

Janez Strehovec
OBLIKA KOT PROBLEM

Ljubljana, Cankarjeva založba
1985

Živahni kritični in antikritični odzivi, ki so pospremili izid izbranih Strehovčevih razprav iz estetske teorije, napisanih med leti 1978 in 1982 (izjema je le prikaz Bürgerjevega prispevka k teoriji avantgarde), bi nepoučenega opazovalca, sklepa-jočega po učinkih, povsem mirno lahko napeljali k rutinskim sklepom: da so teme in problemi, ki jih knjiga načenja, aktualni, da je avtorjevo razpravljanje o njih ne le aktualno, temveč tudi dovolj prodorno in izzivalno, da lahko animira tudi drugačne poglede, ter da za področje estetskih vprašanj, estetske teorije oz. estetike pri nas na splošno vlada veliko zanimanje. Če se glede slednjega skoraj ne bi mogel zmotiti, tudi če bi omenjeno področje preciziral kot marksistično estetiko — Strehovec se pač loteva filozofov oz. teoretikov, ki jih običajno označujejo kot marksistično orientirane — saj je v razdobju zadnjih nekaj let izšlo kar nekaj del in razprav domačih piscev, npr. V. Rusa, A. Erjavca, Z. Skušek-Močnik, C. Tóth in drugih, ki z različnih izhodišč prav tako posegajo nanj, pa bi glede obeh prejšnjih sklepov že v samem uvodu h knjigi naleteli na misli, ki na prvi pogled presenetljivo relativirajo njuno veljavnost. Strehovec namreč pravi (str. 9): "Meja refleksije tega teksta je zato postmodernistično ponovno aktualiziranje kategorije (umetniškega) dela, ki pa ne vznikne iz nič, ampak nenaivno ironično ukinja in ohranja resnico umetniškega modernizma in avantgarde 20. stoletja, jo jemlje vase in ozarjeno govori za (nadaljnji obstoj) umetnost(i)." Očitno upoštevajoč današnje postmodernistično "stanje" umetnosti se piscu njegova lastna misel kaže do te mere "vpeta v čas in njegove premene", da mednju, torej med današnjega in prejšnjega, ki je bil

KRITIKA

modernističen in avantgarden, postavlja močno cenzuro. In to tako odločno, da je z izjemo pravkar navedenega stavka nikjer v knjigi ne poskuša eksplicirati, premostiti, osvetliti, če odštejemo to, da občasno omenja resigniranost avtorjev ob spoznanju o izpraznjenosti projekta avantgarde (modernizem pušča pri tem lepo pri miru). Spričo tega bi zapoznani izdaji njegovih razprav, ki so nastale pač že pred nekaj leti, pravzaprav upravičeno mogli očitati neaktualnost, če ne bi avtor, inspiriran s Szondijevo idejo dosledne historizacije, v isti sapi ponudil evolutivne "heglovske" rešitve: postmodernizem istočasno "(...) ukinja in ohranja resnico umetniškega modernizma in avantgarde (...)", ali če parafraziramo njegovo misel, povezava verjetno obstaja v preseganju nekaterih radikalnih predpostavk modernizma v postmodernistični umetnosti. Z gledišča tako prestabilirane aktualnosti pa Strehovec prej omenjeni očitek seveda kadarkoli lahko zavrne kot neupravičen in celo povsem nesmiseln.

Strehovcu gre v knjigi *Oblika kot problem* pravzaprav za iskanje možnosti in preverjanje raznih poskusov ustreznega načina razumevanja in konceptualiziranja moderne umetnosti (tj. simbolizma, modernizma in avantgarde brez neo-in socrealizma) v okviru marksistične teorije umetnosti in estetike. Ustrezen način je le takšen, ki ni normativističen, vnaprej odklonilen in obsojajoč, redukcioniističen kot v teoriji odraza, temveč je moderni umetnosti načelno naklonjen v širokem razponu od spoštljivega sprejemanja, blagohotnega odobravanja do navdušenega občudovanja in agitiranja; priznava ji njeno upravičeno mesto in kvalitete; zato jih lahko tudi prepozna. V tem se Strehovčeve osnovne intencije ne razlikujejo npr. od Erjavčevih, če se omejimo na primerjavo z njegovim neprizanesljivim kritikom. Toda medtem ko se Erjavce zavzema za marksistično estetiko ne v smislu

