

njene izpovedne pretenzije so široke in raznovrstne, v ubeseditvi dosežejo veliko mero koherentnosti, kar daje zbirki še veliko estetsko vrednost. Zato jo, ne le zavoljo aluzij, parafraz ali citatov na ravni motivov ali jezikovne stilizacije, lahko uvrstimo med najboljše pesniške zbirke njegovih sodobnikov, kot so npr. Strniša, K. Kovič, Zajc. Prav tako pa ni mogoče utajiti povezave z nekaterimi bivanjskimi in socialnimi položaji iz starejše pesniške tradicije, npr. zlasti Jenka, morda še Jarca in Kosovela.

Marko Juvan

ZAVEZANOST ŽIVEMU GLEDALIŠČU

(Dušan Jovanovič, Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre)

»Namesto hermenevtike potrebujemo erotiko umetnosti.«

Susan Sontag

Pred nedavnim je v zbirki Mladinske knjige Nova slovenska knjiga izšla relativno obsežna, časovno razvojno izčrpna in elegantna knjiga Dušana Jovanoviča z naslovom Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre. Ta knjiga se zdi kar nekakšna ustrežna kodifikacija Dušana Jovanoviča in njegovega gledališkega ustvarjanja v center slovenskega (in nemara tudi jugoslovenskega) gledališkega prostora. Polemičnim zaostritvam v zadnjem času navkljub je treba priznati, da je to mesto, ki mu tudi pripada.

No, pravzaprav gre za peto Jovanovičevo knjigo, ki je naslednica prvenca iz leta 1968, romana Don Juan na psu, dveh iger iz leta 1970: Norci in Znamke, nakar še Emilija, ter 1978. izdanih treh TV dram: Avtostop, Sobota popoldne in Še vedno ga ljubim.

Poleg Osvoboditve Skopja so v novi knjigi izšle še naslednje gledališke igre: Življenje podeželskih plebojev po drugi svetovni vojni, Generacije, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka

ter Karamazovi. Knjigo je uredil in ji napisal spremno besedo Andrej Inkret. Izbor tekstov je dovolj nazoren in smisel, saj nam daje vpogled v avtorjev razvoj, ali bolje, v smeri, ki jih njegova misel in angažma ubirata. Za Jovanoviča bi težko trdili, da je na različnih stopnjah svoje ustvarjalnosti bolj ali manj angažiran avtor, menim, da gre zgolj za različne vrste angažmaja, ki pa se prilagaja ustvarjalnemu trenutku, komunicira s svojim časom. In v tem okviru je Jovanovičevo gledališče lahko kritika, polemika, ironična burleska, velikanska revija, ogledalo ali refleksija časa. V svoji najgloblji biti pa se vedno bori, da bi črpalo moč iz avtonomne ontološke razlike. Pri tem pomeni branje Jovanovičevih tekstov pomanjkljivo informacijo, gre za fazo scenarija, ki pa še ni zaživel v svoji polnosti na odru. Kajti Jovanovič je najprej in predvsem človek gledališča in njegovega rituala. Verjame v katarzo, čeprav bi težko trdili, da zanj velja tudi to, kar Aristotel govori o tragediji: ob nji lahko neizmerno uživamo že ob branju samega teksta.

ŽIVLJENJE PODEŽELSKIH PLEBOJEV PO DRUGI SVETOVNI VOJNI ali Tuje hočemo, svojega ne damo, je *commedia dell'arte*, ali bolje: Jovanovičeva vaja v stilu te zvrsti, ki pa se od vzora razlikuje, če ne po drugem, vsaj po svoji fiksni obliki. Predlog naj bi mu bil *canovaccio* neznanega avtorja iz šestnajstega stoletja, z naslovom Trije rogonosci. To komedijo zmešnjav so prvič uprizorili v SSG v Trstu, leta 1972. Gre za naročen tekst, ki v ničemer ne sega zunaj svojih začrtanih komedijskih okvirov ljubzenskih zmešnjav desetih junakov, ki se spleta in prepleta v nepregledno zmedo. Gre predvsem za situacijsko komiko, ki se izčrpuje iz prizora v prizor. Junaki zato ne potrebujejo kakih posebnih psiholoških karakterizacij in so zato zreducirani na tipe. Pomagajo si z jezikom, z njegovimi prešernimi domislicami, igrivostjo in možnostjo

