

in izločenosti samih tekstov iz obravnave pripravljene priznati le nekateri marksisti in fenomenologi, npr. Gadamer, zatrjuje Valdés. Vpliv hermenevtike pa je spodbudil obnovljeno zanimanje za vprašanja historičnosti in prehod od preučevanja preteklosti, usmerjenega k avtorju, do tekstno usmerjenega raziskovanja pisanja kot sledi pretekle in sedanje realnosti, kakršnega npr. ponazarja premik od proučevanja vplivov k intertekstualnosti. Kljub spremembam, za kakršne se sam zavzema, njegovo stališče do predhodnikov ni izključujoče odklonilno, saj vidi kontinuiteto v skrbi za historično kontekstualiziranje umetnosti. Morda je to res argument z Janusovim obrazom, ampak gotovo bi ga bilo zelo težko ovreči.

Alenka Koron

Anna Balakian

**THE FICTION OF THE
POET: FROM MALLARMÉ
TO THE POST-SYMBOLIST
MODE**

*Princeton, Princeton University
Press, 1992*

Najnovejša avtoričina knjiga, posvečena transmutacijam, transformacijam in prestrukturacijam Mallarméjevega pesniškega izročila, s tem pa hkrati kontinuiteti njegovih koncepcij pesnjenja v opusih petih pomembnih pesnikov 20. stoletja, Paula Valéryja, Rilkeja, Yeatsa, Wallacea Stevensa in Jorgeja

Guilléna, predstavlja smiselno nadaljevanje njenega dosedanjega literarnozgodovinskega delovanja, a tudi svojevrsten odmik od osrednjega raziskovalnega področja, začrtanega z monografijami o simbolizmu, o Bretonu in o nadrealizmu, tj. z deli *Symbolist movement: a critical appraisal*; *André Breton: magus of surrealism* in *Surrealism: the road to the absolute* in še z mnogimi krajšimi, osnovni kompleks izpolnjujočimi in dograjujočimi študijami. Doslej je v sintetičnih orisih literarnoumetnostnih gibanj simbolizma in nadrealizma skušala pokazati zlasti njuno kontinuiteto. Za oba notranje razčlenjena, kronološko zamejena pojava je vpeljala zapisovanje z začetno majuskulo, da bi ju tako razmejila od z minuskulo označevanih, ahistoričnih rab, kar je prav učinkovita, ampak za naše razmere malce nenavadna poteza. Ukvarjala se je torej z njuno umestitvijo v časovni kontinuum, z njunim trajanjem in ohranjanjem v času, tudi z vplivanjem oziroma učinkovanjem nanj, po drugi strani pa je ob zarisovanju njune specifične tematizirala tudi temeljne razločke od predhodnega literarnega dogajanja. V teh delih, spisanih v objektivno poročevalnem znanstvenem slogu, je bil njen metodološki pristop predvsem historičen, impliciral je navezovanje na historični empirizem, "branje tekstov v kontekstu" in "iskanje občutljivega ravnovesja med poetskimi intencami in kritičnimi odgovori".

Nasprotno je tokrat vzela v pretres časovno neskljenjene literarne pojave, povrh še geografsko "razpršene" po različnih pro-

