

revija

# primerjalna književnost

ljublana 1978 · številka 1-2

Anton Ocvirk:

PESNIŠKA UMETNINA IN LITERARNA TEORIJA

Dušan Pirjevec:

FILOZOFIJA IN UMETNOST

Janko Kos:

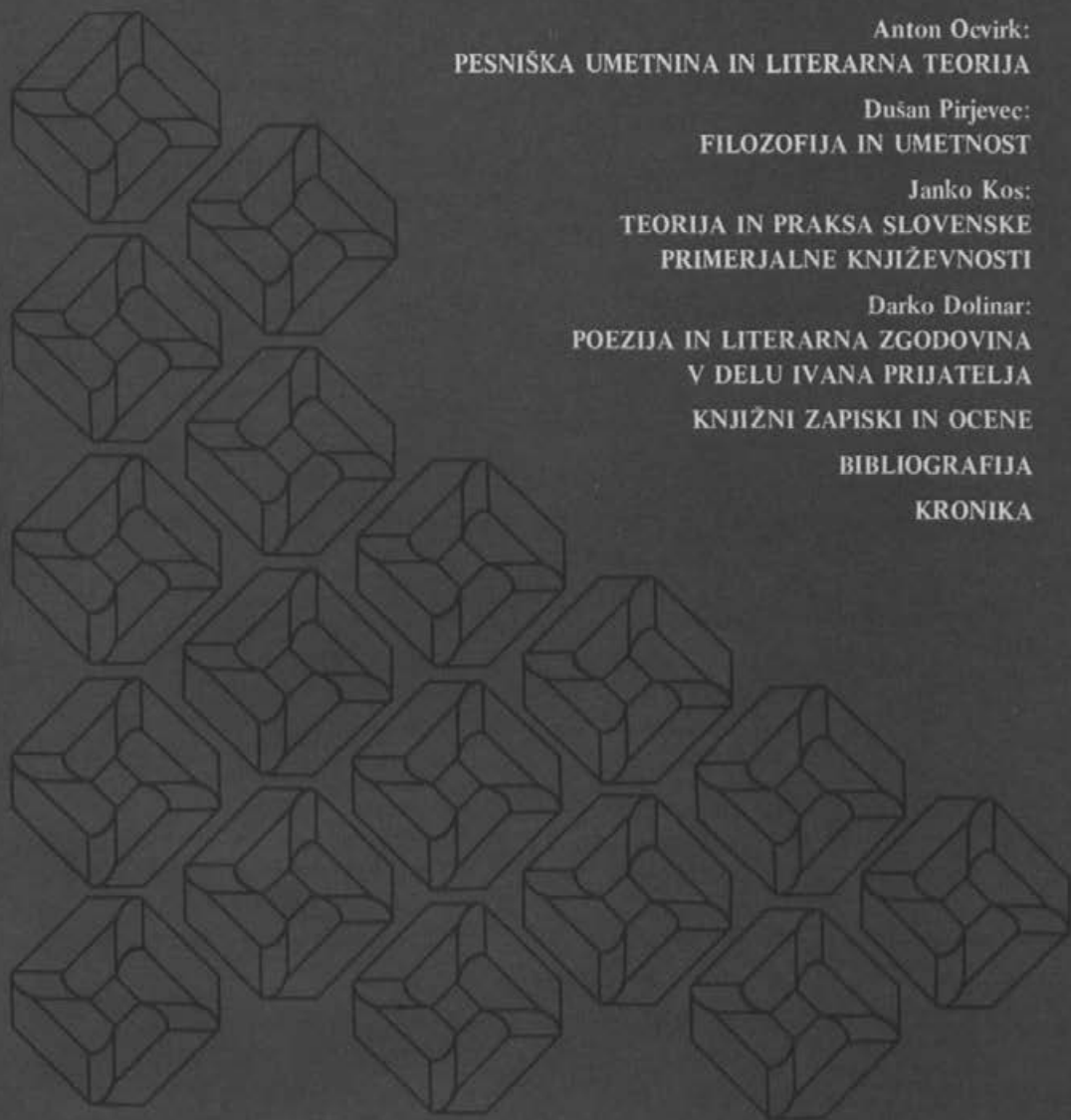
TEORIJA IN PRAKSA SLOVENSKE  
PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI

Darko Dolinar:

POEZIJA IN LITERARNA ZGODOVINA  
V DELU IVANA PRIJATELJA  
KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

BIBLIOGRAFIJA

KRONIKA



# PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik 1, št. 1-2, Ljubljana 1978

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Franček Bohanec, Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Mirko Jurak, Vital Klabus, Marjana Kobe, Evald Koren, Vlasta Pacheiner, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dopsna delavska univerza Univerzum, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

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

Letna naročnina 80 din, za študente 40 din

Tekoči račun: 51000-620-678-52401 z oznako „za revijo“

Nov. tekoči račun: 50101-678-52401

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



PO 1799/1981

## VSEBINA

Za uvod .....	1
<b>Razprave</b> .....	4
Anton Ocvirk: Pesniška umetnina in literarna teorija .....	4
Dušan Pirjevec: Filozofija in umetnost .....	21
Janko Kos: Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti .....	30
Darko Dolinar: Poezija in literarna zgodovina v delu Ivana Prijatelja .....	44
<b>Knjižni zapiski in ocene</b> .....	54
Literatura. Leksikoni Cankarjeve založbe (M. S.) – Anton Ocvirk, Evropski roman (J. K.) – Matjaž Kmecl, Mala literarna teorija (D. D.) – Dimitrij Rupel, Svobodne besede od Prešerna do Cankarja (M. D.) – Henryk Markiewicz, Glavni problemi literarne vede (J. Š.) – Povijest svjetske književnosti (V. T.) – Milivoj Solar, Teorija književnosti (V. J.) – Zdenko Škreb: Studij književnosti (M. D.) – Käthe Hamburger, Logika književnosti (J. K.) .....	54
<b>Bibliografija</b> .....	62
Znanstveni in strokovni spisi Antona Ocvirka (M. Clemenz) .....	62
<b>Kronika</b> .....	68
Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije .....	68

## Za uvod

S tem zvezkom se slovenski javnosti predstavlja nova revija, ki ne želi postati samo znanstveno glasilo svojega izdajatelja, temveč predvsem glasilo stroke, katere ime je prevzela v naslov. S tem je do neke mere že nakazan njen profil, ki pa ga je treba še podrobneje pojasniti. Zlasti se na začetku ni mogoče izogniti morebitnemu skeptičnemu ugovoru, češ, ali je taka revija sploh potrebna. Znano je namreč, da se z vprašanji literarnih ved ukvarjajo vsaj tri slovenske znanstvene oziroma strokovne revije, ki jih štejejo za eno svojih glavnih nalog, in da vrh tega posega na to področje z rednimi ali občasnimi prispevki še lepo število drugih periodičnih publikacij. Ali torej ne bomo podvajali nečesa, za kar je že dokaj dobro poskrbljeno?

Ce nova znanstvena revija posega na nova področja ali odpira nove vidike, je to pač zadosten razlog za njen nastanek. S to ugotovitvijo se ujema načelno spoznanje, da vsaka stroka potrebuje svoje glasilo – in po tem načelu se ravnaajo navsezadnje tudi družbeni mehanizmi, ki pri nas uravnavajo področje znanstvene in strokovne publicistike. Glede na to pa se vprašanje o reviji prenese v okvir širšega vprašanja o sami stroki, torej v našem primeru o primerjalni književnosti, o njenem mestu in vlogi znotraj celotnega območja literarnih ved.

Vprašanje, ki zadeva specifično naravo stroke, njeno opredelitev predmeta raziskovanja in razmejitev od sosednjih področij, specifične načine obravnave in z njimi povezane cilje ali namene, je za sleherno stroko temeljnega pomena, tako da se v njenem razvoju zastavlja venomer znova in zahteva v drugačnih razmerah drugačne odgovore. Spričo tega je razumljivo, da tudi revija, ki je glasilo neke stroke, lahko šele z vso svojo dejavnostjo prispeva svoj delež k temu procesu – v našem primeru k temu, da pomaga podrobneje opredeliti mesto in vlogo primerjalne književnosti na Slovenskem.

Ce torej ni mogoče vnaprej zapisati v program čisto podrobnih opredelitev, ki se izoblikujejo šele z daljšo dejavnostjo, je vendar potrebno naznačiti njena glavna izhodišča in smeri. Te so povezane s spoznanjem, da je primerjalna književnost z literarno teorijo ena izmed literarnih ved, ki ima tudi na Slovenskem že dokaj dolgo samostojno tradicijo. O tem pričajo že zunanja dejstva: na ljubljanski univerzi tečejo predavanja iz tega predmeta od leta 1925, pet let zatem je primerjalna književnost postala posebna študijska smer, takoj po vojni pa je dobila tudi lastno, četudi skromno institucionalno bazo, ko je bil zanj ustanovljen poseben oddelek na filozofski fakulteti. Te zunanje spremembe so sledile notranjemu razvoju stroke: prvi pomembni spisi, ki sodijo na njeno področje, so na Slovenskem nastali že ob začetku stoletja, sredi tridesetih let pa je stroka z delom Antona Ocvirka dobila

tudi obširno in podrobno teoretično utemeljitev. Stvari so tekle torej podobno kot že dosti prej pri razvitejših evropskih narodih in kot se danes nadaljujejo na čedalje širšem območju, v Evropi in drugod. Vendar ta proces na Slovenskem ni bil samo bolj ali manj naključna posledica osebnih nagnjenj in posnemanja evropskih zgledov, temveč je povezan z notranjimi razvojnimi nujnostmi naše literarne vede, ki jo je, tako kot vso znanost v sodobnem času, zajel proces specializacije. Po eni strani je bilo kajpada neizogibno, da je bila slovenska literatura deležna znanstvene obravnave predvsem z nacionalnega literarno-zgodovinskega vidika in da je naša literarna veda raziskovala njen razvoj znotraj slovenskih jezikovnih in etničnih meja ter ga povezovala zlasti z drugimi področji nacionalne zgodovine. Po drugi strani pa se je moralo slej ko prej izkazati, da so pri tem ostali zanemarjeni nekateri pomembni vidiki, ki se nanašajo na ustroj in bivanje slovenske literature kot literature. Zato se je ob slovenski literarni zgodovini morala razviti tudi druga smer, ki se je najprej posvetila vprašanju o zvezah in razmerjih med domačim in mednarodnim, se pravi, evropskim in svetovnim literarnim dogajanjem, o tem, kako in koliko se je slovenska literatura vključevala v širše literarne in kulturne tokove. Na to pa seveda ni bilo mogoče zanesljivo odgovarjati, ne da bi hkrati razčiščevali temeljne pojme in kategorije, ki zadevajo notranji ustroj in sestavine literature, njen način bivanja in funkcioniranja. Gre torej za primerjalno literarno zgodovino in literarno teorijo – oba aspekta, ki ju zajema s tradicijo uveljavljena oznaka „primerjalna književnost“ in ki v njenem okviru nista le institucionalno povezana, temveč se predvsem tudi vsebinsko dopolnjujeta.

Odslej je tako kot v vrsti drugih dežel tudi na Slovenskem primerjalna književnost samostojna stroka, ki opravlja svojo specifično funkcijo v slovenski znanosti in kulturi. Sodi namreč v tisto skupino humanističnih ved, ki so po svoji naravi usmerjene v opravljanje specifične kulturne funkcije. Ko raziskuje zveze med slovensko literaturo in evropskimi literarnimi in umetnostnimi tokovi v preteklosti, osvetljuje vrsto virov našega kulturnozgodovinskega razvoja; ko obravnava različne pojave in procese v svetovni literaturi, zlasti tiste, ki so značilni za današnji čas, utira pot za njihovo spoznavanje v slovenskem prostoru in s takšno posredniško vlogo ne bogati le naše znanstvene kulture, temveč tudi našo literarno zavest in ustvarjalnost. Obenem pa odpira eno izmed možnih poti za spoznavanje in uveljavljanje naše kulture v svetu; ni namreč naključje, da se ta stroka v zadnjih desetletjih tako močno razvija zlasti pri manjših evropskih narodih in v deželah v razvoju, ki vidijo v njej sredstvo za uveljavljanje svoje kulturne emancipacije. Seveda pa ostaja ob vsem tem slej ko prej v ospredju njena specifična znanstveno spoznavna funkcija.

Da bi stroka lahko opravljala opisane naloge, potrebuje svoje glasilo. Nekatere sedanje znanstvene in literarne revije sicer res objavljajo tudi članke s področja primerjalne književnosti; vendar je to zanje le postranska dejavnost, zato se v njih ne more docela razviti značilni tip znanstvene in esejistične publicistike, kakršnega goji ta stroka. Naša revija torej namerava zapolniti to vrzel, postaviti v ospredje specifično problematiko stroke in pomagati, da bi lahko izoblikovala svojo pravo podobo in jo prikazala v javnosti. Zato si bo revija na eni strani prizadevala ohraniti in še naprej vzdrževati stik z razvojem stroke po svetu, stik, ki ga je slovenska primerjalna književ-

nost doslej vzpostavljala na nekaterih področjih z manjšimi ali večjimi težavami, ponekod samo registrirala potrebo po njem, ponekod pa tudi držala korak s samimi vrhovi stroke. Obenem pa bo revija upoštevala dejstvo, da mora izhajati iz svojega časa in prostora: tako, da bo kritično pretresala in selektivno prevzemala ter nadaljevala tisto, kar je doslej že ustvarila tradicija slovenske literarne vede, in pa tako, da bo skušala premisliti in utemeljiti svoja stališča glede na to, kakšno je mesto in pomen literature za nas, v tem času in na tem kraju – saj se glede na to oblikuje širši predznanstveni stik z literaturo, ki v dobršni meri vnaprej opredeljuje poznejši potek znanstvenega raziskovanja.

Kakor predvidevamo, naj bi se članki in razprave v reviji nanašali predvsem na tale področja: raziskovanje odnosov med slovensko in evropsko oziroma svetovno literaturo; obravnavanje evropskih in svetovnih literarnih pojavov, procesov, problemov, zlasti tistih, ki so najbolj značilni za današnji čas; teoretične in historične raziskave literarnih vrst in oblik, smeri in obdobjev evropske tradicionalne in moderne literature; vprašanja o bivanju, ustroju in funkcioniranju literature; kritično problemsko obravnavanje sodobne literarne vede, njenih različnih smeri, idejno teoretičnih aspektov in metodologij; vse to pa s posebnim ozirom na ustrezne slovenske pojave in na pomen vseh teh kategorij za slovensko literarno vedo ter sploh za našo znanost in kulturo. Poleg razprav in člankov bo revija objavljala tudi bibliografske in dokumentarne prispevke ter poskušala sistematično spremljati izhajanje novih strokovnih del, saj ravno na tem področju čutimo precejšnjo vrzel.

V prvi številki so zbrani prispevki, ki jih po času nastanka loči več kot celo desetletje in so delo vsaj treh generacij slovenskih komparativistov, združuje pa jih to, da so pretežno usmerjeni k načelnim in teoretičnim vprašanjem. Tako sestavljajo pregled, ki mu seveda še veliko manjka do tega, da bi bil popoln, a je kljub temu mogoče trditi, da vsaj v skopi obliki predstavlja najznačilnejše dosežke naše stroke. Posamezne prispevke ločijo precejšnje vsebinske razlike, ki pa jih sploh ni treba zakrivati, saj po svoje pričajo o vsebinskem bogastvu in raznolikosti dosežanj razvoja. Revija tudi v prihodnje ne namerava uveljavljati takega posebnega, natančno opredeljenega in vse druge izključujočega koncepta primerjalne književnosti ali sploh literarne vede. Upamo namreč, da prej nakazane temeljne opredelitve dosti na široko označujejo polje, na katerem se lahko v sodelovanju in v ustvarjalnem soočanju mnenj in stališč sreča večina tistih, ki že delajo ali začinjajo delati na ožjem področju naše stroke in na sosednjih področjih in ki razmišljajo o literaturi in literarni vedi, o njunem medsebojnem razmerju ter o njunem pomenu in vlogi v sodobnem svetu.

**Anton Ocvirk:**

**PESNIŠKA  
UMETNINA  
IN  
LITERARNA  
TEORIJA**

*Kratek pregled teorij o literarnem delu v starejši poetiki ter v pozitivistični literarni teoriji in zgodovini uvaja v osrednji problem: kako obravnavajo delo novejše literarnoteoretične smeri, kako gledajo na razmerje med njegovo vsebino in obliko in kakšne raziskovalne metode izvajajo iz tega. V nasprotju s pozitivizmom, ki poudarja predvsem vsebino, združuje avtor novejše smeri, ki dajejo prednost obliki, pod skupnim vidikom esteticizma oziroma larpurlartizma. Podrobneje pretresa nemško novoidealistično literarno vedo, ruski formalizem in fenomenološko-eksistencialistično smer ter zavrača variante larpurlartizma, ki jih odkriva v njih. Nasproti jim postavlja svoj pogled na pesniško umetnino kot estetsko celoto ideje, snovi in oblike, ki jo je treba obravnavati tako, da najprej analiziramo vlogo pesniške besede v umetnini in raziščemo sintezo njenih različnih funkcij.*

Zlepa ne naletite v naših dneh na vprašanje, ki bi bolj vznemirjalo filozofijo umetnosti, estetiko, literarno teorijo in sociologijo, kadar se loteva slovstvenih pojavov, kakor je tisto, ki hoče razjasniti naravo, pravzaprav bistvo pesniške umetnine. S tem nočem reči, da so bile prejšnje dobe slepe za vse, kar sega v notranje predele umetnosti in pesniškega oblikovanja, ali da so se ukvarjale le z drugotnimi, denimo, postranskimi zadevami. Trditi kaj takega bi ne bilo samo tvegano, temveč tudi v nasprotju z dejstvi: lahko pa bi se celo zdelo, kakor da namerno pretiram, ko pripisujem edino naši dobi smisel za raziskave, ki si prizadevajo dognati osrednje sestavine besednih tvorb in njihov ustroj. Vendar moram pristaviti, da niso bili pogledi na literarno delo v preteklosti nikoli tako kričeče med seboj si nasprotni, kakor so danes, kaj šele, da bi bili tako apodiktično enostranski in vrh vsega še kar se da zapleteni.

Če hočemo biti pravični, in to je naša dolžnost, moramo priznati, da je bila literarna teorija, naj so jo svoj čas imenovali kakorkoli že, vedno usmerjena k umetnini in da se je neprestano ukvarjala samo z njo, a seveda z drugačnih vidikov, kot pa bi mi danes radi. To ni tudi nič nenavadnega, ko pa je bila vselej odvisna od okusa svoje dobe ali neposredne tradicije in njene miselnosti. Zato ne kaže zamoščati, da se je dobro dolgo skladala s časom, v katerem se je uveljavljala, najčešče pač tako, da ni kršila dogovorov.

Morda je bil Aristotel prvi, ki je v antiki stopil prek ovir – bodisi da so to bili vsakovrstni predsodki ali pa neposredno estetsko izročilo – ki so mu zastavljale pot do umetnine, in se tako izvil iz začaranega kroga apriorizmov, v katerega se je ujel Platon. Res so od renesanse dalje iz njegove **Poetike** skušali razni teoretiki razbrati pravila, ki bi naj bila bistvena za besedno umetnost sploh, hočem reči, nekakšne večno veljavne zakonitosti, po katerih se mora pesnik ravnati, če naj bo njegovo delo dognano in lepo. Vendar so vsi, ki so se naslanjali nanj, bodisi da so se imenovali Bernardino Daniello, Francesco Robertelli, Trissino, Scaliger, Ronsard, Boileau, Gottsched, Lessing ali kako drugače, obračali njegove ideje po svoje, jih prilagajali svojim estetskim nazorom in s tem nehote maličili pravo vsebino njegovih hilomorfičnih pogledov na tragedijo, ep in komedijo.

---

Predavanje na SAZU dne 10. 2. 1965 s poznejšimi dodatki; v tisku še ni bilo objavljeno.

Temu je bilo krivo marsikaj, ne samo fragmentarnost Aristotelove **Poetike** ali morda več kot tisoč osemstoletna razdalja od nastanka njegovega spisa, marveč še zlasti latinski prevodi, ki so nastali v dobi humanizma in niso mogli popolnoma ujeti pravega smisla besedila. Pri tem moramo upoštevati še izredno močan vpliv rimske klasične tradicije, ki je delovala sprva živeje in neposredneje na novejša obdobja evropske literature od renesanse dalje kakor pa grška.

Da se izognemo podrobnostim, ki bi nas zavedle od našega predmeta, moram omeniti samo Horacov spis **Ars poetica**, delo, ki je z vso silo vplivalo na evropski klasicizem. Horacu ni bilo do bistva stvari, kar je tako vznemirjalo Aristotela, ampak za zakonik pravil, ki naj obveljajo, ker so najuspešnejša in najbolj v skladu z razumom, celo za vzorce, ki naj bi bili uporabni, ker imajo v sebi pravo mero in urejenost. Med obema poetikama, Aristotelovo in Horacovo, zija tristo let časovne razdalje, kar ni malo, če pomislimo, kaj vse je v teh stoletjih prinesel s seboj helenizem, doba, ki se je odtrgala od živih virov domače zemlje in grške elementarnosti ter se pognala v artistično prefinjenost, uglajenost in svojevrstno baročnost. Če je helenizem spočetka vplival na rimsko poezijo, pa je s Horacovim načelnim spisom doživel popoln odboj. To nam tudi razjasnjuje, kam so pravzaprav naperjene nekatere njegove teze o lepem in zakaj se tako zavzema za enotno zgradbo (*simplex et unum*), oprto na razumni in skladni potek dogodkov.

Tako smo že v antiki priče dveh različnih vrst literarne teorije. Prvo, ki izvira iz Aristotela, bi lahko imenovali raziskujočo, ker ji je do bistva stvari; drugo, ki se je najočitneje pokazala pri Horacu, pa normativno, ker podaja predpise, govori o najuspešnejših načinih pesniškega izražanja in utemeljuje, kaj je apriori estetsko pomembno.

Pričakovali bi, da bi se v evropski literarni teoriji uveljavile Aristotelove pobude, vendar ni bilo tako. Glavno besedo je imela slej ko prej normativna poetika. S svojo didaktično metodo in estetskimi načeli je vzgajala in učila, skratka, uveljavljala vrsto vidikov, ki so bili skoraj do srede 18. stoletja nedotakljivi.

To pa ni nič izjemnega. Na podobna dela zadenete tudi v orientalskih literaturah, le da se temeljito razlikujejo od evropskih, a ne po svoji didaktični obliki, pač pa po posebnem pogledu na poezijo in umetnost. In tudi pravila v njih niso oprta na racionalistične postavke, marveč na religiozno moralne osnove, kolikor ne govore zgolj o zunanjih stilnih zadevah. Vzemite v roke **Ogledalo pesniške umetnosti** staroindijskega pisatelja in teoretika Dandina, ki je baje s konca 7. ali začetka 8. stoletja, in kaj kmalu zapazite, da ste tudi tu pod diktatom predpisov, le da ne veljajo zgradbi pesniškega dela, zato pa bolj literarnim snovem in še posebno pesniškemu okrasju.

Podobno je z **Razmišljanji o umetnosti** iz 10. stoletja staroindijskega dramatika Rajasekhare, čeprav je njegov pogled na poezijo širši in mestoma tudi bližji načelom vrednotenja. In če bi stopili še v arabsko literaturo, bi zadeli ob spis Abuja Hamida Al-Ghazalija z naslovom **O poeziji, glasbi in duhovnem življenju** iz 11. stoletja in se nenadoma znašli v ozračju islamske mistike.

S tem pa še zlepa nismo prišli stvari do kraja, saj smo navedli le dve vrsti poetik. Nove pobude, da bi se Evropa otrešla diktature klasičnih vzorov, ki so veljali za višek vsega človeškega ustvarjanja, prodro v literarni teoriji na dan v predromantiki, obdobju, ki proti

koncu 18. stoletja odkrije starogermansko ljudsko poezijo in spozna, da ni vse, kar imamo za poetično in lepo, neogibno vezano na razum in pravila. In tako postavi nemška romantika nasproti učenemu pesniku, ki piše po načelih klasicistične poetike, naravnega genija, umetnika, ki ustvarja po zakonih svoje nadarjenosti, češ da je njegovo delo pristnejše, globlje in tudi učinkovitejše od razumskih tvorb. Tedaj zaslovi v Evropi Shakespeare in postane na mah simbol neodvisnega, samo iz sebe snujočega duha.

Po vsem tem bi se morala tradicionalna poetika razbiti v nič, vendar se je izognila navalu novih idej tako, da jih je prevzela, kolikor se je dalo, v svoj sistem in jih stopila s starimi v čudno mešanico tega in onega.



Resnično temeljit obrat od normativne literarne teorije pa je sprožil šele pozitivizem. Tainov nauk o treh determinantah, razširjen v **Filozofijo umetnosti**, kakor je naslov njegovemu spisu iz leta 1865, je prinesel v obravnavanje pesništva prav revolucionarne poglede. Poslej ni umetnina nič več rezultanta pravil ali genialnega navdiha, pač pa naraven plod bioloških in psiholoških procesov, pravzaprav zakonov, ki so v enaki meri veljavni za somatično plat človekovega bitja kakor za njegove duševne lastnosti. Po Tainu so to neizpodbitna dejstva, ki jih ne gre zanikati, ko pa se jih da znanstveno dokazati.

V hipu, ko so vdrli na področje umetnosti fiziološki aspekti, so morali pozitivisti nujno prienačiti nastanek pesniškega dela biološkemu procesu, kakršnega poznamo pri porajanju živih bitij. In tako je umetnina postala logičen izdelek časa, okolja in pisateljeve osebnosti, hkrati pa je izgubila svojo avtonomnost in se podredila zakonom literarnega razvoja. Danes si težko mislimo, kakšen nenavaden čar je tiste dni tičal v besedi razvoj. Zdelo se je, da bo mogoče z njo razložiti tudi najbolj skrite duševne dogodke, zlasti pa razvozlati nastanek umetnine postopoma od njene prvotne zarodne zasnove, recimo zametka, ki da ima, tako so sodili, svoje korenine v pesnikovem doživljajskem in čustvenem svetu, zatem pa tudi vse nadaljnje razvojne stopnje do njene dokončne podobe.

Po vsem tem ni kazalo več kaj prida izgubljeni besed o tem, kako naj pisatelj piše in pri kom naj se vzoruje, ko pa je vse, česar se loti, apriori determinirano – ali če naj se izrazim določneje – neutaljiva posledica njegovega psihofizičnega ustroja, ki da je edini indikator njegove ustvarjalne usmerjenosti in sposobnosti.

Potemtakem ni pesnik v nobenem pogledu svoboden, ko pa so vse njegove odločitve pri pisanju utemeljene v njegovi duševnosti, kakršna pač že je, v njegovem temperamentu in delovanju njegovega živčnega sistema. In tudi pesniška domišljija ni odtlej dalje več nekakšna nedoločljiva skrivnost, kakor so mislili svoje dni, ko pa ni v ničemer odvisna od neznanih, morda celo nadnaravnih sil, ampak jo moramo imeti za eno izmed človekovih psihičnih lastnosti, le da se pojavlja v različnih oblikah, moči, napetosti in učinkovitosti, kar je tako nazorno popisal leta 1900 francoski pozitivistični psiholog Theodule Ribot v delu **L'Imagination créatrice**, s katerim je vplival tudi na literarno teorijo.



Če je tako, kakor so mislili pozitivisti, potem je jasno, da je umetnina, če naj ta pojem še kaj velja, razložljiva edinole iz pesnika samega in tega, kar vemo o njegovem življenju, čustvih, odnosu do sveta, miselnosti, politični in svetovnonazorski usmerjenosti. In temu spoznanju so sledile logične posledice.

V tem hipu stopita v ospredje slovstvenih raziskav, ki so bile dotlej povečini filološke narave, biografika in literarnozgodovinska empirija, obe oprti na dosledno pojmovani kavzalni neksus, to je na prepričanje, da ni v literarnem delu ničesar, kar bi ne imelo svojega doživljajskega ozadja ali jedra, pa čeprav ga vedno niti ne poznamo. Bolj ko estetska vrednost pesniške umetnine, njena oblika in zgradba, je postalo poslej važno vprašanje, kaj se skriva na dnu njene motivike in za njenimi liki, v kakšnih pogojih, kdaj in kako je nastala, zlasti pa še, kakšni življenjski nagibi so jo sprožili obenem z raznovrstnimi vplivi, ki so delovali nanjo. Nekateri literarni zgodovinarji pa so šli še dlje in si prizadevali sklepati iz literarnih del na pisateljevo osebnost, njegovo naravo, življenjski nazor in še na sto drugih reči.

S tem pa je umetnina dokončno izgubila svojo individualnost in postala samo še literarnozgodovinski predmet in biografski dokument, s katerim lahko počneš po mili volji, karkoli hočeš. Po vsem tem se ne moremo čuditi, če so se nanjo vrgli tudi psihologi, psihiatri, psihopatologi in psihoanalitiki, a ne zato, da bi v njej ugotovili, kaj je estetsko dragocenega, ampak da bi vsak po svoji poti in na svoj način zbrali čimveč značilnosti o pesnikovi osebnosti in marsikaj še za svojo stroko.



In sedaj je morala tudi literarna teorija, če je hotela postati pozitivistična, do dna spremeniti svoje metode in pogled na pesniško umetnino; odreči se je morala svojemu normativnemu značaju in se preleviti v znanost. To pa ni pomenilo samo otestiti se vsakovrstnih apriorizmov, eklekticizma in didaktičnih ciljev, marveč se notranje popolnoma preurediti.

In tako dobimo dve novi obliki literarne teorije: deskriptivno in analitično. Obe skušata biti vsaka po svoje znanstveni in obe takoj razpadeta na vrsto panog, ki so bile svoj čas posamezna poglavja poetike, a se sedaj razrasejo v obširna področja; in sicer na stilistiko ali raziskavo pesniške govornice, metriko z zgodovino verza, poetiko s sistematično literarnih vrst, na literarnozgodovinsko metodologijo in psihologijo umetnosti, ki se je lotevajo poklicni psihologi, kot npr. v Nemčiji Müller-Freienfels s svojim spisom *Psychologie der Dichtkunst* iz leta 1923 ali pisatelji sami kot npr. v Franciji André Malraux v vrsti knjig z naslovom *Psychologie de l'Art* iz leta 1950, da lepe kopice drugih imen in spisov niti ne omenim.

Vse to je imelo dobre in slabe posledice, saj je po eni strani teoretično razmišljanje o poeziji pripeljalo do vedno večjih in globljih razgledov po umetnosti sploh in do spoznanj, ki so znanstveniku pomagala odkriti marsikaj zanimivega in dragocenega; po drugi strani pa je umetnina kljub vsemu stopila kot svojevrstna estetska stavba in po svoji sestavi enkratno, neponovljivo dejanje močno v ozadje, kolikor se ni najčešče razbila v mnogovrstne sestavine, osvetljene po svoje, ko

pa ni bilo mogoče najti postopka, po katerem bi se dalo verzna in stilna spoznanja združiti še z vsemi drugimi v celoto.

Nič bolje, v resnici še mnogo slabše je bilo z literarno zgodovino. Njeni pogledi, uprti samo v kulturno-idejna ozadja dob in življenjske poti pisateljev, kar se ji je zdelo bistveno važno, da ne govorim o oznakah razvojnih procesov, so popolnoma zdrknili mimo pesniških umetnin v golo naštevaje.

Le odprite znamenita literarnozgodovinska dela iz konca preteklega in prvih desetletij našega stoletja – Wilhelma Schererja, Francesca de Sanctisa, Aleksandra Nikolajeviča Pypina, Georga Brandesa, Gustava Lansonja in celo Bediera in Hazarda – in ne bodite presenečeni, če boste izvedeli marsikaj tehtnega o slovstvenih tokovih, miselnosti dob, zgodovinskih ozadjih in o usmerjenosti rodov in skupin, da se boste razgledali po dolgi vrsti pesnikov in pisateljev, celo esejistov, kritikov in ideologov, prav nič pa ne boste brali o umetninah samih, njihovi zgradbi, obliki, stilu in estetski vrednosti.

Temu ni kdove kaj ugovarjati, čeprav smo navedli le neznamen del vprašanj, ki sodijo k razumevanju pesniške umetnine. In vendar se literarna zgodovina kaj dolgo ni zanimala niti za najpoglavitejša med njimi: bržčas zato, ker se ji niso zdeli pereča. Razlogi, da se jih ni lotevala, pa tudi niso bili toliko v njeni pozitivistični raziskovalni metodi, kakor bi morda radi nekateri, čeprav tudi tega ne gre zavračati, kolikor v njeni izredno ozki, večkrat docela neprebujeni zavesti, kaj je pravzaprav bistvo njenega predmeta. Ni si namreč bila na jasnem, da so literarna dela, o katerih govori, važna predvsem kot umetniška dejanja pesnikove ustvarjalne moči in da je ravno vrednotenje bistveno za pravilno razjasnitev slovstvenih procesov.

Ta misel je bila predolgo po nemarnem zabrisana in zato nikoli dosledno upoštevana. Vrednotenje je bilo omejeno samo na splošne vsebinske in snovne oznake del, predvsem pa na njihovo časovno ozadje in pesnikova življenjska spoznanja, vse drugo je bilo izločeno iz zgodovinskega orisa kot nekaj postranskega, s čimer si ne moreš kdove kaj pomagati. Dnevna kritika, h kateri se je literarna zgodovina tako rada zatekala, kadar je obravnavala daljna in bližnja razdobja, pa se je vselej v nemajhni meri ravnala po aktualnih časovnih geslih, ne pa po estetskih kriterijih. Tako so nastala mnogovrstna navzkrižja pri razporejanju pesnikov po njihovi resnični umetniški ceni, istočasno pa je zamrlo zanimanje za estetske vrednote njihovih del, če se je sploh kdaj prebudilo do jasnega spoznanja. Od tod tako neznamenno ukvarjanje s pesniško obliko in tehniko, kakor da bi to bili za literarnega zgodovinarja dve povsem postranski komponenti umetnin.

