

ti nekaj besed (za predstavitev vseh problemov tega dela bi bila potrebna obsežna študija), pa je uvedba generativne estetike, ki je praktični preskus matematičnih estetik, kot so jih razvili Shannon, Birkhoff, Moles in Marcus (knjiga Salomona Marcusa *Matematična poetika* je dostopna v srbskem prevodu, Nolit, Beograd 1974). Danes je simuliranje umetniških procesov na takšni stopnji, da pri slabo informiranih zbuja strah ali posmeh. Vendar namen generativne estetike ni »dopisovanje« umetniških del ali njihovo slabo prepisovanje, marveč razumevaje estetskih procesov v luči vsega, kar je kibernetika definirala že z deli Norberta Wienerja v štiridesetih letih tega stoletja. To je tudi uresničevanje Birkhoffovih spoznanj o redu elementov v umetniškem delu (s stališča generativne estetike je to »plan« razvrstitve) in o kompleksnosti (generativna estetika govori o »slučajnosti«), s tem pa je storjen korak bliže k razumevanju estetskih in umetniških procesov.

Bensejeva misel je danes živa, ne le v horizontu *Estetike*, marveč tudi zaradi teoretičnega razvoja numeričnih estetik in praktičnih spoznanj njegovih učencev. Odpira novo področje za estetske raziskave literature in je v nepretrganem dialogu s posthegeljanskimi estetikami. V kolikšni meri ji odsotnost metafizične refleksije, ki jo nadomeščajo matematični in kibernetični aspekti ontološkega statusa umetnosti, odvzema status filozofske estetike, pa je danes vprašanje, ki ostaja še odprto.

D. Poniž

**Boris A. Uspenski:**  
**POETIKA KOMPOZICIJE –**  
**SEMIOTIKA IKONE**

*Izbor in prevod tekstov ter predgovor Novica Petković.*  
Nolit, Beograd, 1979.

Začetki ruske strukturalne šole segajo v leto 1962, ko je bil v Moskvi organiziran simpozij o raziskavah semiotičnih sistemov in je skupina

mlajših strokovnjakov (T. V. Civjan, V. V. Ivanov, B. P. Koršunova, T. N. Mološna, D. M. Segal, V. N. Toporov, A. A. Zaliznjak in B. A. Uspenski) začrtala program raziskav o kulturi in njenih specialnih področjih – literaturi, filmu, glasbi, slikarstvu. Z moskovsko skupino se je povezal tudi Lotman, ko je tartujska univerza leta 1964 pripravila prvi (kasneje tradicionalni) poletni simpozij, kar je omogočilo plodno izmenjavo metodoloških stališč in znanstvenih rezultatov ter sprožilo vrsto publikacij. Leta 1970 je skupina začela v Moskvi izdajati posebno teoretsko zbirko, v kateri sta najprej izšli Lotmanova *Struktura umetniškega teksta* in Uspenskega *Poetika kompozicije*. – Ruski semiotiki ne zanikajo zvez z nekdanjim moskovskim lingvističnim krožkom, še več, Uspenski celo izrecno poudarja pozitiven odnos do metodološke dediščine formalizma, ki mu kratijo vrednost le nerazjasnjeni nesporazumi, ne pa zgolj ideološke predpostavke in predsodki. »Formalizem pogosto razumejo kot vrednostno kategorijo, pa zato izrekajo obtožbe zoper njega. Toda sama po sebi ta lastnost ne pomeni pomanjkljivosti. Kakor je nemogoče lingvistu očitati formalizem, tako je takšna obtožba nesprejemljiva za preučevalca umetnosti, če se ukvarja s formo, tj. z jezikom slikanja. Druga stvar je, da je formalistična raziskava v nekaterih svojih rezultatih lahko tudi nezanimiva ali pa se zdi nesmiselna, neuspela, vendar je taka ocena vsakič odvisna od stališča tistega, ki ocenjuje, od tega, ali ta vidi možnost nadaljnega razvijanja adekvatne ideje in ali je v soglasju z izhodiščno pozicijo.« (Str. 275). Čeprav te izjave jasno rehabilitirajo rusko formalistično šolo, pa to še ne pomeni, da gre ruskim semiotikom za enake raziskovalne cilje. Polje njihovega znanstvenega interesa je mnogo širše; s svojimi raziskavami prekrivajo področje celotne kulture, ne le književnosti, in v luči obče semiološke optike raziskujejo mehanizem jezika katerekoli umetniške produkcije. Z vidika semiologije je sleherni artefakt definiran s specifič-