starih in celinah. Svoj raziskovalni interes za podaljšano učinkovanje simbolizma v poeziji obravnavanih pesnikov je utemeljila s pesniško veličino obravnavanih avtorjev, z njihovim pretnjenim jezikovnim mojstrstvom, razcvetajočim se v resursih imaginacije in še posebej s prisotnostjo fikcije v njihovih pesniških pisavah. Narativnosti prosta fikcija, kakršno je pesniško ustoličil Mallarmé, naj bi se iz umetniško skromnih prostranstev prevladujoče večine sodobne pripovedne proze izselila v rezervate sublimnega in tako tudi v poezijo izbranih pesnikov. Ti so sicer živeli v podobnih historičnih okoliščinah svetovnih kataklizem in delili isto intelektualno klimo, splošno krizo vrednot in krizo antropocentrizma. Toda res skupno jim je bilo to, da jim je jezik pomenil pribežališče, zavetje, da so mojstrili in preizkušali njegovo moč in jo sofisticirali v območju pesniške fikcije, ampak ne za jezikovne igre, temveč za specifično nakazovanje temeljnih eksistencialnih problemov, da so gojili poetske pretenzije po ustvarjanju novih, osebnih univerzumov ter da jim je semantični transcendentalizem rabil za kompenzacijske ali eskapistične namene (spričo slabljenja metafizičnih hrepenenj in nepotešljivih spiritualnih potreb), poezija pa je pri večini vsaj do neke mere zamenjevala religiozno transcendenco. Pri izboru predmeta so bili torej odločilni predvsem estetsko-umetniški kriteriji, toda pri razporeditvi gradiva avtorica ni prezrla ostalih stičišč niti povsem odmisliła časovnega zaporedja.

Rekurentno jedro avtoričine argumentacije in eno osrednjih postavk njene metodološke samorefleksije, nekakšno rdečo nit knjige predstavlja že v naslovu (*Fikcija pesnika*) izpostavljeni pojem fikcije. Balakianova se navezuje na Mallarméja, za katerega je poezija naravne dejanskosti zanikajoča artificialnost, in na njegove misli iz eseja *Variacije na temo*, kjer je govor o roži, "odsotni iz vseh šopkov", kot epitomu čiste pesniške kreacije: imenovanje oziroma izrekanje rože ne priključuje nobene določene konture, o kateri bi imeli empirično védenje ali bi nam bila posebej prepoznavna v svojem naravnem okolju; a pri Pesniku izrekanje zaradi konstitutivne nujnosti umetnosti, posvečene fikcijam, ponovno najde svojo virtualnost. V sozvočju z Mallarméjem definira avtorica fikcijo kot "totalnost pogojev, ki jih pesnik lahko obvladuje v univerzumu, kjer ne more biti nič predvidenega ali determiniranega v naravnem kontekstu in kjer je po Guillénu največji sovražnik naključje" (str. 6), ter sploh celotno študijo zgradi na predpostavki, "da je poezija v prvi vrsti preobrat vsakdanje rabe jezika v prid literarni funkciji, ki transformira realni svet v fikcijo" (str. 16). Takšno pojmovanje pesniškega jezika se oddaljuje od romantičnega pesništva, ki pač ni izkazovalo ekskluzivnih predsodkov do reprezentacijske deskriptivnosti ali načrtno zabrisovalo pesnikove subjektivnosti z razosebljanjem emocionalnih izkustvenih provenienc in korespondenc. Šele Mallarmé je vpeljal in poetološko osmislil poetske strategije,

ki niso upesnjevale dejanskih percepcij realnosti, ampak so razširile skalo ambigvitete z osvobajanjem označevalcev kakršnekoli razvidne zveze z označencem, z vračanjem k etimologiji besed, s kršitvami klišejev in z dekonstruiranjem utrjenih konotacij ter s substitucijsko tehniko, tj. z zamenjevanjem enega referenta za drugega; tako npr. tudi (naslovna) beseda pesnik izgine iz njihove elokucije in jo nadomestijo različni označevalci. Iste kode poetskega izraza je, kljub specifičnim avtorskim idiosinkrazijam, mogoče poiskati in pokazati tudi pri ostalih obravnavanih pesnikih.