Kakor hitro pa nas prenehajo privlačevati slovstvene tvorbe samo kot zgodovinska dejstva in splošno kulturni dokumenti in nas začno zanimati kot umetniške vrednote, ki jim velja odkazati pravo mesto v literarnem procesu po njihovem pomenu, takrat se takoj spremenijo tudi naši postopki: kvantiteto zamenja kvaliteta, deskripcija pa se umakne kritičnim posegom v umetnine. Literarna zgodovina noče biti več magnetofon, ki posname na svoje trakove vse, kar plane nanje: plemenite zvoke in kakofonične šume in ropote, dragoceno in nepomembno, temveč estetski selektor. In tedaj pridejo do veljave tudi stilne in kompozicijske opredelitve literarnih besedil hkrati z oznakami njihovih notranjih zgradb.

In v resnici se je že v dvajsetih letih našega stoletja dvignilo iz vrst znanstvenikov samih nekaj glasov s trditvijo, češ da je literarna zgodovina, kakršna je, zašla v krizo. Najprej se je zdelo, da tiče napake v njeni deskriptivni metodi in pretirani akribiji. Zato so nekateri menili, naj bi postala bolj idejno načelna ali da bi se oklenila generacijskih stilnih vidikov, drugi pa so skušali najti rešitev v upoštevanju antitetične svetovnonazorske tipologije po zgledu umetnostne zgodovine, kar je leta 1922 tudi uresničil Fritz Strich z monografijo *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*.



S tem pa nesporazumov še vedno ni bilo konec, kako neki, ko pa tudi nova literarnozgodovinska dela niso popolnoma prepričala. In tedaj se je nenadoma razodelo, da je pravzaprav vsega kriv pozitivizem s svojimi enostranskimi pojmovanji umetnosti. In to je tudi obveljalo. Odtlej dalje pa do naših dni doživlja literarnozgodovinski pozitivizem od vseh strani vedno določnejše in odločnejše naskoke, češ da je s svojimi determinantami ponižal pesnika v brezosebno bitje, nekakšen avtomat, čeprav ga je postavil v ospredje dogajanja, in da je slep za lepoto, se pravi za vse, kar je onkraj dokazanega in z dokumenti podprtega. Obenem pa so se zadnja desetletja začeli porajati novi sistemi, ki naj bi spravili literarno zgodovino na rešilno pot.

Njihovo izhodiščno načelo lahko kaj hitro doženete. Le obrnite pozitivistično doktrino na glavo in dokazujte vse diametralno nasprotno, kot je učila ona, in takoj se vam bodo stvari razjasnile. Zato 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 razvojne zgodovinske obravnave, biografiko ter analitične posege v dobe in smeri.

Toda tudi novi pogledi na literarno zgodovino, ki je sedaj samo še po imenu zgodovina, so zbudili nemalo pomislekov, in to tem več, kolikor bolj silijo v dosledni subjektivizem. Emil Staiger, zastopnik interpretacijske metode, je v knjigi *Die Kunst der Interpretation* leta 1955 na glas priznal, da umetnine ne moremo razložiti ne iz pesnikovega življenja ne s pomočjo kavzalnih zakonov, ker da se poezija sploh ne da znanstveno obravnavati. Po njegovem ni umetnost z ničimer zvezana z življenjem, pa čeprav je tako mislil Goethe in o tem prepričeval tudi druge.

Lepo zveneče trditve in res tudi dosledno antipozitivistične, le da, žal, niso kdove kako izvirne. Že dve desetletji pred Staigerjem, leta 1931, je zapisal Husserlov učenec, privrženec fenomenologije, poljski filozof Roman Ingarden v svoji knjigi *Das literarische Kunstwerk*, v poglavju o tem, kaj ne sodi k slovstvenemu delu, naslednje: „Predvsem je zunaj literarnega dela avtor sam z vsemi svojimi življenjskimi pripetljaji, doživetji, zlasti pa ne tvorijo nobene sestavine njegove umetnine njegova doživetja med ustvarjanjem.“

Zanimiv in logičen skok v drugo skrajnost, vendar ne popolnoma prepričljiv, ko pa nas že izjave pesnikov samih, ne da bi se nam bilo treba zateči k psihologiji ustvarjanja, pouče, da so stvari dokaj drugačne. Toda svojo tezo so morali zastopniki novih smeri pripeljati

do absurda, da je bil pozitivizem dokončno obsojen. In ali naj kdo obžaluje, da je doživel brodolom? Samo tisti morda, ki si ne more misliti, da so možne še druge poti do umetnine, ali pa tisti, ki ne vidi zmot ortodoksne pozitivistične literarnozgodovinske metode.

Mar pa si je kljub vsemu, kar trdi fenomenologija, res mogoče a priori misliti, da ni nobenih zvez med pesnikom in njegovim delom? Ali bi se ne dalo po tem postopku celo dokazati, da ga ni nihče napisal, temveč da je nastalo kar samo po sebi? In kaj naj storimo z mnogovrstnimi pričevanji pesnikov, ki nam osvetljujejo svoje namere in cilje v pisnih in močno osebnih dnevnikih?

Posledice novih pogledov na umetnino pa so bile ravno tako presenetljive kot njihovo pojmovanje umetnosti, in hkrati tudi dosledno enosmerne. Če odmislimo pesnika od pesnitve, odpadejo od nje tudi ideje, motivi, skratka, njena življenjska nasičenost in v rokah nam ostane samo še kup besed in stavčnih zvez. Da pa bi interpretacijska metoda, mislim njeno najskrajnejšo obliko, saj je postopkov več, vendarle ohranila videz nekakšne objektivnosti, je začela razglašati umetnino za strukturo in si tako izposodila pojem, ki je po svoji vsebini zelo statičen, iz geologije, se pravi iz anorganskega sveta, in sicer zato, da bi izbrisala iz svojega slovarja močno biološko pobarvano besedo organizem, s katero je označeval pesniško delo pozitivizem.

Toda pomen besede struktura ne meri na vsebinske, idejne ali snovne prvine v umetnini, ampak predvsem na njeno zunanjo celovitost, ki bi jo lahko označili tudi z besedo lik, kar se ujema z nemškim izrazom „die Gestalt“. Če pa gremo stvari do dna, pridemo do spoznanja, da ni struktura nič drugega kot oblika. To je potrdil tudi francoski psiholog Paul Guillaume, ko je leta 1937 v svoji knjigi *La psychologie de la Forme* prienačil izraz die Gestalt besedi forma s pripombo, da je to isto kot struktura. Stvar pa niti ne bi bila tako pereča, da se ni prevesilo pojmovanje strukture samo na zunanjo plat literarnega dela, predvsem na jezikovne plasti v njem in njihov pomen za celoto.

Vse skupaj pa se je še bolj zapletlo, ko so prišli strukturalisti do prepričanja, da je za celotno stavbo lahko odločilna ena sama beseda, pač tista, ki je zanjo bistvena. Na to pot je stopil že Staiger pri interpretaciji izredno statične Mörikejeve pesmi *Auf eine Lampe*, ko je zadel v zadnjem verzu na besedo „es scheint“ in jo razložil kot „zdi se“ (videtur). Proti tej razlagi se je dvignil Heidegger in opiraje se na svojo filozofijo zvezal besedo s pojmom „sveti se“ (lucet). Kaj malo zanimiva in za Mörikejevo pesem nič kaj odločilna razprava, ki se je končala tako, da so vsi dokazi obviseli v zraku in da je vsak ostal pri svojem.



In tako smo prišli do osrednje točke v naši raziskavi, to je do vprašanja, kaj je pravzaprav oblika in v kakšnem odnosu je do vsebine.

Obedve, vsebina in oblika, sta v umetnosti hudo važni in obedve porajata iz sebe lepo število drugih vprašanj. Prvo in najbolj pereče je seveda tisto, ki meri na to, katera med obema je nosilka estetskih učinkov, katera je tedaj bolj dragocena.

Vprašanje ni novo, saj zadenemo nanj že v antiki. Odtlej je spremljalo evropsko literaturo prav do danes. Odločitve so bile

različne, včasih nasilne in enostranske, drugič dvomljive in nejasne. In ravno v najnovejšem času, zlasti od simbolizma dalje, to je od konca preteklega stoletja, se pojavljajo močno načelne, diametralno nasprotno si razlage.

Tako je videl pozitivizem, da začnem z njim, in vidi še danes, vso pomembnost umetnine v njeni vsebini. Novodobnemu esteticizmu po eni strani in strukturalizmu po drugi pa je edina nosilka lepote oblika. In tako smo se znašli v hudem sporu, ki vznemirja že nekaj časa estetiko in literarno teorijo.

Positivizem in strukturalizem se dobro zavedata svojih stališč in jih ne branita kar tjavdan. S svojimi tezami merita na celoten kompleks svetovnonazorskih osnov v umetnosti, kakor jo pojmujeta. Seveda ne smemo imeti vsebine za nekaj ozkega, kar je omejeno le na potek dogodkov v romanu ali na vrsto podob v lirski pesmi. K njej spadajo še snov, motiv in ideja. Mimo tega pa je treba po pozitivizmu semkaj prisloniti tudi pisatelja z njegovim odnosom do sveta, njegovo osebnost kot tako ter še dobo, v kateri živi. Ni vsebine brez snovi in idej, kadar imamo opraviti z umetnostjo. Oblika, trdijo pozitivisti, je pri tem nekaj drugotnega, nekaj, kar ne zadene stvari v bistvo. Kakršnakoli je že, vedno je odvisna od snovi in idej kot njiju rezultanta.

In tako se je pozitivizem vseh vrst in odtenkov vrgel s strastjo, ki morda preseneča, na ugotavljanje vsebinskih komponent v umetninah, obliko pa je postavil ob stran. Hkrati je pri njem tudi uplahnilo zanimanje za pesniško govorico, posebno še za njena estetska vprašanja. Če pa se pozitivist loči česa takega, se najraje nasloni na zgodovinska pomagala. Oblika zanj ne živi zunaj prostora in časa, ko pa ima svoj izvir v dobah in smereh. Sprva si je to seveda predstavljal dokaj preprosto. Prepričan je bil, da je mogoče spoznati obliko in oblikovne postopke, kakor hitro doženemo zgodovinske determinante literarnega razvoja in njegove idejne poteze. Spričo tega ni nič čudnega, če je Ferdinand Brunetière konec preteklega stoletja popolnoma mehanično prenesel Darwinov nauk o evoluciji vrst iz biologije na področje poetike in skušal z njim v delu *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890) razložiti razvojno pot treh osnovnih literarnih vrst v francoski literaturi.

To se je zdelo na pogled še kar modro, vendar je bilo zmotno. Naj se je Brunetière še tako trudil, da bi dokazal, kako je nastala francoska lirika 19. stoletja iz transformacije govorništva 18. stoletja, potem ko je to zamrlo, vendar ni mogel o tem nikogar prepričati. Bioloških zakonov se pač ne da meni nič tebi nič uveljavljati v umetnosti.

Nič manj odločno, a tudi nič manj enosmerno, če ne še bolj, pa ne branijo svojih tez zagovorniki oblike kot edine nosilke estetskih vrednot. Če naj jih zaradi jasnosti v našem razpravljanju strnem v eno samo oznako, bi se jim najbolj prilegal naziv larpurlartisti. Pojem je po svoji vsebini dovolj širok, da ga lahko brez obotavljanja uporabljam za najrazličnejše variante enega in istega pojava.

Vsem je skupna misel, češ da ima umetnost namen in cilj zgolj sama v sebi, da je suverena in neodvisna, se pravi, da je poezija samo takrat resnična poezija, kadar hoče biti poezija zaradi poezije in so ji tuji vsi drugi cilji, tako osebno izpovedni, moralno-etični, kakor tudi politični in idejno svetovno nazorski, skratka, življenjski. Pojem umetnosti se seveda pri vseh izenači s pojmom oblika. Ker pa pove beseda oblika marsikaj in se da definirati na dokaj različne načine –

Étienne Gilson opozarja v knjigi **Matières et Formes** iz leta 1964, da je več kot petindvajset definicij – zato poznamo več odtenkov larpurlartističnih pogledov na umetnost.

Francoski filozof Charles Lalo je posvetil leta 1939 oblikovni estetiki posebno delo z otipljivo jasnim naslovom **Umetnost daleč stran od življenja** (*L'art loin de la vie*). Pripominjam, da je isti avtor, ki je v bistvu sociološko usmerjen, napisal leta 1933 tudi delo, ki obravnava odsev življenja v umetnosti z naslovom **L'expression de la vie dans l'art**. Toda ostanimo pri svojem predmetu.

Lalo navaja tri variante larpurlartistične estetike, vsako s svojim problemskim krogom in značilnostmi: formalizem, purizem, tehnicizem. K prvi skupini spadajo po njegovem od Kanta dalje prek Herbartu in Zimmermanna do francoskega neoformalista Étienne Souriauja tisti, ki jim je oblika vse, edini nosilec estetskih vrednot, toda oblika abstraktnih likovnih sestavov, številčnih razmerij in geometričnih figur kot takih, tedaj oblika, odtrgana od predmetov in njihovih pomenov, skratka, od vsega vsebinskega.

Puristi poznajo dve obliki, čisto in nečisto; med njima pa je po njihovem bistvena razlika. Lirika je čista predvsem po svojih zvočnih in ritmičnih vrednotah, nečista, kadar izraža ideje in čustva, naj so še tako primarna, kakor so npr. erotična. Vse, kar je čisto, je zanje tudi popolno ali absolutno. Od tod pojmi čista ali absolutna lirika, popolna glasba in podobno. Po tej miselnosti je v poeziji nečisto vse, kar imenujemo snov, celo vsebina stavkov, dogajanje v zgodbi, podrobnosti pri popisih in to, kar deluje v pesmi na solze, kakor nekje pravi Mallarmé.

Tehnicizem kot tretja varianta larpurlartistizma je v nasprotju z obema drugima stvarnejši, bližji umetnostnemu predmetu. In to je zanj tudi najbolj značilno. Lepote ne išče v abstraktnih linijah in čistih oblikah, marveč v oblikovno tehničnih postopkih in v soglasju, ki ga umetnina kaže v svojem ustroju, tedaj po svoji sestavi. In vendar soglaša tehnicizem z obema drugima v tem, da ne tiče estetske vrednote ne v zgodbi ne v čustvih ne v idejah, ki jih pesniško delo izpoveduje, naj so še tako dragocene, marveč samo v njegovi obliki.

Vse tri vrste larpurlartistizma lahko dopolnimo še z drugimi. Vzemimo smer, ki se zavestno odmika od stvari in predmetov, kakršni so, in ustvarja nove, izmišljene like, ki nimajo nič skupnega z realnostjo, pač pa so gole abstrakcije in spadajo v tako imenovani abstraktizem, najsi so to posebni likovni sestavi v slikarstvu, atonalne zvočne gmote v glasbi ali akavžalne stavčne zveze v liriki. Takšne tvorbe so res avtonomne, a hkrati brez človeških vrednot in vsega tega, kar nosi s seboj življenje.

Poseben pogled na umetnost oznanja tudi tako imenovani esteticizem, miselnost, ki vidi lepoto samo v skrajno dovršeni izdelavi besednih tvorb, v njihovi kompozicijski dognanosti, simetriji, v pravilnem izrazu in zavrača drugačne oblikovne postopke in z njimi vred snovi, ki niso prikladne za takšno izražanje. Seveda je doživel esteticizem v evropski literaturi razne poudarke, svoje v baroku in takratni temni poeziji Španca Gongore, posebne v prerafaelitizmu (Rossetti, Ruskin) in francoskem simbolizmu (Mallarmé, Paul Valéry). Včasih se zdi človeku, da je esteticizmu samo do oblikovne igrivosti in ne do tega, da bi imele umetnine v sebi kaj globljega; da mu je umetnost pač igra zaradi igre.

Ne samo v estetiki, ki skuša ugotoviti bistvo lepega z abstraktnimi sredstvi, tudi v literarni teoriji ima oblika že dolgo svoje privržence. In tudi med njimi bi lahko ugotovili razne skupine, čeprav drugačne, kakor jih navaja Lalo. Semkaj bi lahko postavili tudi nekatere francoske pisatelje iz srede preteklega stoletja, ki so se v nemali za larpurlartistično geslo, Baudelaira, Théophila Gautiera, brata Goncourt in po svoje tudi Flauberta. Tako je vsaj skušal razložiti njihovo pisanje Albert Cassagne v knjigi *La Théorie de l'art pour l'art en France*. Vse skupaj pa je avtor prignal do skrajnosti. Res je trdil Flaubert, da žive lepe ideje samo v lepih oblikah, toda njegov esteticizem je imel druge korenine in ga ni mogoče enačiti z Gautierovim. V svojem romanu *Gospa Bovaryjeva* je kaj jasno izpovedal vrsto idej in prav tako v svoji *Vzgoji srca*. V obeh delih sta vsebina in oblika enakovredni sestavini.



Da se je pojavil problem larpurlartizma tudi v literarni teoriji, je razumljivo, saj smo pri analizi del v neposrednem stiku z umetninami kot čutno zaznavnimi organizmi. Toda tu nastanejo razna vprašanja, mimo katerih ni mogoče. Ali je res, se sprašujemo, da se da pri umetnini v resnici ločiti oblika od vsebine in do kakšnih podrobnosti gre to? Ali je mar oblika edini nosilec estetskih vrednot, kakor trdijo larpurlartisti, tedaj tista sila, ki nam pove o umetnosti prav vse? In kaj je pravzaprav oblika: mar sklop motivov, kakor so med seboj zvezani in sprepleteni, ali harmonija delov, se pravi njihova sestava in razporeditev, ali zgradba celote ali pesniški jezik, tedaj stil?

Pred štiridesetimi leti je skušal pri Nemcih med prvimi opozoriti na nekatera naša vprašanja Oskar Walzel. O tem govore tri njegove razprave: *Dictung und Weltanschauung* iz leta 1911, *Herbart über dichterische Form*, 1915, in *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* iz leta 1924. Njegovo najtehtnejše in tudi najobsežnejše delo o tem pa je monografija iz leta 1923 z razveseljivo načelnim, a varljivim naslovom *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Vsak izmed navedenih spisov se ukvarja z obliko in vsi izhajajo iz istega znanstvenega nazora. Kako pa bi tudi ne, ko se sučejo okoli istega predmeta, gledanega vedno z drugačnega zornega kota. Walzel je bil še vedno preblizu pozitivizmu ali vsaj nekaterim njegovim postulatam, ko je pisal svojo monografijo, da bi mogel za seboj podreti vse mostove. Po drugi strani pa so ga privlačevale tudi novoidealistične ideje, tako zelo vabljive in zapeljive, da se jim ni mogel odreči. Spričo tega je nastalo v njegovem nazoru razumljivo navzkrižje, nihanje sem ter tja med skrajnostmi, iskanje ravnotežja, a z očitno, čeprav plaho privrženostjo larpurlartizmu.

V prvi razpravi se še nikakor ne more opredeliti v nobeno smer, zato pa skuša najti izhod iz zagate v tako imenovani organski estetiki, kakor ji pravi. To pa je treba pravilno osvetliti. Walzlu ni umetniški organizem biološki pojem, marveč duhovni, zato ima tudi precej drugačne lastnosti. Umetnina kot duhovni organizem je po njegovem avtonomna, od nikakršnih norm ali pravil zunaj sebe odvisna tvorba; vse svoje zakonitosti ima v sebi.

Misel ni popolnoma nova, toda izražena je zelo odločno. Če je to tako — in Walzel se je tu oprl na Shaftesburyja, prek njega pa na

neoplatonizem in nemško aplikacijo teh idej ob koncu 18. stoletja – potem ima umetnina poleg zakonitosti v sebi še nekakšno na zunaj vidno podobo, ki je njihova posledica. Če na kratko povzamem, sledi iz tega, da ima umetnina kar dve obliki: zunanjo in notranjo.

In tako smo prišli do rešitve, ki nas je postavila z dežja pod kap. Namesto da bi spoznali bistvo oblike, smo se znašli v zagati, iz katere skoraj da ni rešitve. Poleg prave, s čutili zaznavne oblike, ki jo lahko dojamem, smo zadeli še ob neko drugo, o kateri ne vemo nič določnega, ob nekakšno aktivno, recimo, oblikujočo obliko ali metaformo. To lahko samo domnevam, ne morem je pa z ničimer dokazati.

In v resnici je Walzlu notranja oblika marsikaj: sedaj neznana sila, ki deluje v osrčju umetnine, sedaj njena duša ali ideja, potem nekaj nezavednega, pravzaprav duh, kar je logična posledica avtorjeve novoidealistične miselnosti. In kaj neki smo dosegli z vsem tem? Kakor hitro prodre naš pogled skozi mistične megle, v katere je zavita notranja oblika, zagledamo pred seboj našo preprosto dvojico, vsebino in obliko.

Walzel ni s svojo razlago oblike kdove kaj prispeval k razjasnitvi vprašanja, ki nas zanima, pravzaprav ga je celo zameglil, ko je vnesel vanjo prvine, ki so zelo nejasne. Predvsem velja to za duhovno podstavo umetnosti, za misel, ki mu je bila še posebno pri srcu. Z razširitvijo pojma oblika na dve obliki je tudi zbudil vtis, kakor da bi rad zmanjšal pomen vsebinsko snovnega dejavnika in ga podredil nekim višjim, nadsnovnim, spiritualnim silam ali ga celo izločil iz umetnosti v korist oblike.

Toda tu ni postopal dosledno, ker se ni hotel popolnoma odreči vsebini in jo razglasiti za ničevno, a tudi ne obliki in jo označiti za rezultanto vsebine; obtičal je v zelo nejasnem dualizmu. Zato tudi izjavlja v svoji monografiji, da pravzaprav ni zagovornik formalizma. In zakaj bi mu ne verjeli, ko mu je oblika po svojem bistvu nekaj tako zelo skrivnostnega. Da zavrača formalizem, pa nam postane še bolj razumljivo, kakor hitro spoznamo, da mu je zunanja oblika samo površinski pojav (*Oberflächerscheinung*), bistvena pa notranja oblika.

Toda s tem si je spodmaknil tla pod nogami. Notranja oblika kot duhovno žarišče umetnine je vendar nedognanljiva, do nje ne moremo ne z opazovanjem ne z analizo, razodene se nam kvečjemu z doživetjem. Doživetje pa je tako muhasto in subjektivno, da se nanj kaj težko zanesemo. Spričo tega nam je Walzel kaj malo povedal o notranji obliki in nam ni pokazal poti do nje.

S pojmom oblike, razbite na dve polovici, pa sta se naselili v literarno teorijo nejasnost in zmeda. To se je seveda najočitneje pokazalo v nemški znanosti, kar pa ni nič čudnega, ko ji duhovni pogled na obliko najbolj ustreza. In res skoraj ni novejšega avtorja, ki bi ne uporabljal te terminologije in jo zasukal po svoje. Emilu Ermatingerju pomeni notranja oblika življenjsko občutje in duševno ozračje (*Seelische Atmosphäre*) v umetnini, zunanja pa stil. Povsem nasprotno ju razlaga Ernst Hirt. Vse globinske lastnosti vidi v zunanji obliki, in sicer čas, prostor, ritem, ubranost, v notranji pa značilnosti pesniških vrst in zvrsti.

Robert Petsch, ki se je v delu *Wesen und Formen der Erzählkunst* skušal leta 1934 izogniti dualizmu, s tem da posebej razpravlja o obliki in posebej o snovi, je kljub vsemu ohranil tudi zunanjo obliko. Ta pa zajema po njegovem literarne vrste, verzne in jezikovne oblike, tedaj



delna območja poetike, metrike in stilistike. Zato pa je včlenil Julius Petersen, pisec obsežnega dela *Die Wissenschaft von der Dichtung* leta 1939 vse to k notranji obliki in dopolnil še z raznimi ozračji in literarnimi položaji, zunanjo obliko pa črtal. Tudi italijanski filozof Benedetto Croce se je v knjigi *La Poesia* leta 1936 ustavil ob dualizmu vsebina – oblika in ga označil kot nekaj nesmiselnega, a vseeno zapisal, češ da je oblika pravzaprav vsebina, nekaj notranjega. Kako značilna zmes pojmov, nazorov in teorij!

Toda tudi novejši literarni teoretiki v Nemčiji se niso mogli izogniti notranji obliki. Tako jo ima Wolfgang Kayser v monografiji *Das sprachliche Kunstwerk* iz leta 1948 za nekaj globinskega, kar je zelo blizu ideji. Albert Seidler se ji skuša v knjigi *Die Dichtung* iz leta 1959 previdno izogniti, vendar pripominja, da bi se dalo imeti za zunanjo obliko čutni del umetnine, tudi stalne forme, a za notranjo nekakšno notranjo govorico. Zanimivo je, da ne vznemirja ta dualizem ne Italijanov ne Francozov.



Drugačno larpurlartistično tezo so pred štiridesetimi leti vrgli v svet ruski formalisti Viktor Šklovski, Boris Tomaševski, Viktor Žirmunski in njihov krog. Tega ne bi niti omenjal, da ni postala ruska formalistična šola svetovno zanimiva ravno v zadnjih desetletjih, najprej po zaslugi Welleka in Warrena, ki sta nanjo še kar izčrpno opozorila leta 1942 v knjigi *Theory of Literature*, zatem pa po obsežni monografiji *Russian Formalism. History – Doctrine*, ki jo je objavil leta 1955 Victor Erlich.

Dualizem, ki razbija umetnino kot celoto na vsebinsko in oblikovno polovico, so ruski formalisti zavrgli in si prizadevali uveljaviti monistično načelo. To pa se po njihovo glasi: vse je oblika! V tem se strinjajo z zahodnoevropskim larpurlartizmom, vendar jih ni mogoče brez pomislekov priključiti kar k eni izmed treh Lalojevih vrst, ker imajo od vsake nekaj, največ od prve in tretje. Do svojih nazorov pa niso prišli iz filozofije umetnosti, temveč iz živega stika z idejami svojega časa in iz odpora mladega rodu do historizma, dotlej globoko zakoreninjenega v ruski znanosti.

Eklektizem, determinizem, psihologizem, pozitivizem, to so bili zanje odmrli pojmi in vidiki. Toda njihova smer bi se ne razvila do tako samostojne podobe z novimi raziskovalnimi posegi v literarno delo, da niso nanje vplivali moderni znanstveni in literarni nazori. Danes že dobro poznamo njen izvir in zgodovino. Da se je tako odločno odvrnila od pesnikove osebnosti in dobe k umetnini, od doživljajskih ozadij k besedilu in njegovemu stilu, temu je bil nedvomno razlog v dejstvu, da se je porodila v bližini lingvistike. Nastala je istočasno v dveh kulturnih središčih, v Petrogradu in Moskvi. Tam med mladimi znanstveniki, ki so izšli iz seminarja jezikoslovca Baudoina de Courtenayja, tu med slušatelji profesorja Fortunatova. Tedaj je nastalo leta 1915 v Moskvi društvo z imenom „Moskovskij lingvističeskij kružok“, leto dni zatem pa v Petrogradu z izrazitim, vsebinsko značilnim imenom „Obščestvo izučeniija poetičeskogo jazika“, na kratko Opojaz.

Začetki nove smeri so bili tedaj zvezani z lingvistiko, zato so najprej tudi veljali raziskavam pesniške besede. Toda formalisti se niso

ustavili pri tem, čeprav jih je stilistika vseskozi najbolj privlačevala, njihov problemski krog se je širil in kmalu segel k verzni teoriji, pri čemer je sodeloval tudi vpliv simbolističnega pesnika Andreja Bjelega, nato k pesniškim vrstam in kompozicijsko-tehničnim vprašanjem. Prav to je imelo pomembne posledice za njihovo pojmovanje umetnine, hkrati pa se je izoblikoval tudi njihov znanstveni nazor. V stisnjeni oznaki bi se ga dalo takole formulirati: izhodišče in temelj vsega v poeziji je beseda; ona je snov in izrazno gradivo, misel in čustvo, predvsem pa oblika po svojih estetskih učinkih. Spoznati njene lastnosti v stilu posameznikov in skupin pomeni, prodreti globlje tudi v zgradbo literarnih del.

Na navedene teze, ki smo jih izluščili iz formalističnih programskih izjav in na kratko formulirali, pa vendarle ni toliko vplivala lingvistika kolikor literarne smeri, ki so v začetku našega stoletja preplavile Evropo in pridrle tudi med rusko mlajšo generacijo, v glavnem kubizem in futurizem. Če pustimo ob strani pri obeh smereh zahtevo po novi tematiki in s tem v zvezi zavračanje akademizma in tradicionalizma, stopi najprej v ospredje njiju odpor do preživelih izraznih načinov in iskanje novih.

In ravno tu se je pokazalo, kaj vse je mogoče uprizoriti z besedo, kakor hitro se otresemo diktature slovnčnih pravil, stavčne logike starih šol in jo osvobodimo normativnih vezi. Šele tedaj, ko začnemo ceniti besedo takšno, kakršna je (slovo kak takovoje), odtrgano od pomenskih zvez, v katerih je bila dotlej vklenjena, postane gibka in prikladna za nove estetske učinke.

Te ideje so bile spodbudne tudi za znanstveno misel. Če je res, da more moderni pesnik s posebnimi stilnimi obrati ustvariti nove, prej neznanne lepote učinke, kakor npr. Majakovski, mar ni bilo tako že od nekdaj? Ali ni zgodovina poezije pravzaprav zgodovina neprestanih stilnih inovacij? To pa je možno samo tedaj, če je umetnost avtonomna in če se njen razvoj ravna po oblikovnih zakonih. Zanje pa je značilno, da se predvsem kažejo v stilu. Seveda niso ti zakoni večni in ne dani apriorno niti niso vedno enaki, zato pa se skladajo z vsakokratnimi težnjami časa. Po vsem tem nima pomena iskati čiste oblike, kakor delajo puristi, marveč pristno, takšno, kakršna je v resnici. Znanstvenikova naloga je, da ugotovi razvoj oblik in to, kar je v njih novega.

In tako smo prišli do posebne vrste estetskega relativizma, vendar takšnega, ki izhaja iz spoznanja, da se vse v literaturi neprestano spreminja, da novo zamenjuje staro in, ko to okrni, se spet umakne novemu. Razvoj je tedaj trenje med starim in novim, živim in odirajočim. Središče tega pa ni v snovi ne v vsebini, temveč v obliki.

Če natančno premislimo, pravijo formalisti, ni oblika nikoli estetsko popolnoma indiferentna, le da je sedaj učinkovita, ker je nova, sedaj brez učinkov, ker je obrabljena, a tudi takrat delujoča, ker odbija in zbuja željo po čem drugem, novem. Potemtakem je razvoj sklenjena veriga različnih oblikovnih postopkov in izraznih načinov. Tu, na tem področju se po mnenju formalistov bijejo pravi literarni boji. Vsebina je pri tem nekaj postranskega.

In iz tega izhaja, da je primerna ali prvinska edino oblika; ta se pojavlja pred idejo in snovjo, pred motivi in čustvi. Novih umetnin ne rode nove ideje, uresničijo jih nove oblikovne zamisli. To je temeljni

nazor ruske formalistične šole. „Ustvarjati se pravi misliti v oblikah,“ je zapisal leta 1917 Viktor Šklovski v razpravi *Iskusstvo kak prijom*.

S tem smo povedali bistveno. Kaj pa vrednotenje? Tudi na to vprašanje so našli formalisti svoji teoriji ustrezen odgovor. „Vrednost besednih umetnin je v njihovi novosti in izvirnosti,“ je zapisal Boris Tomaševski leta 1925 v svoji *Teorii literaturi*. Na videz preprosta, toda v resnici nevarna misel, če jo domislimo do kraja. Isto velja tudi za trditev Viktorja Šklovskega, češ da je privlačnost del odvisna od zapletenosti in presenetljivosti njihovih oblik.

Marsikatera navedenih trditev teži k poenostavljanju estetskih meril. Če je vsako novo literarno delo boljše od prejšnjega samo zato, ker je novo po svoji obliki, potem bi bilo umetniško največ vredno tisto, ki je pravkar moderno. To bi pomenilo, če naj govorim drastično, da je vsak sodobni slovenski pesnik boljši od Prešerna, ker so pač njegove pesmi bolj zapletene in napisane v drznejši obliki kot *Sonetni venec*. To je seveda nesmiselno, naj si misli kdo, kar hoče.

Kakor hitro bi uveljavili takšno vodilo pri vrednotenju, bi se nenadoma znašli sredi samih estetskih antagonizmov. Tomaševski se je bržčas tega zavedal, zato je v že omenjeni knjigi dostavil, da moramo šteti med presenetljive oblike tudi nekatere zelo stare, takšne, ki so že zdavnaj odmrle. Ko se jih zavemo, nas znova prevzamejo. To je res, vendar še vedno ni človeku jasno, do kod seže njihova presenetljivost in v čem je njihova resnična cena. Ali se da na tej osnovi tudi vrednotiti preteklost? Potem bi bili najstarejši literarni dokumenti spet najbolj dragoceni, ker jih dviga nad druge njihova starinskost.



S tem pa se razpravljanje o vsebini in obliki še zlepa ni poleglo. Danes skušajo zastopniki fenomenologije in eksistencializma vse skupaj prenesti na metafizično področje in tam priti do enotnosti umetnine, a seveda po svoje. Tako je Romanu Ingardnu literarno delo intencionalni predmet brez realnega avtonomnega bivanja, pravzaprav nekakšna obrisna tvorba (schematisches Gebilde), nekaj heteronomnega, kar se realizira samo v posameznih konkretizacijah, to je takrat, kadar smo z njo v neposrednem stiku. Zato Ingarden tudi ne prisoja ideji v njej lastnosti resničnega stavka, ne glede na to, da je po njegovem ideja ravno tako hudo vsebinsko gibljiv pojem kot resnica, kar se pravi, da ima lahko različne pomene. Po njegovem mnenju je tista, za nas najvažnejša plast umetnine, ki jo sestavljajo besedni pomeni, stavki in stavčne zveze, brez idealne avtonomne biti, se pravi, da je po svoji vsebini relativna, ali če naj govorim jasneje, da se nanaša na določene subjektivne operacije naše zavesti, kar bi se z drugimi besedami reklo, da je toliko odtisov posameznega pesniškega dela, kolikor je subjektov, ki ga doživljajo, in kolikorkrat se to dogodi.

