

Pripadnik in celo eden izmed utemeljiteljev t.i. zagrebske šole je avtor zanimivega dela z naslovom *Poetika oporekanja* (*Poetika osporavanja*, odslej citirano kot PO), ki se v mnogočem naslanja na njegova prejšnja dela, predvsem na *Stilske formacije* iz leta 1976, in jih tako dopolnjuje. Čeprav je Flaker specialist za rusko književnost, njegova dela daleč presegajo zgolj njen okvir, saj se loteva celo takšnih vprašanj, kot je jeans-proza, na področju literarne teorije pa uvaja nekaj novih terminoloških zvez, npr. »stilna formacija« in »optimalna projekcija«, ki sta obe kar se da pomembni za preciziranje pojma avantgarda. Tu je Flaker opravil pomembno delo in sodi med zanimive razmišljevalce o avantgardi v jugoslovanskem okviru in čez. Pri tem prihaja v tiho ali glasno polemiko z danes vodilnimi tezami na tem področju, ko na eni strani ugovarja »prvaku« definiranja pojma avantgarda Madžaru Szábolcsiju, po drugi strani pa nasprotuje Jeanu Weisgerberju in njegovemu belgijskemu centru za preučevanje avantgarde. Slednji namreč poimenuje osnovne tipe avantgarde po gibanjih, hkrati pa teži k rekonstrukciji temeljnega modela in k preučevanju njegovih transformacij; zaradi tega je prisiljen najprej določiti »strukturo francoskega nadrealizma okrog 1924«, da bi na tej osnovi lahko začrtal njegove spremembe od Belgije od Bliznjega vzhoda, pri tem pa očitno ne more priti do nekega nadrejenega pojma, ki bi povezoval in zajel vse te dejavnosti. Flakerjevemu modelu avantgarde tak način seveda ne more biti pogodu. S Szábolcsijem se ne strinja v nekem drugem, zelo bistvenem detajlu pri preučevanju avantgarde, saj Szábolcsi definira avantgardo ko »zbir gibanj« (v tem je podoben Weisgerberju), s tem pa po Flakerjevem mnenju postavlja v prvi plan manifeste in programe, ne pa umetniških del. Ko nam-

reč Szábolcsi definira avantgardo kot gibanje, ga »postavi nasproti nečemu, kar niso gibanja, ampak dela« (PO, 324). Pri tem gre za problem »različnih gibanj« oziroma za »osnovne tipe avantgard, imenovane po gibanjih«, kar je nedvomno povezano z dejstvom, da je gibanje postavljeno nasproti delu (v prvem primeru pri Szábolcsiju), oziroma da je treba rekonstruirati »temeljni model«, kot to počne Weisgerber.

Pri rešitvi tega problema, ki je skupen Szábolcsiju in Weisgerberju, Flaker očitno ne izhaja iz raziskovanja posameznih avantgardnih gibanj, da bi na tej osnovi odkril temeljni model, pa tudi ne iz preučevanja programov in manifestov, ampak iz tekstov samih, ki v določenem razdobju »kažejo številne sorodnosti, ne glede na to, kako razlagajo svoje postopke njihovi avtorji« (PO, 220). Uvedbo občega pojma avantgarda za vse te raznorodne pojave med leti 1910–1930 utemeljuje Flaker z družbeno funkcijo teh tekstov kot umetniških izdelkov. Ob njihovi analizi »lahko opazujemo, kako se estetsko prevrednotenje sveta, kar je izhodišče vsakega avantgardnega teksta, postopoma veže z drugimi funkcijami: z moralno, etično in končno s socialno – z zadnjo celo v smislu politične revolucionarnosti.« (PO, 326). Po Flakerjevem mnenju torej opravičila za uvedbo občega pojma avantgarda ni mogoče iskati v rekonstrukciji temeljnega modela, ampak kvečjemu v družbeni funkciji »vseh modelov«, prav tako pa ne v analizi programov in manifestov, ki »lahko samo pomagajo pri odkrivanju nekaterih avantgardnih intencij (in) ponudijo neko splošno orientacijo.« Poleg tega izhaja Flaker tudi iz dejstva, da so predmet literarne zgodovine estetsko funkcionalizirani teksti in da potemtakem tudi »predmet preučevanja avantgarde ne morejo biti zgolj avantgardni programi in manifesti (...) ampak najprej teksti, od katerih pričakujemo poudarjeno poetično funkcijo.« (PO, 20). Flaker zato nasprotuje tistemu

