primerjalna književnost

ljubljana 1979 · številka 1

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST
Letnik II, št. 1, Ljubljana 1979
Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo
Tehnični urednik: Andrej Verbič
Tisk: Dopisna delavska univerza Univerzum, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto
Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12
Letna naročnina 80 din, za študente in dijake 40 din
Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako „za revijo"

Revija izhaja s podporo raziskovalne skupnosti Slovenije in kulturne skupnosti Slovenije.
Po mnenju sekretariata za informacije v izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421–1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

VSEBINA

Janko Kos:

EKSISTENCA LITERARNEGA DELA IN MODERNI MATERIALIZEM

Razprava poskuša pojasniti razmerje med temeljnimi ontološkimi kategorijami modernega materializma in ontologijo literarnega dela, zastavljeno z različnih izhodišč (Heidegger, Hartmann, Ingarden, Sartre, Souriau). V tej luči analizira predvsem Ingardnove ontološke predpostavke; njegovi tezi, da je literarno delo „zgolj intencionalen predmet", postavi nasproti s stališča modernega materializma tezo, da je literarno delo v ontološkem smislu dvoplastno – fenomenalno in kvazifenomenalno – in da je potrebno v njegovem ontološkem statusu razlikovati med primarno in sekundarno eksistenco. Oboje ima lahko bistvene posledice za historično razumevanje literarnega dela in za pojasnitev literarnohermenevtičnih vprašanj.

1. Vprašanje o tem, kako obstaja literarno delo, spada v tisto območje moderne literarne teorije, ki se v strogem strokovnem jeziku imenuje ontologija literarnega dela, na kratko tudi literarna ontologija. Ob oznaki se odpira problem, v katerem pomenu je potrebno razumeti termin ontologija, saj se v zvezi z eksistenco literarne umetnine ponujajo kot najpogostejši vsaj trije različni pomeni: najprej ontologija v smislu „fundamentalne ontologije", kakršno je razvil v spisu *Sein und Zeit* (1927) Martin Heidegger; nato v pomenu kategorialne sistematike ontoloških pojmov, kot jo je izdelal Nicolai Hartmann v številnih delih, med drugim zlasti v knjigi *Zur Grundlegung der Ontologie* (1935); nazadnje v obliki „eksistencialne" in „formalne" ontologije, ki jo je izoblikoval Roman Ingarden v osrednjem delu *Der Streit um die Existenz der Welt* (1964–1965), a jo je pred tem uveljavil že na literarno-umetnostnem področju z deli *Das literarische Kunstwerk* (1931), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968) in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962).[1]

V slovenski literarni vedi se je ontologija literarnega dela doslej udomačila predvsem v zvezi z Ingardnovo rabo pojma; njegovo teorijo je prvi začel uvajati Dušan Pirjevec. Vendar je ob Ingardnovo literarno ontologijo prav on postavil kot višjo obliko ontološkega mišljenja že tudi Heideggerjevo „mišljenje biti", ki pa v pozni Heideggerjevi fazi že ni več ontologija v pravem pomenu besede. V tem smislu je potrebno razumeti na primer Pirjevčeve formulacije v predavanju *Filozofija in umetnost* (1976), kjer je govor o tem, da je ontologija umetnosti „nauk o načinu biti umetniškega dela", da pa „ne govori o ontološki funkciji umetnosti" in da „ne odkriva v umetniškem delu tistega prostora, kjer bi se eventualno lahko dogajalo samo vprašanje o biti kot tako", kar seveda pomeni, da takšna ontologija „ne more doseči ontološkega pomena umetniškega dela."[2] Te trditve je mogoče razumeti samo, če vemo, da se v njih zoper umetnostno ontologijo Ingardnovega tipa, ki se ukvarja z bitjo umetniških del znanstveno-filozofsko, postavlja Heideggerjevo ontološko mišljenje, ki želi preseči znanstveno-filozofsko raven s tem, da poskuša ob vprašanju o eksistenci umetniškega dela odpreti predvsem ekstatično-mistično razsežnost človekovega razmerja do biti sploh. Šele s tem naj se razvije pravo, „vsebinsko" vprašanje o razumevanju biti skoz umetniško delo, medtem ko je raziskovanje biti umetniškega dela na način logično-kategorialnih in spoznavnoteoretičnih vprašanj pravzaprav nekaj „formalnega".

V tem smislu je mogoče v območju ontologije nasploh in literarne ontologije posebej razlikovati vsaj med dvema tipoma ontologije: med „formalno" ontologijo – vanjo sodita Hartmann in Ingarden – in „vsebinsko", ki jo predstavlja Heidegger, vendar s pripombo, da je Heidegger sicer izrecno razvijal ontologijo v knjigi *Sein und Zeit* in še bolj v predavanjih *Die Grundprobleme der Phänomenologie* iz istega leta, da pa se je v svojem poznem obdobju odrekel samemu pojmu ontologija in ga poskušal nadomestiti z „mišljenjem biti" kot ezoteričnim naukom, kjer ne gre več za prava ontološka vprašanja v smislu znanstveno-filozofske discipline.[3]

Iz povedanega je razvidno, da ostaja pomen, ki ga pripisujemo pojmu ontologija v literarno-umetnostnem območju, slej ko prej odvisen od različnih filozofskih izhodišč, deloma celo od različnih faz v razvoju posameznih mislecev, tako da ga nikakor ne moremo imeti za dokončno določenega. To je razlog, da se zdi vprašanje o eksistenci literarnega dela oziroma o ontologiji, ki naj se z njim ukvarja, vsaj na prvi pogled tudi s stališča modernega materializma neodločeno, zlasti če upoštevamo, da to stališče ob mnogih ontoloških vprašanjih še ni dovolj natančno izdelano. Kljub temu je mogoče z gotovostjo trditi, da v okviru materializma ontologija ne more biti kaj drugega kot znanstveno-filozofska, logično-kategorialna in spoznavnoteoretična analiza pojmov za določitev biti in njenih različnih modusov. V tem smislu je potrebno razumeti že besede, ki jih je zapisal Lenin v polemiki z Bogdanovom o tem, kako opredeliti nekatere temeljne, tj. ontološke pojme: „Tu nastane vprašanje, ali je kak širši pojem, s katerim bi lahko operirala spoznavna teorija, kakor so pojmi: bit in mišljenje, materija in občutek, fizično in psihično? Ne. To so najobsežnejši, najširši pojmi, prek katerih spoznavna teorija po svojem bistvu (če ne upoštevamo vedno mogočih sprememb v nomenklaturi) vse do danes ni prišla..."[4] Iz Leninove formulacije je razvidno, da je celotno ontološko problematiko podredil spoznavni teoriji, kar se zdi za moderni materializem morda nezadostno. Vendar ni mogoče tajiti, da je z materialističnega gledišča v slehernem primeru pravi predmet ontologije lahko samo bit, določena kot znanstveno-filozofski pojem, ne pa kot izvir metafizično-mističnega doživetja.

Od tod je nujno sklepati, da iz takšnega zornega kota tudi ontologija literarnega dela ne more biti nič drugega kot „formalna" ontologija, ne pa „vsebinska", kakršna se da neposredno ali posredno izvesti iz Heideggerjeve prvotne „fundamentalne ontologije" ali pa iz njegovega poznega „mišljenja biti". To seveda pomeni, da je modernemu materializmu bližji model znanstveno-filozofske, tj. „formalne" ontologije literarnega dela, kakršno je uvajal Ingarden oziroma se jo da posredno izvesti tudi iz Hartmannove ontologije in estetike.[5]

Podobno je mogoče oceniti prispevke drugih avtorjev, ki so posegli v ontološko problematiko literature bodisi s stališča filozofije umetnosti in primerjalne umetnosti vede ali pa v imenu fenomenologije, fenomenološke estetike in psihologije. Etienne Souriau, ki je v knjigi *La correspondance des arts* (1947) razložil eksistenco umetnostnih del pretežno „formalno", se zdi s stališča modernega materializma prav zato sprejemljivejši kot pa Jean Paul Sartre, ki je v predvojni knjigi *L'imaginaire* (1940) razlagal eksistenčni modus umetnosti s pomočjo eksistencialistične ontologije, torej v okviru „vsebinskih" ontoloških predpostavk. Vendar je s tem v zvezi potrebno upoštevati dejstvo, da je

Sartrova analiza pogojev, iz katerih je mogoče razumeti eksistenco umetnosti, v primerjavi s Heideggerjevimi ontološkimi vidiki v precejšnji meri tudi „formalna"; zato njena dognanja za moderni materializem niso nezanimiva, v nekaterih pogledih so celo upoštevanja vredna in sprejemljiva.

2. Opisana dejstva niso razlog, da bi zanemarili možnost in potrebo kritičnega razmerja do tistih teorij literarne ontologije, ki so doslej najtehtneje posegle v razpravo o eksistenci literarnega dela. To velja predvsem za teorijo, ki jo je razvil Ingarden najprej v knjigi *Das literarische Kunstwerk* in jo vsestransko dopolnil v delu *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks.* O nji je mogoče trditi, da je znanstveno-filozofsko veliko bolj sistematična, dognana in dosledna od Sartrove ali Souriaujeve, čeprav je marsikatera ideja teh dveh morda stvarnejša in znanstveno plodnejša; poleg tega je Ingardnova literarna ontologija takšna, da je v svetu in tudi pri Slovencih imela doslej zdaleč najmočnejši vpliv. Prav zato je vredna kritične pozornosti, zlasti takšne, ki jo terja moderni materializem.

V tej luči se zdijo sporne predvsem temeljne kategorije, iz katerih Ingarden izhaja. Sklep, h kateremu vodijo njegove literarno-ontološke analize, je seveda ta, da je eksistenca literarne umetnine nekaj „zgolj intencionalnega", tako da je literatura po svojem ontološkem statusu „zgolj intencionalen" predmet. Ta termin sam na sebi resda ni sporen, saj se ga da – čeprav je po svojem izvoru in pomenu fenomenološki – tako ali drugače uporabiti tudi v drugačnih filozofskih okvirih, med drugim tudi v ontoloških analizah modernega materializma. Pač pa je sporen kontekst, v katerem ga uporablja Ingarden, da bi z njim opredelil obstoj literarne umetnine. Izraz „zgolj intencionalno" je v zvezi s fenomenološkim pojmovanjem psihičnih aktov, hkrati pa pomeni Ingardnu predvsem to, da tak predmet obstaja heteronomno, se pravi ne iz sebe, iz lastne biti, ampak po drugem, čemur pripada avtonomna bit. S tem postavlja Ingarden pojem „zgolj intencionalnega" v zvezo z razlikovanjem med avtonomno in heteronomno bitjo, kot ga je izdelala srednjeveška sholastična filozofija. Še važnejše je, da na podlagi takšnega razlikovanja, ki je za moderno mišljenje v tej obliki gotovo problematično, razglasi za avtonomno bit kar tri vrste realnosti – psihično, fizično in idealno, kot da vsaka od njih obstaja iz sebe, iz svoje lastne biti, ne pa iz česa drugega. Ta predpostavka se mu zdi tako zelo samoumevna, da je z ničimer ne poskuša utemeljiti. Prav na podlagi takšne apriorne predpostavke se mu pokaže, da eksistenca literarnega dela ni avtonomna, ampak samo heteronomna in s tem „zgolj intencionalna". Literarno delo bi bilo po svoji biti avtonomno, če bi bilo ali psihično ali fizično ali idealno, toda po Ingardnu nobene teh realnosti ni mogoče izpričati za bit literarne umetnine. Psihična ni, ker bi v tem primeru morali literarno delo istovetiti z avtorjevimi ali bralčevimi psihičnimi doživljaji, toda prvo ni mogoče, ker bi s koncem avtorjeve psihe nehala obstajati tudi literarna umetnina, v drugem primeru bi pa obstajalo toliko literarnih umetnin, kolikor je bralcev istega dela; njegova istovetnost bi s tem izginila. Prav tako pa ne more biti nekaj fizičnega, na primer samo grafični zapis na papirju, saj bi tudi s tem nehalo eksistirati kot eno samo in stalno.

S tem pride Ingarden do splošne teze, da literarno delo ni nekaj realnega. Obstaja sicer tako, da nastane v času, v njem traja in tudi

izgine, kar so same lastnosti realnih predmetov, toda hkrati je sestavljeno iz stavkov, ti pa niso realna stvar. Toda če že ni realen predmet, pa tudi ne obstaja kot idealna bitnost zunaj časa in prostora, saj vendarle nastaja, obstaja in mineva v času. In tako ostane samo še ta možnost, da je po svoji eksistenci „zgolj intencionalno", s tem pa heteronomno.