Vzporedno z artikuliranjem problemske zasnove knjige poteka tudi izčiščevanje in reflektiranje raziskovalne metode, ki tokrat terja vsaj delen odmik od historizma in avtorici narekuje bolj osebno oziroma eksplicitno prvoosebno, jazovo nastop in serialen pristop, poimenovan po analogiji s kompozicijsko tehniko v glasbi. Balakianova se s svojim pojmovanjem literarnega dela umešča v bližino kantovske estetske misli, saj poezijo (o njej pač teče beseda) postavlja v območje estetskega, iz katerega je (in naj očitno kar bo) izločen ves spekter moralno-ideoloških atribucij, obenem pa se približuje sorodnim stališčem nekaterih predstavnikov *new criticism*, npr. Johna Crowa Ransoma, čeprav resda ne razvija podrobneje filozofskih implikacij svojih teoretskih izhodišč in metodoloških predpostavk. Ustavi se pri pisavi, pri strukturah pesniškega diskurza, vendar ne pri izoliranih posameznostih, npr. rabi istih pesniških figur, simbolov itd., tem-

več pri sorodnih kodih pesniškega izraza. Prav pesniška invencija, iznajdba, semantični izumi, skratka, vse, kar kreira *novum* glede na v dejanskem svetu obstoječo pojavnost — ne pa nujno tudi glede na ostalo že napisano poezijo — in je torej subsumirano v pojmu fikcije, ji predstavlja nekakšno vrednoto *per se* in obenem veljaven, morda najpomembnejši kriterij estetskega.

V žarišče njenega serialnega pristopa so tako postavljeni estetski elementi pesniškega diskurza oziroma sorodne estetske izkušnje izbranih pesnikov, ki jih ukvarjanje z biografijo avtorja, z genezo dela ali njegovim idejnim, miselnim in mišljenjskim ozadjem po njenem prepričanju ne more ustrezno pojasniti. Zato odklanja biografsko-psihološko — zveza z biografijo je po njenem le inicialna ali tangentna (str. 31) — pa tudi psihoanalitično metodo, ki jo malce poenostavljeno razume bodisi kot njen podaljšek ali kot razlagalčevo lastno, avtoterapevtsko proceduro. Posredno odklanja celo duhovnozgodovinsko metodo, čeprav npr. operira s pojmom 'Zeitgeist' ali 'skupna intelektualna klima' in zavestno zaobide tekstnokritično metodo. Še naslonitev na strukturalizem oziroma strukturalna metoda se ji najbrž ne zdi umestna, saj je sploh ne omenja izrecno, pač pa polemizira s semiotičnim pojmom presežek pomena, češ da je vse od simbolizma naprej poezija polisemična in pomen nelinearen, poetska komunikacija pa primerljiva s krožnim vrtincem v neprestanem gibanju.

A kljub zavračanju 'zunanjih' pristopov in metod Balakianova ni nikakršna zagovornica avtonomije literarnih del niti jezikovno-stilnega imanentizma. V sozvočju s svojimi predhodnimi deli in stališči tudi tokrat trdi, da lahko proces ustvarjanja, ki ima po njenem najvišjo prioriteto v estetskih raziskavah, pa tudi estetsko izkušnjo, sprejemljivo (pripravljalno) pojasnjuje raziskava zgodovinskega konteksta, klasifikacija, pojasnjevanje referenc, odkrivanje sorodnosti in duhovnih klim ter pesnikova ali pesemska epistemološka intenca in retorične prakse (str. 18 sl.). Poleg tega lahko eksegeze indirektno sugerirajo samo mnogoterost smislov in ne morejo odkriti "edinega pravega" smisla. Poudarja tudi, da se skuša sama "vzdržati obremenjevanja tekstov z lastnimi nezavednimi odzivi in spominjanji ali lastno prtljago literarnih referenc" (str. 29). Vseeno pa se zato še ne odpove interpretaciji. Toda njeno interpretiranje je moč opazovati le "na delu", saj interpretacije nikjer ne podvrže teoretskemu samopremisleku; edino iz nami-ga o naravi komunikacije med pesnikom in bralcem, ki mu je "avtor zaupal odgovornost ustvarjati prej implicitne kot eksplicitne interpretacije" (str. 7), bi se dalo po analogiji sklepati, da tudi sama bolj teži k tistim prvim. Vsekakor se pri interpretiranju ne odreče tako imenovani 'intencionalni zablodi', ki so jo predstavniki *new criticism* izganjali iz kompetentnega literarnoteoretskega ukvarjanja z literaturo oziroma s poezijo. Spričo zvestobe historizmu Balakianova svojega delovanja pač ni