Za Jeana Paula Sartra je umetnina kot objekt estetskega dojetja irealen predmet, ali kakor berem v njegovi knjigi *L'imaginaire* iz leta 1940 nekaj, kar biva zunaj realnega (hors du réel). To bi se z drugimi besedami reklo, da so v knjigi realne samo črke, papir, skratka to, kar je snovnega, vse drugo pa da živi samo v našem domišljijem svetu. Navedeno Sartrovo tezo je duhovito parafraziral leta 1953 Mikel Dufrenne v delu *Phénoménologie de l'Expérience esthétique*, ko je

zapisal, češ da bi bilo po tej logiki lahko estetski predmet vse, kar je irealno, tedaj tudi sanje in bolni prividi blaznežev.

Navedene filozofske teze moramo ločiti od nekam podobnih idej, ki so se porodile v novoidealistični literarni teoriji. Njen privrženec Emil Ermatinger je prišel leta 1939 v knjigi *Das dichterische Kunstwerk* do čistokrvnega relativizma, ko je izjavil, češ da je toliko resničnosti, kolikor je ljudi, ko pa resničnosti same na sebi ne moremo spoznati.

To je nevarna in blodna misel, pa čeprav se nam zdi na prvi pogled še kar nekam dojemljiva. Če ne moremo, kakor misli Ermatinger, pri doživljanju že navadnih predmetov in stvari zunaj nas v prostoru do objektivnega, kaj naj šele rečemo o pesniških izpovedih in likih, ko so tako zapleteni in žive samo v naših predstavah?

Kakor hitro pristanemo na to tezo, smo na področju umetnosti takoj v estetskem kaosu in pri apriorizmih, od koder ni videti izhoda. Potem nimamo samo enega *Fausta*, ki ga je napisal Goethe, marveč več in več milijonov, kolikor ljudi ga je pač bralo. To seveda ni prava rešitev in je zato nesprejemljiva. Naj je naše doživljanje še tako subjektivno, pa so mu vendarle začrtane meje. In v resnici mi zdrava pamet pove, da dojemamo vsi Don Kihota kot Don Kihota in ne kot Wertherja, tedaj obe postavi kot dva različna lika. Prav tako pa moramo priznati ne glede na vse mogoče subjektivne variante, da je Joyceov *Odisej* nekaj popolnoma drugega kot Tolstojeva *Vojna in mir*.

Do podobnega sklepa je prišel leta 1953 Gaetan Picon v knjigi *L'Écrivain et son ombre*, le da ga je povedal v duhu našega časa zelo abstraktno, hkrati pa se spotaknil še ob Bergsonov intuicionizem in ob doživljajsko teorijo. Po njegovem moramo ločiti umetnino kot tako od vseh mogočih doživetij, ki jih sproži, ker sta to dve različni stvari. In res je doživljajski akt zelo muhast, spremenljiv, varljiv in nam umetnino bolj zakrije kot pa razjasni. „Čudno je,“ piše Picon, „videti bistvo umetnine v nečem, česar se ne da ponazoriti, dati delu, ki je izoblikovano, vsebino nečesa brezobličnega.“ Toda avtor se je znašel pri svojem dokazovanju v drugi skrajnosti, ko je zapisal, češ da estetskega gledanja sploh ni.

Iz tega sledi, da ni mogoče pristati na absolutni relativizem. To bi tudi bilo v nasprotju z dejstvi. Res se pojavijo v naši notranjosti, ko smo v neposrednem stiku z umetnino in pod njeno sugestivno močjo, razne hipertrofične, tudi čezmerne predstave v dobrem in slabem smislu, z njimi vred pa enostranosti v naših občutkih in čustvih. Kdo neki bi kaj takega tajil, ko pa je kakor na dlani, da smo takrat vznemirjeni in prizadeti v svojem bistvu. To je posledica učinkov, ki jih povzročijo v nas umetnina. Toda vsi pojavi te vrste so po svoji naravi močno giblivi in se zato hitro uravnesajo, če ne pride vmes kaj drugega. Naši vtisi se postopoma ublažijo, predstave izčistijo, pogled zbistri. Tedaj šele nastanejo možnosti, da pridemo do jasnejših pogledov po njej. In ravno v tem hipu se nam utegnejo razjasniti, če smo dovolj bistrih oči, tudi temeljne sestavine in vrednote v njej, ki jih pri prvotnem doživljanju nismo zapazili. Čeprav jih podzavestno nedvomno dojemamo, zdrknejo takrat bolj ali manj medlo mimo nas.

Naše pojmovanje umetnine kot estetske celote je po vsem tem seveda precej drugačno od navedenih teorij, saj ima tudi drugo izhodišče. Predvsem se mi zdi zgrešeno pripisovati vso njeno učinkovitost edino obliki in jo sankcionirati za bistveno, ko pa nam ne more razjasniti vseh plasti pesniškega dela in odkriti njegove prave estetske

cene. Zato je larpurlartizem z vsemi svojimi variantami daleč od resnice. Priznati pa tudi moram, da ne vem, kaj je čista poezija ali absolutna umetnost. Verjetno je zadel v črno Étienne Gilson v že omenjeni knjigi, ko je pripomnil, da je vprašanje, kaj je čista lirika, kaj čisto slikarstvo, nerešljivo, zato pa tembolj prikladno bojišče, kjer se merijo med seboj ljubitelji umetnosti in teoretiki v prepričljivosti svojih dokazov.

Dejstvo je, da si ne morem misliti oblike brez vsebine, pravzaprav snovi, v kateri se realizira. Če grem še globlje, nujno zadenem ob idejo. S pojmom ideja pa ne zaznamujem teze ali težnje, marveč izpovedno vsebino umetnine.

Te ni mogoče zanikati, ko jo lahko prav dobro ujamem, še celo pri tako namerno razbitih in na videz brezidejnih tvorbah, kakršne je pošiljal v svet dadaizem, ali v nadrealističnih pesmih, ki naj bi baje nastale pod varljivim diktatom podzavesti. Tudi abstraktizem, ki je zavestno izključil idejo iz svojih tvorb, je postal idejen s svojo antiidejnostjo, celo tendenčen. Glede mučnih navzkrižij, kaj je pri umetnini primarno, oblika ali vsebina, kaj je pred njenim spočetjem: ali ideja ali oblika, moram povedati, da je takšno razmišljanje že kar v osnovi zgrešeno. 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.

Ne glede na to, da je umetnina, kakor pravi Guy Michaud v svoji knjigi *L'oeuvre et ses techniques* iz leta 1957, „živo bitje“ (un être vivant), pa ima ta tudi svojo zgodovino ali, če hočete, svojo usodo. Njena pot skozi čas ni prazno beganje, marveč aktivno poseganje v naše estetske predstave in merila. Njena pričujočnost na svetu je realna, naj trdi Ingarden tudi drugače, iz nje sije posebna sila, ki ni nikakršna irealna resničnost, temveč dejansko zaznavna resnica.

Vse to pa tiči v dejstvu, da se v njej odražajo mimo estetskih učinkov tudi odgovori na človekovo bivanje v družbi. Pesnik ne živi v hermetično zaprtem prostoru, v ionosferi, marveč v družbi, kakršna realno je. Njegova celotna 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.

Jean-Paul Sartre je leta 1948 v svoji znani študiji *Qu'est-ce que la littérature?* zapisal, češ da se bo literatura zavedala same sebe šele v brezrazredni družbi, ko ne bo diktature ne nestabilnosti, in da bodo šele takrat postali vsebina in oblika, občinstvo in snov istovetni. S tem je hotel po svoje pokazati na družbeno funkcijo umetnosti kot tisto najprimarnejše izrazilo, ki odraža svet in človeka.

Če naj uveljavimo vse to, kar je bilo povedano o literarni teoriji, pomeni, da moramo iskati oporišča za razumevanje umetnine v njenih notranjih sestavinah, kakršne dejansko so, ne pa v apriorističnih razlagah njenega bivanja ali nebivanja, ravno tako ne v formalizmu, ki abstrahira od celote idejo, ali pa v golih deskriptivnih popisih njene zunanosti. To misel pa moram razjasniti nekoliko natančneje v zvezi s pesniško besedo, tedaj tistim elementom, ki skriva v sebi raznotere sile in vrednote.

Beseda kot gradivo, iz katerega nastajajo umetnine, ni niti slovnična okamnina niti mrtev stilistični kalup. V pesniškem delu je vedno in vselej

živ organizem s svojim vsebinskim in estetskim akcijskim radijem. Zato ne moremo do njenih lastnosti, če jo opazujemo z očmi jezikoslovca, ki ga zanimajo pri pesniku samo slovnične nepravilnosti ali odkloni od običajnega in ustaljenega, pa tudi ne z vidikov tistega literarnega teoretika, ki jo ocenjuje po zakonih normativne stilistike in mu je le do definicij in abstraktnih etiket. Kaj neki imam od tega, če brskam po besedilu za tropi in figurami in ugotavljam, v kakšni meri se ujemajo s pravili, ki jih uči teorija, v kakšni ne, ko pa se dve metafori v dveh umetninah dveh osebnosti po svojem ustroju razlikujeta. In prav tu je jedro problema; dognati enkratno zakonitost pesniškega izražanja hkrati z vsemi drugimi komponentami umetnine.

Besede živijo svoje pravo življenje samo dotlej, dokler so vključene v pesniško delo in dokler so med seboj organsko zvezane. Te zveze so lahko različne, vendar vselej v skladu s stilno usmerjenostjo smeri in ustvarjalcev. Kakor hitro pa jih iztrgam iz konteksta, ne da bi mi bilo jasno, v kakšnih odnosih so v njem druga do druge in kakšne kohezijske sile jih privlačujejo, jih okvarim, celo uničim. Tako omrtvičene in brez vitalnih pogojev v sebi izgube lastnosti, kakršne so jim določene po njihovih funkcijah v umetnini. Zato nam zunaj nje ne morejo povedati nič kaj prida o svoji estetski naravi in kompozicijskem pomenu.

In ravno takšen postopek je značilen za analitične in formalistične raziskave. Pri njih je v veljavi, da razbiješ besedilo na elemente, jih razporediš po njihovih zunanjih znakih v vrste, jih sešteješ in pregledaš, v kakšnih količinskih razmerjih so zastopani v delu. Tako prideš do razpredelnic in krivulj z vijugami, vzponi in upadi, kar vse naj osvetli posamezne značilnosti pesnikovega stila. In vendar so takšni zaključki varljivi, pač zato, ker pokažejo diagrami le sekundarne lastnosti pojavov, ne pa njihovih notranjih funkcij. Če je takšna metoda uporabna, kadar mi gre za kvantitativno analizo besednega gradiva ne glede na ustroj celote, pa odpove, kadar skušam prodreti globlje. Takrat so potrebna tudi drugačna pomagala.

Spričo tega ne more do umetnine kot enovite stavbe in njenih notranjih zakonitosti nobena izmed navedenih metod in tudi ne interpretacijski postopek. Zato moramo uveljaviti drugačno metodo, takšno, ki more res do organskih ustrojev pesniških del. To pa je lahko samo funkcijsko sintetična metoda ali sinteza funkcij. Oba pojma sta med seboj vzročno zvezana. Sinteza pomeni združevanje komponent in delov v višje sestave na podlagi sil, ki jih privlačujejo in spajajo. Tu nimamo opraviti z agregati ali vsotami prvin, temveč z organskimi spoji. V nasprotju z analizo, ki razbije celoto v dele in ukine med njimi njihovo notranjo privlačnost, je funkcijska sinteza postopek, ki prvine oživlja, in sicer tako, da odkrijemo med njimi njihove vaskularne zveze in vzajemno delovanje, hočem reči, kako se posamezne sestavine med seboj spajajo in kako učinkujejo. S tem pride na dan celotna zgradba pesniškega mehanizma, osvetljena z vseh strani.

To pa ni pravzaprav nič posebnega ali izjemnega, kakor bi se morda zdelo. V resnici dojemamo vsi umetnine sintetično, naj beremo roman, poslušamo simfonijo ali gledamo sliko. Seveda se tega tedaj ne zavedamo. Če bi ne imeli takšnih sposobnosti, bi nam umetnine kot posebne estetske zgradbe ne bile dostopne in bi nam tudi ne povedale nič posebnega. Tedaj bi jih lahko mirne duše imeli za bolj ali manj

posrečeno sestavljene zbirke besed, tonov ali barv, ki pa jim zaman iščeš globljega pomena. In vendar ni tako, ko pa nas vznemirjajo, kadar jih doživljamo, prevzamejo, celo presunejo. Vprašanje je le, kakšne narave neki je naše dojemanje in kakšne so posledice.

Predvsem je jasno, da nismo pri tem, ko gledamo, poslušamo ali beremo, pasivni, da se ne prepuščamo meni nič tebi nič izpovedim in zgodbam, pač pa da pri njih sodelujemo, se odločamo, se borimo z junaki in avtorjem, skratka, da smo ves čas v posebne vrste napetosti. Ta je seveda različna po moči in trajanju, vrednosti in globini, kar je pač po eni strani odvisno od dela samega, a po drugi od nas in naše estetske občutljivosti. Takšni duševni zavzetosti sledi idejni, etični in estetski sklepi. Pretežno se že spotoma, posebno pa proti koncu opredeljujemo za avtorja ali proti njemu in njegovemu delu, izrekamo sodbe, se pravi vrednotimo. Kako neki bi mogli kaj takega, če ne bi ves čas živela umetnina v naši zavesti kot celota, kakor jo postopoma spoznavamo, in bi nam ne bila vsaj do neke mere jasna po svojih sestavinah?

Naše doživljanje je seveda izrazito subjektivno, kakor vse, kar gre skozi čustveno plat naše duševnosti in ni samo mrzla razumska operacija. Vendar ne kaže tega pretiravati, ker se nenadoma utegnemo znajti v tisti absurdni skrajnosti, o kateri sem govoril. Zato nam mora biti doživljajski akt, ki se mu pač ne moremo izogniti, samo kažipot, dokončna dognanja pa plod razumnega sklepanja, ko se otresemo apriorizmov in pristranosti. Sinteza je v svojem bistvu zapleten postopek, pri katerem imajo čustva postransko besedo, zato pa pridejo do veljave naši estetski aspekti in vsa naša občutljivost za dragoceno in pomembno. In tu se nam odprejo novi razgledi in hkrati vrsta novih vprašanj, ki pa že segajo prek okvira pričujoče raziskave.

*Tekst se bliža problematiki, napovedani v naslovu, s strani filozofije in s strani umetnosti. Stično točko med njima odkrije v vprašanju o biti. Filozofija v dobi metafizike zavrže bit kot enostavni „je“, ki jo sreča na svojem začetku, in vzpostavlja bit kot absolutno idejo in večno bivajoče; umetnost, katere paradigma je novoveški evropski roman, se začena z utelešenjem biti kot ideje v junaku in se konča z njegovo načelno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvojita; ko se uveljavi ontološka diferenca, se v koncu umetnosti razkrije bit kot enostavni „je“, s katerim se začena filozofija. Ko pa se filozofija odpre ontološki funkciji umetnosti in s tem drugačnemu, nemetafizičnemu razumevanju biti, se ustrezno spremeni tudi umetnost; osnovna metafizična struktura se v moderni umetnosti radikalno problematizira in s tem se preobrazila tudi konstrukcijski princip romana.*

Naslov **Filozofija in umetnost** sam po sebi, s svojo lastno močjo odpira vprašanje medsebojnega odnosa med filozofijo in umetnostjo, hkrati pa se povsem naravno vključuje v cikel predavanj **Filozofija umetnosti**, in sicer iz dveh razlogov. Filozofija umetnosti je po eni

Predavanje na Kolarčevi univerzi v Beogradu spomladi 1976; v tisku še ni bilo objavljeno. Tekst je iz srbskega izvornika prevedla Vilenka Jakac.

**Dušan Pirjevec:**  
**FILOZOFIJA**  
**IN UMETNOST**

strani določen način dogajanja prav tega medsebojnega razmerja, po drugi strani pa se nam prav tako naravno in z lastno močjo vsiljuje kot izhodišče slehernega razmišljanja o temi „filozofija in umetnost“. Spričo tega se zdi, da lahko začnemo razvijati tematiko, ki jo napoveduje naslov tega predavanja, edino s sklicevanjem na filozofijo umetnosti.

Filozofija umetnosti je filozofska teorija o bistvu, načinu obstajanja in oblikah historičnega dogajanja umetnosti, in ker je to filozofska disciplina, se lahko konstituirajo samo na temelju ustrezne avtorefleksije, zato je njena prva naloga, da poišče v sami umetnosti tisto, kar njo kot teorijo umetnosti šele omogoča. Prav v umetnosti in umetniškem delu mora najti nekaj, kar samo po sebi, to je iz lastne notranje potrebe omogoča in celo nepreklicno zahteva filozofsko razmišljanje o umetnosti. Filozofija umetnosti je torej mogoča samo v takšnem elementu, ki lahko zaobseže tako filozofijo kot tudi umetnost in z enako avtoriteto obvezuje obe strani, zato je naša prva naloga prav to, da poskušamo skupni element kar se da jasno določiti.

To lahko storimo samo tako, da se sklicujemo na neko konkretno filozofijo umetnosti. Pričujoče predavanje si jemlje za izhodišče eno od najpopularnejših, najlažje dostopnih in še zmeraj aktivnih filozofij umetnosti, to pa je tista, ki jo je napisal Hippolyte Taine. Ne da bi navajali citate, lahko trdimo, da je v Tainovem sistemu resnica tisti element, na območju katerega je mogoč stik med filozofijo in umetnostjo. To je razumljivo tudi tako imenovani zdravi pameti, zato je hkrati jasno tudi to, da lahko tematiko tega predavanja ustrezno razvijemo le na temelju določitve biti same resnice.

Po določilih večstoletne in še vedno veljavne tradicije je resnica **adaequatio intellectus et rei**. Ta definicija je splošno sprejeta in v določenem smislu nedvomno točna, vendar je s filozofskega stališča seveda insufficientna, ker je že Platon podelil funkcijo resnice in resničnosti ideji, ideja kot resnica pa je izvor in merilo vsega, kar sploh je, ideja je potemtakem **bit** in ji zato pripada dostojanstvo tistega, kar je Platon imenoval **to ontos on**.

Platonova misel je v območju filozofije še danes merodajna, vendar je za nas prav tako pomembno tisto, kar o resnici misli novoveška filozofija – in kot njeno paradigmo jemlje pričujoče predavanje predvsem Heglov sistem. Kaj misli Hegel o resnici? Na koncu svoje **Logike** je zapisal: „... die absolute Idee allein ist Sein, unvergängliches Leben, sich wissende Wahrheit und ist alle Wahrheit.“

Če povežemo Platona s Heglom, je dovoljeno trditi, da resnica za filozofijo ni predvsem tista **adaequatio**, ki si jo in kakršno si zamišlja zdrava pamet, marveč je resnica zanjo zmeraj osnovno ontološko vprašanje, to se pravi, vprašanje o biti vsega, kar je. Drugače tudi ne more biti, ker je vprašanje o biti osnovno vprašanje sleherne filozofije od njenega začetka v stari Grčiji in še posebej od tistega trenutka, ko je Parmenides odkril presenetljivo formulacijo, ki se glasi: *esti gar einai* – je torej bit, in v kateri se infinitiv **biti** – *einai* pojavlja kot objekt, torej v substantivnem pomenu.

Prepričan sem, da nas vse to privede do logičnega sklepa, da moramo medsebojno razmerje med filozofijo in umetnostjo opazovati, opisati in določiti edinole v luči vprašanja o biti, vendar pa moramo obenem priznati, da se s tem znajdemo v dokaj negotovi situaciji, in sicer iz naslednjega razloga: če namreč sprejmemo to, da se v filozofiji



vedno znova postavlja in rešuje vprašanje o biti, o njeni resnici in smislu, tedaj vendar ne moremo hkrati spregledati, da nikakor ni samo po sebi in vnaprej jasno, kje in kako se v umetnosti in v konkretnih umetniških delih zastavlja in rešuje vprašanje o biti; spričo tega je očitno, da moramo najprej dognati, ali se sploh lahko vzpostavi legitimna zveza med ontološko problematiko in umetnostjo.

Vsekakor obstaja ontologija umetnosti oziroma umetniškega dela kot relativno samostojna disciplina znotraj fenomenološko filozofske smeri, toda v tem primeru je ontologija nauk o načinu biti umetniškega dela in ne govori o ontološki funkciji umetnosti, ne odkriva v umetniškem delu tistega prostora, kjer bi se eventualno lahko dogajalo samo vprašanje o biti kot tako, in spričo tega je za ontologijo umetnosti umetniško delo prav tak predmet kot vsak drug predmet, ki mu je treba določiti ontološki status. Da bi bili čim pravičnejši, moramo dodati, da so ontološke raziskave vsekakor sposobne opisati ne le ontološki status, ampak tudi konstitucijo in strukturo tistega, s čimer se umetniško delo šele izpolnjuje kot umetniško in kar se imenuje estetski objekt. S tem je ontologija umetnosti prepričljivo in uspešno porušila meje tradicionalne gnoseološko-imitacijske estetike, a kljub temu ne more doseči ontološkega pomena umetniškega dela.

Če želimo torej miselno prodreti v območje, v katerem se edino lahko dogaja medsebojno razmerje filozofije in umetnosti, ni dovolj samo to, da zapustimo tradicionalno estetiko, marveč moramo preseči tudi ontologijo umetnosti, in sicer z namenom, da damo do besede ontološki „funkciji“ dela, to pomeni, da razumemo umetniško delo kot prostor razkrivanja biti. Če se nam to ne posreči, ne bomo mogli razumeti razmerja med filozofijo in umetnostjo v smislu enakopravnosti in bo umetnost ostala glede na filozofijo v podrejenem položaju, zunaj tistega območja, kjer vlada temeljno vprašanje, vprašanje o biti.

Kaj torej vemo o ontološkem pomenu ali ontološki funkciji umetniškega dela? To je sedaj odločilno vprašanje – in da bi našli ustrezen odgovor nanj, se to predavanje sklicuje, vsaj v nekaterih pogledih, na knjigo Ernesta Grassija *Die Theorie des Schönen in der Antike*, ki je izšla tudi v srbskem prevodu.

Grassi izhaja iz ugotovitve, da se v sodobni umetnosti oziroma v njeni avtorefleksiji od Baudelaira naprej vse močnejše kaže težnja po uveljavljanju ontološkega pomena umetnosti, to pa pomeni negacijo njene estetskosti, fiktivnosti in literarnosti oziroma celotnega novoveškega razumevanja, ki razume umetnost kot odkrivanje in razlaganje vedno novih možnosti. Toda Grassi naredi še korak naprej in pokaže, da je umetnosti pripadal ontološki pomen že v srednjem veku, kakor tudi v predplatonski Grčiji, in da se je šele v Aristotelovi *Poetiki* zasnovovalo tisto razumevanje, na katerem temeljijo vse novoveške estetike in ki je določilo tudi konkretno usodo umetnosti v novem veku.

V tem trenutku so za nas važne samo tiste Grassijeve analize, ki nas prepričujejo, da se v današnjem času dogaja takšna sprememba v razumevanju umetnosti, ki ponovno osvobaja smisel za ontološko funkcijo umetnosti in tudi to funkcijo samo kot tako. Če premislimo te analize v zvezi z našim vprašanjem o medsebojnem razmerju med filozofijo in umetnostjo, ne moremo spregledati, da jih je opravil filozof. Grassi govori kot filozof, to se pravi, da moramo njegovo knjigo brati kot filozofsko pričevanje o tem, da se v našem času prav

filozofija odpira ontološki funkciji umetnosti in da se odpira šele v našem času. Ker pa je tako, potem lahko z vso pravico izrečemo tezo, da je bila filozofija novega veka zmeraj slepa in gluha za ontološki pomen umetniškega dela, kar se med drugim kaže tudi v dejstvu, da je novoveška filozofija umetnosti dosegla svoj vrh prav v Heglovi formulaciji o **das sinnliche Scheinen der Idee**, kjer je umetnost opredeljena kot nižja stopnja absolutnega duha, kar v poenostavljeni interpretaciji pomeni, da je umetnost insuficientni modus spoznavanja, to je spoznavanje na način čutnosti ali **mimeze**.

Če vsaj za trenutek sprejmemo tezo o slepoti novoveške filozofije, lahko naredimo še korak naprej in rečemo: morda je umetnosti v novem veku vedno pripadala ontološka funkcija, le da je njeno polno realizacijo blokirala prav filozofija, še posebej filozofija umetnosti; spričo tega je jasno, da je sodobno odpiranje filozofije za ontološki pomen umetnosti glede na umetnost samo že vseskozi v zamudi.

Morda je takšna interpretacija Grassijeve knjige sama po sebi logična, v sebi koherentna in prepričljiva, a kljub temu nas hkrati nujno vodi k zelo težkim problemom. Govorimo o slepoti filozofije za ontološko funkcijo umetnosti, toda hkrati trdimo, da filozofija vedno razume bit na določen način, zato je jasno, da njena slepota ne more biti nič drugega kot legitimna posledica njenega, torej filozofskega razumevanja biti. Filozofija je vedno razumevanje biti, toda hkrati ta in takšna filozofija ni sposobna videti biti, kakor se razkriva v umetniškem delu, in sicer samo zaradi tega, ker sama nosi že neko drugo razumevanje biti. V zadnji konsekvenci vse to pomeni, da je bit za filozofijo nekaj, za umetnost pa nekaj drugega. Dovolite, da ponovim še z drugimi besedami: če izpeljemo Grassijeve analize do njihovega logičnega konca, se znajdemo pred dejstvom, da je v novem veku bit za filozofijo nekaj drugega kot za umetnost. In prav tu se nam vsiljuje vprašanje, ki odloča o vsem in se glasi: kako je to sploh mogoče; ali je sploh mogoče, da se bit v eni in isti dobi kaže in razkriva na dva različna načina.

Vprašanje, kakor je izrečeno, je morda absurdno, morda sploh ni možno, in če nič drugega, nas opozarja, da nadaljnje razmišljanje ni možno, če prej ne določimo, kaj pravzaprav pomeni **biti**, kaj pomeni bit.

To vprašanje zastavljamo filozofiji, in sicer v skladu z našo prejšnjo odločitvijo prav Heglovi filozofiji. Za Hegla je bit, kakor že vemo, absolutna ideja, ki je večno življenje in vsa resnica. Toda Hegel govori o biti tudi v nekem drugem kontekstu. Mislim namreč na prvo poglavje njegove **Fenomenologije duha**. Poglavje ima naslov **Sinnliche Gewissheit** – čutna gotovost. Ta gotovost je gotovost nepristnega, t.j. čutnega vtisa in o tistem, kar ve, izreka samo: **es ist – je**, zato resnica te gotovosti vsebuje samo: **Sein der Sache** – bit stvari. Ali z drugimi besedami: v čutnem vtisu je človeku z gotovostjo dan samo tisti **je**, **es ist**, torej samo bit stvari, ki jo Hegel v svoji Logiki imenuje: **čista bit**. Toda iz teksta **Fenomenologije duha** sledi, da je čista bit nekaj najrevnejšega in popolnoma nedoločenega ter v svoji nedoločenosti enaka nič, zato Hegel v **Logiki** ugotavlja: „Čista bit in čisti nič sta eno in isto.“

Ni dvoma: v Heglovi filozofiji se na eni strani pojavlja bit, ki jo izreka tisti **je – es ist**; ta je pravzaprav nič, in je zato sploh ni mogoče misliti, saj je že Parmenides določil: „esti gar einai, meden d'ouk estin“

– bit torej je, nebiti ni. Na drugi strani pa se pojavlja kot absolutna ideja in večno življenje, ki je v vsakem pogledu absolutno nasprotje nič; s tem pa postane očitno, da se bit v sami filozofiji razkriva na dva različna načina, vendar tako, da je ves napor filozofije pravzaprav v tem, da se čimbolj učinkovito razmeji od tiste čiste biti, ki je pravzaprav nič, in se dvigne na raven absolutne ideje kot večnega življenja. In na osnovi te interfilozofske situacije si lahko zamislimo naslednjo hipotezo: ontološka funkcija umetnosti je morda prav v tem, da se v umetniškem delu razkriva tisti enostavni in nedoločni je, tisti es ist, ki je za filozofijo tako zelo siromašen, da ga še misliti ne more. O tem priča po svoje tudi sama Heglova **Estetika**, predvsem s svojo znano tezo o koncu umetnosti. Umetnosti je usojen konec očitno zaradi tega, ker je podrejena prav temu je, to pa pomeni, da se zmeraj odpira prav tistemu, kar je za filozofijo čisti nič in o čemer se na način filozofije sploh ne da govoriti.

Da bi čimbolj jasno ugledali pravi smisel teh hipotez, jih moramo premisliti v luči tistih analiz Grassijeve knjige, ki nas prepričujejo, da se je filozofija šele v novejšem času odprla tudi ontološkemu pomenu umetniškega dela, kar lahko pomeni glede na bistveno naravnost **Heglove Estetike** samo to, da je ta preobrat znotraj filozofije pravzaprav samo njena odprtost za bit v smislu tistega enostavnega je – es ist. Spremenjeni odnos filozofije do umetnosti je zanesljiv znak, da se filozofija v določenem smislu odreka biti v pomenu ideje in da sprejema tisto, za kar je umetnost kot umetnost bila že zmeraj odprta in kar se je filozofiji kot filozofiji zmeraj prikrivalo, dasiravno obenem tudi razkrivalo, kakor nam o tem priča navedba iz **Heglove Fenomenologije duha**. A če je res tako, potem je samo po sebi jasno, da se iz spremenjenega odnosa filozofije do umetnosti vsiljuje filozofiji naslednje vprašanje: kako je danes v filozofiji z njenim osnovnim vprašanjem o biti vsega, kar je. Za problematiko, ki je v središču tega predavanja, je izredno pomembno, da se to vprašanje vsiljuje prav zaradi tega, ker je sodobna filozofija spet odkrila ontološko funkcijo umetniškega dela.

Ni naša naloga, da bi razpravljali o dogajanjih v sodobni filozofiji, toda kljub temu je treba opozoriti na znano dejstvo, da sodobno filozofijo označuje tisto razumevanje biti, ki mu je odprla pot misel Martina Heidegggra – in ne smemo spregledati, da je tudi Ernesto Grassi sam bil Heideggrov učenec. S to, čeprav samo postransko pripombo, dobijo vse naše dosedanje ugotovitve in hipoteze retroaktivno toliko konkretne vsebine, da ne moremo mimo tegale sklepa: v našem času, v katerem se dogaja bistvena notranja sprememba filozofije, se njen odnos do umetnosti zares konstituira in dogaja v območju ontološke problematike. Hkrati pa moramo priznati, da je odnos umetnosti do filozofije še vedno popolnoma v temi. Prav nič določnega namreč ne vemo o tem, kakšen je odnos umetnosti do filozofije, še manj pa, kako se to razmerje konkretno kaže. Za razvijanje teh vprašanj nimamo druge možnosti, kakor da se obrnemo neposredno k umetnosti sami, vendar se bo pričujoče predavanje pri tem poskusu omejilo na pesništvo, in sicer na tisto njegovo formo, za katero je M. Bahtin ugotovil, da je paradigma celotne novoveške književnosti – to pa je roman.

Roman, in s tem mislim tradicionalni novoveški roman, ima zmeraj glavnega junaka, in nekateri med njimi so postali živ element našega

vsakdanjega življenja in govora, kot npr. Cervantesov Don Kihot. Junak romana je zmeraj nosilec določene ideje, ki jo želi kar se da hitro uresničiti, to je, prilagoditi ji svojo eksistenco in svet sploh. Ta ideja ni nikoli zgolj subjektivna in poljubna izmišljotina, ni samo nekakšen pogosto subjektivni „Sollen“, ker meri vedno na celoto sveta in na njegovo preobrazbo. Ideja je v tem smislu pravzaprav bit vsega, kar je, je merilo vsega, zato ima pravico do eksistence samo tisto, kar je in kolikor je njena adekvatna realizacija, kar se kaže tudi v dejstvu, da je vsak junak vedno pripravljen žrtvovati za idejo svoje življenje in s tem na ves glas potrjuje, da **biti** pomeni: **biti ideja** oziroma **biti za idejo**. Vse, kar ni ideja, je neresnično, je spričo tega, kakor bi rekel Platon: **me on**, nebivajoče, nič, in je zato po pravici izpostavljeno radikalni preobrazbi, likvidaciji in uničenju.

Že na prvi pogled je jasno, da ta struktura v vseh svojih bistvenih razsežnostih popolnoma ustreza osnovni filozofski misli, ki pravi: ideja je bit, večno življenje in vsa resnica, tako da zares je samo tisto, kar je ideja, iz česar vsekakor lahko potegnemo sklep, da sprejema roman to svojo strukturo neposredno od filozofije in s tem uveljavlja idejo kot bit oziroma bit v smislu ideje, o čemer po svoje priča tudi sama konkretna zgodovina novoveške umetnosti, ki se dogaja kot zaporedje **idejno-umetniških** smeri ali epoh vse od baroka prek klasicizma, romantike in realizma pa do današnjih izmov, ki jih vedno lahko logično in legitimno reduciramo na popolnoma določene tokove v sami filozofiji. O tem nas lahko prepriča tudi celotna dejavnost umetnostne in literarne zgodovine in teorije.

Po vsem tem je umetnost veliko bolj odvisna od filozofije, kot se zdi na prvi pogled, načelo **idejno-umetniške** smeri kot osnovne oblike zgodovinskega uresničevanja umetnosti pa nas nedvoumno vodi k Heglovi formuli o čutnem svetenu ideje.

