

in človekovi vesti, zvestobi človekovemu bistvu in delu kot vrednosti in pravici. Bralec je pri teh izvajanjih gotovo bolj aktiven, kritično soočujoč do tako zastavljenih problemov.

J. Pogačnik je Problem zavesti o razredni pogojenosti zgodovine bolj kot druge izpričal v Jamnici Prežihovega Voranca. Zaradi tega je ta roman avtorju postal os pri problematiziranju predvojnega stanja pri nas. Najsi gre v pretežni meri za kmečko okolje in manj delavsko, pa je Voranc spoznal, da so zgodovinski interesi delavca in kmeta enako pod pritiskom vladajoče meščanske plasti. S tem pa je pisatelj še bolj priostril razmerje med delavsko-kmečko plastjo in vladajočim meščanskim razredom. Prežihov Neznani Nekdo je prikrita podoba kapitala, ki vsemogočno ovladuje vse plasti Jamnice, kot ugotavlja J. Pogačnik. Prežihu gre za funkcijo kapitala in s tem v zvezi ga zanimajo človeške usode, zanj je primarnega pomena »prvinski in nepotvorjen etos«, ki »naj bi bil socialno dimenzioniran«. Tezo spoznanja se da strniti v tri bistvene postavke: življenje naj bo dostojno človeka; življenje je posebna modrost; pa imanentna težnja za preseganje dosežene stopnje. V Jamnici pa se razodeva zgodovinski »čas, iz katerega sta izginila človeška zavest in razsodnost«. Tipično za Voranca je tudi povezanost z naravo pri ljudeh v več plasteh. Težko pa je pritrčiti J. Pogačniku, ko govori o simboliki in najde slovenski analogon s kratko zgodbo E. Hemingwaya Starec in morje; realizem Voranca je tako odprte narave, da kar ne dopušča simbolov, vsaj trajnih, izrazitih in dominantnih ne. Zato je v recepcijskih perspektivi Jamnica predvsem realistična romaneskna podoba ljudi in usod, opazovana skozi zavest razredne pogojenosti zgodovinskega trenutka.

Če je uvodoma veljal poudarek recepcijskemu pristopu kot novodobni možnosti obravnavanja literature, je neglede na še drugačne literarno-kritične in zgodovinske sestavine J. Pogačnika treba izpostaviti vsaj bistvena zapažanja o tem, kaj prinaša v svojih razglabljanjih, pogledih, spoznanjih. Metoda sama po sebi je namreč postopek, ki avtorju omogoča razbirati pojave in vprašanja na ta način, kot jih je v večvalentni aparaturi strokovnega znanja razgrnil pred nas. Neutajljiva je avtorjeva raziskovalna akribija, široko znanje, težnja, da s sodobno nezaupljivostjo preuči, kar je že proučeno, želeč odkrivati drugačno valenco, kot smo je vajeni. J. Pogačnik je podal marsikaj novega, izvirnega, ali pa je upošteval novitete od drugod in jih s pridom vključil v svoja raziskovanja. Na kržišču zgodovine avtor postavlja tiste literarnozgodovinske pojave, ki so po svoji naravnosti in vsebini ključnega

pomena in omogočajo razberljive premike; dognanja v vsebinskem, idejnem, pomenskem in ne nazadnje v estetskem razponu. Ne gre mu torej za literarnozgodovinsko kontinuiteto v vseh razsežnostih imen in del, marveč za posamezna dela in imena, kjer pa vseeno upošteva kronologijo zaporednosti. Pri vseh imenih in odbranih delih pa želi v izpostavljeni vsebini razviti dominantna problemska vozlišča. Celotna vsebina J. Pogačnikovega razpravljanja pa je take narave, da terja razmišljujočega sodelovanja in ne pasivnega in podrejenega sledenja, ne glede na to, ali se ob noviteti in dokazovanjih skladamo s avtorjevimi tezami ali pa ohranimo kritično distanco ali celo polemično odprt, dobronameran ugovor. Prav gotovo je Na kržišču zgodovine osvežujoča novost, ki terja trezno in preučujoče branje in ne pusti bralca pasivnega ob obilju ponujenega. Za knjižno opremo pa je poskrbela Nadja Furlan.