V luči modernega materializma ni sporna samo končna Ingardnova teza o obstoju literarne umetnine, ampak predvsem predpostavke, iz katerih jo izvede. Na prvi pogled je sporna že misel o avtonomni biti idealnih pojmov, iz katerih naj bi literarno delo črpalo vsaj del svoje „zgolj intencionalne" eksistence. Res je seveda, da Ingardnova misel o idealni biti ni docela jasna; nedvomno jo opira na Husserlova stališča v delu *Logische Untersuchungen* (1900–1901), vendar pa gotovo nasprotuje skrajnemu stališču, ki ga je Husserl izdelal v fazi svojega transcendentalnega idealizma; morda se bliža pojmovanju idealne biti v ontologiji Nicolaia Hartmanna. Toda naj bo s podrobnostmi njegove misli tako ali drugače – idealni pojmi so očiten ostanek platonizma, s sodobnega znanstvenega, pa tudi filozofsko materialističnega gledišča jim ni mogoče priznati avtonomne biti, ker ni niti empirično dokazljiva niti za razumevanje sveta logično nujna. Toda prav tako sporni sta Ingardnovi kategoriji čisto „psihične" in „fizične" realnosti, ki jima prav tako pripiše avtonomno bit, da bi nato dokazal, kako literarno delo po svojem obstoju ne sodi ne v eno ne v drugo. Tu je seveda položaj bolj zapleten kot z bitjo idealnih pojmov, vendar je že vnaprej mogoče reči, da je razmerje med fizikalno realnostjo, ki jo označuje znanstveno-filozofski pojem materije, in pa sferama čisto „psihičnega" oziroma „fizičnega" problem, ki ga ni mogoče razrešiti na ravni naivnega realizma.[6] Dualizem čiste „psihe" in „fizičnega" je dediščina po Descartesu, z njo je obremenjen tudi moderni materializem, premaguje jo pa lahko samo tako, da se iz naivnega realizma prebija na višjo raven pravega, tj. kritičnega realizma. Prepričanje, da so naša čustva in misli nekaj zgolj „psihičnega", je naivni realizem, ki se spremeni v kritičnega, šele ko s pomočjo znanosti doumemo, da je vse „psihično" hkrati fiziološko, samo v tem obstojno in realno. To pa seveda pomeni, da sploh ni mogoče misliti o čisto „psihični", ampak samo o psihofiziološki realnosti. Kar pa zadeva čisto „fizičnost", je potrebno v luči modernega materializma razločevati več ravni problema. Prepričanje, da so stvari predmeti, ki jih konkretno zaznavamo, nekaj čisto „fizičnega", je naivni realizem, ki po Kantu ni več dopusten in torej tudi v modernem, t.j. pokantovskem materializmu ne več opravičljiv. Stol kot fenomen, ki se neposredno prikazuje zavesti, ni niti čisto „psihična" niti čisto „fizična" stvar, pa tudi ne zgolj fizikalna ali samo psihofiziološka realnost. Iz znanosti vemo, da njegovo zaznavo v zavesti oblikuje tako človekov psihofiziološki ustroj kot tudi tisto, kar prihaja vanjo iz materialnosti, ki stoji za takim pojavom, se pravi iz njegove fizikalne, molekularne in atomske sestave. Ta obstaja seveda sama na sebi, tj. kot materija v znanstveno-fizikalnem pomenu, toda takšna materija še ni pojav stola. V tem je že tudi vsa razlika med materialistično fenomenologijo, ki se ukvarja s svetom na ravni fenomenalnosti, in njegovo ontologijo, ki mora to fenomenalnost izvesti na raven biti; to pa seveda moderni materializem nujno enači z znanstveno-filozofskim pojmom materije. V luči tako postavljenih premis se izkaže, da je tako imenovano „fizično" nekaj drugega kot fizikalno v

smislu materije; po svoji resnični naravi je pravzaprav psihofizično, s tem pa seveda nikakor ne eksistenčno avtonomno, kot predvideva Ingarden, ampak kvečjemu heteronomno, vendar ne v sholastičnem smislu. Podobno se čista „psiha" zmeraj izkazuje za psihofiziološko realnost, ta pa za „odvisno" od druge biti. Avtonomna bit pripada samo materiji, čista „psiha" in „fizično" sta abstrakciji naivnega realizma, ki se v luči kritičnega realizma razkrijeta kot psihofizična in psihofiziološka realnost sveta, se pravi kot njegova fenomenalna in kvazifenomenalna plast.

3. Z upoštevanjem fenomenologije in ontologije modernega materializma se bistveno spremenijo tudi izhodišča za ontologijo, ki naj raziskuje eksistenčni modus literarnega dela.[7] Ingardnova „napaka" je očitno ta, da se je postavil na stališče Descartesovega dualizma, ne da bi ga še kaj preverjal; namesto tega mu je dodal platonovski nauk o idealnih pojmih, čeprav spremenjen v smislu zgodnje Husserlove fenomenologije in Hartmannovega ontologizma.

Namesto Ingardnovega vprašanja o tem, ali je literarna umetnina po svoji biti nekaj psihičnega, fizičnega, idealnega ali pa „zgolj intencionalnega", je potrebno z gledišča modernega materializma formulirati vprašanje, ali je takšna umetnina po svojem ontološkem statusu nekaj fizikalno-materialnega na ravni avtonomne biti ali pa pripada sferi psihofizične in psihofiziološke realnosti, se pravi nečemu, kar je po svojem ontološkem statusu fenomenalno oziroma kvazifenomenalno. Prva možnost je nerealna, ker literarne umetnine – na primer *Krsta pri Savici* ali *Hiše Marije Pomočnice* – v nobenem primeru ni mogoče imeti za nekaj fizikalno-materialnega. Ostane torej samo možnost, da spada literarno delo v območje psihofiziološke (kvazifenomenalne) ali pa psihofizične (fenomenalne) realnosti, pri čemer ostaja na voljo, da njegovo eksistenco istovetimo z enim ali drugim, lahko jo pa seveda razumemo kot udeleženo sočasno na obojem.

Mimo obeh možnosti si ni mogoče zamisliti nič takega, kar bi problem obstoja literarne umetnine osvetlilo v bistveno drugačni luči. To velja tudi za pojem „zgolj intencionalne" eksistence, v katerem najde Ingarden edino možnost, da lahko literaturo izvzame iz drugih načinov biti in ji prisodi čisto posebno, umetnosti kot taki primerno eksistenco. S stališča modernega materializma ta pojem sicer sam na sebi ni sporen, vendar se zdi nepotreben, ker podvaja stanja, ki se jih da ontološko opredeliti z osnovnejšimi pojmi. Tisto, kar imenuje Ingarden „zgolj intencionalno" – na primer izmišljeni lik kentavra, ki si ga domišljijsko predstavljamo, ne da bi obstajal v „fizični" realnosti – v luči modernega materializma ni niti fizikalno-materialno niti psihofizično, saj se ga v nobenem primeru ne da zaznavati kot nekaj fenomenalnega; prav tako ni čisto „psihična" stvar; pač pa s svojimi bistvenimi potezami spada v sfero kvazifenomenalne realnosti, ker predstava kentavra ni ločljiva od psihofizioloških procesov, iz katerih nastajajo takšne predstave in iz katerih tudi ne morejo preiti v kakšno drugo obliko bivanja, razen tako, da jih umetnikova upodobitev prestavi v psihofizično navzočnost, pa še to na čisto poseben način, ki ga spet ni mogoče pojasniti s pojmom „zgolj intencionalne" eksistence, saj meri veliko bolj na posebno sonavzočnost tako fenomenalne kot kvazifenomenalne biti, s čimer se že odpira posebno vprašanje o biti umetniškega dela.

Ingardnova teza o literarnem delu kot „zgolj intencionalnem" pa ni sporna samo v luči modernega materializma, ampak je protislovna že sama v sebi. Po Ingardnu naj bi ta teza veljala, ker se iz analize plasti, ki sestavljajo literarno umetnino, pokaže, da vsaka teh plasti že sama na sebi obstaja „zgolj intencionalno". Takšna da je že osnovna plast „jezikovno zvočnih tvorb", čeprav ravno tu Ingarden ni čisto gotov in jasen; vsekakor pa „zgolj intencionalno" obstaja odločilna plast „pomenskih enot", nato pa iz nje nastajajoča plast „predstavljenih predmetnosti", ki jih literarno delo postavlja pred bralca, oziroma plast „shematiziranih aspektov", skoz katere mu jih kaže. Logična predpostavka za tako zgrajeno teorijo je domneva, da iz obstoja posameznih plasti nujno sklepamo na obstoj celote, ki iz njih nastaja. Toda prav tu se skriva šibka točka teorije. Iz dejstva, da posamezne plasti literarnega dela obstajajo vsaka zase „zgolj intencionalno", še ne sledi, da na tej ravni eksistira literarno delo kot celota. Ta eksistenca ne more biti zgolj vsota posameznih eksistenčnih modusov, ki jih lahko opazimo na njegovih plasteh. Da obstaja literarna umetnina „zgolj intencionalno", bi bilo potrebno šele dokazati na ravni celote. Toda prav tega Ingarden ne stori, ampak se ustavi pri dokazovanju eksistenčnega modusa za posamezne literarne plasti, s tem pa izgubi njegova teorija svoj odločilni temelj.

Sporen pa je še drug moment, ki se odkriva znotraj same teorije. Po Ingardnovi tezi o „zgolj intencionalnem" obstoju literarnega dela meri ta izraz predvsem na njegovo eksistenčno heteronomnost, se pravi na to, da literarno delo obstaja samo tako, da dobiva svojo bit iz druge, avtonomne biti, predvsem iz čistih „psihičnih" aktov in iz čisto „fizičnega" fundamenta. S psihičnimi akti misli Ingarden na ustvarjalna avtorjeva doživetja, iz katerih prične literarno delo eksistirati; fizični fundament mu pomeni grafični ali zvočni zapis, prek katerega se delo prenaša naprej, od bralca do bralca, da ga ta s pomočjo zapisa in s svojimi lastnimi psihičnimi akti znova prikliče v življenje, v tako imenovano „konkretizacijo". Prav tu zadene Ingardnova teorija spet ob težave, ki so izrazito ontološke. Za obstoj literarne umetnine se mu zdi neogiben fizični fundament, ki pa po njegovem mnenju spet ne spada v samo delo, saj bi s tem ne bilo nekaj „zgolj intencionalnega"; hkrati je za nastanek literarnega teksta potrebna tudi avtorjeva psiha s svojimi akti, vendar tudi ta ne spada k delu niti ni potrebna za njegov nadaljnji obstoj. Zdi se torej, da obstaja literarna umetnina po izginotju avtorjeve psihe kar sama iz sebe, vzdržujoč se pri življenju le še z zunanjo pomočjo fizičnega fundamenta, ki ostaja popolnoma zunaj dela, pa tudi brez pomoči bralčevih psihičnih aktov; ti so potrebni samo za „konkretizacijo" literarnega dela, ne pa za njegov obstoj. Od tod se vsiljuje vrsta ontoloških pomislekov. Kako je mogoče, da obstaja literarno delo brez psihične podlage, iz katere je nastalo? Kako naj ga avtorjeva psihična intenca ohranja v bivanju tudi potem, ko nje same že davno ni več? Kako je mogoče, da bi bivanje, ki je nastalo iz avtorjeve psihe, ostalo shranjeno v fizičnem fundamentu, ko pa je psihično po Ingardnu nekaj bistveno drugačnega od fizičnega? Kako je mogoče, da fizični fundament vzdržuje obstoj literarnega dela, ko pa v njem sploh ni udeležen in je njegova fizična bit čisto nekaj drugega od „zgolj intencionalne" biti literarne umetnine? Kako je torej mogoče, da literarno delo sploh obstaja?

