

YU ISSN 0351-1189

primerjalna književnost

Ljubljana 1987 · številka 2

Igor Zabel:
PROBLEM RAZUMEVANJA
LITERARNIH DEL
PRI A. OCVRKU

Franca Buttolo:
VODNIKOV IN MAETERLINCKOV
INTUITIVIZEM

Vera Troha:
»TANK« IN ITALIJANSKI
FUTURIZEM

Majda Stanovnik:
LITERARNI PREVOD
NA SLOVENSKEM
1945-1965

KRITIKA

IZ REVIJ



Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Janez Vrečko, Mirko Zupančič

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 1000 din, za študente in dijake 500 din

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

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

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

Oddano v tisk 1. avgusta 1987

VSEBINA

Razprave

Igor Zabel: Problem razumevanja literarnih del pri A. Ocvirku	1
Franca Buttolo: Vodnikov in Maeterlinckov intuitivizem	19
Vera Troha: »Tank« in italijanski futurizem. Reprintu na rob	33
Majda Stanovnik: Literarni prevod na Slovenskem 1945–1965	41

Kritika

Štiristo let prevajanja na Slovenskem – Zbornik društva slovenskih književnih prevajalcev 10 (M. Stanovnik)	53
Denis Poniž: Die literarischen Neoavantgarden in Slowenien (I. Zabel)	56
Milivoj Solar: Mit o avangardi i mit o dekadenciji (V. Snój)	58
Douwe Fokkema, Hans Bertens (ur.): Approaching postmodernism (A. Koron)	62
Rečnik književnih termina (M. Blažič)	69
Rečnik književnih termina in primerjalna književnost (E. Koren)	70

Iz revij

Poetics today III/1982, IV/1983 (J. Škulj)	72
--	----

Ob osemdesetletnici rojstva
Antona Ocvirka (1907–1980),
utemeljitelja primerjalne književnosti
na Slovenskem

Članek obravnava nekatere Ocvirkove teoretične poglede: natančneje opredeljuje tista načelna stališča, ki so določala njegovo obravnavanje literarnega dela. Ocvirkova zamisel literarne znanosti je utemeljena v historičnem in kavzalnem pojmovanju pozitivistične tradicije, vendar ga je avtor modificiral s poudarjanjem specifične estetske vrednosti literarnega dela. Iskal je ravnotežje med pozitivističnim historicizmom in kavzalnim redukcionizmom ter antipozitivističnimi tendencami, ki jim je očital ahistoričnost in subjektivizem. Rešitev je našel v pojmu 'estetski organizem'. Ta pojem omogoča, da se literarno delo prek procesa geneze poveže s širšim zgodovinskim, osebnim in družbenim ozadjem, da se torej vključi v zgodovinski kavzalni sklop, hkrati pa se ti zunanji vzroki in pogoji prek geneze transponirajo v notranje elemente dela kot posebne, estetsko relevantne celote.

Igor Zabel
**PROBLEM
RAZUMEVANJA
LITERARNIH
DEL PRI
ANTONU
OCVIRKU**

316310

Anton Ocvirk je bil nedvomno eden od utemeljiteljev sodobne slovenske literarne vede; s svojim delom je v veliki meri opredelil njene postopke in cilje, hkrati pa celo vrsto problemov, ki so bili zanjo bistveni še tudi v šestdesetih in sedemdesetih letih (seveda deloma na novo formulirani). Vprašanje o tem, kaj je literarno delo kot predmet literarne vede, oziroma kako naj le-ta adekvatno obravnava svoj predmet, sodi prav v jedro te problematike. Temeljni kontekst, ki je določal izhodišča Ocvirkovega razmišljanja, lahko iščemo v metodološki polemiki med literarnoznanstvenimi koncepcijami, utemeljenimi v pozitivizmu, in nasprotno tradicijo, ki je ostro zavračala veljavnost naravoslovnega znanstvenega ideala za področje problematike duha (tradicijo, ki povezuje Diltheyjevo »duhoslovje«, Ingardnovno fenomenološko estetiko, Staigerjevo in Kayserjevo »imanentno interpretacijo«, če omenimo le nekatera imena, ki jih je Ocvirk pogosto navajal). Ti dve tradiciji lahko opredelimo s pomočjo pojmovnega para »pojasnjevanje – razumevanje«. Ta dvojica, s katero so Droysen, za njim pa Dilthey in drugi formulirali razliko med naravoslovjem in zgodovinopisjem oziroma duhovnimi vedami nasploh, opredeljuje nasprotje med pojmovanjem predmeta raziskovanja (npr. literarnega dela) kot danega dejstva, ki ima svoje mesto znotraj širšega kompleksa med seboj kavzalno povezanih dejstev, in pojmovanjem tega predmeta kot »objektivacije duha« (Dilthey), torej kot objektivirane duhovne vsebine, do katere je treba prodreti v sinhronem aktu razumevanja oziroma interpretacije.

Tak metodološki dualizem je bil za Ocvirka nevzdržen in ga je ves čas poskušal preseči. Toda pri tem je izhajal s historičnega in objektivističnega pola. Temelj njegove zamisli literarne vede je zgodovinski aspekt, ki je veljaven tudi za literarno teorijo. Zato je ključni segment te zamisli primerjalna literarna zgodovina, kot jo je načelno utemeljil v sistematičnem monografskem prikazu leta 1936.¹ Ideja o primerjalni literarni zgodovini pa povsem očitno izhaja iz kavzalnega koncepta znanosti, utemeljene na pozitivističnih izhodiščih; literarno zgodovino namreč pojmuje kot časovno zaporedje dejstev, ki so med sabo vzročno povezana. Ta vzročni odnos se za primerjalno literarno zgodovino manifestira predvsem kot vpliv. Za Ocvirka pomeni poznavanje vzro-

kov in pogojev, ki so opredelili kak literarni pojav (torej »pojasnjevanje« tega pojava), bistveni del naloge literarne vede, zato ves čas odločno zavrača teze »imanentne interpretacije« in sorodnih smeri, da s pojasnjevanjem (se pravi z redukcijo dela na njegove pogoje in vzroke) nismo o samem delu povedali nič bistvenega. (Tako pa moramo pripomniti, da se Ocvirkove teze skladajo z idejami »imanentne interpretacije« v tem, da je treba posamezno literarno umetnino obravnavati kot specifično celoto, ki je v svoji estetski strukturiranosti v nekem smislu osamosvojena od pogojev svojega nastanka.)

Opredeliti želimo predvsem temeljne Ocvirkove ideje o značaju literarne vede in njenega predmeta, torej ideje, ki so določale tako njegova načelna stališča o ustrezni obravnavi literarnega dela kot tudi praktične primere takih obravnav. V ta namen se moramo najprej ustaviti ob razpravi *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotiki* (1938).²

V tem tekstu (na njegov pomen kaže že dejstvo, da gre za nastopno predavanje na univerzi) je avtor formuliral temeljna načela literarne vede, kakor jo je pojmoval, torej načela, ki so omogočila tudi zasnovno primerjalno literarno zgodovino. V literarni zgodovini opaža predvsem dve nasprotni si miselnosti. Prva je utemeljena na historičnih načelih »in pojmuje literarno dogajanje kavzalno-razvojno«,³ druga doslednemu historizmu nasprotuje in skuša uveljaviti idejne, problemske, estetsko-kritične in oblikovne vidike; pri tem zanika uspešnost zgodovinske empirije, vrednost ugotavljanja razvojnih zakonitosti, vzročnih zvez, odvisnosti in drugih temeljnih pojmov pozitivistične metode.

Ocvirk že kar v začetku opredeli svoje stališče kot historično; kratka definicija, ki jo pri tem poda, jasno in koncizno prikaže njegovo temeljno pojmovanje, njegov historizem. Literarno zgodovino pojmuje »kot vedo, ki gradi svoje izsledke na predmetni resničnosti, ki prikazuje dogajanje razvojno v času in prostoru in razlaga posamezne pojave – osebnosti, umetnine, gibanja in tokove – kot vzroke in učinke, najsi so vnanje snovni, psihološki, idejni ali pa duhovni«. ⁴ Že iz navedenih besed razberemo nekatere najbolj bistvene poteze Ocvirkovega historizma. Temelj znanstvenega dela so zgodovinska dejstva, ki so očitno pojmovana kot nekaj objektivno danega. V tem se gotovo razkriva pozitivistični koncept zgodovinoписja, ki ne upošteva temeljne zavezanosti dejstev razumevanju. Ta dejstva pa ne obstajajo neke same zase, temveč so v določenih prostorskih in časovnih razmerjih. Naloga literarne zgodovine je, da pravilno obnovi in poda ta razmerja, in sicer tako, da uvidi razvojni potek, ki se kaže v teh medsebojnih odnosih. Temeljni možni odnos pa je vzročni, tako da so vsa dejstva umeščena v kavzalni sklop. Lahko bi rekli, da Ocvirk tu vzpostavlja svoje pojmovanje zgodovine kot kavzalnega sistema, kavzalnega zaporedja dejstev. Pojem dejstev (v skladu s pozitivistično tradicijo) sega na vsa področja (snovno, psihološko, idejno, duhovno) in vsa ta dejstva obstajajo le kot element kavzalnega sklopa. Načelo vzročnosti poudarja tudi v nadaljevanju razprave, tako da bi lahko rekli, da je v njej zgodovina razumljena kot kavzalno časovno zaporedje dejstev. To je očitno, če smo pozorni na to, katere pripombe protihistoristično usmerjenih piscev je Ocvirk sprejel in katere je zavrnil. Tako je pristal na zahtevo po znanstveni sintezi, vendar ob popolnem upoštevanju predhodne analize. Treba je obravnavati tudi ideje, vendar »stvarno razvojno«, se pravi, vključene v kavzalni sistem. Vzročnost mora ostati temelj literarne zgodovine.

»Načela kavzalnosti v literarni zgodovini ni mogoče zanikati, sicer se izprevrže vsako razsojanje v pristranski apriorizem.«⁵ Prav tako zavrača tudi tendenco, da bi se raziskovanje posvetilo zgolj ustvarjalni osebnosti sami; nasprotno, pesnika je treba videti v njegovi povezanosti z okolico, se pravi »v vsej vzročnosti, ki ga opredeljuje in uvršča v človeško družbo«,⁶ v povezavi s časom in kolektivnimi gibanji, iz katerih je izšel. Za vsakršno sintezo je torej najprej nujna analitična poglobitev v čas, to pa pomeni tudi, da je treba upoštevati vse tokove, ki so lahko posredno ali neposredno delovali na literaturo (torej idejna, znanstvena, religiozna in druga gibanja). Interes historično usmerjenega literarnega zgodovinarja je torej izredno širok, to pa lahko imamo za logično posledico osnovne predpostavke o vzročnosti: kavzalni sistemi se širijo in zajemajo vedno splošnejše vzroke, dokler se ne pokaže, da je treba literaturo umestiti v sklop splošne kulturne zgodovine. »Znanstvenik historik mora pojmovati umetniško izživljanje in oblikovanje sociološko, se pravi v tesni zvezi s splošnim kulturnim razvojem človeške družbe, kajti to je pravzaprav rezultanta kolektivnega življenjskega gibanja.«⁷

Tukaj Ocvirk umesti primerjalno metodo kot »določanje mednarodnih odnosov in vplivov«, kajti kolektivne tokove lahko razumemo šele iz njihovega medsebojnega oplajanja. Tudi sama možnost primerjalne metode je utemeljena na kavzalnem konceptu. Ocvirk torej razvija nekakšno vzročno hierarhijo. Literatura je družben pojav in je vključena v celoten kavzalni sklop, ki ga tvori ta družba. Kolektivna gibanja in smeri (lahko rečemo, da so to konkretne historične oblike pojavljanja literature) »so časovno vzročno determinirani pojavi«⁸ in jih lahko razumemo le iz njihovih vzrokov. Tudi posameznike moramo vključiti v celoto, katere člen so.⁹ Podobne rešitve najde Ocvirk tudi ob problematiki osebnosti ustvarjalca. Biografijo moramo razširiti prek podatkov o konkretnem telesnem življenju tudi na idejne, psihološke, literarno razvojne idr. probleme, vendar vse to predvsem glede na kavzalni princip.¹⁰

Navsezadnje pa se Ocvirk dotakne problematike, ki je za naše vprašanje posebej odločilna; zavrača namreč očitek, da se historizem predvsem ukvarja z genetično platjo umetnin in da spregleduje njihove umetniške, estetske in oblikovne vidike. Prav tako zavrača teze, da je velike umetnine mogoče proučevati zunaj zgodovinskih, psiholoških in socioloških zvez in jih ločiti tudi od njihovih ustvarjalcev. Tudi tu vztraja na temeljnem kavzalnem stališču. Kot vsi drugi literarni pojavi »so tudi pesniška dela časovno vzročno utemeljena.«¹¹ To pomeni, da je delo kot tako sicer mogoče analizirati, vendar pa mora biti ta analiza podrejena zgodovini. Umetnina se kaže Ocvirku kot organizem, ki je hkrati zgodovinsko dejstvo in produkt. »Umetnina je skladno dograjen organizem, v katerem so v vzročnem ravnotežju vsebina in oblika, ideja in snov, misel in izraz.«¹² Toda zgodovinar zajema elemente tega organizma predvsem s historično razvojnih vidikov, to pa pomeni, da mora obravnavati miselnost dobe, pisateljev literarni nazor, njegov način ustvarjanja ipd., važno pa je tudi, da zgodovinar upošteva vplive.

Tako se je pokazala točka, v kateri se lahko Ocvirkov kavzalni koncept literarne zgodovine poveže s problematiko literarne interpretacije. Narava umetnine je za Ocvirka v nekem smislu dvojna: po eni strani je sama z vsemi svojimi elementi, odnosi in razmerji zgodovinsko dejstvo, po drugi je »skladno dograjen organizem«. S tem pa se razkrije tudi dvojnost v samem konceptu. To, kar smo imenovali dvojna narava

literarne umetnine, je v bistvu dvojna narava znanstvenega pristopa. Elemente literarnega dela sicer lahko opazujemo v njihovi zgodovinski kavzalnosti, toda tisti trenutek, ko jih začetno obravnavati glede na njihovo estetsko funkcijo v zgrajenosti umetnine, v njeni »skladnosti«, ta kavzalnost izgubi pomen, odločilno pa postane medsebojno razmerje elementov kot takih. S to dvojnostjo Ocvirk načeloma preseže pojmovanje literarne umetnine kot golega, enostavnega dejstva in odpre problematiko razmerja med literarno interpretacijo in literarnim zgodovinskim opisem.¹³

V koncepciji, ki jo je Ocvirk razvil v omenjenem članku, opazimo še en problem, ki bi ga lahko formulirali nekako tako: če hočemo posamezne elemente dela vključiti v kavzalni sklop, moramo najprej razumeti celoto, »organizem«, kajti elementi dobivajo svoj pomen šele iz nje. (Ocvirk se jasno zaveda medsebojne odvisnosti posameznih aspektov dela, ko opozarja, da je treba npr. pri analizi formalnih razsežnosti upoštevati tudi vsebinske.) To pomeni, da je v nekem smislu prvotno razumevanje celote in da šele to lahko omogoči historično kavzalno analizo. Gre torej za obliko hermenevtičnega kroga, ki jasno kaže, da je v literarnozgodovinskem pristopu razumevanje ves čas vsaj korelativno pojasnjevanju ali celo primarno (pri tem pa seveda razumevanje, čeprav je nereflektirano, ni nič poljubnega ali neposrednega). Da bi lahko kak element povezali v kavzalni sklop, ga moramo najprej identificirati in izločiti, to pa lahko storimo šele iz predhodnega razumevanja celote. Element torej ni »naravno« in neposredno dan, pač pa je dostopen šele skozi razumevanje, ki je v Ocvirkovi razpravi netematizirano in nereflektirano.

Opisani temeljni Ocvirkove misli so kljub modifikacijam ostali veljavni tudi še naprej. Dejansko lahko v Ocvirkovem delu od *Teorije primerjalne literarne zgodovine* in od *Historizma v literarni zgodovini in njegovih nasprotnikov* najdemo kontinuiteto prav do tekstov, ki so izšli šele štirideset let kasneje in so za našo problematiko še posebej zanimivi – npr. do razprav *Literarna teorija in Pesniška umetnina in literarna teorija*. (Tako pa je treba dodati, da sta ta dva spisa, kot še drugi njegovi teksti, ki so izšli v Literarnem leksikonu, nastala vsaj v bistvenih obrisih precej pred izidom. Ocvirk je o tej problematiki predaval že v petdesetih in šestdesetih letih, pa tudi razprava *Novi pogledi na pesniški stil*, ki je izšla leta 1951, se metodološko in konceptualno sklada s poznejšimi objavami.)

Med spisi, nastalimi v petdesetih letih, dokazuje kontinuiteto zlasti študija *Paul Hazard in primerjalna književnost*. Tekst je sicer nastal priložnostno, kot spremna študija k slovenskemu prevodu Hazardove monografije *Kriza evropske zavesti* (1959), toda v njem Ocvirk zelo podrobno predstavlja francoskega komparativista in njegov znanstveni nazor ter pri tem poudari tudi svoje metodološke ideale. Hazard namreč za Ocvirka ni katerikoli komparativist, pač pa njegov učitelj in najbrž najpomembnejši predstavnik literarne vede. S tem nočemo trditi, da je Ocvirkov znanstveni nazor identičen s Hazardovim, temveč da je poudaril predvsem tiste vidike, ki so se mu zdeli posebno pomembni. Tako npr. Kos ugotavlja, da je bila Ocvirku predstavitev Hazarda predvsem »povod, da je znova spregovoril o načelih sodobne literarne vede v smislu strogo historično-razvojnega nauka, utemeljenega na načelih empirizma.«¹⁴ V študiji se tako Ocvirk posebej ustavlja pri Hazardovem poudarjanju zvestobe zgodovinski stvarnosti. Pri tem povezuje izpostavljanje pozitivističnih pojmov, kot so objektivnost, po-

datki, zvestoba zgodovinski resnici ipd., s spopadom med historizmom in antihistoričnimi tendencami v literarni vedi med obema vojnoma. Opozarja torej na dogajanje, ki je tvorilo konkretni kontekst, iz katerega je zrasla tudi njegova razprava *Historizem v literarni vedi in njegovi nasprotniki*. Prav zato je moral Hazard izpričati »svoje pozitivistično pojmovanje literarne zgodovine in historičnih procesov nasploh«. ¹⁵ Ocvirk se torej vrača k nasprotju med historizmom, ki ga opredeli kot »kavzalno-razvojno tolmačenje slovstvenih pojavov in nastanka besednih stvaritev«, ¹⁶ in odklonom od njega, ki zanika vrednost vzročnega sklepanja iz dobe na osebnost in umetnine, še posebej pa vrednost t. i. analitične faktografije.

Ocvirk nato pojasnjuje Hazardov znanstveni nazor tako, da ga vključi v tradicijo pozitivistične misli. V tem okviru poudarja predvsem Taina in njegovo teorijo treh determinant. Pomembno je, da načeloma pristaja na kavzalni koncept, kot ga razvija Taine, čeprav opozarja tudi na njegovo omejenost. ¹⁷ S pomočjo Tainovih treh determinant sicer po Ocvirku ne moremo prodreti prav do bistva ustvarjalnosti in genialne osebnosti, se mu pa lahko precej približamo.

V prikazu nadaljnega razvoja pozitivističnih smeri v literarni vedi je za nas važna ugotovitev, da je vsem tem različnim smerem skupno to, da so se odmaknile »od literarnega umotvora kot takega«, ¹⁸ poudarjale pa so prikazovanje osebnosti in dob. S Tainovim determinizmom se je namreč pozornost obrnila predvsem na genetične in evolucijske raziskave, s tem pa tudi na gradivo, ki take raziskave omogoča. Prav tu pa je Ocvirk do pozitivizma skeptičen. »Trditev pozitivistov, češ da moreš popolnoma razumeti pesnika šele, kadar poznaš vse, kar ga je življenjsko pretresalo in oblikovalo [...], velja še vedno kot upoštevjanja vredno raziskovalno vodilo, vendar je ta misel v svoji skrajno imperativni obliki enostranska, saj oznanja le del resnice.« ¹⁹ Poznati je treba tudi vplive idejnih in svetovnonazorskih sil, hkrati pa (kar je za nas posebej zanimivo) je treba izpričati občutljivost za estetske vrednote v umetninah. »Umetnini pač ni mogoče priti do korena z golo biografsko, kaj šele s filološko analizo, marveč s sredstvi, s katerimi moremo prodreti prav v notranjost slovstvenih organizmov.« ²⁰

Na podlagi takih in podobnih očitkov se je pozitivistični nauk prenovil, razširil področje zanimanja prek treh determinant in privzel tudi sintetično sklepanje. Toda njegova temeljna objektivistična in historistična načela so ostala bolj ali manj nespremenjena. Ocvirk opredeli cilj take literarne zgodovine takole: »ugotavljati zakone slovstvenega razvoja v njegovih izrazitih oblikah in kavzalni logiki«, ²¹ to pa omogoča tudi višje, sintetične poglede po dobah in osebnostih.

Lahko rečemo, da so Ocvirkovi nazor, kakor jih razberemo iz študije o Hazardu, v bistvu še vedno taki, kot jih je razvil v razpravi o historizmu; opazimo pa tudi nekatere značilne spremembe. Ocvirkova raziskava razvoja pozitivistične misli do neke mere označuje tudi genezo in razvoj njegovih lastnih stališč in postopkov. Tako študija o Hazardu kritično obravnava pomanjkljivosti tradicionalnih pozitivističnih smeri, medtem ko je v prejšnjem spisu kritičen predvsem do nasprotnikov historizma. Tega pa ne smemo razumeti kot popuščanje pred antihistorističnimi in spekulativnimi argumenti, temveč kot težnjo po utemeljenosti literarne vede na pozitivistični znanstveni tradiciji, to pa tako, kot opozarja Kos, da »zavrača z ene strani ozkost starega pozitivizma, preveč zagledanega v preprosto biografiko, genetiko in miljejsko-časovne opise, z druge strani pa tudi spekulativnost filozofskega

pristopa ali pa zgolj intuitivno razvidnost fenomenološke metode in tako imenovane imanentne interpretacije.²² Pri tem dosledno ostaja znotraj historizma kot kavzalno razvojnega sistema. Hkrati je mogoče v razpravi o Hazardu najti tisto dvojnost, ki smo jo zasledili v spisu o historizmu; ker je umetnina organizem, očitno ne zadošča, da ga obravnavamo zgolj iz biografske kavzalnosti, pač pa je treba prodreti v samo notranjo skladnost tega organizma. Ta prodor je sicer načeloma podrejen historičnemu konceptu, vendar moramo ponoviti, da pomeni analiza notranje zgrajenosti in skladnosti organizma pravzaprav izstop iz zgodovinsko-kavzalne obravnave.

Ko Ocvirk v razpravi o pesniški umetnini in literarni teoriji²³ obravnava pozitivizem, spet opozarja predvsem na Tainov determinizem. Ugotavlja, da je v pozitivizmu umetnina razločljiva le iz pesnika oziroma iz njegovega življenja, čustev, odnosa do sveta, miselnosti ipd. Zato stopita v ospredje »biografika in literarnozgodovinska empirija, obe oprti na dosledno pojmovani kavzalni neksus, to je na prepričanje, da ni v literarnem delu ničesar, kar ne bi imelo svojega doživljajskega ozadja ali jedra«;²⁴ s tem je umetnina izgubila svojo individualnost in postala »samo še literarnozgodovinski predmet in biografski dokument«.²⁵ Tako se je morala tudi literarna teorija spremeniti, opustiti normativno stališče in se konstituirati kot znanost. Posledica tega je mdr. bila, da je umetnina kot »svojevrsna estetska stavba in po svoji naravi enkratno, neponovljivo dejanje«²⁶ stopila močno v ozadje ali se celo razbila v »mnogovrstne sestavine, osvetljene po svoje«.²⁷ Tudi v literarnih zgodovinah tega časa ne zvemo veliko o samih umetninah, njihovi zgradbi, obliki, stilu in estetski vrednosti. Ocvirk meni, da razlog za to ni toliko pozitivistična raziskovalna metoda, pač pa predvsem ozka, neprebujena zavest o bistvu predmeta; literarna zgodovina tako ni upoštevala, »da so literarna dela [. . .] važna predvsem kot umetniško dejanje pesnikove ustvarjalne moči«,²⁸ in jih ni vrednotila. Z drugimi besedami, umetnine je niso zanimale kot umetniške vrednote, ki jih je treba po njihovem pomenu uvrstiti v literarni razvoj.

Kot reakcija na pozitivizem se je tako pojavila vrsta sistemov, za katere Ocvirk meni, da so v bistvu le na glavo postavljeni pozitivizem. Med temi sistemi omenja tudi dela avtorjev, ki so zanimivi s stališča literarne interpretacije, kajti mednje sodi tudi interpretacijska metoda. Ocvirk meni, da je »za vse nove metode, ki so se skušale uveljaviti – za introspektivno, doživljajsko, formalistično, stilno kompozicijsko, interpretacijsko in druge – značilno, da so neukrotljive nasprotnice historizma in psihologizma, kar pomeni, da zavračajo razvojno zgodovinsko obravnavo, biografiko in analitične posege v dobe in smeri«.²⁹

V tem okviru Ocvirk omenja najprej Staigerja in njegovo delo *Die Kunst der Interpretation*, vendar navaja le Staigerjevo trditev, da umetnosti ni mogoče razložiti iz pesnikovega življenja in ne s pomočjo kavzalnih zakonov. Takšno prepričanje je po Ocvirkovem mnenju Staiger povzel po Ingardnu; to dokazuje s citatom iz monografije *Das literarische Kunstwerk*, kjer Ingarden trdi, da avtor ni del literarnega dela. Ocvirk to razume tako, kakor da naj bi med avtorjem in delom sploh ne bilo nikakršnih zvez,³⁰ to pa po njegovem mnenju vodi k temu, da od pesnitve odpadejo »tudi ideje, motivi, skratka njena življenjska nasičenost«, ³¹ tako da ostane samo še kup besed in stavčnih zvez. Da pa bi ta skrajna oblika interpretacijske metode ohranila videz nekakšne objektivnosti, je umetnino začela razglašati za strukturo. Po Ocvirkovem mnenju je ta statični pojem prevzela iz geologije, »in sicer

zato, da bi izbrisala iz svojega slovarja močno biološko pobarvano besedo organizem, s katero je označeval pesniško delo pozitivizem». ³² Struktura v tem pomenu meri ne na vsebinske, idejne ali snovne prvne dela, pač pa na njegovo zunanjo celovitost in je tako pravzaprav isto kot »lik«, »Gestalt«. Struktura je tako v svojem bistvu isto kot oblika. Pojmovanje strukture se je navsezadnje povežalo samo z zunanjimi sestavinami literarnega dela, predvsem z jezikovnimi plastmi.

S to kritiko interpretativne metode je prišel Ocvirk do osrednjega problema svoje raziskave, do vprašanja, kaj je oblika in v kakšnem odnosu je do vsebine. Na vprašanje, katera od obeh je resnična nosilka estetskih učinkov, obstajajo v tradiciji zelo različni odgovori. Ocvirk se ustavlja predvsem ob sporu med pozitivizmom, ki zagovarja zlasti vsebino, in novodobnim esteticizmom ter »strukturalizmom« (kot ga imenuje), ki poudarja zlasti obliko.

Tako dualistično zastavljeno vprašanje – vsebina ali oblika (kar Ocvirk podkrepi z dualistično koncipirano predstavitvijo obravnave teh problemov v literarni vedi in sploh v razmišljanju o literaturi) – že samo po sebi implicira sintetično formo odgovora. Ob tem se spet srečamo s tistim statusom literarnega dela, ki v svoji enkratnosti nastopa zdaj kot estetski organizem, drugič pa kot zgodovinski predmet in element kavzalnega sklopa.

Oblike si po Ocvirku ne moremo misliti brez vsebine oziroma snovi, v kateri se realizira, in ne brez ideje, ki jo opredeli kot »izpovedno vsebino umetnine«. »Ideja in oblika sta v sebi tako zraščeni, da si ne morem misliti druge brez prve. To je organska zveza, vzajemno soglašanje, popoln spoj vsega, kar morem ločiti samo v teoriji, a v resnici ne.« ³³ Vendar ima tudi umetnina svojo usodo oz. zgodovino; na svetu je prisotna kot nekaj realnega, iz nje sije posebna sila, ki posega v naše estetske predstave in merila. V njej se razen estetskih učinkov odražajo tudi »odgovori na človekovo bivanje v družbi«. ³⁴ Pesnikova človeška osebnost »reagira nanjo in njegove pesmi so estetski liki, ki po svoje odražajo zapleteno mrežo mnogovrstnih družbenih protislovij, in to tudi takrat, kadar se hoče umakniti vase, zbežati iz resničnosti, še bolj pa, kadar se ji upre«. ³⁵ Za literarno teorijo to pomeni, »da moramo iskati oporišča za razumevanje umetnine v njenih notranjih sestavinah, kakršne dejansko so«, ³⁶ ne pa v apriorističnih razlagah njenega bivanja, formalizmu ali deskriptivnih popisih njene zunanosti. Tako pojmovanje pa je bistveno povežano s problemom pesniške besede.

Beseda je v pesniškem delu živ organizem, zato se postavlja kot temeljni problem »dognati enkratno zakonitost pesniškega izražanja hkrati z vsemi drugimi komponentami umetnine«. ³⁷ Ocvirku je jasno, da živijo besede svoje pravo življenje le toliko časa, dokler so vključene v pesniško delo in v njem organsko povezane; zunaj konteksta izgubijo svoj estetski in kompozicijski pomen. Tako razbijanje pa je ravno značilno za analitične in formalistične raziskave, zato ta metoda odprave, ko je treba prodreti globlje v samo delo.

Do »umetnine kot enovite stavbe in njenih notranjih zakonitosti« ³⁸ ne more nobena od navedenih metod in tudi ne interpretacijski postopek. Ocvirk meni, da je treba zato uveljaviti novo metodo, ki more prodreti do organskih ustrojev pesniških del; imenuje jo »funkcijsko sintetična metoda ali sinteza funkcij«. ³⁹ Ta sinteza raziskuje način spajanja in medsebojnega učinkovanja elementov, s tem pa prvine (v nasprotju z analizo) oživlja in razkriva zgradbo pesniškega organizma. Taka sinteza je prisotna v vsakem branju, ki je v bistvu subjektiv-

no, tudi čustveno doživljanje; toda to doživljanje je pravzaprav le kaži-pot, do končnih spoznanj pa pridemo s pomočjo razumskega sklepanja.

Problem literarne teorije se torej Ocvirku odpre prav v tisti točki, ki prebije pozitivistični historizem njegovega literarnozgodovinskega koncepta, se pravi v pojmovanju umetnine kot posebnega organizma. V razpravi, na katero smo opozorili, jasno poudarja, da objektivno analitični pristop pravzaprav razbija pesniško delo, s tem pa tudi iz konteksta izločeni elementi izgubijo svoj pravi pomen. To je glavni očitke, ki ga Ocvirk naslavlja na pozitivistično tradicijo literarne vede. Lahko rečemo, da so temelji za ta očitke že ves čas prisotni v njegovih spisih, najprej še implicitno, potem pa vedno bolj poudarjeno. V obravnavanem članku tako opozarja, da je treba pesniško umetnino proučevati na sintetičen način, se pravi tako, da postane jasna medsebojna povezava elementov, njihova funkcijska soodvisnost. To pa pomeni, da zahteva tak postopek, ki ne bo povsem pristajal na kavzalno redukcijo, pač pa bo jemal umetnino vsaj deloma tudi v njeni sinhroniji.

Ocvirk torej pravzaprav išče srednjo pot med pozitivistično faktografijo in redukcionizmom kavzalnega pristopa (temu postavlja nasproti zahtevo po sintezi in pojmovanje umetnosti kot organizma) ter protihistoristično, protipozitivistično usmerjenimi težnjami, ki jim očita idealizem, metafizičnost ipd., predvsem zato, ker se ne opirajo na dejstva in ker zanikajo biografske, psihološke, družbene in druge povezave literarne umetnine. Ocvirkovo stališče je torej mogoče opredeliti približno tako: pesniška umetnina je historično dejstvo in jo je tako mogoče vključiti v historične kavzalne sklope. Toda pozitivistični analitični in redukcionistični pristop razbije umetniško delo, ki je poseben, samostojen estetski organizem. Zato je potrebno posvetiti pozornost celovitosti dela, njegovi organski zgrajenosti, vendar ne tako, da bi ga ločevali od njegovega zgodovinskega, biografskega in drugega ozadja. V delu je predvsem potrebno videti enotnost vsebine in forme, ki se realizira skozi posebnost pesniške besede. Ocvirk torej postavlja v ospredje posamezno literarno delo, vendar ne na koncentrični način, ki vse zunanje podatke in dejstva podreja delu in njegovi notranji koherenci, pač pa nasprotno sega iz dela v historično kavzalno ozadje, tako da se ves čas povezujeta princip pojasnjevanja kot navezovanja posameznih elementov na njihove vzroke in pogoje in princip razumevanja kot vključevanja teh elementov v organsko celoto dela.

Ta stališča so še dosti natančneje in pregledneje realizirana v razpravi *Literarna teorija* (1978).⁴⁰ Ocvirk tu definira literarno teorijo kot tisto panogo, ki se ukvarja »z osnovnimi pojmi in vprašanji besedne umetnosti, z njenimi lastnostmi, izvirom, bistvom in zakonitostmi«⁴¹. Sicer deli literarno teorijo na dve področji, na občo in posebno (prva obravnava literaturo kot del celotnega duhovnega snovanja, druga pa literarno delo kot tako in njegove sestavine), vendar nato sledi v knjigi drugačni razdelitvi, namreč po predmetu oz. območjih raziskovanja. Ta območja so doba, pesniška osebnost (ustvarjalec) in samo literarno delo. Med seboj so vzročno povezana in se medsebojno razlagajo in pojasnjujejo. Od tod je očitna tesna zveza med literarno zgodovino in literarno teorijo. Ocvirk poudarjeno zahteva, naj se literarna teorija povezuje z literarno zgodovino in se opira na njene ugotovitve; poleg tega so vsa tri predmetna področja obema panogama skupna, čeprav jih vsaka obravnava na svoj način.⁴²

Literarnoteoretski pogledi na dobo obsegajo pri Ocvirku predvsem vprašanja periodizacije in utemeljitve njenih osnovnih pojmov. Problematiko obravnave osebnosti deli na razvojno (genetično) in psihološko, se pravi na biografiko in psihološki oris osebnosti. Do obeh usmeritev je sorazmerno skeptičen. Enostranski se mu zdita obe skrajnosti biografike, tako tista, ki ima biografijo za edini komentar k delu, kot tista, ki iz del sklepa na pesnikovo življenje,⁴³ prav tako pa je skeptičen do različnih psiholoških metod obravnave pesnikove osebnosti. Priznava sicer pomen biografike za razumevanje umetnika in njegovega dela, vendar mora biti ta metoda podrejena problemu ustvarjalne domišljije in estetskih teženj.⁴⁴ Prav tako priznava nujnost psihološke analize, ki pogosto dopolnjuje estetska dejstva pri razlagi umetnine. Toda očitno je, da enemu in drugemu postopku pripisuje le omejen in podrejen pomen.

Problematika, ki je po Ocvirkovem mnenju za vprašanja osebnosti literarnega ustvarjalca najodločilnejša, se odpre šele v tretjem predmetnem področju, med vprašanji o literarnem delu. Da bi mogli razumeti literarno umetnino v celoti, moramo upoštevati vse, kar jo sestavlja, to pa pomeni, da je treba »najprej razjasniti, kako nastane«.⁴⁵ To razpravljanje, teorija ustvarjanja, sodi po Ocvirku na mejno področje med psihologijo in literarno vedo; toda glede na to, da jo je uvrstil v krog problematike dela dot takega, ne pa psihologije ustvarjalca, je očitno, da ima za njegov koncept literarne vede ključni pomen.

Nastajanje umetnine je zajeto v proces geneze; prvi del je notranja geneza, ki poteka skrita v pesnikovi duševnosti, dokler se zametek ne razvije v zamisel in se začne pesnik z delom tudi zavestno ukvarjati. V procesu ustvarjanja sintetično sodelujejo domišljija, čustvo, razum, volja in podzavest. Ta proces se zaključi s konkretnim oblikovanjem literarnega dela. Ocvirk navaja tudi nekatere kritike take doživljajske teorije (po kateri je delo utemeljeno v začetnih doživljajih, ki sprožijo genezo in sodelujejo v njej), vendar po njegovem mnenju edinole pojem doživljaja zagotavlja neko trdnost pri raziskavi ustvarjanja; treba pa je upoštevati, da doživljaj še ni umetnina, temveč le izhodišče zanj. Raziskava geneze pa je nujna. »Brez genetičnega postopka marsikje ne moremo razložiti niti avtorjeve tematike niti oblike tega, kar je uresničil, pa tudi ne idej, ki so v delu skrite.«⁴⁶ Lahko torej rečemo, da je Ocvirk namesto pozitivistične kavzalnosti postavil v ospredje ustvarjalni proces. Ta premik mu je omogočil, da je načeloma ohranil kavzalni sistem, hkrati pa tudi sintetični vidik, ki vzpostavlja delo kot poseben organizem; ustvarjalni proces izhaja iz najrazličnejših zunanjih povezav, toda vse te spodbude in pogoji se v tem procesu sintetizirajo, objektivirajo in tako rekoč transponirajo v umetnino. To je videti tudi iz Ocvirkovega pojmovanja umetnine kot organizma.

Pojem organizma se neposredno navezuje na problematiko geneze: če literarno delo preide vse »biološke« faze geneze od zametka do zamisli, oblikovanja in izdelave, vidimo v njem organizem. Za organizem je bistveno dvojje: »da je celota, v kateri morajo biti vsi deli usklajeni, če naj pravilno delujejo, in da je živo bitje, ki prehaja skozi sebi primerne razvojne stopnje.«⁴⁸ Seveda je veljavnost te biološke analogije omejena. »Življenja« umetnine ne smemo vzeti dobesedno. Ocvirk navezuje pojem življenja pravzaprav na dva aspekta literarnega dela. Eden je povezan s problemom usode literarnega dela v zgodovini, toda tu gre za odnos do umetnine, ne pa toliko za njo samo. (Ocvirk tu ostaja pri predpostavki o samoidentičnosti dela; le-to ostaja vedno

enako, recepcija pa se spreminja. Lahko rečemo, da je v tem blizu objektivizmu v interpretaciji.) Drugi vidik pa je seveda geneza dela.⁴⁹

Kot je mogoče videti iz razpravljanja, ki ga Ocvirk naveže na tej točki, je za organizem v primerjavi s strukturo odločilen predvsem vidik geneze. Zdaj se namreč posveti nekaterim nasprotnikom genetičnega pristopa, zlasti Welleku in Warrenu ter Ingardnu. Ko so avtorji, oprti na fenomenologijo, poudarili le samo umetnino kot edino realno bivačo, so zavrgli seveda tudi vse rekonstrukcije ustvarjalnega procesa, s tem pa »zavrgli vse, kar je literarna zgodovina dotlej vezala na delo, pojmovano kot organizem«. ⁵⁰ Nasprotno Ocvirk trdi, da je ustvarjalni proces realno dejstvo, ki se ga ne da zanikati.