omejila na področje tostran 'ontološke razpoke' (po Welleku), ki ločuje literaturo od ostalega (realnega) sveta, diskurzov in življenja, zato njen instrumentarij tudi ne pozna in ne potrebuje depersonaliziranega pojma lirskega subjekta, ki naj bi v analizi reprezentiral vir pesniškega govora. Balakianova govori vseskozi o pesniku in skuša največkrat konstruirati smisel v smeri alegorične interpretacije, tj. v sferi tematiziranja in "osmišljanja" pesniškega "poklica", poslanstva, ustvarjalnega početja in bivanja, vendar se skrbno varuje nasilnega zapiranja teksta v navadno alegorijo in izpolnjevanja številnih nejasnih mest v sklenjeno celoto, popolno konvergenco smislov in učinkov. Njeno početje je precej drugačno od Friedrichovega, ki je v svoji *Strukturi moderne lirike* obravnaval iste in še druge pesnike, v interpretacijah, naravnanih k totalizaciji smisla celotne pesmi, pa izhajal iz jezikovno-stilističnih prvin, verza, ritma, zvočnih prvin, metaforike ter razbiral predvsem gibanje form vsebine oziroma "gibanje jezikovnih gest". Balakianova namreč brez zadržkov črpa iz semantičnih plasti pesniškega diskurza, konstruiranje smisla pa dinamizira v proces, ki omogoča in dopušča ponovna vračanja, rektifikacije in izpeljevanje v predhodnih poskusih še neaktiviranih smislov.

Serialnost oziroma serialni pristop je tako nekakšno drugo ime za primerjalno metodo odkrivanja oziroma interpretiranja referenc in sorodnih estetskih izkušenj v poeziji pesnikov, pri katerih sprva (v drugem poglavju) še omahuje, ali bi jih ime-

novala postsymboliste, kasneje pa zanje le sprejme to oznako. V njenem serialnem pristopu je interpretacija prepletana z vrednostnimi implikacijami pojma fikcije, ki so botrovale tudi vpejljavi načela kongenialnosti na estetskem področju, in povezana s teoretskim modelom intertekstualne analize, segajoče prek meja ene same nacionalne literature in izven okvirov iste jezikovno-kulturne sfere (prim. str. 13, op. 3 sl.). Spričo kritičnih pomislov do (nepojasnjenih) intertekstualnih zablod pa se Balakianova izogiblje temu izrazu in raje dosledno shaja z bolj konvencionalnim, vendar posodobljenim pojmom vpliva. To npr. pomeni, da se ne ukvarja z ekstenzivnim empiričnim preverjanjem "dejanskih stikov", temveč jih kajpada navaja, če so povsem očitni, sicer jih pač enostavno predpostavi. Poleg tega odločno zavrne kavzalno linearni model vpliva po načelu emanacije, ker ta reducira vpliv na filiacijo in imitacijo. Namesto tega poudarja predvsem njegovo katalitično učinkovanje v pesniških reagiranjih na pozicijo drugega pesnika in kot pravi vpliv izpostavi transformacijo, pri kateri pač ne gre za psihološko potlačitev vplivanosti od delnekega določenega avtorja, temveč za ustvarjalen akt, ki poveže filiacijo in afiliacijo, s poudarkom na tej slednji. Končno vpliv še dialektizira: spremembe primarnih modelov niso nujno izboljšave originalov niti ne predpostavljajo nujno napredka v razvojnem procesu (str. 13).