Igor Gedrih  
Vzgojiteljska šola v Ljubljani

#### **Dušan Pirjevec, Strukturalna poetika. Kibernetika, komunikacija, informacija.**

*Literarni leksikon. Študije, dvanajsti zvezek. Izd. SAZU, Ljubljana 1981, 93 str.*

Za posplošeni prikaz Pirjevevega gesla v Literarnem leksikonu ni potrebno iskati besed. Povzamemo jih lahko kar iz Redakcijskega pojasnila na koncu knjige izpod peresa Darka Dolinarja, ki je Pirjevevo besedilo pripravil za tisk. Vrsto pomislekov našteje urednik v svoji spremni besedi, kakor v strahu, da ga ne bi prehitel kritični opazovalec: da kaže Pirjeveva razprava »sledove prvega spopada s snovjo«, »precej citiranja in povzemanja obravnavanih znanstvenih del«, »nekaj ohlapnih formulacij«, »rahlo nesorazmerje med ambicioznim začetkom« in »ne povsem dodelan/im/ kon/cem/, med obširnim prikazom obče komunikacijske in informacijske teorije ter krajšo predstavitevjo njune aplikacije na literaturo«, da manjka podatkov in imen vrste literarnih strukturalistov, da je opazna nepreglednost glavnih problemskih področij, raziskovalnih metod in interpretacijskih postopkov. Skratka, gre za pomisleke, ki so jim botrovala stroga redaktorjeva merila.

Za predlogo sta bila na razpolago dva rokopisa predavanj iz let 1974 in 1975. Redakcija si je izbrala prvega, ki je bolj ustrežal propozicijam Literarnega leksikona. Drugi, za geslo neizrabljeni Pirjevev rokopis sooča strukturalno poetiko s t. i. imitacijsko-gnoseološko estetiko, naččenja

splošnejše in načelnejše vprašanje o vlogi in mestu strukturalne poetike v našem svetu in o njenem pomenu za umetnost. Predavateljve izjave o strukturalni poetiki tu so delen odgovor na vprašanje po vzroku nekam nedodelane, na hitro in nezadovoljno zaključene predstavitev strukturalne poetike v predhodnem rokopisu. Ne gre več za komentirano predstavitev strukturalne poetike, kakršna ustreza konceptu Leksikona, ampak za poglobljeno refleksijo o njej. Ni tako obsežna, da je ne bi mogli na tem mestu v glavnih obrisih obnoviti. To se mi zdi upravičeno, ker geslo ni bilo natisnjeno zgolj kot eno izmed mnogih drugih v Leksikonu, pač pa tudi kot posmrtna predstavitev Pirjevčevega dela; še bolj zato, ker se je Pirjavec lotil strukturalne poetike prav zaradi najsplošnejših vprašanj o naši kulturi, ki jih je mislil z njeno pomočjo rešiti, ne pa zaradi morebitne vzhičenosti nad njenimi metodičnimi in interpretacijskimi postopki. Ker mu strukturalna poetika na ta splošna vprašanja ni dala ustreznih odgovorov, jo je tudi zapustil. Tákole je bilo naprej Pirjevčevo razmišljanje o strukturalni poetiki.

1. Samo strukturalna poetika je zmožna razlagati nekatera moderna besedila, npr. novi roman.

2. Strukturalna poetika je edino znanstveno ukvarjanje z literaturo, ker jo tehta z matematično mislijo. S stališča znanosti ne more biti proti njej nobenega ugovora.

3. Strukturalna poetika se samorazumeva kot konec 2500-letne tradicije imitacijsko-gnoseološke estetike, umetnost ji ni več imitatio (posnetek). Vrsta izjav strukturalistov ne dopušča dvoma o takem samorazumevanju. Tu pa nastopi problem. Strukturalni poetiki umetnost torej ne more biti »čutno svetenje ideje«, oz. čutno pojavljanje resnice. Na razpolago ji ostaneta dve možnosti: umetnost ji je lahko zgolj nekaj čutnega (igra) ali sama resnica brez čutnosti (znanost). Nobena od možnosti ni za umetnost dobrodejna. Definiciji pomenita ali zanikanje ali degradacijo umetnosti, s tem pa tudi njene poetike, česar strukturalna poetika v dobro svoje eksistence ne bi smela sprejeti. Nekje v sklepanju mora biti napaka: ali v dejstvu, da je imitacijsko-gnoseološki estetiki umetnost nekaj drugega kot pojavljanje resnice v čutni obliki ali pa v pretiranosti samoprepičanja, da je strukturalna poetika prelom z imitacijsko-gnoseološko estetiko.