Toda ravno tu se odpira nov problem, kajti že G. Lukacs je ugotovil, da je za romanesknega junaka bistveno značilen načelni neuspeh, ki se dogaja tudi kot uničenje ali kot samouničenje. Pravi pomen te Lukacseve ugotovitve najlaže in najhitreje ugledamo, če jo neposredno povežemo s svojo vsakdanjo skušnjo, ki priča, da priznavamo umetniško vrednost samo tistim romanesknim tekstom, ki se končujejo s tragedijo, medtem ko happy-end po pravilu sprejemamo kot znak umetniške insuficience in kot obvezno značilnost trivialnih žanrov in propagande, kriminalk, westernov itd. Spričo tega je v slehernem pogledu dosledno, da celo optimistični konec velikega teksta, kakršen je **Bratje Karamazovi**, deluje neestetsko in celo osladno.

Zaradi teh dejstev moramo sprejeti nalogo, da najdemo takšno interpretacijo, ki bo načelno katastrofo dosledno uveljavila prav kot zagotovilo in izvor umetniške vrednosti. Na prvi pogled se zdita možni samo dve razlagi. Prva se glasi: junak propade, ker je slabo ali celo napačno razumel idejo, za katero je zastavil svoje življenje. Če bi mislili tako, bi bila tragična usoda nedvoumno opozorilo, da se moramo bolje učiti filozofije, in roman bi se spremenil v propagando za filozofijo oziroma v pedagogiko.

Druga možna razlaga se glasi: junak propade, ker je izbral napačno idejo – in samo po sebi je jasno, da se roman tudi v tem primeru spremeni v propagando in pedagogiko, ker bralce usmerja h kaki drugi, boljši in uspešnejši filozofiji oziroma ideji. Niti v prvem niti v drugem primeru se ne more otestiti nadzora filozofije in se izpolniti kot

umetnost, zato moramo nujno poiskati tretjo interpretacijo načelnega neuspeha in katastrofe. Če to zares poizkusimo, potem razmeroma hitro spoznamo, da je katastrofa samo logična posledica samega začetka, kar pomeni, da je razkrivanje na začetku prikrite resnice osnovne strukture romana, to pa je **ideje kot biti**. Ali z drugimi besedami: bit v smislu ideje je katastrofa, ali preprosteje: katastrofa je neizogibna vedno, kadar si ideja jemlje pravico, da suvereno in nepreklicno odloča o **biti in ne-bit**.

V nekaterih največjih tekstih je ta resnica celo bolj ali manj eksplicitno izražena: tako npr. v Cervantesovem Don Kihotu, in še posebej tudi v Zločinu in kazni Dostojevskega. V drugem poglavju epiloga avtor takole definira notranjo problematiko Razkolnikova na prisilnem delu: „Zakaj živeti? K čemu težiti? Živeti, da bi eksistirал – žit'čto by suščestvovat? – Toda sam je bil prej že tisočkrat pripravljen darovati svojo eksistenco – suščestvovanie – ideji, upanju ali pa fantaziji. Sama eksistenca – suščestvovanie – mu je bila vedno premalo, vedno je hotel nekaj več.“

Iz tega se retrospektivno pojasni, da Razkolnikov ubija, uničuje druge in sebe samo zato, ker mu eksistiranje samo – suščestvovanie torej – ni zadostno in ga je zaradi tega podredil in žrtvoval ideji. Zato je razumljivo, da je njegova dokončna spreobrnitev opredeljena takole: „**Samo čutil je še. Namesto dialektike je nastopilo življenje.**“

Ti stavki Dostojevskega navajajo predvsem izrazito negativna določila, vendar imajo tudi pozitiven pomen, ki je morda najjasneje izražen v naslednji misli Aljoše Karamazova: „Mislim, da morajo vsi na svetu najprej vzljubiti življenje. To je neizogibno! Vzljubiti ga pred logiko, in neizogibno pred logiko; šele takrat bodo razumeli njegov smisel.“ Najprej je torej **ljubezen** do življenja in ne logika ali smisel, ne ideja ali misel. Zato je človekovo osnovno določilo strnjeno v formulo: „Sem in ljubim – ja sem“, i ja ljublju“ – in ta formula je zavestno postavljena ob kartezijanski **cogito ergo sum**, ki izvira že iz Parmenidovega: „to gar auto noein estin kai einai – **misliti in biti je torej isto.**“

To sklicevanje na Descartesa in Parmenida naj ne deluje kot nečimmo bahanje z učenostjo; potrebno je, da bi postala kar se da očitna vsa teža tistega, kar je doumel Dostojevski. Že od vsega začetka ve, da se lahko tisto, kar govori skozi glagol biti, samo za ceno uničenja zreducira na **biti-ideja** ali **biti-za-idejo**. Kot pisec in umetnik ve, da ideja ni bit, da ne more odločati o biti in ne-bit – torej ve, da je ideja kot bit konec biti, torej nič na način uničenja. Zato je razumljivo, da se njegovih teksti tako bistveno razlikujejo od novoveške romaneskne tradicije, čeprav so tudi njena konsekventna dovršitev.

Ker je romaneskna forma v tem kontekstu samo metafora za novoveško poezijo in prek nje za umetnost v celoti, lahko morda zdaj že poskušamo na osnovi vsega doslej izrečenega jasneje določiti tisto, kar smo imenovali razmerje med filozofijo in umetnostjo. Filozofija, kakor o tem med drugim priča sam Hegel, na samem svojem začetku sreča tisti enostavni je, es ist, in ga razume kot goli nič, da bi ga kot takega kar se da hitro odvrгла in se dvignila na raven absolutne ideje kot biti, torej na raven biti kot absolutne negacije nič in večnega bivajočega; roman pa kot umetniško delo začčenja z bitjo kot idejo ter se končuje s principalno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; s tem se uveljavlja ontološka diferenca, in sicer tako, da se hkrati

razkrije prav tisti enostavni je, torej tisto, kar stoji na samem začetku filozofije. Umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela.

Jasno nam mora biti, da so vse te ugotovitve samo začasne in preliminarne, postavljajo nas šele na začetek dolge poti, po kateri to predavanje zaradi svoje naravne omejenosti ne more iti do konca, zato se mora omejiti na nekatere najvažnejše napotke za prihodnje razmišljanje.

Če si natančneje ogledamo zgoraj opisano intencijo, se ne moremo izogniti vtisu, da roman, torej umetnost, sprejema od filozofije načelo konstrukcije: romaneskni junak je npr. realizacija ideje, se pravi, da je junak prav tisto, kar je določeno s Heglovo formulo o **čutnem svetenuju ideje**, a čutno svetenje ideje je novoveški adekvat za starogrško **mimesis**, kar pomeni, da je neko določeno bitje, v našem primeru človek, upodobljeno glede na svoje bistvo, t.j. idejo, ki ima pomen biti. Ker je za filozofijo sleherno bitje vedno samo način čutne eksistence pojma, biti ali ideje, postane jasno, da umetnost upodablja bitje, da oblikuje in gradi svet po določenih filozofije. Zato je razumljivo, da na koncu srednjega in na začetku novega veka niso več možne fantastične prozne tvorbe, kakršna je npr. znana **La Quête de Graal**, in katerih degradirani nasledniki so tako imenovani **libros de caballerias**, ki se jim je Cervantes tako hudo posmehoval v liku svojega nesrečnega viteza.

Toda če bi bila umetnost samo to, bi bila zares samo insuficientni modus spoznanja, zato moramo dodati, da postavlja umetnost vsa ta bitja, ki so konstituirana po določenih filozofije, hkrati v tako luč, da na njih zasije prav tisti enostavni je. V romanu, kakor sem skušal pokazati, opravlja umetnost to svojo „nalogo“ s tem, da vpelje načelno katastrofo, v kateri razpade identiteta **biti in ideje** oziroma **biti in bistva**, da bi se lahko razkrila bit sama kot taka. Vprašanje je, od kod in zakaj prav katastrofa? Katastrofa je prihod nič, kar nedvomno pomeni, da se prav na osnovi tega nič razkriva, da je sleherno bivajoče prav bivajoče, ne pa nebivajoče. Osvetljeno s svetlobo nič, se bitje človeku razkriva v svojem je, v svoji biti, torej lahko rečemo, da prav nič pripelje bitje v bit; vse to ima korelat v preprostem dejstvu, da lahko človek ve za nekaj takega, kot je življenje, šele skozi kar se da luciden pogled v lastno smrtnost in končnost.

Opisani „efekt“ umetnosti v umetniškem delu je načelno, kot smo že rekli, izhodiščni položaj filozofije. Tega tudi ni težko uvideti, če upoštevamo formulacijo, s katero je Aristotel v svoji **Metafiziki** določil „predmet“ tako imenovane prve filozofije. To je grški **on he on** – bivajoče kot bivajoče, se pravi, bivajoče, kolikor je bivajoče, ne pa nebivajoče ali nič. Formulacija: bivajoče kot bivajoče, ki opredeljuje predmet filozofije, je možna torej samo, če bivajoče opazujemo glede na nebivajoče ali nič. Da je človek sploh lahko izkusil bivajoče kot bivajoče, je moral prej ali hkrati izkusiti prav nebivajoče ali nič; le da filozofija kot filozofija to prvotno človeško izkustvo zanemarja in zato interpretira bivajoče kot bivajoče v smislu absolutnega bivajočega, to je kot bivajoče, ki je v vsakem pogledu v absolutni razliki od nič. Ali z drugimi besedami: v človekovem prvotnem izkustvu prav nič pripelje bivajoče v bit, bivajoče se kaže kot bivajoče šele na osnovi nič, medtem ko filozofija prav ta nič odrine in s tem zapusti izvorni prostor odkrivanja biti. V tem odrinjanju se nič spremeni v absolutno negacijo, v absolutno odsotnost bivajočega, to pa pomeni tudi same

biti, ki izgubi svojo izvorno sopripadnost niču ali pa postane nekaj absolutno različnega od ničā.

Za razliko od filozofije je umetnost očitno vedno zvesta svojemu izvornemu izkustvu, vendar tako, da mora to svojo zvestobo izpričevati vedno „proti“ filozofiji in po njenih sledih, to pa lahko stori samo z nenehnim uveljavljanjem ničā, kar se v romanu dogaja na način katastrofe. V skrajni konsekvenci nas mora vsa ta analiza pač pripeljati do sklepa, da je umetnost usodno vezana na filozofijo, in sicer tako usodno, da bi morali reči, da je umetnost, kakor jo razumemo mi, ljudje evropske civilizacije, mogoča samo v svetu filozofije kot filozofije, kar pomeni, kot metafizike. Spričo tega ni čudno, če ne vemo, kako bi označili npr. Parmenidovo poemo, ali kot pesništvo ali kot filozofijo.

Tukaj se odpira novo vprašanje, ki nas zadeva in ki izhaja iz Grassijeve knjige in naše interpretacije te knjige. Vse, kar je bilo doslej izrečeno, velja namreč samo do tistega trenutka naše zgodovine, dokler se filozofija ne odpre ontološki funkciji umetnosti in s tem nekemu novemu, to pa je nemetafizičnemu razumevanju biti, kar pomeni, da bit niti za filozofijo ne more biti več ideja ali bistvo. Ni nam več težko uzreti posledic, ki izhajajo za umetnost iz takšnega interfilozofskega preobrata. Umetnost namreč ne more več prevzeti od filozofije tistega, kar je sprejemala vse doslej, to je načela **konstrukcije**, kar pa mora povzročiti bistvene spremembe v sami umetnosti. Ker vemo, da se notranji razkroj tradicionalne filozofije začenja že z mislijo Sörena Kierkegarda, lahko predpostavimo, da se morajo hkrati dogajati ustrezne spremembe tudi v umetnosti, predvsem pa v tisti njeni formi, ki je novemu veku najprimernejša – to je v romanu. Veliko resnih raziskovalcev je prepričanih, da je treba pesniško vzporednico Kierkegardu iskati v opusu F. M. Dostojevskega. Ta misel nas ne more presenetiti, ker smo že sami lahko ugotovili, da je opus Dostojevskega prežet z radikalno problematizacijo osnovne metafizične strukture, kar pomeni, da se v njegovih tekstih dogaja tudi problematizacija konstrukcijskega načela romana samega. Ta avtoproblematizacija dobiva po Dostojevskem čedalje radikalnejše oblike, o čemer priča predvsem opus Franza Kafke, v našem času pa se to dogaja v tako imenovanem novem in novem novem romanu. Kot avtorefleksija te avtoproblematizacije so za nas posebno pomembni nekateri teksti francoskega pisatelja Alaina Robbe-Grilleta, ki je trdil, da v novih romaneskih konstrukcijah stvari in dejanja najprej **bodo**, šele po tem in pozneje bodo nekaj določenega. Ta izjava je vsekakor konsekventna in historično utemeljena, kakor je konsekventna tudi Robbe-Grilletova pisateljska praksa. Toda ta konsekventnost in utemeljenost ne moreta prikriti enostavnega dejstva, da nas Robbe-Grilletovi in drugi podobni teksti ne morejo privlačiti z enako močjo, kot so nas lahko npr. dela Leva Tolstoja.

To skušnjo lahko legitimno posplošimo. Danes se na vsakem koraku srečujemo s tako imenovano moderno umetnostjo, ki se poimenuje z različnimi imeni od konceptualizma prek topografske poezije do intermedialne umetnosti ali umetnosti združenih medijev. Marsikdo med nami je pripravljen vse te pojave kar preprosto zavreči, vendar moramo tudi priznati, da je takšna zavritev nevzdržna, in sicer iz enostavnega vzroka, ker se lahko utemelji samo v tisti načelni poziciji, ki pripada filozofiji iz časa njene gluhosti in slepote za ontološko razsežnost umetnosti.

Čas je, da pripeljemo pričujoče razmišljanje h koncu. To predavanje je problematiko, ki jo napoveduje naslov Filozofija in umetnost, razvijalo samo v mejah določene zgodovinske dobe, v mejah dobe filozofije kot metafizike; njegov namen je bil pokazati in dokazati, kako moremo in moramo razumeti to problematiko samo glede na vprašanje o biti vsega, kar je. Ta dokaz je omogočil tisti preobrat v filozofiji, zaradi katerega se razmerje med filozofijo in umetnostjo popolnoma spremeni. Njunega spremenjenega razmerja predavanje ni več moglo zajeti, če pa bi ga hotelo, bi si moralo nadeti nov naslov: **mišljenje in pesništvo v dobi tehnike.**

**Janko Kos:**  
**TEORIJA**  
**IN PRAKSA**  
**SLOVENSKE**  
**PRIMERJALNE**  
**KNJIŽEVNOSTI**

*Razprava najprej pretresa teoretične podlage primerjalne književnosti na Slovenskem, nato pa zarisuje njen dosedanji razvoj: I. Stroka upošteva v svoji teoriji izkušnje osrednjih tokov primerjalne literarne vede v svetu, v tem okviru rešuje načelna vprašanja, kot so razmerje med primerjalno književnostjo in občo literarno vedo, specifična vloga in pomen kompariranja, odnos do nacionalne literarne zgodovine, literarnoteoretični aspekti, razmerje primerjalne vede do filozofskih disciplin. II. Na teh podlagah se je slovenska primerjalna književnost razvijala od prvih zametkov v dobi romantike (M. Čop) prek poskusov v okviru slovenske literarne zgodovine (I. Prijatelj, F. Kidrič) do svoje prave utemeljitve v delu A. Ocvirka; iz njegove šole je izšel D. Pirjevec, ki je v stroko uvedel prelomne novosti.*

Zaradi večje jasnosti pojmov je treba poudariti, da z izrazom **slovenska primerjalna književnost** označujemo občo primerjalno literarno vedo, kakršna se razvija v družbenopolitičnem, kulturnem in znanstvenem prostoru Slovenije, ne pa nekakšno posebno slovensko varianto te vede ali celo stroko, ki bi obstajala zgolj zase. V zvezi s tem nam je pred očmi dvoje dejstev, ki natančneje določata stanje stvari: prvič, primerjalna književnost, kakršna obstaja v svetovnem merilu in hkrati v posameznih nacionalnih kulturah, je lahko znanost samo kot enotna, na skupnem predmetu, načelih in metodah zasnovana stroka, kar pomeni, da je ni mogoče drobiti na regionalne, lokalne in temu podobne „primerjalne“ vede; drugič, primerjalna književnost kot univerzalno utemeljena znanost dobiva v slovenskem prostoru seveda lahko posebne poteze, značilnosti, cilje in naloge, pač glede na naš specifični kulturni, družbenopolitični, literarni in literarno-znanstveni razvoj; ta daje razvoju primerjalne književnosti na Slovenskem posebne oblike, ritem in smer, ne da bi s tem kakorkoli prekrival njeno občo zasnovu.

Teh dvoje dejstev nas opozarja na to, da pripada slovenski primerjalni književnosti v skladu z njenimi specifičnimi razvojnimi nujnostmi sicer tudi lastna izvirnost, da pa ji mora biti ta predvsem izhodišče, iz katerega lahko prispeva svoj posebni delež k osvetlitvi skupnih problemov primerjalne književnosti kot izrazito univerzalne, mednarodne, ne samo evropske, ampak zmeraj bolj tudi svetovne vede, ki mora zajemati vase poleg problemov velikih literatur zmeraj bolj tudi



literarno gradivo manjših književnosti, poleg evro-ameriških pa upoštevati že tudi literature zunajevropskega kroga.

Nedvomno je v podobnem položaju kot slovenska tudi primerjalna književnost, kakršna se razvija v drugih nacionalnih območjih jugoslovanskega družbenega in državnega prostora.

## 1. NAČELNA VPRAŠANJA

1. Čeprav se ima primerjalna književnost v svetovnem merilu že dolgo za enotno, na skupnem predmetu, načelih in metodah zasnovano vedo, ni nobena skrivnost, da so se njena pojmovanja te enotnosti od vsega začetka močno razhajala in spreminjala. Znotraj svetovne primerjalne književnosti obstajajo še zmeraj velike razlike prav o temeljnih stvareh, tako da si stojijo nasproti ne samo različne, ampak včasih izrazito polemično divergentne teorije o tem, kaj je pravi predmet, s tem pa tudi cilj in metodologija te vede. Razvojna perspektiva je seveda samo v tem, da se divergentna stališča zblížajo, vplivajo druga na drugo in se zlijejo v enoten znanstveno-raziskovalni tok. Prav zato si slovenska primerjalna književnost ne more privoščiti, da bi ob že obstoječih konceptih primerjalne vede izdelovala še posebne koncepcije za lastno rabo; pač pa se mora kritično opredeliti do tistih, ki najbolj reprezentativno izražajo razvojne težnje današnje primerjalne vede v svetu, da bi nato v njihovem okviru našla mesto za svoje specifične razvojne nujnosti.

V tem smislu se mora opredeliti zlasti do treh glavnih primerjalno-literarnih „šol“ – francoske, ameriške in sovjetske. Da bi bilo to mogoče, je načela teh šol treba zarisati vsaj v temeljnem obrisu, čeprav seveda marsikje poenostavljeno in brez pretenzije, da bi jih dojeli v vseh podrobnostih:

Francoska primerjalna književnost, kot jo v 20. stoletju predstavljajo imena F. Baldenspergera, P. Hazarda, P. Van Tieghema in drugih, je izšla iz tradicionalnega, nato pa že tudi – po besedah A. Ocvirka – „prenovljenega“ pozitivizma. Zato razume primerjalno vedo kot strogo historično-empirično znanost, utemeljeno na dejstvih, dokumentih in dokazih, to pa tako, da jo koncipira kot „zgodovino mednarodnih literarnih odnosov“ (M. F. Guyard). Za „odnose“, o katerih je mogoče razpravljati primerjalno-znanstveno, so tu priznani samo „dejanski“ odnosi (rapports de fait, po besedah J. M. Carréja) med dvema literarnima deloma, avtorjema, literaturama, se pravi takšni, ki jih lahko empirično-dokumentarno izkažemo, opišemo in preverimo. Glavni predmet primerjalne književnosti bodo torej izvori in viri literarnih del, odmevi in posredniki, usoda del in uspeh avtorjev, njihov učinek in vpliv. Vendar je bil Carré že do vplivov v dvomu, ali jih znanost lahko dovolj gotovo opiše, preveri in dokaže; to delo se mu zdi pogosto „težko“ in polno „razočaranj“. Raziskovalno območje francoske šole je torej razmeroma ozko začrtano. K temu je treba dodati, da v središče svojih raziskovanj postavlja usodo francoskih avtorjev zunaj Francije in tujih v Franciji, kar ji je od zunaj nakopalo očitke, da je preveč nacionalno-hegemonistična; oziroma da je te vrste primerjalna književnost samo dodatek k nacionalni literarni zgodovini. – Ameriška šola, kot jo reprezentirajo imena R. Welleka, H. Levina ali H. Remaka, je po svojih izvorih veliko bolj raznovrstna, vendar se zdi, da med njimi

prevladuje tradicionalni ameriški pragmatizem, oplojen z evropsko psihoanalizo, fenomenologijo, formalizmom itn. Zato zarisuje meje primerjalno-znanstvenega raziskovanja precej širše od francoske šole; poleg „dejanskih zvez“ v obliki virov, posrednikov in vplivov zahteva predvsem primerjanje literarnih pojavov, ki med sabo niso v neposredni kavzalni, historični in determinirani zvezi, pač pa takšni, da to primerjanje lahko bistveno osvetli njihovo tematsko ali formalno sestavo, smisel in pomen. Poleg tega spadajo po načelih te šole v primerjalno književnost tudi širše raziskave zvez med literaturo in drugimi umetnostmi, filozofijo, religijo, političnimi in socialnimi idejami. Po svoji usmeritvi je ameriška primerjalna književnost pretežno anacionalna in kozmopolitska, brez strogega sistema in znanstvene metodologije. — Sovjetska šola, ki jo najtehtneje predstavlja V. Žirmunski, izvaja svoja načela iz starejše ruske tradicije, ki sega že v 19. stoletje, predvsem k A. Veselovskemu. Njena usmeritev je določena z močnim odmevom, ki ga je imel v Rusiji od vsega začetka Hegel s svojim historično-dialektičnim idealizmom. Pri Veselovskem se je ta podlaga dopolnila s pozitivističnim evolucionizmom, sodobna sovjetska primerjalna šola pa te nastavke tolmači v duhu marksizma-leninizma. Zato je razumljivo, da tudi ta šola — podobno kot ameriška, vendar iz drugih razlogov — odklanja omejitve primerjalne književnosti na raziskovanje zgolj „dejanskih“ zvez, vplivov, odmevov ipd. Pač pa vidi glavni predmet primerjalnih raziskav v tako imenovanih „tipoloških analogijah“, v katerih se uveljavljajo zakoni enotnega svetovno literarnega procesa; te zakone je treba razlagati na podlagi enotnega svetovnega družbenozgodovinskega procesa. V tem smislu je torej primerjalna književnost predvsem znanost o svetovno literarnem procesu, njegovih zakonih, razvojnih paralelah in konvergencah.

2. Načelno razmerje slovenske primerjalne književnosti do vprašanj, ki v tako raznovrstni luči odsvitajo v glavnih šolah svetovne primerjalne vede, je mogoče najbolj jasno oblikovati ob vprašanju razmerja med primerjalno književnostjo in tako imenovano občo literaturo ali občo literarno vedo (fr. *littérature générale*, *histoire littéraire générale*; ang. *general literature*, nem. *allgemeine Literaturwissenschaft*, *Weltliteraturgeschichte*). To vprašanje se namreč zastavlja kot osrednje v vsaki teh šol. Francoska je v skladu s svojo strogo empirično usmerjenostjo prišla v glavnem do teze, da primerjalna književnost ni isto kot obča literatura. Pri tem pa v natančnejši določitvi tega razmerja močno omahuje. Van Tieghem je definiral občo literaturo kot posebno stroko, ki ustvarja večje, mednarodne literarnozgodovinske sinteze, tako da sta nacionalna literarna zgodovina in primerjalna književnost nekakšen uvod vanjo. Kljub temu, da jo je načelno ločil od primerjalne književnosti, pa jo je vendarle obravnaval v enem od poglavij svojega teoretičnega orisa primerjalne literarne vede, kot da vendarle nekako spada k nji. Na podobnem stališču stojita C. Pichois in A. M. Rousseau, ki v svoji teoriji primerjalne književnosti posvečata pozornost tudi problemom obče literature, čeprav jo imata za posebno področje. Nasprotno jo M. F. Guyard pod vplivom Carréja popolnoma izloča iz vsakršne zveze s primerjalno književnostjo; obenem dvomi o tem, da bi takšna sintetična, svetovno-zgodovinsko zasnovana veda sploh mogla biti prava znanost. Posledica tega stališča je ta, da primerjalna književnost v tem strogo ortodoksnem francoskem

smislu ne more prerasti lokalnih okvirov in ostaja omejena na raziskovanje dvostranskih vplivov, učinkov in odnosov, kar pomeni, da se res spreminja v nekakšno pomožno vedo nacionalne literarne zgodovine, skrbec v glavnem za njene zunanje izvore, spodbude in stike. In res je posledica takšnega stališča ta, da gledajo mnogi literarni zgodovinarji – na primer Werner Krauss kot reprezentativen glasnik vzhodnonemške literarne vede – v primerjalni književnosti še zmeraj pretežno pomožno stroko, ki naj pomaga nacionalni literarni zgodovini pri njenem delu.

V sovjetski primerjalni književnosti je seveda skoraj neogibno, da se primerjalna in obča literarna veda docela pokrivate, tako da med njima ni niti načelne niti praktične razlike. Pri tem se sovjetska komparativna šola lahko sklicuje na starejšo rusko tradicijo, ki je v 19. stoletju na splošno uporabljala oznako „obča literatura“ – zlasti na univerzah – za tisto, kar se je v zahodni Evropi imenovalo pretežno primerjalna književnost. Kar pa zadeva odnos ameriške šole do tega vprašanja, ostaja močno nejasen, zlasti ker ji termin „general literature“ pomeni pogosto predvsem teorijo ali celo filozofijo literarne umetnosti. V glavnem pa ameriški komparativisti seveda težijo k izenačenju primerjalne in obče literarne vede, kolikor se sploh ne izrekajo za skrajno stališče – na primer Wellek – po katerem naj se nacionalne literarne vede, z njimi pa tudi primerjalna književnost kot posebna veda, ukinejo in zlijejo v eno samo, občo literarno vedo sploh.

Slovenska primerjalna književnost se je do temeljnega vprašanja svoje vede opredelila že na svojem začetku, in to na način, ki najbrž ustreza njenim razvojnim nalogam, hkrati pa je tudi v skladu z novejšimi težnjami svetovne primerjalne vede. Ko je A. Ocvirk zasnoval svojo **Teorijo primerjalne literarne zgodovine**, je v glavnem sledil francoski šoli, kar je razvidno predvsem iz dejstva, da je v središču poglavij o metodologiji primerjalne književnosti postavil problem vplivov, odmevov in posrednikov. Vendar je že tu poudaril tudi pomembnost raziskovanja literarnih vrst, oblik in stilov, kar je z ortodoksnega francoskega stališča pomenilo premik v območje obče literature. Podobno je v poglavjih o teoriji primerjalne književnosti postavil sicer v sredo teorijo vplivov, ob tem pa nanizal kot bistvene za primerjalno književnost še druge teme, ki sodijo v območje obče literature (problem narodnega in nadnarodnega, enotnost evropskih literatur, mednarodni literarni tokovi, pojem svetovne literature). Zato je razumljivo, da se je v obravnavi Van Tieghemovih idej o obči literaturi izrekel zoper ločevanje takšne vede od primerjalne književnosti. „Povsem nepotrebno pa je tudi ločiti primerjalno literarno zgodovino od splošne literarne zgodovine, saj temeljita obe na istih idejnih in teoretičnih osnovah.“ To seveda pomeni, da primerjalna književnost in obča literatura nista različni vedi, ampak sta eno in isto – ali natančneje povedano: primerjalna književnost nujno vključuje vase občo literarno zgodovino in teorijo.

S takšnim stališčem se je slovenska primerjalna književnost že na svojih teoretičnih začetkih izmaknila ozkosti francoske ortodoksne šole, ki je pozneje pripeljala do še večjih zožitev pri Carréju in Guyardu ter do polemik med francosko, ameriško in sovjetsko šolo v petdesetih in šestdesetih letih. To stališče pomeni, da tudi slovenska primerjalna književnost svojega področja ne omejuje na dvostranske (binarne) „dejanske“ odnose, ampak da ji je do raziskovanja širše, bolj bistvene

literarne problematike, in to na ravni, ki jo priznavajo za nujno že vse glavne šole današnje svetovne komparativistike. Nujna posledica takšnega stališča je seveda ta, da primerjalna književnost ne more biti zgolj pomožna veda nacionalne literarne zgodovine, ampak stroka s samostojnim predmetom, cilji in nalogami. Zunanje znamenje, da slovenska primerjalna književnost nikoli ni ločevala svojega območja od obče literarne vede, bi lahko videli v dejstvu, da je oddelek za primerjalno književnost na ljubljanski filozofski fakulteti, ki je še zmeraj glavno žarišče primerjalne književnosti na Slovenskem, v svojem nazivu izmenoma nosil obe oznaki – primerjalna književnost in svetovna literatura. Sicer pa je ta pojmovna raba v skladu z zgodovinskim izvorom obeh pojmov: francoski izraz „littérature comparée“ se je prvič pojavil v dobi romantike, okoli leta 1816 z Noëlom in Laplaceom; pomenil je toliko kot pojem „allgemeine Literaturgeschichte“, ki se je po navedbi J. Petersena sočasno začel pojavljati v Nemčiji; oba pojma sta si bila na začetku soznačna, pozneje sta se uporabljala izmenično, pojem primerjalna književnost se je v francoski pozitivistični rabi sicer zožil na raziskavo binarnih „dejanskih“ odnosov, vendar je v svetovnem merilu in tudi pri nas ohranil svoj prvotni, širši, za sodobno primerjalno književnost nedvomno plodnejši pomen.

3. Spor o razmerju med primerjalno književnostjo in občo literarno vedo, ki je na videz zgolj historično-terminološki, vodi k problemu, ki je tudi za slovensko primerjalno vedo najvažnejši – kaj je predmetno in metodološko bistvo te vede.

Ta načelni problem se odpre predvsem ob vprašanju, s kakšno upravičenostjo se primerjalna književnost imenuje „primerjalna“. Ali je njeno bistvo določeno predvsem s „primerjanjem“ ali pa je ta postopek zanjo sam na sebi neznačilen in torej ime same vede neposrečeno? Do tega negativnega stališča je prišla francoska pozitivistična šola, definirala ga je Guyard z lakoničnim stavkom „primerjalna književnost ni primerjanje“, s čimer je hotel reči, da bistvo te vede ni v primerjanju; zato je v definiciji primerjalne književnosti kot „zgodovine mednarodnih literarnih odnosov“ pojem primerjanja dosledno nadomestil s pojmom odnosa (relation), ki je tipičen pojem Comtove pozitivistične filozofije.

Vendar je problem primerjanja v zvezi s primerjalno književnostjo precej bolj zapleten, kot bi hoteli najbolj skrajni predstavniki francoske šole. Prav zato lahko razmišljanje o njem vodi tudi k boljšemu razumevanju predmeta in metode same vede. Očitno je seveda, da primerjanje v svoji najbolj splošni, preprosti in neposredno uporabni obliki ne more biti posebej značilno za primerjalno književnost, saj je neogibno pomožno sredstvo mnogih praktičnih disciplin, strok in znanosti. Primerjanje posameznih del in avtorjev, ki ugotavlja razlike in podobnosti med njimi, je običajno sredstvo ne samo dnevne literarne recenzije, kritike in esejistike, ampak tudi slovenske literarne zgodovine. Župančičeve poezije ni mogoče raziskovati drugače, kot da pesnikove tekste primerjamo med sabo, lahko pa tudi z Murnovimi, Gregorčičevimi ali Prešernovimi. Takšno primerjanje seveda še ni nič komparativnega v smislu primerjalne književnosti.

Na prvi pogled se zdi, da postane komparativno s tem, ko se poveže z ugotavljanjem vplivov, na primer tako, da primerjamo

nekatero Heinejevo in Stritarjevo pesmi, ker želimo ugotoviti, kje in kako je Heine vplival na Stritarja. Vendar se tudi v tej smeri pojavijo načelne težave, brž ko zadenemo ob dejstvo, da prav tak postopek uporablja nacionalna literarna zgodovina, ko na primer raziskuje Prešernov vpliv na Levstika, Cankarjev na Kosovela, Župančičev na Bora. S tem pa smo že tudi nenadoma postavljeni pred dodatni problem, kako pravzaprav razmejiti področji nacionalne in primerjalne literarne vede. Na prvi pogled bi se zdela najbolj zadovoljliva rešitev ta, da uvrstimo primerjanje kakega avtorja z drugim domačim avtorjem v nacionalno literarno zgodovino, s tujimi avtorji pa v primerjalno književnost. Toda, ko bi se s tem zadovoljili, bi iz tega sledilo, da je razlika med obema vedama zgolj zunanjegeografska, nikakor pa utemeljena globlje v naravi samega predmeta, v ciljih in metodah njegovega raziskovanja. Poleg tega pa bi takšna razmejitev vodila v očitne nesmisle, saj bi pomenila, da mora Prešernov vpliv na Stritarja raziskovati slovenist, Heinejevega pa komparativist – čeprav je seveda očitno, da bi tudi takšno raziskavo lahko po potrebi opravil bodisi slovenist, ki dovolj dobro pozna Heineja, ali pa germanist s primernim poznavanjem Stritarja; ne enemu ne drugemu v ta namen ne bi bila potrebna še specialna podkovanost iz primerjalne književnosti.