tradicionalne filozofske discipline, temveč za marksistično estetiko kot specifično raziskovalno polje, ki nastaja v kritičnem sožitju marksističnih in nemarksističnih pogledov in različnih metodoloških pristopov, sploh ne nujno samo filozofskih, ampak tudi socioloških, semiotičnih, psihoanalitičnih, a z enim in istim skupnim predmetom – umetnostjo (prim. A. Erjavec: *Razsuto stanje estetike*, Delo, 8. avg. 1985, str. 7), ubira Strehovec drugačno pot. Odloča se, kot sam poudarja, za filozofsko naravnani pristop, pri čemer ga v delih Benjamina, Lukácsa, Blocha, Kagana, Fischerja, Eislerja, Bürgerja in Beuysa, zanimajo predvsem različne ontološke postavitev kategorije umetniškega dela. Ta kategorija je za estetsko refleksijo moderne umetnosti po vsem sodeč ključna in relevantna v socialnozgodovinskem kontekstu razvoja evropske umetnosti od Baudelaira do že omenjene meje – postmodernizma. Ravno v tem času se najizraziteje destruirata neoklasiistični model umetnine kot organske povezanosti vsebine in forme v skladno, v sebi zaključeno, (lepo) harmonično celoto, in sicer tako, da postane problematična prav lepa forma umetniškega dela oz. v avantgardi tudi sama institucija umetniškega dela in umetnosti nasploh. Na ta proces aludira že sam naslov knjige *Oblika kot problem*, pa tudi ureditev poglavij v naslednje tri sklope (tri faze razvoja?): *Ne več lepa oblika (umetnosti)*, *Oblika okruška, umetnina kot fragment* in *Oblika avantgarde, transcendiranje umetnine*. Povezava samostojno nastalih razprav v smiselno celoto je torej vzpostavljena skozi kategorialno analizo znotraj skupnega splošnega okvira postestetskega marksističnega mišljenja 20. stoletja, pretežno iz nemške jezikovne sfere, s pogojem, da pod postestetskim razumemo obrat od estetike kot refleksije lepega in čutnega k refleksiji ne-lepega, resničnega, ne-celega, ne-zgolj-nasebnega, nikakor

pa ne skozi enotno teoretsko linijo, ki bi jo zastopali obravnavani avtorji. To bi bilo spričo njihovih različnih, včasih celo diametralno nasprotnih dognanj pravzaprav tudi nemogoče. Kot že rečeno, so Strehovčeve simpatije seveda pri tistih, ki so pravilno doumeli potrebo oz. zgodovinsko nujnost moderne umetnosti, da se dogaja kot izziv, problem, kriza, kot kaos in destrukcija. Kljub temu pa si ne moremo kaj, da ne bi opazili, kako je sploh ne zelo prikrita polemika z ideologiji konca umetnosti, te velike, čeprav sporne teme modernistične samorefleksije, privedena do srečnega razpleta. Gre za tezo "eppur ni konec umetnosti" v citiranem sklepnem stavku iz uvoda, ki je v nemškem povzetku ponatisnjen tudi kot sklep knjige. Kako si razložiti misel, da postmodernistična reafirmacija in rekonstitucija kategorije umetniškega govori za nadaljnji obstoj in proti koncu umetnosti, misel, ki po našem mnenju to temo simptomatično demistificira kot metaforo, ki je znotraj votla, zunaj je pa nič ni? Kot olajšanje, ki ga sicer njegove razprave ne morejo proizvesti, ali nasprotno, kot namig za pravilno branje njegovega "dosledno historiziranega in aktualiziranega" prikaza marksističnih refleksij moderne umetnosti? Vsekakor se ne bomo zmotili, če jo razumemo predvsem kot pomirljivo ugotovitev, ki na svojevrsten način osvetljuje tudi temelje Strehovčevega odnosa do izbranega predmeta in opozarja, da ga nikoli ne bi mogli imeti za nekakšnega slepega vernika in adepta modernizma ter avantgarde, temveč za trezno uravnovešenega in k objektivnosti stremečega razpravljalca, ki je ne le do zastopnikov nasprotnih glasov, ampak tudi do svojih priljubljenih avtorjev lahko ističasno razumevajoč in kritičen. Poglejmo si, kako to poteka.