Če priznavamo samo umetnino in njeno existenco, drugo pa zanikamo, literarno delo ni več »plod ustvarjalnega procesa«, ⁵¹ torej tudi ne organizem, pač pa postane struktura. Ocvirk razume strukturo po analogiji: »Kakor odkriva geologija pri kamninah razne plasti, tako tudi literarna veda govori o plasteh. Po tezi te smeri je torej pesniško delo struktura, sestavljena iz več plasti.« ⁵² Lahko bi sicer rekli, da taka primerjava ni posebno posrečena: kamninske plasti med seboj niso strukturno povezane, nasprotno pa so posamezni elementi (ali »plasti«) v literarnem delu funkcijsko soodvisni (kar se npr. kaže v Ingardnovem pojmu polifonije), analogija je torej le navidezna. Takoj pa moramo dodati, da je razlikovanje med organizmom in strukturo v Ocvirkovem konceptu bistveno pomembno in je utemeljeno na posebnem pojmovanju razlike med sinhronijo in diahronijo. Za strukturo je odločilen sinhroni vidik, ki je pravzaprav neodvisen od diahronije. Struktura ni funkcija diahronnega razvoja. (Tudi Saussure je dokazoval, da pomen kake besede ni določen z njenim diahronim aspektom, z etimologijo, pač pa z njenim mestom v jeziku kot sistemu razlik, v strukturi.) Nasprotno je v pojmu organizma prisoten tudi pojem razvoja. Vsaka stopnja v razvoju organizma je odvisna od predhodnih stopenj in je sama predstopnja novega razvoja. Za pojem organizma torej velja (ravno obratno kot za strukturo), da je notranja funkcionalna skladnost rezultanta in funkcija razvoja.

Ocvirk povezuje pojem strukture s pojmovanjem literarne umetnine kot avtonomnega estetskega lika, zgrajenega iz plasti, ki so povezane po posebnih zakonih; ta lik je treba vedno jemati kot celoto. Nekoliko samovoljna pa se nam lahko zdi njegova teza: »Najvidnejši del vsake strukture je oblika.« ⁵³ Ta teza je utemeljena na njegovem pojmovanju »strukturalizma« kot posledice Gestalt-teorije. (Tudi v razpravi o pesniški umetnini in literarni teoriji trdi Ocvirk, da je treba pojem struktura izenačiti s pojmom Gestalt, kar vodi k tezi, da je »strukturalizem« isto kot »formalizem«, poudarjanje oblike; prim. spredaj str. 6-7). ⁵⁴

Ocvirkova teza je, da so »strukturalisti«, ki so zanikali ves historizem in psihologizem, le-tega zamenjali z intuicijo. Tu gre sicer za estetsko dožemanje umetnine, vendar pa zgolj intuitivno gledanje kljub vsemu vodi v subjektivizem in enostranskost. Ocvirk nasprotuje tudi mnenju, da je interpretacija posebne vrste soustvarjanje, staigerjevska »Kunst«. ⁵⁵

Tu se zdaj posveti natančnejši opredelitvi pojmov struktura in organizem. Tako struktura kot organizem kažeta na to, da je literarno delo nekaj konkretnega, da objektivno biva. To bivanje je seveda posebne vrste. Umetnina ne existira le kot zgodovinsko dejstvo, pač pa še kot nekaj več, kot estetska vrednost. Razlika pa je v pojmovanju te

konkretnosti. Prva, organska teorija meni, da moremo literarno delo »razumeti šele tedaj, če priznavamo in upoštevamo njegovo notranjo in zunanjo genezo«, druga, »strukturalistična« teorija pa »trdi, da so vsi podatki, ki nam jih daje geneza, za razumevanje dela nevažni in nam o njem samem nič ne povedo«. ⁵⁶

»Strukturalisti« so namesto genetičnega postopka uvajali drug vidik, s katerim naj bi prodrli do umetnine in jo v celoti razložili: to je interpretacija. Ocvirk vidi v interpretacijski metodi dve smeri oz. skrajnosti. Prva naslanja svoje sklepe na literarne in literarnozgodovinske prvine, druga pa se umika v abstraktno in filozofsko razglabljanje o delu. (Konkretno interpretacijsko metodo zastopa Guy Michaud, abstraktno pa Staiger, do katerega je Ocvirk še posebej kritičen.) »Pri prvih in drugih pa prevladuje kot izhodišče, usmerjevalec in edini kodifikator celotne razlage samo raziskovalčeva osebnost«. ⁵⁷

Na koncu Ocvirk še enkrat povzame svoje pojmovanje umetnine: le-ta je »specifičen estetski objekt s svojimi lastnostmi in zakonitostmi. Literarno delo je estetski organizem«. ⁵⁸ Tu pa ne more mimo pesnika kot bitja »z estetsko voljo in cilji in kreativnimi sposobnostmi«. ⁵⁹ Torej je važno tudi pesnikovo doživetje, vendar se je to v umetnini preobličilo v samostojen estetski lik z vsemi lastnostmi umetniškega organizma. Za razumevanje dela je torej potrebno poznati pesnikovo doživetje, kakor tudi dobo, smer ipd. Umetnina sodi v estetsko sfero, toda ta je le relativno avtonomna in relativno trajna, torej se »umetnina tudi spreminja v času in prostoru glede na to, kakšno vrednost ji pripisujemo in kako učinkuje«. ⁶⁰ Pri analizi umetniškega dela je torej treba zavreči prehud subjektivizem in se »opreti na stvarna dejstva, ki nam jih kaže oblika v zvezi z idejo in snovjo«. ⁶¹

Ocvirk torej načelno zavrača interpretacijo kot način obravnave literarne umetnine, in sicer zato, ker se interpretacijski postopek v svoji načelni »istočasnosti« s tekstom ne sklada z njegovim pojmovanjem, ki je utemeljeno bistveno historično. Pot, ki si jo izbere Ocvirk za prodor v celovitost teksta, je drugačna in nujno vključuje tudi genetični aspekt. Lahko rečemo, da je s to srednjo potjo med pozitivističnim redukcionizmom in idealističnim »strukturalizmom« poskušal razrešiti tisto protislovje, ki sta ga Wellek in Warren formulirala za literarno zgodovino: le-ta bodisi ni *literarna* zgodovina ali pa ni literarna *zgodovina*. (Po njenem mnenju se torej v historični in kavzalno-genetični obravnavi izgubi specifična literarna estetskost, pri analizi umetnine kot estetskega objekta pa njena zgodovinskost. Tako sta formulirala prav tisto dvojnost, ki jo neprestano srečujemo pri Ocvirku.) Pojem organizma po Ocvirkovem mnenju omogoča združitev genetskega aspekta (in s tem, posredno ali neposredno, tudi celotnega zgodovinsko-kavzalnega sklopa) in »notranje« analize umetnine kot estetske celote. Proces geneze združuje tako kavzalne kot strukturne elemente, kajti je tista točka, kjer se vzroki in pogoji transformirajo v funkcionalni sklop estetskega organizma. S tem se hoče Ocvirk izogniti tako neposredni redukciji estetskega na zunajliterarno (zato je lahko skeptičen in kritičen do biografizma, psihologizma ipd.) kot tudi tezi o avtonomnosti umetnine (zaradi česar zavrača »strukturaliste«). Lahko rečemo, da se v genezi združujeta sinhroni in diahroni aspekt.

Ocvirk se torej ni odpovedal izhodiščnim načelnim tezam, kot jih je razvil v razpravi o historizmu v literarni zgodovini, pač pa jih je modificiral; kavzalno-razvojni vidik ostaja še vedno veljaven, vendar zdaj v nekem smislu posredno, prek psihološkega procesa ustvarjanja. Zato

se mora Ocvirkova metoda razlage literarnih del, ki naj v njegovi konceptiji literarne vede nadomesti interpretacijo oz. opravlja njeno vlogo, umestiti predvsem v točko, ki jo v svoji transpozicijski funkciji pomeni geneza.

Preseneti nas lahko dejstvo, da se Ocvirk v neki svoji drugi razpravi, *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*, (1981)⁶², izrecno distancira od »biološko-psihološkega pojmovanja literarnega dela«. To pojmovanje povezuje tu predvsem s pozitivističnim kavzalnim konceptom, medtem ko svoje pojmovanje literarne umetnine kot »estetskega organizma« razume kot nekakšno srednjo pot med pozitivističnimi in »strukturalističnimi« skrajnostmi. Tako opozarja, da ne zavrača »genetičnih vidikov, če nam pomagajo priti do cilja, kakor tudi ne nekaterih pobud strukturalizma, kadar so pozitivne«. ⁶³ Zaradi teh izjav pa nam ni treba spreminjati dosedanjih ugotovitev o Ocvirkovih stališčih. Predvsem velja Ocvirkova kritika pozitivizma pozitivističnemu reduccionizmu, medtem ko sam sprejema kavzalni model v modificirani obliki – geneza ni direktni prenos doživljaja v delo, temveč transpozicija tega doživljaja v estetski objekt. V razpravi o jezikovnih izraznih sredstvih pa najdemo tudi nekatere nove poudarke, na katere je vredno opozoriti, ko govorimo o Ocvirkovem pojmu estetskega organizma.

»Z izrazom estetski organizem označujemo tedaj poseben spoj ali sintezo ideje, snovi in oblike v umetniško celoto ali zgradbo, ki ima svoje značilnosti in individualne poteze.«⁶⁴ Taka definicija je utemeljena ravno na poudarjanju estetske vloge literarnih del. Ocvirk je bil ves čas kritičen ravno do pozitivistične težnje po popolni redukciji dela na njegove pogoje in vzroke in je nasprotno sam vedno poudarjal estetsko, umetniško dimenzijo dela. Zato sicer zavestno sprejema pojem organizma in z njim povezano pojmovanje geneze, vendar ima geneza ne le transmissijsko, pač pa tudi produktivno funkcijo – v njej se številne silnice transformirajo v estetsko relevantno celoto.

Estetski organizem je torej produkt, funkcija geneze, vendar ima relativno samostojnost kot enkratni individualen spoj snovi, ideje in oblike. Sinteza treh sestavin literarnega dela se konkretizira »edinole in samo s pomočjo jezikovnih sredstev, to je v besednem gradivu in v okviru njegovih izraznih možnosti in zakonov«. ⁶⁵ Literarno delo je funkcijski spoj posameznih elementov, s tem pa smo spet pri »funkcijsko-sintetični metodi ali sintezi funkcij«. ⁶⁶

Ko pa je literarno delo opredeljeno po svoji estetski dimenziji (ki je pri Ocvirku identična z lepoto), se pojavi še en problem. Ocvirk kot izrazit historist namreč ne more pristati na nadčasovne in večne estetske zakone. »Pojem lepega je tedaj tu vezan na zakone, ki so odvisni od dobe in smeri.«⁶⁷ Ravno v tem je tudi specifična geneza »estetskega organizma« v primerjavi z »biološko-psihološko« pojmovanim organizmom: odločilni sestavni element te geneze so namreč zahteve dobe in smeri in njene posebne estetike. Če so vse estetske opredelitve relativne, seveda postane problem, kako naj zunaj dobe njihove veljavnosti estetska relevantna literarnih del sploh pride do izraza. Ocvirku njegov znanstveni ideal ne dopušča, da bi to vprašanje razrešil s problematizacijo sprejemnikove, tj. bralčeve pozicije (podobno kot je napravila filozofska hermenevtika ob problemu razumevanja), temveč vzpostavi kot normo dovršenost dela glede na njegovo lastno estetiko. Hkrati pa priznava »umetniško pomembnost del po njihovi občečloveški vrednosti«. ⁶⁸

Iz načelnih pojmovanj, razvitih v obravnavani razpravi, seveda lahko razumemo pozornost, ki jo Ocvirk posveča problematiki literarnega jezika in stila. Ta njegova stališča so praktično realizirana še v več drugih spisih. Tu naj na kratko omenimo le razpravo *Novi pogledi na pesniški stil* (1951).⁶⁹ Po Ocvirkovi definiciji je stil »sinteza [...] ideje, snovi in oblike v skladno, v sebi zlito celoto«,⁷⁰ in to pomeni, da pojem stila ustreza bistveni notranji funkcionalni skladnosti estetskega organizma, kot je realiziran v besednem gradivu. Estetski organizem pa s tem, ko je konkretna realizacija neke časovno točno določene estetike (se pravi estetike dobe, smeri ipd.), postane problem literarne zgodovine. Stil kot specifični spoj treh sestavin je torej mogoče raziskovati le historično.⁷¹ Analiza stila torej nujno zahteva tako analizo časovnega obdobja kot tudi analizo ustvarjalca in njegove duševne zgradbe. Ocvirk se torej s pojmom stila in estetskega organizma nikakor ne odreka genetičnemu, torej tudi kavzalnemu in literarnozgodovinskemu aspektu, vendar s tistimi pridržki, na katere smo opozorili.

Ocvirkova praktična obravnava literarnih umetnin, kot jo najdemo zlasti v njegovih študijah o evropskem romanu,⁷² se sklada s temi načelno razvitimi tezami. Že prvi od teh tekstov, *Gustave Flaubert in Gospa Bovaryeva* (1964), nam jasno kaže, da ne gre za kako imanentno interpretacijo, pač pa Ocvirk obravnava delo v tesni povezavi z dobo in pisateljevo osebnostjo. Omenja pomen, ki ga je delo imelo za realistično literaturo, in odmeve, ki jih je doživelo. Nato naveda ugotovitve raziskovalcev o realnem ozadju romana, pri tem pa trdi, da pozna Flaubert tako, rekoč dve resničnosti – zunanjo, dostopno le prek čutov in zato minljivo, in notranjo, ki je plod njegovega oblikujočega duha in oblikovalne volje.⁷³ Tako obstaja v Flaubertovem delu razdvojenost med zunanjo in notranjo resničnostjo. V ustvarjalnem procesu pa se »v pesnikovi notranjosti izpolni preobrazba, ki je ne poznamo pobljže, da se odtisistvari, kakor jih zaznavamo, sprevržejo v umetniško resničnost s pomočjo besed in besednih zvez.«⁷⁴ V tem stališču je povzeto bistvo Ocvirkovega odnosa do literarnega dela kot »estetskega organizma« – ta odnos združuje raziskavo geneze kot transformacije osebnih in zgodovinskih vzrokov v literarno umetnino in analizo jezikovnih izraznih sredstev, v katerih se je ta estetska transponirana resničnost realizirala.

Nato se Ocvirk, izhajajoč iz Baudelairovih izjav in izjav samega Flauberta o tesni zvezi med junakinjo in avtorjem, posveti razvoju pisateljeve osebnosti in, z njo v zvezi, tudi literature. Govori o njegovih mladostnih doživljajih, o živčni razrvanosti in epileptičnih napadih; naslanjajoč se na pisateljeva pisma skuša predstaviti razvoj njegove duševnosti. Vsa ta spoznanja nam po Ocvirkovem mnenju pomagajo prodreti v roman; Ema Bovary sicer ni popoln odsev pisatelja samega, pač pa »ima nekatere duševne lastnosti, ki so prešle iz njega vanjo, a tako, da jih je prilagodil njenemu značaju in ženski psihi.«⁷⁵

Tretji del študije pa Ocvirk posveti samemu romanu; pri tem ne gre za kako imanentno analizo ali interpretacijo dela, marveč razpravlja predvsem o nastajanju romana in v tem okviru odpira vprašanja o snovi, položaju pripovedovalca, stilu, kompoziciji ipd. Posebno pozornost posveti liku glavne junakinje, njenemu osebnostnemu in duševnemu razvoju. Tudi kompozicijski in idejni tloris romana podaja v navezavi na pisatelja; v romanu ugotavlja tridelnost (vzpon, vrh in upad),

vsak od treh delov pa je prav tako oblikovan v loku. Ta fabulativni tloris omogoča, da se prikažejo in izživijo bistvene poteze Emine narave in osebnosti, s tem pa se odpira tudi ideja romana. Sanj ni mogoče uresničiti, vedno jim sledi streznitev in deziluzija, zato je življenje v bistvu tragično. Očitno je, da je taka opredelitev ideje romana navezana neposredno na spoznanja o pisateljevi osebnosti in razvoju. Usoda gospe Bovaryjeve je realizacija Flaubertovih idej, svetovnega nazora. Torej »udari v romanu na dan Flaubertov pesimistični pogled na svet.«⁷⁶

Po konceptu je tej razpravi podobna uvodna študija h Gidovim *Vatikanskim ječam*, ki nosi naslov *André Gide ali odčarani Narcis* (1965). Kakor za prejšnjo študijo je tudi za to značilno, da poudarja avtorja že v naslovu. Ocvirku se najprej odpira problematika pristopa do Gidovih del; opozarja na njegovo protislovnost, izmikanje »običajnim razpredelnicam in slovstvenim shemam«,⁷⁷ zaradi česar ga ni mogoče definirati z literarnokritičnimi pomagali. Prav tako zavrača psihoanalitski in psihopatološki pristop h Gidovemu delu; temeljna napaka te metode je po njegovem namreč v predpostavki, da je umetnina »verno ogledalo pesnikove osebnosti«,⁷⁸ zlasti njenih skritih predelov, pri tem pa je slepa za estetske vrednote dela. Toda treba je ostati pri zvezi dela z avtorjem in osebnostjo. »Naj dandanes kdorkoli še tako zatrjuje, da je pisatelj suveren, neodvisen od svojega časa, hočem reči, da je vzvišen nad vsakdanjostjo, v kateri živi, in da je njegovo delo nastalo kar samo po sebi brez stika z življenjem in osebnimi težnjami, mora, naj mu je prav ali ne, svoje trditve neprestano preverjati ob zunanjih dejstvih in biografskih dokumentih, če noče zabloditi. Še tako lepe teorije o avtonomnosti umetnine sprhnijo v nič, kakor hitro so v sporu z resničnostjo, bodisi da je nočejo upoštevati, bodisi da jo maličijo.«⁸⁰ To je še posebej očitno pri Gidu, kajti iz njegove avtobiografije in dnevnikov je videti, kako se njegova literatura navezuje na njegova življenjska doživetja in spoznanja. Ocvirk vidi temeljni aspekt Gidove osebnosti v njegovi notranji razklanosti, iz katere je »črpal svoja najdragocenejša osebna in umetniška odkritja«,⁸¹ gre za razklanost med razumom in logiko na eni strani ter protislovnim, nepredvidljivim življenjem na drugi. Korenine te razklanosti sveta pa so tičale globoko v njem.

Nato Ocvirk obsežno popisuje Gidov osebnostni razvoj in tudi razvoj njegove literature. S tem prikazom ilustrira svojo osnovno tezo o Gidovi razklanosti, dualizmu. Opozarja na pisateljske metamorfoze, ko igrata v njegovem delu telesnost in življenje vedno večjo vlogo. Nato se natančneje posveti genezi dela, sorazmerno obsežno pa popiše tudi zgodovinsko podlago romana, namreč spopad med katolicizmom in prostozidarstvom.

Toda ko smo spoznali zgodovinsko podlago dela, še nismo prodrli do bistva romana; tega namreč »ni mogoče najti v zunanjih plasteh dogajanja, temveč v idejnem pomenu pripetljajev.«⁸² Svet se namreč razkriva kot nejasen, negotov in varljiv; v njem se ni mogoče opreti na nič trdnega. Nato se Ocvirk posveti glavnemu junaku Lafcadiu, opozarja na odmev, ki ga je imel v svojem času, meni pa, da je Lafcadio »hibridna tvorba pisateljeve domišljije« oziroma »nekakšna projekcija tistih protislovij navzven, ki jih je Gide odkril v sebi takoj po ozdravljenju in ki so ga spremljala še daleč tja prek Vatikanskih ječ.«⁸³ Ta lik združuje Gidov ideal svobodnega, nemirnega človeka, hkrati je »utelešenje Gidovega nikoli premaganega narcizma.«⁸⁴ Svojo religiozno obsedenost pa je Gide prenesel v Fleurissoirja; Ocvirk opozarja na vrsto sorodnosti med avtorjem in tem likom. Od tod sklepa na simbolno

vsebino Lafcadijevega dejanja. Pred katastrofo si stojita nasproti oba Gidova jaza in ko Lafcadio vrže Fleurissoirja v prepad, s tem Gide sam vrže vanj svoj spiritualni zanos; z nejasnim zaključkom, ko Lafcadio ne ve, kaj naj stori, Gide priznava, da ne more živeti le z enim delom svojega bistva.⁸⁵ Končno opozarja Ocvirk še na kompozicijo dela in na odprto obliko, ki jo je Gide izbral za svoj roman.

S tema dvema študijama je Ocvirk razvil svoj temeljni model za obravnavo evropskega romana; tega se je nato držal v vseh svojih kasnejših študijah, predvsem v treh najobsežnejših in najbrž tudi najpomembnejših: *Dostojevskega roman Mladenič ali razodetje kaosa* (1966), *Vzgoja srca ali človek v svetu slepil* (1968) in *V Proustovem svetu ali v svetu podob* (1971). Lahko rečemo, da v vseh treh tekstih gradi razpravljanje okrog osi, ki jo pomeni geneza. Večkrat smo že opozorili, da geneza literarnih del, kot jo pojmuje Ocvirk, pomeni transpozicijo realnosti v estetski organizem, zato mu omogoča združevanje literarnozgodovinskega vedenja, podatkov o življenju in duševnosti pisatelja, o realnih predlogah ipd. s pogledi v zgrajenost dela, v probleme kompozicije, stila in vloge pripovedovalca, posebej pa v pomen in strukturo najpomembnejših oseb. Zlasti zanimiva je raziskava ideje dela; le-ta je zdaj poudarjena že v naslovu (Nič, zakrit s slepili, pri Flaubertu, kaotičnost sveta pri Dostojevskem, problem časa in podobe pri Proustu). Lahko bi rekli, da se je Ocvirk tu najbolj približal interpretaciji – idejo dela bi lahko razumeli kot realizacijo smisla dela ali vsaj kot smiselnostno jedro, ki se nato zrcali v vseh plasteh in elementih teksta. Vendar je treba tu pripomniti, da je ideja dela pri Ocvirku bistveno povezana s celotno avtorjevo osebnostjo in miselnostjo in nikakor ni zgolj rezultat analize in razumevanja teksta.

Povzamemo lahko, da je Ocvirku pojem estetskega organizma omogočil svojevrstno obravnavo literarnega teksta, v kateri se je lahko ukvarjal s tekstom kot specifičnim estetskim sklopom, ne da bi se pri tem izneveril temeljnim zahtevam historizma. Središčno točko razpravljanja o evropskih romanih mu pomeni geneza kot tisto mesto, ki pretvarja, transponira zunanje pogoje (v tradicionalnem pozitivizmu pojmovane kot neposredne vzroke) v umetnino kot specifično estetski organizem. Pri tem pa lahko dodamo, da je raziskovanje samega organizma kot vase zaprte zgradbe pravzaprav v esejih o evropskih romanih le fragmentarno prisotno, kajti podrejeno je genetičnemu aspektu.

Ocvirkovo združevanje literarnozgodovinske obravnave z razumevanjem literarnih del je bilo odločilno za velik del slovenske literarne vede, se pravi za vrsto avtorjev, ki so razvijali interpretacijo zavestno v tesni povezavi z literarno zgodovino in torej niso pristajali na radikalno imanentni pristop, pač pa so iskali možnost sinteze med principoma pojasnjevanja in razumevanja.

OPOMBE

¹ *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Ljubljana 1936; reprint Ljubljana 1975.

² *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki*. Ljubljanski zvon 58, 1938; tudi v: Anton Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* (v nadaljevanju citirano kot LUZT) II, Ljubljana 1979, str. 7–24.

³ LUZT II, str. 9.

⁴ N.d., str. 9–10.

⁵ N.d., str. 17.

⁶ Prav tam.

⁷ N.d., str. 19.

⁸ N.d., str. 20.

⁹ Prav tam.

¹⁰ N.d., str. 20–21.

¹¹ N.d., str. 22.

¹² N.d., str. 23.

¹³ V slovenski literarni vedi se že v petdesetih, zlasti pa v šestdesetih letih ob vprašanju interpretacije literarnih del poudarjeno pojavlja težnja k združitvi obeh vidikov, torej k načelni vključitvi dimenzije razumevanja v literarno zgodovino oziroma zgodovinske dimenzije v interpretacijo. Prav Ocvirkova zastaviteljstva te problematike (deloma pa tudi njegova rešitev) je bila najbrž bistveno pomembna za nadaljnji razvoj.

¹⁴ Janko Kos: *Anton Ocvirk in slovenska literarna veda*. V: LUZT II, str. 635.

¹⁵ *Paul Hazard in primerjalna književnost*, V: Paul Hazard: *Kriza evropske zavesti*. Ljubljana 1959, str. 460.

¹⁶ Prav tam.

¹⁷ »Skoraj ne kaže dvomiti o dejstvu, da je literarno delo proizvod kreativne osebnosti [...]. Osebnost pa je bila in je vezana na okolje, v katerem se je rodila in je nanjo vplivalo, zatem na rod in narod in naposled na čas, po katerem je opredeljena. Če upoštevamo navedena dejstva, moramo Tainu pritegniti, da ni nobeno pesniško delo nastalo kar samo od sebe, neodvisno od ustvarjalčeve osebnosti in njegove dobe. Gre tedaj za v sebi vzročno zvezan sklop sil, ki so vplivale na nastajanje in izoblikovanje umotvorov, še več, za vrsto zakonitosti, ki delujejo v umetnosti in so neutajljive, naj so na prvi pogled tudi nevidne.« N.d., str. 464.

¹⁸ N.d., str. 466.

¹⁹ N.d., str. 467.

²⁰ Prav tam.

²¹ N.d., str. 468.

²² J. Kos, n.d., str. 635.

²³ *Pesniška umetnina in literarna teorija*. Napisano 1965; razširjeno v prvi objavi: *Primerjalna književnost* 1, 1978; tudi v LUZT II, str. 581–614.

²⁴ LUZT II, str. 588.

²⁵ Prav tam.

²⁶ N.d., str. 589.

²⁷ N.d., str. 589–590.

²⁸ N.d., str. 590.

²⁹ N.d., str. 592.

³⁰ Opozoriti moramo, da je Ocvirk nekatere Ingardnove in tudi Staigerjeve teze do neke mere netočno interpretiral (najbrž prav zato, ker je tudi s tem zavzemal svoje stališče v omenjeni metodološki polemiki med pozitivistično-historističnimi in antipozitivistično-ahistoričnimi smermi v literarni vedi). Prav te netočnosti so v slovenski literarni vedi tudi precej odmevale. Tako je večkrat citiral Ingardnov stavek, da »ostaja popolnoma zunaj literarnega dela predvsem avtor sam skupaj z vsemi svojimi usodami, doživljaji in psihičnimi stanji. Posebej pa niso nikakršna sestavina ustvarjenega dela avtorjeva doživetja med ustvarjanjem dela.« Ta stavek po Ocvirkovem mnenju dokazuje Ingardnov subjektivizem in njegovo enostranskost, kajti med avtorjem in delom vendarle obstajajo tesne zveze. Iz konteksta, iz katerega je stavek iztrgan, pa je jasno razvidno, da ne gre za zanikanje zvez med avtorjem in delom ali za oporekanje možnosti in potrebnosti raziskave teh odnosov, temveč za ugotavljanje očitnega dejstva, da je literarno delo v ontološkem smislu, torej v svojem konkretnem obstoju, nekaj popolnoma drugega kot konkretna avtorjeva zavest. Ocvirk prav tako razume tezo o literarnem delu kot zgolj intencionalni predmetnosti kot skrajni subjektivizem in relativizem. Staigerjevo interpretacijsko teorijo pa sprejema popolnoma skozi programatično poudarjanje antipozitivistične teze z začetka razprave *Umetnost interpretacije* in ne upošteva njihovih odločilnih modifikacij v nadaljevanju razprave.

- 31 N.d., str. 594.
 32 Prav tam.
 33 N.d., str. 610.
 34 N.d., str. 611.
 35 Prav tam.
 36 Prav tam.
 37 N.d., str. 612.
 38 N.d., str. 613.
 39 Prav tam.
 40 *Literarna teorija*. Ljubljana 1978 (1979; Literarni leksikon, 1).
 41 N.d., str. 12.
 42 N.d., str. 14–15.
 43 Prim. n.d., str. 24.
 44 Prim. n.d., str. 29–30.
 45 N.d., str. 56.
 46 N.d., str. 67.
 47 N.d., str. 69–70.
 48 N.d., str. 70.
 49 N.d., str. 71–72.
 50 N.d., str. 73.
 51 Prav tam.
 52 N.d., str. 74.
 53 Prav tam.
 54 Strukturalizem kot posebna smer v literarni vedi in v filozofiji (Barthes, Lotman, Todorov idr.) se pri Ocvirku ne pojavlja, pač pa mu ta pojem označuje avtorje, kot so Ingarden, Staiger, Welck in Warren idr.
 55 N.d., str. 76–77.
 56 N.d., str. 80.
 57 N.d., str. 82.
 58 N.d., str. 93.
 59 Prav tam.
 60 N.d., str. 94.
 61 Prav tam.
 62 *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana 1981 (Literarni leksikon 11); po predlogi za predavanja iz l. 1961/62.
 63 N.d., str. 26.
 64 N.d., str. 33.
 65 N.d., str. 34.
 66 Prav tam.
 67 N.d., str. 23.
 68 Prav tam. Pojem »občečloveške vrednosti« kaže, da je Ocvirk zašel v isto aporijo historizma, ko le-ta misli, da se je skozi zgodovinsko zavest dvignil nad zgodovino, s tem pa se podvrže skrajni zgodovinskosti, se pravi skrajni parcialnosti, časovni omejenosti in »subjektivnosti«.
 69 *Novi pogledi na pesniški stil*. Novi svet 6, 1951. Tudi v: LUZT II, str. 25–96.
 70 LUZT II, str. 62.
 71 »Do bistvenih potez stilov moremo predreti pač samo tedaj, če je naše preučevanje pojavov zgodovinsko uravnano, to je, kadar skušamo izpričati usmerjenost rodov iz razvojnega poteka dogajanja, iz dejanske podobe časa v vsej njeni vzročni determiniranosti in zgrajenosti.« N.d., str. 63.
 72 *Evropski roman. Eseji*. Ljubljana 1977. – Teksti iz te knjige so bili prvič objavljeni kot uvodne študije v posameznih zvezkih zbirke *Sto romanov* (1964–1976).
 73 N.d., str. 88.
 74 N.d., str. 90.
 75 N.d., str. 104.
 76 N.d., str. 119.
 77 N.d., str. 323.
 78 N.d., str. 324.
 79 N.d., str. 325.

- 80 Práv tam.
- 81 N.d., str. 326.
- 82 N.d., str. 375.
- 83 N.d., str. 378.
- 84 Práv tam.
- 85 N.d., str. 382.

207 str. 111
 208 str. 110
 209 str. 111
 210 str. 111
 211 str. 111
 212 str. 111
 213 str. 111

V slovníku literárního jazyka...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

Ugotovitve o pomenu Maeterlinckovih del za pesniško ustvarjalnost Antona Vodnika se opirajo na dokaz, da se je Vodnik že 1917 seznanil z literaturo, ki ga je opozorila na Maeterlinckove intuitivistične težnje v njegovih dramah in drugih delih. Analiza strukture literarnih subjektov v delih obeh avtorjev pa razkriva podobnosti in tudi razlike v specifični realizaciji idejno-estetskih intuitivističnih izhodišč. Obakrat se razkrije nemožnost težnje avtorjev, da bi se izognila nezadostnosti simbolistične metafizike, ki je želela realizirati ideal absolutnega pesniškega subjekta. Zato je Maeterlinck delno spremenil idejne predpostavke svojih prvotnih intuitivističnih teorij, Vodnik pa jim je sledil do konca (pesem Na dnu) in se tako približal pesniški ustvarjalnosti slovenskih modernistov.

Kakor je po eni strani vpliv Mauricea Maeterlincka na slovensko literaturo moderne že temeljito preučen, predvsem po zaslugi dognanj Dušana Pirjevca v njegovi obsežni monografiji *Ivan Cankar in evropska literatura*,¹ tako ostajajo problemi v zvezi s pomenom literature tega francosko pišočega belgijskega mističnega simbolista za slovensko literaturo po moderni še dokaj odprti. Če izvzamemo primerjalno študijo Lada Kralja o simbolistični, freudistični in ekspresionistični koncepciji Grumovega junaka in o Grumovem neuspešnem prizadevanju po sintezi ali vsaj simbiozi teh treh koncepcij,² skoraj ni temeljitejših raziskav o stikih med Maeterlinckom in slovenskimi literarnimi ustvarjalci po zatonu moderne, predvsem med vojnoma.

Anton Vodnik sodi med pesnike, ki so jih literarni kritiki in zgodovinarji povezovali z Maeterlinckom;³ posebej je v tej zvezi treba omeniti Antona Ocvirka, ki je dal pobudo za nekatere razprave, npr. že omenjeno Kraljevo, za Grafenauerjevo o odmevih Rilkeja pri Slovencih, v kateri je avtor opozoril na Maeterlinckove vplive v delih R. M. Rilkeja, in za delo F. Buttolo o mističnem simbolizmu A. Vodnika in Maeterlincka.⁴

Ta članek primerja intuitivizem kot osnovno Maeterlinckovo literarno načelo z intuitivističnimi elementi v strukturi Vodnikovega simbolizma, pri čemer razmejuje tiste strukturne komponente, v katerih se kažejo skupne značilnosti ali pa izrazite razlike. To pomeni, da razumemo v naslovu izpostavljeni pojem idejno-estetskega načela intuitivizma oziroma intuitivistične spoznavne teorije (podrobno je predstavljena v Pirjevčevi monografiji o Cankarju⁵) kot enega temeljnih elementov simbolizma, da nikakor ne gre za uveljavljanje pojma z območja fenomenologije, kjer je poleg fenomenološke redukcije eidetska intuicija temeljna oblika vseh posebnih transcendentálnih metod, s katerimi fenomenologi, na primer Edmund Husserl, »določajo zakoniti pomen transcendentálne fenomenologije«. ⁶ V naši razpravi gre izključno za intuitivizem, kakor se je uveljavil v tradicionalnem razumevanju intuicije kot neposrednega videnja resnice (ideje), tokrat v območju tako imenovanega katoliškega ekspresionizma; gre za intuicijo, ki so ji postavili temelje zlasti Platon, Plotin, Emerson, ne nazadnje Maeterlinck, ki se je v veliki meri opiral tudi na Ruysbroeck, Böhmeja in Swedenborga.⁷ V zadnjem času se opirajo na raziskave o pomenu intuitivizma za simbolistično literaturo tudi raziskovalci jezikovnih zakonitosti simbolistične pesniške govornice, predvsem francoski strukturalist Claude Abastado. V svoji študiji *The language of symbolism* ugotavlja, da študij zakonitosti simbolističnega pesniškega jezika ni mogoč brez upoštevanja podrejenosti simbola intuitivističnim teorijam, ki imajo za cilj neposredno dojetje resnice, ker je za simboli-

zem razumsko in čutno spoznavanje nezadostno pri odkrivanju najvišje resnice o življenju, svetu in človeku v njem. Po Abastadu je posledica takšne teorije o simbolu prepričanje simbolistov, da je poezija oblika vedenja; njene specifične, izrazito intuitivistične spoznavne procese je mogoče primerjati, čeprav ne tudi enačiti, z znanstvenimi ali verskimi – to pa naj bi poezijo glede spoznavanja izenačilo z znanostjo in religijo.⁸ Da bi bilo takšno spoznavanje res mogoče, je bilo torej treba ustvariti poseben, mistični »sistem« neposrednega dožemanja, ki naj bi obenem vodil tudi do ustreznega izražanja resnice, kar je bila največja želja simbolistov.⁹

V pričujoči predstavitvi Vodnikovega odnosa do Maeterlinckovega intuitivizma kot ene glavnih spoznavnih teorij evropskega simbolizma so najprej zbrani najpomembnejši podatki o Vodnikovem poznavanju literature o Maeterlincku in predvsem njegovih del; drugi del tega članka sporoča ugotovitve o nekaterih najvidnejših sledovih Maeterlinckovega intuitivizma v specifični literarno-umetniški strukturi Vodnikove lirike; v tretjem delu je pojasnjeno Vodnikovo razmerje do maeterlinckovske različice evropskega simbolizma, ki se v Vodnikovi zgodnejši liriki razkriva kot njena temeljna struktura; četrti del spisa povzema glavna dognanja.

I.

Kar zadeva Vodnikovo poznavanje literature o Maeterlincku, pot do dokazov ni na široko odprta. Vodnik navaja kot glavni vir pri pisanju svojega *Poglavja o dekadenci* (1918/19)¹⁰ dve strani dolgo besedilo o tem belgijskem simbolistu v knjigi *Geschichte der französischen Literatur* Nikolausa Welterja (1909),¹¹ o tem, ali je bral slovenske zapise o Maeterlincku, pa lahko samo bolj ali manj uspešno ugibamo, vsaj dokler ne bo dostopna Vodnikova zapuščina, predvsem korespondenca.

Ob izidu prvega pomembnejšega članka, Zupanovega *Maurice Maeterlinck in njegova pravljica igra Modra ptica* (Slovan 1912), je bilo Vodniku komaj enajst let. Ko je bila objavljena študija Ivana Prijatelja *Nova pota znanstvene poezije* (Slovan 1914), Vodnik verjetno še ni bil pozoren nanjo. Mogoče pa je, da med mladimi literati okrog Domačih vaj na gimnaziji v Šentvidu ni ostala neopažena in je o njej kdo spregovoril tudi še kako leto ali več po objavi. Če je Vodnik prebiral kulturne strani dnevnikov, verjetno ni prezrl članka Silvestra Škerla *M. Maeterlinck, Sestra Beatrice* (Slovenec 1920, št. 220), v katerem avtor povzema mnenje Hansa H. Ewersa, da je Maeterlinck najgloblje doumel tisti, ki »je razumel njegovo molčanje«. Za Škerla je Maeterlinck največji predstavnik simbolizma, pri katerem je malo zunanjega dogajanja. Nazadnje omenja, da so v pretekli sezoni v ljubljanski Drami uprizorili Maeterlinckovi enodejanki *Vsiljenka* in *Slepci*. Ko je 1923 v Ljubljanskem zvonu izšlo Prijateljevo razmišljanje *Poezija »Mlade Poljske*«, v katerem je avtor podrobneje predstavil Maeterlinckovo mistiko, je bila Vodnikova prva pesniška zbirka (*Zalostne roke*, 1922) že objavljena, druga (*Vigilije*, 1923) pa, vsaj večji del, že napisana. Nekako sredi leta 1923 je bila namreč že v prodaji.¹² Res je sicer, da je izšlo Prijateljevo besedilo o Maeterlincku že v januarski in februarški številki, vendar bi bilo tvegano kakorkoli povezovati prav Prijateljeve ugotovitve o Maeterlinckovem prepričanju, da je mogoče »brezglasno občevanje z Absolutom, s prabistvom«, ki ga je avtor *Modre ptice* razglašal za »zaklad ponižnih«, z Vodnikovimi *Vigilijami*.