Teoretsko-metodološki samopremisek se delno nadaljuje še v poglavju o Mallarméjevi poeziji,

kjer so razčlenjene in ponazorjene tri glavne Mallarméjeve metode dekonstruiranja in izmikanja realnosti in konstruiranja lastnega fiktivnega sveta po sprejetju nevtralnega univerzuma, ki ni mitski niti religiozen niti historičen: eksistencialna, referencialna in konotacijska. Najbolj očitna metoda je eksistencialna, s čimer misli Balakianova njegovo zahtevo, da mora biti pesnikova subjektivnost absorbirana v samo delo, ne pa neposredno izrečena oziroma imenovana. Drugo izmikanje je referencialno in zajema nekonvencionalne načine uporabe bibličnih ter grških mitoloških referenc, ki zaradi premeščanja avtomatsko pričakovanih referentov preprečujejo unilateralno prepoznavanje aluzij; dober primer je npr. Herodiada, ki v Mallarméjevem tekstu ni Salomina mati niti ne drugo ime za Salomo, ampak naj bi reprezentirala povsem drug sklop na časovno dimenzijo nanašajočih se pomenov, ki jih avtorica imenuje preobrat (turning point), tj. trenutek, ki je onkraj kronološkega merjenja časa. Učinek tega preobrata lahko ustvari ali spremeni pojav. V drugem registru, tj. v registru procesa ustvarjalnega pisanja, se Herodiada nanaša na neizraženi potencial neizrečenega ali nerealiziranega v umetniškem delu, brezmejen v razmerju do kateregakoli posameznega produkta pisanja. Herodiada pa naj bi hkrati imela po prvi metodi zabrisani, eksistencialni pomen, ki se večje na pesnika samega. Tretji način tvori temelj pojmovanju fikcije in se nanaša na vrnitev k verbalni denotaciji in na osvobajanje od

ustaljenih konotacij, ki prek iskanja etimologij sčasoma preide v splošno dopustnost spremenjenih pomenov, simultano polisemijo in polivalentnost ter tako ustvarja potencial za skrivnost, ki bi lahko nadomestila stare skripture ali oraklje (str. 30-34).

Mallarmé velja za prvega (modernejega) svečenika pesništva, vendar pa ima čaščenje umetnosti, umetniškega ustvarjanja in pesništva kot edine transcendence in alternative smrti, po kateri za agnostika, kakršen je bil sam in za njim številni njegovi nasledniki, ni posmrtnega življenja, celo pri njem svojo krivuljo, svojo svetlejšo plat, pa tudi mračnejši iztek; na vse to opozorja avtorica z interpretacijami vzajemnega učinkovanja vseh treh temeljnih strategij izmikanja realnosti v *Herodiadi*, vključno s *Slavospevom svetega Janeza*, v *Favnovem popoldnevu* in *Metu kocke*, tej "apokaliptični sagi devetnajstega stoletja" s temo kozmičnega izničenja, ki ne prizanaša fikcijam pesnika niti umetnosti. Tudi kasneje v tekstu se od poezije ostalih avtorjev vedno znova vrača k Mallarméju in interpretira še nekaj drugih, v primerjalni optiki ključnih tekstov (npr. *Igitur*, *Nam bo nedolžni*, *živi in prekrasni dan*, *Morska sapa* idr.).

Ko v nadaljnjih poglavjih po neizogibnih pripravljalnih konstatacijah, tekstnih dokazih in drugih argumentih izpeljuje svoje 'mikrokozmične' raziskave, poteka razbiranje transformacij Mallarméjevega izročila pod obnobi celotnih pesniških opusov izbrane skupine, povzetih seveda brez podrobnosti in le v osnovnih potezah, ki pa vendarle na-

kazujejo temeljni obris njihove prepoznavne pesniške specifikke. Že Valéry, ki je Mallarméju od vseh najbližji in mu je sledil tako v poetoloških načelnih izjavah kot v prilastitvi velikih tem — npr. teme umetniškega ustvarjanja kot iskanja prehoda iz sveta umrljive telesnosti v svet pesniške transcendence in negotove možnosti posmrtnega, večnega bivanja, ali teme pesniškega procesa kot dela pesnikove funkcije — se je v poeziji pod vplivom drugačne intelektualne klime hkrati odmaknil od njega, na široko odprl kultu jaza in čiste poezije ter se navezal še na romantično in klasično poezijo. Njegova poezija je bolj abstraktna in filozofična, bogatejša s podobami odsotnosti in praznine kot s substitucijsko tehniko, epistemološki aspekt orfične skušnje je (npr. v *Mladi Parki*) izraziteje razvit, navsezadnje pa je v njej nakazan tudi izhod iz nihilizma v nekakšno stoično vztrajanje, npr. v izteku *Morskega pokopališča*.