definiranju, ki kot avantgardo označuje »struje in tendence z dobro definiranim programom na estetskem, filozofskem in pogosto tudi na političnem planu«, saj pomeni takšno razumevanje problema »poenostavitev, ki ne pride dlje od zbiranja programov in manifestov in pogosto tudi konča z njihovim citiranjem.« (PO, 22). Na tem mestu je treba opozoriti, da Flaker pri svojem vztrajnem raziskovanju zgolj estetsko funkcionaliziranih tekstov, katerih temeljna značilnost je družbenost, zaide v protislovje s svojo trditvijo, o kateri bo še govori, da je avantgarda antiformalna formacija in da ji je le malo do samih izdelkov, zato razlogov za skupni pojem avantgarda ni mogoče iskati na tem nivoju. Res pa je, da Flakerju tu manjka natančnejša opredelitev in razčlenitev zgodovinske avantgarde, ki bi mu šele omogočila spoznanje, da je družbenosti največ tam, kjer sploh ni več tekstov kot umetniških izdelkov, se pravi v radikalni avantgardni antiformalaciji, če naj to pomenimo flakerjansko. Prav tako bi moral natančneje opredeliti sam pojem manifesta, saj ga ni mogoče kar preprosto odpraviti in s tem enkrat za vselej rešiti problem. Pri ločnosti, ki se mu je ponudila ob obravnavi razmerja avantgarda – mimesis, preprosto ni izrabil, da bi skozi pokazal na gnoseološki moment v avantgardi, s tem pa morda tudi na pomen tradicionalnih literarnih struktur za obstoj same avantgarde in za odnos, ki ga imajo do te problematike literarne in umetnostne znanosti.

Kot že rečeno, se je Flaker zadeve lotil »od zgoraj« in jo poglobljal vse od svojih prvih del do najnovejše *Poetike oporekanja*. V ta namen se zdi upravičena aplikacija pojma stilna formacija (Flaker se ima za njegovega izumitelja) na sam pojem avantgarda. Že v *Stilskih formacijah* iz leta 1976 govori o tem, da bi obči pojem avantgarda utegnil rešiti številne dileme, pred katerimi se znajdevajo literarni zgodovinarji 20. stoletja. Prav z njegovo pomočjo in ne zaradi kakega

terminološkega fetišizma utegnemo prekri različnosti, kakor jih srečujemo pri pojavih v evropski literaturi med 1910 in 1930. Samo v primeru, če pojem avantgarde odlepimo od označevanja posameznih pesniških in umetniških gibanj, ki so se ponašala z njim, dobimo nadrejen, obči pojem, ki zajema vsa ta gibanja v celoti. S tem v zvezi je zanimivo pripomniti, da Flakerjevo najnovejše delo bistveno ne dopolnjuje *Stilskih formacij*, ki so v našem prostoru prve poskušale vzpostaviti in trdneje zakolicičiti pojem avantgarde z vsemi njegovimi potrjujočimi in zanikajočimi določili. V *Poetiki oporekanja* pa lahko že jasno ugotavlja, da je med leti 1970 in 1980 pojem avantgarde doživel široko znanstveno uporabo, saj se je, kot pravi, »pri poskusih sinteze zelo raznorodnega materiala očitno pojavila potreba po nadrejenem pojmu« (PO, 10). Tako se torej pojem avantgarda kot literarnozgodovinska kategorija vse bolj ustalja tudi pri nas, kljub slabostim, ki jih prinaša s sabo, saj ga je mogoče uporabiti kot »reklamno parolo za številne umetniške podvige« (J. Wierzbicki); uporabiti pa ga je mogoče tudi za t. i. sedemdeseta leta in tu leti Flakerjev očiitek predvsem na nas Slovence, češ da smo pri rabi tega pojma neprecizni – čemur bi za zdaj le stežka oporekali. To je danes tem manj upravičeno, ker je avantgarda v svetu že ustaljen literarnozgodovinski pojem, ne nazadnje pa tudi zato, ker danes že živimo v času po avantgardi, ki je prav tako dobil svoje ime: postmodernizem.