Strukturalna poetika ugotavlja, da je bila umetnost človeku vedno sredstvo spoznanja resnice in kot taka spoznanje nižjega tipa v primerjavi z znanostjo. To potrjujejo razna prepričanja. a) Da je umetnost danes že presežena in zato nepotrebna. V naši civilizaciji lahko upravičimo po-

trebnost znanosti in tehnike, ne moremo pa tega storiti za umetnost. Vemo, da brez znanosti in tehnike ne bi mogli živeti, nismo pa prepričani, da isto velja tudi za umetnost. b) Druga praksa je, da ima znanost pravico podučevati umetnost (npr. kritik literata) in v razpravah prevajati umetnostni jezik v znanstveno racionalnega, in tretja, c) da umetnost v popolnosti lahko razloži že šolski pouk. Za strukturalno poetiko je naša civilizacija zavezana eni sami resnici, do katere vodi več poti. Najkrajšo sta si izbrala delo in znanost, umetnosti pa pripada daljša pot, ki je zaradi tega manj pomembna. Lotman, ki je Pirjevcu ilustrativni avtor strukturalne poetike, na podlagi teh dejstev ugotavlja, da so naše koncepcije o človeški kulturi nezadostne. Pirjavec za tem hitro in brez običajnega logičnega utemeljevanja zaključi razmišljanje o strukturalni poetiki: zavračanje starih literarnih znanosti z njene strani je neutemeljeno; od gnoseološke se je treba obrniti k ontološki problematiki umetnosti, kakor je nakazal že Hegel.

Ostane nam, da kar sami poskušamo zapolniti praznino z manjkajočimi sklepi. Nobenega dvoma ni, da se kljub vsem pohvalam Pirjevčev prikaz izteka v nezaupnico strukturalni poetiki. Njena trditev o prelomu s tradicionalnimi literarnimi znanostmi se mu zdi pretirana in neosnovana, saj se tudi sama vključuje v njihovo vrsto z definicijo umetnosti kot modela sveta; neosnovana tudi zato, ker tradicionalna literarna znanost ni bila podrejena *samo* gnoseološko-mimetičnemu razumevanju umetnosti. Novost strukturalne poetike je v priznanju nezadostnosti naših konceptov o človeški kulturi, ker in kadar ti temeljijo na delu in znanosti, dejavnostih, ki zapostavljata umetnost kot fakultativni, manjvredni način spoznavanja. Čutiti pa je Pirjevčev očitek Lotmanu, da se njegova poetika ni potrudila to neustrezno koncepcijo spreminjati.

Positivno razrešitev za strukturalno poetiko slutimo v njeni drugi definiciji umetnosti: umetnost je komunikacijsko sredstvo. Ali s to oznako postaja strukturalna poetika pozorna tudi na tisto plat umetnosti, ki ni v konkurenčnem in s tem že v podrejenem položaju do znanosti? Beseda komunikacija ima v slovarju dva pomena. Prvi bi bil – poenostavljeno – odprtost za medsebojno sporazumevanje, drugi pa – manj dialektičen – posredovanje informacije. Komunikacija na prvi način bi bila lahko temeljni pojem novega razumevanja sveta, različnega od tistega, ki ga opredeljuje ta znanost (mislim, torej sem) in delo (delujem, torej sem), preko katerih se bistvo tega sveta – moč – najustrezneje izraža. Pirjavec ugotavlja, da strukturalna poetika, kakršno poznamo danes, ni izkoristila te možnosti. Struktural-

na generativna poetika nima formulacije, da se umetniškost realizira v komunikaciji, v odprtosti. Umetnost je zanjo samo komunikacijsko sredstvo. Strukturalna poetika je izrabila drugi pomen besede komunikacija in se preko nje vključila v kibernetiko, vedo o obvladovanju vsega, kar je. Tako se je v loku vrnila nazaj tja, od koder je že kazalo, da se bo odcepila: k službi moči. Nehierarhični komunikacijski model (ekspedient-sporočilo-recipient) je izgubil svojo dialektično razsežnost. Pomembna je postala samo sprejemna faza komunikacijskega akta – kibernetični model reakcije sistema na informacijo. Informacija je kibernetiki pomembna kot prenašalka spoznanj, ki pomagajo svet razumeti in obvladati. Strukturalna poetika je zanemarila fatični moment komunikacije. Nehote je potrdila prepričanje, da je položaj umetnosti v naši civilizaciji vprašljiv, obtičala je pri degradaciji umetnosti.