Rilke je prav tako izšel iz (nemške) romantike, pod njenim vplivom sprejel nekatere prvine krščanske mistike, sledil in upošteval parnasovsko estetiko, se identificiral s filozofskim nihilizmom dekadence in dobro poznal Valéryjevo transpozicijo simbolističnega idioma, saj je sam prevajal njegovo poezijo. Čeprav so pri njem pogoste neposredne filozofske izjave, pa je v pisavi *Devinskih elegij* in *Sonetov Orfeju* bližji Mallarméju kot Valéryju in njegove figure v gibanju, angel, akrobat, glumač, plesalec ali plesalka, jezdec ali Orfej, ki nadomeščajo statične slike spojenosti pesmi in pes-

niškega ustvarjanja s pesnikom, se stekajo v vrtnec mallarméjevskih fikcij pesnika, ne da bi se v pesmih dokončno sklenile v navadno alegorijo. Orfejeva tema, ubesedovanje in izrekanje izkušnje smrti, metafizičnega potovanja tja, od koder ni vrnitve, evocira čudež umetniškega preživetja, ki pa je mogoč le v vmesnem prostoru med umrljivim in nesmrtnim, med zemljo in nebom, ki ga npr. Rilke v *Peti elegiji* opisuje kot 'Vorstadt-Himmel der Erde', v prostoru, kjer je pesnik nekoliko profanirani in sekularizirani angel, Orfej, Dafne, Narcis ali očarljiva sila pod krinko katere od figur.

Med vsemi obravnavanimi pesniki je Yeats najbolj razvil družbeno in politično prezenco poezije, črpal pa je še iz različnih mitologij, keltskih legend in gnostične tradicije, celo iz Swedenborga, reagiral na vpliv Nietzschejeve filozofije in nadaljeval izročilo metafizičnih pesnikov in angleške romantike. V njegovi poeziji so opazni tako sledovi Maeterlinckove simboliščne mistike kot mallarméjevske pisave, pa čeprav se ni nikoli predal agnosticizmu in opustil možnosti duhovne transcendence niti terjal od jezika popolnih novot. Že njegove evokacije keltskih mitov in mitskih figur so povezane z izmikanjem zgodovini in merljivemu času. So osebni emblemi, ki pomagajo transcendirati dihotomijo življenja in smrti in so v sozvočju s sorodnimi Mallarméjevimi substitucijami antičnih mitov. Tudi podoba druida je umestljiva v pahljačo postsimboličnih sekulariziranih angelskih posrednikov, značilnih za Rilkeja in

kasneje za Stevensa. Najizrazitejši pa je Mallarméjev vpliv v Yeatsovih pesmih iz dvajsetih let, npr. v pesmih *Divji labodi v Coolu*, *Leda in labod*, *Bizanc*, *Jadranje v Bizanc* ter v seriji simbolov, npr. laboda, plesalca in plesa, stolpa, mornarja, kroga oziroma spirale in tudi sokolarja v pesmi *Drugi prihod*, ki jo Balakianova interpretira vzporedno historičnemu kontekstu — kot veliko metaforo človekovega neuspeha in, v smislu simbolištnih substitucij, kot pesnika v bolečem, spodletelem naporu umetniškega ustvarjanja, njeno sklepno vizijo pa kot grozo ponovno izjalovljenega poskusa.