Najbolj logična izpeljava iz teh vprašanj bi bila ta, da literarno delo ne obstaja in ne more obstajati v pravem pomenu besede. To uvideva Ingarden sam, vendar se poskuša za vsako ceno izogniti takšnim nepričakovanim posledicam svoje teorije, to pa tako, da kot bistven fundament literarnega dela pritegne še avtonomno bit idealnih pojmov, češ da edino ti zares veljavno zagotavljajo njegovo stalno eksistenco. S tem da literarna umetnina svojo heterogeno bit črpa iz tega metafizičnega izvora, lahko obstaja brez opore v avtorjevi psihi pa tudi neodvisno od fizičnega fundamenta, ki jo samo vzdržuje pri „življenju", ne da bi bil zares neposredno udeležen v njenem obstoju. Edini pravi argument za realni obstoj literarnih umetnin ostane torej metafizična hipoteza o obstoju idealnih bitnosti, ki pa je nesprejemljiva za znanost in vsako nemetafizično filozofijo, zlasti seveda za moderni materializem. Toda celo v primeru, da bi idealni pojmi zares obstajali zunaj časa in prostora kot avtonomna bit, še zmeraj ne bi bilo nujno, da bi zaradi tega obstajala literarna dela, pa čeprav samo „zgolj intencionalno"; kajti iz obstoja idealnega sveta ni mogoče – kot se je pokazalo že v Platonovi metafiziki – nujno izpeljati obstoj nečesa neidealnega. Prav v tej točki je celo Ingarden sam oslabil svojo teorijo, ko je prvotno tezo o utemeljenosti literarnega dela v idealnih pojmih dopolnil s fenomenološko tezo o intersubjektivnosti jezika, ki da je razlog, da lahko literarno delo obstaja kot nekaj trajnega, četudi v njegovi eksistenci nista udeležena niti avtorjeva psihična intencija, iz katere je nastalo, niti fizični fundament, ki ga od zunaj ohranja pri življenju. Težava nastane ob vprašanju, kaj pravzaprav zagotavlja takšno intersubjektivnost jezika in s tem tudi intersubjektivno bit literarnega dela. V knjigi *Das literarische Kunstwerk* jo je Ingarden izvajal še iz eksistence idealnih pojmov, v poznejšem delu *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* pa jih je opustil in ohranil samo še intersubjektivnost samo na sebi kot glavni pogoj za eksistenco literature. Toda s tem je intersubjektivnost ostala ontološko čisto nedoločena, saj ni iz ničesar razvidno, ali je po svoji biti avtonomna ali heteronomna, realna ali idealna, psihična ali fizična, če že ne tudi sama „zgolj intencionalna", s čimer pa bi se samo vračala v prvotni circulus vitiosus.

Eden glavnih razlogov za ontološke težave v Ingardnovi teoriji je nedvomno ta, da je iz literarnega dela, s tem pa tudi iz njegove eksistence, že spočetka izločila samega avtorja, njegovo psiho, psihične akte in intencionalnost. Vse to je sicer izvor literarnega dela, ne pa njegova dejanska bit. V boju zoper „psihologizem", ki ga je v imenu fenomenologije tako uspešno začel Husserl v območju logike, se je Ingardnu pokazalo, da mora tudi literarno umetnino osvoboditi vsega psihičnega, tako kot je Husserl logični predmetnosti vzel vse psihološke prilastke. Ne glede na upravičenost takšnega hotenja je očitno, da je moral Ingarden priznati avtorja vsaj za originarni temelj literarne umetnine, za tisto, kar jo prikliče v bivanje; mimo tega mu je odrekel vsak drug pomen, zlasti da bi bil kakorkoli odločilno navzoč v njegovi nadaljnji strukturi, usodi in biti. S tem je seveda avtorja nehote izenačil z bralcem, z njegovo psiho in psihičnimi akti – bralec prav tako ne more biti udeležen v strukturi in eksistenci literarnega dela samega na sebi, toda s svojimi psihičnimi akti ga lahko prikliče v ponovno življenje t. i. „konkretizacije". Naj bo takšno izenačevanje vloge avtorja in bralca za koga še tako vabljivo, prihaja z njim do velikih nesoraz-

merij in protislovij. Avtor, ki naj bo samo eksistenčni izvor literarnega dela, je hkrati iz tega dela popolnoma izvzet, odtrgan od njegove prave biti in strukture, po svojem pomenu torej izenačen z bralcem; pravzaprav je še na slabšem, kajti bralec ustvarja neposredno vsaj „konkretizacijo" literarnega dela, medtem ko ostaja avtor v dejanskem „življenju" literarne umetnine popolnoma neudeležen. Toda prav zato ni jasno, kako bi mogel biti trajen, čeprav samo posreden izvor njene heteronomne biti. Ker že od vsega začetka ostaja s svojo psiho, doživetjem in hotenjem docela zunaj nje, je tudi kot izvor te eksistence nerealen, abstrakten, v zveži z literarnim delom neobstojen.

4. Izhod iz teoretičnih težav, v katere zahaja Ingardnova literarna ontologija, je mogoče najti v ontologiji modernega materializma, s čimer se seveda ontologija literarnega dela postavlja v okvir drugačnih predpostavk, izhodišč in kategorij.

Prva teza, ki jo je mogoče formulirati v to smer, je ta, da literarno delo po svoji biti ni niti psihično niti fizično, pa tudi ne idealno ali zgolj intencionalno, kajti nobena teh kategorij ne ustreza modernemu znanstveno-filozofskemu poznavanju sveta, pa tudi ne ontološkemu položaju literarne umetnine. Ta je po svojih ontičnih lastnostih seveda takšna, da je v nobenem primeru ni mogoče istovetiti z nečim fizikalno-materialnim; njen obstoj je postavljen docela v območje psihofizične in psihofiziološke realnosti, se pravi tistega, kar raste iz avtonomne biti fizikalno-materialnega, sestavlja pa fenomenalno in kvazifenomenalno plast sveta. Od obeh možnosti – da je v eksistenci literarnega dela udeležena samo ena obeh plasti ali pa obe hkrati, tako da je literarno delo po svoji ontološki sestavi dvoplastno – je verjetnejša druga. To odločilno podpira preprost premislek, da je ontološki status literarne umetnine enak eksistenci jezika, prek te pa eksistenci znakovnega sistema oziroma znaka nasploh. Jezik je s stališča marksistične ontologije po svoji biti nedvomno zmeraj dvoplasten, kar pomeni, da je zanj bistvena sonavzočnost psihofizičnega (fenomenalnega) in psihofiziološkega (kvazifenomenalnega); njegova eksistenca je v neprestanem prehajanju iz enega v drugo – iz psihofizične sfere zaznav nečesa „zunanjega", kar je po svojem ontičnem položaju fenomenalno, v psihofiziološko plast predstav, pojmov, pomenov, ki je v ontičnem smislu kvazifenomenalna. Enako ontološko strukturo kaže literarna umetnina: mogoče si jo je misliti samo kot hkratno navzočnost fenomenalnega sveta, ki ga sestavljajo zaznave nečesa vidnega ali slušnega, in kvazifenomenalnega, ki se prek fenomenalnosti podaljšuje v zrenje nečesa zgolj „notranjega", kar je po svojem ustroju psihofiziološko. Od tod je seveda že tudi videti, da literarna umetnina pravzaprav ni nekaj stvarno-predmetnega, kar biva trajno in nepretrgano v času in prostoru, ampak da ima njena eksistenca veliko bolj naravo dogajanja, je začasna in prehodna, saj obstaja samo v nenehnem prehajanju iz fenomenalnosti v kvazifenomenalnost oziroma narobe. Bit literarnega dela je v svojem bistvu nenehno postajanje, tj. nastajanje in minevanje.

Od tod se za materialistično literarno ontologijo nakazuje problem primarne in sekundarne eksistence literarnih del. Če obstajajo tako, da je njihova bit samo v neprestanem dogajanju, nastajanju in minevanju, se neogibno vsiljuje vprašanje, ali je ta bit ves čas enakovredna, ista na začetku, v toku nadaljnjega obstoja in na koncu. Problem je mogoče rešiti s tezo, da je v obstajanju literarnega dela nujno razločevati med

njegovo prvotno in drugotno bitjo. V svoji prvotni eksistenci je obstajalo samo z avtorjem in prek avtorja, ki mu prav zato v vprašanju biti in ustroja literarnega dela pritiče ne samo pomen eksistenčnega „izvora", ampak absolutno prvenstvo v tem smislu, da samo v zvezi z avtorjem obstaja literarna umetnina kot primarna, originarna eksistenca. Literarno delo nastaja s potekom avtorjevih ustvarjalnih aktov, z njimi začenja obstajati, v tem procesu edino eksistira in se končuje v trenutku, ko je delo dokončno zapisano, grafično fiksirano, kar seveda pomeni, da preneha obstajati s tem, da preide v fizikalno-materialno bit, ki v sebi shranja možnosti za novo, sekundarno eksistenco literarnih del, vendar ne več na ravni avtorja, ampak njegovih bližnjih ali daljnih bralcev. Samo v tej obliki literarna umetnina obstaja zares prvotno, originarno, in tej biti pritiče v nadaljnji zgodovini njenega obstajanja absolutna prednost. Literarne umetnine, kakršna obstaja z avtorjem, seveda ni mogoče istovetiti samo z njegovimi psihofiziološkimi doživetji, ustvarjalnimi intuicijami, intencami in akti, kot da je zgolj nekaj kvazifenomenalnega, v tradicionalnem smislu torej nekaj notranjega; prav tako je ni mogoče reducirati na grafičnost avtorjevega prvega zapisa. Pač pa šele oboje v svoji hkratni navzočnosti sestavlja pravo in prvotno bit literarnega dela, ki je sočasno fenomenalna in kvazifenomenalna.

Od prvotnega obstoja literarne umetnine je potrebno razločevati njegovo sekundarno eksistenco, ki nastaja z bralcem, z njegovim literarnim doživljajem v toku branja, kot ga omogoča grafični ali kak drug zapis. Očitno je, da literarno delo v času branja ne obstaja več v prvotnem, originarnem smislu, hkrati pa tudi ni mogoče trditi, da sploh ne obstaja. Ustreznejša je teza, da spet stopa v novo, sekundarno eksistenco, ta pa je v očitni zvezi tako z grafičnim zapisom kot tudi z bralčevim literarnim doživljajem. Prav tu so seveda možni nesporazumi. Z ene strani se zdi, kot da je literarno delo istovetno z grafičnim zapisom, ki ga ima bralec med branjem pred sabo; toda to je seveda nemogoče, saj je ta zapis nekaj psihofizičnega, kar samo zase še ne more veljati za literarno delo v pravem pomenu besede. Z druge strani nastaja videz, kot da je literarno delo pravzaprav literarni doživljaj, ki ga ob grafičnem zapisu ustvarja bralec sam, nekako z zunanjo pomočjo, pa vendar predvsem iz sebe; tudi v takem primeru še ne gre za pravo realnost literarne umetnine, kajti literarni doživljaj je sam na sebi šele nekaj kvazifenomenalnega, to pa je premalo za njegovo celovito bit.[8] Prav tako bi bilo napačno, če bi iz njegovega obstoja med branjem izločili tako grafični zapis kot tudi bralčev literarni doživljaj, kot da je pravo literarno delo nekje med njima in zunaj obeh – tako ga je poskušal razumeti Ingarden, toda ta možnost se je izkazala za problematično. Pač pa stvar sama zahteva, da v literarno delo, kakršno obstaja v svoji sekundarni podobi z vsakim bralcem posebej, včlenimo tako grafični zapis kot tudi literarni doživljaj; dogajanje, v katerem se združuje fenomenalnost enega in kvazifenomenalnost drugega, ponovno poraja bit literarne umetnine, vendar na drugačni ravni in z drugačnim pomenom. Vse to je mogoče razbrati iz posameznih momentov, iz katerih se konstituira sekundarna eksistenca literarne umetnine. Literarni doživljaj, ki nastaja z bralcem, ne more obstajati brez grafičnega zapisa. V trenutku, ko bralec začenja razbirati zapis in ga prevajati v realnost svojega doživljaja, literarnega dela v pravem pomenu besede ni, kajti njegova prvotna eksistenca je ugasnila

v trenutku, ko se je avtorjevo ustvarjanje končalo. Obstaja samo grafični zapis, ki je sam na sebi – zunaj naših zaznav – nekaj fizikalno-materialnega; v fenomenalni grafični zapis se spremeni šele s tem, ko stopa v bralčevo zavest. Na njegovi podlagi mora bralec ustvariti svoj literarni doživljaj, ki ima status nečesa psihofiziološkega in sodi torej v območje kvazifenomenalne realnosti. Šele oboje skupaj – fenomenalnost grafičnega zapisa in kvazifenomenalni ustroj bralčevega literarnega doživljaja – ustvarja literarno delo, ki s tem znova pričenja eksistirati kot nekaj dejanskega in ne samo kot možnost, shranjena v fizikalno-materialnem grafičnega ali kakršnegakoli drugačnega, slušnega ali celo samo spominskega zapisa. Toda na ta način obnovljena bit literarnega dela ni več primarna, ampak sekundarna. Literarno delo, ki iz nje dobiva obstoj, ni več prvotni original, ampak reprodukcija originalne tvorbe. Takšna reprodukcija je po svoji naravi – podobno kot literarno delo v svoji prvotni, avtorski eksistenci – dogajanska, nastajajoča, prehodna realnost, ne pa trajajoča v prostoru in času kot stvaren predmet. Prav s tem se razlikuje od biti arhitektonske, kiparske ali slikarske umetnosti.