Seveda Vodnik ni prebiral samo slovenskih knjig in listov, saj je bila gimnazijska knjižnica v Šentvidu, kakor je razvidno iz šolskih izveštij, dokaj založena z različnim nemškimi tiskom. Še posebej pa je treba opozoriti na posredniško vlogo Jožeta Tomažina, Dunajčana, ki je sošolca in prijatelja A. Vodnika zalagal z Reclamovimi izdajami najvidnejših sodobnih literarnih del, med katerimi je utegnulo biti tudi katero Maeterlinckovo, morda z ustrezno spremno besedo.¹³

Čeprav nismo našli vseh člankov in zapisov o Maeterlincku, ki so izšli pri nas od l. 1912 do l. 1923, je dovolj jasno nakazano, kako močno je bilo zanimanje za Maeterlincka v obdobju, ko je Vodnik zorel v pesnika. V takšnem kulturnem vzdušju Vodniku, ki se je še na vsakem koraku srečeval z literaturo slovenske moderne, bolj ali manj pod Maeterlinckovimi vplivi (ne le s Cankarjevo, temveč tudi s Kettejevo in Župančičevo),¹⁴ res ni bilo težko najti neposredni ali posredni stik z Maeterlinckovimi umetniškimi načeli.

Kako si je Vodnik sam začel oblikovati odnos do Maeterlinckovega intuitivizma, še najbolje izpričuje njegov spis *Poglavje o dekadenci*, ki ga je v šolskih letih 1917/18 in 1918/19 objavil v šentviškem dijaškem rokopisnem glasilu Domače vaje. Iz spisa je razvidno, da je Vodniku pojav dekadence pomenil predvsem negacijo »naturalistične« in »pozitivistične« miselnosti, hkrati pa je poudaril, da dekadence ni mogoče sprejeti v celoti. Sprejemljive so le tiste ideje in načela, ki zadevajo zgolj literaturo in nimajo za cilj spreminjanja življenja, družbe.

»Pri vsem tem pa morejo taki umetniki še vedno stati na vrhuncu kulture; o njihovem propadu moremo govoriti šele tedaj, če bi hoteli svoje sanje prenesti v življenje.«¹⁵

To pa pomeni, da se je že šestošolec Vodnik zavedel nepremostljivosti prepada med »življenjem« in »sanjami«. Še več, poskus premostitve prepada med življenjem in idealom ima že kar za neodgovoren in ga imenuje propad. Seveda žalosten propad, a kakor zremo v nadaljevanju, ko govori o Verlainovi usodi, takšen propad ni tragičen, ker ni rezultat plemenite žrtve za visoke ideale, temveč samo nesrečno naključje (nepravilna vzgoja, alkohol idr.). Vsa ta naključja pa so pogubna, kakor v zvezi z Verlainom ugotavlja Vodnik, samo če človek nima dovolj notranje moči, da bi svet sprejel takšen, kakršen je:

»Kar poje v ‚Sagesse‘, je resnično občutil; da je padal potem zopet in zopet, zato mu je manjkalo moči.«

O tej moči pa piše Vodnik, da je tista moč, ki jo podeljuje Bog:

»Ko vidi skozi nizko okno svoje celice kos neba, tako sinjega in mirnega, sliši tajno pesem njegovo, sladko in zvonko. Vidi drevo, čuti drhtenje listov, sliši melodijo ptice. In takrat pade na kolena in zakliče v silnem hrepenenju: ‚Moj Bog, moj Bog, o tam je vir ljubezni, ki je sveta. O, tam je mir‘ (...).«

Nazadnje je v *Poglavju* zapisal:

»Dekadencija je predhodnica velike kulture, katere znaki so se že pojavili. Vstali so resnično veliki umetniki, bogati ne samo na nepričakovano blestečih posameznostih, ampak na odkritju prave lepote. Med temi so najbolj zastopani Belgijci.«

»Vsled branja dekadentov so postali ljudje občutljivejši za skrivnosti v naravi, za tajne globine našega srca, iz katerega nam dviga dekadencija neštivilne zaklade (...).«

»Najznamenitejša simbolista sta: Maurice Maeterlinck in Fernand Gregh.«

Tudi če Vodnik v *Poglavju* ne bi bil omenil Maeterlincka, bi nas spis na številnih mestih opozoril na približevanje njegovih idejnih in prek njih tudi estetskih literarnih izhodišč Maeterlinckovemu intuitivizmu. Takšno svojo zgodnjo intuitivistično usmerjenost pa je Vodnik izpovedal tudi v oceni Pregljevega romana *Plebanus Joannes* (1920), ko je zapisal, da je človek »skrivnostno bitje z neumrljivo dušo, potom katere smo v čudežni zvezi z metafizičnim svetom«. ¹⁶ Skratka, povsem utemeljeno je mogoče trditi, da je bil intuitivizem kot način dojemanja najvišjega smisla sveta in življenja v središču literarnih razmišljanj gimnazijca Antona Vodnika.

Nekaj podobnega je zapisal tudi Janez Okorn, ocenjevalec Vodnikove zbirke *Zalostne roke*, ko je poudaril, da med Vodnikom in Maeterlinckom sicer obstajajo podobnosti, da pa Vodnik ohranja pravi odnos do onstranstva, ne takšnega kot Maeterlinck, kajti Vodnik je še prepričan, da transcendentni svet res biva, medtem ko se zdi Maeterlincku misel nanj samo lepa in poetična. ¹⁷ Jasnejši pa je bil Stanko Majcen, ko je v oceni Vodnikovih *Vigilij* menil, da je Vodnik »videc«:

»Vodnik je videc, odtod za večnost zaklenjene ustrne (. . .). Če bi nam z rimami ne pozvonil, bi še mi kdaj mislili, da govori s seboj, brbljavi starec. ‚Grombesede‘ ni bilo treba. Zapisano je, da je Kokoschkova. Koseskega bi tudi lahko bila. Vodnik naj ne misli, da je verz 9. s 27. strani dober. Vodnik je glas [. . .], prst je, ki mu s konice kaplja svetloba onstranskih dežela, obljubljenih in obljubljenih, tolikokrat obljubljenih, da že ne verjamemo več.« ¹⁸

Očitno tudi Majcnu nista bila neznana pomen in funkcija molka v simbolistični poeziji, če že ni mislil ravno na Maeterlinckov intuitivizem.

Katera Maeterlinckova dela je Vodnik poznal ali vsaj utegnil poznati, je brez poznavanja rokopisne zapuščine (v družinskem arhivu brata Franceta do njegove smrti 1986) prav tako težko zvedeti, kakor je bilo zapleteno ugotoviti, katere študije o njem je prebral. V izjavi bratu Francetu je med avtorji, ki so vplivali na njegovo umetniško rast od 16. do 19. leta, omenjen tudi Maeterlinck. ¹⁹ A preden poskusimo ugotoviti, katera Maeterlinckova dela je Vodnik morda poznal, moramo pojasniti, da se je le nekaj malega (neobvezno) učil francoščine, ker so na gimnaziji v Sentvidu uvedli pouk tega jezika šele v šolskem letu 1923/24. ²⁰

Pri pregledovanju Vodnikove knjižnice ni bilo mogoče najti niti enega samega Maeterlinckovega dela, ohranjenih pa je bilo kar pet Rilkejevih iz zgodnejše dobe njegovega ustvarjanja, iz obdobja torej, ki je bilo izrazito pod Maeterlinckovim vplivom. ²¹ Po izjavi brata Franceta je Anton Vodnik dobro poznal drami *La Princesse Maleine* (1889), ki menda ni močno »vplivala« nanj, morda še najbolj na pesniški dialog *Odpevanje* (*Almanah*, 1922), in *Sinja ptica* (1909), ki je bila po izjavah žene Dore (Franci Buttolo leta 1971) eno najljubših Vodnikovih literarnih del. ²² Ali je Vodnik poznal tudi enodejanki *Vsiljenka* in *Slepici* (obe sta bili v nemškem prevodu dostopni v šentjakovski knjižnici v Ljubljani), ^{22a} ki sta bili 1920 uprizorjeni v ljubljanski Drami, ²³ ni jasno. Brat France se je spominjal, da takrat osmi razred gimnazije ni mogel k predstavam zaradi številnih šolskih obveznosti, Vodnik sam pa se menda tudi ni udeležil uprizoritev (izjava brata Franceta F. Buttolo 1971). Prav mogoče pa je, da je prebral Koblarjevo oceno *Slepcev* (Slovenec 1920, 20. april). V njej je zapisano, da je Maeterlinckova umetnost »abstrakcija vsakdanjega, občega življenja, gledanje notranje

lepote, življenje od znotraj«. Za Maeterlincka je »bistvo gorja, ne kakor ga vidimo«, ker »naše oči gledajo le skorjo [...] dozdevnost, to pa je gorje, ki v resnici biva«, kajti »čuti, ki so bili v zvezi z zunanji očmi, odmirajo, oživljajo se novi; pojem kraja in časa izginja, vstaja nov pojem; groza, občutek, da je nekaj med telesi.« To »nekaj« je po Koblarjevem prepričanju smrt.

O Vodnikovem poznavanju Maeterlinckove poezije moremo prav tako le ugibati. Izidor Cankar je v eseju *Simbolizem v francoskem pesništvu* (Dom in svet 1912) objavil pesmi iz Maeterlinckove zbirke *Douze Chansons* (Paris 1896) in odlomek iz drame *Pelléas et Mélisande*, predvsem zaradi znamenitega prizora s kultom las glavne junakinje.²⁴ Brez najmanjšega dvoma pa smemo trditi, da je Vodnik poznal tiste Maeterlinckove pesmi, ki so bile objavljene v antologiji *Moderna francoska lirika* (1919).²⁵ O njej je Miran Jarc izjavil v svoji obsežni oceni, da je Maeterlinck edini pesnik, ki je kolikor toliko ustrezno zastopan tako s številom kakor tudi s kvaliteto prevodov.²⁶ Hkrati pa je opozoril, da je veliko boljša od slovenske nemška antologija Fritza Gundlacha. Precej verjetno je, da je bila Gundlachova antologija *Französische Lyrik seit der großen Revolution bis auf die Gegenwart* (Leipzig 1906) znana in da so jo brali predvsem tisti ljubitelji francoske lirike, ki niso znali francosčine, vendar pa v kataloge tedanjih ljubljanskih knjižnic ni vpisana.

Poleg naštetih dramskih del in poezije je Vodnik gotovo dobro poznal tudi eseje *Trésor des Humbles* (1896), ki si jih je bil izposodil pri bratu Francetu.²⁷ Vodnikovih lastnih izjav, kaj ga je v tej Maeterlinckovi knjigi esejev najbolj privlačilo, žal tudi nimamo ali pa so morda še nedostopne v zapuščini.²⁸ Vsekakor pa je iz pričujočega pregleda Maeterlinckovih del in literature o njih razvidno, da je bilo v letih 1912–1923 pri nas zanimanje za Maeterlincka kar precejšnje in da je bil Vodnik gotovo eden njegovih relativno naklonjenih poznavalcev.

II.

Ali je zapustil intuitivizem, značilen za Maeterlinckov mistični simbolizem, globlje sledove tudi v Vodnikovi poeziji, je vprašanje, na katero je mogoče odgovoriti samo tako, da poiščemo »maeterlinckovske« sledove – kolikor resnično obstajajo – v Vodnikovih specifičnih pesniških realizacijah vsebinskih, estetskih in oblikovnih sestavin z različnimi razsežnostmi.

Da Vodniku že zelo zgodaj ni bilo tuje »cankarjansko« tesnobno občutje sveta, ki ga tako pogosto najdemo v Maeterlinckovih zgodnjih delih, se lahko prepričamo ob branju Vodnikove črtice *Vizija sedanjosti*:

»Pred mano se je razprostirala step, pokrita z rumenkasto rjavim prahom; nikjer je ni bilo konca, večna je bila. Nad vso to planjavo je ležal somrak; nekaj težkega, silnega je bilo v tem molku, ki čaka, da udari na dan in se razodene. [...] Nad vso to pokrajino je dihala smrt.«²⁹

Posebne pozornosti je v tem besedilu vredna funkcija simboličnega nedoločnega zaimka NEKAJ,³⁰ ki aktivira simbolistične razsežnosti grozljive slutnje SMRTI, slutnje, ki lahko oživi samo v vzdušju nekakšne puščavske tišine (molka), značilne za pričakovanje poslednjega udarca usode – ki pa je hkrati, kar je najpomembnejše z vidika maeterlinckovskega intuitivizma, tudi RAZODETJE. Tako npr. naturalizem ali pa tudi dekadenca, ki poznata strah pred neznanim, puščata razodetje

ob strani, medtem ko simbolistični intuitivizem kot nadaljevanje ohranjanja tistih tradicionalnih metafizičnih izhodišč v evropski literaturi, ki so se oplajala zlasti ob Platonu, Plotinu, Carlylu, Emersonu in Novalisu,³¹ tako rekoč temelji v možnosti INTUITIVNEGA SPOZNA-NJA, da »sta subjekt in objekt eno«. ³² Vendar pa iz citiranega odstavka še ni razvidno, kaj je tisto, kar omogoča razodetje, tisto, kar preprečuje, da bi bila smrt samo smrt, brez sleherne metafizične razsežnosti, podobno kot v modernistični literaturi.³³

V že omenjeni antologiji *Moderna francoska lirika* (1919), ki jo je Vodnik gotovo dobro poznal, je objavljen Maeterlinckov ciklus treh štirivrstičnih in štirikitičnih *Pesmi*. Za primerjavo z nekaterimi Vodnikovi pesmimi (kar zadeva idejno-duhovno strukturno naravnost) se zdita primerni predvsem prva in druga, zato naj kot najbolj značilni navedemo zadnjo kitico prve, ki se začinja z verzom »Ko bil je on odšel«, in prvo kitico druge z začetnim verzom »Povedat so prišli«.

Pa smrt sem videla,
(dušo sem slišala)
pa smrt sem videla,
ki nanj je čakala ...

Luč sem prižgala,
(dete, mene je strah)
luč sem prižgala
in z njo se bližala ...

Iz obeh citiranih kitic je že mogoče razbrati, da je izvor vsega intuitivnega dojemanja mistično-simbolističnega lirskega subjekta v tej poeziji Mauricea Maeterlincka DUŠA. Zato ni čudno, če je že kar identična z »lučjo«. V resnici je pojmovana kot tista posebna substanca, ki je po svoji naravi BOŽANSKO BITJE – »l'âme divine«, kakor jo je imenoval Maeterlinck. Z dušo je človeku dana sposobnost, da intuitivno dojame najvišjo resnico o skrivnih notranjih razsežnostih vsega, kar z običajnimi čutili lahko zaznamo zgolj nepopolno.³⁴

Vse od začetka do konca Vodnikove pesniške ustvarjalnosti je mogoče pri njem najti številne pesmi, v katerih je uveljavljeno mistično simbolistično načelo intuitivizma, v nekaterih celo terno groze, ko lirski subjekt spozna, da se na to načelo ne more več docela varno opirati. Najbolj izraziti pa so intuitivistični idejni elementi v zgodnejših, prvih dveh zbirkah in v predzadnji, *Glas tišine*. V pesmi *Okna zagrnili sem z rožami* (*Zalostne roke*, 1922) subjekt s slikovitimi metaforami opisuje svoje iskanje stika s transcendenco »v zrcalne sanje strani«, nakar nepričakovano umolkne, tako da molk nakaže s pavzo (». . .«) in ga poudari z že kar asketsko suhoparno ugotovitvijo: »Na nemi meji nekdo čaka nanj . . .«. Skratka, molk in nema meja v tej pesmi sodita, v skladu s teorijo intuitivizma, v vrsto tako imenovanega aktivnega molka, najpomembnejšega medija ne le neposrednega stika med individualnimi, človeškimi dušami oziroma dušami vsega bivajočega (prim. Maeterlinckovo *Sinjo ptico*), temveč tudi medija stika z vesoljno dušo (bitjo). Molk je tako edina možnost resničnega spoznanja resnice o življenju, usodi ali smrti (prim. opombo 9).

Izginevanje subjektove predanosti simbolistični intuiciji je pri Vodniku opazno šele v poznejši poeziji, morda še najbolj izrazito v pes-

mi *Na dnu*, v kateri subjekt ne more več komunicirati, intuitivno dojemati skrivne, najvišje resnice o življenju in svetu, saj z grozo ugotavlja:

Ne slišim tvojega koraka,
ne slišim tvojega glasu.

Cvetice, zvezde, ptice –
vse, o vse trohni na dnu.

(*Na dnu, Glas tišine*, 1959)

Pesmi *Okna zagrnil sem z rožami* in *Na dnu* se po svoji duhovno idejni strukturi vključujeta v isto (maeterlinckovsko) različico evropskega simbolizma, le da je nekoč trdna ideološka pozicija simboliistične strukture, kakor se kaže v številnih pesmih iz prvih dveh zbirk, v pesmi *Na dnu* že načeta. Hkrati pa ni na obzorju Vodnikove idejne pesniške osnove opaziti ustrezne nove temeljne strukture njegove poezije.³⁵ Čeprav pričujoča razprava ne namerava posegati v problematiko pesniških realizacij, ki se približujejo izrazito krščanski, panteistični ali kateri drugi, morda celo modernistični idejni težnji ali predstavi, je nujno opozoriti, da je Vodnikov simbolizem pogosto zahajal v krizo, ker se je prav pri njem izživel. To pa zato, ker se v času moderne ni polno razmahnil, razen morda ponekod pri Župančiču.³⁶ V poeziji tako imenovanega katoliškega ekspresionizma, ki pa se pri Vodniku vse bolj razkriva kot katoliški mistični simbolizem, je dosegel hermetični simbolizem občasno (*Vigilije*) že skrajno mejo. Prav pri Vodniku je prišlo do realizacije absolutne pesniške subjektivnosti (pogosta identičnost človekove = subjektive duše z božjo, na primer deklinacije duše z Marijino, pesnikove z božjo ob končnem zlitju z NJIM),³⁷ a tudi do njenega tragičnega zloma, ko intuitivno spoznanje – seveda zaradi neprebujenosti, celo izginotja duše – zamre, tako da je umiranje, smrt, samo še trohnenje na dnu. Čeprav je pesem *Na dnu* ena redkih »pesmi-mističnih« v smislu odmika od polne transcendence k izpraznjeni, ki je Vodnik ni mogel uspešno nadomestiti z novo vsebino, podobno kot tega ni zmožal storiti niti Mallarmé, ki je poskusil prazno transcendenco osmisliti z literaturo,³⁸ pomeni enega od mejnikov v Vodnikovi pesniški ustvarjalnosti. Dokazuje, da proti koncu petdesetih let Vodnik ni več zmožal mistificirati gole pesniške besede do te mere, da bi mu le-ta mogla nadomestiti tisto idejno trdnost, ki jo je našel v mejah mističnih novoromantičnih idejnih izhodišč. Predvsem pa je tedanja modernistična slovenska poezija (Zajc, Strniša) do kraja razgalila praznino tradicionalnih idealov.

Poudariti pa moramo, da je, za razliko od Maeterlinckovega, Vodnikov intuitivizem – predvsem zaradi številnih krščanskih motivov, motivnih drobcev ali simbolov, ki nekako blažijo grozljivost subjektive pogoste slutnje smrti (še posebej v ljubezenskih pesmih) – vsaj navidezno manj dosleden, manj konsekventno fatalističen. Vendar pa je iz ene od zadnjih pesmi, prej citirane *Na dnu*, jasno razvidno, kako se je iztekla Vodnikova pesniška navezanost na simboliistično »poetiko«, ki ga je pritegnila in odločilno zaznamovala njegovo pesniško delo že na samem začetku ustvarjanja, izrazito pod vplivom Cankarjeve in Župančičeve novoromantične literature.

Iz pesmi *Na dnu* je hkrati razvidno, da sta pri Vodniku prisotni dve temi smrti: smrt z razodetjem in zlitjem z vesoljno dušo (uvodna v

Žalostnih rokah – Okna zagrnil sem) in smrt brez razodetja (*Na dnu*), ki jo simbolizira téma odsotnosti Boga (vesoljne duše) in s tem odsotnosti individualne duše (subjektive), tako da ni več mogoča vzpostavitev komunikacije (zveze ali korespondence) na ravni, ki človeku zagotavlja njegovo posebno (metafizično) razsežnost. Izkaže se torej, da ni nekaj najhujšega zgolj telesna smrt, temveč smrt duše, ki je, če logično sklepamo, za subjekt v resnici smrt vesoljne duše (Boga). In ker so slutnje, sanje ali poezija vez med vesoljno in individualno dušo, v takšni situaciji zamre tudi poezija. To pa pomeni, da se je hkrati z odsotnostjo duše razkrila njena druga stran – NIČ. Takšno razkritje spričo smrti duše pa ni nič drugega kot znano razkritje praznosti transcendece –pri Maeterlincku prapočela zla, ki ga označuje s pojmom sovražne praznine ali sovražnega ničā – »néant hostile«. ³⁹ Gre torej za dobro znano pesimistično predstavo Neznane pri Maeterlincku, ki pa je pri Vodniku izpeljana do kraja, saj tragedija, ki prihaja od sovražnega ničā, ni tragedija zato, ker je nič neka vsemogočna sovražna substanca, podobno kot je substanca duša, temveč zato, ker je nič, ker NI substanca. Zato je razumljivo, da se je Maeterlinck še lahko odpovedal svojemu pesimizmu, pesimističnemu intuitivizmu, in pisal drugačne simbolistične drame, z dobro vesoljno dušo (substanco), Vodnik pa se je vse bolj prepuščal opisovanju narave, krščanskih motivov (predmetov) in različnih legend. a ne zato, ker bi se odpovedal simbolističnim teorijam, jih zavrgel, temveč zato, ker jim je prišel do dna, do njihovega bistva – podobno kot Rilke, ⁴⁰ in so ga tako rekoč zavrnille teorije same, ko so mu razkrile temeljno nezadostnost – popolnoma realno možnost ODSOTNOSTI TRANSCENDENCE. Takšno tragično spoznanje pa je Vodnika – vsaj tako kaže poznejša lidejno duhovna struktura njegove lirike – usmerilo v neke vrste panteizem, ki se je zdel pesniku *Glasi tišine* morda še najbližji pogledom, ki so bili lastni modernistični generaciji; ta pa spričo razkritja odsotnosti transcendece ni bila do tolikšne mere ustvarjalno zavrta, kakor je bil dosledni simbolist, vsaj z nekaterimi pesnimi verjetno edini pravi hermetični simbolist na Slovenskem, avtor *Vigilij*, Anton Vodnik.

III.

Intuitivizem kot posebna spoznavna teorija simbolistov, po kateri je mogoče dojemati višjo resničnost v obliki nejasnih zaznav, slutenj in nenadnih skrivnostnih razodetij, se pri Vodniku ne kaže samo kot svetovnonazorska predstava, temveč je obenem tudi glavno oblikovalno načelo. Številne pesniške teme je treba pri Vodniku razumeti predvsem kot sporočilo o nečem duhovno-abstraktnem. Razumljivo, da je večina teh mističnih tem povsem neizrazljivih z racionalnim govorom. Zato pesnik sega po SIMBOLIH, ti funkcionirajo kot živ odnos med različnimi motivi, ki so zdaj še povsem razpoznavni (narava, krščanski simboli, legende idr.), zdaj pa že povsem razdrobljeno oživljajo temo, ki je največkrat le nakazana (erotika, slutnja iz širokega območja religioznih občutij subjekta v eksistencialnih stiskah in podobno). ⁴¹ Vendar pa ti simboli pogosto delujejo na čisto poseben, za Vodnika značilen način. Da bi jih uskladil s svojimi temeljnimi intuitivističnimi težnjami, o katerih je bil govor v prejšnjem delu spisa, Vodnik pogosto uporablja motive iz narave, pokrajine, ki ji lirski subjekt prisluškuje, jo opazuje in skuša iz te lirske scene dojeti za njo skrito višjo resničnost,

delovanje skrivnostne sile, celo Boga.⁴² To je razvidno tako iz njegove prve (že citirane) pesmi v *Žalostnih rokah* (*Okna zagrnj sem*), še posebej pa iz že večkrat omenjene *Na dnu* iz zbirke *Glas tišine* (1959):

V mraku veter toži, poje ...
O žalostno ti srce moje –
kakor jagnje darovano
pod hrasti črnimi zaklano
v samotni, divji senci
viharnega oblaka –!

Ne slišim tvojega koraka,
ne slišim tvojega glasu ...

Cvetice, zvezde, ptice –
vse, o vse trohni na dnu.

V pesmi *Okna zagrnj sem* je najmočnejši simbol delovanja nezna-
ne sile nedoločni zaimek NEKDO, v drugi – *Na dnu* – pa je znanilec fa-
talističnih silnic prav tako nedoločni zaimek – VSE, VSE.⁴³ Oba torej
simbolizirata delovanje skrivnostne sile, o kateri subjekt lahko le slutí,
da mu je morda naklonjena, vsekakor pa je popolnoma prepričan, da
zanj brez nje ni mogoč obstoj na ravni človeškega bitja z metafizičnimi
razsežnostmi, z razsežnostmi, ki mu šele zagotavljajo smisel bivanja.
Vsekakor moramo poudariti, da v prvi pesmi ne gre pretežno za uve-
ljavljanje moderne identifikacijske metaforike, niti za tako imenovano
»bleščečo posameznost«, kakor je Vodnik imenoval bolj tradicionalno
metaforično pesniško govorico v svojem *Poglavju o dekadenci*, temveč
za prave simbole. Na to nas v obeh pesmih opozarjajo predvsem su-
bjektovi vzkliki »O« in »O-«. Le-ti še posebej pri Maeterlincku (v dra-
mah) izražajo začudenje spričo nekakšnih razodetij, ki jih subjekt doje-
ma prek dogajanja v svoji okolici, pogosto v naravi, prav v trenutkih,
ko se osredotoči na dogajanje okrog sebe.⁴⁴ Takšno simbolistično razu-
mevanje Vodnikove metafore-simbola je še toliko bolj upravičeno, če
poudarimo, da je v pesmi *Na dnu* vonj nevidnih vrtov temen (simboli-
stična sinestezija) in da prav temni vonj in žalostna pesem vetra po
krajšem molku (prisluškovanju), ki ga Vodnik označi s tremi pikami,
iztrgata iz pesnika vzklik: »O žalostno ti srce moje –«. Čeprav tu ni mo-
goče podrobneje analizirati številnih primerov v Vodnikovi po-
eziji, ki dokazujejo, koliko maeterlinckovskih potez imajo simboli na-
šega pesnika, ki ga pogosto neupravičeno štejejo za katoliškega eks-
pressionista, je tudi iz povedanega dovolj jasno razvidno, da se je Vod-
nik pri jezikovno-estetskem oblikovanju svoje poezije na svoj specifič-
ni način oprl na Maeterlinckova simbolistična načela in s pomočjo
simboličnega paralelizma, posebne modalnosti (»morda pride k nje-
mu«), oznak tišine, molka (oklepaji, pomišljaji, tri pike idr.), nedoloč-
nih zaimekov, brezosebnih glagolov in številnih drugih stilnih sredstev
simbolično oživil zgolj čutno in razumsko nedojemljivi smisel dogod-
kov v okolju lirskega subjekta, odmaknjenega vsakdanjemu, banalne-
mu življenju.

Načela, ki jih je uresničil v poeziji, je Vodnik zagovarjal tudi v svo-
jih spisih o poeziji. V *Poglavju o dekadenci* je napisal:

»Pesniku je narava simbol njegovega žitja in bitja. Misel in podoba
nam poda obenem. Ne moremo si misliti eno brez drugega. Simbolič-
na lirika pesni – kakor narava sama – v sanjah.«

Se jasneje pa je izpovedal svoje umetniške nazore v eseju *Pesem in ti*:

»Mistično sprejemanje samega sebe iz naših rok, ki so šle kakor brez nas v globočino sveta po nas, prej samim sebi nevidne. [...] Nujnost doživetja je: razodeti se, da si ohrani DUŠA ravnovesje v sebi, med seboj in svetom. [...] Zato je umetnina organizem, ki ima v sebi vso polnost življenja. Sankcija njenega poslanstva pa je, da je izraz večnostne zavesti enotnosti naše osebnosti, osvojitve našega bistva, prizganega v onstranosti [...] Zato je vsaka umetnina stopnjevanje neskončnosti našega življenja, pomnoževanje vrednot sveta za večnost. Ker le osebnost ima v sebi njeno ceno, ki nas bo odrešila k sebi v Bogu. Njo, vso tako tesno osredotočeno v svoje središče, v zgeteno napetost svoje zavesti, more zajeti v izraz le LEPOTA, vidno razodeta nam po UMETNOSTI. Njena zadnja globočina je SKRIVNOST našega lastnega bitja. LEPOTA JE ETHOS UMETNINE.« (Podčrtala F. B.)⁴⁵

Vodnik torej zaključuje svojo »poetiko« z mislijo, s katero pravzaprav začena neko svoje razmišljanje znani raziskovalec jezika v simbolistični literaturi Claude Abastado, ko ugotavlja, da so bile v zadnji polovici 19. stoletja pogoste razprave o odnosu med navdihom in pesniškim delom, še posebno pa so prišle do izraza z uveljavitvijo simbolizma:

»Lucidity and effort became literary values. Esthetics incorporated ethics [...] Literature became a religion in which 'The Work' took the place of God.«⁴⁶

Ce primerjamo obe izjavi, je povsem jasno, da zapletenost Vodnikove »teorije« izhaja iz prizadevanja, da bi religiozno umetnost povzdignil v umetnost-religijo; to se je izkazalo tudi v študiji o Vodnikovem in Rilkejevem simbolizmu,⁴⁷ v kateri je poudarjeno, kako si je tudi Rilke prizadeval religiozno transcendenco nadomestiti najprej z esteticizmom, potem s katerim od številnih bolj ali manj panteistično usmerjenih pogledov na celoto sveta, medtem ko so krščanski predvsem motivi, skozi katere simbolizira pogosto izrazito nekrščansko teme, ideje, vrednote.

IV.

Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da je tudi Vodnikov simbolizem – in to prav prek Maeterlinckove teorije intuitivizma – mogoče razumeti kot poskus realizacije absolutnega subjekta, ki je svoboden, avtonomen in v svoji kreativnosti prihaja v stik s transcendenco na metafizični ravni, jo realizira s pesniškimi simboli, ki so EDINI MEDIJ ZA DOSEGO TAKŠNE TRANSCENDENCE. To pa pomeni, da je prav intuitivizem maeterlinckovskega tipa pripomogel, da se je v slovenski poeziji, predvsem pri Antonu Vodniku, v veliki meri dovršil tragični poskus (podobno kot pri Rimbaudu ali Mallarméju), da bi na podlagi novejškega subjektivizma uresničil metafiziko izključno v poeziji. Seveda predvsem zato, ker niti v območju religije niti filozofije poskus stika s transcendenco ni bil več mogoč.⁴⁸ Na to je Vodnik še posebej opozoril v spisu *Oton Župančič in mladina*, kjer je poudaril, da je religija vse preveč zgolj cerkvena institucija in ne živi vrelc stika z Bogom:

»Toda, ker je bila Cerkev kot utelešenje krščanstva po religiji nasprotnih silah že toliko časa izrinjena iz kulturnega dogajanja in vržena na breg, se je ta predor izvršil stran od nje. [...] Danes je tudi mlada

katoliška generacija 'ritmičnega rodu' in – ali se vam ne zdi pomenljivo, da je enemu izmed njenih prvobraniteljev Richard Dehmel stisnil v duhu desnico, rekoč: 'Potem Vam morem želeči le srečo . . .' Oče je sinu prepustil brod in vesla.« (Dom in svet 1928, str. 35).

Vendar se je izkazalo, kakor je razvidno iz pesmi *Na dnu*, da pesnik ne more priti v kontakt z Bogom, svetovno dušo, idejo, bitjo, da pesnik *Vigilij* v večdesetletni pesniški izkušnji ni uresničil ideala absolutnega pesniškega subjekta, temveč je doživel zlom, zlom najbolj tragične od vseh Maeterlinckovih junakinj – *Princese Maleine*, saj se tragično vzdusje pesmi *Na dnu*, nemočnost lirskega subjekta, v resnici lahko primerja samo s tragično smrtjo mlade princese, dovolj »duševno prebujene«, da je smrt v vsej njeni grozovitosti zaslutila, se je bala, a premalo »božanske«, da bi se mogla pravilno orientirati v gozdu prikrite nevarnosti.⁴⁹ To že nakazuje metafizične razsežnosti popolne nemoči intuitivizma, pa tudi simbolizma kot morda poslednje metafizike, izrazito v območju umetnosti, kulture.

OPOMBE

¹ D. Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, 1964.

² L. Kralj, *Literatura Slavka Gruma*. Ljubljana, 1970. Pozneje je Kralj Gruma izločil iz slovenskega ekspresionizma; prim. L. Kralj, *Ekspresionizem*. Ljubljana 1986 (Literarni leksikon, 30), passim, zlasti str. 185–186.

³ L. Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI. Ljubljana, 1969, str. 206; J. Kos, Sprema beseda v knjigi: A. Vodnik, C. Vipotnik, J. Udovič. Ljubljana, 1975, str. 156 (Naša beseda); L. Kralj, *Ekspresionizem*, str. 166.

⁴ N. Grafenauer, *Odmevi R. M. Rilkeja v našem periodičnem tisku od prvih glasov o njem do druge svetovne vojne (1910–1941)*; napisano 1969, objavljeno v Primerjalni književnosti 1979 št. 2 in 1980 št. 1; F. Buttolo, *Mistični simbolizem A. Vodnika in M. Maeterlincka*, 1973, tipkopis. – Te tri razprave so bile zasnovane kot diplomatska dela v Ocvirkovem seminarju.

⁵ D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (. .), str. 232.

⁶ E. Husserl, *Kartezijanske meditacije*. Ljubljana, 1975, str. 113, 179.

⁷ D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (. .), str. 230.

⁸ C. Abastado, *The Language of Symbolism*; v zborniku *The symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ur. Anna Balakian, Budapest, 1984, str. 93.

⁹ »Še mnogo več in mnogo bolj določno je o vsem tem pisal M. Maeterlinck. Vodilo ga je spoznanje, da moramo v trenutku, ko si hočemo zares nekaj povedati iz srca in iz duše, vedno umolkniti. [. . .] Na podlagi tega si je ustvaril posebno teorijo o tako imenovanem aktivnem molku, ki je zanj 'angel resnice' in ki je medij mističnega, neposrednega stika med dušami, hkrati pa edini prostor za resnično SPOZNAVANJE [podčrtala F. B.], kajti svojo resnico o smrti, usodi ali ljubezni odkrijemo le v molku . . .« (D. Pirjevec, *Ivan Cankar*, str. 252).

¹⁰ Prvi del *Poglavja* je bil objavljen v rokopisnem glasilu dijakov šentviške gimnazije Domače vaje, letnik 1917/18, ki se je med nemško okupacijo izgubil. Dostopen je le drugi del *Poglavja*, objavljen v istem glasilu iz šolskega leta 1918/19. V zapuščini Antona Vodnika je ohranjen rokopis, preslikani dvojniki hrani tudi avtorica tega članka.

¹¹ N. Welter, *Geschichte der französischen Literatur*. Kempten und München, 1909. O Maeterlincku največ na str. 292–293.

¹² Ocena Rajka Ložarja je bila objavljena v Jutranjih novostih 1923 št. 165 (15. VII.).

¹³ L. Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI, 1969, str. 211; M. Kmecl, *Tomazini Jože*. – *Slovenski biografski leksikon*, 12. zvezek. Ljubljana, 1980, str. 108.

¹⁴ Razen na Cankarja je Maeterlinck vplival tudi na Župančiča in Ketteja; prim.: F. Kalan, *Zadrega ob Ketteju*, Sodobnost 1976, str. 689–701; J. Kos, *Evropski vplivi v dramatik slovenske moderne*, Primerjalna književnost 1984, št. 1, str. 1–12.

¹⁵ Primerjaj ugotovitve o dekadencnem pesimističnem nihilizmu v študiji A. Ocvirka *Stilni premiki v Cankarjevem pripovedništvu* (I. Cankar, *Zbrano delo VI*, 1967, str. 382).

¹⁶ A. Vodnik, *I. Pregelj, Plebanus Joannes*. Zora-Luč 1920/21, str. 223.

¹⁷ J. Okorn, A. Vodnik, *Žalostne roke*. Mentor 1922/23, št. 3, str. 70–71.

¹⁸ S. Majcen, A. Vodnik, *Vigilije*. Dom in svet 1923, št. 9/10, str. 298.

¹⁹ Rokopis v zapuščini A. Vodnika, preslikani dvojnik hrani avtorica tega spisa.

²⁰ *Ob srebrnem jubileju Škofijskega zavoda sv. Stanislava in Škofijske gimnazije*. Ljubljana, 1930, str. 69.

²¹ »Bilo bi več kot nenavadno, če ne bi te ideje vplivale tudi na Rilkejevo lastno literarno ustvarjanje. Močni Maeterlinckovi vplivi se kažejo zlasti v njegovih gledaliških tekstih iz tega časa. [...] Maeterlinckovi vplivi pa se kažejo tudi v Rilkejevi poeziji in prozi. Že v Adventu srečamo nekatere verzne, ki v marsičem spominjajo na flamskega simbolista. Med njimi zlasti izstopa pesem, ki jo je Rilke posvetil Maeterlincku in ki se zdi, kot da se je rodila iz razpoloženja kake Maeterlinckove drame.

Mnoge skupne poteze z avtorjem *Le tresor des humbles* pa zasledimo tudi v zbirki *Sebi na čast*, kakor tudi v novelističnih knjigah *Zgodbe o ljubem Bogu*, *Poslednji in celo v Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Zapiski Malteje Lauridsa Briggeja), pa tudi nekatere pesmi in *Das Buch der Bilder* (Knjigi slik) in *Knjigi ur* vsaj posredno niso nastajale zunaj Maeterlinckovega vplivnega kroga.« N. Grafenauer, *R. M. Rilke*, v: R. M. Rilke, *Zapiski M. L. Briggeja*. Ljubljana, 1977, str. 199–200. Prim. tudi D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...) str. 185–186.

²² Ni znano, katero izdajo je Vodnik najprej bral, verjetno pa se ni prvič seznanil z njo šele 1923, ko je izšel prevod Josipa Bernota, saj je bila priljubljena že ob izidu Lovrenčičeve *Devete dežele* (1917), kakor ugotavlja R. Ložar v uvodniku v *Sodobno slovensko liriko* (Ljubljana, 1933).

^{22a} *Imenik knjig* (Šentjakobska knjižnica). Ljubljana 1914.

²³ Premiera *Slepcev* je bila v ljubljanski Drami 14. aprila 1920, *Vsiljenke* pa 6. maja 1920. Prim. J. Munda, *Maeterlinck pri nas*, v: *Maeterlinck*. Ljubljana, 1981 (Nobelovci, 67), str. 460.

²⁴ Ta Cankarjev članek je, podobno kot Zupanov o Maeterlincku (Slovan 1912) in Alberta Algouda *Simbolizem v Franciji* (Slovan 1914), eden prvih temeljitejših poskusov znanstvenega prikaza simbolizma. Algoud je celo poročal o koncu te literarne smeri, še več, o uveljavljanju novih, »malone diametralnih nasprotnih stremljenj« (n.d., str. 296).

²⁵ *Moderna francoska lirika*. Ljubljana, 1919. Izbral in prevedel Anton Debeljak. Na strani 175 je kratek zapis o Maeterlincku z oznako, da vsa njegova dela preveva »globok duh tajne in skrivnosti«.

²⁶ M. Jarc, *Moderna francoska lirika*. Ljubljanski zvon 1920, str. 758–760.

²⁷ Izjava Franceta Vodnika F. Buttolo iz leta 1972.