Rekli smo že, da je Flaker definiral avantgardo kot antiformalno formacijo in se pri tem oprl na pojem stilne formacije, ki ga je sam »izumil« in ga prvič uporabil v članku o realizmu leta 1958, z željo, da bi se odtrgal od pojmov »smer« in »metoda«, za katerima sta stali pozitivistična in normativna konceptija literarne zgodovine. Pojem stilne formacije se je zdel takrat Flakerju primeren za označitev zgodovinskih stilnih enot, hkrati pa je ustrezal marksistični histo-

riografiji in njenemu pojmu družbena formacija. Ob neustreznosti tradicionalnih literarnozgodovinskih pojmov je bil to vsekakor spodbuden poskus. – V zvezi z avantgardo pa se seveda zastavlja bistveno vprašanje, ali jo je mogoče imeti za celovito stilno formacijo ali pa jo določati samo kot estetsko prevrednotenje vsega prejšnjega. Odgovor je jasen in določen: avantgarda ne ustvarja celovitih del, kot se je to dogajalo v tradicionalnih stilnih formacijah; njeno »sevanje je pomembnejše od njenih uresničitev, obseg delovanja na literaturo (pa) veliko večji od njenega jedra, zato je jasno, da o avantgardi kot stilni formaciji ne moremo govoriti, oziroma lahko o njej govorimo samo pogojno, vedno znova poudarjajoč (...), kako se upira kakršnemu koli novemu in zaprtemu sistemu.« (*Stilske formacije*, 208).

Toda kljub temu, da je avantgarda antiformalna formacija, kljub temu, da se bolj predaja ustvarjalnosti kot pa izdelovanju, kljub temu, da je ni mogoče preučevati s stališča estetskih teorij o lepem in da zanjo ne veljajo več tradicionalne estetske kategorije skladnosti, stilne enotnosti, vzvišenega, tragičnega in kar je še teh pojmov, kljub temu, da je presegla Batteuxov pojem beaux arts, po Flakerju še ne pomeni, da je pretrgala vse stike s tradicijo. Prav z estetskim prevrednotenjem estetskih norm tradicionalne umetnosti avantgarda desamentizira podedovane strukture (znani primeri so Malevičeva prekrižana Mona Liza, Duchampsova Mona Liza z brčicami itd.), pri čemer te podedovane strukture dobijo nov in nesluten, v tradiciji popolnoma nepredviden pomen, se pravi, da se resemantizirajo. V tem je meta-tekstualnost avantgarde kot anti-formativne formacije, saj vedno na tak ali drugačen način sodeluje s tradicijo, kajti samo iz takšnega sodelovanja z njo je mogoče preiti v njeno zanimanje in zmalčenje; nečesa, kar ne bi obstajalo, pač ni mogoče prevrednotiti. Metatekstual-

na funkcija je v številnih primerih zelo pomembna za samo razumevanje tekstov, saj jih brez nje ne bi mogli dešifrirati. Pri tem Flaker postavi naslednje pravilo: »Kolikor je, citatni tekst bližji avtorju ali pa pripada tradiciji, ki je funkcionalizirana v formaciji neposredno pred avantgardo (antični mitemi), toliko izrazitejša je njegova desamentizacija, kolikor bolj pa je tekst 'oddaljen' oziroma manj navzoč v zavesti dobe, toliko manjša je tudi možnost za polemiziranje z njim in zato lahko govorimo o njegovi resemantizaciji v novem kontekstu.« (PO, 43; tu za primer navaja Brechtovo delo.) Hkrati s tem in kljub temu pa se avantgarda odpoveduje razlagi ali interpretaciji, pri kateri bi med delom in sprejemalcem obstajal še tretji element – kritik, interpret desamentiziranih in resemantiziranih struktur. Edino, kar avantgarda dopušta in zahteva, je znanstvena pojasnitev njenih postopkov ali pa estetska provokativnost kritike same. Flaker za primer navaja ruski formalizem kot spremljajoč pojav ruske avantgarde. Znotraj formalizma je bilo »zares zelo malo take kritike, ki bi avantgardna dela razlagala sprejemalcu« (PO, 338). To pa je po Flakerju značilno tudi za sodobne pojave, ki se vežejo na avantgardno tradicijo. Strukturalizem prav tako ne razlaga del in jih ne interpretira, poskuša jih znanstveno analizirati in se s svojim jezikom prav tako oddaljuje od sprejemalca.