Mallarméjev vpliv na Stevensa, ki ga je slednji sicer zanikal, ima Balakianova za eno od ven, ki teče skoz ves njegov opus, ne da bi ga v celoti prekrival. Avtorica polemizira z Bloomom, ki je Stevensovo pojmovanje artificialnosti in fikcije pripisoval naslonitvi na Vaihingerjeve in Nietzschejeve ideje, saj je po njenem očitnejša vez z velikim mojstrom. V pesmi *Mož z modro kitaro* npr. to vez nakazuje Stevensovo povzdignjenje poezije nad glasbo, na mesto religiozne transcendence, kljub temu da je sicer drugje pri njem pesnik detroniziran iz elitne, svečeniške, profetske vloge in demistificiran v nekakšnega sekularnega, posvetnega angela ali efeba in je tudi nebo v nizu substitucij odtrgano od nebeških konotacij. Toda onkraj agnosticizma, ki ga veže z Mallarméjem, čeprav ni prežet z grozo pred praznino in ničem, je za Stevensa značilno iskanje imanence v konkretnem svetu. Njegov jezik je večš substitucijskih postopkov, le da jih

pogosto pospremi samorazlage, poleg tega pa ga s skupino post-simbolistov družijo še tematizacija stremjenja po preživetju umetnika v njegovih delih. Stevens sodi k tistim pesnikom, ki so se odvrnili od introspekcije k priznanju sveta okoli sebe, in sčasoma je pri njem vse težje razločevati med umetnostmi pesnika in vseobkrožajočimi silami narave, katere uho in oko postane.

Od Guillénovega opusa vodijo filiacijske niti k pesnikom španske generacije 1927, s katero se je identificiral, poeziji španskega mistika San Juana de la Cruz in v formalnem pogledu h Gongori. Pomemben je stik z Valéryjem, katerega poezijo je prevajal, pa tudi Heideggerjev vpliv ni zanemarljiv. Vendar se pri njem filiacija spleta z afiliacijo, Guillénove jezikovne strategije pa tesno sledijo Mallarméjevemu vzorcu in ustvarjajo neobičajne sintaktične konstrukcije, v katerih je zaporedje osvetljenih podob in pojmov podrejeno njihovi pomembnosti, ne pa običajni stavčni topiki in drugim hierarhijam. Njegova posebnost je izkoriščanje jezikovnih možnosti španščine za izražanje imanence, tubiti in polnosti eksistencialne skušnje oziroma konfliktnih tenzij med bitjo in bitjem, podobno Rilkejevemu izrabljanju nemškega v paru Sein in Dasein, z glagolsko dvojico "ser" in "estar" v pesmi *Ser*. V pesmi *Mundo en Claro*, ki je Guillénova *Mlada Parka*, je, podobno kot Valéry, fasciniran s sanjami kot mejno človeško izkušnjo in skuša s substitucijsko tehniko izraziti polzavesten prehod v temo in vrnitev iz pozabe, nezavednega v zavest-

no stanje, budnost in zgoščevanje občutka umetniškega obvladovanja, torej temo ustvarjanja po analogiji s svitanjem, zoro itd. V drugih pesmih je prehod iz spanja v zavestno stanje izražen kot gibanje med predmeti in sanjami ali ustvarjenimi predmeti oziroma formami. Guillén se tako kot Mallarmé bori s skušnjo smrtnosti, z naključjem, v posredniški vlogi podobno kot Rilke ali Stevens srečuje angela, ki ni teološki niti mitološki, temveč bolj osebna orfejska figura, in realni svet je tudi zanj nekaj ustvarjenega, njegov osebni mit oziroma fikcija, česar pa ne gre zamenjevati s solipsizmom, ker mu je "dodan" in vanj položen moment ustvarjanja. Toda v poznih delih je dosegel nekakšno kljubovalno notranje ravnovesje ob zrenju nedoumljivega univerzuma, harmonijo glasbe in ljubezni, povsem tujo Mallarméjevi samotni drži.

Vse to so seveda le obrisi poglavitnih tem raziskave, ki je najsijajnejša v konstruiranju interpretativnih mrež, v prepoznavanju, povezovanjih in preigravanjih substitucijskih nizov in v prefiguracijah smislov, spretno vpetih v "makrokozmične" koordinate ustvarjalnih procesov umetnikov, ki se skladajo z vzpostavljenimi metodološkimi izhodišči.