²⁸ Verjetno je Vodnik bral nemški avtorizirani prevod Friedricha von Oppeln-Bronikowskega, ki je izšel 1912 pri založbi Diederich v Leipzigu.

²⁹ Domače vaje 1916/1917.

³⁰ »Tiste skrivnostne sile in zakoni, ki urejajo človekovo bivanje, se pojavljajo v njegovih [Maeterlinckovih] delih kot »nekaj« ali kot »nekaj neznanega« in tudi kot »nekdò«; ali z drugimi besedami: teh sil in zakonov Maeterlinck ne označuje z jasno določenimi izrazi, marveč z nedoločnimi zaimki, kar pomeni, da imajo ti zaimki pri njem povsem drugo vsebino in funkcijo kakor pa v navadni govorici. To ni tista nedoločnost, ki je posledica nejasne percepcije ali oddaljenosti od predmeta. To je višja, usodnejša, apriorna nedoločnost, ki spada k definiciji samega predmeta in njegove zaznave. Zato smemo tu govoriti o posebnem, simboličnem nedoločnem zaimku.« D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 187.

31 M. Maeterlinck, *Le Tresor des Humbles*. Paris, 1927, str. 114, 117, 140. Primerjaj tudi eseje v tej knjigi, ki so posvečeni Ruysbroecku, Emersonu in Novalisu.

32 »Ker je individualni duh samo ‚del‘ vesoljnega duha, je očitno [...], da izgine sleherna razlika med spoznavajočim subjektom in spoznavanim objektom. [...] Ta svojevrstni spoznavni proces pa ima svoj izvor v dejstvu, da stoji za nami stvarnik vseh stvari in vseh ljudi in ravno ta stvarnik izliva svojo vzvišeno vsevednost skozi nas na ves svet.« D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 288.

33 »Joseph K. je poginil kot pes in sam se je tega zavedal, medtem ko je junak tradicionalnega romana umiral, če že ne kot junak, pa vsaj kot tragično bitje.« D. Pirjevec, *Franz Kafka in evropski roman*. V: F. Kafka, *Grad*. Ljubljana, 1967 (100 romanov, 30), str. 30.

34 D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...). 203–226.

35 »Mallarmé, one might grant, aims at transcendence but it is an empty transcendence while Novalis rapturously adores the unity of the mysterious universe.« R. Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in Literary History*. V: *Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Belgrade, 1967. Beograd in Amsterdam, 1969, str. 290.

36 J. Kos, *Avantgarda in Slovenci*. Sodobnost 1980, str. 745–746.

37 A. Vodnik, *Vigilije*. Ljubljana, 1923, str. 28 (Daleč, daleč v meni/Marija smehlja se, ihti ...) in str. 32 (Le eden še bedi –/Kristus na Oljski gori ...)

38 R. Wellek, n.d., str. 289.

39 L. Králj, *Literatura Slavka Gruma*. Ljubljana, 1969, str. 15.

40 »Einerseits will Rilke ‚Richtung und Maß von Außen empfangen‘, also von der Hand des gütigen Puppenspielers gelenkt werden; andererseits muß er ins *Florenzer Tagebuch* schreiben: Solange dieser Gott lebt, sind wir alle Kinder und unmündig. Er muß einmal sterben dürfen. Denn wir wollen selbst Väter werden.« [...] »Ästhetizistisches Gedankengut war für ihn vielmehr von Anfang an ein Teil des komplexen Spannungsfeldes, aus dem sich seine bekanntesten Kunst- und Lebensanschauungen ergaben. Weil er immerfort analogisch dachte, und Wandlungen im einen Bereich ständig auf den anderen übertrug, blieb der ganze Komplex sein Leben lang in Bewegung, so daß die definitive Überwindung oder Ausschließung des einen Elementes kaum in Aussicht stand.« Anthony Stephens, *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V knjigi: *Rilke heute*. Frankfurt am Main, 1976, II, str. 112–114. (Suhkamp Taschenbuch 355).

41 J. Kos: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 15), str. 49.

42 L. Kralj, *Literatura Slavka Gruma*, str. 21 (o povezanosti motivov iz narave z intuitivističnimi oblikovalnimi postopki); D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 262–266.

43 O funkciji nedoločnega zaimka v simbolistični literaturi je med drugimi napisal obsežnejše razmišljanje Leo Spitzer v svojem delu *Stilstudien*, München, 1928, I, str. 160–215. O fatalističnih razsežnostih nedoločnega zaimka VSE, VSE še posebej na str. 160.

44 D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 269.

45 *Pesem in ti*. Dom in svet 1924, št. 1, str. 33.

46 C. Abastado, *The Language of Symbolism. Mimesis in crisis*; v zborniku *The Symbolist Movement* (...), glej opombo 8), str. 85.

47 F. Buttolo, *Mistični simbolizem Antona Vošnjaka in R. M. Rilkeja*. Ljubljana 1983. (Magistrska naloga; delna objava z naslovom *Vodnikov in Rilkejev simbolizem v Primerjalni književnosti* 1983 št. 1, str. 17–33.)

48 V zvezi s to problematiko je Janko Kos zapisal: »Tako zastavljeni cilj absolutnega pesniškega subjekta je bil razmeroma kratkotrajen, kajti že v prvih radikalno zastavljenih poskusih se je moral izkazati za nemožnega; s tega stališča imajo usode Lautreamonta, Rimbauda in Mallarméja skorajda simboličen pomen.« J. Kos, *K vprašanju bistva avantgarde*, Sodobnost 1980, str. 368.

49 »Elles savent ce qu'elles font et ce qu'elles nous font faire; et lorsqu'elles nous conduisent à l'événement, elles nous préviennent à demi-mots, trop peu

pour nous arreter sur la route, mais assez pour nous faire regretter, lorsqu'il sera trop tard, de n'avoir pas ecoute plus attentivement leurs conseils indecis et moqueurs.» M. Maeterlinck, *L. Étoile*, v *Le Trésor des Humbles*, Paris, 1927, str. 192.

Avtorica se je pri pisanju tega članka opirala predvsem na obširno monografijo o francoskem simbolizmu: Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*. Paris, Nizet 1961.

Reprint revije *Tank* je izhodišče za razmislek o vlogi italijanskega futurizma pri nastanku Delakovih in Černigojevih programskih besedil; ob njihovih značilnih stereotipnih potezah ugotavlja natančnejša analiza podobnosti s poetiko italijanskega futurizma, pa tudi prisotnost tipično futurističnih elementov v manifestih. Nekoliko obširneje govori spis o t.i. julijski avantgardi, ki je *Tank* ne predstavlja z njene zanimivejše plati. Nakanan je tudi dvom o pomenu te avantgardne publikacije.

Vera Troha
»TANK«
IN ITALIJANSKI
FUTURIZEM
Reprintu
na rob

Slovenska literarna zgodovina nesporno pozna mnogo pomembnejših, v svojem času odmevnejših, idejno-umetniško izrazitejših revij, kot je *Tank*; vendar je bil v 60. letih ob nastopu neoavantgarde, zdaj pa je ob vsakršnih postmodernističnih retropostopkih *Tank* pač tista revija, ki s svojo posebno pojavnostjo zastavlja številna vprašanja in s programsko, literarno, predvsem pa z likovno in sociološko dimenzijo ponuja številna izhodišča za razmišljanje. Geneza revije ter njena likovna podoba in vsebina sta že podrobno pojasnjeni,¹ dosti manj pa dejanska relevantnost objavljenega, mesto *Tanka* v mednarodni družbi, saj ga kaže glede na podnaslov in prispevke, predvsem pa glede na programske izjave obravnavati prav s tega vidika. V spremni besedi k ponatisu *Tanka*, *Revija tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo*, pravi Denis Poniž: »... je pa tudi res, da je dozorel čas, ko moramo razmišljati o literarni in estetski analizi vsebine revije *tank*, o načelnih pogledih sodelavcev na (avantgardno) umetnost in o zvezah teh sodelavcev z evropskim avantgardnim prostorom.«²

Namen tega zapisa je osvetliti položaj italijanskega futurizma v *Tanku*, opredeliti njegovo vlogo, ki mu je sicer noben od raziskovalcev *Tanka* ne odreka (nasprotno, Poniž jo v svoji študiji celo poudarja, saj pravi, da je Delak od vseh avantgardnih gibanj najboljše poznal italijanski futurizem, ki bi imel v reviji v prihodnje nedvomno veliko vlogo), oceniti njegov sorazmerno velik, tudi posreden delež, ne pa tudi odgovoriti na vprašanje, kaj to pomeni za deklarirano idejno podobo *Tanka*. Gotovo je ta zorni kot ozek, očitati bi se mu dalo celo enostranskost, saj je bila 18 let po nastopu futurizma, ki nikakor ni ostal samo v mejah Italije, mnogokatera izvirna futuristična misel že last te ali druge avantgardne skupine; vendar je potreben, saj natančnejše analize o tem, v katerih miselnih in estetskih izhodiščih je, poleg česa drugega, prisoten tudi futurizem, še nimamo. Claude Abastado v svojem članku *Introduction à l'analyse des manifestes*³ sicer pravi, da je iskanje citatov preprost in jalov posel, ker se vedno izkaže, da neko nastopno sporočilo reproducira že povedano in da njegova misel ni izvirna; ne glede na to pa se nam zdi postopek legitimen v trenutku, ko se pomen pojava prepenjuje, ker se pokaže, da je njegova misel zvečine sposojena.

Začeti moramo pri Mladini 1926 in ne pozabiti na Novi oder 1925. V prvi številki tretjega letnika Mladine je Delak objavil tri spise: *Av gust Černigoj, Kaj je umetnost in Moderni oder*, pri čemer sta drugi in tretji pisana v obliki manifesta. Vendar pa *Moderni oder* v *Tanku* ni našel prostora; iz njegovih difuznih, nepovezanih, včasih že kaf nerazumljivih misli, ponatisnjenih v *Edinosti* 2. 9. 1926, se da ujeti povezava z italijanskim futurizmom. V Delakovi zapuščini se je, kot poroča Peter Krečič v članku *Revija tank in slovenska likovna avantgarda*, ki spremlja reprint, poleg dveh drugih futurističnih publikacij ohranila tudi Prampolinijeva revija *Noi* iz leta 1924. Ta trenutek ni jasno, za katero številko gre, vsekakor pa je to bila revija, ki se je v svoji drugi seriji (prva od 1917 do 1923 je bila dadaistična) ukvarjala z gledališčem. Na

podlagi spisa o modernem odru domnevamo, da je Delak poznal številko 6-7-8-9 revije, ki je v celoti posvečena futurističnemu gledališču in sceni. (Leta 1930 je Delak v Ljubljanskem zvonu objavil zapis *Novo italijansko gledališče*, ki očitno tudi črpa podatke iz te revije: povzema razvojne postaje futurističnega gledališča, še posebej pa se zdrži ob Prampolinijevih mislih o scenografiji.) V reviji je med drugim tudi članek Niklausa Strunkeja *Il teatro russo di Tairoff*, aforizmi o gledališču Herwartha Waldna, študija o gledališču barv Achilla Ricciardija izpod peresa V. Orazija.⁴ Kot zanimivost dodajmo še, da je prav tam Prampolini objavil svojo recenzijo Micičevega dela *Archipenko et les arts plastiques*, V. Orazi pa oceno Micičevega dela *Kola za spasavanje in 77 Samoubica* Branka Ve Poljanskega. Seveda se ob tem lahko vprašamo, ali je Delak revijo dobil od italijanskih avantgardistov iz Julijske krajine, ki so imeli s Prampolinijem trdne zveze in so ga v svojih revijah vneto propagirali, ali od Miciča.

Z našega vidika izmed Italijanov nemara ni zanemarljiv že Ricciardi s svojim gledališčem barv, ki ga je razvijal od leta 1906. Zanj je barva tolmač miselnega toka in dejanja v gledališkem delu, dinamično sledi spremembam dogajanja na odru in mu prilagaja kromatični ambient tako, da »scenska atmosfera barvnega gledališča oživi v času in prostoru«. Zato mora biti »direttore-regista« v gledališču hkrati režiser, pesnik in ustvarjalec. Postavitev pesniškega besedila si Ricciardi zamišlja kot recitacijo, ki jo ponazarja gestikulacija, postavljena pa naj bo v kontekst barvne partiture, ki omogoča popolnejše vidno sozvočje. Ko je Delak v Novem odru pojasnjeval svoj »Literarno-umetniški večer« (predstava je bila 3. marca 1925 v Dramskem gledališču v Ljubljani), je poudaril pri inscenaciji *Oresta* prav pomen barv in njihovo prilagojenost psihičnemu izrazu osebe, in tudi pri postavitvi *Pijanca* je inscenacijo ter barvo luči in prostora prilagodil vsebini. Seveda ne smemo pozabiti, da je marsikaj podobnega Delak srečal že pri Tairovu in drugih (dasiravno so italijanski futuristi zagovarjali svojo prednost pred Rusi tudi ob vprašanih gledališča). Dobro je poznal težnje sodobnega ruskega gledališča, v tem času nemara bolje kot italijanskega, vendar pa svojih pogledov na moderno sceno vse do bivanja in dela v Gorici ni nikjer formuliral tako eksplicitno kot v članku v *Mladini*, ki je tudi datiran (12. avgust 1926), kar v avantgardističnem besedilu zaznamuje prelomni pomen. Tedaj smemo tvegati hipotezo, da je Delaka prav stik s futurističnimi manifesti o gledališču in sceni, predvsem pa s Prampolinijem, spodbudil, da je svoje poglede na moderni oder strnil v nekaj trditev. V njih je, tako sodimo, še največ reminiscenc iz dveh Prampolinijevih manifestov: *La scenografia futurista* (1915, ponatis v Noi 1924, št. 6-7-8-9) in *L'atmosfera scenica futurista* (prav tam). Navedimo nekaj najznačilnejših stavkov iz manifestov. »Scena mora živeti dinamično sintezo gledališkega dejanja, izražati mora dušo osebe, ki jo je zasnoval avtor. Barve in scena morajo v gledalcu zbuditi tiste čustvene vrednote, ki jih ne moreta ne pesnikova beseda in ne igralčeva kretnja. Scena ni več le pobarvano ozadje, ampak brezbarvna elektromehanska kompozicija, ki jo oživlja luč iz nekega svetlobnega izvora. Svetlobno žarenje teh snopov, teh obarvanih svetlobnih površin, njihova dinamična kombinacija, vse to bo dalo izredne učinke: svetloba in senca se bosta sekali in prepletali. To sestavljanje, ta irealna trčenja, to prekipavanje občutij, ob tem pa še dinamična zgradba scene, menjave plastičnih planov sredi povsem novega modernega hrupa, vse to bo povečalo življenjsko silo scenskega dejanja.« – »Temeljni principi, ki oživljajo

futuristično scensko atmosfero, so samo bistvo futuristične duhovnosti, estetike, umetnosti, to so: dinamizem, simultaneost in enotnost dejanja med človekom in okoljem. Mi futuristi smo dosegli in razglasili to scensko enotnost s tem, da smo spojili element-človeka z elementom-okoljem v živo scensko sintezo teatarskega dejanja. Futuristično gledališče in umetnost sta tedaj iz scenske sinteze izvirajoča projekcija duševnega sveta, ki ga ritmizira gestikuliranje v scenskem prostoru. Futuristična scenska tehnika zahteva, da je bistveno strnjeno s pomočjo jasne sinteze, da je razsežnostna nazornost podana s plastično močjo in da je dejanje izraženo z dinamiko. Razvoj futuristične scenske tehnike je šel od scenografije, ki je empirična in slikarska deskripcija verističnih elementov, do scenosinteze, tj. arhitektonskega povzetka barvnih površin. Od scenoplastike, ki je prostorninska konstrukcija plastičnih elementov scenskega miljeja, do scenodinamike, tj. prostorsko kromatične kompozicije dinamičnih elementov svetlobne scenske atmosfere.«

Navedimo še nekaj Delakovih misli iz spisa *Moderni oder*, ki so bližje Prampolinijevim: »Prostor je treba določiti na podlagi te ali one vsebine potom barv, luči, zvoka v ritmično gestikuliranje = mimično dejanje v času in prostoru. Barve, luči v prostoru in času imenujemo scenično opremo, združeno z lučjo zvoka (dejanje) v prostoru in času (oder in gib). Ta sintetična skupnost igre je sama na sebi scenična dekoracija. Dekoracija igre naj daje izraz funkcije, to je vsebine igre, ne pa samo zunanji efekt, ki lahko ubije igro in nje gestikuliranje in koloriranje. Moderni teater temelji na stopnjevanju se izmenjajoči lučisenci, to je: v menjajočem se razpoloženju igre se menja tudi dekoracija. Moderni teater je dinamičen, to je: dekor in dejanje sta bistvo igre ter se izpreminjata ravno tako, kakor igra sama. Sporazumno z dekoracijo morajo osebe-igravci odgovarjati kulisam, to je: igravec sam po svoji zunanosti tvori del plastične enotne dekoracije in je zato odvisen od slednje. Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledavec. Teater naj bo sinteza življenja, to je: duševna hrana v času in prostoru.«

Prav zato, ker te misli niso našle prostora v Tanku (čeprav noben drug Delakov programski spis ne govori tako določno o novih težnjah), lahko tvegamo pomislek, da nemara le niso izraz Delakovega intimnega razmišljanja o gledališču, vse preveč se zadržujejo pri formalni in premalo pri vsebinski plati gledališča; goriška predstava (*Serata artistica giovanile*, 21. 8. 1926), v sklopu katere je to Delakovo besedilo igralo vlogo manifesta, namreč ni izzvala zaželenega odmeva. »Najbolj je večeru odgovarjalo poročilo S. Pocarinija v *Voce di Gorizia*, a še to je bilo, vsaj glede stremljenja mladih, preveč tendenciozno,« pravi Delak v *Edinosti* in ima nemara v mislih zapis z dne 21. 8.⁵ Tank govori o gledališču z drugih vidikov. Predvsem pledira za igralca kot središčno postavko v gledališču, skrbi ga gledališki repertoar, torej vsebina, ki so ji moderni gledališki scenski pripomočki le podrejeni. Da se navdušuje za posebno vrsto gledališča, za ljudski oder, pa je razvidno iz predstavitve gledališke skupine iz Ženeve, *Théâtre Co=op* (ki jo je sicer predstavil že Zenit novembra 1924, poznali pa so jo tudi v reviji 25); to osrednje zanimanje se je potrdilo kasneje, z Delakovim sodelovanjem pri Delavskem odru.

Iz srečanja Pocarinija in Delaka ob gledališču, čeprav njuni siceršnji pogledi nanj ne kažejo kaj prida podobnosti, izhaja sodelovanje pri Tanku. »Julijski futurizem« zapolnjuje v Tanku kar nekaj strani: ob Pocariniju so tu še Carmelich, Spacapan, Pilon, De Finetti, Angoletta.

Seveda to gibanje, ki mu Umberto Capri v svojih spisih⁶ raje pravi avantgardizem, še malo ni bilo enotno: ob ortodoksnem futurizmu (Sanzin) so vidne poteze ekspresionizma, dadaizma, konstruktivizma (Carmelich, Dolfi, Jablowsky), eklektični Pocarini pa ob izrazito futurističnih žanrih (tavole parolibere, paradoksalne gledališke sinteze) piše tudi senzualno, dekadentno obarvano poezijo. Ne le poezija, tudi Pocarinijev teater sploh ni radikalen; v nastopih svoje Compagnia del teatro semifuturista (beseda je zmerljivka iz Marinettijevega besednjaka in v tem primeru uporabljena hote polemično) je želel združiti futuristične iznajdbe z italijansko gledališko tradicijo, prekipevajočo futuristično invencijo ukrotiti z umetnostjo, utemeljeno v preteklosti; ne v idejnem in ne v estetskem pogledu njegov teater ni provokativen, publike noče vznemirjati, ampak jo zabavati.

Zgodovina »julijskega futurizma« se formalno začne že z manifestom leta 1919 (Vuchetich in Pocarini v časopisu *La voce dell'Isonzio*, Gorica), ki pa je bil brez umetniškega programa; pozival je, ob vseh standardnih futurističnih pogromih zoper (preteklost, tradicijo in podobno), v boj za italijanskost vsega, kar je italijansko. Nacionalno-politični program futuristov je doživel v Trstu uspeh že leta 1910, a njegova estetska načela so propadla takrat in leta 1924, ko je Marinetti zadnjič nastopil v Trstu s svojo skupino *Il nuovo teatro futurista*. Zato se je futurizem na tem področju lahko uveljavil (seveda relativno uspešno, kot povsod) le v modificirani obliki, čeprav je Marinetti pričakoval, da bo po politični zmagi leta 1918 tudi njegov estetski program bolj sprejemljiv. Ker pa se to ni zgodilo, je pristal na »julijsko« varianto futurizma in jo celo aktivno podpiral, npr. s sodelovanjem v Pocarinijevem teatru. Tudi drugi manifest »julijskih« futuristov (Sanzin in Martelli v študentskem časopisu *Gaudeamus igitur*, Trst, 1922) je zgolj političen in izdaja nekritično privrženost najbolj pravovernemu futurizmu. Ta tržaška skupina je zanimiva zato, ker je širila avantgardistični revialni tisk, predvsem Marinettijev *Il Futurismo*, Vasarijev *Der Futurismus* in Waldnov *Der Sturm*. Prav stiki z nemškima revijama pa pomenijo tisto polje, na katerem je bilo mogoče sodelovanje s Pocarinijem in z drugo tržaško skupino, ki je bila odprta ekspresionizmu, dadaizmu in konstruktivizmu (Carmelicha so, denimo, zanimali Kampmann, Grosz, Novembergruppe).

Organiziranega gibanja v letu 1926, ko je Delak deloval v Gorici, že ni bilo več, razkrojilo se je v individualna prizadevanja. Najizrazitejši čas »julijske« avantgarde je bil od konca 1923 do začetka 1925: ti dve letnici zamejmeta življenje treh najvidnejših glasil: *Aurora* (Gorica 1923–24), *Energie futuriste* (Trst 1923–24) in 25 (Trst 1925). Vendar so bili ob Pocarinijevem organizacijskem prizadevanju le v Aurori zbrani ustvarjalci vseh profilov, vezal pa jih ni toliko futurizem kot boj zoper tradicijo. Upošteva to, kar je bilo od »julijskega« gibanja predstavljeno v Tanku (pobrano pa je iz vseh treh revij), lahko sklepamo, da je želel Pocarini predstaviti predvsem sebe oziroma uveljaviti svoj izbor, kar je Delaku nemara ustrezalo z vidika možnega kasnejšega sodelovanja s Pocarinijem (tanaj bi mu bil 1928 v časopisu *Squille Isontine* objavil filmski intermezzo s parabolo o zlatem teletu *Serpente sulla volta del cielo* – navajam po Carpiju). V »julijski« avantgardi bi Delak namreč našel tudi formalno in vsebinsko izrazitejšo poezijo od objavljene Pocarinijeve: pri Jablowskem bi naletel na negacijo vitalističnega dinamizma, na znamenja nemira in krize, pri Dolfiju na kritičen prikaz podedbe modernega časa, na družbena nasprotja, tesnobo, ekspresioni-

stično kritiko (navezuje se na Tollerja), pa tudi že sledove nadrealizma, v Carmelichevi poeziji na izraze antiburžoazne nestrpnosti, upesnjene v dadaistični maniri. Če bi želel pokazati futurizem, bi mogel izbirati tudi med Sanzinovimi in Pocarinijevimi tipografskimi montažami (tavole parolibere), na razpolago je imel gledališke sinteze in dokaj izčrpana poročila o dogajanju v tujih revijah.

Revija Aurora (december 1923 – oktober 1924) kot skupni program »julijske« avangarde je hkrati tudi njen vrh: imela je svoj lastni krog ustvarjalcev, odprta je bila navzven z bogatimi kronikami o evropskem dogajanju in avantgardnem časopisju, svojih strani ni zapolnjevala z uveljavljenimi futurističnimi imeni (od Marinettija je objavljena le čestitka ob prvi številki Aurore). Kongres futuristov novembra 1924 v Milanu je pomenil Aurorin konec: na njem se je namreč futurizem želel uveljaviti kot vrh režimske umetnosti, odkrito je paktiral s fašizmom. Taka stališča za nekatere tržaško-goriške avantgardiste niso bila sprejemljiva in svoje nestrinjanje so pokazali s publikacijo, ki pomeni sklepno dejanje organiziranega »julijskega« avangardizma, z revijo 25. Naslov je treba razumeti kot zarezo, kot polemiko z letom 1924, v katerem se je italijanski futurizem dokončno kompromitiral. Težnja revije je izražena v uvodnih Carmelichevih in Dolfijevih besedah: »40 in še več avantgardnih revij si danes v Evropi prizadeva najti idealno stičišče, popolno sintezo sodobne poezije in umetnosti. Vendar takega stičišča ne more biti. Vsak pravi ustvarjalec je nov most, ki se pne iz neskončnih možnosti našega časa. Kdor ustvarja, opredeljuje neko težnjo. Težnja=izkušnja. Iz različnih izkušenj se bo razvila prevladujoča, dokončno značilna umetnost epohe.« Biti hoče torej artikulacija ene in iste kulture in ne izraz različnih in nasprotnih kultur. (V tej reviji je našel prostor tudi Micić s pesmijo *Avion bez motora*.) Po teoretski plati se revija ukvarja tudi s konstruktivizmom. Carmelich izvaja njegov nastanek iz kubizma in futurizma; oba sta že poznala abstraktna dela, tedaj taka, ki so brez literarnega elementa, to je zgodbe. Carmelich ob prikazu Linzejevega dela *Le paysage inventorié* ugotavlja, da gre za tak način doživljanja pokrajine in poezije, ki je blizu čistemu matematičnemu kemizmu, Linze pa mu dodaja še teoretični scientifiem. Golo naštevanje posameznih elementov (noč, hiša, most, mesto) dosega ravnovesje v smislu »svobodnih besed«, iz njega torej sledi nazorna ugotovitev: neka pokrajina se poljubno oblikuje, nenehno se formira in razformira, pogled-oko jo sintetizira in razum selekcionira. V zapisu *Costruzioni* pravi Pocarini, da ima vsaka konstrukcija svoj motiv, četudi se na prvi pogled zdi, da je brez njega; genialno bi bilo ustvariti konstrukcijo brez motiva, a je nemogoče. Nekaj podobnega si želi ustvariti Carmelich (navajam po Carpiju): »Zdi se nemogoče, vendar ne znam napraviti risbe, ki ne bi pomenila ničesar... Delam črte, zavoje, pike... Je morda futurizem, je kaos, zmešnjava? A tudi kaos je že zmeraj nekaj! Jaz pa nočem pokazati ničesar!« Kako se ob vsem tem ne bi spomnili Černigoja, ki v Tanku pravi, da konstrukcije, to je kompozicije v časovno-prostorskem trenutku, navadnemu opazovalcu niso razumljive, ker razstavljeni predmeti nimajo nikake »historije«. Nadalje pravi Černigoj (ne vemo, ali sledi Linzeju ali Carmelichu): »Pri opazovalcu mora delovati sluh, čut, vid in istočasno razum, ki registriira opazovanje in končno sintetizira trajni doživljaj, ki ga navadno imenujemo 'čuvstvovanje'. S tem ni rečeno, da moramo vedno opazovati naravno, t.j. videti samo zunanje, n.pr. hišo, drevo, osebo; čuvstvovanje mora odgovarjati notranjemu dogodljaju z zunanjo vsebino pojma.

Zato: pristna umetnost je tam, kjer ni naravnega dogodljaja in kjer se notranji svet lepote poda zunanji objektiviteti = formi.« Vendar je v Tanku revija 25 prisotna samo s svojim likovnim gradivom, edini teoretik konstruktivizma in konstrukcij ostaja Černigoj.

Programska forma, s katero sta se bila Delak in Černigoj namenila minirati ustaljene norme in spodbujati k spreminjanju utečenega, je bil seveda manifest, avantgardistična vrst par excellence, forma negacije in prevrata. Po Abastadu je manifest v širšem smislu »vsak tekst, ki nasilno zavzema stališča in med govorcem in nagovorjenim vzpostavlja izrazito ukazovalno razmerje [...] od zgodovinskih okoliščin, recepcije besedila, načina, kako je razumljeno, brano, interpretirano, pa je odvisno, ali neki tekst je in ostane zgolj 'izjava' ali postane manifest.«⁷ Torej forma ne zadošča, da je besedilo priznано za manifest, kot tak mora tudi funkcionirati, tak postane šele v komunikaciji z občinstvom. Čeprav besedila v Tanku po tej sociološki opredelitvi niso manifesti, pa jih za take določajo njihova forma, dikcija, vsebina. Seveda je težko z gotovostjo reči, kaj je v Tankovih programskih spisih še futurističnega, kaj pa je že splošna last avantgardnih gibanj in s tem zavazujoč stereotip. K stvari sami sodi, da je proglas pisan v prvi osebi množine, da kaže svoj kolektivistični izvor, da poziva v boj zoper tradicijo, da je rušilen. Že od prvega futurističnega manifesta se programski spisi gibljejo v okviru temeljnih polaritet: znikanje starega – uveljavljanje novega, rušenje tradicije – uvajanje novosti, preteklost – prihodnost. Za tipično futuristično lastnost lahko v manifestu *Mladina podaj se v boj* štejeemo njegov vitalizem, poziv na brezobziren boj zoper vse; »drveča lepota« (*bellezza della velocità* – pravi Marinetti v manifestu *La nuova religione-morale della velocità*, 1916) je seveda futuristični mit, z njo so premagovali »spone časa in prostora« (Marinetti). Je pa še nekaj povsem vsebinskih podobnosti, npr.: Delakovi piloti so pripravljani, da iz Ljubljane, 'garage' svetovne drveče lepote, s pomočjo duševnih strojev pošljejo poziv širom po svetu; misli izžarevajo ogromno svetlobo, pripravljajo železobetonsko kulturo, nočejo zaostajati. Tudi futuristični manifesti so se spočenjali v hitrostnem zamaknjenju, iz Italije, centra nove umetnosti, so izzivali zvezde, ustvarjajoč jekleno kulturo, in iz hangarjev nove umetnosti pozivajo k »marciare non marciare«.

Pojmi: konstrukcijski, sintetičen, kolektiven, simultan, senzitiven in taktilen; nova religija, čvrsta mlada generacija, boj proti zastareli kulturi in cerkveni umetnosti, in še kateri so del futuristične doktrine, tako ali drugače so vključeni v vsak futuristični manifest, predgovor, izjavo. V predgovoru k Lucinijevi zbirki *Revolverate* (1909) pravi Marinetti »non distruttore, ma edificatore barbarico«, spet drugje govori o »costruttori dell'avenire« (1910). V gledališkem manifestu *Il teatro futurista sintetico* (1915), ki so ga podpisali Marinetti, Settimelli in Corradini, pomeni sintetičen isto kot strnjen, to, da so dogodki in misli sintetizirani s kar najmanj besedami in kretnjami; v likovni umetnosti gre za sintezo prostora, časa in giba, za sintezo vidnega in spominskega. Simultanost so v literaturi dosegali futuristi s svobodnimi besedami in s tipografskimi montažami; v upodabljaljoči umetnosti so kubističnemu konceptu prostora pridružili še koncept časa in ustvarjali »simultane konpenetracije [=prepletanje] modernega življenja« (Delak bi rekel »istočasnost v istočasnosti«). Taktilna ni le plastična umetnost, ki uporablja po teži in taktilni vrednosti povsem različne materiale, taktilizma se je potrebno naučiti (manifest *Il tattilismo*, 1921), saj običajnih

pet čutov ne zadošča; taktilizem se je preselil tudi v gledališke dvorane (manifest je izšel 1924 v Noi).

Delakovi in Černigojevi razglasi ostajajo v mejah splošnega, teorije nove umetnosti nista podrobneje izdelala. Pri gibanjih, ki utirajo pot svoji drugačnosti z manifesti, res ni običaj, da bi že kar na začetku bilo jasno, kaj bo po zrušenju starega nadomestilo veljavne norme; najprej velja destrukcija. Italijanski futuristi so, denimo, dopolnjevali svoje poglede, široko vzeto, kar 35 let, čeprav so bistvene spremembe za literaturo izdelali do leta 1913, za gledališče do 1915, za scenografijo do 1924. Kakšni so »nebotičniki sodobnih idej« in »zakoni nove umetnosti«, pa Delak tudi v svojem drugem manifestu v Tanku št. 1 1/2-3 ni povedal: tudi ta je varianta spisa iz Mladine.

Ko pri teh manifestih odmislimo to, kar je specifična žanra: retorični patos, hoteno nejasno dikcijo, ohlapne izraze, postane razvidno le, da bo staro nadomestilo novo, kakšna pa bosta nova umetnost in literatura, kar tre radikalne spremembe ju bodo doletele, pa ne. V mednarodnem kontekstu je seveda marsikaj od proklamiranega že zastarelo: do leta 1927 so namreč že vse zahodne avantgarde, deloma celo nadrealizem in zlasti futurizem, pa tudi vzhodne, presegle svoj višek. Tankovi manifesti so pač ena od mnogih podobnih, že prej znanih receptur o novi, prevratni umetnosti, ki svojega deklarativnega pisanja ni dopolnila z umetniško produkcijo.

Za konec omenimo iz Tanka še nekaj malenkosti, ki so tudi povezane s futurizmom. Fotografija, ki prikazuje V. Vlčka in L. Wisiakovo, je iz Futurpolinijeve predstave *Teatro della pantomima futurista* (Pariz 1927) in sicer iz pantomime Luciana Folgora *Tre momenti*.⁸ Popolnoma nejasen ostaja pomen fotografije Marinettija; celo futuristične revije mu take pozornosti niso namenjale. (Ob tem velja še povedati, da je bilo Marinettijevo ime tudi v našem časopisju povezano s fašizmom in s tem kompromitirano: prim. Slovenec 17. aprila 1925.) Kar zadeva uredništva in zastopstva Tanka v tujini, ki so navedena na zadnji platnici revije in ki naj bi govorila o evropski razsežnosti Tanka, pa tole: zadnja številka Zenita je izšla 1926, *Aurora* 1924, Konstruktivist in nikoli izhajal, Marinetti pa je dosledno dajal svoj blagoslov le prvim futurističnim revijam in ni nobene pozabil pozdraviti s svojo čestitko. Ugibamo lahko, kakšne so bile v resnici povezave z drugimi tremi evropskimi avantgardističnimi gibanji (Der Sturm – Berlin, Bauhaus – Dessau, Anthologie – Liège).

Raziskovalci slovenske avantgarde se zvečine težko uprejo skušnjavi in pomen Tanka primerjajo vsaj z Zenitom, če že ne z drugimi evropskimi revijami. Vendar ostaja dejstvo, da Tank kot revija ni bil sposoben zaživeti, tj. pridobiti si bralce, sodelavce, biti odziven, ustvariti si svojo publiko. Revija je pravzaprav že drugi Delakov in Černigojev poskus, da bi prodrla s povsem enakim programom. Že njun nastop v Mladini je ostal brez odmeva, leto zatem nista imela ponuditi programske nič novega. Ali sta ta dva eklektika, pobudnika brez pravih izvornih misli, v že izpraznjeni, predvsem pa kompromitirani obliki, ob idejno-estetski neizdelanosti in programski nejasnosti smela pričakovati kaj drugega kot molk? Za prodor celo bolj razvidnih in udarnih misli seveda ne zadošča revija z nekaj programskimi besedili in napaberkovanimi prispevki: avantgardno gibanje, ki zares hoče uveljaviti svoje zamisli, se tega loteva na vseh poljih umetnosti in življenja, vključno s političnim, predvsem pa izhaja iz domačega ustvarjanja, ima pristaše v tisti kulturi, ki jo hoče destabilizirati, demontirati in na

novo preoblikovati. Tankove spremembe pa so hotele delovati od zunaj; vse premalo je bilo ljudi, ki so čutili potrebo, naj bi se umetnost spremenila prav v nakazani smeri. Umanjkala je tista komunikacija, bodisi negativna bodisi pozitivna, brez katere avantgarde ni. Tank se tako iz marginalije ni spremenil v normo, marveč je bil zavoljo svoje neodmevnosti in neuspeha prepuščen zgodovinski pozabi, dokler ni v drugi polovici stoletja spet oživelo zanimanje za dogajanja v dvajsetih letih.

OPOMBE

¹ Prim.: Peter Krečič: *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Ljubljana 1983, disertacija. – Janez Vrečko: *Revija Tank in slovenski avantgardistični kontekst*, *Sodobnost* 1985, str. 864–873. – Vida Golubović: *Slovenska umetniška avantgarda (1924–1929)*, *Cernigoj/Delak*, *Sodobnost* 1985, str. 199–206.

² *Tank: reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana, Mladinska knjiga 1987, str. 58.

³ *Littérature* 1980, št. 39, str. 9.

⁴ Podrobno se z revijo ukvarjata Mario Verdone v delu *Il teatro del tempo futurista*, Rim 1969, in Paolo Fossati v *La realtà attrezzata*, Torino 1977.

⁵ Časnik *La voce di Gorizia* je o Delakovi predstavi pisal v treh nepodpisanih člancih. 12. avgusta 1926 je napovedal »...uno spettacolo modernissimo, allestito con i più sani criteri del teatro avanguardista«. Zgovorna je najava na premierni dan: »Come abbiamo già scritto lo spettacolo viene allestito da Ferdinando Delak, il regista della 'Nuova Scena' di Lubiana, il quale aprirà la serata con un prologo, illustrando l'arte nuova, voluta dal grande Marinetti e che è l'arte dell'Italia d'oggi.« Tretji zapis nosi datum 24. avgust 1926; to pa je prav tista ocena predstave, ki jo je Delak ponatisnil v Tanku, le da je izpustil en sam neprijeten stavek, namreč: »Non tutto piacque al pubblico.«

⁶ *L'estrema avanguardia del novecento*, Rim 1985. – Prispevek v katalogu razstave *Frontiere d'avanguardia*, Gorica 1985, z naslovom *Personaggi e vicende della letteratura giuliana d'avanguardia negli anni Venti*, str. 62–83.

⁷ *Introduction à l'analyse des manifestes*. *Littérature* 1980, št. 39.

⁸ Prim. Verdone, n.d. – naša op. 4.

Slovenski literarni prevod je v obdobju 1945–1965 ohranjal v bistvu enak položaj kot pred vojno: de facto je bil nepogrešljiv del slovenske kulture, komplementarno dopolnilo domači literarni produkciji. Spremenilo pa se je predvojno načelno stališče, naj prevodna literatura zajema samo vrhunske umetnine, ki naj bodo po provenienci iz različnih kultur. V letih 1945–1950 so močno prevladovali prevodi iz ruščine, vodilo pri izbiri pa ni bila samo literarna kvaliteta izvornika. Po letu 1950 se je izbira spet razširila, a prevladovale so ruska, francoska, nemška in zlasti anglo-ameriška literatura; časovno, zvrstno in narodnostno je bila izbira čedalje širša. V 50. letih se je izrazila bojazen, ali prevedena literatura ne spodriva domače. Podatki kažejo, da bi to lahko veljalo samo za pripovedništvo, zlasti roman, za poezijo, in dramo pa ne. – V šibko razviti poetiki in kritiki prevoda se je ohranjalo stališče, naj bo prevod rajši umetnina v slovenskem jeziku kakor natančna, a nepesniška, filološka reprodukcija originala.

