

da bi šlo za posnemanje. Ali se bomo takim možnostim odpovedovali samo zaradi podobnosti s tujo obliko?

Sicer pa, ali je sploh res, da smo tu nekaj prevzeli od nemščine? Saj vendar ne moremo argumentirati tako, da je kaka razlaga »popolnoma zadostna, slovenska«, ker je zapisana v Pravopisu. Nikjer ni rečeno, da sestavljavci niso kake druge možnosti prezrli, ali da so jo pozabili zapisati. Lahko se je tudi razvila ali se okrepila šele po izidu tega priročnika. Čudno, da Messner ni pogledal v 2. knjigo akademijskega slovarja, tam bi bil našel pod geslom *naj* pod točko II. c), da nam členek rabi tudi za izražanje domneve. Podana sta zgleda: *taka izjava naj bi bila dana na nekem sestanku; ta proces naj bi povzročale neke glivice*.

Kaj manjka tema dvema in njima podobnim stavkom, da *naj* ne bi bili slovenski? Tu ne gre za nikakršno posnemanje nemških zgledov, taki stavki so se lahko razvili avtonomno iz možnosti, ki nam jih ponuja slovenščina. Vsakdo izmed nas je pač v pogovornem jeziku velikokrat slišal takele stavke: *In to naj bi bilo kosilo! To naj bi mi zadostovalo za ves mesec!* To ne izraža ne želje ne dopuščanja, temveč v trdilni stavčni obliki odločno zanika resničnost izrečenega. Od takih stavkov je le majhen korak do podobnih, kjer nam *naj* pomaga izražati domnevo v preprostem stavku, kjer ni treba dodajati trdijo, pravijo, pripovedujejo, da ... Vsakomur je tudi jasno, kaj je s takimi stavki povedano. Nes pametni bi bili, ko bi se takemu imenitnemu pripomočku odpovedali samo zato, ker se zdi podoben nemški rabi.

Proti površnim časnikařem ima Messner prav, a le zato, ker njihovi stavki niso prav narejeni. Seveda Brežnjev ne bo poslušal Mojce Drčar-Murko, ki piše: »Brežnjev naj bi ponovil svoj nekdanji predlog ...«, morala bi bila uporabiti *pretekli pogojnik*, da bi bila res izražena domneva: *Brežnjev naj bi bil ponovil ...* In če je neki koroški tednik zapisal ob potresu v Črni gori »Mrtvih naj bo 200«, je taka slovenščina lahko po Messnerju »srhljiva«, ker stavek zveni kot železni, moral pa bi biti tak, da bi res izražal domnevo: *Mrtvih naj bi bilo 200*. Tretji zgled, ki ga še navaja, je slovnično pravilen: novorojenček v Savi, o katerem govori novica, *naj bi bil v vodi že najmanj 14 dni*. Srhljiva je le nerodna formulacija stavka, v katerem je rečeno »vsaj 14 dni«, kakor da gre za željo.

Naj strnem svoje misli: stavki z *naj* nam ustrezno rabijo za izražanje reči, o katerih ne vemo zanesljivo, ali so resnične, ali o katerih domnevamo, da so takšne. Za izražanje domnev v preteklosti uporabljamo pretekli pogojnik: *Topovi naj bi bili grmeli vso noč. To naj bi bilo podjetju prineslo velikanski dobiček*. Domneve za sedanjost izraža sedanji pogojnik: *Ta okras naj bi plemena kovala iz bakra. Zdravilo naj bi bilo sestavljeno s primesjo nevarnega strupa*. Pogojnik že tako rabi za izražanje negotovosti, možnosti ali dvoma. Slovnica 1956 navaja zgled *Kakšen naj bi bil ta pozdrav?* Za prihodnji čas nimamo pogojnika, zato domneve za prihodnost izražamo s sedanjim pogojnikom, tak primer je Messner zapisal iz Dela: *179 novih žičnic naj bi stalo ... dinarjev* – povsem pravilna raba, ki ji ne more vzeti veljave Messnerjev posmeh, da pisec ne ve, kakšna bo inflacija. Izražena je le domneva, koliko utegnejo žičnice stati po sedanjih računih.