nim sistemom jezikovnih relacij in ta sistem je hkrati pogojen s kulturno-zgodovinskimi določili, torej ga določa tudi vsakokratni tip kulture, kar pomeni, da za različne umetnosti v določenem času lahko ugotavljamo specifičen izomorfizem. Prav to idejo o strukturnem izomorfizmu verbalnih in vizualnih umetnosti je večkrat izpostavil sam Uspenski, zato sta v Nolitovi izdaji upravičeno natisnjeni skupaj obe deli, *Poetika kompozicije* in *Semiotika ikone* (drugi tekst je v ruščini izšel leta 1971).

Ideja o izomorfizmu govori pri Uspenskem o tem, da se avtor bolj kot na zgodnje formaliste navezuje na Bahtina in na njegove koncepcije sistema, s tem da je za zanj sistem vedno opredeljen tudi z določenim socio-kulturnim faktorjem oziroma s pripadajočo enkratno historično-eksistencialno pozicijo. Prav na ta izvor in na takšno pojmovanje je treba vezati tudi pojem *glediščne točke*, kakor ga je prvi uporabil in definiral Vološinov (oziroma Bahtin), Uspenski pa ga je sistematično razčlenil in postavil za osrednji pojem kompozicijske problematike, pa ne le pripovednega teksta, ampak vseh dvoplanskih, tako imenovanih reprezentativnih umetnosti, tistih, ki so vezane ne le na sintaktiko, ampak tudi na semantiko (npr. književnost, likovna umetnost, gledališče, film). V *Poetiki kompozicije* avtor prav s pomočjo kategorije glediščne točke razvija občo teorijo kompozicije, ki naj bi hkrati odpirala vprašanje o zakonitostih strukturne organizacije umetniškega teksta, pri čemer pa pojem teksta velja za vse umetnosti, za sleherni sekundarni modelativni sistem. Povezovanje vprašanj o strukturiranosti umetniškega teksta s kompozicijsko problematiko opozarja na možnosti različnih pojmovanj strukture umetniškega teksta, predvsem pa na različnost koncepcije Uspenskega od Lotmanovega reševanja teh vprašanj, ki so – v navezavi na Jakobsona – definirala zakonitost umetniškega teksta glede na njegovo jezikovno organizacijo, na specifično konstituiranja umetniškega teksta

na paradigatski in sintagmatski osi. Na možnost različnih metod opredeljevanja strukture umetniškega dela opozarja sam Uspenski, hkrati ko v uvodu poudarja, da so možni različni nivoji analize glediščne točke in s tem strukture umetniškega teksta. Tu najdemo trditev, da je na različnih nivojih mogoče izdvojiti strukture istega dela, iz česar konsekventno izpelje tezo o »koeksistenci najrazličnejših kompozicijskih postopkov« znotraj enega in istega dela. Ta misel bi se skladala s formulacijo, da je literarno delo konfiguracija postopkov oziroma struktur, in bi jo bilo spet mogoče pripeti na Bahtinovo tezo o jeziku umetnosti in zlasti o romanu kot konfiguraciji jezikov in o diskurzu znotraj diskurza.

V spisu Uspenskega gre za občo tipologijo kompozicijskih možnosti, ki se vzpostavlja glede na: 1. tipe glediščne točke, 2. možne medsebojne odnose glediščnih točk, 3. funkcije glediščnih točk v delu. Za razliko od raziskovalcev, ki so se že prej ukvarjali z vprašanjem gledišča (Bahtin, Vološinov, Vinogradov, Gukovski) in jim je ta problematika predstavljala instrument za preučevanje določenega pisatelja, gre Uspenskemu za načelno razpravo, za čisto teoretsko obravnavo. Uspenski opozarja, da je ta problem treba povezati s tisto specifično umetnosti, ki jo je prvi poudarjal že Šklovski v spisu *Umetnost ko postopek* in jo označil s pojmom jezikovnega odmika (rus. ostranenie). Takšno potezo umetnosti je mogoče razložiti kot prehod na novo, tujo glediščno točko, to je, na zunanjo pozicijo glede na opisovani predmet ali pojav. Opozoriti je potrebno, da formulacija o tuji glediščni točki ustreza Bahtinovemu pojmu *tujega govora*, ob katerem se je problematika gledišča – ob vprašanju parodije, stilizacije in pripovedovanja oseb v narativnem tekstu – ravno prvič poudarjala.