Majda Stanovnik
LITERARNI
PREVOD
NA
SLOVENSKEM
1945–1965

I.

Po osvoboditvi in izredno hitri obnovi kulturnih institucij leta 1945 sta položaj slovenskega literarnega prevoda določali dve osnovni predpostavki: prvič, pritrdilni odnos do prevoda nasploh, in drugič, spoznanje, da je literarni prevod posebna prevodna zvrst, ki spada v območje literature in se zato loči od drugih vrst prevoda, je pa nujen sestavni del nacionalne literarne produkcije.

Ti dve predpostavki sta razberljivi iz obsega in značilnosti prevedene literature, torej iz dejanskega uresničevanja načela, o katerem očitno ni bilo več treba pisati in razpravljati ali ga sploh omenjati, ker je pač že veljalo za splošno sprejeto, samo po sebi razumljivo vodilo založnikov, urednikov, gledališčnikov, skratka, odločilnih kulturnih delavcev. Za tako vodilo sta navedeni predpostavki lahko veljali od srede leta 1945 in nato v vsem obdobju razcveta slovenske kulture po osvoboditvi zato, ker sta bili načelno sprejeti in praktično uveljavljeni že v obdobju med svetovnima vojnama. To obdobje in obdobje po osvoboditvi je namreč povezovala dovolj močna kontinuiteta delovanja prevajalcev, med katerimi je bilo precej literarnih ustvarjalcev širšega profila – pesnikov, pisateljev, dramatikov, kritikov. Nekateri med njimi so bili zraven še uredniki ali celo založniki, skratka, ugledne in vplivne osebnosti deloma že v dvajsetih, predvsem pa v tridesetih, štiridesetih in petdesetih letih in tudi še pozneje. To so bili npr. Oton Župančič (1878–1949), Alojz Gradnik (1882–1967), Fran Bradač (1885–1970), Anton Sovrè (1885–1963), Izidor Cankar (1886–1958), Vladimir Levstik (1886–1957), Fran Albreht (1889–1963), Josip Vidmar (1895–), Karel Dobida (1896–1964), Božidar Borko (1896–1980), Silvester Škerl (1903–1974), France Vodnik (1903–1986), Božo Vodušek (1905–1978), Mile Klopčič (1905–1984), Tone Potokar (1908–1985) in še več drugih.

Objavljanje ter publicistično in kritično spremljanje literarnih prevodov se je na Slovenskem že v dvajsetih in tridesetih letih ustalilo kot dovolj močna, nepretrgana vzporednica objavljanju ter publicističnemu in kritičnemu spremljanju avtohtone slovenske literature. Temu ustrezno so se v dnevnem tisku in v literarni periodiki za to področje ustalile oznake »prevodna literatura«, »prevodna književnost« in »prevodno slovstvo«, ki so se rabile izmenično, tj. sinonimno.¹ Sredi dvajsetih let je Josip Vidmar utemeljil potrebo po kritičnem vrednotenju sprotne prevodne produkcije; sam je kot kritik in kot urednik revije

»Kritika« poskrbel, da se je ta kritična zvrst na Slovenskem začela opazneje gojiti, hkrati pa je tudi določno opredelil načelno potrebnost prevodne literature ih še posebej pomen slovenske prevodne književnosti kot nujnega sestavnega dela slovenske kulture: »Kulturno dozorevanje našega naroda rodi z vsakim dnem večjo potrebo po lastnem, čim popolnejšem prevodnem slovstvu, ki naj nam nudi možnost, seznaniti se v domačem jeziku z deli tujih literatur.«²

Glede na osnovna stališča do prevodne literature je bil torej njen položaj neposredno po osvoboditvi in nato vse odtlej pri nas enak kakor pred drugo svetovno vojno. To je pomembna vez med obdobjema, ki ju sicer loči štiriletna zarez druge svetovne vojne, kulturnega molka na Slovenskem in z njima povezanega zastoja institucionalno pogojenih kulturnih dejavnosti. Nadaljnje značilnosti predvojne in povojne prevodne literature na Slovenskem pa so si v marsičem različne, zato pomeni ne samo prva, ampak tudi druga polovica štiridesetih let obdobje vsebinske diskontinuitete v razvoju, ki je, prej in pozneje potekal ob zelo podobnih načelno-programskih izhodiščih.

Ko je Josip Vidmar sredi dvajsetih let opredelil pomen in funkcijo prevodne literature na Slovenskem, ji je namreč hkrati določil tudi osnovne značilnosti in programsko usmeritev, in sicer s tremi postulati: z vrhunsko literarno kvaliteto prevajanih izvirnikov, z njihovo narodnostno-jezikovno raznovrstnostjo in s kvaliteto preveda. To troje bi pač lahko veljalo za prevodno književnost v kateremkoli jeziku, za slovensko pa se je Vidmarju zdelo še zlasti nujno, ker naj bi odtehtalo majhen obseg, ki ga prevodni literaturi tako kakor kulturnim in drugim dejavnostim majhnega naroda nasploh določa njegovo šibko ekonomsko zaledje: »Pri nas, ki smo majhen in zato gospodarsko šibak narod, bi bilo treba prevajalstvo posebno skrbno urediti. Naše prevodno slovstvo ne more biti tako obsežno, kakor prevodno slovstvo velikih narodov. Zato bi se moralo omejiti le na največje predstavnike vseh narodov.«³

To načelno usmeritev je v začetku tridesetih let podprl in dopolnil Fran Albreht. Tudi njemu je bilo jasno, da dejanski obseg naše prevodne literature omejujejo zmogljivosti majhnega naroda. To konkretno kategorijo pa je povezal s Cankarjevo metaforično oznako »naroda-proletarca« in iz nje izpeljal zahtevo, naj bi na Slovenskem razširili krog prevajanih književnosti zlasti z literarnimi deli majhnih, »proletarskih«, ne samo velikih narodov.⁴

Založniški programi so v tridesetih letih kar precej upoštevali zahteve po kvaliteti in raznovrstnosti prevodne literature: poleg splošno priznanih in uspešnih sodobnih del, tudi tistih iz literatur manjših narodov, npr. skandinavskih in balkanskih, so izhajala v slovenskih prevodih dela iz antičnih književnosti in iz različnih obdobjev večjih evropskih literatur. Med njimi je bila zmerom vidno upoštevana tudi ruska, že med svetovnjima vojnama pa smo med književnostmi manjših narodov verjetno tudi s prevodi, ne samo z informativnimi članki, nekoliko izčrpnjeje kakor druge spoznavali hrvaško in srbsko.

Leta 1945 se je načelo uravnovešene raznovrstnosti prevodne literature molče umaknilo izrazito enostranskemu, ideološko-politično pogojenemu pospeševanju prevodov iz ruske in sovjetske književnosti, seveda na račun drugih, posebno zahodnoevropskih literatur. Iz podatkov, objavljenih v popisu izdanih knjig in v statističnih preglednicah *Slovenske bibliografije*,⁵ si je mogoče ustvariti dovolj jasno in zanesljivo predstavo o notranji razčlenjenosti slovenske prevodne lite-

rature in o spreminjajočih se deležih posameznih narodnih literatur v njej. Za orientacijski pregled so tu navedeni podatki le za začetno in sredinsko leto vsakega desetletja, razen za leto 1945, ki ga *Slovenska bibliografija* zajema skupaj z letoma 1946 in 1947 in zato tudi preglednica zajema to obdobje kot enoto zase.

I. Število in narodnostna razčlenjenost slovenskih literarnih prevodov:

Leto	Skupaj knjig	Od tega iz:					
		hrv., srb.	rus.	angl. amer.	nem.	franc.	drugih
1945-47	110	14	67	5	1	6	17
1950	64	10	22	9	5	7	11
1955	119	9	9	24	24	25	28
1960	141	19	14	33	14	23	38
1965	254	30	17	87	42	23	55

V odstotkih:

1945-47	100	13	61	4,5	1	5,5	15
1950	100	16	34	14	8	11	17
1955	100	7,5	7,5	20	20	21	24
1960	100	13,5	10	23,5	10	16	27
1965	100	12	7	34	16	9	22

Iz teh podatkov je videti vsaj štiri poglobitve značilnosti slovenske prevodne literature v obdobju 1945-1965:

1. Fizični obseg te literature, tj. število prevedenih knjig je v tem obdobju stalno in izrazito naraščalo, od l. 1950 do l. 1965 se je vsakih pet let skoraj podvojilo.

2. V vsem tem obdobju je bila pretežna večina knjig prevedenih iz petih velikih književnosti – ruske, angleške in ameriške, nemške in francoske. Skupni delež vseh drugih, všteti srbsko in hrvaško, ki sta bili med književnostmi manjših narodov izraziteje zastopani, je znatno manjši.

II. Razmerje med skupinama bolj in manj prevajanih književnosti

Leto	Rus., angl., am., nem., franc. literatura skupaj	Druge literature skupaj
1945-47	72 %	28 %
1950	67 %	33 %
1955	68,5 %	31,5 %
1960	59,5 %	40,5 %
1965	66 %	34 %

3. Delež ruske književnosti je bil v letih 1945-47 nesorazmerno velik (61 %), nato pa se je ves čas izrazito krčil in v letu 1965 močno padel (7 %). Angleška in ameriška literatura sta bili sprva zastopani z zelo majhnim deležem (4,5 %), ki pa je ves čas vztrajno naraščal in v letu 1965 zavzel že dobro tretjino (34 %) slovenske prevodne literature. Zastopanost teh dveh literatur in ruske je bila torej v obravnavanem obdobju obratno sorazmerna, pri čemer pa je treba omeniti, da je število prevedenih knjig iz ruščine po letu 1955 dejansko spet narašča:

lo (prim. prvo razpredelnico), čeprav se je njihov delež glede na celoto zmanjševal, na drugi strani pa največji delež angleške in ameriške književnosti (34 %) še zdaleč ni dosegel največjega deleža ruske književnosti (61 %).

4. Tudi število knjig, prevedenih iz vseh drugih literatur razen iz ruske, angleške in ameriške, nemške in francoske, je v obdobju od 1945 do 1965 stalno naraščalo, medtem ko je njihov skupni delež naraščal do leta 1960, leta 1965 pa se je spet skrčil. Med literaturami, ki so bile šibkeje, toda stalno zastopane, sta antična grška in rimska, ponavadi še z nekaj več knjigami pa poleg hrvaške in srbske tudi italijanska, češka, poljska in severnoevropske literature.

Čedalje večji obseg slovenske prevodne književnosti, vzporeden razmahu avtohtone slovenske literature, je torej upravičeno zbuja zadovoljstvo, njena struktura in kvaliteta pa sta prav tako upravičeno zbuja pomisleke in ugovore. A še nekaj časa po vojni je tako kakor prej, v obdobju med svetovnjima vojnama, veljalo, da je osnovna spoznanja in splošnejše ugotovitve o prevodni književnosti mogoče povedati tako na kratko, da jih ni treba objavljati v samostojnih člankih, esejih ali celo razpravah, pač pa jih je še najprikladneje vplesti h kritičnim pregledom posameznih prevodov. Povojne literarne revije sicer niso obnovile stalnega, četudi le vzorčnega kritičnega predstavljanja novih prevodov, sčasoma pa so spričo očitnega dejstva, da je kvaliteta mnogih objavljenih prevodov zdrknila pod raven, kakršno je zahtevala in v precejšnji meri tudi uveljavila predvojna kritika, vsaj tu in tam le objavile kak kritičen spis. Značilno je, da so kritične ugovore zbuja predvsem prevodi literarno dognanih izvirnikov, ki so se močno razhajali z njimi že na jezikovno-sporazumevalni, kaj šele na literarno-sporočilni ravni. Precej splošnih ugotovitev o temnih, negativnih straneh naše čedalje obsežnejše prevodne literature je ob objavi nekega srbskega prevoda Prežihovih *Samorastnikov* zapisal Tone Potokar,⁶ Nikolaj Preobraženski pa je njegove trditve podprl z izredno izčrpno, eksemplarično kritiko mnogoterih neskladnosti slovenskega prevoda z ruskim izvirnikom *Tihoga Dona* Mihaila Šolohova.⁷ Ker ta prevod sploh ni sodil med slabše, ki so jih takrat objavljali, prav gotovo pa je spadal med zahtevnejše, je Preobraženski dejansko pokazal na širši problem – dvomljivi učinek nenadne poplave prevodov iz ruščine.

Za problemom jezikovne in literarne kvalitete posameznih prevodov in slovenske povojne prevodne literature nasploh sta v zgodnjih petdesetih letih prišla v ospredje še problem skladnosti in kakovosti njene sestave in problem njenega razmerja do avtohtone slovenske literature. Kakor že omenjeno, so se osnovna stališča o tem dvojem ujemala s tistimi, ki sta jih Josip Vidmar in Fran Albreht izrazila že v dvajsetih in tridesetih letih, toda Herbert Grün⁸ in Lojze Smasek⁹ sta jih podprla s konkretnimi analizami povojne prevodne književnosti in odprla tudi nekaj novih vidikov.

Herbert Grün se je ponovno, s podobnimi kritičnimi pogledi na literarno raven izvirnikov, zajetih v sestavo naše prevodne literature v tridesetih in štiridesetih letih, kakor jih je že prej izrazil Albreht, postavil za visoko kakovostno raven prevajanih del in tudi za njihovo narodnostno raznovrstnost. Idealna prevodna literatura, na katere sestavo lahko vpliva premišljen izbor, tj. pretehtana prevodna politika, naj bi bila po njegovem prepričanju prvovrstna in hkrati vsestranska literatura. Njena vsestranskost naj bi bila trojna: jezikovno-narodnostna, časovno-stilna in literarno-zvrstna. Grün je prepričljivo pokazal, da so

v slovenski prevodni književnosti sredi 20. stoletja po vseh treh vidikih zijale še velikanske vrzeli, največje v moderni literaturi in še posebno v poeziji, dramatiki in esejistiki, ki so bile v primeri s pripovedništvom ali določneje rečeno kar z romanom nesorazmerno slabo zastopane.

Grünovo opozorilo na zvrstno neuskkljenost slovenske prevodne književnosti se je dotaknilo enega izmed perečih in verjetno trajnejših problemov njene sestave. Tu ga je mogoče dokumentirati samo za obdobje od leta 1945 do 1951, ko so imele statistične preglednice v *Slovenski bibliografiji* podatke o leposlovnih knjigah še razčlenjene v rubrike »Pesništvo«, »Drama« in »Pripovedništvo«. V tem obdobju pa je nesorazmernost deleža pripovedništva v primeri s skupnim deležem pesništva in dramatike res izrazita: pripovedništva je v tem času približno tri četrtine ali več, pesništva in dramatike četrtno ali manj.

III. Delež in razmerja literarnih vrst v slovenski prevodni književnosti

Leto	Prevodi knjig skupaj	Od tega pesništvo	drama	pripovedništvo
1945-47	110	3 (3 %)	22 (20 %)	85 (77 %)
1948	35	2 (6 %)	7 (20 %)	26 (74 %)
1949	33	3 (9 %)	6 (18 %)	24 (73 %)
1950	64	8 (12,5 %)	8 (12,5 %)	48 (75 %)
1951	77	6 (8 %)	8 (10 %)	63 (82 %)

Lojzeta Smaska sta prav tako kakor Grüna zaskrbeli kvaliteta in sestava prevodne literature, zlasti razraščanje komercialno uspešnih del na račun umetniških, poleg tega pa je načel še problem ustreznega sorazmerja med prevedeno in izvirno domačo književnostjo v založniških programih. Zaskrbelo ga je namreč, da se prevodna literatura preveč razrašča na račun avtohtone, in v tem je začutil grožnjo domači kreativnosti – podobno kakor je Albrecht že v začetku tridesetih let posumil, da vsesplošni evropski razmah prevodne književnosti ni samo izraz potrebe po mednarodni literarni in siceršnji komunikaciji, tj. po spoznavanju med narodi, ampak je tudi nekakšno nadomeščanje domače literature, se pravi posledica pojemanja ustvarjalnosti v posameznih nacionalnih književnostih. Prevod se torej niti pred vojno niti po njej kot nadomestek za domačo literaturo ni zdel sprejemljiv, čeprav o njegovi siceršnji potrebnosti ni več bilo nobenega dvoma.

Podatki kažejo, da je delež prevodne književnosti vsaj v obdobju od 1950 do 1965 presegal delež izvirne domače, vendar ne toliko, da bi lahko imeli avtohtono literarno produkcijo za ogroženo ali zapostavljeno.

IV. Delež in razmerje med slovensko izvirno in prevodno književnostjo

Leto	Leposlovje skupaj	Od tega izvirno	prevedeno
1945-47	266	156 (59 %)	110 (41 %)
1950	125	61 (49 %)	64 (51 %)
1955	216	97 (45 %)	119 (55 %)
1960	238	97 (41 %)	141 (59 %)
1965	462	208 (45 %)	254 (55 %)

Res pa je položaj povsem drugačen, če si ga ogledamo razčlenjenega v »pesništvo, dramo in pripovedništvo«. Tu se pokaže, da delež prevodne književnosti nikoli ni bil večji od domače niti v pesništvu niti v dramatiki, pač pa je vedno prevladoval v pripovedništvu, in vtis, ki ga je delalo stanje v pripovedništvu, se je očitno posploševal na celotno prevodno literaturo. Iz že prej navedenega razloga lahko to trditev preverimo ob podatkih za obdobje od leta 1945 do 1951.

V. *Delež in razmerje med izvirno in prevodno književnostjo po vrstah:*

Leto	Pesništvo		Drama		Pripovedništvo		Skupaj	
	izvirna dela	prevodi	izvirna dela	prevodi	izvirna dela	prevodi	izvirna dela	prevodi
1945-47	49	3	30	22	77	85	156	110
1948	7	2	8	7	16	26	31	35
1949	19	3	12	6	31	24	62	33
1950	23	8	11	8	27	48	61	64
1951	23	6	10	8	32	63	75	77

a) *po številu knjig*

b) *v odstotkih*

1945-47	94 : 6	58 : 42	48 : 52	59 : 41
1948	80 : 20	53 : 47	38 : 62	47 : 53
1949	86 : 14	67 : 33	56 : 44	65 : 35
1950	74 : 26	58 : 42	36 : 64	49 : 51
1951	79 : 21	56 : 44	34 : 66	49 : 51

Pisanje o slovenski prevodni književnosti pa v obravnavanem obdobju ni bilo namenjeno samo domači javnosti, temveč v precejšnji meri tudi mednarodni. Pred tretjim kongresom Mednarodne zveze prevajalcev (FIT) leta 1959 v Bad Godesbergu je namreč Edmond Cary razposlal po svetu vprašalnik s tremi vprašanji; prvo med njimi je poizvedovalo, kakšno vlogo ima po anketiranečevem mnenju prevod v literaturi njegove domovine in kakšen pomen mu pripisuje sam. Med več kakor sto odgovori, ki jih je Cary dobil in nato objavil v kongresnem zborniku, so jih sorazmerno veliko prispevali slovenski avtorji – Fran Albreht, Božidar Borko, Branko Rudolf, Janez Gradišnik, Viktor Jese-
nik in Silvester Škerl.¹⁰ Vlogo prevoda v Jugoslaviji in Sloveniji so soglasno ocenili kot veliko in pomembno, po Gradišnikovem mnenju celo preveliko v primeri z izvirno literarno produkcijo. Albreht je položaj literarnega prevoda v Jugoslaviji ilustriral s statističnim podatkom, da je v celotni literarni produkciji kar dve tretjini prevedene,¹¹ Škerl pa je za slovensko področje – podobno kakor pred njim že Lojze Smasek¹² – trdil, da je delež prevodne književnosti v celotni literarni produkciji celo večji, kar tričetrtinski.¹³ Glede na podatke iz *Slovenske bibliografije* so te navedbe pretirane celo v okviru pripovedništva, kaj šele glede celotnega količinskega razmerja med avtohtono in prevedeno literaturo. Mednarodna javnost je torej dobila ustrezno oceno o položaju in pomenu slovenske prevodne književnosti, pač pa netočne podatke o njenem obsegu in razmerju do izvirne domače literature, kakor tudi o njenem deležu v celotni slovenski knjižni produkciji.

Silvester Škerl namreč ne navaja samo razmerij, tako kakor Fran Albreht, ampak tudi orientacijske številke, med njimi to, da na Slovenskem izide letno okrog 150 knjig. Ne da bi bilo to izrecno povedano, lahko sklepamo, da je s tem mišljena samo leposlovna produkcija, tj. literatura v ožjem pomenu besede, ne pa celotna knjižna produkcija, kakor bi se Škerla tudi dalo razumeti, niti ne njen najboljše del. Leposlovje je res tisti del knjižne produkcije, ki je namenjen najširšemu krogu bralcev in zaradi tega tudi najbolj splošno znan in odmeven, vendar v povojnem obdobju glede na zanesljive bibliografske podatke količinsko ni prevladoval.

VI. Obseg in delež izvirne in prevedene književnosti v knjižni produkciji

Leto	Število vseh knjig	Od tega izvirna literatura	prevedena literatura	skupaj
1945-47	1462	156 (10 %)	110 (8 %)	266 (18 %)
1950	642	61 (10 %)	64 (10 %)	125 (20 %)
1955	907	97 (11 %)	119 (13 %)	216 (24 %)
1960	1088	97 (9 %)	141 (13 %)	238 (22 %)
1965	1508	208 (14 %)	254 (17 %)	462 (31 %)

V preglednici navedenih knjižnih enot in razmerij ne gre jemati absolutno, ampak s pridržkom, da na področje literature sodijo tudi prevodi slovenskih literarnih del v tuje jezike, ki jih *Slovenska bibliografija 1945-47* navaja posebej, in vsaj del knjig iz statističnih rubrik »Povesti za otroke, slikanice« in »Biografije«. Ti dodatki bi delež leposlovja v celotni knjižni produkciji prvega povojnega desetletja sicer povečali, vendar nikakor ne toliko, da bi pretehtal vse druge.

Še pomembnejši pa je pri vseh podatkih, ki jih navajajo preglednice, pridržek, da dejansko kažejo bolj industrijsko, predmetno knjižno produkcijo v tiskarsko-založniškem pomenu besede kakor ustvarjalno produkcijo pisateljev in prevajalcev, saj niti pri izvirni niti pri prevodni literaturi ne ločijo prvih natisov in ponatisov. Obseg ustvarjalne produkcije izvirnikov in prevodov ter razmerij med njimi bo treba še ugotoviti.

Ne glede na to pa lahko sodimo, da sta bili prvi povojni desetletji v celoti gledano zaradi razmaha prevodne literature tudi čas evforije slovenskega prevajalstva in prevajalcev. O tem nas prepričuje npr. Albrehtov odgovor na Caryjevo vprašanje o pomenu literarnega prevoda, ki se kar mimogrede zasukne od prevoda k prevajalstvu in prevajalcem: »Prevajanje literarnih del ima v moji domovini (Jugoslaviji) močno vidno in nadvse važno vlogo. [...] Po mojem mnenju je prevajanje težko in odgovorno delo. To delo je izredno važno ne samo za notranji kulturni razvoj dežele, ampak je tudi velikega mednarodnega pomena. Prevajalci zidajo mostove med narodi [...] s svojim delom služijo globoki mednarodni misli,«¹⁴ se pravi ideji internacionalizma.

II.

Osnovni predpostavki o pritrdilnem odnosu do prevoda in zavešči, da je literarni prevod posebna zvrst prevoda, se nista izražali samo

v povojni slovenski prevajalski politiki, ampak tudi v poetiki prevoda. O tej so razmišljali in pisali večinoma isti avtorji, najpogosteje sami aktivni prevajalci in kritiki prevodov. Kot poetološki načeli so omenjeni izhodišči transformirali v dve vodilni tezi: prvič, literarni prevod je prevod umetnine, torej je načelno tudi sam umetnina, in drugič, literarni prevod naj v svojem jezikovnem okolju učinkuje tako, kot da bi bil izvirnik.

Drugo načelo, ki je izoblikovano kot optativno-normativni postulat, je bilo po Vidmarjevi izjavi Župančičeva maksima, ki jo je Vidmar zapisal takole: »Delo bodi v prevodu tako, kakršno bi avtor napisal, če bi bil Slovenec.«¹⁵ Otona Župančiča je kot vrhunskega prevajalca in zato tudi kot vrhovno avtoriteto naše prevodne literature priznavala slovenska predvojna in povojna kulturna javnost, poleg Josipa Vidmarja npr. Anton Sovrè,¹⁶ Fran Albreht in drugi. »Kritična generacija« je v začetku petdesetih let Župančičeve prevode ocenila selektivno. Tone Pavček je npr. o njih pisal spoštljivo, čeprav je nekatere zavrnil kot pesniško neustrezne, Župančičev prevajalski nazor pa je v glavnem prevzel. Menil je, da mora biti prevod v celoti in v nadrobnostih enako dognan kakor izvirnik, a ne samo to: »Prevod naj se bere v slovenščini kakor slovenska pesem.«¹⁷ Tudi za Janeza Menarta je še sredi šestdesetih let bilo »glavno, že dolgo znano pravilo [. . .]: prevod naj bo tak, kot da bi bil izvirna pesem.«¹⁸

To stališče je seveda določalo tudi poglede na razmerje med izvirnim in prevedenim besedilom. Josip Vidmar je o tem menil, da je pri prevodu »umetniška točnost« važnejša od »logične točnosti« ali »vnanje verodostojnosti« ali »smiselne verodostojnosti«, čeprav je dejansko skoraj nedosegljiva. A celo »umetniško dober prevod, ki vnanje ni čisto točen, je boljši kot neumetniški prevod največje točnosti.«¹⁹ Anton Sovrè je z nekoliko drugačnim izrazjem, utemeljitvami in izpeljavami izražal podobno prepričanje: spričo različnih jezikovnih struktur in različnih etičnih in estetskih načel starega in modernega sveta »tudi najbolj dovršen prevod« iz antične literature »ne more biti drugega nego bolj ali manj zvežen ali spačen odraz izvirnika. [. . .] Prevod utegne postati tolmač izvirnika – več tudi ne more biti, obenem pa vendar sam po sebi umetnina, zrasla na domači zemlji, prepojena z domačo krvjo, kot nekaka sinteza hellensko-slovenske duševnosti, ki živi svoje lastno življenje in izžareva svojo plodivno silo tudi na samoniklo ustvarjajočo pesniško tvornost.«²⁰

Jasno je bilo torej, da je prevod besedilo, vezano na izvirnik in odvisno od njega, vendar je njegova lastna literarna učinkovitost veljala za važnejšo od stroge, dosledne zvestobe izvirniku. Privrženci in nadaljevalci Župančičeve prevajalske metode in poetike so zato zagovarjali »lepši«, a svobodnejši prevod v primeri z »zvestejšim«, a okornejšim. Prevod je veljal za umetniško reprodukcijo izvirnika, ne za njegov mehanični posnetek. Sovrè je celo takrat, kadar je razpravjal o »tehnikih prevajanja«, to je o splošnem, priučljivem, »obrtniškem« prevajalskem znanju, ugotavljal: »Dobro prevajanje je umetnost [. . .], zato se tistega, kar je v njej najboljše in najvišje, prevajalcu ni moč naučiti, ako mu manjkajo naravni dar, kombinacijska zmožnost, tanek posluh za stil in še več drugih lastnosti, ki naj bi njegovo delo dvigale iz obrtniških nižin na umetniško raven.«²¹

Za literarnega prevajalca je po osvoboditvi veljalo, da je ali bi vsaj moral biti umetnik, sicer reproduktivni umetnik, toda z vsemi darovi pravega pesnika. Literarni prevajalec se rodi, tako kakor pesnik – ni ga

mogoče samo izšolati, je menil Božidar Borko,²² Sovreta pa je od standardnih, »tehničnih« prejavalskih postopkov znova in znova zanašalo k naštevanju individualnih, tudi čisto subjektivnih, »umetniških« iznajdb, in prav posebno ga je mikala problematika prevajanja »metaforičnih izrazov«. Njegova splošna ugotovitev je bila: »Dobesedni prevod bi povedal premalo in bi ne bil zvest originalu.«²³ »Treba je najti pravo mejo, do koder se sme prevajalec tesno naslanjati na original. Moj prevod je literaren, ne filološki.«²⁴

Sovrè se je v svojih predvojnih in povojnih razmišljanjih rad opiral na mitološko metaforično, metafizično romantično kategorijo »genij« ali »duh« jezika,²⁵ Albreht na enako skrivnostno in neoprijemljivo »dušo« jezika, ki jo lahko dojamemo in izrazimo le genij: »Vsaka umetnina izdihava svoj poseben čar [...] Prevod, ki zajame to neotipljivo in neopredelljivo svojstvenost [...] v vsej njeni neokrnjenosti, je umetniška tvorba. V dobrem prevodu spregovori tuj genij kakor v svoji materinščini. In bralec sploh ne ve, kaj je bral, izvornik ali prevod.«²⁶ Le še korak je manjkal do sklepa, da je najbližja izvorniku svobodna umetniška prepesnitev, taka prepesnitev pa »ni več prevod v pravem, ampak samo v prenesenem pomenu besede.«²⁷ Tu se je končno postavilo tudi staro, osnovno vprašanje – »ali je lirika sploh prevedljiva.«²⁸ Kajetan Gantar je o tem močno podvomil: »Vsaka pristno lirična poezija je v bistvu neprevedljiva. [...] Prevajalec take lirike lahko stori samo dvoje: ali izvorno pesemsko besedilo dobesedno reproducira in tako pripomore bralcu do umevanja ‚vsebine‘; ali pa pesem v sebi podoživi in ob njej ustvari lastno soumetnino. V drugem primeru lahko govorimo o prevodu le, kolikor nam ta izpričuje, na kakšno resonanco je prvotna pesem naletela v prevajalčevi duševnosti; v ostalem je tak prevod popolnoma samostojna umetnina s svojo lastno organsko zakonitostjo, neodvisno od prvotne predloge.«²⁹

Za vsa ta razmišljanja je značilno, da so nastala ob najmanj obsežnih, zato pa najzahtevnejših področjih literarnega prevoda – ob prevodih poezije in ob prevodih iz časovno, kulturno in jezikovno oddaljenih antičnih književnosti. Gantar se je ukvarjal s kombinacijo tega dvojega – z grško in rimsko liriko, vendar je svojo tezo razširil na širše območje lirične poezije nasploh, z omejitvijo, da gre za ‚pristno‘ lirično poezijo, ta opredelitev pa seveda dopušča različne subjektivne razlage. Tone Pavček, ki se je ukvarjal s prevodi iz časovno, kulturno in jezikovno bližjih literatur, je sklepal drugače: tudi po njegovi sodbi je prevajanje, namreč prevajanje poezije, izredno zahtevno in »iz tega logično sledi, da je dobrih prevodov malo«, kakor dokazuje ob prevodih uglednih prevajalcev, tudi ob Vidmarjevih, Albrehtovih, Gradnikovih itd. Toda redkost dobrih prevodov in celo splošna siromaščina slovenske prevodne književnosti ga nista navedli k misli, da je slovenska literarna prevod načelno problematičen. Nasprotno. »Trdim, da je slovenščina že tako bogata in naš pesniški zaklad tako močan, da je mogoče preliti v naš jezik vsako tujo pesem.«³⁰ To prepričanje je Pavček oprl na svoj novi pogled na razmerje med izvorno in prevodno književnostjo. Prej je bilo precej razširjeno mnenje, da je prevod lahko koristna jezikovna in literarna spodbuda domači ustvarjalnosti, Pavček pa je sodil, da umetniški prevod lahko doseže le raven, ki jo je dosegla izvorna literatura, pravzaprav poezija posameznega naroda. Za Župančiča je npr. dotlej veljalo, da je prevajal takrat, kadar mu je zmanjkalo navdih za izvorno pesnjenje, torej se je med prevajanjem spustil z ustvarjalne ravni na poustvarjalno, čeprav še vedno umetniško, Pavček pa je to antitetično

alternativnost spremenil v paralelno soodvisnost: dokler je bil Župančič dober pesnik, je tudi dobro prevajal, ko je onemogel kot pesnik, je prevajal neumetniško.³¹

V razmišljanjih o problematiki prevoda se je torej nasploh razvilo prepričanje, da je prevajanje izredno težko, zahtevno delo z mnogimi elementi kreativnosti in da je zato dober prevod zelo redek. Temu ustrežno je Sovrre nekdanje idilične prispodobe o prevodu kot tujem izvorniku, »presajenem na domači vrt« ali »preoblečenem v obleko domačega jezika«, nadomestil s Kvintilijanovo bojno metaforo – prevod je rezultat prevajalčeve borbe z originalom.³² Sredi šestdesetih let je nazadnje Menart čisto stvarno ugotovil: »Prevod nikdar ne more biti isto kot izvornik.«³³ Iz tega pa tudi zanj, tako kakor prej za Pavčka, ne sledi sklep, da prevod načelno ni mogoč – nasprotno, neprevedljiva se mu zdijo le redka dela. »Prevod torej ne more biti isto kot izvornik,« ponavlja. »S tem pa še ni rečeno, da ne more biti pomensko isti in enako lep, tak, da kot celota nudi bralcu domala isto« kot izvornik. Prevajalec naj se zato »trudi za čim dobesednejše prevajanje,« vendar le, »če to ni v škodo pravemu pomenu, blagoglasju, razpoloženju pesmi in oblikovni skladnosti.« Toda tudi Menart je prepričan, da je dozdevno najbolj zaželeni dobesedni prevod dejansko ponavadi najslabši. Prevajalec se je zato »v želji, da bi prevajal čim zvesteje, zelo pogosto prisiljen zateči k navideznemu oddaljevanju od izvornika.« Prav z oddaljevanjem, katerega mejo določata prevajalčev »prirojeni čut in preudarnost«, pa »mu ostane v pravem pomenu besede.«³⁴

Starejša generacija povojnih prevajalcev od Sovreta do Albrehta se je v svojih spisih o prevodu in prevajanju sklicevala na Goetheja, Schopenhauerja in Willamowitza, ki je enemu izmed svojih esejev o prevodu dal značilen naslov *Die Kunst der Übersetzung* (1924), podobno kakor še nekateri avtorji za njim, npr. pri nas manj znani Thomas Savory (*The Art of Translation*, 1957) in bolj znani Jiří levý (*Umění překlada*, 1963). Mlajši rod povojnih prevajalcev, zlasti tistih, ki so sodili v »kritično generacijo«, je načelno razmišljanje o prevodu in prevajanju problemsko poglobil in razširil, loteval pa se ga je kot čisto novega, še nenačetega področja in se pri tem ni poimensko skliceval niti na tuje niti na domače avtorje, čeprav se je nanje posredno ali neposredno, vede ali nevede opiral. To ni naključje, saj je njihovo pisanje temeljilo predvsem na izkušnjah in doživetjih ob lastnem prevajalskem delu, sicer pa ostajalo v okvirih del o »prevajalski umetnosti«, v katerih se romantični pogledi na jezik in umetniško ustvarjanje družijo s klasicističnimi, filozofski s filološkimi, splošno programski z ozko normativnimi. Poudarki so pri različnih avtorjih različni, na splošno pa je mogoče reči, da patetične tone neposrednih nadaljevalcev Župančičeve tradicije nadomeščajo pogovorni, sprva polemično priostreni toni mlajšega rodu, ki nato v zrelejšem obdobju šestdesetih let postajajo stvarnejši, manj čustveno razvneti. Zaverovanost v umetniški prevod in prevajanje kot vzvišeno, razumsko neobvladljivo poslanstvo, ki pa je nekam paradoksnost povezano s »tehniko«, tj. z iskanjem enoumnih, splošno veljavnih prevajalskih formul in pravil, nadomešča pozornost, bolj na literarnoteoretične kakor na lingvistične kategorije oprto opazovanje literarnega prevoda.

Ne glede na te razlike je poetika literarnega prevoda na Slovenskem do srede šestdesetih let domala soglasno izražala privrženost svobodnejšemu, a umetniško učinkovitejšemu prevodu v primeri s filološko zvestim, toda umetniško neučinkovitim. Načelo prevoda kot

samostojne umetnine se je pri nas uveljavilo že v dvajsetih in tridesetih letih, še precej časa po vojni pa je ostalo uokvirjeno v bipolarno-antitetični vzorec mišljenja in izražanja. Člani »kritične generacije« so očitno iskali pot h kompleksnejšemu razumevanju literature in s tem tudi literarnega prevoda. Z Menartovo dialektiko svobodnejšega prevoda, ki se oddaljuje od izvornika zato, da bi mu bil kot celota zvestejši, se je poetika prevoda pri nas že približala novejšim znanstvenim, tudi lingvističnim razlagam prevoda.

OPOMBE

Razprava je dopolnjen referat z mednarodnega simpozija »Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura«, ki je bil v začetku julija 1986 na ljubljanski univerzi.

¹ Prim. Jutro, Kritika, Sodobnost.

² J. Vidmar, *Prevodi iz ruščine*. Kritika I, 1925/26, št. 6, str. 90–93; citat je s str. 90.

³ Prav tam, str. 90.

⁴ Fran Albrecht, *Nekaj opomb o prevajalcih in prevajanju*. Modra ptica III, 1931/32, str. 97–99 in 133–135; prim. zlasti str. 134. »Mi vsi smo zaverovani v velike, široke geste, v literature velikih narodov. Iz teh povečini prevajamo ne samo prvovrstna, ampak tudi drugovrstna in celo tretjevrstna dela, medtem ko poznamo literature malih narodov bore malo [...]. Niti po njih najboljših delih ne! Pa vendar smo Slovenci tako rekoč proletarci v družbi narodov. Že zgolj razredna zavest bi nam tedaj morala velevati, da se tesneje oklenemo svojih socialno in kulturno sorodnih nam drugov. Finci, Islandci, Norvežani, Leti, Slovaki [...]. Končno se v duhovnem svetu narodi ne dele v velike in majhne, temveč samo v duhovno plodne in neplodne.«

⁵ *Slovenska bibliografija 1945–47*. Sestavila Štefka Bulovec. Ljubljana 1948, str. 112–113. – *Slovenska bibliografija II, 1948*. Sestavila Štefka Bulovec. Ljubljana 1950, str. 61. – *Slovenska bibliografija III, 1949*. Sestavila Štefka Bulovec. Ljubljana 1951, str. 67. – *Slovenska bibliografija IV, 1950*. Sestavila Štefka Bulovec. Ljubljana 1952, str. 104. – *Slovenska bibliografija V, 1951*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec, Ljubljana 1953, str. 95. – *Slovenska bibliografija IX, 1955*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec. Ljubljana 1958, str. 101. – *Slovenska bibliografija XIV, 1960*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec. Ljubljana 1964, str. 120. – *Slovenska bibliografija XIX, 1965*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Bože Pleničar in Ančke Posavec. Ljubljana 1969, str. 157.

⁶ Tone Potokar, *Poglavje o prevajanju*. Novi svet III, 1948, str. 872–876, zlasti str. 875: »Pri nas se prevaja zelo veliko. Kdaj pride čas, ko bodo poklicani vzeli [i] v roke vsaj vsako stoto knjigo in jo primerjali z originalom? [...] naše revije [se...] sploh ne zmenijo več za prevode [...] zadnja tri leta ni še nihče sistematično pregledal in ocenil vsaj najpomembnejša prevedena dela. Zlasti prevajalcev iz ruščine je sila veliko, pa bi bilo rešetanje prevodov več kakor zaželeno. Dandanašnji, ko je umetniški prevod posebej visoko cenjen, saj so vpeljane celo zvezne nagrade zanj, bi morala tudi uredništva revij vsaj malo skrbeti, da bi poklicani spregovorili o prevodih in prevajalcih. Samo zato, ker se prevaja s tako naglico in nesistematično, ker lahko prevaja kdor koli in kar koli, smo danes priča raznim nemogočim prevodom.«

⁷ N. Preobraženskij, M. Solohov, *Tihi Don*. [...] Slavistična revija, IV, 1951, str. 293–306.