Že v prvi študiji o Benjaminovi teoriji postestetske umetnosti je razvidno, da se Strehovčeva preiskovanje različnih konceptualizacij

"oblike" zgoščuje okrog dveh miselnih sklopov. Označili bi ju lahko kot teoretiziranje o modelu moderne umetnosti, ki se neizogibno konstituira oz. konstruira prek svoje razlike, tj. nekega opozicionalnega modela, ter kot razglabljanje o politizaciji umetnosti oz. avantgarde. Kljub temu da avtor svojih prikazov estetskih teorij seveda ne reducira le nanju, temveč seže dosti bolj na široko, tudi onkraj njiju, se vendarle vztrajno ponavljata in predeležeta v različnih kontekstih.

Pri Benjaminu gre po Strehovcu za vzoren primer analize dejansko obstoječe, kvalitativno nove umetnosti, v kateri je odkril "napredek, svojstven edinole umetnosti, v tistih revolucionarnih estetskih procesih, ki so se začeli z modernizmom Baudelaira, Mallarméja, Kafke in Prousta ter stopnjevali v nadrealizmu, Brechtovem modelu gledališča, dadaizmu in filmski umetnosti kot produktu reprodukcijske tehnike in nove, 'postavratične' senzibilnosti" (str. 15). Ta nova, nemeščanska, postavratična oz. alegorična umetnost, o kateri govori Benjamin v vrsti spisov, posvečenih temam o auri in njenem razpadanju, o aktualnosti, o principu alegorije kot opoziciji tradicionalni meščanski simbolni in kontemplativni umetnosti, ta umetnost ima torej predvsem pozitiven odnos do novih produkcijskih umetniških sredstev in do tehnike, zato se laže politizira ter se s politizacijo estetike spopada z ideološkim totalitarizmom (v tem primeru s fašizmom), ki estetizira politiko, obenem pa "tudi z ideološkimi predpostavkami svoje intelektualne produkcije, predvsem pa z 'idejo' umetnosti same" (str. 67). Politizacija umetnosti je odgovor najbolj opresivnim družbenozgodovinskim silam 20. stoletja, njena teoretična predpostavka pa je po Strehovcu možnost povratnega vpliva nadgradnje na podzidavo, ki je obenem implicitna kritika vulgarnomarksističnega mehanicističnega determinizma.

Naslednji je na vrsti Lukács, izredno kontroverzen mislec in hkrati pravo nasprotje Benjaminu, s katerim je tudi vneto polemiziral. Strehovec oriše različne faze njegovega miselnega razvoja in skuša izgladiti po njegovem mnenju včasih pretirano ostre kritike, ki jih je bil deležen od vseh strani. Lukácsova gnoseološka estetika, zasnovana na presenetljivi dvojnosti teorije odraza in (v nekaterih delih) poudarjanja umetniške avtonomije, ima sicer resda svojo deviantno plat, npr. v popolnem nerazumevanju in odklanjanju modernizma 20. stoletja, v razpravljanju o zdravi umetnosti, izhajajoči iz tradicije realizma kot nadčasovnega fenomena umetnosti, in o izrojeni, bolni in odtujeni umetnosti, utemeljeni na alegorični stilizaciji, izvirajoči še iz romantike, v spolitiziranem in revolucionarno pragmatičnem normativizmu (npr. iz časov Lukácsovega "gverilskega bojevanja"), v teoriji odraza. Vendar pa ima tudi drugi pol, svojo sončnejšo stran: h tej šteje zlasti poudarjanje receptivnosti v umetniškem zaznavanju, kar je posledica vpliva fenomenologije in kantovstva na mladega Lukácsa, ter še razvijanje velikanskih miselnih potencialov nemške klasične filozofije. Le-ti se pri njem včasih ohranjajo v miselnih sedimentih, ki da so po Strehovcu v čistem nasprotju z ustaljenimi, preenostransko odklonilnimi interpretacijami Lukácsa.

