

Okroglo mizo *Prevajanje filozofije* je vodil Frane Jerman. Valentin Kalan je predstavil svoje izkušnje pri prevajanju Aristotela, Dean Komel pri prevajanju Heidegggra, Marko Uršič pa je razmišljal o nekaterih dilemah z ožjega področja logike. Andrej Capuder je diskutiral o vprašanju oblikovanja filozofskih terminov za potrebe prevajanja.

Šestnajsti prevajalski zbornik zasluži, da bi ga opazilo in v celoti prebralo čimveč bralcev.

Jože Faganel

FORMALIZEM

Zbornik mednarodnega kolokvija

Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana 1992

Slovensko društvo za estetiko je pripravilo že več mednarodnih srečanj, med katerimi je bil verjetno najbolj odmeven kolokvij o postmodernizmu, ki se ga je udeležilo tudi nekaj znanih strokovnjakov s področja estetike (mdr. H. Paetzold, S. Morawski). Letošnji kolokvij, ki je potekal od 14. do 17. maja v Ljubljani, verjetno zaradi aktualnih političnih razmer po tej plati ni bil tako uspešen; tema tega srečanja je bil formalizem.

Problem formalizma v estetiki je seveda najtesneje povezan z Immanuelom Kantom in njegovo *Kritiko presodnosti*, ki je eno od temeljnih del novejške estetike nasploh, saj se je ta lahko avtonomno vzpostavila in se rešila spon empirizma in psihologizma, šele ko je Kant utemeljil čiste estetske sodbe na apriornih načelih

(npr. *sensus communis* oziroma apriorna, regulativna splošna veljavnost estetskih sodb), ki so pogoj njihove možnosti. Kant je sicer s tem, ko je obravnaval tudi vzvišeno, lepo kot simbol npravnosti, v drugem delu pa kritiko teleološke presodnosti, t.j. vprašanje o bogu, vključil estetske sodbe v širši kontekst, vendar je estetsko ugodje opredelil kot brezinteresno igro spoznavnih moči ob čisti formalni smotrnosti predstave predmeta (ne pa ob njegovem pojmu ali goli čutni zaznavi), tako, da bi lahko rekli, da je ob estetiki utemeljil tudi formalizem. Z (ne)veljavnostjo formalistične estetike tako na neki način postane vprašljiva tudi sama estetika oziroma veljavnost estetskih sodb. Prav o mejah formalizma, o njegovi relevantnosti ob najnovejši umetniški produkciji naj bi, kot kažejo objavljeni prispevki, tudi tekla beseda na tem kolokviju.

Prispevki se dotikajo estetskih vprašanj z različnih umetniških področij: glasbe, likovne umetnosti in literature, ter seveda estetike nasploh. Zdi se, da je poglobitveni problem, ki se zastavlja ob naslovu kolokvija, kako sploh lahko združimo včasih precej različne poglede "formalistov", npr. Fiedlerja ali Wölfflina in ruskih formalistov; to nekako začutimo tudi v prispevku Aleša Erjavca (ki je tudi glavni organizator ljubljanskih kolokvijev o estetiki) z naslovom *Denouement of Formalism?* (Razplet formalizma?). Po Erjavcu je formalizem pojem, ki ga je pravzaprav ustvarila kritika tovrstnih usmeritev, da bi vanj zajela zelo različne smeri, katerih osnovna značilnost naj bi bila

atemporalnost metode in to, da je zanje forma bistveni element umetniškega dela. Erjavc pa ob primeru ruskega formalizma pokaže, da to ne velja povsem (npr. literarna evolucija, literatura kot "produkcija" – Opojaz). Srž kritike formalistične estetike po Erjavcu tiči v aristotelovski delitvi na *morphê* in *hylê*, ki jo nato nadomesti par vsebina (snov)/oblika. Vendar ta kritika ne zdrži, saj je sama "snov" vedno že vnaprej oblikovana, tako da gre za "dvojno metaforo" (izraz D. Summersa), ki se pojavi, ko snov transformiramo tako, da inducira drugo "snov", npr. ko barvni pigment na sliki postane "barva" lika, ki pa je le sugeriran, saj ga do konca konkretizira gledalec; gre torej za dvojnost predstavljenega in predstavljačega, tj. material še vedno ostaja na sliki tudi v svojem "izvornem" pomenu. Seveda ta razlaga, na kar opozarja Erjavc, ne velja tudi za literarna dela, saj tu vsebine nikoli nimamo pred sabo v njeni materialnosti. Opozicija forma/snov naj bi popolnoma izgubila pomen, če umetniško delo gledamo s stališča ustvarjalca, saj potem nimamo vnaprejšnje forme, v katero bi "vdeli" vsebino; to se ujema tudi s Kantovo opredelitvijo umetnine kot dela "genija", tj. kot nečesa sicer eksemplarnega, kar pa ne sme biti nikoli narejeno tako, da bi sledilo pravilom, saj sicer ne bi bilo svobodna igra spoznavnih moči, s tem pa tudi ne umetnost. Pri tem opozarja Erjavc na direktno povezavo formalistov (npr. Hildebranda, ruskih formalistov) z umetniškim ustvarjanjem. Za Erjavca je formalizem še vedno relevanten, ne