izraza. Skratka: ta najbolj nezanimiva Jovanovičeva drama (nezanimiva zato, ker se zdi, da ni sposobna nobenega novega presenečenja ali možnosti, saj je v svoji komedijski čistosti popolnoma enoplastna, z redkimi parodizacijami in aluzijami na Shakespeara, Flauberta vred.), izstopa iz njegovega ustvarjanja kot nekakšna ljubka stilna vaja, ki pa obenem ne zmore očarljive polnosti in tudi večplastne humornosti dobre komedije, ki nas hkrati z zabavo tudi zavezuje. Na drugi strani pa ta erotična zanesenost nima svobode in radoživosti *commedie dell'arte*, nima niti njene kostumsko-zgodovinske patine in razbrzdane objestnosti. Jovanovičeva igra tu ostaja zgolj igra, taka, kakor o nji govori Andrej Inkret. Je nekakšno otroško veselje igranja, posnemanja in preizkušanja, ki nikoli ne pogleda izza te svoje ograde in je ves njen smisel in pomen v nji sami in v naši pripravljenosti ali sposobnosti stopiti v njen ris. Vendar pa ta precej feydeaujevski ris erotičnih zmešnjav ne vsebuje niti dovolj zanesene, ljubke, prekucniške in pomenljive komike, niti dovolj verbalističnih verbalizmov, da bi nas magično potegnili v svoj ris. V svojem bistvu morda skriva le formalizem in dolgočasje.

Ta »čista« komedija tudi nekako izstopa iz smeri, ki se nakazuje v drugih Jovanovičevih tekstih tega obdobja, zaznamovanega z izrazom ludizem. Norci in Znamke, nakar še Emilija sta navidezno prav tako ludistična igrača, ki črpa svoj šarm v odprtih možnostih in prekucnjeni tradiciji, v ironiji in preprostem navdušenju za igro. Pa vendar oba ta teksta nosita v sebi elemente, ki niso enopomenski, ki jih je pravzaprav moč napolnjevati s pomenom. Zdi se, da se deli prilagajata času. Danes ni več pomemben njun ludistični izvor, njuna avantgardna preteklost slovenskega gledališča, Pekarne in Gleja, ni več pomembna njuna dozdevna netendencioznost ali pa njuna naravnost s socialno-duhovno

kritiko. Danes je vse to v bistvu nepomembno: v lanski sezoni so v Celju uprizorili popolnoma novo razumevanje igre Znamke, nakar še Emilija! No, to je hkrati tudi razumljivo, saj imajo Jovanovičevi zgodnji teksti vsaj eno skupno značilnost, in to so precej tipizirani junaki, ali pa celo junaki brez identitete, ki so osnova za nekakšno luditistično schillerizacijo. So zgolj orodje in ne akterji, ki pa v svoji ludistični odprtosti puščajo dovolj široko polje interpretaciji.

IGRAJE TUMOR V GLAVI IN ONESNAŽENJE ZRAKA je eden ključnih Jovanovičevih tekstov, nekakšna kulminacijska točka zgodnjega ustvarjanja, ki doživi v tej igri svojo artistično samorefleksijo in najsijajnejši razmah. To je dekadencia-višek, ki pa hkrati, ko maksimalno afirmira staro, že tudi naznanja novo. Ta igra v treh dejanjih, ki se dogaja najprej v redakciji dnevnega časopisa, nato pa v gledališču, je predvsem možnost za veliki gledališki spektakel. (Ta plat teksta je zanimala tudi v največji meri Ljubišo Ristića pri njegovi zelo odmevni in bombastični postavitvi v Celju leta 1976.) Prav gotovo je tudi ta tekst pridobil nove kote gledanja in razumevanja s časom, ki je pretekel od časa njegovega nastanka. Danes, ko berem ta precej širokopotezni tekst, si ob njem lahko predstavljam tudi asketsko predstavo. Predvsem pa sili iz njega misel, avtorefleksija gledališča, gledališkega ustvarjalca, vprašanja o biti in bivanju gledališča danes, o njegovi poziciji, možnosti, zavezujočnosti, iskanju, resnici. Danes je odtujenost na vseh področjih človekovega bivanja temeljna tema filozofije, sociologije in umetnosti. V sodobnem splošnem razsulu vrednot, idealov se zdi, da je nastopilo novo polje človekove preokupacije, ki je vidno na vseh področjih umetnosti in tudi v gledališču. Kakor pravi Jovanovič v pogovoru s Tonetom Peršakom (Pogovori z režiserji): ... »Povsod se oblikujejo novi interesi in propadajo stari vzorci;

povsod stare vrednote, ki so v razsulu, iščejo nove različice, predvsem v etičnem pomenu besede. V zvezi s tem se pojavlja problem odgovornosti. Mislim, da bo v sklopu teh vprašanj ravno vprašanje etike v najkrajšem času prišlo v ospredje.«...¹