Na vprašanje, kako lahko po ugasnitvi prvotne biti literarnega dela bralec sam zgolj na podlagi grafičnega zapisa ustvari njegovo drugotno eksistenco, se v okviru modernega materializma ponuja logičen odgovor, da je kaj takega mogoče prav zato, ker se grafični zapis, shranjen v materijo kot zgolj fizikalno bit, ki traja ne glede na spremembe v fenomenalni in kvazifenomenalni realnosti, lahko vsak hip fenomenalizira in stopi v zavest v obliki nečesa psihofizičnega; z druge strani pa zato, ker lahko bralec na podlagi svojih psihofizioloških aktov vsak hip rekonstruira iz fenomenalnosti grafičnega zapisa tisto, kar je vanjo vložil avtor s svojo psihofiziološko intencijo.

5. Reprodukcija literarnega dela, ki dobiva z bralcem svojo drugotno bit, seveda ni na isti ravni kot prvotna, avtorska eksistenca tega dela. Tej gre v vsakem pogledu ontološko prvenstvo, kar pomeni, da je nobena reprodukcija, ustvarjena z bralcem, ne dosega niti po biti niti v ustroju. Vsaka nova reprodukcija je samo približna obnova prvotne eksistence in strukture. Od tod se zdi popolnoma upravičeno sklepati, da je literarno delo resnično obstojno predvsem v obliki, kakršno je dobilo ob svojem nastanku, s svojo prvotno bitjo iz avtorja in z avtorjem. Ta prvotna bit, ki hkrati edina jamči za resničnost literarnega dela, je bila obkrožena in določena s historičnim položajem avtorja, tj. s historičnostjo njegove osebnosti, časa, družbe, kulture, literarne tradicije ipd., tako da jo je znanstveno-filozofsko mogoče rekonstruirati samo iz takšne historičnosti. Zato je ta edina pot k prvotni biti, s tem pa tudi k originarni, resnični strukturi literarnega dela.

Iz teh dejstev lahko sledijo sklepi, ki niso važni samo za literarno ontologijo, ampak za literarno vedo kot celoto, v tem okviru zlasti za literarno zgodovino in celo za literarno hermenevtiko. Bistvena naloga, iz katere dobiva literarna zgodovina smisel in znanstvenost, je ta, da raziskuje, odkriva in rekonstruira literarno delo v njegovi prvotni eksistenci in originarni strukturi, določeni z avtorjevo historičnostjo in samo iz nje razložljivi. Nikakor pa ne more biti namen literarne zgodovine opisovati „smisel", ki ga daje literarnemu delu vsakokratni bralčev doživljaj na ravni posredne, sekundarne eksistence dela. Bralčev doživljaj je lahko seveda izhodišče in predmet aktualne, esejistične ali

publicistične interpretacije, ki pa ne more imeti znanstvene veljave, kajti takšnih doživljajev je nešteto, nobeden pa ne more veljati za „pravega". V tem smislu je mogoče pritrditi Tzvetanu Todorovu, ko trdi, da takšna interpretacija „smisla" literarnega dela ne sodi v območje znanosti.[9] Pač pa je literarna veda kot znanost mogoča ravno zato, ker je njen pravi predmet literarno delo v svoji prvotni, originarni eksistenci in strukturi; oboje je dosegljivo edino prek literarne zgodovine, s historično-teoretično analizo samega teksta in vsega, kar sodi v pogoje njegovega nastanka.

S takšnimi pogledi prispeva moderni materializem važne argumente tudi za odločitve v območju literarne hermenevtike, zlasti v polemiki med antiobjektivistično hermenevtiko, kakršno predlaga H. G. Gadamer, in njegovimi številnimi kritiki (E. Betti, E. D. Hirsch, E. Coreth idr.). Zdi se, da v najnovejši literarni vedi znova oživlja in se z novimi argumenti krepi stališče, da je njen pravi predmet literarno delo v prvotni, avtorsko originarni eksistenci, dostopni historičnim analizam ne samo teksta kot takega, ampak vseh možnih določil in pogojev njegove historične situacije. Toda to je problematika, ki presega meje te razprave.

OPOMBE

[1] Za Ingardnova dela so tu navedene letnice njihovih nemških izdaj, ne pa prvih poljskih objav.

[2] Pirjevčevo predavanje FILOZOFIJA IN UMETNOST je citirano po prvi objavi v reviji Primerjalna književnost (1978, 1–2).

[3] Heideggerjeva predavanja o ontologiji iz leta 1927 so izšla šele leta 1975 pod naslovom DIE GRUNDPROBLEME DER PHÄNOMENOLOGIE (Gesamtausgabe, Band 24).

[4] V. I. Lenin: MATERIALIZEM IN EMPIRIOKRITICIZEM. Ljubljana 1956. Str. 151.

[5] Hartmann sam jo je samo deloma razvil v svojem osrednjem umetnostnofilozofskem delu ÄESTHETIK (Berlin 1953).

[6] Lenin je v delu MATERIALIZEM IN EMPIRIOKRITICIZEM zaradi potreb svojega političnega boja zoper ruske „mahiste" vztrajal skoraj izključno na stališču naivnega realizma, pri tem pa prezrl, da moderni materializem ne more biti več tisto, kar je bil materializem pred Kantom, podobno kot novoveški materializem po Descartesu ni mogel več ohranjati svojih antičnih posebnosti, ki so se izkazale za nepotrebno omejenost.

[7] Izraz eksistenčni modus je tu uporabljen kot sinonim za oznako ontološki status. S stališča Heideggerjeve ontologije je to oznako seveda potrebno razumeti globlje, ker odpira metafizično-mistični pogled v bit literarnega dela. Ingarden sam ne priznava te razlike, saj izrecno zavrača Heideggerjevo rabo pojma eksistenca.

[8] Na takšno enostransko stališče se postavlja Sartre v delu L'IMAGINAIRE, pa tudi v knjigi QU'EST-CE QUE LA LITTERATURE.

[9] Tzvetan Todorov je svoje pojmovanje razložil v spisu POETIQUE, objavljenem v zborniku QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME (1968).

Tine Hribar:

RESNICA V GLEDALIŠČU VIDEZA

Filozofija tragedije in tragedija filozofije

Resnica tragedije je radovednost. Na kraju se izza videza mora pokazati resnica. Ljubezen do vedenja in resnice se razvija torej kot sovraštvo do videza. Zato se kljub očiščujoči ljubezni resnica lahko vzpostavi le v umazaniji sovraštva. Čista resnica je umazana resnica. Resnica tragedije je v tragediji resnice. Onstran borbe za resnico in proti videzu nahajamo prostor radoživosti. Kjer vlada radoživost, postaneta groteskni tako tragedija kot komedija. Moderna drama (Beckett, Lužan) je paratragična in parakomična. Tragični junak postane sam tragičen, tj. grotesken; toda groteskni položaj ni položaj groteske.

Čisto gledališče je gledališče molka. To je gledališče panto-mime, v katerem prihaja resnica na dan le skozi posnemanje. V običajnem gledališču se na ozadju molka in v območju posnemanja umešča beseda. Prek besede postane gledališče poslušališče rečenega in izrečenega. Izrečena resnica, ki jo je slišati tudi v temi, naj bi gledalcu povedala tisto, česar sicer ne vidi. Zato mora biti odrska izreka jasna in razločna.

Jasna in razločna beseda je temelj gledališča resnice, ki se je rodilo ob nastopu starogrške tragedije. Prizori, ki si sledijo v uprizarjanju zgodbe (mita), so usmerjeni k temu, kar se mora zgoditi: izza vsega, kar je navidezno, se na kraju mora pokazati resnica. Tedaj se izkaže tudi resnica navidezno resničnih besed; namreč to, da so bile laž. Ko se pokaže resnica, postane razvidno vse: resnica sama, navideznost navideznega ter razlika med resnico in navideznostjo. Obenem pa izpod vsega tega vznikne še nekaj: istovetnost resnice in videza. Na kraju izrečene in zato razvidne resnice med resnico in videzom ni več razlike. Kar gledalec uzre in *vidi* v tem trenutku, je *resnica* in nič drugega. Drugače rečeno: resnica sama je videz in razen tega nič. Do tega pa je prišlo le prek ločitve videza od navideznosti. Kajti nasprotje resnice ni videz kot tak, marveč zveza videza in navideznosti, tj. napačni videz. Brez razločitve med videzom in navideznostjo zato tudi razločitev med navideznostjo in resnico ni možna. Ker pa se resnica šele s to razločitvijo sprosti v videz, resnica vse dotlej, dokler ni opravljena ločitev videza od navideznosti, čaka izven gledališča. Običajno gledališče kot gledališče klasične drame se potemtakem šele vzvratno, iz prizora razodete resnice, se pravi iz uprizoritve resnice v videzu, dokazuje in dokaže kot gledališče resnice.

Za razliko od gledališča klasične drame je gledališče moderne drame že od vsega začetka gledališče resnice kot videza.[1] Toda do njegove dovršitve in dovršenosti pride šele v Beckettovi dramatiki oziroma dramaturgiji. Na Slovenskem smo se z Beckettovo dramatiko srečali dokaj zgodaj;[2] delo, ki ga zares lahko vzporedimo s to dramatiko, npr. z dramo *Konec igre* (Fin de partie), pa najdemo šele med Lužanovimi dramami. Ta Lužanova drama se imenuje *Triangel*.

1. TRIANGEL

Izhodiščni mit Lužanove drame *Triangel*[3] je mit vrnitve. Mož se vrne domov, k Ženi, in pri njej, v zakonski postelji, najde Moškega. Kaj se bo zgodilo? Zgodi se nekaj nepričakovanega: namreč to, da se nič ne zgodi. Kakor da zakonolom še ne zadošča za zlom zakona in

kakor da se v imenu zakona ne da nič več narediti. Vsaj nič usodnega ne. Nastopajoče osebe so brez prave osebnosti: so, kar pač so. So, kar so pod svojo vlogo: goli ljudje. V Možu ni nič možatega, v Moškem nič moškega. Žena je prej in bolj ženska kot žena. Med njimi zato ne more priti do tragičnega konflikta. A tudi do živalskega spopada ne pride. Gol človek ni gola žival. Še tudi pod vlogo, pod kožo nosi sledi obleke in imena. Človek tako pravzaprav ni nikdar čisto gol.

Biti gol pomeni za človeka biti slečen. Žena, Mož in Moški so brez lastnih imen. Vendar poudarek ni samo na tem dejstvu, temveč tudi na tem, da imamo vseeno opravka z nekakšnimi imeni, o čemer pričajo velike začetnice. Ko postanemo pozorni na to, da so nastopajoči skoraj nagi: Žena v prozorni spalni srajci, Moški v spodnjem perilu, Mož pa se namerava ravnokar razpraviti, se moramo najprej zaustaviti ravno pri „skoraj". Čeprav je res, da vloga ni več podporni steber, tako da tudi sicer dokaj jasni poklici nastopajočih (gospodinja, zavarovalni agent, trgovski potnik) nekako obvisijo v zraku, to ne pomeni, da se liki Lužanove drame ne skrivajo pod nobeno vlogo. Skrivajo se na tako odkrit način, da ostane to prikrito. So skoraj nagi, a niso niti docela goli niti docela brezimni. Če bi bili goli in brezimni, bi bili morda pornografsko komični, ne pa groteskni. Groteskni so, ker so polgoli. Ker so samo pol tistega, za kar so poimenovani: polžena, polmož in polmoški. In ker samo napol vejo za resnico svojega imena. Mož: „Pa mi vseeno povejte, kako vam je ime!" Žena: „Ne povej svojega imena! Moški: „Ne bom! Ko je zapisano, ni nikdar več zbrisano, ljudje so nori na imena in sploh. . . !" In sploh?

Od kod ta norost v ljudeh, po kateri so nori na imena? Kako razumeti nevrotično željo Moža, da bi zvedel, kako je Moškemu ime? Kako razumeti histerično zahtevo, naj mu svoje ime izda Moški sam? Kako razumeti strah Žene pred tem, da se Moški nazadnje le ne bi izdal? Ter razodel svoje ime, na katero preži Mož. Na katero prežijo ljudje. Ljudje? !