Anna Balakian je v spoštljivih letih še enkrat trdovratno stopila v bran primerjalni metodi in prepričljivo izpostavila njene prednosti. Nekam nenavadno učinkuje pri tem konservativizem, ki veje iz njenega zavračanja metodoloških, literarnoteoretičnih in terminoloških sofistifikacij literarnovednega početja in vča-

sih najbrž res zgolj modnega hruma okrog njih. Še posebej zato, ker ga skoraj ni mogoče pripisati le avtoričini visoki starosti niti odklanjanju vsakršnih renovacij in sprememb, ampak prej taktiki spreminjanja, morda še najbližji postopnemu evoluiranju. Z njo je iz menjajočih se teoretsko-metodoloških modelov

SIMPOZIJ O LUCIENU TESNIÈRU

V dneh od 18. do 20. novembra 1993 je bil v Ljubljani mednarodni simpozij v počastitev 100-letnice rojstva francoskega jezikoslovca Luciena Tesnièra (1893-1954). Njegovo delovanje na ljubljanski Filozofski fakulteti je na kratko orisal dekan Frane Jerman. Tesnière je bil namreč na začetku dvajsetih let prvi tukajšnji lektor francoskega jezika in prvi predavatelj francoske književnosti. V Ljubljani je zbiral tudi gradivo za svojo doktorsko tezo o oblikah dvojine v slovensčini. Pričujoče poročilo povzema samo tiste prispevke, ki jih je zaznamovalo Tesnièrovo ukvarjanje z literaturo.

Na uvodnem plenarnem zasedanju je Françoise MadrayLesigne, ki ureja Tesnièrovo zbrano delo, predstavila svoj prispevek *Slovenija skozi Tesnièrovo korespondenco*. Poudarila je predvsem tiste dele avtorjevega dopisovanja, v katerih govori o svoji slovenski izkušnji, pa tudi o težavah, ki so se mu pojavile ob prevajanju in izdajanju Župančičevega izbranega dela. Lucien Tesnière je kljub denarni stiski zavrnil dotacijo jugoslovanske ambasade v Parizu, saj se je zdel

in znanstvenih paradigem vse od historizma, 'imanentizma' in celo semiotike pač vedno črpala le spodbude, ki so, ustrezno transformirane in nedvomno bližje afiliaciji kot filiaciji, lahko postale relevantne pri njenem delu in hkrati zadržale njegov značilen pečat.

Alenka Koron

pogoj zanjo neizpolnjiv. Naslov knjige bi se namreč moral glisiti: "Oton Joupantchitch – poète yougoslave". Avtoričin prispevek torej natančno izrisuje Tesnièrov odnos do občutljivosti in sambitnosti slovenske kulture, pa tudi do njene dejanske evropskosti, ki jo je sam večkrat omenjal. Za slovensko komparativistiko je zlasti zanimiv podatek, da omenja Tesnière v pismu nekemu sodobniku mladega Antona Ocvirka kot najobetavnejšega slovenskega izobraženca, s katerim se je srečal.

Ocvirk je Tesnièra obiskal v Strasbourgu; kmalu zatem je objavil v Ljubljanskem zvonu poleg mednarodnih odmevov na prevod Župančičevega dela tudi krajši pogovor s prevajalcem. V svoji *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* pa ga je postavil v vrh tujih slovenistov, ki so se primerjalno ukvarjali s slovenskim slovstvom. Po Ocvirku je uspel Tesnière ob analitičnem in razvojnem prikazu tujih vplivov dokazati izvornost in umetniško veličino pesnika Otona Župančiča.

Z Lucienom Tesnièrom kot literarnim zgodovinarjem se je na simpoziju ukvarjal prof. Rudolf Neuhäuser s celovške univerze. Njegov prispevek je želel biti, po

KRONIKA