Uspenski trdi, da je treba glediščno točko na različnih nivojih različno razumeti, in pri tem sam razčleni problem na štirih ravneh: na ideološko vrednostni, frazeološko-

ki, časovno-prostorski in psihološki, pri čemer se zaveda, da opis možnih ravni ni izčrpan. Seveda je omenjeno razmejevanje načelno in shematično, dejansko je ideološka ravna podprta s frazeološkimi karakteristikami, kot je tudi psihološka podprta s frazeološkimi sredstvi ali pa ideološka s časovno perspektivo. Na vseh teh nivojih je mogoče ugotavljati zunanje ali notranje gledišče, centralno ali obrnjeno perspektivo, ter glede na odnose med glediščnimi točkami korelacijo v dominantni točki ali polifonijo gledišč. Vsako od teh možnosti je treba razumeti kot specifično pripadajočega duhovnozgodovinskega horizonta, kar pomeni, da se spis Uspenskega ob načelni obravnavi odpira tudi evoluciji kompozicijskih principov umetnosti.

Uspenski skozi problem gledišča – pojem je v bistvu identičen pojmu perspektive – odločilno posega v naratološka vprašanja in v

novi luči osvetljuje teorijo pripovedovalca (K. Friedemann, F. Stanzel, P. Lubbock idr.); pri tem pa je treba pripomniti, da po terminologiji Uspenskega glediščna točka največkrat ni le pozicija pripovedovalca, ampak kar avtorja, s čimer je zabrisana kategorialna razlika, ki je v teoriji pripovednega teksta (predvsem pa v temeljni razrešitvi ontološke problematike literarnega dela) že utrjena kot uporabna analitična predpostavka.

S problemom glediščne točke posega spis *Poetika kompozicije* v območje temeljnih morfoloških raziskav literature oziroma umetnosti nasploh; v isto območje pa posega tudi razprava *Semiotika ikone*, ki razmišlja o bistvu te specifične likovne govornice in hkrati išče odgovore o smislu njenega koda znotraj zgodovinskih in ideoloških predpostavk pravoslavja ter ruske oziroma bizantinske kulture.

J. Škulj

## KRONIKA KONGRES MEDNARODNE ZVEZE ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

Deveti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (AILC/ICLA) je potekal v Innsbrucku od 20. do 24. avgusta 1979. Ker je slovenski tisk že sproti objavil nekaj poročil o njem, povzemamo le glavne podatke. Na kongresu je sodelovalo okrog 700 udeležencev, ki so pripravili čez 500 referatov. Večina jih je tudi tokrat prišla iz zahodne in srednje Evrope ter iz severne Amerike. Za razliko od prejšnjega kongresa (1976 v Budimpešti) je bila tokrat nekoliko slabša udeležba iz Latinske Amerike ter iz azijskih in afriških držav. Glede na kraj, pa tudi glede na nekatere razpisane teme je razumljivo, da je tokrat prišlo razmeroma dosti referatov iz nemško govorečih dežel, kar po svoji priči o tem, da doživlja primerjalna književnost tam v zadnjem času precejšen razmah. Opazno vlogo so na kongresu igrali tudi udeleženci iz

Jugoslavije; k temu je poleg geografske bližine nedvomno prispevalo svoje tudi dejstvo, da so bili naši znanstveniki v zadnjih letih zastopani v organih mednarodne zveze in da je bil glavni organizator kongresa beograjski komparativist Zoran Konstantinović, redni profesor in ustanovitelj inštituta za primerjalno književnost na innsbruški univerzi. Med jugoslovanskimi referenti sta bila tudi dr. Janko Kos in Majda Stanovnik.

Glavne teme kongresa so bile: literarna komunikacija in recepcija; klasični modeli v literaturi; literatura in druge umetnosti; razvoj romana. Kongres je deloval predvsem po sekcijah. Plenarne seje so bile bolj reprezentativnega značaja in so se tako z izborom referatov (R. Mortier, R. Wellek, H. Rüdiger) kot z vsebino njihovih referatov posvečale bolj obnavljanju že znanega in utrjevanju skupnih stališč kakor raziskovanju novega. Ob vsem tem je bilo še nekaj spremnih prireditev o posameznih specialnih temah, kot