Janez Gradišnik
Ljubljana

Ocene in poročila

O dveh najradikalnejših avantgardah

(Aleš Berger: *Dadaizem. Nadrealizem. Literarni leksikon* 14. Državna založba Slovenije 1981)

Da sta dadaizem in nadrealizem ter njuna recepcija pri Slovencih povezana v istem študijskem zvezku, ni naključje. Gre namreč za dvoje avantgardnih gibanj, ki sta med seboj povezani razvojno-genetično (še posebej zaradi velike transna-

cionalne gibljivosti t. i. »planetarne kulture« 20. stoletja), povezani tudi s posameznimi vodilnimi predstavniki (npr. zlasti Tristan Tzara), še bolj pa ju družijo radikalnost (korenitost, skrajnost, doslednost) njunih izhodiščnih pozicij.

V njihovih manifestih, v načinu organiziranja skupine in njenega delovanja, v samih manifestacijah, kot tudi v »umetniških« izdelkih, se namreč najbolj paradigmatično razkriva t. i. avant-

gardna struktura: njeno razmerje do družbene-ga, umetniškega, če ne že kar civilizacijskega konteksta, ki določa tudi konstante njene vsebine in izraza, se pravi njeno poetiko, kakor tudi njeno idejno-estetsko naravnost. Prvine tega avantgardnega ustroja so: radikalen prelom s tradicijo (predvsem buržuazne, akademske, ideološke, mimetične) umetnosti, premestitev subjektivistične samorealizacije oziroma ustvarjalnosti iz »umetniškega geta«, zgolj estetskega, avtonomnega prostora, na polje družbene dejavnosti, ki pa postane estetizirana. S tem v zvezi je nastanek avantgardnih skupin, ki so v svojem neprestanem napredovanju zavezane le še svoji notranji »ideji«, svoji posebni eshatologiji, največkrat vezani na odkrivanje novih območij človekove prakse, kar potem vodi v revolucionarni odnos do vladajočega reda ter vseh pojavnih oblik njegove ideologije. Zato je za njihove manifestacije značilna provokativnost, šokantnost, ikonoklazem, destrukcija vseh mitov, s katerimi se obdaja civilizacija: od razuma, znanosti, umetnosti, do zgodovine, nacionalnih vrednosti in »velikih mož«.

Ta impulz je najbrž tudi »generator« notranje poetike avantgard. Le-ta se opredeljuje do predhodne umetnosti edino »per negationem«, se pravi z doslednim zanikanjem vseh estetskih postulatov in takšnih ali drugačnih kanonov. Princip mimesis zamenja nov, poetičen princip, ki poruši utrdbo starega v racionalno razločljivi logiki jezika, zlasti sintakse, in uveljavlja nov jezik, jezik »magije«, jezik, ki ustvarja sam iz sebe in je samemu sebi cilj, jezik, v katerem triumfira označevalec. Estetiko starega zamenja estetika novega, ki v znotrajtekstna razmerja prenaša princip šokantnosti in agresivnosti avantgardističnih nastopov. Nastajajo nove zvrsti, med katerimi so zlasti zanimivi manifesti, drugače pa se ne rušijo le meje med zvrstmi, ampak hkrati z drugimi kanoni pade tudi meja med umetnostmi: za avantgarde je zelo značilna multimedialnost, kar pomeni povezavo jezikov literature, likovnosti, glasbe, giba v enoten »tekst«.

Proti-umetniške težnje avantgard se zlasti v dadaizmu in nadrealizmu kažejo kot zanikanje sleherne »umetniške« metode, ki bi se zadovoljevala z graditvijo zaprtega estetskega sveta, dokončnega umetniškega dela, in ki bi kakorkoli reproducirala mit Umetnika, genija. Temu nasproti postavljajo t. i. »ready mades« (že izdelani predmeti, npr. znameniti Duchampov Vodnjak, ki ni nič drugega kot preprost pisoar), razne kolaže, lepljenke, pa tudi (pri nadrealistih) avtomatična pisanja, razne igre-zloženke več avtorjev, ideja, da lahko vsakdo ustvarja umetnost. Namesto umetnosti torej igra (pri dadaistih) ali nov