Ljudje so nori na imena. Mož je nor od brezimne želje po imenu. Žena je nora od strahu, od neizrekljivega strahu pred izrečenim imenom. Moški je nor od zagrizene odločenosti, da ostane pri svojem imenu. In sploh: beseda izrečena ne vrne se nobena. Zlasti v dobi pismenosti ne: kar je zapisano, ni nikdar več zbrisano. Je večno. Toda mrtvo. Mrtva stvar, ki zaživi le v rokah drugih. Kdor je bil odkrit in se izpovedal, povedal svoje ime, ta je bil zapisan, in kdor je zapisan, ta se ne more premisliti. Ne more zbrisati svoje nepremišljenosti. Jo ne more pobrisati. Četudi se izpiše, ker se je samo vpisal, ne pa tudi zapisal, ostane, če nič drugega ne, sled izpisa. Kdo bi hotel biti pametnejši od črke, hotel bi sledi popolnoma uničiti, toda ostala bo neizbrisna sled uničenja. Tako bo resnica spet prišla na dan. Spet, kajti noč in tema izvržene resnice ne sprejmeta nazaj. Popolnega zločina ni; ne zato, ker bi bil to zločin nad popolnostjo, marveč zato, ker ni popolnosti. Vendar Moški ni nikakršen zločinec, še manj član kakšne tajne organizacije, da bi s svojim imenom utegnil razkriti in izdati tudi imena svojih tovarišev, samo organizacijo ter stvar samo, za katero mu gre. Nič takega. Svojega imena ne sme izreči, ne zato, ker bi kaj bil, temveč zato, ker nič ni. Ker ni nič. Tega niča se boji Žena: „Zato ne povej svojega imena! Ti si vendar – moj novi človek!" To seveda ni resnica Moškega, ki pač ni nikakršen novi človek, temveč resnica Žene, resnica njene želje po novem človeku. Po človeku, ki bo res človek in

resnično moški. In ki bo samo njen. Ki se bo prepustil le nji. Če bi povedal svoje ime, pa bi se izročil tudi drugim. Se jim dal na razpolago ter se jim razkril. Jim odkril, da nima kaj skrivati. Da je njegova skrivnost v tem, da je brez skrivnosti. Njegova veličina v tem, da je brez veličine. Njegova novost v tem, da je brez novosti.

Zato mora vztrajati pri preprosti resnici videza: sem, *kar* sem. Na tihi ugovor Moža: vem, *kaj* ste, ne vem pa, *kdo* ste, ki ga izraža z glasno zahtevo: povejte mi svoje ime, bi Moški lahko odgovoril samo: sem, *ki* sem. Jahve. To božansko brezimno ime Boga, ime, ki ničesar ne pove, je danes – v dobi pobeglih, pregnanih in mrtvih Bogov – ime slehernika. Vsakdo je „bog bogova", toda Bog ni nihče. Ker Boga realno nikdar ni bilo. Sem, ki sem. Je, ki je. To je edini videz resnice. Lastno ime, ki naj bi bilo po svojem nazivu ime lastnosti, ni moje ime. Vsakdo je lahko Peter. A samo Bog, brezimni Drugi, lahko reče: Peter, ti si skala . . . Ker tudi samo On na to skalo lahko nekaj zida. Dokler je On. Dokler ima Človeka, ki veruje Vanj ne glede na to, da je brez lastnega imena. Dokler torej ne postane bog filozofije in ne dobi svojega lastnega imena: Ideja. Tedaj nastopijo sumi, potem začne človek dvomiti najprej o lastnem imenu boga, nazadnje zdvomi o lastnem imenu sploh, torej tudi o svojem imenu. Kajti lastno ime kot ime je, čeprav lastno, vendarle zgolj eno izmed drugih imen. Beseda med besedami. Descartes, ki je o vsem dvomil, je še mislil, da dvomi, ker misli, in da zato, ker misli, tudi je. Namreč on, Rene, subjekt izjavljanja. Sam sebi je izjavljal in zatrjeval: mislim, torej sem skala biti svoje. Zmota vseh zmot. Usodna zmota, ki ni zakrivila le tragedije boga, ampak tudi tragedijo človeka.

Misel kot subjekt izjave, kot postavka stavka ni nikakršen temelj, temveč prazna jama biti. Čez prepad med mišljenjem in bitjo odslej ni nikakršnega mostu več. Še več. Kaj kmalu se bo pokazalo, da ga nikdar ni bilo. Bolj ko kadar koli bo ljudem manjkalo tisto, česar nikdar niso imeli. Nemogoča želja: biti in obenem imeti bit, bo postala neznosna. Nobenega, ne po drugem ne po sebi imenovanega in postavljenega Petra ne bo več. Nikjer nobene gotovosti, niti gotovosti dvoma; samo še tesnoba ter blazni izbruhi ponarejene veselosti in neponarejenega grenkega smeha, za katerim tiči režanje groze zgolj niča. Pamet je boljša kot žamet, toda če je pamet brez pameti, potem nespamet ni nič slabša kot pamet. Zato ljudje so in bojo nori na imena, zakaj samo to jih rešuje pred imenom norca. Kajti neodpravljiva shizofrenost lastnega imena, ki jo je ne le izkusil, ampak tudi izpričal Hölderlin, je v tem, da lastno ime kot beseda ne napotuje k drugi besedi, marveč se v trenutku, ko je izrečeno, že tudi povrne vase. Ko je lastno ime zapisano, je kot lastno že tudi zbrisano. Kot tako lastno ime nekaj pomeni le lastniku imena, drugim pomeni nekaj, kolikor označuje nekaj več od samega sebe. Nekdo, gotovo ni brez lastnega imena, potrka na vrata. „Kdo je? " Vprašanje izza vrat, kakor bomo takoj slišali, ne sprašuje po lastnem imenu. „Jaz sem!" Takšen je odgovor nekoga, ki ve, da ni nekdo, temveč prav ta, na katerega so čakali, da bo prišel domov. Da se bo vrnil. Lastno ime je odveč in če ga je treba izreči in morda dodati še kakšna pojasnila, potem nekaj ni v redu.

Potem je nekaj narobe. Kajti identiteta je razbita. *Da* in *ne* postaneta enakovredna. Vrata zadobijo svojo nasebno dvoznačnost blagoslova ali prekletstva. Lastno ime torej ni označevalec identitete, marveč označevalec diference. Njegova samoistovetnost in popolna

samodomačnost se, ko je izrečeno, spremeni v nekaj popolnoma tujega in neistovetnost izdajajočega. Res je potemtakem, da se Moški, kakor nam je bilo iz razgovora takoj razvidno, boji za svojo identiteto; toda ne zato, ker bi jo imel, temveč zato, ker je nima. Da se ne bi izdal. In da ne bi izdal, česar se boji Žena, da med njima ni nič drugega kot razlika, kot razlika dveh spolov ali spolna razlika. Da sta se srečala samo na tej ravni primarne privlačnosti, iz katere nikdar ne more vznikniti njuna istost, se izoblikovati njuno poistovetenje. Sporazumno, čeprav prek vrste nesporazumov, se Žena in Moški zato delata, kot da spolni *odnos* je in kot da bi ga, če ga že nista, vsekakor lahko imela. Eno izmed osnovnih odkritij Lacanove psihoanalize, da spolni odnos ne eksistira, da ga *kot odnosa* ni, kljub temu oziroma prav zaradi tega najde pot do povedi.[4] Na tistem mestu, kjer bi najmanj pričakovali in ki nam ga pokaže tisti, od katerega se česa takega sploh nismo nadejali: „V molku med besedami je izpovedljivost", reče Moški in se skrije v besede. Nikakor ne v besedah samih ali izza besed, temveč prav med besedami.

V nobeni slovenski drami ni toliko začetih in nedokončanih stavkov, toliko povedanega v nepovedanem, zatrjevanega v izpuščenem, toliko hotenega nakazovanja. Vendar pa je vprašanje, ali je prav navedeni postopek glavna značilnost teksta in sloga, ali je svet *Triangla* res na drugi strani besed. Ker avtor ve, *kaj* je, ne pa, *kdo* je človek, pušča veliko, toda ne vsega, v popolni negotovosti, v besednih igrah, v nakazovanjih in namigovanjih. Ni obseden le od premaknjenih, bežečih, izgubljenih in razpomenjenih pomenov, ampak tudi in predvsem od lažnih pomenov, katerih resnico razreši bralec in še laže gledalec na nezaveden način. Tako, da mu je ugodno in nekako veselo pri duši, ko se pusti voditi za nos, čeprav se mu komično besedno nategovanje zdi čedalje bolj tragično, čim bolj se namreč začetna možnost tragičnega spopada oddaljuje in čim bolj se bliža pomirljivi konec vznemirljivega soglasja o nesoglasjih. Kaj ga serjejo, si misli in se čuti usranega, ker ve, da bi samo, če bi zblaznel, zmogel napraviti kaj drugega.

Tu vmes med besedami je namreč zmeraj praznina, prostor za tiste izjeme in za tisto izpovedljivost, ob katerih se polresnica povedanega prelamlja v laž in je tako prek tega nasprotstva resnice vseeno povedano, kar sicer ne sme biti izrečeno. Kar sme biti na prizorišču le molče pokazano. Ljudje so nori na imena in sploh . . . Moški ne ve, s katero občo resnico naj bi še pohitel, da bi čim uspešneje zakril svojo osebno resnico, kako je že skoraj nor od imena, ki mu kot tako nič ne pomeni; če mu kaj pomeni, mu pomeni nekaj kot njegovo lastno ime, mu pomeni njega samega, toda ta pomen je brez smisla, saj ne ve, kdo je. Če se s svojim lastnim imenom pred drugimi še lahko na videz legitimira, se pred seboj ne more in se ne bo mogel, pa če bi do konca svojih dni zrl v svojo osebno izkaznico. Ko Žena na vsak način skuša utrditi odločnost Moškega, da ne pove svojega imena, ima druge račune: „Če poveš svoje ime, ti vse pade v vodo." Kaj še, svet se zaradi tega ne bi podrl in če bi kdo padel v vodo, tedaj to ne bi bil Moški, temveč Žena sama. V vodo bi ji padlo njeno vse, tj. njena želja, njena želja po želji drugega, po tem, da bi si jo drugi zaželel; kar se ji oglaša skozi njeno zahtevo, da bi imela svojega novega človeka, novega svojega človeka. Vse tako kaže, da Moški prav tako ne more zavreči svoje želje, da bi bil njen, se pravi, da bi bila ona njegova, in zato nikakor noče splavati iz vode. To bi namreč storil, če bi povedal svoje ime,

razbil s tem videz svoje identitete in se odprl nasproti drugemu; s čimer bi postal sicer bolj ranljiv, a obenem tudi večjega zaupanja vreden. Očitno si tega nobeden izmed nastopajočih ne želi, saj tudi Mož v svojem vztrajanju ni dovolj prepričljiv.

Glavna značilnost njihovega stila in s tem stila Lužanove drame ostaja zato nasprotstvo med z besedami izrečenim ter z molkom izpovedanim. Na odločilnih mestih, v trenutkih odločitve je izrečeno ravno nasprotno od tistega, kar je povedano v molku med besedami in kar si nastopajoči na tiho želi. Tako na tiho, da za to tiho željo še sam ne ve. Glasno, v obliki zahteve izpričana želja ni resnična želja. „Ne, nikar!" To je mišljeno dobesedno. Dejstva so dejstva. Toda to ni želja. Želja govori in spregovori v podtaknjeni laži, v utemeljitvi in obrazložitvi, v laži, ki je dvakratno zadelana. Najprej z resnico zahteve, potlej z navidezno resničnostjo obrazložitve. Ker pa je tako zvita laž (prevara) preveč zavita, da bi bila lahko zavestna, učinkuje kot detektor resnice, katerega tresljaji najbolj narasejo ravno ob kratkih stikih.

Resnice kot take, čiste resnice, ni; kajti najbolj umazana je najčistejša resnica. Zaradi tega polgolost namesto čiste golote. Polgolost, ki se z drugega vidika kaže kot poloblečenost. Treba je poznati zgodovino, da bi lahko ugotovili, ali je bilo na pol poti pretrgano slačenje ali oblačenje. To nejasnost in nedoločljivost, ko je slačeče (oblačeče) se telo vmesna postaja, vmesna stopnja med telesom in obleko, resnico in videzom, zaznamo predvsem prek vloge enega izmed elementov skupinsko nastopajočega četrtega igralca, tj. celokupnosti stvari. Med temi stvarmi igra že kmalu na začetku igre izredno pomembno vlogo šal.