V drugem delu knjige obravnava avtor najprej estetske koncepcije Ernsta Blocha. Tudi Bloch razpravlja o modelu moderne umetnosti ob kritiki opozicionalnega modela, kakršen je epigonski klasicizem in akademizem, temelječ na organskem, harmoničnem pojmovanju totalnosti in spravi s stvarnostjo. Za prevratno umetnost kot progresivno tendenco dejanskosti, ki izraža voljo po spreminjanju sveta, je nasprotno značilna fragmentarnost, diskontinuiranost, povezana s specifičnim pojmovanjem stvarnosti. Njene ustrezne manifestacije so

montaža, konstrukcija, potujitev, "Unterbrechung" itd. Pomembna je anticipatoričnost umetnosti, njena zazrtost v prihodnost, proizvajanje novega, utopičnega, še neobstoječega, toda Strehovec ugotavlja, da Bloch vendarle pretirano poudarja in celo absolutizira utopično prihodnost na račun sedanjega in zgodovine. Opozarja tudi na njegove posplošitve in nekritično prenašanje značilnosti ekspresionizma na različne smeri modernizma, vendar pa visoko ovrednoti poudarjanje pomena umetniške aktivnosti, konstrukcije in domišljije v umetniški produkciji, ki je hkrati ena temeljnih predpostavk Blochove kritike teorije odraza.

Sledi ekskurz o Mojseju Kaganu, značilnem predstavniku socialistične estetike, ki se, v nasprotju z Lukácsovimi protežiranjem predvsem estetske pravilnosti, zavzema tudi za politično pravilnost, skladno z znanstvenim svetovnim nazorom socialističnega proletariata. Normativizem, tendenčna idealizacija, pedagoškičnost se pri njem presenetljivo ujemajo z nekakšno novo fetišizacijo umetnikovega genija in umetniškega avtonomizma. Kljub temu pa najde Strehovec pri njem tudi odlike in sicer predvsem v vključitvi umetnosti v informacijsko-komunikacijski sistem ter v podčrtani vlogi sprejemnika pri dekodiranju umetniške informacije.

V zadnjem spisu drugega dela spregovori avtor o Fischerjevi teoriji umetniške avtonomije. Fischer se neoklasicizmu v umetnosti upre tako, da se opira na romantiko, pri čemer zaide v podobne enostranosti kot Bloch ob ekspresionizmu, Lukács ob realizmu ali Benjamin ob moderni. Strehovec zazna tudi prepotenciranje vloge umetnika ustvarjalca v razmerju do sprejemnika. Fischerjevo povsem nezadržano sprejemanje kaotičnosti, destruktivnosti, anarhičnosti, fragmentarnosti, s katerimi naj bi se moderna umetnost postavljala po robu meš-

čanskemu redu in negirala obstoječe, naivno spregleduje njeno (tragično) ujetost v konformizmu družbenih konvencij, pa tudi soobstoj tradicionalnejših tokov, "večnih tem" in bolj umirjenega estetskega izraza v umetnosti. Občudovanja vredno je sicer njegovo upoštevanje socialno zgodovinskih zvez umetnosti v nekaterih študijah, pravi Strehovec, strogo pa se omeji od Fischerjevega "v jedru idealističnega padca na stališče meščanske avtonomije umetnosti" (str. 191), češ da se s tem "odreka nekaterim ključnim rešitvam estetskih teorij avtorjev frankfurtskega kroga in ne nazadnje tudi tistim rešitvam, ki so jih uresničili takšni sodobni avtorji, kot so nadrealisti, Brecht in H. Eisler" (str. 201).

V tretjem delu Strehovec najprej obravnava Eislerjevo politično estetiko glasbe s poudarkom na analizi dela *Kompozicija za film*, napisanega skupaj s Adornom, nakaže pa že temo o avantgardi, ki ga zanima v preostalih dveh poglavjih o Petru Bürgerju in Josephu Beuy-su. Kritični pretres izhodišč Bürgerjeve teorije avantgarde se konča s pravim seznamom omejitev njegovega pogleda, ki z razsežnostmi svojih miselnih implikacij ustvarja o Bürgerjevi knjigi še dosti bolj neugoden vtis, kot ga je očitno imel Strehovec, saj jo je namreč kljub vsemu ocenil kot "nedvomno inovativno" (str. 271). Bürger je dobesedno ujet v kontrastiranje dveh modelov, neoklasicističnega in avantgardnega, vendar s tem po Strehovcu zahaja v svojevrsten ontologizem in imanentizem samorazvoja umetnosti, zanemarja pa tisto plat avantgarde, ki udejanja preseganje avtonomne umetnosti v območjih drugih družbenih subsistemov in praks, zlasti politizacijo umetnosti, pa tudi pedagogizacijo, ekologizacijo, tehnifikacijo in scientifikacijo. S tem ko je napad avantgarde zreduciran na napad na institucijo umetnosti, so prezrte "politične, ekonomske, pedagoške in druge alter-

native (umetniške) avantgarde" (str. 273).