sicer v svoji tradicionalni, v metafiziki zasidrani obliki, ampak v "mehki" postmodernistični preinterpretaciji, saj je pravzaprav edini kriterij razmejitve umetnosti sredi labirinta najrazličnejših postmodernih "estetskih" tvorb.

Anna Ziedler-Janiszewska se v svojem prispevku *Kolaž – forma nereda* ukvarja s problemom, ali je forma sploh še lahko estetska kategorija, s katero lahko opišemo sodobna dela, pri čemer pravzaprav povzema dvome Adorna in Bürgerja: slednji namreč v svoji *Teoriji avantgarde* pravi, da bo Adornova teza, da se zaradi iracionalnosti poznokapitalistične družbe umetnosti ne bo več dalo obravnavati na ravni teorije, začela veljati šele za poavantgardno umetnost. Po avtoričinem mnenju Bürgerjev model neorganske umetnine, v katerega skuša zajeti avantgardistična dela, ni primeren za opis nekaterih postmodernističnih, pa tudi že avantgardističnih del (npr. dadaističnih kolažev, v katere je vpet tudi moment naključja). Po Bürgerju je neorgansko delo zavestna destrukcija tradicionalnega organskega dela, katerega enotnost določa hermenevitični krog delov in celote; v neorganskem delu so namreč njegovi sestavni deli organizirani po principu montaže, kar razbija totaliteto umetnine. Avtorica pa opozarja, da so takšna dela nekoherentna le na nivoju predstavljenega sveta, tj. fragmentarna so le na semantični ravni, namesto jasne "mimetične" semantike se pojavlja semantika sprva arbitrarnih znakov, ki jih v smiselno celoto konstruira avtor. Gre za demontažo "tradicionalnega sveta" in

za ponovno montažo njegovih delov po novem semantičnem principu, kar pa ne prizadeva t. i. "notranje semantike" oziroma formalno-sintaktične ravni dela. Prav ta raven naj bi razpadla pri delih, ki so organizirana po principu "kolaža" (avtorica tu povzema Schlichtingovo kritiko Bürgerja). Njihova forma ni več koherentna, Janiszewska jo imenuje "nomadska forma", ta dela pa recipientu ne ponujajo le možnosti, da konkretizira raven predstavljene predmetnosti, marveč tudi to, da jih formalno konstituira. Seveda se ob tem postavlja vprašanje, ali sploh še gre za enotno, a v svojih konkretizacijah tudi formalno "multiplicirano" umetnino ali pa za več umetnin.

Matthew Rampley se ukvarja z Nietzschejevo kritiko formalistične estetike in njegovo recepcijo Kanta. Tega je Nietzsche sprejemal prek Schopenhauerja; Rampley pri tem v glavnem sledi Heideggerju oz. njegovemu delu *Nietzsche*. Kantovo brezinteresno ugodje kot ugodje brez slehernega interesa razen estetskega, ki je najbolj direktno usmerjen na predstavo predmeta kot takega, je Schopenhauer (in za njim Nietzsche) razumel v kontekstu problema volje, kot njeno negacijo. Za Nietzscheja pa je umetnost nasprotno oblika volje do moči, zmožnost stopnjevanja življenja, in kot taka "perspektivna" interpretacija sveta, ki se, kot volja do moči nasploh, izraža v višji stopnji organiziranosti. Prav v tem se Nietzsche, seveda s povsem drugega izhodišča, približuje Kantu. Organiziranost je po Nietzscheju tudi kriterij umetnosti in prav pomanjkanje

organizirajoče moči je zanj dokaz dekadentnosti postromantične umetnosti in Wagnerjeve glasbe.