Vsakokrat, ko se Mož vrne domov, prinese Ženi „nov šal". Gre torej za vsakokrat drug šal, ki pa je nekako vselej isti šal, saj je vselej šal in vselej nov. Vloga šala se v drami nenehoma spreminja. Ker ga Mož prinaša kot darilo, ga hoče Ženi podariti na najbolj preprost način, skuša jo z njim ogrniti. S tem ubije vsakokrat nekaj muh na mah: šal je odkupnina zaradi odsotnosti, podkupnina zaradi čim enostavnejšega zbližanja in – kar se bo ravnokar izkazalo – način, s katerim Mož na videz nevidno ali vsaj neopazno preveri, ali Žena nima kaj za bregom, tj. v postelji. Mož: „Pomagal ti bom, da boš vstala in si nadela šal!" Besede o pomoči vsaj glede na fizično dejanje, ki bo sledilo, niso dvoznačne. Utemeljitev pomoči pa je *že* znana, v dvojno laž zavita resnica tihe želje. Ko bo Žena vstala, da bi si nadela šal, da bi jo pokril s šalom, se bo v resnici najprej razodela, jo bo v resnici najprej razkril, saj Žena leži v postelji, kjer pod rjuho gotovo ni bogvekako oblečena. Ženi je to dokaj jasno in ker ima pod odejo Moškega, se ji Moževa *ljubeznivost* s šalom takoj *sprevrže v vsiljivost*, nato stopnjuje v nasilnost in grožnjo. Čim bolj se ji Mož primika in kolikor bolj se mu svetijo oči od ljubezni, toliko bolj se Žena odmika in toliko večji je strah v njenih očeh. Napetost je zmeraj hujša, Mož pa zmeraj manj razume. Pravzaprav se dela, da ne razume: „Ne zdi se mi vendar, da bi se bala mene? " To je kajpada že poznani stil laži kot detektorja resnice. Videz običajnega sprejema ob vrnitvi zmeraj bolj poka: „Žena se z grozo umika k stranici in drgeta." Kljub opozorilu, ki ga Žena z glasom Jokaste vrže nasproti Možu, naj se namreč ne igra z usodo, je Mož neomajen v svoji zagnanosti: „Misliš – da ne smem zahtevati, da bi ta čudoviti šal videl na tebi? " V tem zgolj na videz

vprašalnem stavku je čudoviti šal samo še tančica za grozljivo čudni položaj, v katerem se mešata osuplo začudenje, še zmeraj navzoča pripravljenost na občudovanje Ženine lepote in brezpogojni ukaz, ki se čez kakršnokoli čudenje usmerja k nasilnemu dejanju. Ne želja, temveč zahteva ima zdaj besedo. Ljubezen, ki ne naleti na odziv, se pravi, ko ne naleti, se izkaže kot gola zahteva. Ljubezen do drugega je zahteva, da bi bil ljubljen. Zato se ljubezen kaj hitro lahko spremeni v polaščanje, o čemer si Žena ne dela utvar in kar ji je med besedami dovolj razločno dal vedeti tudi Mož. Njegov „misliš" namreč pomeni: misliš, da mislim, da te ne mislim, če ne bo drugače, vzeti tudi na silo! Žena tega ne misli, ve, da ji v zakonu ni druge rešitve, in zato išče izhod samo za zdajle. Išče izhod v odlogu. Toda Mož Ženo kljub temu, da ji je obupno, da ji je „za umret", da je že zmedena od groze, potegne iz postelje. In čeprav Žena „drgeta po vsem telesu, v grozi ihti brez solz", Mož „uživa v pogledu na Ženo". Uživa nad grozo žrtve. Nad grozo, za katero se sicer dela, da je ne vidi, in kar počne toliko laže, ker tudi žrtev, ki drgeta v grozi, ne pokaže, česa jo je pravzaprav groza. Morda je bolna in drgeta od mraza ali mrzlice, saj se Žena sama zavija v šal, ko Možu končno uspe, da ji ga ogrne okrog ramen; tako da Mož, ko Žena še kar naprej drgeta in v obupu brez besed odkimava, kakor da je šal nikakor ne more zadosti ogreti, hitro seže po rjuhi in jo s sunkovito kretnjo Ojdipa potegne s postelje, z Moškega, skritega pod rjuho. V tem trenutku resnice, ki ga je v svoji zagnanosti izzval Mož sam, po svoje, z nenehnim drgetanjem in nezaustavljivim obupom, pa tudi Žena, se nenadoma pokaže, da resnična žrtev ni Žena, temveč Mož. Ni bilo Žene groza predvsem pred grozo Moža? Vendar Mož ne izgubi tal pod nogami. Ujame se, še preden je sploh začel padati. A to, za kar se je ujel, ni nič trdnega; zato mu Žena in Moški ne zaupata, se ne moreta povsem otresti strahu pred njim. Mož skuša najprej razvrednotiti svoj zakon, svojo ženo, o kateri je še pravkar govoril, da je lepa itd. Z njo da se lahko pogovarja samo o šalu. Torej ga je vsakokrat prinesel pravzaprav samo zaradi tega, mu je takoj pripravljena verjeti Žena; nakar si v živčnem izbruhu trga in strga s sebe „ta prekleti šal". Že od nekdaj je sovražila ta zmeraj znova novi šal, kot ga je sovražil, čeprav ga je razglašal za čudovitega, tudi Mož. Ker sta oba z njim prekrivala sovraštvo, ki se je zažrlo med njiju. Zatem se igra s šalom nadaljuje. Mož ga počasi pobere, gre z njim za hrbet Moškemu, s pritajeno agresivnostjo in obenem z užitkom položi šal na vrat Moškemu, ki se najprej, kolikor se na stolu pač more, s strahom odmika, dokler ne otrdi v grozi, ko mu Mož v napeti tišini zavezuje šal okrog vratu. Nazadnje Mož spregovori: „Podarjam vam šal . . . Ker vas imava rada . . ." Žena: „Torej mu boš dal – celo moj novi šal? ! Potem tudi, potem . . ." Mož: „Tudi – kaj? !" Žena: „Nič, nič!" Mož: „Seveda nič! (Se smeje.) Najbolje je, da nič." Ženi gre predvsem za tisto, kar je njeno: njen novi človek in njen novi šal sta na isti ravni. Če ji v tem trenutku šal, ta nestvarna stvar, ne pomeni celo več. Vendar ji tudi zanj ne gre smrtno zares. Zato nič ne napravi. Nihče ne napravi nič. Kajti najbolje je, da nič.

Da se ne napravi nič usodnega. Da se celo ne reče nič usodnega. In vendar se vsi trije že od začetka igrajo z usodo. V begu pred grozo zgolj niča. Zadnja Moževa izjava je pač spet v stilu . . . „Seveda nič!" To je resnica dejstva. Nato sledi resnica dvojne laži. Od igralca je odvisno, koliko bo skozi smeh, ki mu ga predpisuje avtor drame, znal

uprizoriti resnico neresnice. Na tej točki se zaostri problem dramaturgije, problem razlike med dramo in mitom.[5]

Ker dejanje prehiteva besedo oziroma se njegova naravnanost v hipu izkaže za povsem drugačno, kakor pa je naravnanost (teleološkost) enakega dejanja v gledališču klasične drame, se nam zgodba prav tedaj, ko se nam zdi, da smo jo že zapopadli, vselej znova izmuzne iz rok.[6] Nikakršnega algoritma za mit drame ni več.[7] Na isto, čeprav ne na enako dramaturgijo naletimo že pri Beckettu. Beckett v svojih dramah *Čakajoč na Godota* (En Attendant Godot) in *Konec igre* (Fin de partie) namreč vpelje brezpogojno distanco med besedo in dejanjem, med pantomimo in foničnostjo. Vmes je trenutek tišine.

2. KONEC IGRE

V Beckettovi drami *Konec igre* (Fin de partie oziroma Endgame), katere nosilni mit je mit igranja na srečo, tj. igranja na *vse ali nič*, je trenutek tišine (v francoščini „un temps", v angleščini „pause") predpisan, kakor je sešteval v svoji študiji *Teater Samuela Becketta* (Das Theater Samuel Becketts) K. Schoell[8], 400-krat. Ko je Beckett leta 1967 v Berlinu svojo dramo režiral sam, je neprenehoma, kakor poroča na osnovi protokola vaj M. Haerdter,[9] opozarjal ravno na te trenutke tišine: gib – tišina! – beseda. Igra in beseda ne smeta nikdar sovpasti.

Znotraj gledališča samega mora jasno izstopiti razloček med gledališčem in poslušališčem. V tem razločku, ki ga zaznamuje trenutek tišine, lebdi temelj „čiste igre".[10] Čista igra je igra izrečene resnice znotraj uprizorjenega videza. V trenutku tišine je gledalec neposredno soočen s samo videznostjo in tako pripravljen na vstop resnice v videz, tj. v gledališče. Kajti v trenutku tišine ne le vse obnemi, ampak vse tudi za trenutek zastane.

Razkosano dejanje drame se v glavnem odvija med obema glavnima igralcema. Igralca glavnih vlog, vloge hromega in slepega gospodarja Hamma ter vloge nemirnega, a podrsujočega služabnika Cloga, morata polagoma stopnjevati vzdušje medsebojne napetosti in tesnobe. Ker je svet zunaj zaradi nekakšne katastrofe izumrl, sta glavna lika obsojena na životarjenje v prostoru, ki je zožen na sobo in kuhinjo; še bolj stisnjeno – vsak v svojem smetnjaku, v odvisnosti od Hammove hrane in Clovove postrežljivosti – živita Hammova do kraja ostarela starša Nagg in Nell. Clov bi rad zapustil Hamma; toda to ne bi bila le smrtonosna poteza nasproti Hammu, ampak tudi samomorilna poteza nasproti samemu sebi.

Začetek: tu je interier brez pohištva, motna svetloba. Proti zadnji steni sta visoko zgoraj dve okenci, tako na desni kot na levi steni po eno okence, s spuščenimi zavesami. Spredaj desno so vrata. Blizu vrat visi narobe obrnjena slika. Spredaj levo sta oba smetnjaka. Na sredi sedi v fotelju Hamm. Clov stoji pri vratih in gleda proti fotelju. Nato gre s podrsujočo hojo pod levo okence in se zazre vanj. Obrne se k desnemu okencu, se zazre vanj, gre proti njemu in se pod njim ustavi. Potem se spet obrne k levemu okencu, nakar gre ven, se vrne z manjšo zložljivo lestvijo, jo postavi pod levo okence, se povzpne, odgrne zaveso in pogleda skozi okno. Na kratko se zasmeje. Sestopi, postavi lestev pod desno okence in napravi isto. Gre k smetnjakoma, odgrne rjuho, s

katero sta bila pokrita, dvigne pri enem izmed njiju pokrov in pogleda noter. Isto napravi pri drugem. Gre k fotelju, vleče za sabo rjuho s smetnjakov, potegne rjuho s fotelja in odkrije Hamma, ki ima „čez obraz razprostrt velik, umazan robec";[11] Clov privzdigne še robec in opazuje obraz. Na kratko se zasmeje. Gre k vratom, vleče za sabo rjuho, se pri njih ustavi ter se obrne proti dvorani z otrplim pogledom in monotonim glasom:

„Končano, končano je, h koncu gre, nemara gre h koncu. *Pavza.* Zrnce do zrnca in nekega dne, nenadoma, je to kupček, majhen kup, nemogoči kup. *Pavza.* Ne da se me več kaznovati. *Pavza.* Grem v kuhinjo, tri metre krat tri metre krat tri metre, čakat, dokler mi ne zažvižga. *Pavza.* Luštkane dimenzije so to, naslonil se bom na mizo, gledal v steno in čakal, dokler mi ne zažvižga. *Za trenutek ostane negiben. Nato gre ven, se takoj vrne, vzame lestev in jo nese ven. Pavza. Hamm se premakne. Zazeha pod robcem. Robec potegne dol. Črna očala.* HAMM . . . Ah . . . *zeha* . . . Ja. *Pavza.* Jaz igram! *Pred sabo drži z iztegnjenimi rokami razprostrt robec.* Cunja stara! *Sname očala, si obriše oči, obraz, čisti očala, si jih spet natakne, skrbno zgane robec in si ga pozorno namesti v zgornji žep svoje halje. Odkašlja se in preplete prste.* Je sploh lahko . . . *zeha* . . . še kdo bolj ubog . . . od mene? Gotovo. Poprej. Toda danes? *Pavza.* Moj oče? *Pavza.* Moja mati? *Pavza.* Moj . . . pes? *Pavza.* Oh, prav dobro vem, da trpijo toliko, kolikor taka bitja sploh morejo trpeti. Toda naj to pomeni, da so naša trpljenja enakovredna? Gotovo. *Pavza.* Ne, vse je . . . *zeha* . . . absolutno, *ponosno:* kolikor si večji, toliko polnejši si. *Pavza. Turobno:* In toliko praznejši. *Zasope.* Clov! *Pavza.* Ne, sam sem. *Pavza.* Kakšne sanje! . . . Ti gozdovi! *Pavza.* Dosti, čas je, da se to konča, tudi v zatočišču. *Pavza.* Pa vendarle oklevam, še se oklevam . . . končati. Ja, za to gre, čas je, da se to konča, pa vendarle oklevam, še se oklevam . . . *zeha* . . . končati. *Zeha.*"