Sledi še zapis o Beuysu, likovnem praktiku avantgarde, ki navzlic svoji izredni politični, znanstveni, ekološki aktivnosti ostaja s svojim avantgardnim delovanjem zanimiv zlasti z zornega kota umetnosti (kot umetnosti). Zanimivo je, da tu Strehovec nekako odmeri domet svoje kritike glede politizacije, saj zapiše, da Beuysova konstruktivna in raznosmerna angažiranost in ideje "nimajo dovolj realne teže, da bi lahko organizirale opozicijo z realno močjo, ki bi torej afirmirala avtorjevo osnovno ambicijo po spreminjanju družbenega življenja, njegovih organizacij in institucij" (str. 284), ter da jih zato spremlja resignacija in celo neuspeh.

Kritika raznih skrajnosti, enostranosti, generalizacij in absolutizacij zavzema, kot je razvidno, pomemben delež Strehovčevega prijema skupaj z osvetlitvijo družbenih in zgodovinskih okoliščin razvoja umetnosti in njene teoretske refleksije. V času svetovne ekspanzije imperializma in novih totalitarizmov, ko se je umetnost ustrezno odzivala na sočasna družbenozgodovinska dogajanja s svojo politizacijo, je leta dobila izjemen pomen, ki se je pri Strehovcu stopnjeval in preoblikoval v nekakšno univerzalno vrednoto. Seveda pa mora najprej razlikovati med negirajočo kritično politizacijo, ki kvalificira napredno orientirano umetnost, in afirmativno politizacijo, saj le-ta "zatrjuje obstoječe"; oziroma, če smo natančni, govori pravzaprav o razliki med negativnim in afirmativnim družbenim subjektom kot vsakokratnim nosilcem politizacije (prim. str. 216). Neustrezna, afirmativna politizacija, najsibo v nacistični oz. fašistični ali pa v stalinističnoždanovski različici, je v bistvu zloraba, ki ji moderna umetnost nasprotuje tako, da napada obligatorne modele umetnosti, oktroirane z njuno strahovlado. Zato je nasprotno nujno, da ustrezno politizacijo "forsira

avtentični marksizem". trdi Strehovec (str. 242) in nadaljuje z mislijo, ki jo moramo zagotovo brati kot credo njegovega lastnega teoretskega produciranja: "(...) avtentični marksizem ne sledi dogmatsko tezam in citatom, ampak upošteva kritično intencijo Marxove misli in dediščino nemške klasične filozofije".

V Strehovčevi misli pogrešamo to, kar bi v njegovi terminologiji lahko imenovali dosledna historizacija politizacije. Dejstvo je namreč, da uporablja politizacijo na način povsem abstraktne kategorialne analize, ko se z njo postavlja npr. nasproti Lukácsovim in Fischerjevim idejam o avtonomni umetnosti, ki so po njegovem izraz pristanka na idealistična meščanska stališča. Hočeš nočeš so ji zato navkljub avtorjevim zatrdilom, da umetnosti nikoli ne povezuje z razrednim bojem (prim. Sodobnost, 12, 1985, str. 1220), in navkljub ugotavljanju njene brezplodnosti oz. neuspešnosti, o čemer spregovori npr. pri Beuysu, neizogibno pritaknjeni imperativni podtoni in latentna normativnost, ki ju z druge strani vzdržuje ravno specifična nedorečenost, nedoločeni in abstraktnost tega pojma. Vsekakor pa ostaja Strehovec ujet v zastavljeni okvir in daleč od takšnega "sinkretizma" metod in različnih pristopov, za kakršnega se, kot smo že omenili, zavzema npr. Erjavec. Ne glede na to, da se je dediščina nemške klasične filozofije, na katero se sklicuje, dejansko karseda na široko razvejala v estetski teoriji, ni videti, da bi ta okvir, ki se enako odločno odreka politizaciji na način "zatrjevanja obstoječega", pa tudi politizaciji kot razrednemu boju v umetnosti, dopuščal kaj več kot aktualizirani in historizirani pregled in pogled v zgodovino oblik moderne umetnosti ter njenih teoretskih konceptualizacij. Težava je delno že v tem, da so rezultati precej predvidljivi in izid nekako že vnaprej dan. Ni si namreč mogoče za-