Načelna rešitev celotnega problema je očitno mogoča samo na podlagi spoznanja, da je pravo izhodišče primerjalne književnosti ne katerikoli, ampak čisto specifičen tip primerjave, tako da primerjanje šele s tem postane idejna in metodološka podlaga samostojne literarne vede. Ta specifičnost postane razvidna, brž ko upoštevamo dejstvo, da se je pojem za primerjalno književnost formiral po letu 1800 v tesni zvezi s podobnimi nazivi za druge vede, za primerjalno anatomijo, fiziologijo, mitologijo, jezikoslovje itn. Analogno kot v teh vedah tudi v primerjalni književnosti ni šlo za običajno primerjanje, ki se ustavlja pri podobnostih in razlikah med posameznimi pojavi ali vrstah pojavov, ampak za čisto specifičen tip primerjanja, ki nam omogoča, da preidemo od posameznega k skupnemu, bistvenemu, izvornemu. Tako kot je na primer F. Boppa vodilo primerjanje konjugacijskih sistemov v indoevropskih jezikih k njihovemu skupnemu izvoru, k prajeziku, tako je šlo tudi v primerjalni književnosti za primerjanje, ki naj posamezne literarne pojave, formirane v nacionalno, geografsko in kronološko ločenih literaturah, dvigne na skupno tematsko, idejno, formalno in literarno-estetsko raven, v območje višjih družbenozgodovinskih, kulturnih in duhovnih stališč, kjer se šele pokaže njihov skupni izvor, bistvo in smisel. Ker je kaj takega mogoče samo v mednarodnem okviru, je bila primerjalna književnost od vsega začetka zamišljena kot občja, evropska ali svetovna literarna veda, zmeraj seveda s predpostavko, da je v njenem temelju primerjanje tiste specifične vrste, ki jo šele lahko zasnuje kot posebno vedo.

Primerjalna književnost v pravem pomenu besede se začneja šele tam, kjer nas primerjanje posameznih literarnih pojavov vodi k višjim literarnim enotam literarnega dogajanja (literarna gibanja, tokovi in struje; vrste, zvrsti in oblike; zakoni, strukture in procesi), te pa seveda nujno presegajo rasne, nacionalne in jezikovne meje, tako da so v pravem pomenu besede mednarodne. Ali drugače povedano – primerjalna metoda postane podlaga primerjalne književnosti šele tedaj, ko doseže takšno višjo, k skupnemu izvoru, bistvu in smislu naravnano perspektivo. Zato ni mogoče trditi, da je komparativna že kar vsaka

raziskava, ki se ukvarja z vplivom med dvema literarnima deloma ali piscema, pa čeprav pripadata različnim nacionalnim literaturam. Njena komparativnost je majhna ali celo minimalna vse dotlej, dokler se omejuje na primerjanje dveh pojavov po njuni podobnosti in različnosti in iz takšne primerjave sicer že ugotavlja dejanski vpliv, vendar je pa primerjalno določanje ne pripelje že tudi do vključitve posameznih del in avtorjev v okvir višje literarne enote, kjer se šele pokaže pravi smisel njihove podobnosti in različnosti, obenem pa se pojasni tudi globlji pomen podlage, ki jih druži ali loči in ravno s tem omogoča vplive med njimi.

Za ponazoritev problema naj rabi v slovenski literarni zgodovini večkrat obravnavani vpliv Scottovega historično-domačijskega romanopisja na Jurčiča: takšna obravnava je sama po sebi lahko zgolj slavistična oziroma anglistična, komparativna pa šele takrat, ko primerjalno analizo **Desetega brata** in romana **The Antiquary** vključi v višje literarne enote, kar je v tem primeru mogoče predvsem s postavitvijo obeh del v razvoj evropske romantike in realizma ali pa v problematiko evropskega romana. Oboje se da storiti seveda samo na podlagi globalne teorije romantike in realizma oziroma evropskega novoveškega romana, njegovih različnih tipov in razvojnih faz.

Od tod je pa mogoče že tudi sklepati, da se primerjanje dvigne na raven primerjalne književnosti šele tedaj, ko se zasidra v okvir obče teorije literarnih vrst, zvrsti in oblik, epoh, gibanj in procesov, in to na ravni evropsko-svetovne literature. S tem se seveda odpirajo še druga vprašanja, ki so tesno povezana z načelnimi podlagami primerjalne vede – na primer vprašanje o razmerju med teorijo in zgodovino ali pa med znanstveno-empirično in filozofsko-abstraktno metodologijo znotraj primerjalne vede, mimo katerih danes ne more nobeno načelno razpravljanje o njenem predmetu, ciljeh in metodah.

4. Natančnejša opredelitev bistva primerjalne književnosti omogoča preciznejšo razmejitev področij nacionalne literarne zgodovine in primerjalne literarne vede. Ta meja je seveda težko določljiva, pogosto sporna, včasih aktualna iz čisto praktičnih vzrokov. Brž ko izhajamo iz spoznanja, da se primerjalna književnost pričinja tam, kjer je primerjanje naravnano k višjim, izvornim, občim literarnim enotam, se seveda pokaže, da med nacionalno in primerjalno literarno vedo ni ostre ločnice, pač pa vmesni prostor, v katerega pogosto posegata obe, toda na različne načine. Vanj spada marsikatero vprašanje literarnega obzorja, odmeva in vpliva, ki se ga da obravnavati v ožjem okviru nacionalne literarne zgodovine, lahko pa seveda postane izhodišče za izrazito komparativno obravnavo. To velja za vse teme tipa Jurčič–Scott, Prešeren–Petrarca, Cankar–Ibsen ipd. Tu se najbrž skriva odgovor na aktualno vprašanje, zakaj se takšne teme v novejšem času pojavljajo ne samo v naši komparativistiki, ampak že tudi v slovenistiki, anglistiki, romanistiki ali germanistiki. Po tradiciji francoske komparativne šole spadajo seveda tudi takšne teme predvsem v primerjalno književnost, s širših sodobnih vidikov pa predvsem takrat, ko jih povežemo z občimi sklopi, zakoni, strukturami literarnega dogajanja.

5. Iz povedanega sledi, da za določitev primerjalne književnosti ne zadostuje niti samo primerjanje oziroma primerjalna metoda, pa tudi ne

preprosto opisovanje internacionalnih odnosov, vplivov, odmevov in podobno; oboje postane podlaga za primerjalno literarno vedo šele s tem, ko omogoča raziskavo višjih, bistvenih, izvornih enot literarnega razvoja. Zato komparativna ne nastane kot vsota iz zgodovin posameznih nacionalnih literatur, ampak s študijem njihovih strukturnih zvez; te seveda niso preprost seštevek posameznih literarnih značilnosti, pojavov in členov; prav zato so lahko predmet posebne, samostojne vede.

Ob tem je samo mimogrede mogoče navesti še dvoje tez, ki bi terjale posebno obravnavo:

– da je primerjalna književnost zaradi narave svojega predmeta močno teoretična in ne samo historična veda: medtem ko je za nacionalno literarno zgodovino literarna teorija pretežno pomožna stroka, je v primerjalni književnosti središčna, kolikor ni sploh njeno globlje jedro:

– da je metodologija primerjalne književnosti zaradi abstraktnješe narave njenih tem (obče literarno-estetske strukture, zakoni, procesi) ne samo znanstveno-empirična, ampak ob nekaterih temah tudi filozofsko-abstraktna.

Ob tem se zdi primerno opozoriti, da je za vse družboslovne, humanistične in umetnostne vede najbrž nujna tesnejša zveza zgodovine in teorije, znanosti in filozofije, da pa je zlasti komparativistika zaradi svoje specifične tematike močno izpostavljena teoretizaciji, včasih celo filozofski kategorizaciji svojega predmetnega območja. V zvezi z razmerjem med znanstveno in filozofsko metodologijo se za primerjalno književnost postavljajo seveda še drugačna vprašanja. Naj bo še tako odprta problemom obče estetike, filozofije umetnosti, primerjalne umetnostne vede ali celo filozofije jezika, si mora seveda začrtati tudi meje, znotraj katerih lahko ohranja svoje lastno območje in ki preprečujejo, da bi se brezoblično razširila v tipično filozofsko problematiko. Čeprav je te meje težko opisati, je očitno vsaj to, da jih med drugim določa predvsem nujnost historično-empirične podlage, iz katere primerjalna književnost izhaja, se nanjo opira in z njo preverja tudi filozofske probleme, kategorije in ideje, na katere zadeva v svojih raziskavah.

## 2. RAZVOJNE PERSPEKTIVE

1. Ob znanem dejstvu, da sta začetnika primerjalne književnosti na Slovenskem predvsem I. Prijatelj in F. Kidrič, njen glavni utemeljitelj pa A. Ocvirk, bo najbrž treba upoštevati manj znano dejstvo, da se je kot prvi znanstveno, smotno in uspešno ukvarjal s primerjalno književnostjo že Matija Čop. V tem smislu lahko velja za predhodnika slovenske primerjalne literarne vede. Da ni ustvaril temelje samo za literarno kritiko in slovensko literarno zgodovino, ampak posegel lahko že tudi v območje primerjalne vede, postane razumljivo ob dejstvu, da je bil sodobnik bratov Schleglov, Sismondija, Bouterwecka in Villemaina, ki so v romantičnem obdobju snovali začetke primerjalne književnosti oziroma obče literature. V tem smislu je šlo Čopovo zanimanje za evropsko literaturo nedvomno v korak s časom, z njegovimi najsodobnejšimi težnjami. O tem govori marsikatera stran njegovega objavljenega, pa tudi neobjavljenega dela: v svojem prispisu

Čelakovskega kritiki „Krajnske Čbelice“ je leta 1833 spregovoril z evropskega stališča o literarnih zvrsteh in oblikah, o njihovem pomenu za novejšo literaturo, o načelnih problemih ritma in verza; tu in v spisu **Slowenischer ABC – Krieg** je pisal že o zvezah med literaturo in socialno osnovo jezika, sloga in pesniškega ustvarjanja. V zapuščini zbuja pozornost vrsta zapisov o literarnih vrstah in zvrsteh, pa tudi o evropskih literarnih gibanjih in tokovih, zlasti seveda o sodobni romantiki; v nedokončanem spisu o poljski dramatik je s tipično komparativnega stališča zarisal splošni evropski spor med klasicisti in romantiki. V pismih Saviu, poljskim znancem in drugim najdemo vrsto primerov, oznak in vrednostnih sodb, ki sodijo v primerjalno vedo – na primer o Byronovem vplivu na Mickiewicza, o vzporejanju Byrona s Foscolom, o problemu antične in krščanske mitologije v sodobnem pesništvu, o značilnostih epa, o bistvu romana itn. Na podlagi Čopovih izjav, sodb in formulacij je mogoče sklepati, da mu je bila primerjalna književnost isto kot obča literatura; komparativni vidiki mu niso bili samo pomožno sredstvo za razumevanje domače literarne ustvarjalnosti, ampak važen, samostojen vir za spoznavanje literarne problematike sploh. Pozornost zbuja tudi širina tega zanimanja, saj sega od izrazito literarno-estetskih, formalnih in formalističnih problemov do vprašanj vrednotenja in celo do zvez socialnega življenja z literaturo.

Ob Čopovih pogledih na evropsko književnost se da govoriti tudi o tem, da so imeli aktualen pomen za rast domače pesniške ustvarjalnosti, saj so z opozorili na načela romantične klasike in na posebno estetsko funkcijo romanskih form prispevali k nastanku slovenske romantične klasike v Prešernovem osrednjem obdobju. S stališča današnje primerjalne književnosti je seveda še zanimiveje videti, kako se že v Čopovem delu pričenjajo oblikovati funkcije, ki jih opravlja slovenska primerjalna veda deloma še danes – informiranje o tujih literarnih tvorcih in avtorjih, poskus vrednotenja teh del z izvirnega stališča, včasih tudi uporaba teh informacij kot spodbude za domači literarni razvoj. Nobena teh funkcij resda za primerjalno književnost kot znanost ni bistvena; razlog, da jih od časa do časa pri nas mora opravljati, je pač v posebnem značaju in položaju slovenske literature, ki je manj avtarkična od velikih evropskih literatur, zato pa morda bolj odvisna od zunanjih spodbud pa tudi od njihovega kritično-sistematičnega sprejema. Predvsem pa je že v Čopovem preučevanju občin literarnih vprašanj v središču poskus, kako historično in teoretično razumeti razvoj pesniških zvrsti in oblik, literarnih tokov in procesov, zlasti tistih, ki so mednarodnega pomena, s tem pa odločilni tudi za slovenski literarni razvoj.

2. Najbrž ni naključje, da so z zatonom slovenske romantike zamrli tudi prvi začetki primerjalne vede na Slovenskem. Iz dobe našega romantičnega in poetičnega realizma lahko beležimo samo posamezne primere primerjanja domačih in tujih avtorjev, včasih na ravni čiste slovenistike in slavistike, največkrat samo kot sredstvo literarne kritike in esejistike, se pravi, v tistem pomenu, ki sam po sebi še ni zadostna podlaga za primerjalno književnost kot pravo vedo. Takšne primere najdemo pri številnih piscih tega časa – od Levstika in Stritarja do Levca, Kersnika, Celestina, Mahničarja in še koga.

Novo spodbude v smeri komparativistike so v slovensko literarno vedo začele prihajati šele z literarnozgodovinsko generacijo, ki je



nastopila okoli leta 1900 in po njem, z Matijem Murkom, Ivanom Prijateljem, Ivanom Grafenauerjem in Francetom Kidričem. Pri raziskovanju slovenske literarne preteklosti, zlasti v okviru prešernoslovja, je na podlagi izrazito pozitivističnih, deloma pa že tudi duhovno-zgodovinskih pristopov začela ta generacija v večji meri posvečati pozornost tako imenovanemu evropskemu „ozadju“, literarnemu obzorju, odmevom in vplivom tujih avtorjev na slovenske literarne ustvarjalce, zvezam z evropskimi spodtudami, programi in tokovi, deloma tudi usodi in prevodom tujih piscev na naših tleh. Kljub temu da je s tem načela že vrsto tipičnih komparativnih problemov, pa vendarle njeni poskusi v to smer niso videti kaj več kot samo dodatek k slovenski literarni zgodovini. Obravnava odmevov, prevodov, vplivov in mednarodnih literarnih odnosov je tu ostala pomožno sredstvo za osvetlitev domače literature, ni pa postala že predmet za samostojno vedo s posebnimi cilji, nalogami in metodologijo. Najboljše znamenje za to je prav dejstvo, da se je večina teh raziskovalcev pretirano ukvarjala z vplivi tujih avtorjev na slovenske (bratov Schleglov na Čopa in Prešerna, Scotta na Jurčiča, Goetheja na Stritarja ipd), pri čemer je pomen teh vplivov včasih močno predimenzionirala, drugič spet pa do kraja zanikala ali celo prikrivala. To nihanje je bilo samo posledica dejstva, da jih ni hotela vključevati v višje literarne sklope na mednarodni ravni, ampak so jo zanimali samo kot pomožno sredstvo pri razlagi posameznih pojavov slovenske literature, kar seveda pomeni, da jih je pojmovala izolirano, nikakor pa ne v duhu primerjalne književnosti. Prav to velja tudi za literarne zgodovinarje, ki so sledili tej generaciji in v njenem duhu uporabljali primerjalne elemente za dodatno osvetlitev slovenskega literarnega dogajanja in ne za to, da bi iz njih razvijali problematiko primerjalne literarne vede.

Del generacije z začetka 20. stoletja – vanj spadata zlasti I. Prijatelj in F. Kidrič – se je s posebno pozornostjo ukvarjal z odnosi med slovensko in drugimi slovanskimi literaturami, deloma pa tudi tako, da je raziskoval posamezne sklope teh literatur ne glede na slovensko literarno problematiko. Na prvi pogled se zdi, kot da se je v tej smeri razvijala posebna veja primerjalne literarne vede, tako imenovana „slovanska primerjalna književnost“. Vendar je ta oznaka že sama po sebi problematična, kot je sporen celoten sklop, ki naj bi ga na ta način povezovala v celoto. V teoriji in metodologiji primerjalne književnosti kot mednarodno priznane znanstvene stroke velja na splošno načelo, da je njeno območje eno samo, tako da ga ni mogoče deliti po jezikovnih, rasnih ali nacionalnih vidikih na delne, regionalne ali lokalne primerjalne književnosti. Ne poznamo nobene posebne „romanske“ ali „germanske“ primerjalne književnosti, zato s strogo znanstvenega stališča tudi ni mogoče govoriti o posebni primerjalni književnosti slovanskih literatur, ki bi imela samostojen predmet, teorijo in metodologijo. Raziskovanje več slovanskih literatur skupaj ali pa odnosov med njimi je mogoče z različnih stališč – kot dodatek k posameznim nacionalnim slovanskim literaturam, kar sodi v območje posameznih slovanskih literarnih zgodovin (slovenske, ruske, poljske itn.); kot vsota več slovanskih literatur skupaj, kar je domena slavistike kot celote; ali pa v sklopu širših, mednarodnih literarnih procesov, ki seveda presegajo slovansko jezikovno področje in terjajo zato obravnavo z evropskih ali svetovnih izhodišč. Edino takšna perspektiva na zgodovino in teorijo slovanskih literatur sodi v območje primerjalne

književnosti, ne more pa seveda znotraj primerjalne literarne vede tvoriti samostojnega primerjalnega področja, ki bi bilo ločeno od drugih in s tem avtonomno.

Na to stališče se je slovenska primerjalna veda postavila pravzaprav že s Čopom, ki slovenskih odnosov do drugih slovanskih literatur nikakor ni razumel kot poseben, zaključen odsek, ampak jih je vključeval v zapleteni sklop naših odnosov s celotno Evropo oziroma svetom. Do kraja jasno je ta problem zastavil Ocvirk v svoji **Teoriji primerjalne literarne zgodovine**, kjer je mimogrede spregovoril tudi o možnosti delnih literarnozgodovinskih sintez, ki naj bi obravnavale geografsko, nacionalno ali jezikovno zaključena področja. „Te delne sinteze, ki imajo vsekakor svoj pomen, pa nas še ne prepričujejo, da bi tvorile romanske, germanske ali slovanske literature vsaka zase harmonično zaključene celote ter se razvijale zgolj v medsebojnem tesnem oplajanju ... Žarišče vsega literarnega ustvarjanja je torej Evropa in le v njenem območju se lahko s pridom rešujejo najrazličnejši problemi.“

3. S teoretičnim in literarnozgodovinskim delom A. Ocvirka po letu 1930 si je slovenska primerjalna književnost postavila temelje, na katerih se v glavnem – z dopolnili in odmiki, ki so jih prinesli razvojni sunki v zadnjem desetletju in pol – v glavnem razvija še danes.

Kot je razvidno že iz pretresa nekaterih načelnih vprašanj Ocvirkove knjige **Teorija primerjalne literarne zgodovine**, se problematika primerjalne vede, kot je orisana v tem delu, postavlja predvsem na dognanja francoske šole, vendar nikakor ne preozko ali dogmatično. To dokazuje ne samo primerjava tega teoretičnega pregleda z Van Tieghemovo knjigo *La littérature comparée*, ampak tudi primerjava s poznejšimi francoskimi deli te vrste (Guyard, Pichois-Rousseau). Ocvirk svoje teorije primerjalne književnosti ni omejil na probleme posrednikov, odmevov in vplivov, ampak jo je usmeril k širšim temam, kot so literarna gibanja in tokovi, vrste in zvrsti, ideje in stili, splošna vprašanja evropskega in svetovnega literarnega razvoja, včasih samo mimogrede, pogosto pa že tudi v obliki jasno zastavljenih dilem in problemov. Zato je upravičena trditev, da ta teorija ni omejila slovenske primerjalne književnosti na slepo sledenje francoskemu modelu, ampak je odprla še druge možnosti, da bi svojem razvoju primerno lahko vključevala vase tudi teoretične in praktične spodbude še drugih šol svetovne komparativistike.

Nekaj podobnega velja tudi za Ocvirkovo konkretno delo v območju primerjalne književnosti, saj je videti na prvi pogled, da je mnogo širše od načel, ki si jih zastavlja francoska ortodoksna, pretežno pozitivistična šola in po njih uravnava svojo praktično dejavnost. Predvsem vzbuja pozornost dejstvo, da je Ocvirk tako v svojem univerzitetnem delu kot v objavljenih spisih razmeroma velik delež odmeril literarni teoriji, to pa v najtesnejši zvezi s primerjalno literarno zgodovino. S tem je odločilno vplival na celotno usmerjenost primerjalne književnosti na Slovenskem, saj jo je iztrgal golemu zgodovinarstvu in jo usmeril k tistim novejšim smerem svetovne komparativistike, ki v središče svojih raziskav postavljajo literarnoteoretična vprašanja ali pa kako drugače literarno zgodovino najtesneje povezujejo z literarno teorijo.

Druga opazna značilnost Ocvirkovega dela za primerjalno književnost je ta, da je tudi v izrazito primerjalno-zgodovinskih razpravah

poudarjal predvsem literarno-estetska, formalno-stilna ali pa psiho-loško-osebna dejstva, kar ga je samoumevno oddaljevalo od preveč zunanjih kategorij francoske šole, kot so na primer literarno obzorje, posredništvo, odmevi, usoda in recepcija kakega literarnega dela ali avtorja. Večidel se s temi temami ni ukvarjal kot z nečim, kar je pomembno samo po sebi, ampak le kot z elementom za širše literarno-estetske raziskave.

Končno je morda glavna poteza Ocvirkove primerjalno-zgodovinske prakse ta, da se je tudi problematiki vplivov posvečal razmeroma redko ali pa samo v sklopu širših vprašanj o literarnih gibanjih, smereh in slogovnih premikih. Tako je storil v svojih študijah o realizmu ali simbolizmu pri Slovencih, o Cankarjevem razvoju v dekadenco in simbolizmu, o Kosovelovih zvezah z modernimi pesniškimi smermi. S tem je dal zgled nadaljnji komparativistiki, da je analizo vplivov skoraj brez izjeme vključevala v obravnavo večjih, v pravem pomenu komparativnih sklopov (gibanj, tokov, zvrsti, idej), kar je med drugim značilno za takšna dela, kot sta Pirjevčev **Ivan Cankar in evropska literatura** ali pa Kosov **Prešeren in evropska romantika**.

Očitno je torej, da je prav Ocvirkov nastavek tudi v konkretnem historičnem raziskovanju usmeril slovensko primerjalno književnost stran od ortodoksne francoske šole, ki je kopičila predvsem analize posrednikov, recepcij, odmevov in vplivov svojih avtorjev po Evropi, pa tudi tujih piscev v Franciji. Razlog za to je seveda že v različnosti francoske in slovenske literature, saj je v francoski več kot dovolj gradiva za takšno vrsto raziskav, medtem ko ga je v slovenski razmeroma malo, pogosto je skromno, nerazvito ali ne dovolj tehtno; poleg tega ga deloma obravnava že slovenistika, včasih s pomočjo germanistike ali romanistike, po načelih torej, ki niso strogo komparativna, ampak interdisciplinarna in v skladu z značajem teh ved.

Pregled Ocvirkovega mesta v razvoju slovenske primerjalne književnosti ne bi bil popoln, ko ne bi v sklepu vendarle poudarili temeljne usmeritve, s katero je – kljub oddaljevanju od francoske šole in močnejši pritegnitvi literarne teorije – ostajal zvest načelom svojega francoskega učitelja P. Hazarda in njegovega kroga. Gre za historični empirizem, ki ga je Ocvirk dosledno uveljavljal ne samo v primerjalno-zgodovinskih analizah, ampak tudi v obravnavi formalno-stilnih vprašanj, v literarno-estetski razlagi in v sami literarni teoriji. V skladu s tem je njegovo dosledno odklanjanje ahistoričnosti, abstraktne teoretičnosti in zlasti prevelikega vpliva filozofije na primerjalno književnost. Ta naj ostaja trdno zasidrana v historičnem in empiričnem; uporaba filozofskih kategorij, pojmov in metod ji utegne odvzeti znanstveno utemeljenost, izpričanost in prepričljivost.

4. Na tej točki je mogoče razumeti, izmeriti in oceniti premik, ki ga je prinesel v razvoj slovenske primerjalne vede Dušan Pirjavec. Izšel je iz Ocvirkove šole in v prvem desetletju svojega dela v glavnem deloval iz njenih načel, problemov in metod. Po letu 1962 je iz te usmeritve naglo prešel k novim vidikom. Glavna značilnost je bila zavrnitev historično-empiričnega stališča in metodologije, nato pa izdelava novega pristopa k literaturi, ki je bil po svojem bistvu pretežno filozofski. Prevlado filozofske perspektive in metodologije nad empirično je izvedel tako v območju primerjalne literarne zgodovine kot v tej ustrezni literarni teoriji. V zgodovinskem območju je historično

analizo nadomestil s fenomenološko-eksistencialno interpretacijo, v literarni teoriji pa namesto literarne teorije v ožjem pomenu besede (poetika, stilistika, verzna teorija) uvajal takšne teoretične discipline, kot sta zlasti fenomenologija in ontologija literarnega dela. Posebno pozornost je posvečal problemom literarne hermenevtike, ki jo je s tem prvi uvedel v slovensko literarno vedo.

Pri uvajanju tako daljnosežnih novosti se je opiral seveda na spodbude evropske literarne vede, estetike in filozofije. Naslonil se je zlasti na Ingardenovo fenomenološko teorijo literarne umetnosti in iz nje prevzel načelo o avtonomnosti literature kot „zgolj intencionalne“ in „kvazi-realne“ predmetnosti, ki je zato ni mogoče razlagati po načelih biografizma, psihologizma ali sociologizma. Iz Heideggerjeve filozofije si je vzel za izhodišče svojega razmišljanja o avtonomnem bistvu literarnih del predvsem idejo, da se v pesništvu na način tako imenovane „ontološke diference“ razpira metafizični način mišljenja in odkriva resnica, ki je v zvezi z „bitjo“. Pojmovanje romana, kot ga je razvil G. Lukács v mladostnem delu *Teorija romana*, je bilo Pirjevču izhodišče za lastno historično-teoretično pojmovanje romana kot tiste literarne tvorbe, v kateri stoji v središču zmeraj problematični, aktivni in zato tragični junak novoveškega sveta. Svoje proučevanje literarne hermenevtike je v dobršni meri naslonil na filozofsko hermenevtiko H. G. Gadamerja, svoje poglede na razvoj evropskega mišljenja o bistvu in usodi umetnosti pa na E. Grassija in še koga.

Te vrste pristopi so očitni v osrednjih Pirjevčevih razpravah s področja primerjalne književnosti, med katerimi izstopajo obsežne interpretacije velikih evropskih romanov in analize sodobne literarne vede, estetike in umetnostnega mišljenja, zlasti strukturalizma. Povsod je videti, kako daje filozofskemu aspektu prednost pred empirizmom oziroma empiričnim historizmom. Kljub temu pa ni mogoče trditi, da bi bila Pirjevčeva obravnava literarnih pojavov v pravem pomenu besede ahistorična, saj jih razume vseskozi s stališča zgodovinskega mišljenja. Posebnost njegovega pristopa je bolj ta, da mu ne gre več za empirično zgodovino, ampak za zgodovino v smislu Heideggerjeve zgodovine „biti“ in tako imenovane „zgodovinskosti“, ki se v nji uveljavlja.

Vsa ta vprašanja sodijo sicer tudi v sklop vprašanj o heideggerjanstvu pri Pirjevču in na Slovenskem sploh. Zato presegajo okvir pričujoče razprave, ki se omejuje na pomen Pirjevčevega dela za razvoj slovenske primerjalne književnosti, njenih načelnih izhodišč in metod. S tega stališča se kot bistveno zastavlja predvsem vprašanje, kaj so pomenili premiki, ki jih je povzročil Pirjevčev, za nadaljnjo razvojno pot slovenske primerjalne vede. Ali so prelamljali s samim bistvom komparativistike ali pa so vendarle ostajali v okviru njenih temeljnih hotenj? Na ta vprašanja najbrž še ni mogoče odgovoriti z vso natančnostjo, vendar je že zdaj razvidna vsaj temeljna smer, kamor naj bi iskali odgovor. Pirjevčevo delo je v kontinuiteto naše primerjalne književnosti s svojimi velikimi, mnogokrat daljnosežnimi premiki nedvomno prinašalo močne prelome, ob katerih je postajala včasih problematična tudi njena enotnost, razvojna koherentnost in smotrnost. Kljub temu je pa v celoti vendarle ostajalo skladno s pravim predmetom komparativistike, v marsikaterem pogledu ga je celo razvijalo prav v tisti smeri, kamor ga je napotil s svojo teorijo in prakso A. Ocvirk. Marsikatero Pirjevčevo spodbudo je mogoče razumeti kot dosleden korak v usmerjanju primerjalne književnosti k bistvenim,

skupnim, izvornim problemom literature na mednarodni, evropski in svetovni ravni. V to smer je bilo naravnano njegovo izogibanje manj pomembnim, zgoj zunanjim ali faktografsko-empiričnim detajlom literarnega dogajanja, namesto tega pa koncentracija na velike teme literarnega ustvarjanja, na bistvene karakteristike romana, romanesknega sveta in junaka, literarnega dela kot takega ali estetskega razmerja do literature. Vse to je seveda v skladu z načelnimi podlagami svetovne primerjalne vede, obenem pa logično nadaljevanje slovenske komparativistike, kot jo je utemeljil Ocvirk, čeprav se po perspektivi in metodi še tako odmika od historičnega empirizma.

Ob tem naj ostaja odprto vprašanje, ali ni bil Pirjevčev odmik v filozofsko metodologijo v nekaterih pogledih preveč radikalen, s tem pa tvegan za samo zasnovo naše vede. S tem ko se je primerjalna književnost tako na široko odprla tipično filozofskim problemom, ki iz literarnega območja pogosto vodijo v splošno problematiko umetnosti, doživljanja in mišljenja, je nastala nevarnost pretapljanja primerjalne literarne vede v sfero čiste filozofije umetnosti, estetike in filozofije sploh. Prevelika odprtost v to smer bi v svojih posledicah utegnila povzročiti pretvorbo primerjalne književnosti v primerjalno estetiko, v občo filozofijo umetnosti ali občo estetiko, njeno raztapljanje v teh vedah in s tem ukinitve njene znanstvene avtonomnosti. Takšna nevarnost je seveda samo pogojna, aktualna bi postala šele takrat, ko bi iz primerjalne književnosti docela izločila empirično-historično podlago; s tem bi odpadla namreč vsaka možnost mediacije med znanostjo in filozofijo, empiričnim gradivom in abstraktno obdelavo tega gradiva, kar je sleherni vedi edina prava osnova za kontrolo rezultatov, verifikacijo in znanstveno napredovanje. Vse to je seveda razlog več, da mora tudi slovenska primerjalna književnost v svojem razvoju ohranjati kontinuiteto znanstveno-empiričnega in problemsko filozofskega, zgodovinskega in teoretičnega pristopa k tistemu, kar je njen osrednji predmet.

5. Naj bodo novejše razvojne faze primerjalne književnosti na Slovenskem še tako bogate tematskih in metodoloških novosti, se v njenem razvoju vendarle skozi vse pretvorbe ohranjajo tiste značilnosti, težnje in naloge, ki jih je sprejela v svoj program že v času prvih zametkov, se pravi s Čopom. Zaradi posebnih potreb slovenskega družbenega in kulturnega prostora, literature in njenega bralstva se med drugim posveča tudi sistematičnemu informiranju o svetovni literaturi starejših in novejših obdobij, pri čemer stopa v zadnjem času v ospredje zlasti nujnost takšnih informacij s področja zunajevropskih književnosti. Kot znanstveni stroki pa ji je osrednja naloga zmeraj bolj predvsem ta, da po običih načelih svetovne komparativistike in hkrati z izvirnega slovenskega stališča odkriva bistvene težnje, zakone in strukture svetovnega literarnega dogajanja, da bi ob njih postale jasnejše tudi posebne poteze, značilnosti in možnosti slovenske literarne ustvarjalnosti.

## LITERATURA

W. Krauss: Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1968 (s teksti R. Escarpita in V. Žirmunskega).

- H. Rüdiger: Komparatistik. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1973 (teksti H. Remaka, F. Baldenspergera, W. Fleischmanna, B. Croceja, R. Welleka, V. Žirmunkega, H. Rüdigerja, K. Waissa, U. Weissteina).
- H. N. Fügen: Vergleichende Literaturwissenschaft. Econ, Düsseldorf-Wien, 1973 (teksti F. Baldenspergera, J. Petersena, D. Durišina, P. Van Tieghema, J. M. Carréja, R. Escarpita, R. Etiembla, R. Welleka, H. Levina, H. Remaka, G. Thomsona, I. G. Neupokojeve, L. Nyiróa, V. Žirmunkega, R. Barthesa, A. Hauserja, N. Fryca).
- Comparative Literature. Method and Perspective. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1961.
- P. Van Tieghem: La littérature comparée. Paris, 1931.
- M. F. Guyard: La littérature comparée. Paris, 1969<sup>5</sup>.
- C. Pichois - A. M. Rousseau: La littérature comparée. Paris, 1967<sup>2</sup>.
- R. Wellek: Concepts of Criticism. New Haven, 1963.
- R. Wellek: Discriminations. 1970.
- U. Weisstein: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft, 1968.
- Comparative Literature. Matter and Method. University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1969.
- A. Ocvirk: Teorija primerjalne literarne zgodovine. Ljubljana, 1936.
- A. Ocvirk: Paul Hazard in primerjalna književnost. Ljubljana, 1959. (Objavljeno v Hazardovi knjigi Kriza evropske zavesti, Ljubljana, 1959.)
- D. Pirjevec: Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti. Problemi, 1969-1970.
- D. Pirjevec: Znanost o umetnosti. Problemi, 1970.
- J. Kos: Znanost in literatura. Sodobnost, 1972-1973.
- J. Kos: Anton Ocvirk in slovenska literarna veda. Slavistična revija, 1977.
- J. Kos: Matija Čop. Ljubljana, 1978 (v tisku).