Zapletenost problema s tem še ni razvozlan. Strukturalna poetika priznava umetniškim besedilom maksimalno informativnost. Dobé jo zaradi posebne načina branja, ki ni linearno kot pri praktično sporazumevalnih in strokovnih (znanstvenih) besedilih,\* ampak prostorsko, ikonično (s stalnim vzporejanjem in kontrastiranjem prebravega). Pa tudi interpretacije, ki so se skozi zgodovino prilepile umetniškim besedilom, povečujejo njihovo informativnost. Maksimalna informativnost bi pomenila tudi maksimalno spoznavno moč, če strukturalna poetika ne bi tega sklepa omejila z izjavo, da ne gre za običajno, ampak posebno, estetsko informacijo. Kaj z estetsko informacijo početi v kibernetičnih modelih sodobnosti, je drugo, pri avtorjih, ki jih je pregledoval Pirjevec, nezastavljeno in nerešeno vprašanje. Jasno je, da na področju družbene moči taka informacija in komunikacija, za kateri je značilna odprtost obeh komunikantov, ne moreta doseči velikega uspeha. Zato jo strukturalna poetika, ki je člen kibernetike, pušča ob strani in gre raje tehtat možnosti, ki jih umetnostna produkcija nudi na področju družbenega uspeha in vpliva. Postane člen socioloških raziskav, umetnost opazuje z aspekta njenih manipulacijskih potencialov.

Pirjevčeva nezaupnica strukturalni poetiki ni deklarativna; v večji meri kot jasni stavki jo izraža nezaključenost razmišljanja o njej in usmeritev k fenomenologiji, ki je, opiraje se tudi na izsledke komunikacijske teorije, po svoje rešila problem.

\* Pirjevec uporablja namesto tega izraza »vsakdanji« in »navadni« jezik.

Natančnega poročila o vsebini obravnavane publikacije tale zapis ni prinesel. Nadomestilo ga bo pozorno branje Pirjevčeve jasno, logično, zanimivo in svojsko pisane knjižice.

Miran Hladnik  
Filozofska fakulteta v Ljubljani

### Kenotač neki igri

Filip Kalan, *Hvalnica igri. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, 304 str.*

Triptih monografij o Ivanu Levarju (1888–1950), Mariji Nablocki (1890–1969) in Vladimirju Skrbinski (1902) je naloga, ki si jo je izbral profesor Kumbatovič v Hvalnici igre. S temi besedami je obnovil spomin na tri velike igralce slovenskega odra, umetnike evropskega slovesa, pomembna oporišča poslojja, ki ga imenujemo tudi: evropeizacija slovenskega gledališča. Za časa habsburškega posestva tla pri nas še niso bila plodna za vzrast umetniškega gledališča. Gledališču kot instituciji se je še vse preveč nalagalo narodnjaštvo in spakovanje v smislu Heimatkunta. Nove nazore o umetniškem gledališču izstavijo šele tuji gledališčniki, ki so delovali pri nas, in domači odrski umetniki, ki so že prerasli narodno tendencioznost. Mednje vsekakor spadajo tudi obravnavane osebe.

Vse to izsejajo tudi omenjeni eseji, četudi zadržano, saj so le zapisi o igralcih in ne presek skozi dobo. Eseji so nastali ločeno iz prav tako ločenih številnih ocen, kritik, poročil . . . , nasploh objav v letih 1937–1979, kot nam s podatki postrže avtor. Citirane izjave dnevnega časopisja, gledaliških listov . . . , objavljene fotografije in drugi ikonografski dokumenti pa so še starejši. (Pre-) obilice podatkov, ki kažejo na socialno-kulturno strukturo sodobnega gledališkega trenotka, tu nimam namena oznamenovati. Hvalnica je do neke mere (vsaj časovno) nadaljevanje Živega gledališkega izročila, vsekakor pa njegova specifikacija. Eseji so zgrajeni kot sklop koncentričnih krogov, v čigar ponorih je odrska reprezentacija (igra) treh igralcev, na obodih krogov pa so shakespearejane, ibsenovke, krležijane, cankarijane . . . , nasploh cikli dram, v katere se je igralec s svojo igro izmenično vpisoval. Vsa ta bio-, biblio-grafska dejstva in podatki pa so skoz in skoz prežeta z bleščečim esejistično-kalanovskim stilom, ki mestoma prehaja že v intimistična razpoloženja, skoraj v beletristiko. Na teh mestih se kaže Kalanova zagretost za gledališko stvar in ves njegov čar upovedovanja. Na koncu te knjige navaja avtor v samopremisleku, da se ti veliki