način spoznavanja sveta in nov način življenja (pri nadrealistih). Avantgarda postavlja svoje cilje daleč čez območje umetnosti, zato ni čudno, da s svojim razvojem postane tako odločilno zavezana političnim avantgardam: ne le po načinu svoje organiziranosti (Bretonova skupina je imela dokaj stroga »partijska« pravila s številnimi ključitvami), delovanja (anarhoidnost), ampak še bolj po svojih izvorih, idejah in njihovi eshatološki naravnosti (zlasti ideja absolutne svobode, ideja nadrealne stvarnosti) k revoluciji.

Če nekoliko poenostavimo t. i. horizont pričakovanja, v katerem se je dogajala recepcija dadaizma in nadrealizma pri Slovencih, lahko rečemo, da so slovenski publicisti, kritiki in književniki od Antona Debeljaka leta 1922 pa vse do povojnih let (npr. Boris Zihlerl leta 1954) na obe avantgardni gibanji gledali ravno s stališča, kategorij, idejnoestetskih kanonov, ki so simptom za nas značilno družbenoideološko pojmovanega položaja umetnosti kot Umetnosti. Takšna kategorija Umetnosti (opisana je zlasti v spisih Dušana Pirjevca, ki mu bolj sociološko sledi Dimitrij Rupel) je pri naših receptorjih prvič, določala popačenje informacije in drugih, vrednostne obsodbe. Gotovo pa je, da glede na te norme ni mogel avantgardni ustroj dadaizma in nadrealizma, kot smo ga opisali zgoraj, stimulirati pri nas enakovredno celovitega pojava vsaj do leta 1965. Stališče Umetnosti kot institucije nacionalne eshatologije in vseh njenih vrednot je publicistom in kritikom zamegljevalo bistvo avantgardnih pojavov, ki je ravno ne-Umetnost. Zanimivo je, da so kritiki pri nas to »neumetniškost« sicer opazili, jo celo poudarjali, a vedno z izrazito negativnim vrednostnim predznakom. Razumljivo, ker so avantgardna dela vrednotili kot umetniška dela, jih torej podrejali merilom dovršenega umetniškega dela, za kar pa se avantgarde niti najmanj niso zavemale. Zavračanja je bila deležna tudi anarhoidnost avantgardnih ideologij, kar tudi ni nenavadno, saj je bil takrat (pred vojno) najnaprednejši del družbe t. i. levica, ki pa ji je bila anarhičnost dade in utopičnost nadrealistov bolj ali manj tuja, preveč subjektivistična.

Prav je, da se tole razmišljanje, ki se med drugim v veliki meri opira tudi na Bergerjevo študijo, vsaj nekoliko dotakne tudi študije same. Aleš Berger, eden naših najpoglavitejših strokovnjakov za nadrealizem, je svojo študijo zasnoval za Literarni leksikon. Zato se je moral prizadevati za čim bolj strnjeno informativnost, kar mu je vsekakor uspelo. Študija je pregledno razdeljena tako, da se razločno in v bistvenih črtah vidijo izvori obeh izrazov in njuna terminološka (ne)utujenost, nato prostorski in časovni okvir, v katerem se obe gibanji dogajata in se razširjata, njune

zaporedne stopnje z bistvenimi premiki, glavni nosilci in ustvarjalci teh gibanj ter končno njune značilnosti. V poglavju Dadaizem in nadrealizem pri Slovencih pa se Berger posebej ustavlja pri omembah in člankih do l. 1945, pri odnosu Srečka Kosovela do teh dveh gibanj in pa pri prevzemu določenih prvin nadrealistične in dadaistične poetike po vojni. K nazornosti in informativnosti veliko prispeva tudi posrečen izbor citatov iz manifestov, avantgardnih del, prav tako pa tudi navedba nekaterih najznačilnejših primerkov dadaističnih in nadrealističnih izdelkov ali manifestacij, pri čemer ima tudi (sicer nujno zelo omejena) anekdotičnost svojo ceno. Vendar pa pri študiji, kljub temu, da je zamišljena kot leksikonski prispevek, pogrešam koherentnejšo problemsko orientacijo. Študija sloni žal vse preveč na pozitivističnih metodoloških