Ce si obudimo v spominu, da avantgarda ob estetskem prevrednotenju sega tudi po širših in učinkovitejših sredstvih, kot sta družbeno in moralno prevrednotenje, opazimo paradoksalni položaj, v katerem se je znašla. Flaker celo meni, da avantgarda ne more ostati zgolj pri estetskem prevrednotenju, ampak se mora tudi politično funkcionalizirati, kar postane tako rekoč dnevna praksa v času zgodovinskih avantgard, posebej med leti 1917 (čas Oktobra in po njem) in 1930. Flaker ta problem umetniške in socialne revolucije rešuje na preizkušen način, pač tako, da

sooči dve tezi, kjer po prvi ne bi bilo resnične avantgarde brez socialne revolucije, po drugi pa je zadeva ravno obratna. Obe tezi sta bili zgodovinsko preverjeni in skušnje, ki so jih umetniški avantgardisti imeli ob tem, so bile tragične predvsem zanje. Namesto da bi Flaker na tem mestu poiskal resnične vzroke za takšen tragičen zgodovinski nesporazum med politično in umetniško avantgardo, se je zatekel v stereotip, ki se kaže v »nasprotju med potrebami socialne revolucije in tem, kar imenujemo kulturna revolucija, z ene strani, in revolucijo v umetnosti, ki tem potrebam ne sledi, z druge strani« (PO, 337). Kot tipičen primer takega nesporazuma navaja Flaker dihotomijo med Leninovi mi tezami o kulturni revoluciji, ki je želela opismeniti milijonske ruske množice in jim skladno s tem ponuditi tudi »pismeno« umetnost, in rusko avantgardo, ki seveda tradicionalnemu okusu te množice niti približno ni ustrezala. Po Flakerjevem mnenju je vzrok za nastanek tragičnega nesporazuma konflikt med receptivnimi možnostmi širokih množic in avantgardnimi strukturami, pri čemer je očitno, da Flaker izpusti tretji element, element družbenih revolucionarjev in njihove kulturne politike; nastali konflikt je ravno konflikt med prvim in tretjim elementom, ki se med seboj razlikujeta po različnih pristopih k obvladovanju tega sveta, kjer politična moč ravna s svetom po načelu absolutne subjektivitete in dejanskega obvladovanja in gospostva nad svetom, umetniška avantgarda pa po načelu izpraznjene subjektivitete in imaginarnega obvladovanja sveta. Flaker sicer pravilno ugotovi, da avantgarda ne more ostati zgolj pri estetskem prevrednotenju tega sveta, ampak se mora nujno zateči tudi k socialnemu in moralnemu, vendar pa ne razloči ciljev in sredstev, ki jih uporabljajo pripadniki obeh optimalnih projektov, in tako vidi krivca v neukih množicah, ne pa v popolnem razhajanju politične in umetniške avantgarde glede

sredstev, kako priti do skupnega cilja. Flaker trdi, da avantgarda po naravi stvari prehaja iz estetske v politično revolucijo, v resnici pa je avantgardi imanentna revolucija izpraznjenega subjekta in imaginarnega načina obvladovanja tega sveta že od vsega začetka.

Ce smo na začetku rekli, da je družbena funkcija tisti element, ki opravičuje uvedbo pojma avantgarda v znanstveno rabo, potem moramo zdaj dodati še to, da Flaker to funkcijo izvede iz same strukture tekstov, pri čemer pa zide v nevarnost, ki grozi tako rekoč vsem raziskovalcem avantgarde, da jo najprej razumejo kot »sociološko, šele nato pa tudi kot estetsko kategorijo« (PO, 326). Flaker poskuša problem rešiti tako, da definira posamezne postopke, ki so značilni za avantgardne tekste, in prek teh pride do družbene funkcije. Tako naj bi avantgardni teksti razbijali kategorijo časa in prostora, rusili evklidovski prostor in ga poskušali reorganizirati v skladu z einsteinovskim prostorom in časom; uporabljali naj bi montažo, desamentizirali in resemantizirali naj bi podedovane elemente in strukture itd. Vse to ne kaže le na posamezne inovativne postopke, ampak direktno na socialno naravo in usmerjenost avantgarde. Seveda pa Flaker priznava, da je prav ta »prehod s področja strukturalne analize k sintetičnemu sociološkemu sklepu očitno najtežji problem, ki se nam zastavlja« (PO, 327).