**Darko Dolinar:**  
**POEZIJA IN**  
**LITERARNA**  
**ZGODOVINA**  
**V DELU**  
**IVANA**  
**PRIJATELJA**

*Dosedanje raziskave so v delu Ivana Prijatelja ugotavljale dvojnost med pozitivistično metodo njegovih literarnozgodovinskih razprav in intuitivno-doživljajskim obravnavanjem literature v njegovih esejih ter iskale njen teoretični temelj v dualističnem pogledu na predmet, ki se izraža v pojmovni dvojici pesnik-občan oziroma poezija-literatura. Pričujoča razprava postavlja v ospredje predavanje Literarna zgodovina. V njem je Prijatelj izdelal teoretični model za sintetično znanstveno obravnavo, ki lahko premosti razlike med predmetnimi območji slovstvo-književnost-literatura; tudi literarno umetnost, ki je po bistvu estetsko opredeljena, podredi zgodovinskemu determinizmu, in sicer tako, da temeljno kategorijo narodne zgodovine, ki določa ves slovstveni in literarni razvoj, razširi prek meja realno empiričnega območja.*

Ivan Prijatelj sodi med tiste postave v zgodovini slovenske literarne vede, ki tudi še v njenem današnjem trenutku zbudajo precej zanimanja in dajejo povod za razmišljanje o njegovih dognanjih, stališčih in metodah. Eden izmed razlogov za to je seveda njegov zgodovinsko razvojni pomen. Prijatelj je nedvomno eden najpomembnejših pred-

stavnikov literarne vede, ki so pri nas utemeljili znanstveno literarno zgodovino. Njegov opus je najvišji dosežek smeri, ki je prevladovala v naši stroki v prvi polovici stoletja in jo navadno označujemo z izrazom pozitivizem. Z nekaterimi spisi je dal pomemben prispevek tudi k razvoju primerjalne literarne zgodovine na Slovenskem. Poleg tega ni mogoče spregledati njegove kritike in esejistike, njegovih prevodov in njegovih zvez s sočasnim literarnim ustvarjanjem. Kljub temu pa njegova vloga v slovenski znanstveni in kulturni zgodovini sama po sebi še ni zadosten razlog, ki bi zbujal posebno zanimanje zanj in mu zagotavljal svojevrstno aktualnost. Navsezadnje bi bil njegov opus lahko tudi samo pretekla zgodovinska vrednota brez neposrednega pomena za sodobnost. Vendar, kot se zdi, zanimanje zanj ni samo historiografsko. Prijateljevega opusa ni treba opisovati in preučevati samo zato, da bi izpopolnili podobo zgodovinskega razvoja naše stroke, temveč predvsem zato, ker nas na poseben način še vedno nagovarja in vznemirja. To pa je očitno mogoče zaradi tega, ker implicitno in eksplicitno, z obravnavami konkretnih literarnih del in avtorjev in s teoretično mislijo o literaturi, posega v tista območja literarne vede, ki so – seveda v drugačni konstelaciji kakor prej – zanimiva in aktualna tudi danes. Gre za vprašanja, ki se nam zdijo temeljna za katerokoli idejno-metodološko smer naše stroke: za opredelitev literarne umetnosti, oziroma širše, predmeta literarne vede, in za vprašanje, kako je ta predmet dostopen znanstvenemu raziskovanju. Prav zaradi tega, ker so ta vprašanja temeljnega pomena, je treba poznati njihove prejšnje oblike, torej tudi tisto, ki se kaže v Prijateljevem delu, ker se šele prek njih odpira pot v notranja območja zgodovine naše vede. Na tem mestu je seveda mogoče podati samo nekaj trditev o teoretičnem ustroju Prijateljeve zamisli literarne zgodovine. Vendar pa tudi teh ne bi bilo mogoče zadosti natančno oblikovati in jih postaviti v ustrezen kontekst, če si najprej ne predočimo glavnih zunanjih značilnosti Prijateljevega opusa.

Ivan Prijatelj (1875–1937), sodobnik slovenske moderne, je v letih 1898–1902 študiral slavistiko na Dunaju. Tu je spoznaval tradicijo slovanske filologije, kakršno je na začetku 19. stoletja med drugimi začel Jernej Kopitar, nadaljeval Fran Miklošič in utrdil ter obogatil Prijatelj univerzitetni učitelj Vatroslav Jagić. Po končanem študiju se je Prijatelj izpopolnjeval v Rusiji in na potovanjih po zahodni in srednji Evropi. Nato je delal kot bibliotekar v dunajski dvorni knjižnici, dokler ni leta 1919 postal prvi profesor za slovensko književnost na novi ljubljanski univerzi. Objavljati je začel že v študijskih letih. Osrednje področje njegovega znanstvenega dela je tako po obsegu kakor po pomenu vsekakor slovenska literarna zgodovina. Sem sodi dolga vrsta njegovih znanstvenih in kritičnih spisov, ki se jim pridružuje še edicijska dejavnost. Prijatelj je namreč z zbranimi deli in antologijskimi izbori slovenskih pesnikov in pisateljev povzel delo, ki ga je pred njim zastavil zlasti Fran Levce, in razvil tip kritične, pa tudi širšemu občinstvu dostopne izdaje, ki se je za dolgo uveljavil v slovenskem založništvu. Vendar Prijateljevo literarnozgodovinsko obzorje presega meje slovenske književnosti. Pisal je tudi zgodovinske in kritične prispevke o avtorjih in smereh v slovanskih in zahodnoevropskih literaturah, med katerimi je najboljšejeja in najpomembnejša monografija **Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma** (1921). Njegova kritična dejavnost se je širila še prek meja literature, se

dotikala posameznih pojavov v sodobni likovni umetnosti in se poglobljala v načelne obravnave temeljnih estetskih in literarno-teoretičnih vprašanj. Celotno podobo njegovega opusa dopolnjujejo še prevodi, večinoma iz ruske književnosti, in samostojna literarna dela, vendar je njegovo literarno ustvarjanje omejeno na zgodnji čas in se konča približno s prelomom stoletja.

Za analizo Prijateljevih teoretičnih temeljev in metodoloških značilnosti so najpomembnejša njegova dela s področja literarne teorije, kritike in estetike ter seveda glavni literarnozgodovinski spisi; drugi vidiki njegovega opusa v tej zvezi predvsem izpričujejo, da je Prijatelj dokaj podrobno poznal glavne tokove v sodobni evropski literaturi in da je imel do njih, kakor tudi do literarnega in umetniškega ustvarjanja nasploh, globlji osebni odnos, to pa je seveda vplivalo tudi na oblikovanje njegove zgodovinske, teoretične in estetske misli.

Njegova dela z območja slovenske literarne zgodovine lahko razvrstimo na pretežno faktografsko analitične spise, na biografske in kritične eseje ter na sintetične literarnozgodovinske monografije in preglede. Faktografsko zgodovinske študije, ki večinoma niso dostopne v novejših izdajah in so zaradi tega danes že nekoliko manj poznane, se v prvih obdobjih njegovega delovanja ukvarjajo večinoma s t. i. prerodno dobo. Razen pri njenem osrednjem avtorju Prešernu se je Prijatelj posebej ustavljal še pri Korytku, Bleiweisu in Novicah ter Vrazu in ilirizmu, pregled celotne dobe pa je prvič podal že v doktorski disertaciji (1902), ki jo je pozneje predelal in razširil v študijo **Duševni profili naših preporoditeljev** (1921). Ko je prišel na ljubljansko univerzo, se je težišče njegovega zanimanja preneslo na drugo polovico 19. stoletja. V obširnih razpravah, ki težijo k sintetičnemu prikazu, je obravnaval posamezna širša vprašanja iz tega časa, kot npr. razvoj knjižnega jezika, nacionalno vprašanje, generacijska vprašanja (ob staro- in mladoslovencih), nastanek Slovenske Matice, ustanavljanje časopisov in revij, in tako obdelal vrsto sestavnih delov za zgodovino slovenskega slovstva v drugi polovici 19. stoletja, ki pa je izšla šele po njegovi smrti (prva izdaja 1938–1940, druga 1955–1967, obe v uredništvu Antona Ocvirka). Med sintetična dela sodita še dva krajša pregleda slovenske književnosti, katerih prvi je nastal leta 1903 in drugi 1906 (v slovenščini je izšel samo drugi pod naslovom **Književnost mladoslovencev**, 1962). Tej skupini literarnozgodovinskih del je mogoče prišteti še monografijo o Kersniku (1. del 1910, 2. del 1914), v kateri je avtor posvetil dosti več pozornosti orisu pisateljeve dobe kakor samemu pisatelju in njegovim literarnim delom.

V teh spisih si Prijatelj najprej prizadeva, da bi kar se da natančno in po kronološkem zaporedju obnovil celoten splet dogajanja, ki je relevantno za literaturo, a sega tudi čez njene meje v splošno kulturno zgodovino. Poleg samih literarnih del obravnava vsakršno literarno, publicistično, izdajateljsko dejavnost, razkriva svetovnonazorske in politične zamisli njenih nosilcev in riše njen širši zgodovinski okvir, zlasti kolikor se nanaša na avstrijsko politično zgodovino. Dogajanje obnavlja s pomočjo tiskanih virov – knjig in časopisja, pogosto pa poseže tudi po korespondenci in arhivskih dokumentih. Povsod je v ospredju prizadevanje za historično rekonstrukcijo, pri tem pa se ti spisi bolj poredko dotikajo specifičnih literarnozgodovinskih vprašanj, kot npr. o literarnih tokovih, o razvoju vrst ali o značilnostih posameznih literarnih del. Vendar tudi ta vprašanja Prijatelju niso bila tuja; o tem



pričajo zlasti njegovi eseji, ki obravnavajo vrsto pomembnih slovenskih pesnikov in pisateljev od Prešerna prek Stritarja, Jurčiča, Tavčarja in Aškercerca do Prijateljevih sodobnikov Murna, Cankarja in Župančiča, posegajo pa tudi k posameznim tokovom in avtorjem evropske literature. (Izbor eseev je izdal Anton Slodnjak v dveh knjigah leta 1952 in 1953).

Že omenjene zunanje značilnosti Prijateljevih spisov spominjajo na karakteristike literarnozgodovinskega pozitivizma. Na njegovo razmerje do tega idejno-metodološkega toka pa opozarja še več vidikov. Predvsem je Prijatelj večkrat pisal o njem oziroma o nekaterih njegovih prominentnih zastopnikih. Še pod neposrednim vtisom bivanja v Rusiji se je ustavil ob osebnosti in delu ruskega literarnega zgodovinarja Aleksandra N. Pypina (1906); celoten pogled na Taina in njegovo šolo je podal v **Uvodu v zgodovino kritike** (1928), kjer ju je označil s terminom „sociološka kritika“; drugod srečamo še vrsto reminiscenc na avtorje in probleme iz tega območja. Pomembnejše od takšnega, pretežno informativnega pisanja je dejstvo, da Prijatelj v več svojih delih uporablja pozitivistično pojmovanje vzročnosti oziroma determinizma, ki je ponekod povsem tainovsko, drugje spet bližje poznejšim variantam, ki so bolj prilagojene razlagi individualne ustvarjalne osebnosti. Prvi pomembnejši spis, ki je zgrajen na takšnem determinizmu, je esej o Josipu Murnu (1903): tu se z opisom pesnikovega življenja od otroštva dalje prepletajo podatki o družini oziroma poreklu, karakteristika pokrajinskega in socialnega okolja (Ljubljana z okolico, predmestji Poljane in Šempeter) in karakteristika dobe (fin de siècle). Nekaj let za tem srečamo v **Književnosti mladoslovencev** pri vrsti obravnavanih avtorjev trditve ali sklepe o vplivu domače pokrajine na oblikovanje njihovega značaja. Končno je tudi monografija o Kersniku zastavljena tako, da naj bi opis pokrajine in družinskega porekla razložil osnove pisateljeve osebnosti. V eseju **V zatišju** (1914) avtor sam izjavlja, da je našel zgled za tak postopek pri Tainu. Vendar je za Prijateljovo razumevanje determinizma v literarni zgodovini pomembno, da niti rodu niti geografskega okolja ne poudarja preveč, nasprotno pa že pri obravnavi posameznih ustvarjalcev in še toliko bolj v sintetičnih prikazih pripisuje odločilno vlogo dobi, ki jo zato tudi najobširneje obravnava. Najboljši zgled za to je pač njegova slovstvena zgodovina. V njegove orise dobë so poleg kronološke obravnave slovstvenega delovanja vključene tudi politične, socialne in kulturno-zgodovinske sestavine, ki celo prevladujejo nad slovstvenimi. Spričo dejstva, da Prijatelj načrtno povezuje in tudi razlaga slovstveno dogajanje s širokim sklopom zunajslovstvenih dejavnikov, ki odločilno vplivajo nanj, ga je torej mogoče upravičeno uvrščati v pozitivistično literarno zgodovino, in sicer v njeno empirično smer.

Vendar se izkaže, da je veljava takšne opredelitve omejena, brž ko soočimo Prijateljeva strogo znanstvena literarnozgodovinska dela z biografskimi in kritičnimi eseji. Že na prvi pogled je jasno, da v njih ni sistematične analize, temveč da prevladujejo impresionistični opisi dogajanja, individualno psihološke oznake ustvarjalcev, ki se ne ozirajo kaj dosti na njihovo zunanjo biografijo, ter podoživljanje in subjektivno estetsko vrednotenje njihovih del. Tudi tu ne gre zgolj za zunanje razlike med zgodovinsko znanstvenim in esejističnim načinom obravnave, ampak za globlje razlike v pogledu na bistvo in izvor literature. Eno izmed zgodnjih, a prepričljivih opozoril, da se Prijateljovo

razumevanje literature močno razlikuje od pozitivističnega, srečamo npr. v eseju *Perspektive* (napisanem leta 1904, objavljenem 1906), ki v aforistični obliki postavlja idealistično metafizične estetske teze, sorodne estetskim osnovam evropskega simbolizma; tu je nad območjem resnice, ki je dostopna razumu, se pravi znanosti, vzpostavljen avtonomna sfera lepote in umetnosti; poezija se potemtakem ravna po avtonomnih estetskih zakonitostih in ne more biti v bistvu dostopna racionalnemu raziskovanju, temveč samo čustvenemu podživljanju in intuitivnemu spoznavanju. Podobne trditve in stališča, le še bolj razvita in podrobneje razčlenjena, lahko v takšni ali drugačni varianti najdemo še v vrsti poznejših esejev.

Zastavlja se torej problem razmerja med zgodovinsko-znanstvenim in esejističnim, se pravi, literarnoteoretičnim in kritičnim delom Prijateljevega opusa. To je očitno osrednji problem in od tega, kako ga razumemo, je odvisna teoretična in metodološka opredelitev opusa, navsezadnje pa tudi kompleksna ocena njegove notranje koherentnosti. Na njegov pomen opozarja med drugim tale razmislek: Prijatelj je literarni zgodovinar, izdelati hoče empirično, objektivno, zanesljivo literarnozgodovinsko metodo, ki bi ustrezala znanstvenim kriterijem, vendar pa z njo ne more ujeti tistega, kar po njegovem prepričanju velja za središče njenega predmeta, namreč literarne umetnosti oziroma njenega estetskega bistva; to mu je sicer dostopno po intuitivno doživljajski poti, ki pa ni znanstveno objektivna, temveč esejistično subjektivna. Kaj vse to pove o notranji skladnosti, trdnosti in zanesljivosti njegovega sistema? Ali je torej dualističen, sam v sebi protisloven?

Problem je seveda vznemirjal že dosedanje raziskovalce Prijateljevega dela, tako da so se ga lotevali z različnih izhodišč. Na kratko se bomo ustavili pri dveh med njimi, ki sta ga še najpodrobneje obravnavala.

Anton Slodnjak išče njegov izvor v dvojni Prijateljevi nadarjenosti: v njegovem smislu za znanstveno delo, ki se je krepil s filološkim in literarnozgodovinskim študijem, in v ustvarjalnem daru, ki se je preusmeril v literarno kritiko in esejistiko in se oplodil s spoznavanjem umetniških dosežkov in programov moderne literature. Slodnjak opisuje razvoj Prijateljevih stališč, toda ves čas vidi v njem nasprotje med impresionističnim ali intuitivno doživljajskim opisom in sociološko raziskovalno metodo, nasprotje, katerega najvišja stopnja je izražena v pojmovni dvojici poezija—literatura oziroma pesnik—občan. Slodnjak se sicer ne izraža povsem določno o tem, kakšne posledice je to imelo za Prijateljevo literarno zgodovino, vendar je po njegovih opisih poznejšega Prijateljevega dela mogoče sklepati, da Prijatelj na takšnem dualističnem pojmovnem temelju pač ni mogel zaokrožiti svoje zgodovine s sintetičnim prikazom literarnega ustvarjanja. (Prim. Slodnjakova uvoda k Prijateljevim izbranim esejem.)

Po drugačni poti se bliža problemu Anton Ocvirk. Njegov glavni namen je komentirati Prijateljevo zgodovino slovenskega slovstva, zato najprej opiše in analizira metodo njegovih literarnozgodovinskih del, jo osvetli z ustreznimi avtorjevimi izjavami, opozori na njene vire in ji opredeli mesto v okviru evropskega literarnozgodovinskega pozitivizma. Seveda pri tem ne more mimo drugega pola Prijateljevih pogledov na literaturo. Ob analizi značilnih, teoretično relevantnih mest iz vrste esejev (*Perspektive*, *V zatišju*, *Pesniki in občani*, *Literarna zgodovina*, *Uvod v zgodovino kritike*) pride do ugotovitve, da je Prijatelj

literarnozgodovinski nazor nehomogen, da sta v njem pravzaprav dva različna pogleda na predmet – pozitivistično raziskovalni in umetniško podoživljajoči – ki se družita z bistvenim razlikovanjem med „občansko“ literaturo in resnično umetnostjo in katerih posledica je tudi metodološka dvojnost. Ob tem sklepa, da je ravno ta dvojnost, ta temeljna dilema zavrla Prijatelja, da pri zgodovinskem orisu dobe ni mogel priti do zaključnih literarnih sodb; o najpomembnejših ustvarjalcih je sicer razpravljajal v drugačni zvezi, vendar očitno ni odkril odločilne ideje, ki bi mu omogočila zlit celotno gradivo v končno sintezo. (Prim. Ocvirkova izvajanja v opombah k 3. knjigi Prijateljeve **Slovenske kulturno-politične in slovstvene zgodovine**, 1958.)

Takšna stališča se nedvomno opirajo na tehtne razloge, ki jih je mogoče izluščiti, kot se je izkazalo, iz samih Prijateljevih tekstov. Kljub temu se zdi, da problem še ni povsem izčrpan, saj ga je mogoče osvetliti še z druge strani. Vprašamo se lahko, ali je verjetno, da znanstvenik tolikšnega formata, kakor je bil Prijatelj, ne bi bil moral začutiti, da njegov sistem nima enotnih teoretičnih temeljev, in poskušal odpraviti to pomanjkljivost; ali je mogoče, da bi opus, ki ni notranje koherenten, dosegel tolikšen odmev in zavzel tako pomembno mesto v zgodovinskem razvoju stroke? Spričo tega lahko upravičeno domnevamo, da je Prijatelj vendarle poskušal odpraviti opisano notranjo dvojnost ali povezati njena pola v celoto. Glede na to, da je njegovo glavno delo ostalo nedokončano in da tudi druge večje literarnozgodovinske razprave ne kažejo rezultatov takšne celovite obravnave, moramo iskati njene osnove v esejih, zlasti seveda v teoretičnih.

Eno najvidnejših mest med njimi zavzema esej **Pesniki in občani** (1917). V njem je celotno območje literarnega ustvarjanja (vanj pa Prijatelj prišteva ustvarjalce in njihova dela) razdeljeno na dve sferi, ki bi ju lahko označili kot sfero metafizične avtonomne lepote in sfero socialnozgodovinskega dogajanja. V prvo sodi prava besedna umetnost, poezija, in z njo vred njeni ustvarjalci, pesniki. Poezija je ustvarjanje, ki izvira iz individualnega osebnega doživljanja in se ravna po estetskih zakonih, se pravi, po zakonih avtonomne lepote. Do nje vodita dve različni poti, ki ju Prijatelj po Nietzscheju imenuje apolinična in dionizična; le v najvišjih dosežkih, v popolnih umetninah, se oba nasprotna načina umetniškega ustvarjanja združita. Nasprotje poezije, ki je čista umetnost, je literatura, ki sodi na širše območje kulture. Medtem ko se poezija ravna samo po avtonomnih estetskih zakonitostih, pa se literatura podreja pragmatičnim in moralnim vidikom in hoče opravljati koristno socialno-kulturno funkcijo: zaradi tega označuje Prijatelj njene ustvarjalce z izrazom občani. Spričo teh razlik v izvoru in bistvu je jasno, da se lahko s poezijo ustrezno ukvarja predvsem estetika, veja filozofije, ki odkriva bistvo in zakone lepote, medtem ko je literatura predmet literarne in kulturne zgodovine, ki raziskuje pogoje njenega nastajanja in način njenega bivanja ter delovanja v socialnozgodovinskem svetu. To sicer še ne pomeni, da je poezija povsem izločena iz dosega literarne zgodovine: tudi pesniki so ljudje svojega časa in okolja, tudi poezija opravlja v stiku z občinstvom socialno oziroma kulturno funkcijo, vendar je vse to zanjo le drugotnega pomena in ne zadeva njenega estetskega bistva.

Nasprotje med poezijo in literaturo je tako radikalno, da bi bilo v njem res mogoče videti načelni razlog za to, da literarna zgodovina ali

sploh znanost ne more obseči in ujeti estetskih, to je bistvenih razsežnosti besedne umetnosti. Vendar stališča, ki jih Prijatelj razvija v eseju **Pesniki in občani**, niso njegova zadnja beseda. Le dve leti zatem je v nastopnem predavanju na ljubljanski univerzi pod naslovom **Literarna zgodovina** (predavanje je nastalo leta 1919, v tisku pa je bilo objavljeno šele 1952) spremenil svoje poglede na bistvo literature in na njeno razmerje do znanosti, ki jo raziskuje: prvi razlog za to je že v naravi in namenu tega teksta, saj avtorju tokrat ne gre za to, da bi zagovarjal avtonomnost umetnosti, temveč poskuša teoretično utemeljiti literarno znanost. Pomembne razlike se kažejo v terminološki in vsebinski opredelitvi predmeta. Prijatelj tokrat deli celotno predmetno območje literarne zgodovine na slovstvo, ki obsega vse tekste v danem narodnem jeziku, književnost, ki jo sestavljajo vsi v knjigah in rokopisih fiksirani teksti, in literaturo. Literatura je po tej začetni definiciji umetnost, ki se izraža z dovršeno jezikovno obliko; je torej ožje območje znotraj celotnega predmeta literarne zgodovine, ki je opredeljeno z estetskimi kriteriji in zajema tudi pomensko vsebino prejšnjega pojma poezija. Delitev na slovstvo, književnost in literaturo pa ima tudi zgodovinsko razsežnost, ker označuje zaporedne razvojne stopnje besednih stvaritev, zlasti v okviru celotne narodne zgodovine. Literatura je sicer glavni predmet literarne zgodovine, vendar mora le-ta zaradi popolnosti in kontinuitete obravnave posegati tudi na področja slovstvene in književne zgodovine. Literarna zgodovina spravlja v doživljeno in osmišljeno zaporednost in vzporednost ustvarjalce in njihova dela, tako da razlaga njihov nastanek in razvoj glede na poreklo in pogoje časa in kraja ter označuje njihovo naravo in kakovost po estetskih kriterijih. Metode literarne zgodovine so se razvile v zgodovinskem procesu, v katerem se je ta veda osamosvojila iz okrilja filologije in sprejemala v dobi pozitivizma vplive naravoslovja in eksaktnih ved ter v novejšem času vplive filozofije. Zato se v njenih postopkih prepletata analiza in sinteza, ki šele skupaj omogočata ustrezno obravnavo predmeta. Po tem se literarna zgodovina loči od filologije, katere postopki na področju starejšega slovstva so pretežno analitični, tudi kadar ne gre po poti od danega dela k še neznanemu avtorju, temveč po obratni poti od znanega avtorja k razlagi njegovega dela. Na področju literature, kjer se izraža avtorjeva individualnost z vplivom njegove celotne osebnosti, je pot razlage od avtorja k delu še toliko bolj upravičena; toda ta pot se po začetni analitični fazi prevesi v sintetično podoživljanje ustvarjalnih osebnosti in umetnin. Sicer se tudi moderna literarna zgodovina v analitični fazi ukvarja z zbiranjem dokumentarnega gradiva, le da ji ni do tega, da bi zbrala vse, kar more, temveč se omejuje na tisto, kar je zares vplivalo na oblikovanje ustvarjalne osebnosti in njenih del. Pri tem se opira na racionalne postopke filologije, sociologije in kulturne zgodovine. Toda v zadnjo sintetično podobo zaokroži in strne svoja dognanja samo s kongenialno intuicijo, ki sicer izhaja iz dokumentarnega gradiva, vendar ga lahko ustrezno razume in ovrednoti šele s podoživljanjem.

Namen raziskovanja ustvarjalne osebnosti je doseči genetično razlago umetnine, ki je podlaga za estetsko sodbo. Ta je v literarni zgodovini najvišja sodba, ker je literatura pač po bistvu estetsko opredeljena. Tudi estetsko vrednotenje je del kompleksnega podoživljanja, v katerem literarni zgodovinar ne dojema umetnin kot izdelke, temveč kot žive tvorbe, zrasle iz organske zveze z avtorjem. Seveda pa

se estetska ocena utemeljuje najprej v racionalni analizi umetnin, ki se opira na estetiko in njeno praktično vejo poetiko. Z njuno pomočjo raziskuje literarni zgodovinar jezik, ritem, zvočno plat, trope in figure, kompozicijo, razmerje med fabulo in idejo, vsebino in obliko. Pri estetskem ocenjevanju je njegov postopek soroden postopku literarnega kritika, le da se kritik ukvarja s posameznimi deli, zgodovinar pa jih spravlja v širše medsebojne zveze in s postopnim posploševanjem in sintetiziranjem gradi celotno podobo zgodovinskega razvojnega procesa.

Ker je moderna zgodovina osmišljena podoživljanje, igra v njej bistveno vlogo zgodovinarjeva osebnost, ne le pri intuitivnem dojemanju individualnosti, marveč tudi pri prikazu celote. Le če se obdelano gradivo sooči z zgodovinarjevim osebnim pogledom, zlasti z njegovim svetovnim nazorom, je mogoče doživeti zgodovino literature kot živo, smiselno zvezo, kot historični razvoj, ki teži k nekemu cilju, in opredeliti njena gibalna, njegove pospeševalne in zaviralne momente.

Ta Prijateljeva trditev postane bolj konkretna in oprijemljiva, če jo združimo še z enim izmed bistvenih elementov njegovega razumevanja literature. Tako kot slovstvo in književnost (ki sta „narodno umovanje“), je tudi literatura bistveno vezana na kategorijo naroda. Termin literatura namreč označuje ves historični razvoj narodne duševnosti, ki teži k temu, da se izrazi z dovršeno obliko v jeziku; ali drugače povedano, je poslednji izraz duševnosti kakega naroda na najvišji stopnji njegovega razvoja, na kateri prihaja narod do popolnega samozavedanja v osebah svojih izbrancev – umetnikov. Ta zveza pa ni samo genetična: ne gre le za to, da je literatura pač produkt naroda oziroma njegovega socialnozgodovinskega razvoja. Razmerje med tema dvema kategorijama je kompleksno in ga je lažje razumeti ob pogledu na soroden problem pesniške osebnosti. Ta je namreč genetično, po vzročno deterministični zvezi odvisna od vrste zunanjih vplivov: povezana je s poreklom oziroma rodom, z geografskim in socialnim okoljem, z dobo oziroma z njenimi političnimi, socialnimi in kulturnimi sestavinami ter končno z najširšim okvirom nacionalne zgodovine. Poleg vsega tega pa mora literarna zgodovina, če hoče docela razložiti individualno pesniško osebnost, upoštevati njeno ustvarjalno dejavnost, s katero se trga iz vseh zunanjih determinističnih vezi in si prizadeva realizirati svojo bistveno notranjo, estetsko opredelitev – težnjo k lepoti. Vendar pesnik po drugi strani celo v svoji individualni, notranji težnji k lepoti ni osamljen, ampak je reprezentant sorodnih teženj vsega svojega naroda in tako povezan z njegovo zgodovino. Podobno razmerje vzpostavlja Prijatelj med narodom in vso njegovo literaturo. Zaradi tega osmišljeno podoživljanje literarne preteklosti v luči zgodovinarjevega svetovnega nazora kaže literarno umetnost kot organsko življenjsko funkcijo, s katero narod v svojem razvoju išče lepoto in stremi k njej. Tako je literarna zgodovina ogledalo naroda in mu obenem kaže pot naprej in navzgor.

Predavanje **Literarna zgodovina** je Prijatelj osrednji teoretični tekst, njegova najpopolnejša utemeljitev literarne vede, ki poskuša ustrezati po eni strani opredelitvam literarne umetnosti, kakršne je uveljavljala evropska moderna, po drugi strani pa tudi specifičnim razmeram slovenske zgodovine. Na prvi pogled je razvidno, da se v njegovi miselni zgradbi srečujejo pozitivistične in nepozitivistične sestavine in da druge nemara celo prevladujejo. Na to opozarjajo že Prijateljeve reference, ki pričajo o podrobnem poznavanju novejš

evropske, zlasti še nemške literarne vede. Pome.nbnejša so seveda stališča, ki jih avtor podpira s sklicevanjem na sodobne teoretike. V sklop pozitivističnih sestavin njegove teoretično metodološke zgradbe sodijo začetni empirično deskriptivni postopki, prizadevanja za dokumentacijo dejstev in odkrivanje determinističnih zvez, ki določajo ustvarjalno osebnost in delo. Vendar vse to zavzema šele „spodnje“ območje literarne zgodovine. Prvi odmik od pozitivistične osnove se kaže že s poudarjanjem odločilne vloge sintetičnih postopkov. Povsem zunaj pozitivističnega območja pa so temeljne opredelitve literarne umetnine, ustvarjalne osebnosti in zgodovine. Umetnina kot živa, organska tvorba, ki je po bistvu estetsko opredeljena; pesniška osebnost kot individuum, ki s svojo ustvarjalnostjo presega vplive biološkega in socialnozgodovinskega determinizma; umetnost kot življenjska funkcija narodne zgodovine; estetsko vrednotenje kot ena najvišjih nalog literarne vede; odločilna vloga zgodovinarjeve osebnosti v podoživljanju in intuitivnem spoznavanju umetnosti ter v osmišljanju zgodovine – vse to so pojmovni sklopi in stališča, ki sodijo v postpozitivistično območje. Če nosilne kategorije esejev *Perspektive* in *Pesniki in občani* izpričujejo sorodnost s simbolistično estetiko, se v predavanju *Literarna zgodovina* izrazito kažejo vplivi in reminiscence duhovnozgodovinske literarne vede, zlasti Diltheyeve, na filozofiji življenja utemeljene smeri. Med obravnavanimi spisi lahko najdemo nekatere pomembne razlike. Če je bila prej (še v *Pesnikih in občanih*) poezija opredeljena kot del avtonomne estetske sfere, postavljena v nasprotje z občansko literaturo in v bistvu nedostopna literarni znanosti, pa se zdaj raznorodne sestavine združijo v celoto, ki omogoča dojemanje literarne umetnosti kot kompleksnega pojava, v celoti dostopnega znanstvenemu raziskovanju. Prva pot v znanstveno razlago se seveda odpira z empiričnim opisom in razlago na temelju vzročnega determinizma, ki veže literaturo po nastanku s širšim zgodovinskim procesom; vendar zajema ta zveza samo njeno realno socialnozgodovinsko razsežnost, medtem ko se ji njeno estetsko bistvo izmika. Po drugi strani pa vendarle postane tudi estetsko bistvo literature dostopno literarnozgodovinski znanosti. To si je Prijatelj omogočil s tem, da je povezal dve temeljni kategoriji svojega miselnega sveta: kategorijo avtonomne estetske sfere, ki je mesto lepote in umetnosti, in kategorijo naroda v njegovem zgodovinskem razvoju. To pa je mogel doseči tako, da je tej drugi kategoriji, ki jo sicer v oshovi razume kot realen socialnozgodovinski proces, odprl še metafizično razsežnost in ji za poslednji cilj razvoja in s tem najvišjo vrednoto določil temeljno estetsko kvaliteto – lepoto. Tako literatura ni vezana na narodno zgodovino le po izvoru oziroma nastanku, ampak tudi s svojim estetskim bistvom opravlja v njej pomembno funkcijo. Zato pa je lahko v celoti dostopna zgodovinski vedi, kadar le-ta prestopi meje genetične oziroma vzročno-deterministične razlage in poseže v metafizično območje z intuitivnim podoživljanjem in razumevanjem osebnosti, estetskim vrednotenjem del in svetovnonazorskim osmišljanjem celotnega zgodovinskega razvojnega procesa.

Prijateljeva teoretična utemeljitev literarne zgodovine torej povzema pozitivistični instrumentarij, vendar ga bistveno dopolnjuje z metodološkimi kategorijami in ga podreja idejnemu sklopom iz estetike evropske moderne in iz duhovnozgodovinske literarne vede, pri čemer seveda še vedno ostaja v mejah historizma. Ta Prijateljev poskus ni niti

naključen niti osamljen pojav. Med krizo starejšega literarnozgodovinskega pozitivizma, ki je osrednja značilnost evropske literarne vede na koncu prejšnjega in začetku tega stoletja, je namreč skoraj povsod prišel v ospredje problem razmerja med bistveno estetsko razsežnostjo literature in vzročno determinističnim razlaganjem njene zgodovine s pomočjo zunajliterarnih dejavnikov. Na ta problem so vsak po svoje odgovarjali predstavniki novejših smeri, ki so bili Prijateljevi sodobniki. Njemu (in podobno tudi Francetu Kidriču) se je zastavljal nekoliko drugače, namreč v zvezi s posebno zgodovinsko preteklostjo Slovencev in s potrebami njihovega nacionalnega razvoja. Reševal ga je tako, da je vanj pritegnil kategorijo nacionalne zgodovine (medtem ko se ta v **Pesnikih in občanih** skorajda še ne pojavlja, pa ima v **Literarni zgodovini** odločilno vlogo). Sestavil je teoretičen model literarne vede, v katerem je namesto prejšnjega izključujočega polarnega nasprotja omogočil postopen prehod med posameznimi predmetnimi območji od slovstva prek književnosti do literature in soočil kompleksni predmet s sklopom metod, ki segajo od najpreprostejšega opisa in analize posameznih delov do intuitivnega dojetja celote; območje t. i. višjih nalog zgodovinske vede pa je razpel od genetične, vzročno deterministične razlage do teleološke osmiselitve. Teoretični model, ki ga je prvič v celoti formuliral v tekstu **Literarna zgodovina** (1919) in ga je mogoče rekonstruirati tudi iz **Uvoda v zgodovino kritike** (1928), je poskušal vsaj delno tudi uporabiti. O tem pričajo odlomki iz poznejših esejev; še najbolj spominjajo nanj posamezna mesta iz eseja o Cankarju **Domovina, glej, umetnik** (1919). V njegovi nedokončani zgodovini slovenskega slovstva sicer res ni uresničen; vendar lahko zdaj upravičeno sklepamo, da glavni razlog za to ni načelno teoretičen, marveč moramo iskati odgovor med razlogi bolj praktične, zunanje narave, kot so npr. obseg dela, pomanjkanje prejšnjih, pripravljivih študij in ne nazadnje tudi narava literarne ustvarjalnosti v obravnavani dobi.