⁸ H. G. [rūn], *O prevajalski politiki*. Naši razgledi I, 1952, št. 14, str. 23.

⁹ Lojze Smasek, *Ali je izbor prevodov, ki jih izdajajo naše založbe, dober in pameten?* Beseda II, 1953, št. 9, str. 573–574. Lojze Smasek, *Kje so ovire za boljše prevodno literaturo?* Beseda IV, 1955, št. 3–4, str. 227–233.

¹⁰ *Quality in Translation. – La qualité en matière de traduction*. Proceedings

of the IIIrd Congress of the International Federation of Translators (FIT), Bad Godesberg 1959. Ur. E. Cary in R. W. Jumpelt. New York, 1963, str. 215–216, 219–220, 225–228.

¹¹ *Quality in Translation* (prim. op. 10), str. 215.

¹² Lojze Smasek, *Ali je izbor prevodov* [...] (prim. op. 9), str. 573: »Obstaja neka bistvena razlika med n.pr. ameriškim in nemškim založništvom na eni strani in našim na drugi. Ta razlika je kvalitetna in ne samo kvantitetna, saj nas že bežen pogled v bibliografijo seznanja z dejstvom, da je velika večina pri njih izhajajočih del originalnih (v najslabšem primeru je odnos med originali in prevodi 50:50). Pri nas je obratno. Absolutno večino knjižne žetve predstavljajo prevodi. Dve, tri originalna dela na leto so komaj omembe vredna (pri tem ne mislim na njih kvaliteto). Tako pridemo do zaključka, da je slovensko založništvo zgolj reproduktivno udejstvovanje [...]«

¹³ *Quality in Translation* (prim. op. 10), str. 228.

¹⁴ *Quality in Translation* (prim. op. 10), str. 215: »Das Übersetzen literarischer Werke spielt in meinem Lande (Jugoslawien) eine hervorragende und äusserst wichtige Rolle. [...] Nach meiner Ansicht ist das Übersetzen eine schwere und verantwortungsvolle Arbeit. Diese Arbeit ist ausserordentlich wichtig nicht nur für die innere kulturelle Entwicklung eines Landes, sondern ist auch von grosser internationaler Bedeutung. Die Übersetzer schlagen Brücken zwischen den Völkern [...]. Somit dienen die Übersetzer mit ihrer Arbeit einer tiefen internationalen Idee.«

¹⁵ J. Vidmar, *Prevodi iz ruščine* (prim. op. 2), str. 90.

¹⁶ A. Sovrè, *Euripides – Bradač, Medeja*. Kritika I, 1925, št. 2, str. 25–27. S str. 27: »Prelagatelj pravi v uvodu, da mu je bilo pri prevajanju do govornosti jezika, zbog česar da je tuintam izrazil kako misel širše kakor izvornik; sklicuje se pri tem na mojstra Willamowitza, ki tudi tako dela. Temu ne moremo pritrditi. Dejstvo, da ima prevod kakih 120 stihov več ko izvornik, škoduje njegovi vrednosti bolj nego koristi govornosti. Da se tudi jaz oprem za avtoriteto, ki mi je v tehniki prevajanja celo nad Willamowitza, opozorim na nedosežno zgoščenost in jezgrovitost Župancičevih verzov v njegovih prevodih iz angleščine [...]«

¹⁷ Tone Pavček, *Poezija v prevodih*. Beseda II, 1952, št. 1, str. 23–29; št. 2, str. 98–102; citat je s str. 25.

¹⁸ Janez Menart, *O prevajanju poezije*. Sodobnost XIII, 1965, št. 7, str. 665–680; citat je s str. 680.

¹⁹ J. Vidmar, *Prevodi iz ruščine* (prim. op. 2), str. 91.

²⁰ A. Sovrè, *Euripides – Bradač, Medeja* (prim. op. 16), str. 26.

²¹ Anton Sovrè, *K tehniki prevajanja latinske proze*. Jezik in slovstvo I, 1955/56, št. 1, str. 6–11; št. 2, str. 33–40; citat je s str. 6.

²² »Interpres nascitur«. *Quality in Translation* (prim. op. 10), str. 216.

²³ Anton Sovrè, *K tehniki prevajanja latinske proze* (prim. op. 21), str. 34.

²⁴ A.[nton] S.[ovrè], *Predgovor*. V: Herodot, *Zgodbe*. Prvi del. Poslovenil Anton Sovrè. Ljubljana 1953, str. 6.

²⁵ Prim. op. 20 in 21.

²⁶ Fran Albrecht, *Nekaj opomb o prevajalcih in prevajanju* (prim. op. 4), str. 99; ta svoj spis je Albrecht po vojni objavil še v treh variantah: *O prevajalcih in prevajanju*. Slovenski poročevalec, 27. XI. 1955. – *O prevajalcih in prevajanju*. Kamniški zbornik V, 1959, str. 83–85. – *Vom Übersetzen und von der Qualität des Übersetzens*. V: *Quality in Translation* (prim. op. 10), str. 257–264.

²⁷ Fran Albrecht, *O prevodu Heinejeve lirike*. Naša sodobnost V, 1957, št. 6, str. 540–544; citat je s str. 542.

²⁸ Prav tam, str. 541.

²⁹ Kajetan Gantar, *Katul v slovenski prepesnitvi*. Naša sodobnost VII, 1959, št. 10, str. 947–950; citat je s str. 949.

³⁰ Tone Pavček, *Poezija v prevodih* (prim. op. 17), str. 24.

³¹ Prav tam, str. 102.

³² Anton Sovrè, *K tehniki prevajanja latinske proze* (prim. op. 21), str. 6.

³³ Janez Menart, *O prevajanju poezije* (prim. op. 18), str. 667.

³⁴ Prav tam, str. 667, 670, 673, 674.

ŠTIRISTO LET PREVAJANJA NA SLOVENSKEM

Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 10

Uredili Kajetan Gantar, Frane
Jerman, Janko Moder

*Društvo slovenskih književnih
prevajalcev, Ljubljana 1985*

Ob petstoletnici Luthrovega rojstva (1983) so zgodovinske in druge znanosti, med njimi ne nazadnje literarne vede, znova pregledale njegovo delo in pomen za sodobnike in za poznejša obdobja. Za nas je bilo to opozorilo, da je treba ponovno pretresti tudi slovensko reformacijo, in ker so se l. 1984 začele obletnice pomembnih dogodkov, povezanih z njo, se je takrat tudi pri nas zvrstilo več znanstvenih in strokovnih srečanj s to tematiko, zanje pripravljeni prispevki pa so nato izšli v zbornikih. Tako je l. 1984 na Dunaju izšel *Protestantismus bei den Slowenen/Protestantizem pri Slovencih* z nemškimi in slovenskimi prispevki, pripravljenimi za tretje slavistično srečanje celovške in ljubljanske univerze v Celovcu maja 1983; l. 1986 so izšli trije zborniki, vsi v Ljubljani: *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije* s prispevki za posvetovanje, ki sta ga oktobra 1984 priredila Slovenska akademija znanosti in umetnosti in Znanstvenoraziskovalni center SAZU; *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* z referati za mednarodni simpozij, ki ga je junija 1984 priredila ljubljanska Filozofska fakulteta; *Slovinci v evropski reformaciji* s prispevki za simpozij, ki so ga oktobra 1983 priredile ljubljanska Filozofska fakulteta in tri fakultete tübingške univerze; z letnico 1985, dejansko pa tudi l. 1986 je izšel še zbornik *Štiristo let prevajanja na Slovenskem*, v njem so

natisnjeni referati za srečanje jugoslovanskih književnih prevajalcev, ki ga je septembra 1984 priredilo v Krškem Društvo slovenskih književnih prevajalcev.

Ta zbornik nasprotno kakor drugi navedeni in tudi večina prejšnjih zbornikov Društva slovenskih književnih prevajalcev ne opozarja vidno in izčrpno na provenienco svojih prispevkov, v njem najdemo le nekaj raztresenih omemb srečanja. Pretehtana, skrbno sestavljena *Uvodna beseda* Kajetana Gantarja je posvečena vsebinski razčlembi glavne teme, je torej uvodni referat srečanja, ne pa uvodno pojasnilo bralcem zbornika. Začenja se sicer s stavkom »Naše letošnje [!] prevajalsko srečanje poteka v znamenju visokega jubileja – 400-letnice Dalmatinovega prevoda Biblije« (str. 5), toda avtor je kot urednik s sourednikoma vred prezrl okoliščino, da je njegov uvod tudi v natisnjeni obliki ohranil obliko neposrednega nagovora, ki udeležencem srečanja zadostuje, saj ti pač vedo, kdaj, kam in zakaj so prišli, poznejšim bralcem pa ne. Šele v članku Dušana Željeznova, ki ni povezan z jubilejno problematiko, temveč z Mencingerjevimi prevodi Puškina, vzemo, da je izbira te teme povezana z izbiro kraja srečanja – Krškega (str. 107), trije prispevki s skupnim naslovom *Iz diskusije* (str. 80–81) pa dajejo vedeti, da so si referenti na srečanju tudi ugovarjali in izražali včasih povsem nasprotna si stališča. Da srečanje tematsko ni bilo enotno, je seveda vidno iz objavljenih enot, zakaj in katere teme so bile razpisane, pa je zamolčano. Vsebinska dvojnost zbornika je samo nakazana z rimskima številcama I in II, ki v *Kazalu* na str. 131 delita prispevke v dve skupini, pojasnila o tem pa ni in tudi zarez, ki jo označuje *Kazalo*, med prispevki v zborniku ni videti.

KRITIKE

Mogoče se je uredništvu zdelo, da bi bila natančna pojasnila odveč spričo širokega naslova, ki naj bi najbrž zajemal karkoli izmed tistega, kar se je na Slovenskem prevajalo med letoma 1584 in 1984, pri tem pa posebej, čeprav le indirektno, poudaril, da je pred 400 leti izšel Dalmatinov slovenski prevod celotne *Biblije*. Toda to bi lahko veljalo le za slovenski del zbornika; v njem pa so dejansko zastopani tudi udeleženci iz neslovenskega dela Jugoslavije, ki ne obravnavajo slovenske prevajalske problematike. Naslov je torej preozek, a hkrati tudi preohlapen. »Prevajanje na Slovenskem« se namreč ni začelo z Dalmatinovo *Biblijo*. Na ozemlju, ki je danes slovensko, je tako kakor povsod drugod prišlo do neposrednega, tj. ustnega prevajanja ob srečanjih ljudi z različnimi materinščinami, ki so se hoteli sporazumeti. Prevajanje je torej na Slovenskem potekalo že od nekdaj in gotovo med več različnimi jeziki. O prevajanju v slovensščino se je ohranilo le malo zapiskov, a kljub šibki dokumentaciji vemo, da ima tisočletno tradicijo, o kateri lahko tudi v tem zborniku kaj zvmemo iz Pogačnikove razprave. O slovenskem književnem prevodu pa je znano, da smo ga dobili že dobrih trideset let pred izidom Dalmatinove *Biblije* – širše vzeto s Trubarjevim *Katekizmom* l. 1550, natančneje vzeto z njegovo poslovenitvijo *Matevževega evangelija* l. 1555. Ob štiristoletnici Dalmatinove *Biblije* bi bilo torej mogoče govoriti o štirih stoletjih slovenskega knjižnega prevoda, ne pa o štiristo letih prevajanja na Slovenskem.

Ob obilici dela in truda, ki sta ga zahtevali vsebinska priprava in organizacija desetega zapovrstnega srečanja jugoslovanskih književnih prevajalcev na Slovenskem, in ob upravičenem zadovoljstvu z njegovim vsestrans-

ko uspelim potekom je, kot kaže, uredniškemu odboru zmanjkalo volje in moči, da bi s sorazmerno majhnim naporom, ki bi ga zahtevalo nekaj dodatnih pojasnil o celotnem zborniku in o posameznih prispevkih (povzetki, bibliografska oprema), dosegel večjo komunikativnost publikacije in ustrezno predstavil njeno raven. Prirediteljem srečanja v Krškem se je namreč posrečilo pridobiti k sodelovanju poleg strokovnjakov, ki se ukvarjajo z različnimi vidiki prevoda, tudi nekaj uglednih publicistov in znanstvenikov, ki so s svojimi deli bistveno dopolnili in v marsičem spremenili vednost o slovenski reformaciji in literarnem delu Slovencev v prejšnjih dobah. Več razprav je formalno tako izdelanih in tako izvernih po konceptih in dognanjih, da bi bile v čast vsaki akademski publikaciji.

Primož Simoniti, ki je s svojimi temeljitimi raziskavami pokazal dejanske razsežnosti humanizma na Slovenskem in dela slovenskih humanistov drugod v Evropi, je že z naslovom jasno opredelil predmet in problem svoje razprave – *Etnična zavest slovenskih humanistov in protestantov*. Ob upoštevanju dognanj in domnev starejših slavistov – Murka, Wollmana, Kidriča, Slodnjaka, ter sodobnika Matla je razvil svoja nova opažanja in z njimi prepričljivo utemeljil sklep, da je slovenska književnost nastala iz nazorskih stičišč in dejanskega sodelovanja med jezikovno in etnično razgledanimi humanisti ter komunikativno orientiranimi reformatorji, z združitvijo teženj k »lepi književnosti in omiki« ter »čisti božji besedi, razumljivi tudi neukim ljudem« (str. 13).

Jože Pogačnik je že pred leti začel v skladu s sodobnimi literarnoteoretičnimi dognanji ugotavljati estetsko oblikovanost besede

dil, ki pri nas od srednjega veka do razsvetljenstva primarno niso bila namenjena estetskemu uživanju. V svoji aforistično naslovljeni razpravi *Scriptura sacra et viva vox* se pri tem sklicuje na Ingardna in Fryja. Korenine naše književnosti, ki je nastala pod peresi reformatorjev, išče v še daljnjejši, še manj dokumentirani, vendar vsaj iz drobcev dokazljivi srednjeveški umetnostno-jezikovni tradiciji, pri čemer se opira tudi na dognanja in domneve Ericha Prunča. »Dalmatinov monumentalni prevod«, ki ga ima za »nesporen začetek slovenskega poetičnega izraza« (str. 18 in 24), se mu zdi namreč močnejše oprt na davni izročili »jezikovnih stilov, ki sta ju izoblikovala cerkev in tradicionalno (narodno) pesništvo« (str. 21), kakor na pravkaršnji Trubarjev prevod *Novega testamenta*. Sele Dalmatin je torej po Pogačnikovem mnenju »ustvaril estetsko organizirane sklope besed, s tem pa je dal naslédnikom sistem relativno popolnih in uporabnih sredstev jezikovnega izraza, ki jih je bilo mogoče izkoristiti tudi za drugačno vsebino in razsežnejše pomene« (str. 24–25).

Jože Rajhman se je n drobneje ukvarjal predvsem s Trubarjevim delom, v razpravi *Metodologija prevajanja slovenskih protestantov* pa je ugotovil, da sta Trubar in Dalmatin v primeri s prejšnjimi, zdaj neznanimi prevajalci – pridigarji, ki so »verjetno bolj ali manj prevajali ustno, nepripravljeni in odvisno od latinske predloge« (str. 28), dejansko uveljavila novo metodo: oprti na humanista Erazma in reformatorja Luthra so naši reformatorji upoštevali načela, da je treba prevajati po izvirniku, ne po prevodih, po smislu, ne po črki – to je že pred Luthrom in Erazmom zahteval Hieronim – in razumljivo tudi preprostemu človeku.

Poliglotsko in polihistorško usmerjeni Janko Moder je dal svoji obsežni razpravi naslov *Ob Trubarjevih »treh rečeh«*, v njej pa je deloma analitično, deloma kramljajoče obdelal kar večkrat po tri reči in pri tem venomer polemično apostrofiral Heraklita. Njegov dialektični izrek o spremenljivosti vseh stvari je ob teoriji prevoda zavrnil, češ da »pri obdelavi prevodov pogosto takomendramo na mestu, kakor da tlačimo zelje, obenem pa so naši problemi tako rekoč isti od vekomaj« (str. 33). Ta ugovor Heraklitu naj bi bil pravzaprav priznanje Trubarju, ki se je seveda ob prevajanju ukvarjal z enakimi problemi kakor prejšnji in poznejši prevajalci, vendar z nadpovprečnim teoretičnim znanjem. Toda Moder je tisto, kar je Trubar formuliral kot svoja spoznanja ali kot poročilo o svojem ravnanju, kar preveč samoumevno transformiral v normativno oblikovana načela, tj. zapovedi: a) prevajaj iz izvirnika, b) primerjaj z drugimi prevodi, c) uporabljaj komentarje. – Modrove vzorčne primerjave odlomkov Luthrovega, Trubarjevega in Dalmatinovega prevoda z grškim izvirnikom (Lk 7, 41–47 in Lk 15, 11–17) spodbijajo veljavnost Kopitarjeve sodbe, »da Trubar nemško piše s slovenskimi besedami« in da je Dalmatinovo (dejansko Kreljevo, kakor se je pozneje popravil Kopitar) »dalmatiziranje [...] veliko manjše zlo kakor Trubarjevo germaniziranje« (str. 44): tam, kjer je primerjava mogoča, se Trubar ne glede na drugačno rabo jezika v Modrovem prikazu marsikdaj pokaže kot še spretnejši in še bolj domiseln prevajalec od Dalmatina.

Tudi natančno izdelana razprava klasičnega filologa Kajetana Gantarja, ki ima problemski naslov *Konfrontacija med antiko in krščanstvom* in pojasnjevalni pod-

naslov *Nekaj opažanj ob Trubarjevem in Dalmatinovem prevodu Pavlovega govora na Areopagu*, je primerjalno zasnovana. Trubar in Dalmatin se ob zanimivo izbranem in poznavalsko analiziranem vzorcu znova pokazeta kot izobrazena in iznajdljiva prevajalca, ne kot suženjska prepisovalca Luthrovega prevoda.

Nasprotno pa se v opisno informativnem članku Mihaela Kuzmiča, ki ima naslov *Prevajanje svetega pisma v prekmurščino*, ne argumentirano ponavlja stari stereotip: »Prevajalci so bili bolj prireditelji kakor natančni prevajalci in so predstavljali materiale v svoj jezik kakor pred njimi Trubar« (str. 91). Pri tem ima Kuzmič očitno za enakovrstne »materiale« katekizme in svetopisemska besedila, ki pa jih je Trubar zavestno prevajal različno: pri prvih je dopuščal prirediteljske posege, druge je želel ohraniti kar najbolj zveste izvorniku.

Traduktološki entuziast Matej Rode je v članku *Od preobračanja do prevajanja* s podnaslovom *Prispevek k preučevanju prevajalskega izrazja* evidentiral slovensko terminologijo za prevajalsko dejavnost, ne pa za njen rezultat, ki ga danes imenujemo prevod. Izračunal je frekvenčna sorazmerja posameznih izrazov v nekaj časovnih prerezhih, nazadnje pa načel še kočljiv problem – »stilni pristop k vprašanju terminov« (str. 105).

Poleg teh prispevkov na jubilejno temo so v zborniku še trije o bibličnem prevodu: Eugen Werber piše *O najstarijem prevodima starog zaveta i načelima prevodjenja*, Ljudevit Rupčić načenja *Problem prijevoda religioznih tekstova*, Petar H. Ilievski opisuje *Značaj prevoda Grigorija Pelagonijskog za razvoj pismenog i književnog makedonskog jezika*. Dva prispevka se ukvarjata s sodobnim srbskim jezikom in prevodom:

Sava Babić je dal svojemu analitičnemu razmišljanju o razmerjih med fonično in pomensko strukturo verzificiranega, rimanega izvornika in prevoda citatni naslov *Konjska dlaka, mačje crevo*, Saša Markus je svoje opozorilo na naše značilno sodobno nekritično iskanje novih, največkrat nerodnih in nejasnih novih opisov za znane, že poimenovane stvari in pojave naslovil *Dokle nas reč služi (ili: o nemoči reči)*. Prispevek Diomire Fabjan Bajc zanimivo opisuje avtoričine lastne *Izkušnje pri prevajanju sodobnih slovenskih besedil v italijanščino*. Dušan Željčev, ki se že dolgo in vztrajno ukvarja s slovenskimi prevodi Puškina, je prikazal delo prevajalca, ki je dolgo živel in delal v Krškem, v članku *Mencinger in Puškin*. Franc Šrmpf, ki se prav tako vztrajno ukvarja s problematiko prevoda v okviru indologije, je napisal članek *Dr. Karel Glaser – prvi prevajalec iz sanskerta v slovenščino s pojasnjevalnim podnaslovom Zasnova biografije*.

Zbornik daje bralcu več, kakor obljublja na prvi pogled.

Majda Stanovnik

Denis Poniž
DIE LITERARISCHEN
NEOAVANTGARDEN IN
SLOWENIEN

Klagenfurter Universitätsreden 21.
Universitätsverlag Carinthia,
Klagenfurt 1987

V zbirki, ki jo izdaja celovška univerzitetna založba, je kot enaindvajseti zvezek izšla knjižica, v kateri sta pod skupnim naslovom objavljeni predavanji, ki ju je Denis Poniž imel januarja 1986 na tamkajšnji univerzi. Prvo (*Die slowenischen literarischen Neoavantgarden zwischen 1969 und 1971 bzw. 1965 und 1975*) se ukvarja z

neoavantgardnimi fenomeni bolj na splošno, medtem ko se avtor v drugem predavanju (*Das slowenische experimentelle Theater zwischen »Oder 57« und »Glej«*) omeji na izbrani reprezentativni segment te problematike, namreč na področje eksperimentalnega gledališča.

Jasno je, da so okoliščine nastanka in smotri, ki so opredeljevali ta dva spisa, bistveno določili tudi njuno naravo. Predavanji sta torej lahko bili predvsem informativni, stvarni podatki in referiranje so morali imeti prednost pred načelnim spraševanjem o definicijah in metodoloških problemih. Tudi omejeni obseg zahteva sintetičen, bolj ali manj sumaričen pristop. Lahko bi celo rekli, da so pogoji nastanka tekstov terjali od avtorja način obravnave, ki je pravzaprav obraten od tistega, kakršnega bi določil domači kontekst. Medtem ko bi tekst, namenjen slovenski znanstveni publikli, izhajal iz predpostavke o poznavanju konkretnega gradiva in bi bil ploden predvsem tedaj, ko bi se ukvarjal z definiranjem oziroma problematiziranjem definicij tega materiala, se avtor v tej knjižici ne ustavlja ob problemu definicij ključnih pojmov, kakršen je seveda predvsem (neo)avantgarda, prav tako pa v glavnem ne ob vprašanjih, kateri umetnostni pojavi slovenskega prostora res sodijo v okvir tega pojma in koliko je taka uvrstitev upravičena.

V prvem tekstu avtor najprej opozori na nekatere težave s periodizacijo: sam predlaga dvojno periodizacijo – neoavantgardo v ožjem smislu oziroma čas njene največje aktivnosti postavi v leta 1969–1971, medtem ko v času od 1965 do 1975 lahko govorimo o njenem nastajanju oziroma izzvenenju. Poniž opozarja na pomen, ki so ga za neoavantgardna gibanja imele historične avant-

garde, vendar pa tudi opredeli odločilne razlike med obema pojavoma. Za neoavantgarde je po njegovem mnenju v primerjavi s historičnimi značilna poudarjena množičnost, odločilnejši estetski in družbeni odmev, obsežnejši in bolj organizirani prostor delovanja, naslonjenost na trdno estetsko in teoretsko podlago, močna diferenciranost dejavnosti ter prehajanje iz zgolj literarnega medija v druga območja (zlasti npr. v gledališki dejavnosti).

Mislím, da je bolj vprašljiva druga avtorjeva teza, namreč da gre pri neoavantgardi za dve osnovni usmeritvi, od katerih naj bi prva ostajala znotraj »čiste« umetnosti in revolucionirala oziroma problematizirala etablirane forme umetnostne produkcije in recepcije, medtem ko naj bi druga težila k demistificiranju in ironiziranju socialnih in mitiziranih vrednot. Zdi se mi, da dejansko ne moremo govoriti o dveh različnih usmeritvah, saj ima sprememba »čisto« umetnostnih norm zelo pogosto svojo socialno relevantnost, posebej v razmerah (na katere avtor tudi izrecno opozarja), kjer ima umetnost in kultura sploh status ključne socialne in celo nacionalno konstitutivne institucije. Po drugi strani se tudi ironiziranje in problematiziranje socialnih vsebin ni moglo uresničiti v formi, ki bi bila z vidika etabliranih predstav nevprašljiva. Navsezadnje je zavestna sočasnost obeh vidikov v številnih projektih več kot le izjema.

V prvem predavanju opozarja Poniž še na dva protislovna aspekta slovenskih neoavantgard. V njih odkriva dvojnost med poudarjanjem avtorjeve individualnosti in izrazito skupinsko zavestjo, ki je vodila tudi v anonimnost pri ustvarjalnem postopku. Drugi aspekt se tiče značaja same poezije. Poniž ugotavlja, da je lirika postajala vedno bolj her-

metična in estetska komunikacija z njo vedno težja; hkrati pa je poezija postala totalna, njen predmet se je razširil na celoto sveta, in ob tem je zaobsegla še druge medije in druge izrazne načine.

Za problem definiranja neoavantgarde je pomembno še opozorilo na ključni premik v literarnem jeziku. Neoavantgarde so zavrnilo institucionalizirani jezik literature, ki je nadomeščal druge narodotvorne institucije, in vrnilo jezik spet literaturi, pri čemer je prišlo v njem do notranje razčlenjenosti, tako da je njegov obseg zajemal vse od visokega literarnega jezika do slanga in žargona.

V drugem spisu obravnava avtor razvoj slovenskega eksperimentalnega gledališča od Odra 57 naprej. Predvsem mu gre za sintetično, pregledno predstavitev dogajanj v takratnem neformalnem gledališču, pri čemer na kratko označuje osnovne koncepte posameznih gledaliških skupin, njihovo repertoarno politiko in konkretno dejavnost.

Poniževno delo je, v danih okvirih, gotovo solidno izpolnilo svojo prvenstveno nalogo; je pregledno, informativno in teoretsko utemeljeno (kar seveda včasih ostaja le implicitno). Vidik, ki pa ga v delu pogrešam, je vprašanje o sedanjosti aktualnosti neoavantgardističnih pojavov oziroma vprašanje o tem, kateri od teh pojavov so za današnjo skušnjo še relevantni, kateri pa ohranjajo bolj ali manj le še vlogo dokumenta. Avtor v glavnem ostaja na stališču objektivnega zgodovinarja in pojavov, ki jih obravnava, vrednostno večinoma ne diferencira. Zahteva, naj literarni zgodovinar opravlja vrednostno diferenciacijo svojega predmeta, seveda ni nevprašljiva. Mislim pa, da je zgodovina in z njo vsakršno zgodovinopisje predvsem stvar sedanjosti in da je tu vrednotenje

na tak ali drugačen način vedno prisotno. Prav tako pripadnost neoavantgardi ali kaki drugi »stilni formaciji« ali literarnozgodovinskemu periodizacijskemu konceptu ne more biti edini razločevalni vidik, ker se na tak način na istem nivoju združujejo zelo heterogeni pojavi, in sicer tako, da se ta heterogenost prikriva.

Igor Zabel

Milivoj Solar
MIT O AVANGARDI
I MIT O DEKADENCIJI
Aspekti tumačenja proze
dvadesetog stoljeća

Nolit, Beograd 1985
(*Sazvežđa 92*)

Kakor pove že naslov, je rdeča nit Solarjeve knjige vpeta med pojma »avantgarda« in »dekadenca«, ki sta po piščevem mnenju že a priori vgrajena v metodološko aparaturo sleherne literarnoteoretične spekulacije o prozi in sploh književnosti 20. stoletja. Kolikor tvorita nekakšno ne docela reflektirano hipoteko, s katero v literarnoteoretičnih raziskavah o polpretekli in sodobni književnosti še dandanes vztrajajo predznanstveni spekulativni postopki, prav toliko, kakor namiguje avtor, kažeta čez ozki literarnozgodovinski okvir, v katerem naj bila njuna pojmovna spektra razločno zarisana, njuna raba pa v zvezi s historičnim aspektom literature 20. stoletja preverjena in zakonita. Solar pravzaprav ne poseča pozornosti vprašanju, ali je literarnozgodovinska konceptualizacija avantgarde in dekadence ustrezna ali neustrezna, temveč že v poreklu obeh pojmov vidi nastavek, ki močno presega njun pomen zgolj za literarnozgodovinsko periodizacijo. Pojmu »dekadenca«, ki na svojem izvor-

nem biološkem področju pomeni razkroj ali razpadanje, je v vsakršnem premisleku o literaturi inherentna ideja o nazadovanju in izčrpanosti tradicionalne poetike, zato ni le pojasnjevalni pendant, marveč opozicijsko določilo pojma »avantgarda«; ta je v svojem pravem pomenu, tj. »prednja straža«, zaznamovana kot izraz iz vojaškega besednjaka in torej neolčljivo povezana z idejo o napredovanju, iskanju novega in prevrednotenju tradicionalnih poetoloških izhodišč, če navedemo le nekaj značilnih teženj, zaradi katerih je avantgarda diametralno nasprotna dekadenci. Avantgarda in dekadenca potemtakem skupaj z vsemi svojimi atributi tvorita sistem binarnih opozicij in temeljno oporo za analizo literarnih del tega stoletja. Analitični postopek mora pri razvoju svoje metodologije seveda računati s tovrstnim modelom izključujočih se in vendar med seboj trdno povezanih nasprotij, kolikor se noče izgubiti v nepreglednem obnebjui literarnih smeri, gibanj, šol in stilov, tako da ta model, ki zaokroža zalogo na medsebojnem antinomičnem razmerju utemeljenih literarnih konstant, hkrati markira polje sleherne koherentne literarne refleksije. V prid analitični jasnosti je namreč, da so posamezne prvine literarnih del interpretirane v skladu s pojmovnim repertoarjem avantgarde in dekadence, zasnovanem na sklopih binarnih opozicij, ki najbolje ponazarjajo in obenem razvrščajo razgibano panoramo moderne literature. Vendar Solar pripominja, da preučevanje literarne produkcije s stališča avantgardnih in dekadentnih značilnosti, ki ga tehtna literarnoteoretična refleksija tako rekoč ne more obiti, zmeraj izhaja iz vnaprejšnje odločitve za obravnavo literarne problematike po meri dvopartitnega modela, ki ga sestavljata vsebini poj-

mov »avantgarda« in »dekadenc«. To pomeni, da literarnoteoretična raziskava književnosti 20. stoletja lahko le aplicira bodisi eno bodisi drugo plat tega modela na elemente literarnih del in mu jih priliči. Kolikor pa sta mišljenje v analogijah in posploševanje lastnosti mitskega rezoniranja, se usedlina mitske zavesti v literarnoteoretični refleksiji našega časa utrjuje prav prek vnaprejšnje izbire omenjenega modela, ki tako dobi vrednost aksioma, o katerem se sploh ne velja spraševati, in je kot tak tudi odtegnjen vsaki kritični presoji. Šele v tem kontekstu je zato mogoče razumeti Solarjevo trditev, da sta mita o avantgardi in dekadenci dejansko izdelka literarnih interpretacij, ne pa produkta programskih zahtev in manifestnih načel literarnih gibanj ali celo posledica imanentnih tendenc književnosti 20. stoletja same.

Treba pa je dodati, da zagrebški literarni teoretik ob rezimiranju osrednje intencije svoje knjige seveda meni, da bi korenita demitologizacija mitov o avantgardi in dekadenci literarno vedo obenem prikrajšala za vsa tista hipotetična oporišča, ki so ji še kako potrebna za sintetično razumevanje in ocenjevanje moderne književnosti. Solar celo pove, da knjiga v določeni meri upošteva mita o avantgardi in dekadenci, vendar zastopa prepričanje, da takšen način mišljenja velja kritično pretresti. Toda terjatev po kritiki mitskih prvin v znanstvenem proučevanju književnosti slej ko prej ostaja neuresničena, kajti Solarjeva knjiga ne prispeva sugestij za eksaktnejše kriterije, s katerimi bi literarna veda lahko ustrezneje zasnavljala svoje velike sinteze, temveč njen ustroj razločno kaže zgolj k razčlenjevanju tega »kiča razlaganja književnosti«. Gre torej za kritično inter-

pretacijo meril in obrazcev, na katerih temelji sintetičen način preučevanja moderne književnosti, ki je sam po sebi neizbežno zvezan z mitskim predznakom. Ker pa sintetična in hkrati merodajna razlaga književnosti, ki se edina lahko odpove kopičenju poljubnih impresionističnih utrinkov, po načelu analogij z najbolj frekventnimi literarnimi pojavi določene dobe vselej že posplošuje, se pravi, mitologizira, bi kritika aktualne sintetične obravnave književnosti z vzpostavljanjem novih kriterijev zgrešila svoj namen, saj bi s takšnimi predlogi prispevala k tvorbi nadomestnega razlagalskega mita. Zato Solarjev kritični odnos do mitov o avantgardi in dekadenci noče transcendirati obsežnega opusa, ki ga je izpisala ta razlagalska mitologija, marveč mu je pravzaprav imanenten, kolikor se pač omejuje na prepoznavo in širšo prezentacijo globoke zakoreninjenosti obeh mitov v teoriji in praksi sodobne literarne znanosti ter na imperativno svarilo, češ »da ima razlaganje sodobne književnosti že dovolj razlogov, da takšne navade [namreč obravnave v skladu z obema mitoma] opusti, ker jih ne upravičuje tisto, kar izpričuje sodobna književnost sama«.

Če sta mita o avantgardi in dekadenci kot izhodiščni vodili vdelana v razlagalski mehanizem književnosti in torej ne izvirata iz čiste literarne prakse, potem tovrstna mitologija nastaja s povezavami izvlečkov iz književnih del, prenesenih na metaliterarno raven; zaradi tega je v Solarjevi konceptualizaciji obeh mitov treba videti tipološko razdelitev, ki ne zadeva literarnih besedil 20. stoletja, marveč začetni sunek in končni rezultat interpretativnih posegov vanje. Vpliv na nastanek mita o dekadenci književnosti pripisuje Solar filozofskim kon-

cepcijam zgodovine, kakršne so v evropsko kulturno zavest vnesli Spengler, Toynbee in Lukács v svojem poznem obdobju z navezavo na Nietzscheja; vendar pa je ideja o dekadenci na področju literature dobila specifično naravo. Z zornega kota sodobnega razlaganja književnosti namreč dekadentna literatura ne prelamlja kontinuitete s tradicijo, marveč kaže nazadovanje glede na poprejšnji literarni kanon, ker izgublja kvaliteto oziroma akumulirano izkustvo te tradicije. Dekadentna književnost tedaj uteleša zadnjo fazo razvoja, ki jo je anticipirala stara biologistična teorija o literarnem delu kot organizmu, se pravi, povzema razkroj tradicionalnega sprejemanja in vrednotenja literarnih del. Zato mit o avantgardi zamenjuje klasično teorijo lepote in primerjanje literarnega dela z organizmom, kar je oboje skupaj bilo temelj mita o dekadenci književnosti, z novo teorijo vrednotenja po originalnosti in s primerjanjem literarnega dela s strojem. Seveda pa Solar meni, da avantgardne mitologije literarne vede, čeprav mnogo dolguje spodbudam frankfurtske šole, ne gre enačiti s filozofijo avantgarde, kakršno sta v svojih spisih razvila Marcuse in Adorno s kritiko institucionalizirane meščanske umetnosti, pa tudi Bloch z izpostavitvijo enega izmed konstitutivnih elementov avantgarde, tj. ideje o konkretni utopiji. Mit o avantgardi, ki je veliko bolj nereflektiran in apodiktichen naslednik filozofskih pogledov na avantgardo, zato v nasprotju z mitom o dekadenci prepoznavna za avantgardno tisto književnost, ki uvaja diskontinuiteto s tradicijo, izničuje vsakršno vrednost njene izkustvene akumulacije in predlaga nov način vrednotenja, oprt na načelo nasprotovanja. Avantgardna književnost nasprotuje umetnostne-

mu idealu, ki se je v klasičnih poetikah strjeval v kalcinirani univerzalni književni normi, kar jo vodi k odsotnosti absolutnega umetnostnega zgloda, če ne že kar v popolno dezorientacijo in anarhizem okusov. Ker zanikanje zgloda namreč onemogoča razločevanje med visoko in trivialno literaturo prek utrjenega skupka vrednot, se pravi, preprečuje določanje kakovostnih padcev glede na nadrejeno in obče priznano literarno kvaliteto, vrednotenjska orientacija avantgarde sloni na tem, da iz vednosti o banalnih, zastarelih literarnih postopkih konstituira nov vrednotni sistem, pri čemer vsepričo zakonja vsakovrstne inovacije in celo kič, kolikor ta s subverzivnim nabojem strmoglavlja postulate tradicionalnih poetik. Bržkone pa je treba pripomniti naslednje: medtem ko bi originalnost, inovativnost tudi za ceno kiča, najbrž lahko obveljala za konstituanto mita o avantgardi, to ne velja za primerjanje literarnega dela s strojem in – širše gledano – za mehanicistično mišljenje, ki ju Solar označuje za drugo konstituanto tega mita in ju v isti sapi omejuje na italijanski futurizem ter deloma na sovjetski avantgardizem kot njena poglavitna izvora. Zdi se seveda, da je razglašanje parcialnih vizij, s katerimi se je deklariral pravzaprav le del umetniških avantgard, za temeljno sooblikovalno silo mita o avantgardi pre malo dosledno, vsaj kolikor si zagrebški literarni teoretik prizadeva iztrgati pojem »avantgarda« izključno literarnozgodovinski rabi in avantgardno mitologijo ob dekadentni konceptualizirani kot sumaričen interpretatorski ekscerpt globalnih literarnih tendenc 20. stoletja. Ko torej gemo tega mita povezuje s programskim vizionarstvom zgodnjih avantgard, se njegovo pojmovanje avantgarde vrača v okvir

precej ozko zamejenega literarnega historicizma.