misлити abstraktne modelne ali kategorialne analize moderne umetnosti mimo njenih konkretnih, dejanskih realizacij, a kaj, ko so vse analize, ki iz njih izhajajo, hkrati nujno nepopolne, enostranske, posplošujoče itd., kakor nas prepričujejo Strehovčeve razprave. Obenem pa Strehovčev kritični poskus preseganja različnih omejitev – zlasti npr. morda neizogibne, a v vsakem primeru poenostavljajoče kontrastne taksonomičnosti obravnavanih teorij (konstanta dveh polarno nasprotnih modelov) – z uvajanjem dodatnega vidika politizacije spričo prej nakazanih razlogov ne samo da ni neproblematičen, temveč tudi ne daje niti ne more dati tistih impulzov, ki bi mu omogočali bistveno nadgraditi pretežno eksplikacijski in informativni značaj njegovih razprav.

Slovenskim marksističnim mislecem in estetom je bila nekoč navržena bodica, da se zato tako radi predajajo raziskovanju estetskih problemov in vprašanj, ker jim ta priskrbujejo polje relativno lagodnega in varnega teoretiziranja, pa se jim zato ni treba ukvarjati s tistimi aktualnimi problemi, pri katerih bi bila temeljita marksistična analiza neprimerno bolj nujna in žgoče potrebna. Če varnost in lagodnost razumemo kot posebno privilegirano stanje na področju, kjer bujno cveti divja misel, morda res. Toda ost lahko vidimo tudi drugje: lagodnost namreč skopni in "eskapizem" postane vprašljiv, če si priključimo v spomin, da velja kultura za eminentno polje slovenske nacionalne afirmacije. Izredna pogostnost marksističnih estetskih razglabljanj gotovo ni razložljiva brez takšnih povezav in implikacij, kakršnikoli že so ali kakorkoli že vrednotimo njihove teoretske oz. filozofske dosežke. Medtem ko se bodica temu lahko posmehne, čutimo za Strehovčevimi idejami drugačno naravnost in morda ni pretirano, če zahteve po politizaciji razbiramo v tisti smeri, na katero opozarja že

omenjena polemika o koncu umetnosti, torej v povezavi s tedanjimi (s časom nastanka razprav vzporednimi) aktualnimi kulturniškimi razpravljajci. Če ta domneva drži in če gre torej res za odmeve oz. za specifičen odgovor na razpravljanja, ki so iz moderne umetnosti in kulture izganjala družbeno kritičnost in politiko v zanjou ustreznejše, kompetentnejše družbene sfere in institucije, vzpostavljene z novimi družbenozgodovinskimi razmerami, razpravljanja, ki so dokazovala zgodovinsko preseženost slovenskega kulturnega sindroma in se zavzemala za avtonomijo umetnosti, ali lahko potem danes, ko so stvari seveda precej drugače zasukane, pričakujemo tudi spremembe Strehovčevih stališč?

Alenka Koron

POJMOVNIK RUSKE AVANGARDE 1, 2

Ur. A. Flaker in D. Ugrešič

Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984

Prvima dvema zvezkoma *Pojmovnika*, kolektivnemu delu skupine znanstvenikov iz zahodne, srednje in vzhodne Evrope, ki jih družijo skupni interes za avangardno obdobje ruske književnosti, umetnosti in kulture, naj bi se v prihodnje pridružil vsaj po en zvezek letno, izvemo v uvodni besedi urednika Aleksandra Flakerja, v kateri je pojasnjena geneza projekta; tako naj bi pojmovnik sčasoma zaobsegel velik korpus pojmov, dal prednost sistemskemu raziskovanju pred prvotnim obveščanjem, pri tem pa znanstveno sistematizacijo tistih pojmov, ki jih je v kulturo, umetnost in literaturo uvedla sama avangarda, ter tistih, ki so nastali kot plod kasnejših teoretskih refleksij tega pojava, povezal v zanesljivo znanstveno informacijo o pojmih, skupinah in o avtorjih s tega področja (prim. *Pojmovnik* 1, str. 9, 10). To nedvomno ambiciozno podjetje z mednarodno udeležbo se pri-