postavkah (kljub temu, da sprejema nekatere izrazito sodobne teze), katerim zlasti manjka upoštevanje posebne avantgardne (lahko bi uporabili tudi kakšen drug izraz) strukture. Le-ta bi lahko veliko pripomogla k razumevanju družbenega položaja obeh gibanj, njihovih globalnih odnosov do sočasnih ideologij kot tudi do tradicije, njeno idejno-estetsko naravnanoost, skratka ves tisti »metatekst«, v okviru katerega se pojavljajo posamezni avantgardni simptomi, ki jih Bergerjeva študija dokaj dosledno in tudi plastično beleži. Samo s takšno strukturo je najbrž mogoče pojasniti, zakaj se, sočasno z dado in neodvisno (genetično) od nje, v ZDA s F. Picabio in M. Duchampom uveljavljajo povsem identične težnje.

Marko Juvan
Ljubljana

Zapiski

Pripombe k novemu učnemu načrtu za pouk književnosti v usmerjeni srednji šoli*

Naslov se nanaša na že sprejeti učni načrt – njegov avtor ni naveden – za prvi dve leti šolanja, na referat Silva Faturja O možnosti drugačnih načrtov pouka književnosti v usmerjenem izobraževanju – objavljen je bil v 2. št. JiS 1980/81, s. 68–73, in na osnutek načrta za zadnji dve leti, ki ga je razposlal šolam Zavod SR Slovenije za šolstvo decembra 1980 brez navedbe avtorstva. Pregledovanje vseh treh stopenj novega učnega načrta zajema samo njihov strokovni vidik.

I

Sprejeti učni načrt je objavljen pod naslovom Skupna vzgojnoizobrazbena osnova v usmerjenem izobraževanju (izdal Zavod SR Slovenije za šolstvo, Ljubljana 1979, s. 31–52). V njem je zapisano, da mora učitelj seznaniti učenca ob starih orientalskih in antičnih besedilih s »temelnjimi pojmi o književnosti« (37), vendar ni pri tem poudarjeno, kateri so ti pojmi. Zanimivo je, da učni načrt za pouk jezika natančno ločuje funkcijske zvrsti jezika in med njimi tudi umetnostno. Možnost učinkovite povezave med literarnim in jezikovnim poukom je ostala neizkoriščena, poleg

tega pa učni načrt ne precizira značilnosti književnega besedila, saj ne poudari njegove fiktivnosti, po kateri se razločuje od neumetnostnih. Sploh je že na prvi pogled očitno, da je učni načrt za jezikovni pouk neprimerno bolj pretehtan, ker upošteva dognanja sodobnega jezikoslovja, medtem ko učni načrt za književnost ne vključuje ugotovitev sodobne literarne vede. Dokaz za to je spet Pojasnilo k poglavju o orientalski in antični književnosti, ki pravi, da mora učitelj razložiti oz. utrditi pojme »kot so npr. snov, vsebina, misel, avtor« (37). Pri tem se je sestavljalec načrta očitno samo spogledoval s Kmeclovo Malo literarno teorijo (Lj., 1976), sicer ne bi mogel povzeti iz nje pojma »vsebine«, katerega strokovno neustreznost priročnik natančno opredeli. Še huje je s pojmom »avtor«, ki je res omenjen v naslovu enega izmed podpoglavij priročnika, toda ta je le izhodišče za razlago pojma »literarni subjekt«, ki spada med poglavitne literarnoteoretične pojme, ki bi jih moral učenec spoznati, razen tega je tudi v skladu z že omenje-

* Avtor nam je poslal članek že na začetku meseca aprila t.l., vendar ga v zadnji številki prejšnjega letnika (JiS XXVI, št. 7-8) nismo mogli objaviti, ker je bila posvečena samo Jurčiču in Levstiku. Zdaj ga objavljamo zaradi nekaterih zanimivo zastavljenih vprašanj, čeprav se zavedamo, da zaostaja za dogajanjem. – Uredništvo.