Poljski mesečnik Kino je objavil »pogovor z znanim režiserjem Romanom Polanskim (prevod je objavil Franci Slak v reviji Stop). Ta režiser, ki je vedno šokiral s svojimi črnimi filmi absurda, groze, ironije in nasilja, je popolnoma presenetil svoje gledalce z zadnjim filmom Tess, ki ga je zvesto posnel po literarni predlogi Thomasa Hardyja. Na vprašanje, kaj pravzaprav pomeni ta preokret, morda izhod iz krize, odgovarja Polanski med drugim tudi tole: »Zadnje čase sem opazil, da je svet okoli nas vse bolj absurden in nadrealističen. Prišel sem do sklepa, da so preproste stvari, osnovna človeška čustva, ki jih izraža na enostaven način literatura 19. in prve polovice 20. stol., bolj zanimive, kot vsa ta avantgarda, ki je pred tem vplivala name. In tako sem se lotil Tess«...

In Tumor je kakor nekakšen labodji spev, s katerim se je eksperiment uradno preselil v ljubljansko Dramo (tam sem gledala gostovanje te predstave v izvedbi celjskega gledališča). Pomeni prelomnico, ki kaže v novo smer čutenja sveta, v novo (in stokrat staro) misel o svetu. Tako lahko ponovno citiram odlomek iz že imenovanega pogovora, v katerem Jovanovič dovolj nazorno strne to novo pozicijo ustvarjalca: ... »Ustroj sveta je postal tako neverjetno zapleten, da je človek, kot posameznik, kot interesna grupa, celo kot družba v celoti, dokončno postal nemočen pred določenimi, npr. pred ekološkimi in znanstvenimi problemi, pred celo vrsto stvari, ki so posledica tehnološke revolucije... naš Razvoj

pravzaprav določa. Znotraj vsega tega se obnašamo natančno tako, kot so se ljudje obnašali pred dva ali tri tisoč leti, ko so bili bogovi in je bil smisel kozmosa izenačen s slepo usodo. Bogu na noben način nisi mogel blizu in se mu prikupiti; naj si bil še tako priden, je bilo vseeno vse odvisno od usode. Tako smo kot civilizacija, govorim o planetarni skušnji, postavljeni pred novi prag tragičnega, kjer je katarza možna. In mislim, da je nereduktibilnost teatra na znanstveno, na politično, na pragmatično, na razložljivo v sociološkem ali kakršnem drugem smislu, pravzaprav posledica nemoči teh disciplin, da razložijo, osrečijo, razjočejo, da zavarujejo, odpustijo in olajšajo, da spravijo človeka s smislom bivanja.«¹

Po razbrzdani evforiji nešteti, neomejenih možnosti eksperimentiranja, se v Tumorju vprašamo spet enkrat o smislu, o bivanju, o resnici gledališča. V tej igri se navidez meje med življenjem in igro zabrišejo, saj nas ne spustijo v gledališče, da bi prisostvovali predstavi, ampak nas popeljejo v nekakšno časopisno redakcijo. Tam so sicer igralci in nekaj igrajo, toda prav kmalu se z dvema med njimi odtihotapimo v okupirano gledališče, kjer smo priče in soakterji čudnim dogodkom. Gledališče prestopa svojo mejo. Ali jo prestopamo tudi gledalci?

V tej vsebinski zarezi s Tumorjem se ponovno lahko vzpostavi meja med avditorijem in odrom. Gre za poizkus revitalizacije naše zavesti o gledališču, gre za novo osmišljanje rituala, gre za novo obzorje katarze. In gledališče postaja ring ontološke razlike, zdi se, da za Dušana Jovanoviča bolj kot kadarkoli prej obračun z življenjem, ki ga znamo morda resnično živeti le na odru. Sedaj prihajajo teksti z izrazito družbenopolitično problematiko, ki pa imajo skupno in bistveno potezo: njihovo gonilo so posamezniki, individui in ne več tipizirani liki. Teksti in njihova problematika, snov, postajajo

¹ Knjižnica MGL — Tone Peršak: Pogovori z režiserji (Ljubljana 1978) citata sta s strani 192 in 195.

konkretni in kažejo v morda sedaj edino aktualno možno smer avantgarde: v politično gledališče (Najuspešnejša predstava pretekle sezone je Rističeva Missa in a minor, ki je veliki politični teater.)