Samo v teh dveh monologih lahko naštejemo, mimo Hammovega zehanja, petnajst trenutkov tišine oziroma pavz. Pavze določajo ritem. So element implicitne glasbene strukture (kvartet!) drame *Konec igre,* ki je strukturirana po pitagorejskih oziroma matematičnih načelih: štiri dramatis personae, katerih imena so sestavljena iz po štirih črk, zaigrajo v tej igri s šestnajstimi fazami štiri stadije simultane scene itd. V Hammovem monologu se na zaključku, tako kot na začetku Clovovega monologa, štirikrat pojavi beseda konec. Premalo je v tem, četudi gre tudi za to, videti le parodijo na pitagorejsko pojmovanje števila štiri kot svetega počela sveta; kajti to je število klasičnih elementov in letnih časov. Število tri je pitagorejski (potem pa tudi krščanski ali heglovski) simbol celovitosti in pravšnje zaključenosti. Clov sicer govori o „luštkanih dimenzijah", toda očitno je, da cika na zapor: 3 x 3 x 3 je zaporniška zaključenost.[12] Vsekakor pa že samo na osnovi citiranega razberemo glavna načela Beckettove dramaturgije: ritmika, melodična in pantomimična simetrija. Vozlišča te simetrije in ritmike so pavze.

Vendar pavze nimajo samo te formalne funkcije. Pomembnejša je tista njihova funkcija, po kateri predstavljajo trenutek vstopa resnice. Katere resnice? Katerih resnic? Lahko bi rekli: življenjskih resnic. A te so že zdavnaj povzete v religiozne, estetske, moralne in filozofske resnice. In Beckett kot najbolj oziroma vsestransko izobražen med dramatiki – tudi filozofsko, o čemer priča že njegova prva knjiga,

pesnitev *Whoroscope* (1930), ki se nanaša na Descartesa[13] – parafrazira, parodira in ironizira *tako* formirane resnice. Jih demitologizira in sekularizira, ne da bi jih uničeval; narobe: napravlja jih vidne. Vrača jih v videz.

Beckett je izjavil,[14] da v *Koncu igre* ni prav nič naključnega. Dejansko si od prvega Clovovega stavka dalje sledi parafraza za parafrazo. Zadržali se bomo pri drugem stavku, ki se nanaša na sofista Zenona in njegov logični paradoks. K temu paradoksu se v *Koncu igre,* pač glede na implicitno simetrijo, vrne še dvakrat. A vsakokrat prek nove predelave. Sredi igre poteka naslednji dialog: Hamm: „So tvoja zrna zrasla?" Clov: „Ne." Hamm: „Si vsaj malo pobrskal, da bi videl, če so vzklila?" Clov „Niso vzklila." Hamm: „Morda je še nekoliko prezgodaj." Clov: „Če bi hotela vzkliti, bi bila vzklila. Nikdar ne bojo vzklila." To je parafraza na priliko iz svetega pisma. Nazadnje pa Beckett parafrazira Hegla in Kierkegaarda. Hamm: „Konec je v začetku pa se vendarle nadaljuje . . . Trenutek za trenutkom, pluf, pluf, kakor prosena zrnca . . . *pomisli* . . . onega starega Grka, in vse življenje se čaka na to, da se iz tega naredi življenje." Toda: ali bo prek trenutkov življenja nastalo kaj drugega kot kupček . . .? Kajti prosena zrnca ne delajo pluf, pluf.

Paradoks logike izhaja iz alogičnosti življenja. Vse življenje, od njegovega začetka dalje, čakamo na konec življenja. Na koncu življenja pa ni življenje, marveč smrt. Smrt, ki ni nikakršna dovršitev življenja. Kar nikakor ni samoumevno, saj v življenju ne dosežemo smisla življenja. Je to nesreča? Moramo zato zapasti v pesimizem? Nell: „Nič ni bolj komično kot nesreča, strinjam se. Toda . . . „Nagg *(prizadeto)*: „Oh!" Nell: „Ja, ja, to je najbolj komično na svetu. Pa se smejemo, smejemo se temu, iz vsega srca, na začetku. A vselej je isto. Da, to je tako kot s šalo, ki smo jo že prevečkrat slišali in jo imamo za dobro, toda ne smejemo se ji več." Ker je po Beckettu[15] stavek, ki ga izreče Hammova mati Nell, da ni nič bolj komično kot nesreča, najpomembnejši stavek *Konca igre,* se bomo osredotočili prav na njegovo razlago. Prvo razlago tega stavka poda že Nell sama.

Na začetku, v katerem je po Hammu že tudi konec, se iz vsega srca smejemo nesreči svojega življenja. Zrno na zrno pogača, dinar na dinar palača. Trenutek za trenutkom . . . Nikakršna analogija ni več možna. Trenutek za trenutkom . . . Življenje ali smrt? Smrt. Zakaj vse življenje je že v trenutkih. Tudi sama večnost, pravi Kierkegaard, je v trenutku in nikjer drugje. Vse življenje iz vsakega trenutka raste življenje, toda po trenutku za trenutkom nastopi smrt. Na začetku, ko smo še polnega srca, se za ta paradoks ne zmenimo. Življenje je veselo. Življenje je vendarle nekaj veselega, še zmeraj trdimo, ko že zaslutimo praznino v srcu. Dokler na dnu veselosti in sreče ne prepoznamo nesreče in poroga. Dokler se nam nekaj ne zareži v obraz, kajti srečali smo se z grozo zgolj niča. Tedaj nam smeh zamre.[16] Že takoj na začetku Hamm ponosno napove: kolikor večji si, toliko polnejši si in, turobno povzame, toliko praznejši. Ker je prestal že vse stopnje življenja oziroma sveta, mu ni več do šale.

Toda tudi to je dobro. Četudi dialektika logične šale, ta paradoks logike, ki vznika iz alogičnosti življenja, Hamma ne zabava več, je šala vendarle dobra. Komična je prav zato, ker iz nje zveni porog. Hamm: „Veš kaj, ni veliko, ni veliko, toda vseeno, bolje kot nič." Clov: „Bolje

kot nič! Presenečaš me." Vse, kar je izrečeno, je treba vzeti zares. Clov, ki hoče zapustiti Hamma, izstopiti iz njegovega sveta in ga preseči, ki je po duši torej metafizik, je zares začuden in presenečen. Leibnizovo vprašanje se glasi: zakaj je bivajoče in ne raje nič? Kot zakoniti dedič onto-teologije odgovarja: ker obstaja zadostni razlog vsega bivajočega. Namreč prvo in najvišje bivajoče: bog. Vse je, ker je bog. Če ne bi bilo boga, ne bi bilo nič. Brez boga življenje ne bi bilo le ničevo, ampak ga sploh ne bi bilo. Hamm Leibnizovo metafizično vprašanje postavi na realna tla svojega zatočišča: ali je bolje malo ali nič? Kakor je banalno vprašanje, takšen je tudi odgovor: vseeno je bolje malo kot nič.

Samo ta „vse-eno" še predstavlja sled metafizične globine. Veliko je seveda bolje kot malo. Še bolje bi bilo vse. Toda tudi malo je še vseeno bolje kot nič.[17] Groza zgolj niča je premagala željo po vsem. Vse ali nič, to je dilema, ki je v obstoječem svetu smrtno nevarna. Kdor želi živeti, čeprav morda ne ljubi življenja, bo zato zatrl željo po vsem. Vendar želja, ki je potisnjena in zatrta, še ni uničena želja. Tudi ne more biti. Kajti nič ne more uničiti groze zgolj niča. Nekaj, malo ali veliko, nas lahko ščiti pred njo; toda vse ni v naši moči, zato pred njo nismo zaščiteni. Zato se nam smrtna nevarnost še zmeraj reži v obraz. Se nam *bo* režala. To Hamm ve in zato Clovu malo kasneje predlaga, da naj bi se malo nakrohotala, narežala, nasmejala na smrt. Ker ve tudi to, da ju je na dnu srca na smrt strah. Clov odgovori, da mu danes ni do smeha.

Ni še pripravljen na to, da bi smeh iz vsega (polnega) srca zamenjal s smehom onstran smeha. Ne zmore, čeprav je tik ob njej ali že kar na njej, prestopiti meje, izza katere bi se na nesrečo svojega (človeškega) življenja ozrl kot na nekaj najbolj komičnega na svetu. Dovolj ima ironične distance, a za ta korak ta distanca ne zadošča. Le kdor se poslovi že tudi od te distance, lahko z nasmehom stopi nasproti režanju groze zgolj niča ter sprejme tragedijo življenja kot edino pravo komedijo človeka. Navsezadnje, ta šala, čeprav vselej ista, je dobra šala, saj je šala našega lastnega življenja. Nihče se ni pošalil z nami.

Resnica ni za videzom, marveč v njem. Za videzom ni nič. Res je, da je tragedija postala vsakdanja, ker je vsakdanjost postala tragična.[18] To se je zgodilo v tem stoletju. Kar ne pomeni, da nesreča poprej ni bila tisto najbolj komično na svetu. Bila je; toda človek si je, dokler se je, po začetku, še lahko smejal ali jokal iz polnega, tj. vsega srca, tragedijo na imaginaren način potisnil v območje nevsakdanjosti. Preden začne pripovedovati o trenutkih, ki da delajo pluf, pluf in spreminjajo življenje v kupček . . ., Hamm zadihano pove: „Vse mogoče fantazije! Da nekdo preži name! Vlomilec! Koraki! Oči! Dih, ki ga nekdo zadržuje in potem . . . *izdihne*. Potem govoriti hitro, besede, kot samoten otrok, ki se razcepi na več, na dva, na tri, da bi bili skupaj in skupaj govorili, v noči." Tako je moč strah in grozo zriniti vse do roba.

Vendar samo zriniti. Čez rob se ne da potisniti. Zato tragedija kot oblika umetnosti, kot imaginacija nevsakdanjosti človekovega življenja, človeka ne more za vse večne čase ubraniti pred grozo zgolj niča. Niti ga z njo sprijazniti. Filozofija, ki tragedijo radikalizira v smeri nevsakdanjosti, pripelje nazadnje v katastrofo ne le tragedijo, ampak tudi samo sebe.

3. TRAGEDIJA IN FILOZOFIJA

Platon kot utemeljitelj filozofije v pomenu metafizike namreč ni niti zoper vsako poezijo niti zoper vsako tragedijo. Narobe. Mimetično poetična umetnost tragedije naj bi imela v svetu, ki si ga je zamislil, še prav posebno vlogo. Kar zahteva, je le to, da naj tragedijo videzov in navideznosti zamenja resnična tragedija. Resnična tragedija pa je himnična tragedija, tista, ki očiščuje. Ki dviga k božanskemu, ne pa tlači k zemeljskemu.

Katarza, ključni termin, ki že stoletje in več dela različnim strokovnjakom toliko težav pri razlagi Aristotelove poetike, ni samo termin, ki je skrajno redek v Aristotelovih spisih, ampak predvsem termin, ki v Platonovih spisih zavzema eno izmed osrednjih mest. Po pomenu pa je ta termin za Platona odločilen: „Kdor želi biti res srečen, mora biti najčistejši in najlepši" (Sofist 230 e). KATHAROTATON KAI KALLISTON. Resnica, čistost in lepota so za Platona eno in isto: tisto božansko.