Druga sestavina knjige so interpretacije reprezentativnih del svetovnega romanopisja od začetka stoletja. Svoj interpretacijski cikel začne Solar z obravnavo Conradovega *Srca teme*, v katerem vidi (dekadentno) destrukcijo dotedanjih pripovednih konvencij in hkrati anticipacijo (avantgardnih) narativnih načinov, kajti smisel dogajanja, ki bi ga tradicionalno pripovedovanje postopoma razkrivalo in končno razkrilo, je v tem romanu skrivnost tudi za pripovedovalca, s čimer se že napoveduje 'skrivnostna' struktura moderne umetniške proze. Podobni razsežnosti opaža Solar tudi v Rilkejevih *Zapiskih Malteje Lauridsa Brigegeja*, kjer je linearni narativni tok nadomeščen s fiksiranimi, v sebi zaključenimi poetičnimi fragmenti, ki kot izraz žanrske motnje elaborirajo krizo romana in napovedujejo izvrstni sinkretizem prihodnjih romaneskni del. Na sinkretičen spoj pravljicnih in legendarnih drobcev s prvimi romantične novele, realističnega in modernega zgodovinskega romana naletimo po Solarju v *Mojstru in Margareti* Bulgakova, pri čemer je realistična motivacija, ki navadno predpostavlja mimetično ujemanje zgodbe s stvarnostjo, vezana na elemente fantastike v romaneskni fabuli. Kafkovo ravnanje v *Procesu* je spet drugačno: odmik od realistične motivacije je posledica po svoji presenetljivi in skrivnostni fakturi dočela pravljicnega dogodka, ki dobi funkcijo začetne situacije, medtem ko nadaljnje vrstenje hipotetičnih pojasnil oziroma komentarjev k osrednji uganki v prepletu z vstavljenimi paraboličnimi vložki izostruje rešnico o slehernem interpretiranju sveta, ki lahko doseže zgolj paradoksalne izide, in oblikuje esejistično

strukturo romana. Kakor pri Kafkovih odprtih paradoksalnih razlagah pa se pri pasajah Faulknerjevega *Krika in besa*, v katerih se menjujejo časovne perspektive in multiplicirajo gledišča, pomenjanje in sploh integrativni princip romana vzpostavljata šele iz njihovih smiselnih interferenc, kajti spremešani fragmenti notranjih monologov ne spoštujejo načela sukcesivnosti, nepretrganega in homogenega zaporedja govornih nizov; vse to po Solarjevem mnenju govori v prid tezi o destrukciji tradicionalnega pripovedništva, kjer ima kronološki vrstni red kot ključ za razumevanje celotnega teksta zmeraj hierarhično vrednost. V zvezi s Camusovim *Tujcem* Solar seveda ne govori o inovativnosti literarne tehnike, to pa ne zaradi njegove realistične motivacije in zato, ker v njem ni žanrskega kombiniranja. Kljub temu opaža v njem odklon od realističnega romanopisja zavoljo reduktivne karakterizacije glavnega junaka: ta ob razkritju junakove temeljne nemotiviranosti izbriše tudi skrivnost njegove osebe, ki jo je realistična metoda razkrivanja impulzov za protagonistovo delovanje postavljala na privilegirano mesto. Solar nazadnje analizira še Beckettov roman *Molloy* in Calvinov *Če neke zimske noči popotnik*: v obeh so si, še bolj izrazito kot pri drugih obravnavanih romanih, avantgardne in dekadentne dimenzije pripovednih plasti inherentne. Ostaja kajpak vprašanje, ali na eni strani Beckettov nenehno v nasprotja zahajajoči govor o resničnosti, o kateri se s tovrstnim »jezikom antitez«, kakor pravi Solar, ne da izreči nič zanesljivega, in na drugi Calvinov radikalni manipulativni poseg v fiktivno naravo romanesknega sveta ponujata možnost za napredovanje ali za nazadovanje prihodnje romaneskne produkcije.

Za sklep bi lahko rekli, da se interpretacije pomembnih romanesknih besedil našega stoletja ne ustavljajo zgolj pri analizi njihovih literarnih tehnik, marveč vse-skozi zrcalijo literarnotehnični aspekti tekstov na njihovo tematsko raven, zaradi česar jih je vse-kakor vredno prebrati. Mogoče pa je navreči očitke zoper Solarjevo operiranje s pojmom »avantgarda« in »dekadenca«, čeprav v njegovi sem in tja nedosledni aplikativni rabi zaznamujeta mitologizirajoče lapsuse, ki so v literarnoteoretičnem preučevanju moderne književnosti po njegovem praktično neizogibni. Na tem področju se pojmovni ozadji avantgarde in dekadence očitno spreminjata v arzenal zavajajočih hevrističnih pripomočkov, zato bi ju bilo najbolje pač preprosto prepustiti literarni zgodovini, ki je že poskrbela za njuno terminološko verifikacijo.

Vid Snoj

APPROACHING POSTMODERNISM

Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21–23 September 1984, University of Utrecht, ed. by Douwe Fokkema & Hans Bertens

Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986

(Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 21)

Če sprejmemo nekam poenostavljajoče poimenovanje, ki poudarja nacionalno tam, kjer je še zlasti v zadnjih dveh desetletjih poudarek bolj na internacionalnem, in najdemo pravo stičišče prej v finančno-organizacijskih zadevah kot v isti narodnostni provenienci literarnih znanstvenikov, potem bi lahko rekli, da je

nizozemska literarna veda doslej imela in ima na Slovenskem še vedno precej manj odmeva kot nemška ali francoska, pa tudi angleška in ameriška literarna veda in prav tako neprimerno manj kot dela čeških, poljskih ali ruskih literarnih zgodovinarjev in teoretikov. Kolikor je to spričo jezikovnih ovir in najbrž tudi drugih kulturnozgodovinskih razlogov morda razumljivo, pa postaja zaradi vrste odličnih avtorjev, med katerimi so npr. Mieke Bal, W. J. Bronzwear, Douwe Fokkema, Elrud Ibsch, J. J. A. Mooij, Theun A. Van Dijk, C. J. Van Rees in drugi, in zaradi načrtne skrbi za dostopnost njihovih del v večjih svetovnih jezikih (angleščini, nemščini in francoščini) vse manj upravičeno. Še bolj neupravičena se zdi ta neodmevnost ob današnji mednarodni organiziranosti in delitvi znanstvenega dela, ki zahteva hiter pretok in obdelavo informacij in predpostavlja, hkrati pa tudi omogoča veliko fluktuacijo in mednarodno mobilnost raziskovalcev. Res je, da smo v znanih okoliščinah nekoliko oddaljeni od te delitve dela, in drži tudi, da mrzlična kongresna in simpozijska dejavnost, mednarodna udeležba sodelujočih, redno izdajanje gradiv v enem od velikih svetovnih jezikov, ustanavljanje malih inštitutov z ozkim spektrom raziskovalnega programa ali posamezni specializirani raziskovalni projekti, financirani in koordinirani sicer iz enega centra, vendar ponovno s sodelavci iz tujih znanstvenih institucij – pri nas je npr. takšen projekt izdajanje *Pojmovnika ruske avangarde* pri zagrebški filozofski fakulteti in pod uredništvom Aleksandra Flakerja, in ni naključje, da je med referencami v publikaciji, ki jo obravnavamo, edini jugoslovanski »predstavniki« ravno Flaker – da vse to samo na sebi še ni porok za

visoko kvaliteto. Vendar pa ne more biti nobenega dvoma o tem, da na Nizozemskem, kjer spodbujajo razcvet literarne vede še temeljita literarnoteoretična in zgodovinska podkovanost in s samoumevnim, odličnim znanjem vsaj treh tujih jezikov zagotovljena odprtost do burnega dogajanja na teoretski sceni po drugi svetovni vojni, vse te oblike delovanja ustvarjajo takšne pogoje za znanstveno raziskovanje, da lahko daje res dobre ali celo izvrstne rezultate.

Ko se je torej mednarodna družčina, katere glavnino so sestavljali nizozemski univerzitetniki, dopolnjevali pa »zunanji«, v okviru delavnice, ki sta jo podprli ICLA (Mednarodna zveza za primerjalno književnost) in Kraljeva akademija znanosti v Amsterdamu, »približevala« postmodernizmu in preiskovala rabo in uporabnost tega termina, ki se je v veliko zadrego literarnih zgodovinarjev udomačil, še preden je bil čas, da bi se izčistil njegov pomen, ni imela ravno lahkega dela. Namen delavnice je bil pravzaprav pripraviti in utrditi podlago za zbornik z naslovom *Postmodernizem*, ki naj bi bil del mednarodnega komparativističnega projekta *Primerjalna zgodovina literatur v evropskih jezikih*, v okviru katerega so doslej izšli štiri zvezki: Ulrich Weisstein je uredil prvega o ekspresionizmu (1973), György Vajda naslednjega o prehodu od razsvetljenstva k romantiki (1982), Anna Balakian zbornik o simbolizmu (1982) in Jean Weisgerber zadnjega (v dveh zvezkih) o avantgardah (1984). Kopičenje teh podatkov ni nesmiselno, če se zavemo, da so vsa ta dela historična in da se prav ob tem postavlja temeljni problem postmodernizma. Gre namreč za vprašanje, do katere mere je mogoče postmodernizem izenačiti z drugimi obdobji, smermi ali gibanji; drugače

povedano, ali je postmodernizem historičen pojav v enakem smislu, kot so bili tisti, ki so jih obravnavali ostali štirje zvezki, ali pa se od njih v temelju loči. Zastavljalo se je torej vprašanje o samem statusu pojma postmodernizem in o tem, ali je postmodernizem del empirične realnosti ali le mentalna konstrukcija. Reševanje tega vprašanja pa nujno potegne za seboj še vse druge probleme in seveda razpira potrebo po reflektiranju lastne epistemološke pozicije in po omejitvi predmeta raziskave, kolikor je zaradi specifike postmodernizma to sploh mogoče. Spet nam tu podatki o organizaciji delavnice osvetljujejo razloge, zaradi katerih so se, poleg splošnih vprašanj o postmodernizmu, vsi razpravljalci z eno samo izjemo (Theo D'Haen, ki govori tudi o vizualni umetnosti) ukvarjali praktično le s postmodernizmom v literaturi.

Publikacija, ki je dokumentirala delo te delavnice in zbrala trinajst prispevkov v kar zajeten zvezek, opremljen tudi s kazalom, podatki o sodelavcih in obsežno bibliografijo pglavitnih sekundarnih virov, ni predlagala enotnega koncepta postmodernizma (v literaturi) niti ni odpravila težav, s katerimi se srečujejo njegovi preučevalci, če skušajo priti do intersubjektivno veljavnih rezultatov. Zagotovo pa lahko vidimo njen pomen in vrednost v tem, kar je zapisal Fokkema v *Preliminarnih pripombah*, namreč »da lahko generalizacije, ki jih končno morda najdemo, vsaj deloma potešijo našo željo po poznavanju novejših literarne zgodovine in sodobne kulture«, pri tem pa »lahko pri nadaljnjem raziskovanju toliko bolje služijo, kolikor več vemo o njihovih omejitvah in kontingentnostih« (str. 6).

V istem spisu je Fokkema sistematično razčlenil možna izhodi-

šča za reševanje problemov s postmodernizmom in njihove konsekvence. Glede na to, da so po široko uveljavljenem mnenju postmodernistični trendi, ki se izražajo v nemožnosti oz. odsotnosti metajezika, prisotni tudi v znanstvenem raziskovanju, predlaga operativno razlikovanje med »kritiko« in »analizo«, razlikovanje med sodelovanjem v postmodernizmu – tu navaja kot primer Leslieja Fiedlerja in Ihaba Hassana – in opazovanjem tega sodelovanja. V tem predlogu seveda ni težko prepoznati tradicionalne delitve na publicistiko in znanost. Čeprav se Fokkema zaveda, da absolutna ločitev med preiskujčim subjektom in objektom raziskave ni možna, se sam opredeli v prid »znanosti«, češ, možno pa je vsaj poskušati v to smer, in opozarja, da študijam »od znotraj«, iz samega polja, grozi tavtološkost: ponavljanje istih struktur, ki jih hočejo razložiti. Tudi ob opredelitvi za »analizo« ponuja dve možnosti (kaže morda to binarnost povezati z avtorjevimi formalističnimi predilekcijami?): prva je strukturalno analitični pristop, druga pa empirični, historično deskriptivni. Strukturalno analitični pristop konstruira koncept periode kot strukturalni model, ki je vedno reduktiven do primarnega materiala, površ tega pa je tudi izbor analitičnega aparata odvisen od subjektivnih namer raziskovalcev, zaradi česar imajo modeli, ki sledijo iz njihovih preiskovanj, samo instrumentalno vrednost. Tako je mogoče enako prepričljivo kot kontinuiteto modernizma in postmodernizma dokazati njuno diskontinuiteto, le da prvi model konstruira invariable, drugi pa ohranja variable. Ustrežnejši se mu zdi empirični, historični pristop; ta jemlje postmodernizem za socialno dejstvo, ki vključuje poseben jezik, poseben literarni

kod, ki ga uporablja večje število piscev in je znan ali delno znan tudi bralcem. Kot takšnega ga je mogoče empirično raziskovati iz različnih virov, iz programskih izjav piscev, intervjujev in kritik, pošiljalčevega koda, izraženega v tekstu, in iz recepcijskih dokumentov. Tudi ta »dejstva« seveda zahtevajo določeno interpretacijo, preden jih je mogoče vključiti v teoretsko argumentacijo, enako kot to verjetno velja za vsa »dejstva« v humanističnih vedah. Iz aporetične situacije, ali izhajati iz provizoričnega konsenza o naravi postmodernizma in šele nato določiti korpus del, ki ga sestavljajo, ali, nasprotno, iz konsenza o tem, katera dela naj bi bila »nedvomno« postmodernistična, iskati značilne poteze tekstov, v okoliščinah, ko se je pač treba opirati na neutrne termine in izjave publicistov, ki so že vplivale na literarno komunikacijo, in se obenem zavedati, da tudi rezultati historične deskripcije lahko sooblikujejo literarno realnost, iz te situacije torej se je po Fokkemovem mnenju mogoče izkopati tako, da se do postmodernizma obnašamo ironično kot do že preteklega pojava, na katerega nimamo nobenega vpliva.

Ker je Fokkemov načelni razmislek bržkone nastal šele potem, ko so bili vsi prispevki že zbrani, je razumljivo, da njegovo epistemološko izhodišče ni skupno vsem avtorjem in da so med njihovimi stališči precejšnje razlike. Res pa je večina študij posvečena ne samo abstraktnemu razglabljanju o pojmu postmodernizem, temveč preverjanju njegove uporabnosti v navezavi na literarno prakso. Avtorji so dejansko skušali zajeti specifično postmodernizma z empiričnimi, historično deskriptivnimi metodami, le da so jih mnogi, vključno s Fokkemom, kombinirali tudi s formalističnimi, strukturalno analitični-

mi »strategemi«. Slednje sicer ne velja za obsežno raziskavo *Postmodernistični Weltanschauung*, ki jo je z vso skrbnostjo pripravil Hans Bertens, a je na žalost obstala tam, kjer bi se morala prava interpretacija empirično zbranih podatkov šele začeti. Čeprav je v njej avtor v dobri wellekovsko-warrenovski tradiciji skrbno popisal modificiranje termina v sekundarnih virih, relevantnih za to temo, je na koncu ostal tako rekoč praznih rok in vsa širina korpusa, iz katerega je črpal, se mu je izkristalizirala v sama vprašanja z nekaj poskusnimi sklepi. Tudi sam obžaluje, da daje študija tako presenetljivo malo soglasja o pojmu in terminu postmodernizem, kakršnegakoli radikalnejšega dvoma o relevantnosti svojega postopka pa ne tematizira.

Brian McHale je v *Spremembi dominante od modernističnega k postmodernističnemu pisanju* nekoliko polemičen do Fokkeme in pribija, da so prav vse kategorizacije in razmejitve strateške v tem smislu, da vedno nekomu služijo za doseg nečesa, nekega cilja, in da so torej instrumentalne. Iz strateških razlogov provokativno predlaga za raziskovanje postmodernizma kriterij produktivnosti in se zavzame za konstruiranje zanimivih predmetov raziskovanja namesto tradicionalnega iskanja bistev. Naveže se neposredno na tradicijo ruske formalistične šole ter s pomočjo Jakobsonovega pojma dominante vpelje razlikovanje med postmodernizmom, v katerem naj bi bila dominantna ontološka vprašanja, in modernizmom, ki naj bi mu bila inherentna epistemološka vprašanja. Svojo tezo skuša eksplicirati na petih avtorjih (Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov in Robert Coover) in v njihovih opusih locirati tista mesta, kjer naj bi se zgo-

dil premik k postmodernističnemu pisanju. Ker, mimogrede, postmodernizem ne pokriva vsega sodobnega literarnega ustvarjanja, ta premik ni ireverzibilen, predvsem pa avtor poudarja, da naj bi bil razumljen kot estetsko nevtralen. Pri McHaleu se zdi problematična samo konstitucija in poimenovanje dominant, ker prenaša v literarnoteoretični diskurz dva, milo rečeno, pomenško močno obremenjena filozofska pojma, ki sta povrh vsega še neizogibno povezana: epistemološka vprašanja vedno takoj sprožajo tudi ontološka in obratno. S tem je okrnjena produktivnost McHaleove zamisli, kajti učinkovitost in razločevalna moč dominante neizogibno upade na raven gradacije.

Tudi Fokkemov drugi tekst z naslovom *Semantična in sintaktična organizacija postmodernističnih tekstov* v bistvu snuje svojo hipotetično taksonomijo modernističnih in postmodernističnih del, le da se skrita taksonomičnost navzven kaže v zoženem obsegu iskanja semantičnih in sintaktičnih preferenc v postmodernističnih tekstih. Čeprav skuša hkrati uresničevati tudi zahtevo po empiričnem zajemanju podatkov, je težava v tem, da so podatki zajeti iz vnaprej opravljenega izbora del. Avtor se loti dela dokaj eklektično, s preureditvijo binarnih opozicij, kakršne so sestavljali David Lodge, Ihab Hassan in drugi. Kljub ambicioznemu zastavku je študija, kot sam pravi, v mnogočem še nedodelana ali samo skicirana.

Naslednji štirje prispevki v knjigi se ukvarjajo neposredno s primarnimi viri, z literarnimi besedili. Vseeno pa Richard Todd v *Prisotnosti postmodernizma v britanski prozi* poudarja kompleksno interakcijo med pisatelji in teoretiki približno od šestdesetih let

naprej. Sam upošteva predvsem poglede Davida Lodgea in Malcolmja Bradburyja, pa tudi Iris Murdoch, v historičnem pogledu pa izpostavi poleg že omenjenih, ki so vsi tudi sami pisatelji, še Kingsleya Amisa, Anthonyja Burgessa, Muriel Spark, Margaret Drabble, Fay Weldon, Johna Fowlesa, Angusa Wilsona, Angelo Corter, (zaradi vrste del) tudi Williama Goldinga in druge. O avstrijski varianti postmodernizma je spregovorila Elrud Ibsch in skušala ob kontrastivni analizi Musilovega *Moža brez posebnosti* in romana Thomasa Bernharda *Korektura* analizirati vprašanje intertekstualnosti obeh del predvsem skozi njun odnos do epistemoloških problemov, ki jih je razprla avstrijska filozofska tradicija in ki sta jo oba avtorja dobro poznala. Rezultat so bile tako diskontinuitete kot kontinuitete med modernizmom in postmodernizmom. Ulla Musara je v treh delih Itala Calvina (*Nevidna mesta*, *Grad prekrizanih usod*, *Če neke zimske noči popotnik*) analizirala dve postmodernistični sredstvi iz resorja avtorefleksivne in avtogenerativne literature: duplikacijo in multiplikacijo dejanj, oseb in pripovedovalcev, ter dokazovala, da so vsa tri dela primeri postmodernističnega pisanja. Tudi Herta Schmid, ki je v obravnavi dramskih del Vasilija Aksjonova, Andreja Amalrika in Aleksandra Vampilova omahovala med oznakama neoavantgarda in postmodernizem, se je slednjič odločila za drugo ravno zaradi pomembne vloge intertekstualnosti: ta se izraža zlasti v navezovanju na umetniške dosežke ne-realistične literature prvih tridesetih let našega stoletja in na rusko avantgardo. Avtorica se je ukvarjala tudi s splošnimi periodizacijskimi problemi ruske literature 20. stoletja (pri tem se je oprla tudi na Flakerja), svojo reši-

tev tega problema pa je naslonila na Mukafovskega.

Za naslednji dve študiji, ki obravnavata ameriško postmodernistično prozo, bi – morda nekoliko poenostavljeno – lahko rekli, da sta napisani bolj »od znotraj«, iz notranjščine postmodernističnega »polja«, kot ostale. Gerhard Hoffmann v prispevku *Absurdno in njegove oblike redukcije v postmodernistični ameriški prozi* razpravlja o tragičnem, komičnem in absurdnem ter poudarja dediščino eksistencializma (zlasti Camusovega) in absurde drame v ameriški metafikciji in še posebej pri Johnu Barthu. V drugem tekstu se Theo D'Haen opira predvsem na Lyotardovo opombo o postmodernističnem nezaupanju v metapripovedi, ko vleče vzporednice med ameriško prozo in vizualnimi umetnostmi. Predlaga tudi, naj bi razumeli postmodernizem kot gibanje oz. tendenco v umetnosti, ne pa kot periodizacijsko oznako, vendar naj bi bilo obdobje od 1955 naprej vseeno mogoče imenovati postmodernistično, ker je v njem ta tendenca dominantna. Pri D'Haenu so najbolj sporni poskusi močno simplificiranega določanja značilnosti modernizma, ki jih nekako ad hoc izvaja iz banalno zoženega števila primerov, npr. iz enega samega dela Thomasa S. Eliota ali samo iz romanov »toka zavesti«.

Čeprav so vsi doslej omenjeni prispevki izšli v bistvu iz afirmativnega odnosa do postmodernizma kot nečesa različnega in drugačnega od modernizma in tako menda ovrgli leta 1983 zapisano in malce zlobno pripombo Malcolmja Bradburyja, da je »postmodernizem postal kritiški termin, ne da bi kdaj bil docela umetniško gibanje«, se ravno pri osnovnih vprašanjih mnenja teoretikov še vedno močno razhajajo. Tako npr. ni povsem zanesljivo, ali je

termin postmodernizem uporaben tudi zunaj angloameriškega področja ali gre le za nasilne prenose na umetniško prakso drugih nacionalnih literatur s povsem specifično zgodovino in tradicijo. Prav tako ni jasno, ali se pojavlja v vseh ali samo v nekaterih literarnih vrstah in zvrsteh; diskusijska delavnica je tukaj ponudila kompromisno rešitev z gradacijo: najbolj priljubljen postmodernistični žanr je seveda proza, manj pa dramatika (s provizoričnim in tudi problematičnim seznamom avtorjev, kot so Pinter, Bond, Stoppard, Wilson, Botho Strauss itd.) in poezija (kakršno pišejo Borges, Robert Creely, John Ashberry, Rolf Dieter Brinkmann, Gerrit Krol in drugi).

Zadnje tri študije v knjigi pa so, v nasprotju s prejšnjimi, prav izdatno in neusmiljeno kritične do teoretične debate o postmodernizmu, in sicer večasih do te mere, da problematizirajo celo termin sam oz. njegovo upravičenost (npr. Suleimanova in Calinescu). Helmut Lethen je posebno kritičen zaradi površnega opredeljevanja do avantgard in zaradi skromnih, neelegantnih in sploh za vsak resnejši sistematični pretres nevzdržnih dokazovanj drugačnosti postmodernizma z bipolarnimi shemami, katerih izvor je nedvomno modernističen. Po njegovem mnenju v odnosu modernizem/postmodernizem prevladuje kontinuiteta nad diskontinuiteto, kajti obratno doslej še ni bilo prepričljivo dokazano. Med nerešenimi vprašanji je tudi problem postmodernističnega kanoana, torej spiska del in avtorjev, ki naj bi bili reprezentativno postmodernistični. Zlasti so se kresala mnenja ob francoskem novem romanu; Susan Suleimanga v prispevku *Poimenovanje in razlika* navaja kot prepričljiv primer za arbitrarnost in paradoksalnost površnega fundiranja ter-

mina pri angloameriških teoreti-kih, ki v svojem ekspanzionizmu vehementno izključujejo dela, ki jih spričo njihove dejanske vloge in razsežnosti ni mogoče izključiti. Matei Calinescu pa opozarja, da se tudi postmodernistični teoretiki ne morejo izogniti historio-grafskim in periodizacijskim vprašanjem, zaradi česar jih ne-reflektirano privzemanje periodizacijskih shem včasih zapelje v nepričakovano rigidnost in pomanjkljivo artikuliranje historičnih enot. Sam se zavzema za periodizacijske termine kot »module reševanja« in svoje razmišljanje širi še na druga splošna vprašanja historičnega razumevanja literature.

Publikacija odpira zanimive primerjave z diskusijo, ki jo je l. 1986 organiziralo slovensko Društvo za primerjalno književnost (prim. *Postmodernizem, Poskusi pđjmovne opredelitve*. Primerjalna književnost, 9, 1986, št. 2). Najprej seveda padejo v oči zunanje razlike, npr. to, da na ljubljanskem posvetu ni bilo vnaprej pripravljenih referatov niti ne mednarodne udeležbe, nato bistveno manjši obseg »prebavljenih« virov, kljub temu da si je prizadeval za interdisciplinarnost pristopa in je bil torej v nekem smislu širše zastavljen, pa tudi manjša preciznost pri navajanju referenc. Na njem tudi ni bilo specializiranih prispevkov o konkretnih postmodernističnih praksah, zlasti tujih ne, in od literature je bila sorazmerno pokrita le ameriška meta-fikcija, kar morda kaže na pomanjkanje načrtnega sistematičnega ukvarjanja s sodobnimi tokovi v tujih literaturah in na prepuščenost ljubiteljstvu; pač pa je bilo vzeti v pretres nekaj slovenskih primerov iz literature, likovne umetnosti in gledališča. Kljub tem razlikam bi mogoče z nekaj pridržki lahko trdili, da sta se tako delavnica v Utrechtu kot lju-

bljanska diskusija (sicer z različno širino obravnave in z različnimi argumentacijami) ukvarjali z istimi temami: citatnost oz. intertekstualnost, odnos do modernizma, periodizacija, kanon itd. Pri obeh je prevladoval afirmativni odnos do postmodernizma in v Ljubljani je bilo opaziti celo manj kritičnih tonov, čeprav jih je bilo tudi mogoče zaznati in čeprav je tudi pri nas teorija morda prehitela prakso, saj je bilo nanizanih primerov res malo.

V tem zapisu seveda ne moremo izčrpati vseh možnih primerjav, ki se ponujajo, lahko pa bi tvegali naslednjo: medtem ko je sicer še vse odprto v zvezi s periodizacijo postmodernizma in z njegovo relacijo do modernizma, z vprašanjem, ali morda postmodernizem ni le tendenca, trend ali usmeritev, temveč doba, obdobje oziroma cela epoha, se zdi, da je v nizozemski publikaciji močnejše zastopano mnenje o raztezanju postmodernizma čez vse obdobje po drugi svetovni vojni, mnenje o globalni kontinuiteti modernizma in postmodernizma in z njim povezano stališče, da spričo tega ne gre za menjavo dobe, ampak prej za posebno usmeritev; v ljubljanski diskusiji pa je bilo zaznati tipanje v drugo smer, k stališču, da naj bi bilo kljub samoumevni historični kontinuiteti postmodernizem po nekaterih potezah vendarle mogoče in nujno razločevati od modernizma, ter da naj bi vendarle šlo za menjavo dobe, pravzaprav za sosledje obeh, in da lahko o postmodernizmu govorimo šele v zadnjem času, prejšnje obdobje (nedoločene trajanja, a segajoče daleč v povojna leta) pa je zavzemal modernizem. Če so sicer divergentne misli iz diskusije tukaj pravilno povzete, bi ob dejstvu, da je bilo omenjenih le malo postmodernističnih pojavov, kazalo podvomiti v upravičenost misli, da je

postmodernizem posebna doba, ki tako rekoč šele prihaja (ne gre tu morda za nekakšen potlačen eshatologizem?), in temeljiteje preveriti nasprotno variante.

Alenka Koron

REČNIK KNJIŽEVNIH TERMINA

Nolit, Beograd 1985

Rečnik književnih termina (RKT), ki je kot znanstveni projekt nastajal v Institutu za književnost i umetnost v Beogradu, je pripravilo 96 sodelavcev iz več jugoslovanskih univerzitetnih središč, predvsem iz Beograda, Zagreba in Sarajeva. Potem ko je bil že pred dvajsetimi leti sestavljen geslovnik, je delo organiziralo več različnih urednikov, dokončal pa ga je trinajstčlanski uredniški odbor, ki ga je vodil Dragiša Živković.

Na skoraj 900 straneh ima RKT okoli 2500 gesel, katerih obseg je odvisen od vsebinske in problemske razsežnosti obravnavanih pojmov. Razpon med dolžino gesel je precejšen, saj seže od kratkih s komaj nekaj vrsticami do dolgih s petsto vrsticami. Med najbolj izčrpnimi obdelavami, ki so dolge od 300 do 500 vrstic, so pomembna literarnozgodovinska obdobja (npr. antika, renesansa, romantizam) in nekateri temeljni pojmi literarne teorije (npr. tekst, pesnički jezik, književni rodovi i vrste, tragedija). Med večjimi gesli z okoli 200 vrsticami najdemo npr. pojme estetika, dramska književnost, savremena književnost, medtem ko obsega precej gesel okoli 100 vrstic (npr. jednostavne forme, pevač). V vrsto manjših gesel, ki imajo komaj po nekaj vrstic, sodijo predvsem razni pojmi s področja stilistike, verzifikacije, genologije ipd.

V knjigi, ki je natisnjena v latinici, so pojmi zapisani neenotno: ponekod samo v originalnih jezikih (npr. chansons de geste, livres d'heures), drugod samo fonetično (anžambman, kopirajt), vmes so tudi gesla v originalnem zapisu (npr. Weltschmerz), na katera pa opozarjajo s kazalko ustrezni fonetični zapisi (veltsšmerc).

Tako kot za druge besednjake je tudi za RKT značilno, da gesla prepreda gosta mreža kazalk, ki usmerjajo bralca k drugim geslom, bodisi nadrejenim ali podrejenim, ali pa k tistim geslom, ki so z njimi kako drugače povezana. Uporabnost RKT bi bila večja, če bi ob sistemu kazalk obstajalo vsaj še stvarno kazalo, saj bi takšen pripomoček močno skrajšal pot do zelene informacije.

Ob geslih je večinoma navedena relevantna strokovna literatura. Število navedenih del je običajno sicer v skladu z obsegom in pomenom obravnavanega pojma, naletimo pa tudi na takšna gesla, kjer sta oba dela – geselski v ožjem pomenu in bibliografija – po obsegu skorajda izenačena (npr. dionizijski, krmčija). Literatura je praviloma naštetá po kronološkem zaporedju, bodisi da gre najprvo za tuja dela, nato za jugoslovanska, ali pa mešano. V bibliografiji prednjačijo seveda samostojne publikacije, še kar pogosto pa so navedene tudi posamezne znanstvene razprave v periodiki in zbornikih.

Pojmi, ki jih obravnava RKT, so vezani predvsem na evropske literature, precejšen delež pa imajo tudi zunajevropske literature. Kot vsa podobna dela tega obsega tudi RKT ne more izpolnjevati prav vseh želja, saj bralec včasih pogrša kak termin (npr.: antijunak, novi novi roman, postmodernizem, samizdat) ali pa si želi, da bi bil pojem obravnavan obširneje. Ne glede na to je jugoslovanska literarna veda s tem strokov-

nim besednjakom dobila eno svojih temeljnih del, kajti ob poglobitvi, spoznavni vlogi te publikacije ne kaže prezreti njenega prizadevanja za ustalitev literarnoznanstvene terminologije.

Milena Blažič*

REČNIK KNJIŽEVNIH TERMINA IN PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Uporabnosti strokovnega slovarja običajno ne presojamo toliko po številu obravnavanih pojmov kot po tem, ali so informacije, ki jih iščemo, stvarne, natančne in zanesljive. Zato je seveda želeti, da tem zahtevam ustrezajo ne samo gesla, ki so abecedno razvrščena, ampak tudi vsa strokovna pomagala. V *Rečniku književnih termina* (RKT) pa je prav ta aparat razmeroma skromen, saj ga sestavljajo samo bibliografije, ki so priključene posameznim geslom, in pa kazalke. Ker obsega RKT veliko število gesel, hkrati pa ne premore nobenega kazala, ne imenskega ne stvarnega, je seveda nujno, da v njem utripa močno razvejan sistem kazalk, katerega poglobitvena naloga je, da načrtno povezuje gesla oziroma pojme v smiselne celote.

Takšna celota je kajpada tudi primerjalna književnost, zato nas zanima, kako so v RKT obravnavani pojmi s področja te posebne discipline literarne vede, pri čemer bomo upoštevali vse tri sestavine slovarja – gesla, bibliografije, zlasti pa soodvisno delovanje kazalk.

Po našem prepričanju bi moral biti sestavek *nauka o književnosti* tisto žariščno orientacijsko geslo RKT, kjer bi se bilo mogoče po-

učiti o razvejanem omrežju bistvenih vprašanj literarne vede, h kateri sodi prav gotovo tudi primerjalna književnost. Vendar njegov avtor Zdenko Škreb govori samo o treh delih oz. oblikah literarne vede – teoriji književnosti, književni kritiki in zgodovini književnosti. Niti z besedico pa ne omenja primerjalne literarne vede, kaj šele da bi nas s kazalko opozoril na ustrezno geslo o naši stroki. To napotilo prejmemo šele v dolgem, petnajst stolpcev obsegajočem geslu *istorija književnosti*, kjer Dušan Puhalo v skopih besedah pove nekaj tudi o primerjalni književnosti. Označi jo sicer kot posebno disciplino literarne zgodovine, v isti sapi pa ugotavlja, da se v primerjalni književnosti literarna teorija prepleta z literarno zgodovino in da jo bo njen nadaljnji razvoj verjetno še bolj približal literarnoteoretičnemu področju. Že po tej opredelitvi ne more biti dvoma, da bi bilo primernejše, če bi se primerjalna književnost znašla v Škrebovem sestavku *nauka o književnosti*, kjer smo jo konec koncev tudi upravičeno pričakovali.

Puhalovo napotilo h geslu *uporedna književnost* bi nas moralo naposled pripeljati do cilja, se pravi do tistega sestavka, ki se edini posebej ukvarja s primerjalno književnostjo. Na srbskohrvatskem jezikovnem področju pa so poleg navedenega termina v rabi vsaj še trije izrazi, komparativna književnost, komparatistika in poredbena književnost, in nemalo smo presenečeni, ko odkrijemo, da je primerjalni književnosti posvečeno še eno geslo, ki pa se tokrat imenuje *komparativna književnost*. Se pravi, da je ta disciplina obravnavana kar dvakrat, saj izpod peres dveh avtorjev obstajata dve gesli, ki se razlikujeta ne samo po naslovu, ampak tudi po obsegu; vrhu tega med sabo nista niti povezani, kaj šele uskla-

* Članek je predelalo uredništvo.

jeni. Nikola Koljević je napisal sestavek *komparativna književnost*, ki obsega komaj poldrugi stolpec, medtem ko je Zoran Konstantinović objavil kar kratko monografijo z dvojnimi naslovom *uporedna književnost, uporedno proučavanje književnosti*. Spričo tehtnosti in razsežnosti Konstantinovićevega prispevka, ki sodi z več kot 500 vrsticami med najdaljša gesla, ne more biti dvoma, da lahko velja kot temeljni spis o tej vedi v RKT samo njegova *uporedna književnost* in ne Koljevićeva *komparativna književnost*.

Za omenjeno dvojnost bi se morda sploh ne menili ali pa bi jo odpravili kot kuriozum, če bi ostala omejena samo na ti dve gesli, ki sta nazadnje zaključeni celoti, in če bi se vsi drugi sestavki s področja primerjalne književnosti povezovali samo z enim izmed obeh prispevkov, najbolje seveda s Konstantinovićevega. Vendar ni tako, kajti ravno zaradi te temeljne dvojnosti utripajo kazalke vseprek samovoljno in nekontrolirano, pogosto v nasprotjuče si smeri, s čimer vnašajo v slovar precejšen nered, če že ne kar zmedo. Denimo: v obeh geslih, Konstantinovićevega (*u. k.*) in Koljevićevega (*k. k.*), napotuje kazalka na sorodno geslo *opšta književnost*, vendar najdemo tam povratno kazalko na *k. k.*, ne pa na obsežnejšo *u. k.*, kar pomeni, da je zanemarjeno tisto geslo, ki smo ga upravičeno razglasili za temeljno. Ali: v geslih *uticaj* in *prevodna književnost*, ki sta pomembni raziskovalni področji primerjalne književnosti, nas kazalka obakrat usmerja na postransko *k. k.*, medtem ko stoji v geslu *svetska književnost* kazalka na *u. k.* V *uticaju* pride povrhu še do verižnega učinka, kajti do njega pripelje tudi kazalka iz gesla *pozajmica*, kar pomeni, da se nepoučenemu bralcu prek *uticaja* odpira edino-le pot k zanemarljivi *k. k.* name-

sto k izčrpani *u. k.* Niti v enem niti v drugem sestavku o primerjalni književnosti pa ni kazalk, ki bi opozorili, da obstajata posebni gesli *pozajmica* in *uticaj*!

Kot je videti, se dvojnosti ni bilo mogoče ogniti niti znotraj tistega dela, ki ga je opravil en in isti pisec. Tako kaže opozoriti na to, da obstajata tudi o recepciji oz. recepcijski teoriji dve gesli, ki pa ju je obe napisal Z. Konstantinović. Širši izmed obeh sestavkov o tem predmetu je *recepcija*, obogaten z naravnost razkošno bibliografijo, ki zaobjema relevantno znanstveno literaturo do l. 1981. Drugo geslo, *teorija recepcije*, je šibkejše, nekoliko krajše, opremljeno pa samo s tremi, ne najnovejšimi bibliografskimi enotami, saj je edino domače delo iz l. 1978, najmlajše tuje pa iz l. 1972! Iz tega lahko sklepamo, da je drugo geslo starejša, morda celo pomotoma objavljena varianta bogatejše *recepcije*, pa čeprav govori zoper to domnevo dejstvo, da prav nanj (pomotoma?) opozarja kazalka (str. 205). Ali je treba še posebej zapisati, da tako kot gesli o primerjalni književnosti tudi ti dve nista med sabo usklajeni, in da povsem očitno do podvajanja ni prišlo zavoljo morebitnih konkurenčnih pobud, ampak da gre za razviden uredniški spodrsrljaj?

V RKT je tudi dosti drugačnih neusklajenosti in napak, ki so se izmuznile urednikom in drugim sodelavcem pri pripravljanju gradiva za tisk. Če npr. pisec v geslu *uporedna književnost* s kazalko opozarja na svoj sestavek, ki bi se naj imenoval fenomenologija, v resnici pa je geslo najti pod naslovom *fenomenološki metod*, gre pri tem za neskladje, ki sicer ni opravičljivo, vendar v bistvu malenkostno, in ga bo bralec z lahkoto premagal. Huje pa je, če npr. kazalka neodgovorno napoveduje geslo književna pozajmica (str. 857), ustreznosti sestavek pa je

treba poiskati po obrnjenem besednem redu, torej pod drugo črko: *pozajmica, književna*. Po daljšem listanju pa se bralec tudi tega navadi, saj je treba na tak način, se pravi z odvzemanjem ali dodajanjem pridevnika književni, včasih najti še nekatere druge pojme, kot npr. period in pravac (str. 344), ki ju v resnici obravnava gesla *književni period in književni pravac*, itd.

Neenotnost v fonetični transkripciji tujih besed je razvidna npr. ob imenu Paula Van Tiegheema, avtorja prve moderne monografije o naši stroki, ki ga Dragiša Živković zapiše van Tigem (str. 511), Zoran Konstantinović pa fan Tihém (str. 850). V bibliografijah obeh gesel o primerjalni književnosti navajata pisca samo francosko izdajo njegove *La Littérature comparée* iz l. 1931, Gvozden Eror pa nasprotno samo srbskohrvatski prevod *Uporedna književnost* iz l. 1955. V geslu *komparativna književnost* je omenjen Marius-François Guyard, čigar ime zapiše Koljević kar M. F. Gijon, pri čemer gre očitno za napako, ki ne zadeva samo transkripcije (pravilno bi bilo Gijar).