*Namen te rubrike je spremljati novejša znanstvena in strokovna dela s področja primerjalne književnosti in literarne teorije. Zaradi množice takšnih izdaj se bo za zdaj omejila predvsem na tiste, ki izhajajo na jugoslovanskem in zlasti še na slovenskem območju. Posebno pozornost bo posvetila izvornim tekstom, poročala pa bo tudi o prevodih pomembnejših tujih del. Njen glavni namen je torej opozarjati na knjige, ki bi jih komparativist moral imeti v evidenci. Kratka poročila, ki zaenkrat prevladujejo v njej, lahko dajejo seveda samo osnovno orientacijo, ker se ne spuščajo v podrobnejši pretres in vrednotenje tudi pri delih, ki bi to vsekakor zaslužila. S tem pač še ni zadoščeno potrebi, zaradi katere uredništvo to rubriko odpira, zato si bo v prihodnje prizadevalo uveljavljati izčrpnjšo strokovno kritiko.*

**LITERATURA.** **Leksikoni Cankarjeve založbe.** *Ljubljana 1977. Strokovni urednik dr. Janko Kos. Sodelavci pri slovenski izdaji: Doko Dolinar, Evald Koren, dr. Janko Kos, Lado Kralj, dr. Janez Orešnik, Martin Žnideršič. Uredila Ksenija Dolinar. Prirejeno po „Herder Lexikon LITERATUR“, izdala založba Herder, 1974.*

S to knjigo žepnega formata smo dobili strokovno delo, kakršnega vsa povojna leta v slovenščini nismo imeli, medtem ko jih je v tem času, posebno na evropskem območju, izšlo precej. Natančno vzeto je po načinu in razsežnostih obdelave predmeta to sploh prvo delo svoje vrste pri nas, čeprav bi, širše gledano, lahko imeli za podobno pomagalo z istega predmetnega območja npr. predvojni Sušnikov **Pregled svetovne literature** (1936).

Ker ti dve deli s svojo vsebinsko zasnovno in urejenostjo poleg drugega kažeta tako razvitost naše zavesti o potrebnosti takih publikacij kakor naših pogledov na literaturo, smo ob tem, ko obžalujemo maloštevilnost tovrstnih del v svojem jeziku, vendarle lahko zadovoljni spričo nekaterih značilnih razlik med njima. Sušnik je namreč svoj informativni **Pregled** zasnoval kot

sorazmerno obsežno, a zelo obrisno predstavljeno zbirko najvidnejših piscev in del svetovne literature, razvrščenih po zgodovinskih obdobjih in v okviru obdobja še posebej po narodnostih, zraven pa je bolj mimogrede obdelal tudi dobrih petdeset stvarnih gesel – med njimi skoraj samih oznak za glavna literarna obdobja in smeri ter za nekaj vidnejših literarnih zvrsti in oblik. Take vrste mešani, imenski in stvarni priročniki, vendar najpogosteje z abecedno urejenimi gesli, izhajajo še danes – znan je npr. obsežni **Dictionnaire des Littératures** (1968, v 3 knjigah, skupaj 4350 strani), ki ga je uredil Philippe van Tieghem.

Čeprav bi se bilo potemtakem mogoče tudi zdaj spet brez spotike odločiti za delo takega tipa, je založba izbrala drugačno, pri nas še ne preskušeno možnost, ki je prav zaradi svoje novosti za prireditelje in prevajalce zahtevnejša, za uporabnike pa zanimivejša – za leksikon, ki zajema samo stvarna gesla in le v njihovem okviru, kot ilustracijo ali kot vodilo k nadaljnjim informacijam, omenja tudi pisce literarnih del in razprav o literaturi. Tako smo dobili strnjen prikaz razvitejšega, bolj razčlenjenega pojmovnega aparata, ki omogoča hiter razgled po



današnjih literarnih dogajanjih in tudi po zahtevnejših sodobnih obravnavah literature.

Slovenska izdaja obsega okrog 1900 gesel na manj kakor 300 straneh, torej povprečno dobrih sedem na vsaki strani. Tako je že na prvi pogled očitno, da zajema sorazmerno velik izbor pojmov, razlaga pa jih zelo na kratko in ocenjuje kar najbolj posplošno. Za kakršnekoli podrobnejše obravnave ali natančnejše razčlembे in utemeljevanja, pa tudi za sistematično navajanje virov in temeljnih del, ki jih je mogoče najti v nekaterih podobnih, toda obsežnejše zasnovanih delih, tu seveda ni prostora. Te značilnosti so pogojene že z zamislijo leksikona, ki pa je zasnovan kot del še večje, širše zastavljene celote – panoramskega pregleda nad raznovrstnimi področji človeškega znanja in delovanja. Celotni pregled se tako pri Herderjevi kakor pri Cankarjevi založbi postopno oblikuje v zbirki knjižic, ki kot samostojne, vsebinsko zaokrožene enote z enakimi ali podobnimi prijemi zapovrstjo zajemajo stroke in dejavnosti, kot so kemija, biologija, geografija, likovna umetnost itd. Njihov namen je pokazati različna predmetna področja s terminologijo, kakršno na sedanji stopnji razvoja uporabljajo posamezne stroke, vendar ne zato, da bi stroke in področja povsem natančno določila in razmejila, ampak zato, da bi jih pokazala v kar najširšem obsegu, tudi v medsebojni povezanosti in prepletenosti.

Literatura, ki je eno prvih področij, predstavljenih v tem sklopu, skladno z navedenimi splošnimi načeli sestavljalcev ni pokazana samo kot zapovrstnost zgodovinskih in stilnih obdobj, smeri in šol besedne umetnosti,

ki so nastajale zdaj na tem, zdaj na drugem koncu sveta, pa tudi ne samo kot skupek lirskih, epskih in dramatskih zvrsti, oblik in obrazcev, kot območje verifikacije, tropov in figur, čeprav tudi ti vidiki niso prezrti in tradicionalna literarna terminologija ni potisnjena ob stran. Pokazana je v širših okvirih kot posebna dejavnost, ki nastaja v naravnih človeških jezikih, se ohranja v zapisih, v knjigah, se razvija ob pomoči in spodbudah različnih ustanov, v sožitju z drugimi umetnostmi, najbolj izrazito v gledališču, in je torej vedno povezana z družbo, naj to želi ali ne, prav zato pa deležna vsakovrstnih ocen, cenzurnih posegov in nagrad. Tudi literarna veda je predstavljena v razponu dokaj številnih metod, sorazmerno najizčrpnije v danes najbolj vidni terminološki povezavi z nekaterimi lingvističnimi in filozofskimi disciplinami.

Tako vseobsežen pogled na literaturo je vabljev, zdi se pa, da leksikon zajema gesla le preveč širokopotezno, saj pri nekaterih neposredna zveza z literaturo ali literarno vedo sploh ni več vidna. Povsem razumljivo je npr., da je v literarnem leksikonu obdelana **literarna zgodovina**, preseneča pa, da je v samostojnem geslu **zgodovina** dosti natančnejše opisano zgodovinopisje kot obča zgodovinska znanost. Smiselno je, da je ob geslu **realizem** pregledno pojasnjen različen pomenski obseg tega strokovnega izraza v filozofiji, umetnostni teoriji in literarni vedi, nasprotno pa sta npr. **idealizem** in **materializem** razložena tako, kakor bi se spodobilo v specialnem filozofskem slovarju. V okviru literature je pač utemeljeno obravnavati ne samo termine **drama**, **tragedija**, **komedija** in podobno, ampak s posebnih vidikov tudi **gledališče**

na sploh in zaradi posebnih spodbud evropski dramatikci tudi gledališča, kot so **Globe Theatre**, **Freie Bühne**, **MHAT** in druga, še posebej; termini **režija**, **show**, **vloga** pa so že izrazito gledališki. Najvidnejša pa je neliterarnost obravnave pri geslih, ki zajemajo posamezne jezike ali jezikovne skupine: pri geslu **angleščina** je npr. omenjen vsaj Chaucerjev delež pri oblikovanju angleškega knjižnega jezika, medtem ko so gesla **indoevropski jeziki**, **slovanski jeziki**, **slovenščina** in še vrsta podobnih obdelana povsem jezikoslovno, le da ima vsaj **slovenščina** dopolnilo še v posebnem geslu **knjižna slovenščina**, v katerem je zbranih nekaj podatkov o razvoju našega knjižnega jezika in s tem do neke mere tudi njegove literarne rabe.

Presežnih gesel take vrste je toliko, da se naslov leksikona zaradi njih zdi preozek. Če ne drugega, bi mu bilo treba dodati vsaj vidno opozorilo, da so v knjigi poleg literarnih zajeti tudi filozofski; jezikoslovni, gledališki, knjižničarski, knjigotrški in založniški pojmi, saj se vsa ta področja s področjem literature samo deloma ujemajo, v celoti pa so širša od njega, kakor je tudi literatura v celoti vzeta samostojna in večja od skupka stičnih površin s temi in drugimi strokami.

Ne povsem razčiščena ali vsaj ne dovolj jasno razvidna stališča do obsega literature in njenega razmerja do drugih področij se tu in tam kažejo tudi v obdelavi tako imenovanih splošnih izrazov, ki si jih ne more lastiti nobena stroka posebej, ker jih bolj ali manj rabijo vse. Tako npr. geslo **kratice**, **okrajšave**, **abreviature** v našem leksikonu ilustrirajo zgledi, ki bi bili pač povsem primerno izbrani za vsakršen splošni slovar (AMD,

dkg), medtem ko bi v specialnem upravičeno pričakovali primere z njegovega posebnega območja. Nasprotno pa je npr. obravnava gesla **bestseller** tako zožena, da zavaja k neustreznemu enačenju tega izraza s tako imenovano knjigo uspešnico, saj ne pove jasno, da je taka knjiga le poseben, v okviru literature zanimiv primer bestsellerja, sicer pa ta izraz lahko označuje prav vsako blago, ki se izredno dobro prodaja – in sicer dejansko prodaja, ne pa je le „prodajljivo“, kakor je zapisano ob geslu **liste bestsellerjev**.

Te pripombe zadevajo predvsem izvorno zasnovi in izvedbo leksikona in le deloma tudi slovensko priredbo. Prireditelji namreč osnovne zamisli niso spreminjali ali modificirali, temveč so predlogo predvsem dopolnili s podatki in s samostojnimi gesli iz območja, ki ga izvornik ni upošteval – iz slovenske in iz slovanskih literatur.

V tem pogledu pa je poseg v izvornik zelo močan. Nemško predlogo je temeljito preobrazil v različico, ki ni slovenska samo po jeziku, v katerem je napisana, ampak tudi po vsebinskih oporiščih. **LITERATURA** Herderjeve založbe je ob tem, ko obravnava literaturo kot samostojno in v osnovnih značilnostih univerzalno, nadnacionalno celoto, povsem naravno oprta predvsem na njeno konkretno, nemškemu bralcu najbližjo in najbolj zanimivo pojavnost v nemškem jeziku, nemških institucijah in nemški literarni vedi. **LITERATURA** Cankarjeve založbe je smotno in uspešno preurejena v prikaz dejavnosti, ki je živa in ima svojevrstne značilnosti tudi na Slovenskem, zato vključuje slovenske literarne termine, npr. **bukovniki**, **partizanski roman**, **partizansko pesništvo**, **povest**,

večerniška povest, pojme iz slovenske kulturne in literarne dejavnosti, npr. bržižinski spomeniki, celovski rokopis, mladostlovinci, vajeveci, gesla, v katerih lahko bralec dobi osnovne podatke o slovenskih literarnih revijah in časopisih od Vodnikovih Ljubljanskih novic do današnjih Problemov, o kulturnih ustanovah in založbah, kot so npr. Academia operosorum, Slovenska akademija znanosti in umetnosti in Slovenska Matica. Ko pri obravnavi literarnih zvrsti in oblik ter njihovih shem in posameznih metričnih in stilističnih prvin navaja slovenske zglede zanje, neprisiljeno kaže, na kakšen način in v kakšnem obsegu je slovenska literatura bila in je povezana s svetovno kot njen integralni del. Pri tem nikakor ni odveč, da so med ilustrativne navedbe iz razprav teoretikov, kakršni so Aristotel, Engels, Jakobson itd., uvrščeni tudi odlomki iz načelnih razmišljanj naših literarnih teoretikov in praktikov od Zoisa, Stritarja, Kersnika in Jurčiča, Debevca, Grafenauerja in Preglja pa do Vladimirja Kralja in Antona Ocvirka.

Seveda je zaradi vsega tega primerno skrženo ali opuščeno podobno nemško gradivo. Slovenski leksikon ima zato približno 400 gesel manj od nemškega, pri tem pa je vendarle obsežnejši — teži torej k izčrpnosti, deloma tudi bolj poglobljeni obdelavi pojmov. To je nedvomno pozitivna posledica dejstva, da se prireditelji dela niso lotili kompilatorsko, ampak so se lahko močno oprli tudi na rezultate svojega lastnega raziskovalnega dela, na svoja izvirna dognanja. Značilen primer za to je leksikonovo osrednje geslo *literatura*, ki je v nemščini skopo obdelano v osmih vrsticah, medtem ko je v

slovenščini neprimerno tehtneje zasnovano in razčlenjeno na celi strani.

Marsikaj bi bilo mogoče pripomniti o medsebojni usklajenosti, sorazmerjih in povezavah med posameznimi gesli in geselskimi sklopi, pa tudi o netočnostih, kakršna je npr. ta, da je kot avtor pojma *literarna veda*, *literarna znanost* naveden Th. Mundt, ki pa je seveda rabil nemški izraz *Literaturwissenschaft*, kar bi bilo treba v slovenskem prevodu zaradi jasnosti vsekakor dodati. Prav tako bi bilo zaradi nedvoumnosti, ki je v takem delu nujno potrebna, bolje, da bi zgledi, ki so sicer izvrstno in v veliki večini na novo izbrani, ponazarjali en sam literarni pojem ali prvino, ne pa po več hkrati (aforizem na str. 10 je namreč tudi komparacija, pregovori na str. 192 so tudi zgledi za moško, žensko in tekočo rimo, ne da bi bilo na to kakorkoli opozorjeno).

Po vsem tem lahko sklepamo, da leksikon *LITERATURA* pač ne bo mogel zadovoljiti naših potreb po tovrstnih delih za nekaj nadaljnjih desetletij, ugotovimo pa lahko, da je ob smotrni povezavi dela domačih in tujih strokovnjakov sorazmerno hitro priskrbel nadvse dobrodošlo, uporabno pomagalo za razgled po literarni terminologiji in literarnih stvarih.

Majda Stanovnik

Anton Ocvirk: *EVROPSKI ROMAN. Goethe, Flaubert, Dostojevski, Gide, Proust. Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1977.*

V knjigi, ki je izšla za avtorjevo sedemdesetletnico, so zbrane študije (avtor jih v predgovoru

označi s pojmom eseji) o šestih osrednjih evropskih romanih od konca 18. stoletja do prvih desetletij 20. stoletja – o Goethejevem romanu *Trpljenje mladega Wertherja*, Flaubertovi *Gospo Bovaryjevi* in *Vzgoji srca*, Dostojevskega *Mladeniču*, Gidovih Vatikanskih ječah in Proustovem romanu *V Swannovem svetu*. Študije so izhajale posamezno v zbirki „Sto romanov“ med letoma 1964 in 1976, po predmetu in metodi sestavljajo zaokroženo celoto, ki je docela vidna šele v skupni objavi. Ocvirk jim je napisal predgovor, ki utemeljuje izbor del in nakazuje razlike med obravnavanimi romani; tu na kratko označi svojo metodo, ki je hkrati historično-razvojna, psihološko-osebna in literarno-estetska. Knjiga se zaključuje z imenskim kazalom. Tudi to po svoje opozarja, da gre za temeljno znanstveno delo slovenske primerjalne književnosti, ki še čaka na podoben prikaz in oceno.

J. K.

**Matjaž Kmecl: MALA LITERARNA TEORIJA.** Priročnik za učitelje slovenščine na osnovnih in srednjih šolah. Izdal Zavod SR Slovenije za šolstvo. Založba Borec, Ljubljana, 1976.

Knjiga že na prvi pogled preseneča z nenavadno ureditvijo. Zgrajena je iz treh vzporednih besedil: na levi strani teče sklenjena sistematična obravnava snovi, ob njej so nanizani ilustrativni primeri, pojmovne definicije in aforizmi iz del znanih literarnih avtorjev, oboje pa na desni strani spremljajo najpogostejši strokovni termini, obdelani kot slovarska gesla; toda ker niso

urejeni po abecednem zaporedju, temveč po vsebinski sorodnosti z vzporedno sistematično obravnavo, jih je mogoče samostojno uporabljati šele s pomočjo stvarnega kazala. Težnja k nekonvencionalnosti ne označuje samo zgradbe, temveč tudi stil in brzkone celo odnos do snovi. Avtor si prizadeva pisati kar se da lahkotno, kramljaje, včasih hote banalno, in se izogiba znanstveni resnobi, pač z namenom, da bi bralca, ki še ni obremenjen s prejšnjim znanjem, kar se da vabljivo uvedel v stroko. To prizadevanje je mogoče opaziti tako v sistematični obravnavi kot tudi v izbiri ilustrativnih primerov; vprašanje pa je, ali lahko doseže svoj namen.

Med vsebinskimi značilnostmi sta najbolj vidni dve. Prva je sistematika literarnih ved (1. poglavje); avtor jih deli na temeljne in pomožne, tako da k prvim prišteva literarno teorijo, zgodovino in kritiko, k drugim pa vse tiste, katerih glavni predmet ni literatura, a se občasno vendarle ukvarjajo z njo (npr. psihologija, sociologija, filozofija, zgodovina itd.). Druga značilnost knjige je razdelitev problematike znotraj literarne teorije, kakor jo kaže zaporedje poglavij: kaj je literatura (2.); poetika literarnega jezika, literarna stilistika (3.); predjezikovne prvine v knjižnem besedilu – snov, avtor, ideja, zgradba (4.); književne zvrsti in vrste (5.).

Knjiga hoče biti samo priročnik in si zavestno ne zastavlja previsokih znanstvenih ciljev. Zato niti ne poskuša ustreči vsem zahtevam, ki bi jih moralo izpolnjevati strogo znanstveno delo: tako si npr. ne prizadeva, da bi poenotila vsaj glavne terminološke izraze (kot sta književnost oziroma literatura

in njune izpeljanke) in celo izrecno opozarja na svoj kompilatorični značaj. Kljub temu je zanimiva tudi za bralca, ki je bolje razgledan po stroki — že zato, ker je eno redkih slovenskih del s tega področja, pa tudi kot izziv k temeljitejšemu razmisleku o problemih, ki se odpirajo ob prej omenjenih vsebinskih značilnostih. Da pa so taka dela v našem prostoru potrebna, priča že dejstvo, da je morala založba v kratkem času za prvo izdajo pripraviti še drugo.

D. D.

### Henryk Markiewicz: GLAVNI PROBLEMI LITERARNE VEDE.

*Prevedel Nikolaj Jež. DZS, Ljubljana, 1977.*

Henryk Markiewicz, profesor splošne literarne teorije na katedri za polonistiko Jagelonske univerze v Krakovu, je za svoje delo **Glavni problemi literarne vede** (izdaje 1965<sup>1</sup>, 1966<sup>2</sup>, 1970<sup>3</sup>) združil devet že prej objavljenih razprav, ki so nastale med leti 1958 in 1964, jih priredil, terminološko uskladil in razporedil v deset problemskih sklopov, ki po njegovem predstavljajo bistvo proučevanj v območju literarne vede. Takšna geneza je tudi vzrok, da Markiewiczovo delo nima stroge teoretske zasnove, precizirane razčlenjenosti in sistematike problemov ter razvidne izpeljave avtorjevih lastnih teoretskih stališč. Toliko to ni pravo sintetično teoretsko delo, je bolj pregled izbranih temeljnih teoretskih vprašanj, pregled s skrbno opravljenim historiatom posameznega problema in široko zastavljenim razgledom po modernem stanju in perspektivah stroke. —

Delo začenja s tem, da začrta območje literarne vede in dobro prikaže stanje in smeri sodobnih literarnih raziskav (I. poglavje), nadaljuje pa z naslednjimi sklopi: problem literarnosti (II.), problem ontologije literarnega dela (III.), literarna stilistika (IV.), vprašanje spoznavne funkcije literature (V.), literarna genealogija (VI.), vprašanje historičnih in tipoloških določil (VII.), vprašanje realizma, naturalizma in tipičnega (VIII.), problem literarnozgodovinske nomotetike (IX.) in problem literarne aksiologije (X.).

Markiewicz ne privilegira nobene od perspektiv literarne vede, vseskozi si prizadeva v svojih izjavah ohraniti tako metodološko kot ideološko nevtralnost, čeprav pri tem ne pozablja na znanstveno kritičnost in skepso. Še posebej vredno pa je avtorjevo osvetljevanje posameznih osnovnih vprašanj v območju marksistične literarne znanosti, čeprav tudi tu ohranja svoj dosledno kritični odnos, saj nekajkrat opozarja na še nezadostno formiranost marksistične estetike in marksistične literarne teorije, pa tudi na nezadovoljivo prisotnost oziroma uporabo dialektičnega mišljenja pri razreševanju bistvenih vprašanj literature.

Delo zaključuje kronološki pregled zgodovine literarne vede v obdobju med 1851 in 1968, ki ga je prevajalec dopolnil z bibliografijo tovrstnih slovenskih del.

J. Š.

### Dimitrij Rupel: SVOBODNE BESEDE OD PREŠERNA DO CANKARJA. *Lipa, Koper, 1976.*

Obsežna knjiga je doslej najbolj izrazit poskus slovenske sociologije literature, ki ob upo-

števanju najpomembnejših tujih teoretičnih del te vrste razčlenjuje konkretno gradivo: literarno in politično dejavnost nekaterih najvidnejših osebnosti slovenske književnosti 19. in začetka 20. stoletja. Avtor dokazuje tezo, da je bila takratna slovenska književnost predvsem sredstvo narodnega uveljavljanja, „nadomestek vrhnje stavbe“, pri čemer se odreka literarnozgodovinski in literarnoteoretični osvetlitvi problematike, čeprav bi bila tudi ta potrebna. Prav zanemarjanje literarnoestetskih vidikov očitno ostaja še vedno glavna pomanjkljivost slovenske sociologije literature na današnji stopnji njenega razvoja.

M. D.

**POVIJEST SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI. Uredil: Frano Čale (idr). Mladost, Zagreb, 1974.**

Zagrebska založba Mladost je leta 1974 v sodelovanju z uredniškim odborom iz založbe Liber in z Inštitutom za znanost o književnosti, ki deluje pri zagrebški filozofski fakulteti, začela izdajati Povijest svjetske književnosti. V osmih knjigah bodo strokovnjaki za posamezne književnosti prikazali literaturo od začetkov na Bližnjem vzhodu prek orientalskih, grške, rimske, srednjeveških ter novejših nacionalnih literatur do literatur sodobne Afrike; literaturam narodov SFRJ bo namenjena zadnja, osma knjiga. Do sedaj je izšlo pet knjig, ki obravnavajo tele književnosti: grško, rimsko, bizantinsko, latinsko, novogrško ter albansko (2. knjiga); literature romanskega jezikovnega področja razen francoske in romunske (4. knjiga); literature germanskega

jezikovnega področja, madžarsko ter jidiš literaturo (5. knjiga); literature angleškega jezikovnega področja ter afriške literature (6. knjiga); slovanske literature razen jugoslovanskih (7. knjiga). Vsakemu posameznemu pregledu je dodana bibliografija najpomembnejših priročnikov; vsaka knjiga pa je opremljena še z imenskimi kazalom in s kazalom anonimnih in kolektivnih del.

V. T.

**Milivoj Solar: TEORIJA KNJIŽEVNOSTI. 2. izdaja. Školska knjiga, Zagreb, 1977.**

Delo Milivoja Solarja, profesorja za primerjalno književnost v Zagrebu, je namenjeno – kot pravi avtor v uvodni besedi – predvsem študentom. Solarjev osnovni namen je podati temeljne pojme iz literarne teorije oziroma s področja znanstvenega preučevanja literature sploh. Delo moramo razumeti predvsem kot pregled in kot uvod v sistematično razmišljanje o literaturi in literarni vedi. Avtor se ne ustavlja samo pri literarnoznanstvenih izsledkih iz zadnjega stoletja, ki pomeni pravi razcvet literarne vede, ampak tudi pri tistih temeljnih tekstih, ki so o literaturi razpravljali že v antiki (stara poetika in retorika). Solar najprej spregovori o naravi literature, o smislu in nalogah njenega preučevanja ter o posameznih problemskih sklopih, ki so formirali različna področja znotraj literarne znanosti. Pri tem velja omeniti, da razume primerjalno književnost predvsem kot raziskovanje zvez in razmerij med različnimi literaturami in da poleg nje govori tudi o obči literarni zgodovini. Naslednja

poglavja so namenjena analizi literarnega dela, stilistiki (staremu in novemu razumevanju stila), verzifikaciji, literarni klasifikaciji, nato posameznim literarnim vrstam ter na koncu metodologiji literarnega raziskovanja. Glede na naravo tega dela ne moremo pričakovati niti v zadnjem poglavju kakih načelnih opredelitev; avtor ostaja do vseh idejno-metodoloških smeri v enaki kritični distanci. Govori o pomenu pozitivizma in ruskih formalistov, o novi kritiki, interpretaciji ter psihoanalitični in arhetipski literarni kritiki, o važni vlogi, ki jo je imela fenomenologija v razvoju literarnih znanosti, predvsem v zvezi z eksistencializmom, eksistencialno filozofijo, hermenevtiko in filozofijo literature, o strukturalizmu ter o vse večjem vplivu marksizma na literarno znanost. V zvezi z različnimi metodami in smermi literarne znanosti meni Solar, da je v današnjem času pravzaprav zelo redko prepričanje o veljavnosti ene same strogo določene poti, saj dopušča literarno preučevanje uporabo, povezovanje in kombiniranje različnih metod. Spričo hitrega in bujnega razvoja literarne znanosti se mu zdi kritični eklekticizem pravzaprav razumljivo stališče, če ne pomeni seveda samo sprejemanja vsega brez nekega sistema in notranje koherence.

V. J.

**Zdenko Škreb: STUDIJ KNJIŽEVNOSTI.** Školska knjiga, Zagreb, 1976.

Mnogoštevilne vidike, ki se pojavljajo pri preučevanju književnosti, je avtor v knjigi pregledno strnil, tako da je dobila

značaj priločnika. Problematika celotne literarne vede je razdeljena v deset poglavij, v katerih zgoščeno obravnava njen predmet, metode, literarne vrste in zvrsti, ustvarjalce in porabnike literature, njeno družbeno vlogo, trivialno književnost, literarno kritiko in zgodovino. V vsakem poglavju se osredotoči na najpomembnejše dosedanje rešitve problema in terminologijo. Največkrat navede trditve znanih teoretikov, našteje marsikateri literarni primer za ponazoritev, čemur sledijo sklepi, ki pa nimajo značaja sklenjenega, individualnega literarnoteoretičnega sistema.

M. D.

**Käte Hamburger: LOGIKA KNJIŽEVNOSTI.** Preveo i predgovor napisao dr. Slobodan Grubačić. *Nolit, Beograd, 1976.*

Knjiga je zapoznel, vendar za jugoslovansko in tudi slovensko primerjalno književnost oziroma literarno teorijo še zmeraj aktualen prevod izvornika, ki je izšel pod naslovom *Die Logik der Dichtung* že leta 1957 (Ernst Klett Verlag, Stuttgart). Srbsko-hrvaški prevod je nastal po drugi izdaji iz leta 1968, v kateri je Hamburgerjeva upoštevala kritične pripombe k prvi izdaji. Tudi v takšni obliki je ostala eno osrednjih del o problemu literarnih vrst, njihovem ontološkem statusu in jezikovno-izjavni funkciji – s tezo o zgolj dveh temeljnih literarnih vrstah: fikcionalni ali mimetični (pripovedništvo, dramatika) in eksistencialni ali lirski. Prevod je nastal nedvomno v zvezi z dejstvom, da problem literarnih vrst in njihove jezikovne, onto-

loške in logične podlage še zmeraj ni rešen, tako da teze Hamburgerjeve znova zbuja pozornost, čeprav ni mogoče prezreti diskusij in kritik, ki jih je delo povzročilo ob prvem izidu (R. Ingarden, R. Wellek

idr.). V slovenski primerjalni književnosti je zbudilo doslej že odmeve, ne pa še podrobnejšega pretresa in kritične osvetlitve.

J. K.

## BLIOGRAFIJA

### Znanstveni in strokovni spisi Antona Ocvirka

#### I. KNJIGE, RAZPRAVE, ČLANKI

##### a) samostojne knjige

- *Levstikov duševni obraz*. Disertacija, Ljubljana, 1933, 132 str.
- *Razgovori*. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1933, 172 str.
- *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Ljubljana, Znanstveno društvo, 1936, 204 str.
- Ponatis: Ljubljana, Partizanska knjiga, 1975, 204 str.
- *Evropski roman*. Ljubljana, DZS, 1977, 511 str.
- *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo I-II*. Ljubljana, DZS (v tisku).
- *Literarna teorija*. Ljubljana, DZS (v tisku).

##### b) razprave v knjigah

- *Srečko Kosovel, Izbrane pesmi*. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1931. Uvodna študija str. 11-56, opombe str. 155-170.
- *Ivan Prijatelj, Kulturna in politična zgodovina Slovencev I-V*. Uredil, predgovor in opombe napisal Anton Ocvirk. Ljubljana, Akademsko založba. 1938, I., II., III. knjiga; 1939, IV. knjiga; 1940, V. knjiga.
- *Srečko Kosovel, Zbrano delo I-III*. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. Ljubljana, DZS. 1946, I. knj.; 1964 prenovljena izdaja: 1974, II. knj.; 1977, III. knj.

##### Opombe:

- I. knj., str. 405-442, prenovljena izdaja, str. 415-505,
- II. knj., str. 553-718. Delna objava: *Kosovelovo pesniško izročilo*, Sodobnost, 21, 1973, str. 1033-1054,
- III. knj., str. 965-1248. Delna objava: *Srečko Kosovel v publicistiki in pismih*. Sodobnost, 24, 1976, str. 497-510.
- *Janko Kersnik, Zbrano delo I-V*. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1947, I. knj.; 1949, II. knj.; 1951, III., IV. knj.; 1952, V. knj.
- Opombe: I. knj., str. 283-330, II. knj., str. 299-356, III. knj., str. 339-406, IV. knj., str. 279-348, V. knj., str. 423-648.
- Ponatis: 1965, I., II. knjiga.
- *Srečko Kosovel, Zlati čoln*. Uredil in spremne besede napisal Anton Ocvirk. Primorska založba v Kopru, 1954.
- Spremnje besede: *Srečko Kosovel in njegova pesem* str. 117-124.



Ponatis: Ljubljana, DZS in Založništvo tržaškega tiska, 1974, 124 str.

– *Ivan Prijatelj, Slovenska kulturno-politična in slovstvena zgodovina 1848–1895, I–V.* Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk, pri opombah sodeloval Dušan Kermavner. Ljubljana, DZS, 1955, I. knj.; 1957, II. knj.; 1958, III. knj.; 1961, IV. knj.; 1966, V. knj.

Opombe: I. knj., str. 377–420, III. knj., str. 375–413, IV. knj., str. 501–547, V. knj., str. 453–464.

– *Paul Hazard in primerjalna književnost.* V knjigi: Paul Hazard, *Kriza evropske zavesti.* Ljubljana, DZS, 1959, str. 425–492.

– *Gustave Flaubert in Gospa Bovaryjeva.* V knjigi: Gustave Flaubert, *Gospa Bovaryjeva.* Ljubljana, CZ, 1964, str. 5–41. (Sto romanov, 1.)

– *André Gide ali odčarani Narcis.* V knjigi: André Gide, *Vatikanške ječe.* Ljubljana, CZ, 1965, str. 5–65. (Sto romanov, 10.)

– *Dostojevskega roman Mladenič ali razodetje kaosa.* V knjigi: Fjodor M. Dostojevski, *Mladenič.* Ljubljana, CZ, 1966, str. 5–103. (Sto romanov, 19.)

Delna objava: *Dostojevski in moderni roman,* Sodobnost, 15, 1967, str. 353–368.

– *Srečko Kosovel, Integrali.* Izbral, uredil in uvodno študijo napisal Anton Ocvirk. Ljubljana, CZ in Založništvo tržaškega tiska, 1967. Uvodna študija str. 5–112.

Delna objava: *Srečko Kosovel in konstruktivizem,* Sodobnost, 14, 1966, str. 462–501; 15, 1967, str. 120–159.

– *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu.* V knjigi: Ivan Cankar, *Zbrano delo VI.* Ljubljana, DZS, 1967, str. 371–406.

Delna objava: Sodobnost, 15, 1967, str. 1177–1212.

– *Vzgoja srca ali človek v svetu slepil.* V knjigi: Gustave Flaubert, *Vzgoja srca.* Ljubljana, CZ, 1968, str. 5–75. (Sto romanov, 41.)

Delna objava: *Gustave Flaubert in moderni roman,* Sodobnost, 17, 1969, str. 138–170.

– *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu.* V knjigi: Ivan Cankar, *Zbrano delo VII.* Ljubljana, DZS, 1970, str. 249–315.