Marija Švajncer se ukvarja s Kantovo *Kritiko presodnosti* in ugotavlja, da je pri Kantu estetika podrejena gnosologiji in logiki, zato estetika pri njem pade v območje spontanega in naključnega (splošnega okusa), kar vodi v psihologizem. Kantu tudi ne uspe prodreti do lepega predmeta kot takega, klasifikacija umetnosti pa se mu zaradi tega, ker jo obravnava kot nekaj subjektivnega, spremeni v klasifikacijo človeških občutij. Iz tega avtorica sklepa, da umetnosti ne moremo zajeti z načeli formalizma, saj je nekaj spontanega. Seveda je težava v tem, da če bi predmet bil lep na sebi, oziroma če bi formalizem res lahko popolnoma deduciral pravila o lepem, potem to po Kantu ne bi bila več umetnost, saj bi iz sfere svobodne igre spoznavnih moči prešla ali v območje čistega uma ali pa v območje gole empirije (naključja in spontanosti), umetnina, ki sama sugerira pravila, pa ne spada v območje lepega, marveč med mehaniko umetnost.

Janez Vrečko v svojem prispevku *Der Aufbau des Kunstwerks und die Katharsis* (Zgradba umetniškega dela in katharsis) išče zasnutke formalističnega razumevanja umetnosti že pri Aristotelu, in sicer v 4. poglavju *Poetike*. Po eni strani umetnina v gledalcu povzroča ugodje ob prepoznavanju posnetega, kar je spoznavna plat umetnosti, in to jo tudi uvršča pod filozofijo, ki je območje čistega spoznanja; po drugi strani umetnina lahko zbujajo ugodje, tudi

če posnetega ne prepoznamo, in sicer zaradi svoje izvedbe, kar je tudi temeljni kriterij umetniškosti. (Vrečko npr. opozarja na Aristotelov izraz "pragmaton systasin" oz. "zgradbo dogodkov", ki je "duša tragedije" oz. njeno "počelo"). Prav s tem določilom pa se umetnost nasproti filozofiji vzpostavi kot avtonomno področje, kar se kaže tudi v katharsis kot imanentnem izbri-su mimetične funkcije umetnosti. V izvedbi oziroma v ugodju ob njej se po Vrečku implicitno kaže tudi že katharsis; ne glede na tezo Petruševskega, da te besede Aristotel sploh ni uporabil, je funkcija umetnosti še vedno ista. Poetična resnica se torej prav prek "formalnega določila" izvedbe oziroma ugodja ob izvedbi ločuje od spoznavne resnice oziroma ugodja ob spoznavanju v filozofiji.

Prispevki, objavljeni v zborniku, kažejo, da je formalistična estetika (vsaj) kolikor govorimo o umetnosti kot o nečem estetskem) nedvomno še vedno aktualna, kot so aktualne tudi nekatere Kantove opredelitve območja lepega. Škoda je le to, da nam zbornik, ki je sicer izšel v dveh zvezkih, večino razprav prinaša le v obliki kratkih povzetkov (včasih celo srečamo isti tekst v dveh različnih verzijah), kar nedvomno otežuje razumevanje avtorjevega hotenja.

Samo Krušič

THE FUTURE OF LITERARY THEORY

Ur. Ralph Cohen
Routledge,
New York - London, 1989

Izid zajetnega zbornika z obetavnim naslovom *Prihodnost literarne teorije*, ki na

več kot štiristo strah prinaša dvaindvajset posebej za to priložnost napisanih razprav ali drugačnih prispevkov, je že sam po sebi omembe vreden dogodek. Podatki, da je urednik zbornika hkrati urednik ugledne literarnovedne revije *New Literary History*, ki se uvršča v krog najboljših ameriških publikacij te vrste in je znana po naklonjenosti novjšim težnjam v "kontinentalni" znanosti, ter izbor sodelujočih, med katerimi so tako sloveča imena, kot npr. Hélène Cixous, Jonathan Culler, Arthur C. Danto, Gerald Graff, Geoffrey H. Hartman, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Rosalind Krauss, John Hillis Miller in Hayden White, pa obetajo tudi resnično reprezentativno vsebino. Vendar zbornik v celoti gledano ne izpolnjuje povsem takšnih pričakovanj. Pač pa gre za soliden informativen prikaz raznosmernih teženj v nadvse heterogenem in spreminjajočem se polju literarne teorije, za nekakšen prerez dogajanja na teoretskem prizorišču ob izteku minulega desetletja. To prizorišče pa je širše od zgolj ameriškega, čeprav v publikaciji številčno prevladujejo ameriški avtorji. Po urednikovich besedah je razumevanje procesa spreminjanja, ki ga doživlja oziroma mu je podvržena literarna teorija, ravno osrednji namen publikacije, razen tega da je lahko pisanje literarne teorije po njegovem seveda povsem hedonistično motivirano (str. VII).

Zanimivo je, da si le manjšina prispevkov prizadeva globalno reflektirati vprašanje o bližnjih usmeritvah, razvojnih perspektivah, prihodnjih strategijah in sploh o