Medtem ko je beseda metoda v

več kot ducat primerih rabljena kot maskulinum (geslo *biografski metod* in vrsta kazalk na str. 607 in drugod), jo Milan Damjanović izjemoma uporablja kot femininum. Itd.

Primerjalna književnost kot posebna veda s samosvojo metodologijo in morda tudi teorijo je v RKT razmeroma šibko zastopana. Izmed pojmov, ki jih slovar obravnava, smo omenili skorajda vse, kar pomeni, da bi bilo možno razložiti še kar lepo število specifičnih terminov, kot denimo imagologija, literarno obzorje, posredniki, tematologija ipd. Vendar ne gre v prvi vrsti za to, da RKT do precejšnje mere zanemarljivo značilno izrazje te discipline; to, kar nas razočara, je očitno pomanjkanje uredniške volje, da bi bilo naše področje literarne vede prezentirano kot otipljiva celota, v kateri bi bili posamezni pojmi oz. gesla primerno izbrani, v skladnem razmerju in dopolnjujočem se odnosu, integrirani seveda v ostalo izrazje literarne vede.

Povedano pa ne velja za Konstantinovićevo osrednje geslo, ki v marsičem zapolnjuje siceršnje vrzeli v RKT.

Evald Koren

IZ REVIJ **POETICS TODAY** III/1982, IV/1983

Ta mednarodni časopis za teorijo in analizo literature in komunikacije je tudi po prvih dveh letnikih ohranil svoj izhodiščni koncept (prim. *Poetics Today I, II*, Primerjalna književnost 8, 1985, št. 1, str. 81-87). Se naprej objavlja problemsko zaokrožene številke, kjer so v ospredju vprašanja naratolo-

gije (njim je po naslovih številke posvečena petina prostora, po številu razprav pa skoraj polovica), zajeta je še problematika metafore (dve številki), vprašanjem fikcije in realnosti in s tem zvezanim problemom referencialnosti v literaturi so namenjene tri številke, dve posegata nazaj v literaturo renesanse in srednjega veka, posebne številke povzemajo problematiko filmskega diskurza, avantgarde, poezije, ironije, v za-

jetni dvojni številki, ki je sovpadala z izidom feminističnih številčk revij *Boundary 2* in *Critical Inquiry*, pa je v semiotični perspektivi zastavljeno vprašanje o zahodni kulturi in ženski. Metodološko je ta perspektiva še vedno izpostavljena, čeprav je zaznaven premik z vprašanj tekstualnosti na orientacije, kot jih pozna *reader's response criticism*, kar je značilno za premike v literarni vedi osemdesetih let. Številke, posvečene konstrukciji realnosti v prozi, vprašanju reprezentacije v moderni literaturi ter fikcionalnosti in referencialnosti, segajo v temeljno filozofsko problematiko literature in pri nekaterih avtorjih dobivajo izrazite pobude tudi iz analitične filozofije. Zanemarjeno ni niti področje deskriptivne poetike, saj je bila takšna orientacija posebej naglašena, ko so uredniki ob ustanovitvi utemeljevali smisel še enega mednarodnega časopisa za literarno vedo. Res so v osemdesetih letih postale nekatere druge revije (*Diacritics*, *Boundary 2*, *Glyph*, *Oxford Literary Review*) s svojimi teoretskimi stališči aktualnejše in vznemirljivejše, vendar je tudi *Poetics Today* sledila tem tendencam s pritokom novih stalnih sodelavcev, spremljanjem najaktualnejših teoretskih premikov v izčrpnih ocenah novih knjig in ne nazadnje že v prvi številki letnika 1982 z uvodnim člankom, v katerem I. R. Shafarevitch polemичno opozarja na historične in metodološke implikacije, ki jih sodobna literarna veda in s tem koncept revije ne more prezreti.

Predavanje I. R. Shafarevitcha z moskovskega matematičnega inštituta z naslovom *O določenih tendencah v razvoju matematike* je vključeno pod tematsko zaglavje *Semiotika socialnega diskurza*, vendar pa sega k vprašanju o epistemoloških problemih znanosti in ga je šele posredno mogoče

razumeti tudi kot polemiko z nekaterimi proklamiranimi trendi literarne vede v preteklih dveh ali treh desetletjih, zlasti s predpostavkami in uredniškimi konceptijami nekaterih revij (verjetno vsaj z Moutonovimi izdajami, kot sta *Poetics* in *Text*), ki z izpostavljanjem pojmov matematizacija, sistemskost, scientifikacija in podobnih tudi brezpogojno predpostavljajo možnost deduciranja posameznih aspektov literarne problematike iz univerzalnega teoretskega zaobjetja predmeta. Članek opozarja, da si »dejavnosti človeške kulture, če so oropane jasnega razumevanja svojih ciljev, skušajo izposoditi pomen iz drugih izvirov« (str. 8). Avtor posebej podčrtuje, da »človekove dejavnosti izgubljajo globalni cilj in postajajo brez pomena« (str. 7), da je brez cilja tudi razvoj matematike in da sama ni sposobna predvideti konsekvenc svoje dejavnosti. Shafarevitch trdi, da dva tisoč let zgodovine prepričuje, da »matematika ni sposobna formulirati neizogibnega cilja, h kateremu bi usmerila svoj lastni razvoj« (str. 8) in v tem smislu je njegovo opozorilo, da bi bilo »težko pričakovati, da bo navezava nanjo oskrbela cilj, namen ali smisel, ki ga sama ni sposobna najti« (str. 8), obligatorno tudi za samopremislek drugih znanosti. Natis tega prispevka v *Poetics Today* govori, da je uredništvo, soočeno s premiki literarnoraziskovalnih usmeritev, pripravljeno modificirati prvotne uredniške konceptije, med drugim sprejeti tudi izziv dekonstrukcionistov, katerih praksa in stališča konvergirajo s tezami Shafarevitchevega spisa. Kako so določene konceptije historično presežene, pa vendarle še dejavno prisotne, opozarja A. Goldschläger v prispevku k semiotiki avtoritarnega diskurza, za katerega ugotavlja lingvistično nereciprocnost ter dominantno ideolo-

škega in nadvladujoče moči, ki vsiljuje tišino, da polni lingvistični prostor z nepomenljivo, izpraznjeno in nediskutabilno ali nesporno besedo. Druge razprave v tej številki se zaustavljajo ob naratološki problematiki in predvsem razrešujejo vprašanje tipov romana. Eksperimentalni roman obravnava S. Rimmon-Kenan, ko govori o ambigvitetah in plurisignifikaciji narativnih nivojev v romanu *Thru* C. Brooke-Rose; o utopičnem romanu, predvsem pa o porevolucijski ruski prozi, in o razmerju te proze s sočasno ideologijo in kritiko razpravlja harwardski slavist J. Striedter; modernizma in njegovega romana se dotakneta D. W. Fokkema in D. Barton Johnson, tako da se prvi ob Gidu loteva semiotične definicije estetskega doživljanja in periodizacijskega koda modernizma, drugi pa ob Nabokovu spacialnega modeliranja in deiktičnosti; sklepni razpravi z vso resnobo pretresata narativni model detektivskega romana, J. Agasi govori o vlogi znanstvene metode v njem, ugledni lingvist T. A. Sebeok pa skupaj s H. Margolis tolmači semiotiko oken v Sherlocku Holmesu.

Ker se je v zadnjem desetletju in pol težišče raziskav očitno premaknilo na naratologijo, je toliko bolj pomembno, da prva med recenzijami opozarja na odlično teoretsko knjigo V. Forrest-Thomsonove *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-Century Poetry*, ki jo ocenjevalec B. McHale opredeljuje kot korektiv Jakobsonovega pristopa k vprašanju pesniške gramatike, pa tudi kot konvergentno s novejšimi teoretskimi konceptcijami H. Blooma (*Anxiety of Influence*) in S. Sontag (*Against Interpretation*). M. Clark v širšem kontekstu sodobnih metodoloških tendenc v literarni vedi, še posebej v ameriških kritičnih šolah, skupaj presoja od-

mevni prevod izbranih intervjujev in drugih spisov M. Foucaulta *Power/Knowledge* in F. Jamesona *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, ter zlasti slednjemu ob njegovem »fascinantnem eklekticizmu« in »ambiciozni metodološki širini« očita »negotovo sintezo semiotike, psihoanalize in marksizma«, ki da je nesporno žaljiva za poznavalce teh področij. M. Balova ocenjuje novi francoski prevod Aristotelove *Poetike* s predgovorom T. Todorova ter se zaustavlja ob pojmu *mimesis*, ki ga razume kot izrazito semiotični koncept. O novi teoretični paradigmi primerjalne vede piše P. Swiggers z belgijske nacionalne znanstvene ustanove v Leuvenu in ugotavlja, da današnja orientacija namesto nekdanjih atomističnih koncepcij predpostavlja strukturalni koncept, tj. da jo namesto literarnih zvez (eksporta in importa pobud) zanimajo metatekstualne relacije in namesto stikov med avtorji in deli bolj transformacije tekstov znotraj literarnih sistemov. Na zbornik v redakciji S. R. Suleiman in I. Crosman *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ki je vidno zaznamoval metodološke koncepcije literarne vede v osemdesetih letih, opozarja ocena D. Lodgea, M.-L. Ryan pa na mednarodni zbornik *Le Champ sémiologique*, ki ga je pripravil A. Helbo.

Naratološka problematika je osrednje vprašanje tudi jesenske številke (1982, 4). C. van Boeckmen s semiotiko zgodbe razrešuje tipološka vprašanja proze, E. Ibsch izčrpno govori o historičnih spremembah funkcij spacialnih opisov v literarnem tekstu, R. Clark, povzemajoč freudovske sugestije, analizira narativno logiko Cooperjevega *Poslednjega Mohikanca*, ki po njegovi sodbi omogoča razlago tudi številnih drugih potez zgodnjega severnoameri-

škega pripovedništva v 19. stoletju, ta sklop pa zaključuje daljši spis o makrostrukturah konvencionalne naracije J. M. Adama. Preostale razprave izpostavljajo vprašanje jezika in teksta. A. Gardner Smith pod presenetljivim naslovom *Okultizem teksta* razmišlja o ireduktibilnih aspektih pisanja in o problemu »imagineiranega« sveta ter njegovem razmerju s konceptom realnega (zlasti ob Melvillu in Jamesu); M. McCanles zastavlja vprašanja o dialektični strukturiranosti diskurza kot polemiko s tistimi strukturalističnimi opredelitvami (zlasti z Jakobsonovimi definicijami verbalnega umetniškega diskurza), ki po njegovem ne morejo razložiti dejanske eksistence umetniškega teksta; Jakobsonovo ime pa je skupaj z Ballyjem, Riffaterom in G. Dillonom vzeto tudi v pretres T. Taylorja, avtorja ravno tedaj izdane knjige o lingvistični teoriji in strukturalni stilistiki, ki problematizira navezavo stilistike na komunikacijsko teorijo, predvsem pa koncepcijo intersubjektivnosti. Če je Taylor s tem segal h koreninam nezadovoljstva literarne vede s stilistiko, pa se R. W. Weber pod naslovom *What the Literary Critic Can Do for the Linguist* ob romanu *Valovi* V. Woolf vprašuje o možnosti »parazitiranja« v obratni smeri. Zadnja med razpravami je osnutek integracijske semantike B. Hrushovskega, ki kaže vse karakteristike osrednje teoretske paradigme osemdesetih let, čeprav je, kot je razvidno iz uvodne opombe, avtor razvil idejo že sredi šestdesetih let, ko so »lingvistične« orientacije »komaj prisluhnile teorijam, ki so vključevale interpretacijo, upoštevale interakcijo in razumevanje (*understanding*) ter priznavale kompleksnost literarnih tekstov« (str. 59).

Novost te številke je, da ocene opozarjajo tudi na teoretska dela

v italijanščini in portugalsščini. A. L. Johnson recenzira odlično delo M. Pagninija *Pragmatica della letteratura* skupaj z delom C. di Girolama *Critica della letterarietà*, ki je ravno tedaj izšlo tudi v angleškem prevodu, medtem ko A. Brakel piše o delu *Competência linguística e competência literária: Sobre a possibilidade de uma poética gerativa* avtorja V. M. de Aguiar e Silva, ki se vprašuje o možnostih generativne in tekstne gramatike v interpretaciji literarnih pojavov in o ustreznosti kompenziranja z metodološkimi prijemi marksizma, sociologije, hermenevtike itd. Z oceno zbornika osmega mednarodnega komparativističnega kongresa v Budimpešti je D. Fokkema poskrbel, da je problematika primerjalne vede prisotna tudi v tej številki, poznavalec filozofske problematike E. Wright pa z oceno knjige G. D. Martina *The Architecture of Experience* in debato o vlogi jezika in literature v konstruiranju sveta napoveduje nekaj naslednjih tematskih števil.

Pomladanska številka (1982, 2) namenja z razpravo M. Sternberga *Mimesis and Reported Discourse* dobro četrtno celotnega obsega tisti naratološki temi, ob kateri, zlasti ob poskusih lingvistične opredelitve svobodnega indirektnega govora, so se že prej na straneh revije razhajala stališča. Sternberg si zato tudi pri zastavitvi vprašanja o direktnem stilu, ki po njegovem prepričanju sploh ne more biti strogo razmejen od indirektnih form, prizadeva združiti formalni in reprezentacijski kriterij. Omeniti velja, da problematizira pojem *diegesis* kot razločevalno kategorijo in da se mu zdi ustreznejše govoriti o reproduktivni oziroma neproduktivni ali distinktivni oziroma nedistinktivni mimesis. V območje naratologije sodi tudi problematika filma, Raymond Durnant pa se

je v spisu *The Quick Brown Fox Jumps Over the Clumsy Tank* zastavil predvsem ob semantični kompleksnosti in ob referenčnih okvirih tega medija. Preostalih šest razprav opozarja na aktualnost vprašanj recepcije, bralca in psihoanalize. R. Rogers, ki je znan predvsem po interpretacijah metafore s psihoanalitičnega stališča, v svojem – kot ga sam označuje – holističnem gledanju na literarni proces razpravlja o bralcu, avtorju in tekstu kot med seboj pogojenih funkcijah in dodaja v serijo teoretskih pojmov bralca – *implied r.* (W. Iser), *model r.* (U. Eco), *competent r.* (J. Culler), *validating r.* (E. D. Hirsch), *average r.* in *superreader* (M. Riffaterre), *deconstructing r.* (J. Derrida), *informed r.* (S. Fish), *strong r.* in *mistaken r.* (H. Bloom), *feasting r.* (G. Hartman), *perverse r.* (R. Barthes) – svojo konceptualizacijo, t.i. *amazing reader*. V razpravi *Escape into Reception* R. Kloefer pregledno in kritično spregovori o scientističnih in hermenevtičnih šolah sodobne nemške literarne vede, pri tem pa ne zabriše svoje raziskovalne pozicije, ki se giblje v kontekstu obče semiotike kulture. Izhajajoč iz predpostavke o strateški nekompletnosti dobre proze, spregovori G. L. Dillon o različnih stilih branja (branje z odnosom na proairektični kod, na referencialni kod, na hermenevtični kod) in pri tem razume stil ne kot »učeni literarnokritični dekor«, ampak kot »nekaj, kar ustreza občim vzorcem mišljenja«, pa tudi »tipičnim socialnim vlogam in odnosom« (str. 85–86). Mimogrede naj omenimo, da Dillonova koncepcija stilistike predstavlja zanimivo razvojno fazo, saj kombinira generativno stilistiko z novejšo procesno orientirano psiholingvistiko. Na aktualno poststrukturalistično paradigmo literarne vede pregledno opozarja še razprava E. Wrightove *The*

New Psychoanalysis and Literary Criticism, pa tudi dva razširjena kritična prikaza: G. S. Morson obravnava knjigo E. Dalton *Unconscious Structure in the Idiot. A Study in Literature and Psychoanalysis*, K. Newman pa ocenjuje zbornik *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays* v redakciji M. M. Schwartz in C. Kahn ter prevod v angleščino *Toward a Freudian Theory of Literature* F. Orlanda.

Poletna številka (1982, 3), ki jo označuje nekaj odmikov tako glede kriterijev kot tudi resnobnosti, ima za sourednika odličnega poznavalca sodobnih iščočih izraznih tendenc Richarda Kostelanetza. Pod naslovom *Poetika avantgarde* je tu zbranih ducat spisov o konkretizmu in o pojavih, soudeleženih v konstituiranju postmodernizma. V obsežnem, bolj esejističnem uvodnem spisu *An ABC of Contemporary Reading*, ki očitno želi evocirati za razlago modernizma važen Poundov spis iz leta 1934, pretresa Kostelanetz vprašanja avantgarde, progressa, originalnosti, eksperimenta in vplivov, življenja form in avtonomije umetnosti, divergentnosti avantgard, »antiumetnosti« in »neumetnosti«, umetnosti kot konvencije, itd. V tipografsko duhovitem zapisu *The Critic as Conservator: Paracriticism and Beyond* se M. Zavarzadeh pozabava z vlogo Ihaba Hassana pri formiranju postmodernistične scene, migrede pa se ustavi še ob Hillisu Millerju, Hartmanu, Saidu, Sontagovi, De Manu, ki zanjo niso nič manj pomembni. O znamenitem zastopniku ameriške avantgarde Johnu Cageu, pa ne kot glasbeniku, ampak predvsem o njegovih predavanjih, dnevnikih in kritikih, o vprašanju stikov in o navezavah njegovih idej z evropsko umetniško avantgardo spregovori E. F. Lo Bue. E. Zweig objavlja iz svoje knjige *Performance Poetry* odlo-

mek razprave o mejah formalizma in o rabi slučajnostnih operacij v poeziji Jacksona Mac Lowa. O valu shakespearovskih, značilno postmodernističnih, palimpsestno pisanih dramskih besedil razpravlja G. Almansi in se posebej zaustavi ob delih Charlesa Marowitza. Preostali članki so namenjeni vprašanju konkretistične poezije in so jih prispevali: S. J. Schmidt, C. Clüver, J. M. Tolman, A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, M. E. Solt. Nekateri med temi teksti so bili objavljeni že drugje. – V kontekstu danes aktualnih literarnih pojavov ni nič manj pomembno delovanje francoske Delavnice za potencialno umetnost OULIPO, zasnovane leta 1960 (spomnimo naj, da sta bila z njo povezana tudi Queneau in Calvino), W. F. Motte pa v tej številki med ocenami zabeleži tudi izid zajetnega oulipojevskega zbornika *La Bibliothèque Oulipienne*. Pod naslovom *Writing about Postmodern Writing* B. McHale kritično povzema štiri odmevne avtorje, C. Brooke-Rose *A Rhetoric of the Unreal*, ki jo v isti številki ocenjuje tudi C. Britton, C. Buttlerja *After the Wake*, A. Jefferson *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction* in A. Wilda *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Iconic Imagination*, medtem ko A. Jefferson presoja delo M. A. Rose *Parody/Metafiction*, ki se loteva osrednjega aspekta modernistične in postmodernistične literature.

Prva številka letnika 1983 poleg razprav na temo *fiktionalnost in referenca* objavlja še troje spisov, ki naj bi po presoji uredništva osvetlili aktualno stanje literarne vede, hkrati pa dotlej najboljše sklop ocen, ki se izčrpno sooča s pojavi literarnokritičnih šol, novih teoretskih koncepcij in z nekaterimi interpretacijami, ki reaktualizirajo posamezna literarna dela. Vprašanje je, ali pri-

spevek M. Riffatterra o vlogi hermenevtičnih modelov, B. McHale kritično branje knjige A. Banfieldove *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* in njegov predlog za revidiranje vloge lingvistike za poetiko, ali pa spis M. Brose *Leopardis »L'Infinito« and the Language of the Romantic Sublime* zares imajo takšno težo, da bi jih upravičeno imeli za aktualne teme osemdesetih let. Nikakor pa takšne oznake ne moremo zanikati ob natisu štirih razprav H. Putnama, T. Pavela, I. Crosmanove in P. de Mana, ki so jih avtorji predstavili že prej v sekciji za vprašanja proze na redni konferenci MLA leta 1981. Ohlapno definirano področje naratologije je v svojem razmahu v šestdesetih in sedemdesetih letih s številnimi »teoretskimi« uokvirjanji problematike proze instruktivno potrdilo slepo ulico formalizma, ki je pretežno obvladoval naratološke raziskave. Spisi *Is There a Fact of the Matter about Fiction?* (H. Putnam), *The Borders of Fiction* (T. Pavel), *Reference and the Reader* (I. Crosman) do neke mere konvergirajo in so »prispevki k teoriji reference kot menjavi razumevanj o naših razlagah sveta« (str. 75), medtem ko je pozicija de Mana v razpravi *Dialogue and Dialogism*, ki kritično pregleduje obetaven Bahtinov pojem dialoščnosti, drugačna. De Man zavrača možnost, da bi »analitični diskurz poetike lahko generiral normativni diskurz hermenevtike« (str. 75), kajti po njegovih besedah »ni možen premik skozi formalizem k hermenevtiki« (str. 79).

Zajetni sveženj ocen je informativen in kritičen. J. D. Black se zaustavlja ob reaktualiziranem pomenu in kontroverznosti pojma alegorija, kot ga nakazuje zbornika *Allegory, Myth, and Symbol* in *Allegory and Representation* v redakciji M. W. Bloomfielda oziro-

ma S. J. Greenblatta. Ob knjigi dekonstrukcionista S. Fisha *Is There a Text in this Class?* razmišlja J. T. Bagwell o teoretskih ozadnih avtorjeve pozicije, M. Toolan in N. Schor pregledujeta dve noviteti iz naratologije (G. N. Leech, M. N. Short, *Style in Fiction*; H. Mitterand, *Le Discours du roman*), E. Wright pa izdaja dveh knjig, ki ju družijo vprašanje o socialnih virih umetnosti in problem kreativnosti (J. Wolff, *The Social Production of Art*; R. Taylor, *Beyond Art*). Ob izidu knjige T. Todorova *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* razpravlja D. B. Polan o vlogi Bahtinove konceptualne mreže za pozicijo literarne vede v osemdesetih letih, medtem ko o drugi, na nemški prostor zamejeni šoli empirične znanosti o literaturi, ki mora svojo socialno relevanto šele potrditi, ob treh knjigah S. J. Schmidta (*Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft I, II* in angleški prevod *Foundations for the Empirical Study of Literature*) obsežno razpravlja H. Hauptmeier in R. Viehoff. E. Wrightova predstavlja reprezentativen izbor ključnih tekstov – ti sumarično nakazujejo temelj raznorodnih poststrukturalističnih pozicij – v redakciji R. Younga *Untying the Text*, C. E. Reeves piše o odlični izdaji izbranih spisov praške šole v redakciji P. Steinerja, medtem ko Y. S. Motow opozarja na manj uspelo knjigo o vzhodnoevropski literarni teoriji, zlasti češki, poljski in madžarski, v izboru J. Odmarka *Language, Literature and Meaning*. D. Forgacsov zapis o knjigi T. Eagletona *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* je kritično branje tega angleškega marksista, ki je osrednji del knjige namenil tudi aktualnim temam od vprašanj dekonstrukcije do retorike. Edukativna je tudi ocena knjige *Structuralism or Criticism?* G. Stricklanda, ki jo pod-

pisuje D. Knight, zlasti zato, ker opozarja ob odklonilnih, že kar antiintelektualističnih stališčih avtorja knjige npr. do francoskih teoretikov na porazno stanje na angleških univerzah.

V tematski številki o metafori (1983, 2) objavlja U. Eco pod naslovom *The Scandal of Metaphor* svoj revidirani spis o metafori z aspekta osemdesetih let objavil v italijanski izdaji Enciklopedije, o bistvu in pomenu metaforičnega jezika piše E. M. Zemach, o nadrealistični metafori I. Hedges, o metaforah v otroškem govoru J. Wojcik, recenzirani sta še dve knjigi na to temo, S. R. Levina *The Semantics of Metaphor* (R. D. Curton) in S. M. Kosslyna *Image and Mind* (D. P. Perkins), sklop razpravljanj o metafori pa v tej številki zaključuje polemika med J. C. Maloneyem in I. Bellertovo, ki jo je sprožil njen odmevni prispevek k obči teoriji metafore v knjigi *Sherlock Holmes' Interpretation of Metaphorical Texts*. – Kritičnemu pretresu je izpostavljen večje število novih knjig, omenimo pa naj vsaj oceno dela M. Rifatterra *Sémiotique de la poésie* (L. Edson), poskus teorije žanrov A. Fowlerja *Kinds of Literature* (H. Dubrow), C. Metzja *Psychoanalysis and Cinema* (E. Wrightova) in A. Lavers *Roland Barthes: Structuralism and After* (A. Jefferson).

Po temi in kvaliteti izstopa številka o ironičnem diskurzu (1983, 3), ki jo je uredil gost E. Wright. Problem ironije retoričnih figur namreč ne zadeva le aktualne, v sebi diferencirane kategorije estetike našega stoletja, ampak odpira sploh osrednje filozofsko vprašanje gotovosti in negotovosti, s tem pa protislovnosti objektivističnih in subjektivističnih pozicij ob vprašanju resničnosti. Po definiciji namreč zadeva problem konfliktnosti pomenov in Wright v svojem uvodnem komentarju

ne zanika, da tudi pričujoče razprave, ki združujejo avtorje različnih akademskih disciplin od filozofov, lingvistov, psihologov do sociologov in literarnih teoretikov, same eksemplarično uprizarjajo temeljno lastnost ironičnega diskurza. Med dvanajstimi razpravami velja izpostaviti vsaj tri, L. G. Hellerja *Puns, Ironies (Plural), and Other Type-4 Patterns*, D. S. Kauferja *Irony, Interpretative Form and the Theory of Meaning* in D. Holdcrofta *Irony as a Trope, and Irony as Discourse*. Prvi ob formalni analizi šale podčrtuje pomen in vlogo plurisignifikacije, vprašanje o rivalstvu označevalnih intenc in tem vprašanjem implicitno problematiko negotovosti. Kaufer postavlja vprašanje o ironiji znotraj teorije pomenov, razpravlja o vzrokih in implikacijah za eksistenco ironičnega modela ter postavlja tezo, da ironija kot forma izrablja svoje specifične prednosti, tj. »estetizira komponente«, ki v normalnem interpretativnem procesu ostajajo nerazvite. Holdcroft skuša zajeti teoretski okvir verbalne ironije in opozarja, da dvoumnost lahko izvira tudi iz nelingvističnih virov v kontekstu, kar pomeni, da lingvistične konvencije ne morejo biti edini determinirajoči faktor. V tej številki ni ocen novih knjig, preostale razprave pa so: *Images of Irony* (D. C. Muecke), *Ironies of Communication* (G. D. Martin), *The Irony and Ambiguity of Freedom* (J. L. Marsh), *Perception, Pretence and Reality* (E. Wright), *Dialectical Irony, Literary Form and Sociological Theory* (R. H. Brown), *Irony as a Methodological Convenience* (D. C. Anderson, W. W. Sharrock), *Sociology as a Private Language* (A. Brittan), *On the Dawning of Different Aspects of Life in a Pluralistic Social World* (R. Rommetveit).

Tudi četrta številka letnika 1984, ki zajema poetološka vpra-

šanja literature od biblije do renesanse, se pretežno ukvarja z naratološko problematiko. R. Altman (*From Line to Story in Biblical Verse*) tehta razloge za odsotnost narativnosti v zgodnji hebrejski literaturi in se analitično zaustavlja ob sistemu paralelizmov, ki opredeljujejo predilekcijo za verz. O vprašanju paralelizmov v kanonu stare kitajske poezije razpravlja tudi D. J. Liu. P. Hajdu obravnava vprašanja francoske romance v 12. stoletju in njenega semiotičnega modela, za katerega je značilna sintagmatska disjunktivnost kot osnova t. i. epizodične konstrukcije. Staroangleško besedilo *The Seafarer* in njegovo žanrsko spornost analizira J. M. Foley. Z izhodišč tekstne lingvistike se vprašanj renesančne poetike ob španski petrarkistični ljubezenski liriki dotakne A. Garcia-Berrio (*Topical Tradition and Textual Complexity*). Semiotična analiza srednjeveškega mirakla, ki ga S. Kantorjeva v zajetni razpravi razume kot literarno formo, izrazito primerno za naratološko analizo, pa potrjuje, kako zavestna je visoka estetska oblikovanost srednjeveških besedil. – Med ocnami opozarja J. D. Black na šest esejev, ki jih je M. Spariosu z atenske univerze zbral pod naslovom *Mimesis and Play* in v njih konfrontiral literarno vedo s filozofskoznanstvenim diskurzom. S tem revija nadaljuje spremljanje teoretskih aspektov, ki jih poraja tudi neangleško pišoča literarna veda, in v tem smislu je mogoče brati tudi oceno pri hardvardski univerzitetni založbi tiskane monografije G. Grabowicza o Tarasu Ševčenku (*The Poet as Mythmaker*), ki jo je prispeval J. Fižer, medtem ko J. W. Smith piše o knjigi o sedmih angleških romanih *Fiction and Repetition* dekonstrukcionista J. Hillisa Millerja.

UDK 82.091 Ocvirk : 165.73
82.01+82 (091)

teoretične osnove literarne znanosti pri A. Ocvirku, pozitivizem in historicizem v odnosu do esteticizma, literarno delo kot estetski organizem, interpretacija in literarna zgodovina

ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu, Moderna galerija, Tomšičeva 14

PROBLEM RAZUMEVANJA LITERARNIH DEL PRI A. OCVRKU

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, str. 1-18

Članek obravnava nekatere teoretične poglede slovenskega komparativista A. Ocvirka (1907-1980): natančneje opredeljuje tista načelna stališča, ki so določala njegovo obravnavanje literarnega dela. Ocvirkov koncept literarne znanosti je utemeljen v historiziranjem in kazalnem pojmovanju pozitivistične tradicije, vendar ga je avtor modificiral s poudarjanjem specifične estetske vrednosti literarnega dela. Iskal je ravnotežje med pozitivističnim historicizmom in kazalnim redukcionizmom ter antipozitivističnimi tendencami, ki jim je očitel ahistoričnost in subjektivizem. Rešitev je našel v pojmu 'estetski organizem'. Ta pojem omogoča, da se literarno delo prek procesa geneze poveže s širšim zgodovinskim, osebnim in družbenim ozadjem (da se torej vključi v zgodovinski kazalni sklop), hkrati pa se ti zunanji vzroki in pogoji prek geneze transpirirajo v notranje elemente dela kot posebne, estetsko relevantne celote.

UDK 886.3-1 A. Vodnik : 840 Maeterlinck
intuitivizem A. Vodnika in Maeterlincka

BUTTOLO, F.

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

VODNIKOV IN MAETERLINCKOV INTUITIVIZEM

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, str. 19-32

Ugotovitev o pomenu Maeterlinckovih del za pesniško ustvarjalnost Antona Vodnika se opira na dokaz, da se je Vodnik že l. 1917 seznanil z literaturo, ki ga je opozorila na Maeterlinckove intuitivistične težnje v njegovih dramah in drugih delih. Analiza strukture literarnih subjektov v delih obeh avtorjev pa razkriva podobnosti in tudi razlike v specifični realizaciji idejno-estetskih intuitivističnih izhodišč. Obakrat se razkrije nemoč težnje avtorjev, da bi se inognila nezadostnosti simbolistične metafizike, ki je želela realizirati ideal absolutnega pesniškega subjekta. Zato je Maeterlinck delno spremenil idejne predpostavke svojih prvotnih intuitivističnih teorij. Vodnik pa jim je sledil do konca (pesem *Na dnu*) in se tako približal pesniški ustvarjalnosti slovenskih modernistov.

UDK 82.015.19 (497.12 : 45) Tank

italijanski in slovenski futurizem, julijska avantgarda, revija Tank, Delak, Čermigoi

TROHA, V.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

»TANK« IN ITALIJANSKI FUTURIZEM. Reprintu na rob

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, str. 33-40

Reprintu revije Tank je izhodišče za razmislek o vlogi italijanskega futurizma pri nastanku Delakovih in Čermigoijevih programskih besedil: ob njihovih značilnih stereotipnih potezah ugotavlja natančnejša analiza podobnosti s poetiko italijanskega futurizma, pa tudi prisotnost tipično futurističnih elementov v manifestih. Nekoliko obširneje govori spis o t.i. julijski avantgardi, ki je Tank ne predstavlja z njene zanimivejše plasti. Nakazan je tudi dvom o pomenu te avantgardine publikacije.

UDK 82 : 82.03 (497.12) »1945-1965«

položaj prevoda v slovenski literarni produkciji, pregled razčlenjenosti slovenske prevodne literature (1945-1965), poetika prevoda (O. Župancič, J. Vidmar, A. Sovre, F. Albrecht)

STANOVNIK, M.

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

LITERARNI PREVOD NA SLOVENSKEM 1945-1965

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, str. 41-52

Slovenski literarni prevod je v obdobju 1945-1965 ohranjal v bistvu enak položaj kot pred vojno; de facto je bil nepogrešljiv del slovenske kulture, komplementsarno dopolnilo domači literarni produkciji. Spremenilo pa se je predvotno načelno stališče, naj prevodna literatura zajema samo vrhunske umetnine, ki naj bodo po provenienci iz različnih kultur. V letih 1945-1950 so močno prevladovali prevodi iz rusčine, vodilo pri izbiri pa ni bila samo literarna kvaliteta izvirmka. Po letu 1950 se je izbira spet razširila, a prevladovale so ruska, francoska, nemška in zlasti anglo-ameriška literatura; časovno, zvrstno in narodnostno je bila izbira čedalje širša. V 50. letih se je izrazila bojazan, ali prevedena literatura ne spodriva domače. Podaniki kažejo, da bi to lahko veljalo samo za pripovedništvo, zlasti roman, za poezijo in dramo pa ne. - V šibko razviti poetiki in kritiki prevoda se je ohranjalo stališče, naj bo prevod rajši umetnina v slovenskem jeziku kakor tatančna, a nepesniška, filološka reprodukcija originala.

CDU 82.091 Ocvrnik : 165:73
82.01 + 82 (091)

fondements théoriques de l'histoire littéraire chez Ocvrnik, positivisme et historicisme dans son rapport envers l'esthétisme, oeuvre littéraire comme organisme esthétique; interprétation et histoire littéraire

ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu, Moderna galerija, Tomšičeva 14

LE PROBLEME DE LA COMPREHENSION DES OEUVRES LITTERAIRES CHEZ A. OCVRNIK

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, pp. 1-18

L'article traite de quelques points de vue théoriques du comparatiste slovène A. Ocvrnik (1907-1980): il précise ceux principaux déterminant son approche à l'oeuvre littéraire. Le concept de la science littéraire d'Ocvrnik est basé sur l'interprétation historique et causale provenant de la tradition positiviste modifiée tout de même par l'autoeur en accentuant les valeurs esthétiques spécifiques de l'oeuvre littéraire. Ocvrnik cherchait l'équilibre entre l'historicisme positiviste et le réductionnisme causale et entre les tendances antipositivistes auxquelles il reprochait le manque d'historicité et le subjectivisme. Il a trouvé la solution dans la notion d'«organisme esthétique». C'est l'organisme esthétique qui permet qu'une oeuvre littéraire soit liée à travers le processus de genèse avec le vaste cadre historique, personnel et social (c'est-à-dire qu'elle s'intègre dans le cadre historique causal) tandis que les causes et les conditions extérieures se transposent à travers la genèse en éléments intérieurs de l'oeuvre comme des unités spéciales, importantes du point de vue esthétique.

CDU 886.3-1 A. Vodnik : 840 Maeterlinck

intuitionnisme d'A. Vodnik et de Maeterlinck

BUTOLO, F.

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

L'INTUITIONNISME D'A. VODNIK ET DE MAETERLINCK

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, pp. 19-32

L'importance de l'influence des oeuvres de Maeterlinck qui a subie la création poétique du poète slovène A. Vodnik (1901-1965) repose sur la preuve que Vodnik ait connu déjà en 1917 la littérature qui avait signalé des tendances intuitionnistes de Maeterlinck dans ses drames et dans ses autres oeuvres. L'analyse fondamentale de la structure subjective des deux auteurs relève des ressemblances et des différences dans la réalisation spécifique des points de départ des idées esthétiques et intuitionnistes. Dans les deux cas, on découvre l'impuissance des deux auteurs d'éviter l'insuffisance de la métaphysique symboliste voulant réaliser l'idéal du sujet poétique absolu. Maeterlinck a donc partiellement changé les prédispositions des idées de ses premières théories intuitionnistes, tandis que Vodnik les a suivies jusqu'au bout (la poésie *au fond* - *Nu dnu*) s'approchant ainsi à la création poétique des modernistes slovènes.

CDU 82.015.19 (497.12 : 45) Tank

futurismo italiano e sloveno, avanguardia gulliana, rivista Tank, F. Delak, A. Cernigoi

TROHA, V.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelk za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

*TANK e E IL FUTURISMO ITALIANO. Al margine della ristampa

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, pp. 33-40

L'articolo tratta dal punto di vista del futurismo italiano la rivista avanguardistica slovena Tank uscita recentemente in edizione anastatica. Dall'analisi dei testi programmatici di F. Delak (1905-1968) e di A. Cernigoi (1898-1985) risultano, oltre i tratti comuni a tutti i manifesti, l'assomiglianza con la poetica del futurismo italiano e perfino la presenza di tipici elementi futuristi. L'articolo tratta anche dell'avanguardismo gulliano di cui la rivista Tank non ha presentato i tratti migliori, ed esprime i suoi dubbi per quanto riguarda il significato della rivista presentata.

CDU 82 : 82.03 (497.12) : 1945-1965*

situation de la traduction dans la production littéraire slovène, structure des oeuvres littéraires tradues en slovène, poétique de la traduction (O. Zupancič, J. Vidmar, A. Sorve, F. Albrecht)

STANOVNIK, M.

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

LA TRADUCTION DES OEUVRES LITTERAIRES EN SLOVENIE 1945-1965

Primerjalna književnost, 10/1987, 2, pp. 41-52

La traduction des oeuvres littéraires dans la période 1945-1965 en Slovénie a conservé le même caractère qu'avant la guerre: elle a été de facto une partie intégrale de la culture slovène, un complément à la production littéraire slovène. Le principe d'avant la guerre qu'on ne devrait traduire que les chefs-d'oeuvre littéraires provenant des cultures différentes a pourtant changé. Dans les années 1945-1960 ont fortement dominé des traductions du russe et le choix n'a pas été fait seulement selon la qualité littéraire de l'original. Après l'année 1950, on a élargi les critères de choix et c'étaient la littérature russe, française, allemande et surtout la littérature anglo-américaine qui prévalaient, en ce qui concerne les genres littéraires et la provenance des oeuvres, le choix se faisait de plus en plus large. Dans les années cinquante, il y a eu la crainte que la littérature de traduction ne domine sur la production originale slovène. Les données statistiques montrent que cela pouvait concerner la prose, surtout le roman, et non la poésie et les oeuvres dramatiques. - D'après la poétique et la critique des traductions mal développées, il persistait l'opinion que la traduction devrait être une oeuvre d'art en slovène plutôt qu'une reproduction philologique exacte mais non poétique de l'original.

