragrafe *Estetike*. Je to torej priložnost za slovensko strokovno prevajanje?

Druga težava, zvezana z Bensejevo *Estetiko*, je v tem, da delo ni pisano na klasičen način, kjer je najprej problem zastavljen v obliki premise, nato osvetljen z različnimi optikami in na koncu sintetiziran v obliki zaključkov. Bensejeva *Estetika*, ki je nastajala tako rekoč »sproti«, je v vsakem paragrafu tako eksplikacija neke hipoteze kot njena osvetlitev in razrešitev; zaradi dolgega nastajanja, v katerem je zaobsežena tudi že faza »od-človeka-odtrgane-umetnosti« – faza računalniškega generiranja umetnosti, so si nekatere teze iz prvega in delno drugega dela *Estetike* v marsičem celo nasprotne.

Predmet Bensejeve *Estetike* je umetnost v času, ko se v njej doga-