Znotraj same avantgarde je problem družbenosti docela jasno definiran in nazorno praktičiran na ta način, da estetskemu prevrednotenju kaj hitro sledi preskok v življenje, v zunajestetski prostor, vendar se ta težnja (po Flakerju) dejansko posreči le v primeru, če avantgarda doživi družbeno funkcionalizacijo. Tako vidi Flaker v vse večji deestetizaciji literature in umetnosti možnost za vse večjo estetizacijo vsakdanjosti in njenega urbanega prostora. Danes zares živimo v kar se da estetiziranjem svetu, čeprav to na žalost še ni

svet po človekovi meri. Toda, kot piše Flaker, če živimo na geometrično vse bolj pravilno oblikovanem planetu, za to ne smemo kriviti očeta geometrizma Cezanna, kot za Stalinov hierarhizirani svet nismo obdolzili Marxa. Flaker razloži ta prehod iz zaprtega prostora umetnosti v odprti prostor vsakdanjosti kot kanonizacijo bistva same avantgarde, ki s tem preneha biti avantgardna.

V zvezi s problemom estetizacije sveta je tudi vprašanje optimalne projekcije (Flakerjev pojem), ki je v mnogem blizu Blochovemu pojmu konkretne utopije, če ni celo istoznačen z njim. Gre preprosto za to, da je treba razlikovati optimalno projekcijo od kakršnega koli utopičnega projekta, ki je načeloma neuresničljiv, optimalna projekcija pa pomeni gibanje in s tem ponuja možnost uresničevanja. Če je temeljna funkcija avantgardnih tekstov estetsko prevrednotenje, nanj pa se po nujnosti stvari veže tudi etično in družbeno prevrednotenje, je to mogoče prav zaradi optimalne projekcije, ki je avantgardi inherentna. »Atribut 'optimalna' predpostavlja možnost izbire med drugimi možnimi projekcijami (...) Optimalna projekcija ne označuje idealno strukturiranega prostora v prihodnosti in ga tudi ne poskuša definirati, ampak označuje gibanje kot izbor 'optimalne variante' pri preseganju resničnosti (...) V bistvu je avantgarda v svojih reprezentativnih tekstih nasprotna utopiji in zavraca vsakršno postvaritev ideala (...)« (PO, 66). Se pravi, da Flaker povsem zanika utopičnost avantgardnih tekstov in sprejema kot veljavno samo »večjo ali manjšo mero zgodovinske konkretizacije takšne projekcije, odvisno pač od stopnje družbene funkcionalizacije teh tekstov« (PO, 29). Takšen je položaj vsaj do konca dvajsetih let, v tridesetih letih pa že naletimo na polome posameznih optimalnih projekcij in s tem tudi na notranji zlom avantgardnega koncepta. Tekstov iz tridesetih let ni mogoče več neposredno funkcionalizirati

(OBERIU, nadrealizem), kar po Flakerjevem mnenju pomeni »kritiko struktur, ki so nastale z izhodiščem v revoluciji, zlom ujemanja optimalne projekcije z realnim zgodovinskim dogajanjem« (PO, 29); optimalna projekcija ostane morda le še v programskih zapisih posameznih nadrealistov. Vendar smo že pokazali, da je taka interpretacija neustrezna, saj sta se optimalna projekcija realne politične revolucije in umetniška revolucija ujemali le v skupnem cilju, ne pa tudi v sredstvih, s katerimi bi se dalo ta cilj doseči. Tako torej ne more biti govora o zlomu ujemanja optimalne projekcije z realnim zgodovinskim dogajanjem, ko pa na nivoju obvladovanja objektivnega sveta od vsega začetka obstaja razlika med obema projektoma.

Za nas je morda posebej zanimivo Flakerjevo gledanje na razmerje med avantgardo in romantiko, ker se tu ob metodi primerjanja med evropskimi literaturami dotika nekaterih pomembnih problemov slovenske literature. Kosovelov avantgardizem poveže tu s »kozmpolitskim slovenstvom« Franceta Prešerna, pač v tistem smislu, kakor je avantgarda razumela pojme kozmos-kozmopolis-revolucija. Kosovel je bil pač kot Slovenec v privilegiranem položaju glede na Krlezo, ki ni imel za sabo Prešerna, pa se je zato moral nasloniti na Byrona in Petőfija.