Etično je tisto, kar nas ponovno zavezuje.

GENERACIJE, igra, ki je prerasla v TV igro z naslovom Sobota dopoldne in nadaljevanko Konec tedna, je prvi rezultat nove ustvarjalne etape. Tu lahko končno govorimo o dramskem subjektu, ki je nosilec dogajanja in izpovedi. V nasprotju z dosedanjimi deli, se zdijo Generacije popolni radikalni obrat, saj docela naturalistično posegajo v naš vsakdanjik, dogajanje teče brez kakršnihkoli dramskih zapletov in napetosti kot zvest posnetek povprečnega življenja neke malomeščanske družine. Življenja treh generacij: starejše, že upokojene, srednje, ki je v razcvetu svojih moči, in mlajše, ki je še vedno neke na robu, v svoji obvezni opoziciji. Njihov vsakdanjik poteka mirno in gotovo skozi drobna valovanja prepirov in veselja, majhnih zadovoljstev in majhnih želja, po svojih ustaljenih tirnicah, ki jim pravimo »življenje«. In vendar Jovanovičev tekst kljub spretosti v karakterizaciji likov, ki jim daje simpatično prepoznavnost, ne skriva svoje ironije. V tem življenju, ki se pred vsakim človekom kaže kot izpolnitev mladostnih tavanj in iskanj, se ne skriva nič drugega kot nevznemirljiva rutina utečenih tirnic, kjer se ideali spremenijo v idealčke, interesi se skrijejo za domači plot, komunikacija se prelevi v končni konsekvenci v osamljenost, v družinski individualizem. In tako postajajo junaki igre pred našimi očmi domači, vedno bolj prepoznavni, čudno simpatični in hkrati ničevno neobogljivi. Nemočni, smešni in samozadovoljni v svojih malih frustracijah, spominih, načelih, sanjah in razsvetljenjih. Popolni realizem dogajanja, ki je slikovito podčrtan z jezikom, ki nosi jasna generacijska obeležja, funkcionira

samokonstitutivno v intencionalnosti igre. Gledališče je do popolnosti postalo ogledalo. Kaže natančno in nezlagano podobo, zdi se, kot da bi ne sedeli v gledališču, ampak kukali skozi okna v hiše navadnih, nam podobnih ljudi. Potrebno je le še to, da v ogledalu priznamo tudi sebe, naš »občanski«, privatniški svet, ki se nezavedno skriva za svojimi zidovi v tihi, mirni, nevznemirljivi zasebni idili, v privatni ilegali »življenja« pred življenjem.

Toda šele z OSVOBODITVIJO SKOPJA² lahko govorimo o Jovanoviču kot dramatik, saj gre za njegov prvi dramski tekst, v katerem lahko govorimo o odnosu subjekt-objekt, o transcendenci, usodnosti in jasnem sporočilu. Dramski subjekt je tu resda postavljen v vlogo opazovalca stvari, ki se mu dogajajo. Majhen deček pač ni ustvarjalec dogajanja, ampak le nema priča. Toda prav s svojo otroško optiko dojemanja sveta ga lahko podoživljamo, sočustvujemo z njim, doživljamo njegovo tragiko. Zoran je v svoji neobogljivi prisotnosti v grobem, iracionalnem času soroden malemu junaku Obarvane ptice J. Kosinskega, čeprav je njegov svet manj drastičen v svojem nasilju. Zoran je antijunak, pasivna priča in žrtev, ki je nasilno pretrgana v svojem naravnem toku otroštva, postavljena v kritične situacije, ki mu dajejo pečat in ga izoblikujejo v človeka.

Igra je sestavljena iz treh dejanj, ki razpadajo v šestintrideset prizorov, spominskih slik, te pa so vse dovolj zgoščene in slikovite, da se sestavljajo v kontinuirano zgodbo in jasno razčlenbo junakov, njihovih razmerij, usod. Jovanovič si pomaga z vsemi pripomočki, ki so mu v tej etnično raznovrstni skupnosti na voljo, z njimi nonšalantno niza simbole, gradi dramatične scene in se ves čas spogleduje s patetiko. Vendar je dovolj spreten, da

² Osvoboditev Skopja je bila prvič objavljena v Prologu št. 33—34, letnik IX 1977

vanjo nikoli resnično ne zaide, ampak jo uporabi za to, da nas pretrese, gane, prisili v razmišljanje, da nas potegne v svoj ris.