Delna objava: Sodobnost, 18, 1970, 105–130, 241–270.

– *V Proustovem svetu ali v svetu podob.* V knjigi: Marcel Proust, *V Swannovem svetu.* Ljubljana, CZ, 1971, str. 5–100. (Sto romanov, 50.)

Delna objava: *V Proustovem svetu,* Sodobnost, 20, 1972, str. 6–25, 137–154.

– *Vidmarjeva estetska misel in besedna umetnost.* Vidmarjev zbornik. Ljubljana, DZS, 1975, str. 131–160.

### c) objave v časnikih in časopisih

– *Literarni pregled I. Pesništvo.* LZ, 49, 1929, str. 705–713.

– *Literarni zapiski.* MP, 1, 1929/30, str. 37–38, 65–67, 85–87, 108–112.

– *Ideološki temelji sodobne slovenske revije.* LZ, 50, 1930, str. 1–4.

- *Glose o slovenski kulturi*. LZ, 50, 1930, str. 569–574.
- *Življenje in umetnost*. LZ, 51, 1931, str. 108–112.
- *Slovenski kulturni problemi*. LZ, 51, 1931, str. 241–249, 321–327.
- Izvleček iz razprave v *Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven*, 1932.
- *O sodobni francoski literaturi, o kulturnem pomenu malega naroda, o PEN-klubu*. MP, 3, 1931/32, str. 298.
- *Pisma z Montparnassea*. LZ, 52, 1932, str. 237–240, 306–308, 370–372, 490–492.
- *Razgovori. I. Aleksej Remizov ali skrivnost človekove usode in sveta*. LZ, 52, 1932, str. 544–554, 599–606, 704–710.
- *Ob smrti Petra Pajka*. LZ, 52, 1932, str. 566–567.
- „Združenje ruskih pesnikov in pisateljev v Parizu“. LZ, 52, 1932, str. 634–635.
- *Paul Hazard o primerjalni literaturi*. LZ, 53, 1933, str. 321–324.
- *Lucien Tesnière in kritike o njegovi knjigi „Oton Župančič“*. LZ, 53, 1933, str. 552–557, 612–617, 677–681.
- *Uvodne misli*. LZ, 54, 1934, str. 1–4.
- „*Obraz*“ nerazvite slovenske znanstvene kritike. LZ, 54, 1934, str. 57–61.
- *La pensée européenne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle et la littérature slovène*. *Revue de littérature comparée*, 14, 1934, str. 96–107.
- *Ljubljanski zvon in slovenstvo*. LZ, 54, 1934, str. 129–137.
- *Razgovor z Jušem Kozakom*. LZ, 54, 1934, str. 193–205.
- *Literarni diletantizem*. LZ, 54, 1934, str. 359–360.
- *Umik Josipa Vidmarja*. LZ, 54, 1934, 359.
- *Literarni zapiski*. LZ, 55, 1935, str. 1–9.
- *France Kidrič. Zgodovina slovenskega slovstva (od začetka do marčne revolucije)*. LZ, 55, 1935, str. 672–677.
- *Dr. Ivan Prijatelj*. LZ, 56, 1936, str. 10–19.
- *Ivan Prijatelj. Ročenka Slovanskega ústavu*, 10, 1937, str. 189–200.
- *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki*. LZ, 58, 1938, str. 9–18.
- „Znanstveni“ diletantizem. LZ, 58, 1938, str. 191–196.
- *Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938*. LZ, 58, 1938, str. 459–463, 593–599.
- *Formalistična šola v literarni zgodovini*. SJ, 1, 1938, str. 154–161.
- *France Kidrič: Zgodovina slovenskega slovstva od začetka do Zoisove smrti*. LZ, 59, 1939, str. 189–192.
- *Kidričev Prešeren. Pesnitve – pisma*. LZ, 59, 1939, str. 294–299.
- *Razgovor s profesorjem Kidričem*. LZ, 60, 1940, str. 101–108.
- *Pisatelj in družba*. LZ, 61, 1941, str. 21–29.
- *Francoska revolucija in slovenska kultura*. LdP 14. 7. 1945.
- *Anton Tomaž Linhart*. LdP 25. 11. 1945.
- *Pisatelji slovenskega Primorja. Julijska Krajina, SAZU*, 1946, str. 67–75.
- *Beseda o Prešernovi proslavi*. Iz govora na proslavi Prešernovega

- dne, v angl., franc., ruščini, 2. februarja 1946. LdP, 8. 2. 1946.
- *O današnji slovenski prozi*. NS, 1, 1946, str. 791–809.
  - *Nekaj pisem Ivana Cankarja Štefki Löfflerjevi*. NS, 3, 1948, str. 938–952.
  - *Slavistična revija in literarna zgodovina*. SR, 1, 1948, str. 1–4.
  - *Ivan Cankar in Karel Širok*. SR, 1, 1948, 272–274.
  - *Razvoj humanističnih ved na univerzi v Ljubljani*. LdTd, 2. 12. 1949.
  - *V spomin Franceta Kidriča*. SR, 3, 1950, str. 1–4.
  - *Franu Ramovšu za šestdesetletnico*. SR, 3, 1950, str. 223–224.
  - *Novi pogledi na pesniški stil*. NS, 6, 1951, str. 1–14, 127–136, 221–233, 319–331. Prevod v: Književnost i jezik V, 1958, str. 32–43, 120–127, 183–193, 262–272.
  - *Dr. France Kidrič*. Letopis SAZU, 1952, str. 86–100.
  - *William Faulkner in njegov roman „Svetloba v avgustu“*. NRazgl, 31. 10. 1952.
  - *Izrazna sredstva besedne umetnosti*. Obzornik, 7, 1952, str. 24–28, 213–220.
  - *Srečko Kosovel 1904–1926*. SlovJ, 12. 3. 1954.
  - *Slovenska moderna in evropski simbolizem*. NSd, 3, 1955, str. 193–214.
  - *Vpliv družbe na razvoj slovenskega knjižnega jezika*. NSd, 3, 1955, str. 385–398.
  - *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*. Knjiga, 6, 1958, str. 278–280.
  - *Slovenska literatura in realizem*. NSd, 9, 1961, str. 577–589, 692–708.
  - *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*. Dvajset let DZS, 1965, str. 21–28.
  - *Kritični nazor Josipa Vidmarja*. Sodobnost, 14, 1966, str. 119–127.
  - *Zgodba o svetovnem romanu*. TT, 28. 2. 1966.
  - *Imate klasike, nimate pa urednikov, a vendar: 80 knjig*. Dvajset let zbirke slovenskih pesnikov in pisateljev. Delo, 22. 12. 1966.
  - *Pomembno dejanje*. Knjižna polica, 1, 1966/67, str. 1+8.
  - *Književnost in svet*. O pomenu študija mednarodnih idejnih in stilnih tokov v književnosti. NRazgl, 25. 3. 1967.
  - *Cankarjevo zbrano delo: Cankar razodeva resnico današnjega časa*. Delo, 8. 12. 1968, Večer, 14. 12. 1968.
  - *Svetovna književnost in literarna teorija*. V zborniku Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani. Ljubljana, 1969, str. 276–277.
  - *Fiksen program bi bil mrtev program*. Beseda o zbirki „Sto romanov“. Razgovor zapisal Jože Snoj. Delo, 20. 12. 1969.
  - *Sto knjig slovenskih klasikov*. Govor ob jubilejni knjigi. NRazgl, 26. 11. 1971.
  - *Ob Kosovelovi drugi knjigi*. NRazgl, 5. 4. 1974.
  - *Motivni svet Kosovelovih Integralov*. Sodobnost, 22, 1974, str. 11–25, 102–116, 201–217.
  - *Lažno strokovnjaštvo*. Sodobnost, 22, 1974, str. 490–504.
  - *Veseli bumerang ali lažno strokovnjaštvo v precepu*. Sodobnost, 23, 1975, str. 10–16.
  - *O Cankarjevem zbranem delu*. Sodobnost, 24, 1976, str. 400–403.

## II. KRITIKE IN POROČILA

### a) dramatika in gledališče

- *Kralj Oidipus* Mladina, 3, 1926/27, 191–192.
- *O uprizoritvi Goethejevega „Fausta“*. LZ, 49, 1929, 611–620.
- *„Don Karlos“ v naši drami*. LZ, 50, 1930, 42–50.
- *Premišljevanje o slovenskem gledališču*. LZ, 50, 1930, 148–159.
- *Ibsen: „Strahovi“*. LZ, 50, 1930, 181–183.
- *Strindberg: Nevesta s krono*. LZ, 50, 1930, 250–252, 314–315.
- *Dve vojni drami*. LZ, 50, 1930, 379–383.
- *Ob koncu gledališke sezone*. LZ, 50, 1930, 473–487.
- *Ob začetku gledališke sezone*. LZ, 50, 1930, 664–675.
- *Drama*. – Fr. Schiller: „Razbojniki“, Leonid Andrejev: „Mladoletje“. LZ, 50, 1930, 760–764.
- *Uprizoritev Balzacovega „Mercadeta“*. LZ, 51, 1931, 302–304.
- *Mariborsko gledališče*. LZ, 51, 1931, 372–375.
- *Uprizoritev drame Miroslava Krleža „Gospoda Glembajevi“*. LZ, 51, 1931, 435–439.
- *Frankov „Vzrok“ v Drami*. LZ, 51, 1931, 559–561.
- *O minuli gledališki sezoni*. LZ, 51, 1931, 692–694, 758–762.
- *Ob začetku gledališke sezone*. LZ, 52, 1932, 117–120, 181–183.
- *Drama*. LZ, 54, 1934, 275–278.
- *Za narodov blagor*. GL Drama, 1945/46, 9–11.
- *Slovensko narodno gledališče (Pregled prvih uprizoritev v ljubljanski Drami)*. SPor, 2. 12. 1945.
- *Slovensko narodno gledališče (Pregled prvih uprizoritev v ljubljanski Drami)*. SPor, 30. 12. 1945.
- *Slovensko narodno gledališče (Pregled prvih uprizoritev v ljubljanski Drami)*. SPor, 27. 1. 1946.
- *Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo*. NSd, 4, 1956, 748–754.

### b) leposlovje, esejistika, literarna zgodovina

- *Vodnikova družba in njene knjige*. Mladina, 3, 1926/27, 70–71.
- *Ivo Sever: Oton Župančič*. LZ, 48, 1928, 636–639.
- *Vital Vodušek: Pesmi*. LZ, 49, 1929, 123–124.
- *Anton Boštele: Pesmi*. LZ, 49, 1929, 311–312.
- *Ka Mesarić: Smjerovi moderne umetnosti*. LZ, 49, 1929, 379–380.
- *Miha Maleš: Rdeče lučke ali risbe o ljubezni*. LZ, 49, 1929, 444–446.
- *Alozij Peterlin-Batog: Pot za goro. Pesmi*. LZ, 49, 1929, 446.

- Velibor Gligorić: *Matoš, Dis, Ujević*. LZ, 49, 1929, 508.
- „Mlada slovenska umetnost“ v tujini. LZ, 49, 1929, 509.
- *Naša proletarska literatura in Nolit*. LZ, 49, 1929, 575–576.
- *Janko Glaser: Čas – kovač*. LZ, 49, 1929, 633.
- *Daniilo Gorinšek: Žalostna ljubezen*. LZ, 49, 1929, 692.
- *Lirika najmladih*. LZ, 49, 1929, 693–694.
- *Jakša Kušan: Smrt mladosti*. LZ, 49, 1929, 694.
- *Stjepan Mihalić: Grbavica*. LZ, 49, 1929, 694.
- *O Hamsunovem Panu*. MP, 1, 1929/30, 6–9.
- *Cankar v nemščini*. MP, 1, 1929/30, 47–48.
- „Hiša Marije Pomočnice“ v nemščini. MP, 1, 1929/30, 71.
- *Odgovor na pismo go. G. Jirku*. MP, 1, 1929/30, 93–94.
- *Jovan Radulović: Večeri tajna i saznanja*. LZ, 50, 1930, 120–121.
- *K. N. Milutinović: Pregorele gorčine*. LZ, 50, 1930, 175–176.
- *Desimir Blagojević: Karneval anđela*. LZ, 50, 1930, 306.
- *V. Pavlović: Priče polja i šume*. LZ, 50, 1930, 307.
- *Nemoguće*. LZ, 50, 1930, 567–568.
- *K. N. Milutinović: Likovi iz stranih književnosti. I. Izdavačka knjižara „Škerlić“*. LZ, 51, 1931, 155–156.
- *Jože Pogačnik: Sinje ozare*. LZ, 51, 1931, 561–564.
- *Poezija nadrealizma*. LZ, 51, 1931, 640.
- *Lirika šestorice*. LZ, 51, 1931, 832.
- *Franče Vodnik: Borivec z Bogom*. LZ, 52, 1932, 684–688.
- *Goncourtjevo nagrado . . .* LZ, 54, 1934, 64.
- *Jules Romains*. LZ, 54, 1934, 128.
- *Francoški intelektualci proti fašizmu*. LZ, 54, 1934, 285.
- *Nemška mladina*. LZ, 54, 1934, 285.
- *Nova pesnitev Andréja Gidea*. LZ, 54, 1934, 286.
- *Novi nemški literarni geniji*. LZ, 54, 1934, 480.
- *Nekrolog. Ob smrti generala Rudolfa Maistra*. LZ, 54, 1934, 449–450.
- *Fr. Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva*. SJ, 2, 1939, 117–120.
- *Ivan Prijatelj, Izbrani eseji in razprave*. SR, 5–7, 1954, 359–365.

### III. UREDNIŠKO DELO

- *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*. Ljubljana, DZS, 1946. – 126 knjig.
- *Sto romanov*. Ljubljana, CZ, 1964–1977. 100 knjig.
- *Slavistična revija*. Ljubljana, DZS. Urednik od 1948 do 1963, letniki I–XIV.
- *Srečko Kosovel, Izbrane pesmi*. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1931, 170 str.
- *Ivan Prijatelj, Kulturna in politična zgodovina Slovencev I–V*. Ljubljana, Akademsko založba, 1938, I., II., III. knj., 146, 114, 122 str.; 1939, IV. knj., 246 str.; 1940, V. knj., 217 str.
- *Srečko Kosovel, Zbrano delo I–III*. Ljubljana, DZS, 1946,

I. knj., 450 str.; 1964, prenovljena izdaja, 515 str.; 1974, II. knj., 718 str.; 1977, III. knj., 1324 str.

– *Janko Kersnik, Zbrano delo I–V*. Ljubljana, DZS, 1947, I. knj., 330 str.; 1949, II. knj., 356 str.; 1951, III., IV. knj., 406, 348 str.; 1952, V. knj., 648 str. – Ponatis: 1965, I., II. knj., 330, 356 str.

– *Srečko Kosovel, Izbrane pesmi*. Ljubljana, SKZ, 1949, 167 str.

– *Srečko Kosovel, Zlati čoln*. Koper, Primorska založba, 1954, 124 str.

– *Ivan Prijatelj, Slovenska kulturno-politična in slovstvena zgodovina, 1848–1895, I–V*. Ljubljana, DZS, 1955, I. knj., 420 str.; 1957, II. knj., 626 str.; 1958, III. knj., 536 str.; 1961, IV. knj., 547 str.; 1966, V. knj., 464 str.

– *Srečko Kosovel, Integrali*. Ljubljana, CZ, in Trst, Založništvo tržaškega tiska, 1967, 313 str.

– *Ivan Cankar, Zbrano delo I–XXX*. Ljubljana, DZS, 1967–1977.

– *Vidmarjev zbornik*. Ljubljana, DZS, 1975, 294 str.

– *Srečko Kosovel, Moja pesem*. Koper, Lipa, 1976, 171 str.

– *Srečko Kosovel, Pesmi*. Ljubljana, CZ, 1977, 239 str.

Sestavila Majda Clemenž

## KRONIKA

### Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Ustanovni občni zbor društva je bil dne 29. 3. 1973. Društvo si je postavilo nalogo, da bo vsestransko pospeševalo razvoj primerjalne književnosti in literarne teorije, pomagalo oblikovati strokovne kadre, populariziralo stroko v javnosti, organiziralo predavanja in izdajalo strokovne publikacije. Za prvega predsednika je bil izvoljen dr. Janko Kos in za člane izvršilnega odbora Franček Bohanec, Zoltan Jan, Marjana Kobe, dr. Dušan Pirjevec, Majda Stanovnik in dr. Mirko Zupančič. Odbor je posvetil veliko časa pripravljanju statuta oziroma društvenih pravil, ki jih je bilo potem treba v letu 1975 prilagoditi novim predpisom o društvih. Glavne delovne naloge društva in odbora pa so bile: sodelovanje v razpravah o položaju stroke v srednjem šolstvu, priprave za izdajanje publikacij in strokovna predavanja, ki so se začela spomladi 1974.

Na občnem zboru dne 20. 5. 1976 so bila sprejeta spremenjena pravila in izvoljen nov odbor, katerega člani so postali Niko Grafenauer, Marjana Kobe, dr. Janko Kos, dr. Dušan Pirjevec, Majda Stanovnik in Breda Vrhovc, za predsednika pa je bil izvoljen Franček Bohanec. V novem mandatnem obdobju se je nadaljeval program strokovnih predavanj, ki ga je od začetka od odhoda na študijsko bivanje v tujino jeseni 1976 vodil dr. Dušan Pirjevec, medtem ko je za organizacijo skrbel Breda Vrhovc. Obenem so se nadaljevale priprave za izdajanje znanstvenih oziroma strokovnih publikacij. Ko so se razjasnili pogledi na vrstni red, po katerem naj bi ustrezali številnim tovrstnim potrebam, in na realne možnosti za njihovo uresničevanje, je društvo sklenilo ustanoviti revijo.

#### SKLEP O USTANOVITVI REVIJE

Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije je v skladu s 4. členom svojih pravil in z razpravo na prejšnjih občnih zborih na

razširjeni seji izvršilnega in nadzornega odbora dne 10. 2. 1978 sklenilo, da začne izdajati znanstveno glasilo z delovnim naslovom Revija za primerjalno književnost.

Temeljna usmeritev in naloge revije so razvidne iz priložene vsebinske zasnove.

Revija izhaja dvakrat na leto; kraj izhajanja je Ljubljana; naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12. Praviloma objavlja prispevke v slovenskem jeziku.

Uredniški odbor sestavlja 4–8 članov. Njegov mandat traja tri leta. Ob ustanovitvi revije ga izvoli društvo, po poteku mandata pa ga ponovno izbira zbor sodelavcev, potrjuje pa društvo in izdajateljski svet kot organ družbenega upravljanja.

Izdajateljski svet sestavljajo delegati uredništva, izdajatelja, oddelka za primerjalno književnost na filozofski fakulteti v Ljubljani, inštituta za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, slavističnega društva, društva pisateljev, društva književnih prevajalcev, društva bibliotekarjev, orientalističnega društva, društva za tuje jezike, društva gledaliških kritikov in teatrologov, SZDL in skupnosti študentov ljubljanskih visokošolskih zavodov. Dokončni sestav sveta bo določen v soglasju s pristojnim organom SZDL. Mandat sveta traja tri leta. Svet opravlja naloge, ki mu jih določa zakon o javnem obveščanju, predvsem pa spremlja uresničevanje vsebinske zasnove in splošno usmerjenost revije.

Revija se vzdržuje delno z naročinami ter z dohodki od prodaje, v glavnem pa z družbenimi podporami raziskovalne skupnosti in kulturne skupnosti Slovenije.

Ljubljana, 10. 2. 1978

Tajnik:  
Breda Vrhovc

Predsednik:  
Franček Bohanec

## VSEBINSKA ZASNOVA REVIJE

Revija je znanstveno glasilo Društva za primerjalno književnost SRS. Objavlja razprave, članke, kritike in druge prispevke s področja primerjalne literarne zgodovine in literarne teorije z metodologijo. Posebno pozornost posveča tem problemskim sklopom: raziskovanju zvez med slovensko in evropsko oziroma svetovno literaturo; spoznavanju tistih pojavov in procesov v svetovni literaturi, ki so značilni za današnji čas; načelnim vprašanjem o bivanju, zgradbi in funkciji literarne umetnosti; zgodovinskim in teoretičnim raziskavam literarnih vrst in oblik, stilov, smeri in obdobji; kritično problemskemu obravnavanju različnih smeri, teoretičnih aspektov in metodologij sodobne literarne vede; vse to pa s posebnim ozirom na pomen teh pojavov in problemov za slovensko znanost in kulturo.

Revija načelno objavlja predvsem članke in razprave o vprašanjih, ki dotlej še niso bila zadovoljivo obdelana ali se kažejo v novi konstelaciji, in tako daje samostojen prispevek k razvoju stroke. Poleg tega vzdržuje stik z njenimi novejšimi težnjami v ocenah znanstvenih del in v informativno-preglednih ter bibliografsko dokumentarnih prispevkih. Ko se ukvarja z glavnimi pojavnimi oblikami literature v sodobnem svetu, obenem širi pot za njihovo spoznavanje v slovenskem

prostoru in tako poleg čisto znanstvene opravlja tudi širšo kulturno funkcijo.

Revija je odprta vsem, ki delajo na omenjenih področjih in katerih prispevki dosegajo ustrezno raven. Pri objavljanju daje prednost sodelavcem iz SR Slovenije. Znanstveno oziroma strokovno ustreznost prispevkov presoja uredništvo, družbeno kontrolo nad splošno usmeritvijo revije pa opravlja izdajateljski svet, ki ga sestavljajo delegati uredništva, izdajatelja in različnih strokovnih ter družbenih organizacij. S tem je zagotovljena demokratičnost strokovnega urejanja, potrebna znanstvena raven in usklajenost celotnega delovanja revije s splošno usmerjenostjo naše družbe.

## PREDAVANJA

25. 4. 1974 Franček Bohanec: O problemih pouka književnosti in literarne teorije na srednjih šolah
23. 10. 1974 Denis Poniž: Poezija in kibernetika
27. 11. 1974 Ivan Focht: Meje ontologije umetnosti v raziskovanju književnega dela
18. 12. 1974 Dušan Pirjevec: Vprašanje pesništva v začetku novega veka
9. 1. 1975 Janko Kos: Teorija in praksa moderne slovenske proze
14. 1. 1975 Danko Grlić: Pesništvo in likovna umetnost
26. 3. 1975 Venko Taufer: O rabi rabljenih besed
9. 4. 1975 Taras Kermauner: Vprašanje tragedije v slovenski dramatik
20. 11. 1975 Dušan Pirjevec: Vprašanje literarne kritike (ob kritičnem delu Josipa Vidmarja)
18. 12. 1975 Vitomil Zupan: Tretje načelo, ki je v bistvu prvo (o načinih ustvarjanja v moderni umetnosti)

Ciklus predavanj ob stoletnici rojstva Ivana Cankarja:

6. 5. 1976 Janko Kos: Ivan Cankar in svetovna literatura
13. 5. 1976 Primož Kozak: Odnos med avtonomno osebnostjo in srenjo v Cankarjevih „Romantičnih dušah“
20. 5. 1976 Tine Hribar: Strašnejše od strahu (Cankarjeva Podoba iz sanj)
27. 5. 1976 Taras Kermauner: Potepuh Marko in Kralj Matjaž
11. 10. 1976 Darko Dolinar: Vprašanja primerjalne književnosti (ob 8. kongresu Association internationale de littérature comparée v Budimpešti)
31. 3. 1977 Janko Kos: Delo Antona Ocvirka (ob njegovi 70-letnici)
19. 1. 1978 Janko Kos: Problemi in naloge slovenske primerjalne književnosti



UDK 82.01/09 : 77 : 82 = 863

Kratek prikaz

Literarna teorija, pesniška umetnina, vsebina in oblika, larpularizem, duhovna zgodovina, ruski formalizem, fenomenologija, eksistencializem

OCVIRK, A.

61000 Ljubljana, Yu, Institut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

## PESNIŠKA UMETNINA IN LITERARNA TEORIJA

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, str. 4-21

Kratek pregled teorij o literarnem delu v starejši poetiki ter v pozitivistični literarni teoriji in zgodovini uvaža v osrednji problem: kako obravnavajo delo novejšje literarne-teoretične smeri, kako gledajo na razmerje med njegovo vsebino in obliko in kakšne raziskovalne metode uporabljajo iz tega. V nasprotju s pozitivizmom, ki poudarja prečusem vsebino, združuje avtor novejšje smeri, ki dajejo prednost obliki, pod skupnim vidikom estetizma oziroma larpularizma. Podrobneje pretresa nemško novoidealistično literarno vedo, ruski formalizem in fenomenološko-eksistencialistično smer ter zavrta variante larpularizma, ki jih odkriva v njih. Nasproti jim postavlja svoj pogled na pesniško umetnino kot estetsko celoto ideje, snovi in oblike, ki jo je treba obravnavati tako, da najprej analiziramo vlogo pesniške besede v umetniški in raziskovalni sintezi njenih različnih funkcij.

D. Dolinar

UDK 82.091.001 (497.12) : 18/19 : 82.01/09 : 1 = 863

Kratek prikaz

Primerjalna književnost na Slovenskem, obča literarna veda, filozofija

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta. Oddelék za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

## TEORIJA IN PRAKSA SLOVENSKE PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, str. 30-44

Razprava najprej pretresa teoretične podlage primerjalne književnosti na Slovenskem, nato pa zanjsega njen dosežani razvoj. I. Stroka upošteva v svoji teoriji izkušnje osrednjih tokov primerjalne literarne vede v svetu, v tem okviru rešuje načelna vprašanja, kot so razmerje med primerjalno književnostjo in občo literarno vedo, specifična vloga in pomen kompariranja, odnos do nacionalne literarne zgodovine, literarnoteoretični aspekti, razmerje primerjalne vede do filozofskih disciplin. II. Na tehi podlagah se je slovenska primerjalna književnost razvijala od prvih zametkov v dobi romantike (M. Cop) prek poskusov v okviru slovenske literarne zgodovine (I. Prijatelj, F. Kidrič) do svoje prave utemeljitve v delu A. Ocvirka; iz njegove kole je izšel D. Prijavec, ki je v stroko uvedel prelomne novosti.

Avtorski izbeček

UDK 111 : 82-3 : 15/19 : 863

Kratek prikaz

Metafizika, roman, bit, ideja, ontološka diferenca, nemetafizično razumevanje biti

PIRJEVEC, D. (\*1977)

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta. Oddelék za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

## FILZOFIJA IN UMETNOST

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, str. 21-30

Tekst se bliža problematiki, napovedani v naslovu, s strani filozofije in s strani umetnosti. Slično točko med njima odkrije v vprašanju o biti. Filozofija v dobi metafizike zavzete bit kot enostavni je, ki jo seča na svojem začetku, in vposledja bit kot absolutno idejo in večno bivačje; umetnost, katere paradigma je novovški evropski roman, se začenja z utelečenjem biti kot ideje v junaku in se konča z njegovo načelno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; ko se uvedejo ontološka diferenca, se v koncu umetnosti zakrije bit kot enostavni je, s katerim se začenja filozofija. Ko pa se filozofija odpre ontološki funkciji umetnosti in s tem drugačnemu, nemetafizičnemu razumevanju biti, se ustrezno spremeni tudi umetnost: osnovna metafizična struktura se v moderni umetnosti radikalno problematizira in s tem se preobrazi tudi književni princip romana.

D. Dolinar

UDK 82.01 Prijatelj, I. : 82 (091) (497.12) : 82.09 = 863

Kratek prikaz

Poezija, literatura, literarna zgodovina, literarnozgodovinska metoda

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu, Institut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

## POEZIJA IN LITERARNA ZGODOVINA V DELU IVANA PRIJATELJA

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, str. 44-53

Dosedanje raziskave so v delu Ivana Prijatelja ugotovljale dvojnost med pozitivistično metodo njegovih literarnozgodovinskih razprav in intuitivno-dozivjskim obravnavanjem literature v njegovih esajih ter iskale njen teoretični temelj v dualističnem pogledu na predmet, ki se izraza v pojmovni dvojsti pesnik-občan oziroma poezija-literatura. Priljučujoča razprava postavlja v ospredje preddanje Literarna zgodovina. V njem je Prijatelj izdelal teoretični model za sintetično znanstveno obravnavo, ki lahko premosti razlike med predmetnimi območji slovo- in književnost-literatura; tudi literarno umetnost, ki je po bistvu estetsko opredeljena, podredi zgodovinskemu determinizmu, in sicer tako, da temeljno kategorijo narodne zgodovine, ki določa tudi ves slovestveni in literarni razvoj, razširi prek meja realno empiričnega območja.

Avtorski izbeček

UDC 111 : 82-3 "15/19" = 863

Abstract

Metaphysics, novel, being, idea, ontological difference, nonmetaphysical comprehension of being

PRJEVERC, D. (1977)

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost in literarno teorijo, Akterčeva 12

PHILOSOPHY AND ART

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, p. 21-30

The problem of the relationship between philosophy and art is approached from the points of view of both disciplines. Their common ground is found in the problem of being. The philosophy of the metaphysical age abandoned the being as a simple exist, found at its beginning, and established being as an absolute idea and an eternal existence. Art, represented by the post-medieval European novel, begins by the incarnation of the being as an idea in its hero, and ends by the inevitable catastrophe in which being and idea are split apart. After the ontological difference is established, at "the end of art" being is revealed as the simple exists with which philosophy begins. As soon as philosophy recognizes the ontological function of art and, accordingly, a different, nonmetaphysical comprehension of being, art is changed, too; the basic metaphysical structure is radically questioned in modern art, and consequently, the constructive principle of the novel undergoes a metamorphosis.

D. Dolinar

UDC 82.01 Prigajeti, I. : 82 (091) (497.12) : 82.09 = 863

Abstract

Poetry, literature, history of literature, method of literary history

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu, Institut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

POETRY AND LITERARY HISTORY IN THE WORKS OF IVAN PRIJATELJ

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, p. 44-53

Several authors have established a dichotomy between the positivistic method of Ivan Prijatelj's historical treatises on literature and the intuitively oriented treatment of poetry in his essays. They have suggested that the theoretical source of this dichotomy is his dualistic view of literature, demonstrated in his conceptual doublets "poet" vs. "man of letters" and "poetry" vs. "literature". The present paper points out that Prijatelj's lecture on "The Literary History" contains a theoretical model for a synthetic treatise offering a possible solution to the basic difference between the subjects of poetry and literature. The art of literature, aesthetically defined by its nature, is subjected to historical determination through the expansion of the fundamental category of national history - which frames the total development of literature and poetry - beyond the sphere of empirical reality.

Author's Abstract

UDC 82.01/09 " " : 82 = 863

Abstract

Theory of literature, work of poetry, content and form, Iaripourism, Gestalt-geschichte, Russian formalism, phenomenology, existentialism

OČVIK, A.

61000 Ljubljana, Yu, Institut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

POETIC WORK OF ART AND THEORY OF LITERATURE

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, p. 4-21

A short survey of literary theories, as developed in older poetics and in positivistic treatises of literature, introduces the central issue: the views in which the work of art is seen by recent theoretical schools, their approaches to the interrelationship between the content and the form of a poem, and consequently, their different critical methods. In contrast to positivism which mainly emphasizes content, the author suggests that some of the new schools, with their emphasis on form, exhibit common features of aestheticism, i.e. Iaripourism: German neoidealistic literary science, Russian formalism, and the schools of phenomenology and existentialism. These schools are analysed and their variations of Iaripourism criticized. The author's own view of a poetic work of art as an aesthetic union of idea, subject and form is offered as an alternative. The work is to be approached, first, by an analysis of the role of poetic language in it, and second, by a research of the synthesis of its different functions.

D. Dolinar

UDC 82.091.001 (497.12) "18/19" 82.01/09 : 1 = 863

Abstract

Comparative literature in Slovenia, general literature, philosophy

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost in literarno teorijo, Akterčeva 12

THEORY AND PRAXIS OF COMPARATIVE LITERATURE IN SLOVENIA

Primerjalna književnost, 1 (1978), 1-2, p. 30-44

The theoretical basis of comparative literature in Slovenia is discussed and its development presented. I. Concerning its theoretical foundations, the discipline is related to the main streams of literary science in the world. Within their frame, its issues have been the relationship between comparative and general literatures, the special role and meaning of the comparative method, its attitude towards the national literary history, aspects of literary theory, the relationship between comparative literature and philosophy etc. II. With this as a basis, the development of comparative literature in Slovenia is presented from its origins during the Romantic Movement (M. Copl) and its approaches, discussed within the context of the national history of Slovene literature (I. Prijatelj, F. Kidrič), to its complete affirmation in the work of A. Očvir, D. Prjeverc emerged from Očvir's school and introduced some remarkable innovations.

Author's Abstract



Mednarodna zveza za primerjalno književnost (ICLA/AILC) bo imela IX. kongres avgusta 1979 v Innsbrucku. Program, ki bo po ustaljeni navadi potekal deloma na plenarnih sejah, deloma v številnejših manjših študijskih skupinah, obsega te teme:

1. Literarna komunikacija in recepcija
  - a) Teorija ali estetika recepcije in primerjalna književnost
  - b) Recepcijske študije in druge discipline
  - c) Tekst in obravnava teksta
  - d) Prevajanje literature
2. Klasični modeli v literaturi
  - a) Klasična obdobja v literaturi
  - b) Klasične norme
  - c) Klasicizem in vrednote
  - d) Klasična tradicija in moderni razvoj
3. Literatura in druge umetnosti
  - a) Teorija in metode
  - b) Literatura in slikarstvo
  - c) Literatura in glasba
  - d) Literatura in film
4. Razvoj romana
  - a) Roman in zgodovina
  - b) Vidiki pripovedi
  - c) Roman in mit
  - d) Roman in množična kultura

Poleg teh štirih tem bodo posebne študijske skupine obravnavale še specialno problematiko azijskih in afriških literatur, in sicer po naslednjih vidikih:

1. Poetika v azijskih izročilih
2. Od ustnega slovstva do pisane literature v Afriki
3. Enotnost in različnost v literaturah severne Afrike in srednjega Vzhoda.

Kongresa se lahko udeležijo vsi člani ICLA, pa tudi drugi znanstveniki, ki jih zanima problematika primerjalne književnosti.