Na koncu naj se dotaknemo samo še enega vprašanja, kjer se s Flakerjem prav tako ni mogoče strinjati. Če si namreč na vso moč prizadeva za uvedbo pojma avantgarda v znanstveno rabo, je povsem nerazumljivo, da ne sprejema pojma neoavantgarda in da nasploh o dogajanju med leti 1950–1970 le malo pove, čeprav priznava, da smo v osemdesetih letih že v času po avantgardi in da si je tudi avantgardno dogajanje po drugi svetovni vojni našlo svojo teoretsko utemeljitev, ki to dejavnost, tako kot nekdanji ruski formalizem, znanstveno komentira. Flaker torej priznava, da je dejavnost v šestdesetih in sedemdesetih letih

avantgardna, zavraca pa pojen neoavantgarda, češ da gre pri tem za »pogret« pojem o »pogreti« dejavnosti; v primeru pa, da bi šlo za povsem novo dejavnost, pravi, bi bilo treba temu ustrezno najti tudi novo poimenovanje. Glede na mednarodno uveljavitev pojma neoavantgarda, pa tudi glede na realna zgodovinska dejstva se zdijo ti Flakerjevi ugovori nerazumljivi in nesprejemljivi. Menda ni mogoče reči, da je neoavantgardna dejavnost »pogreta« zato, ker gre tudi pri njej, tako kot pri zgodovinski avantgardi, za poudarjanje zgolj eksplicitnega avtentičnega dela, ki zanj končni rezultat sploh ni pomemben, ali ker se ničenje umetnosti nadaljuje z nezmanjšano intenziteto, ki vodi v vse večjo scien-tifikacijo, in jo v zadnji fazi zamenja »ničelni« izdelek. Prek revolucije izpraznjenega subjekta in njegovega imaginarnega obvladovanja tega sveta se neoavantgarda najtesneje navezuje na optimalno projekcijo zgodovinske avantgarde in ji zato tudi upravičeno gre to ime. Kontinuiteta med obema avantgardama povsem očitno obstaja, čeprav jo je nasilno pretrgal teror ob koncu tridesetih let, medtem ko se je v osemdesetih letih »nenasilno« prelila v postmodernizem oziroma v postavantgardo.

Seveda pojem avantgarda in njegova analiza ni edina in poglavitna tema najnovejše Flakerjeve knjige. Ukvarja se še s hrvaško književno levico in z njo povezano

hrvaško avantgardo, predvsem s Cesarcem in Krležo, ukvarja se z zenitizmom, s »hrvaškim« nadrealizmom itd. S tem v zvezi skuša opredeliti tudi pojav književne levice nasploh in daje kronološki pregled vseh z njim povezanih dogodkov med leti 1917 in 1947.

Številne so teme tretjega dela Flakerjeve knjige; tu avtor med drugim preučuje razmerje pesništva in tehnične civilizacije, govori o dezintegraciji ruskega romana glede na njegovo kanonizirano realistično uresničenje, pa še o Joyceovi usodi v ruski literaturi in filmu in njegovem izgonu 1934 itd. Čeprav tega v podobnih izdajah nismo bili vajeni, se Flakerjeva knjiga konča z dvema intervjujema, v katerih govori o avantgardi, marksizmu in revoluciji in pri tem zajame vsa bistvena vprašanja, ki jih je v takem okviru mogoče postaviti vse od definiranja pojma avantgarda in (s tem v zvezi) polemiziranja z znanimi stališči o teh vprašanjih pa do vprašanj o mimesis, manifestih, neoavantgardi, estetizaciji vsakdanjosti, razmerju med avantgardo in romantiko in še o čem.

Skratka, pred nami je delo, ki se bo treba z njim ukvarjati vsakic, ko bo beseda o moderni evropski in jugoslovanski literaturi in umetnosti, pa tudi takrat, kadar bo treba znova dokazovati smiselnost in racionalnost uporabe pojma avantgarda.

Janez Vrečko

DOKUMANTA-CIJA

KARTOTEKA TUJIH AVTORJEV IN SLOVENSКИH LITERARNOTEORETICNIH TERMINOV

Najbrz tudi na področju literarnih ved ni več potrebno posebej utemeljevati, kolikšen je pomen dokumentarnega gradiva za sleherno raziskovalno in za marsikatero študijsko delo. Res je sicer, da biografski, bibliografski, kronološko zgodovinski podatki v sklo-

pu literarnoznanstvenih raziskav in zlasti v ustroju njihovih končnih izdelkov nimajo več tako močno poudarjene ali celo absolutizirane vloge kakor pred desetletji in da se je težišče dela premaknilo na miselno-teoretično raven, toda dokumentacija vendarle še zmeraj ostaja njegov nepogrešljivi temelj in okvir. To velja že za individualno obravnavo kakega ozkega problemskega izseka in še toliko bolj