Čeprav je viden ustvarjalni preobrat v Jovanovičevi dramatik, ki se poleg že omenjenih vsebinsko izpovednih znakov kaže tudi v tem, da akcija prehaja v dialog; to se kaže že leta 1974 v Žrtvah mode bum-bum, kasneje pa se kristalizira skozi opuščanje ludističnih elementov absurda in akcije. Vendar pa je treba poudariti, da kljub tem vsebinsko-formalnim spremembam Jovanovič še ne menja svoje kože. Tako kot ne moremo za njegovo ludistično obdobje trditi, da je zgolj evforija ludizma, ampak ima v sebi že vsebovano družbeno-moralno kritiko in molitve, ki jih kasneje še razpreda. Eden takih najbolj izrazitih, etično angažiranih motivov je prav gotovo otrok, ki se kot Janezek pojavi že v Norcih, otroka uporabi v Karamazovih in seveda doslej najdosledneje v Osvoboditvi Skopja. Otrok mu pomeni prvinsko zavest, arhetipski princip pasivne, neusmerjene zavesti in hkrati že kar filozofski princip otroškosti kot izvirne biti svobode, ki ustvarja nove vrednote v prisposobi igre. Tako je Janezek v Norcih izgubljeno bitje, ki ostane na koncu samo na odrin joka. Zoran in Mitičevi sinovi v Karamazovih tudi ostanejo sami, v svoji otroški optiki izločeni pričevalci dogodkov, ki se vrstijo v svetu odraslih, vendar senzibilni opazovalci, ki se življenje neusmiljeno vtiskuje vanje.

V svojem iskanju ponovne tragične identitete gledališča (tragične seveda pogojno, saj je jasno, da naš svet ni primerljiv z antičnim občudovanjem tragike sveta; gre seveda za iskanje naše lastne tragične identitete znotraj današnje sveta), posega Jovanovič nazaj, v zgodovino, tja, kjer obstaja možnost tragičnega prostora, v zgodovinske trenutke velikih preobratov, kriznih obdobj. To sta NOB in obdobje informbirojevske resolucije, obdobji, ki nista toliko oddaljena, da bi avtor ne bil z

njima osebno obremenjen. Vendar se zdi, da KARAMAZOVI oziroma Prevzgoja srca ne uspevajo tako prepričevalno komunicirati z občinstvom, kot se je to zgodilo v zgoščen, osebno prizadeti in spretno ganljivi avtobiografski (z določeno distanco seveda) pripovedi Osvoboditve Skopja. Zdi se, da se s Karamazovimi konstituira Jovanovičev ekskurz v politično gledališče. Kolikor se danes kaže možnost avantgarde in angažiranosti spet le v politični angažiranosti, kolikor se kaže angažma le kot politični angažma, je to le dokaz avtorjeve komunikacije s trenutkom. Vendar, čeprav pri pojmu politično gledališče ali politični angažma ne gre za vulgarizacijo, poenostavitev, plakarno sporočilnost umetniškega akta, obstaja vedno nevarnost, da zaidemo v papirnato razglašanje načel.

Drama Karamazovi je sestavljena iz dveh zelo različnih delov: prvi del prikazuje tragično usodo Svetozarja Mitića, ki postane tragična žrtev svoje zmote, svoje nesposobnosti razumeti, pravilno reagirati v trenutku velikega preobrata v letu 1948. Spremljamo leta njegove prevzgoje srca v zaporu, dokler ne pokaže prepričljive zmage nad usodnimi dvomi. Toda, ko ga končno izpustijo domov, k otrokom in ženi Olgi, ni sposoben ničesar drugega kot umreti. V Mitiču je dana zasnova tistega tragičnega občutja, ki ga imamo danes ob Ojdiu — prav tako tragične žrtve lastne pomote v igri bogov.

Drugi del se posveča dvajset let kasneje življenju Mitičevih sinov. Tako kot je Mitičevo življenje usodno zaznamovala politika, je življenje njegovih sinov anarhija, konformizem in puhli hedonizem, skrajno individualistično življenje v času, zgolj privatniška napetost, ob kateri popolnoma zbledi in izgubi smisel usoda njihovega očeta. Svet velikih načel in svet konformizma si stojita nasproti, generacijsko povezana, vendar popolnoma neodvisna drug od drugega, politiziran in depolitiziran svet izključujeta drug drugega skozi indivi-

dualne usode, ki ostajajo enakovredne, ne glede na čas, v katerem se izpolnijo.

Zdi se, da v Karamazovih ideja še ni našla svoje ustrezne forme; drama se nekako vrača k ludizmu, (celo brivec, element Norcev, se tukaj spet pojavi precej ludistično). Junaki ne živijo v svoji osebnosti, individualni popolnosti, ampak ostajajo precej neizraziti, shematizirani nosilci pojavov, tekst ostaja deklarativen, brez izrazite individualne čutne vsebine, ki je osnovna oblika Jovanovičevega osrednjega in verjetno tudi v zadnjih letih jugoslovanskega osrednjega gledališkega teksta, Osvoboditev Skopja. Ali pa osrednjega gledališkega dogodka? — Dejstvo, da so Osvoboditev Skopja skoraj hkrati uprizorili v treh velikih jugoslovanskih gledališčih, v Zagrebu (Ristić), v Ljubljani (Georgijevski) in v Skopju (Unkovski) z velikim uspehom, kaže na misel, ki sem jo želela še posebej poudariti: mislim, da pomen Jovanoviča ni toliko v gledaliških tekstih kot dramski literaturi, saj le-ta včasih učinkuje kot scenarij. Mislim, da je osrednja vloga in pomen Jovanoviča na odskih deskah samih, kjer se že vrsto let postavlja v ospredje kot nebrzdani, strastni iskalec resnice gledališča, kot borec za njegovo živost, aktualnost, izzivalnost. Najsi bodo to njegovi teksti v lastni režiji ali v postavitvi podobno čutečih režiserjev, ali pa naj gre za tekste Cankarja, Schillerja, Šeliga in drugih, vedno je tu navzoča eruptivna erotika gledališkega dogodka.

Kolikor so njegova dela lahko tendenciozna, nekontrolirana erupcija vseh možnih zmesi, vprašljivo kritična, za nekatere neetična in predrzna, so vendarle poštena v svojih neustavljivih prizadevanjih za živim gledališčem, ki nas potegne v svoj magični krog z izzivom in spektaklom gledaliških možnosti. Njegovi literaturi bo verjetno sodil čas, sodobnost pa ni mogla hladnokrvno in nezainteresirano mimo nobene njegovega gledališkega dogodka.

Barbara Habič

JANKO KOS, MORFOLOGIJA LITERARNEGA DELA

J. Kos v petnajstem zvezku Literarnega leksikona* obravnava eno izmed področij sodobne literarne teorije — morfologijo ali oblikoslovje. »Po razdelitvi, ki jo je uveljavil A. Ocvirk v svoji Literarni teoriji (1978), bi spadala v okvir poetike, saj med nalogami poetike Ocvirk omenja tudi morfološko analizo literarnih del s kompozicijskimi vprašanji« (str. 6).

Iz drugačne razdelitve literarne teorije, ki jo je opravil J. Kos uvodoma, sledi, da spadajo v okvir moderne literarne teorije ob morfologiji še naslednje discipline: ontologija literarnega dela, ki jo zanima način obstajanja literarnih stvaritev: fenomenologija, katere predmet je bistvo umetniškega dela; aksiologija pa preučuje vrednote in vrednotenje literarne umetnine. Na nastanek in razvoj teh vej literarne teorije so vplivali novi filozofski in znanstveni tokovi, npr. ontologija, strukturalizem, estetika recepcije, ki jih predstavljajo Martin Heidegger, Roman Ingarden, Roman Jakobson, Jurij Lotman, Ferdinand de Saussure, Robert Jauss in drugi.

Bistveno in najznačilnejše v Kosovem zvezku o morfologiji literarnega dela je to, da ločuje med notranjo in zunanjo formo. Delitev na ti dve kategoriji oz. poskusi takšne klasifikacije so se pojavljali že prej (Shatesbury, Ermatinger, Walzel), vendar nejasno, pomanjkljivo in za sodobno literaturno vedo nesprijemljivo. Ta takšno delitev ne zavrača, pač pa uvaja novo razmerje med njima, ki je enako variabilnosti oz. invariabilnosti, kar pomeni, da se zunanja forma lahko spre-

* Janko Kos, Morfologija literarnega dela, Literarni leksikon, 15. zvezek. Opremil Jože Brumen. 103 str. Ureja uredniški kolegij: Darko Dolinar, Janko Kos, Majda Stanovnik, Drago Šega. Glavni urednik Janko Kos. Edicijo zasnoval Anton Ocvirk.