Umetnost sicer posnema naravo, kar potem v obliki formule postane Aristotelova iztočnica, toda narava posnema božansko umetnost. V sholastiki, najbolj jasno pri Tomažu Akvinskem, zadobi ta ontološka resnica videz ontične konkretizacije: svet je umetnina Boga. Če je človekovo vedenje, če je človekova resnica odraz stvari, je to lahko zato, ker so stvari poprej že odraz božje resnice, božjega vedenja, božjega umetnostnega zasnutka. Ko se človek začuti poklicanega, da postane nadčlovek, in se poda, da bi zavzel mesto Boga, mu še na misel ne pride, da bi podedovano strukturo kaj spremenil. Samoumevno se mu zdi, ko se vzpostavlja na izpostavljeno mesto Najvišjega, da bo pač vse skupaj obrnil sebi v prid. Stvari naj bojo odslej njegova podoba, svet njegova umetnina. Takšna je zapoved „tragičnega patosa" po Nietzscheju terjanega velikega dioniziočnega stila novega življenja, na novo rojene tragedije.

Umetnost nove tragedije naj bo zgled, ukaz novega in novemu življenju. Prepoznanje, da je bila filozofija že ob svojem rojstvu grobar prave tragedije, na osnovi katerega terja Nietzsche prevrednotenje filozofije in ponovno rojstvo tragedije, torej njeno vstajenje od mrtvih, je kajpada prepoznanje še zmeraj žive filozofije. Skozi takšno samoprepoznanje se je filozorija znova prebudila v to, kar je zmeraj že bila: resnica tragedije. Resnica tragedije je do kraja brezobzirna rado-vednost (philo-sophia). Na kraju se izza videza mora najti resnica. Torej se ljubezen do vedenja in do resnice razvija kot sovraštvo do videza in nevednosti. Zato se kljub očiščujoči ljubezni resnica lahko izpostavi in vzpostavi le v umazaniji sovraštva. Čista resnica je umazana resnica.

Resnica tragedije je v tragediji resnice. Platon zasnuje filozofijo (himnične) tragedije na starodavnem sporu med filozofijo in poezijo, med resnobno ljubeznijo do resnice in igrivo ljubeznijo do očarljivega videza. Zdi se, da gre potemtakem za razpor in nasprotstvo v ljubezni sami, za spor med dvema vrstama ljubezni. Toda ljubezen do resnice se lahko uveljavi in ohrani samo prek nasilja. In kot nasilje. Ko se je Platon glede na starodavni spor postavil na stran filozofije in zoper poezijo, je moral – kakor v *Državi* (Politeia) pripoveduje sam o sebi – na silo zatreti svoje mladostno čustvo spoštovanja in ljubezni do tragedije oziroma do tragiške mimetične poezije sploh. Ker je izmed vseh tragipoetov najbolj spoštoval in ljubil Homerja, se prav iz spreme-

njenega razmerja do njega pokaže prava resnica: resnica o nasilju resnice. Da bi opravičil sprevrženje nasilno potlačene ljubezni v sovraštvo, Platon izjavi: nobenega človeka ne smemo bolj ceniti od resnice. Resnica je več vredna, je vredna več kot človek.

Maščevanje je prišlo kmalu. V imenu resnice se Platonu odreče učenec Aristotel; kajti ljubezen do resnice je več vredna od ljubezni do prijatelja. To je kasneje postalo tako samo po sebi razumljivo, da se je enostavno uveljavilo reklo: Amicus Plato, sed magis amica veritas. Od kod ta presežna vrednost resnice? Presežna vrednost resnice izvira iz manjvrednosti človeka in iz žrtve, ki jo mora dati človek, da bi bil vreden resnice. Ta zakon velja skozi vse epohe filozofije. Brez žrtvovanja človeka tudi totalnega človeka ali nadčloveka ni. Vendar v katastrofi, ki se zdaj zgodi, ni presežen v svoji manjvrednosti – še enkrat – le človek, ampak je presežena tudi presežna vrednost resnice. V večnem vračanju enakega, namreč same sebe, si nadčloveška volja do moči vzame resnico v svoje roke. Odslej resnica ni več nekaj najvišjega in največ vrednega. Kolikor je zdaj resnično tisto, kar je prav nosilcu volje do moči, resnica ni nič drugega kot pravica, katero si je treba zmeraj znova izoblikovati in izbojevati. Tragedija resnice, ki je v tem, da si mora navsezadnje bolj ali manj prikrito, vsekakor pa nasilno sama vzdrževati videz resnice, je brezmejna.

Ni več videz odvisen od resnice, marveč je resnica odvisna od videza. Videz je več vreden od resnice. Sicer že v horizontu Heglove absolutne ideje, ki da je edina in vsa resnica, sebe vedoča resnica, videz na določen način prevzame vodilno vlogo. Sebe vedoča resnica, tj. resnici raz-vidna resnica, je resnica svojega lastnega videza. V perspektivi volje do moči pa videz pred resnico nima nikakršnega respekta več. Zato spekulacija izven spektakla odslej ostaja brez moči. Teorija brez teatra ni nič.

Tragedija filozofije, ki se je začela pred več kot dva tisoč leti, tako še ni končana. Čeprav v fazi katastrofe, se filozofija le stežka podaja na pot katarze. Kakor da breme anagnorizma, pod katerim se je zrušil Nietzsche, terja previdnejši sestop k studencu čiste resnice. Starodavni spor med filozofijo in poezijo je bil z Nietzschejem razsojen v korist poezije kot mimetično poetične tehnike. Ker je videz pred resnico, je tudi poezija pred filozofijo. Prevrat platonizma pomeni seveda tudi za tragedijo neizbrisno peripetijo. A v njeno vstajenje od mrtvih, če kajpada nismo nietzschejanci, ne moremo kar tako verjeti.

Je patos velikega stila, ki si ga je prisvojila volja do moči, res tragični patos? In če je, kaj je tedaj s smrtnim sovražnikom tragedije, s filozofsko ironijo? Vse kaže, da se je usmerila vase, se izgubila v avtoironiji. Vprašljiva sta tako neopatos kot neoironija. Kakor napihnjenost in nabuhlost velikega stila še ne pomeni ponovnega rojstva tragedije, tako zaradi takšnega ali drugačnega umetnega dihanja tudi duh filozofije še nikakor ne bo oživel. Kljub temu se trmoglavosti neofilozofov in zanesenosti neotragikov ne da izmakniti. Lahko pa se odmaknemo od njih in od njihove čedalje hujše medsebojne podobnosti.

Dosleden realizator neotragedije je bil že Artaud. Njegov teater grozljive krutosti (le théâtre de la cruauté) nima namena – piše Paulhanu 25. januarja 1936 – dublirati življenja, marveč naj življenje dublira teater: pred ničimer zaustavljajočo se strastno silovitost. Do kraja privedeno intenco tega teatra nahajamo v takšnih poskusih, kot je

bil Brusov Poskus samorazrezanja,[19] ter v načrtih nekaterih režiserjev, po katerih naj bi zaklana žrtev igrokaza ne bila le kaka kokoš, marveč igralec, resnično živ človek. S tem med tragično silovitim življenjem in med življenjem silovite tragedije dejansko ne bi bilo nobenega prepada več. Žrtev bi se v tragični igri tragedije potrdila kot svoja lastna žrtev, kot svoj lastni zgled. Potrjena bi bila torej brezpogojna istovetnost umetnosti in življenja. S smrtjo in v smrti.

4. BECKETT IN LUŽAN

Teater absurda, iz katerega izhaja in ga hkrati prehaja Beckett, nima drugih izvorov, ima pa drugo težnjo kot gibanje, ki smo ga pravkar opisali. Nasproti močno prednietzschejansko obarvani tendencioznosti Brechta in Sartra nahaja že Camus, ko razmišlja o prihodnosti tragedije,[20] ne le sledi Artauda, ampak tudi sledi, ki jih skuša šele dešifrirati.

Po Camusu – v tem sledi Heglu – se v tragediji spopadejo enakovredne sile, sile, ki imajo vsaka zase enako prav. Vsaka je dobra in zla obenem. Antigona ima prav, toda o Kreonu ni mogoče reči, da nima prav. Vsakdo ima upravičilo, a pravice nima nobeden; zato ne sme prekoračiti meje, ki jo nakazuje dvolična maska dobrega in zlega, nedolžnosti in krivde. Če prekorači to črto, če se upre božanskemu redu, se začne tragedija, in ta je toliko večja, kolikor bolj je božanski red nujen in kolikor bolj je človekov upor upravičen. Če red ne dopušča nikakršnega upora, tedaj je mogoč le misterij, sta mogoča le moraliteta ali parabola. Tragedija se torej ne rojeva niti zgolj iz pristajanja na red niti zgolj iz upora, marveč v uporu zoper red, ki ga tragični junak sicer priznava. Rojeva se vmes med brezmejnim obupom in neskončnim upanjem. Moderni človek se po Camusu te vmesnosti ni rešil, temveč jo je kvečjemu poglobil. Ko je vzpostavil boga, katerega kraljestvo je na zemlji, se je hkrati obrnil zoper tega boga. Samega sebe zanika. Je hkrati bojevit in izgubljen. Hkrati poln dvoma in obupa, pa tudi upanja in zaupanja. Išče red in zahteva svobodo. Zato je razcepljen, raztrgan na dvoje, skratka: tragičen. Sodoben človek je torej tragičen, ker je shizofreničen.

Vso to tragiko sodobnega človeka, ki jo Camus skuša tudi uprizoriti, Beckett sprejema že kot predpostavko.[21] Zato v njegovih dramah ni več konflikta oziroma takoj, ko se pojavi, že tudi izgine. Junaki njegovih dram niso nikakršni junaki več. Se ne bojujejo z ničimer in za nič, marveč čakajo. Na kaj? Na kaj čakata Hamm in Clov?

Na isto, na kar čaka Kafkov K. pred zmeraj odprtimi vrati postave, pred vrati Zakona. Čaka odgovor na vprašanje, ki ga ni zastavil, in dočaka smrt. Čaka na zapoved brez prepovedi; na to, da se mu bojo odprla zmeraj odprta vrata, dokler ob smrtni uri od čuvaja vrat ne zve, da je bil vhod pripravljen izrecno zanj, da so odprta vrata čakala torej samo nanj. V Beckettovih dramah tudi kakega čuvaja vrat, ki bi na koncu igre povedal, zašepetal (resnico) na uho umirajočemu, ni več. Beckettova dramaturgija ne pozna ne katarze ne katastrofe ne hamartije.[22] Če je prišlo do usodne zmote, je bilo to že prej, poprej je bil usodni preobrat in poprej se je zgodila usodna nesreča.

Sicer pa tista nesreča, ki je najbolj usodna in hkrati komična, človeka vselej že vnaprej čaka. Se torej ne dogaja ravno ta nesreča kot sreča človeka? Ta sreča ni sreča v nesreči, marveč prav sreča nesreče. Srečo prinašajo trenutki nesreče sami. Clov: „Tako veliko grozljivih stvari je." Hamm: „Ne, ne, ni jih ravno tako veliko." Estragon, ena izmed postav drame *Čakajoč na Godota,* bolj ali manj brezbrižno ugotavlja: „Nič se ne zgodi, nihče ne pride, nihče ne gre, grozno je . . ." In vendar ni grozno. Imamo namreč opravka z isto dvojno lažjo kot detektorjem resnice, na katero naletimo pri Lužanu. Ni res, da se nič ne dogaja, saj so v tem trenutku, ko Estragon to izjavlja, tako rekoč vsi na odru. Vseeno: v vsem tem je nekje groza. To je groza zgolj ničа: groza, da ni groze. Zato nesreča ni nekje izven, nekje izza, marveč je vsa sreča edinole sreča te nesreče tu.

Sreča je v tem, da je človek tu, da *je* tu. Robbe-Grillet v eseju o drami *Čakajoč na Godota* zato zapiše,[23] da je najvažnejša lastnost nastopajočih figur v tem, da so tu, da so prisotne. Njihova vloga da je v tem, da nas zavajajo, kar je razvidno že iz tega, da je kratkočasnost tri ure trajajoče drame sestavljena iz samega dolgočasja. Namesto da bi igrali svojo vlogo, se nastopajoči obnašajo, kot da bi bili *brez* vloge; ker *so* vloge. Ker so tu, čakajo in morajo čakati. Ne morejo uiti. V tem je resnica Clovovih poskusov bega. Videz čakanja je inverzija resnice o begu:[24] o iskanju, o zagnanosti, o napredovanju, o zavzemanju, o polaščanju, o odpiranju vrat, ki niso zaprta. O boju zaradi boja. O resnici zaradi resnice. Je torej ta videz z inverznostjo v sebi prikaz resnice o resnici? Ne. Resnica je videz in razen tega nič.[25]

Toda prav zato resnica ni nič in nič ni resnica. Nič, katerega je človeka groza, ta zgolj nič ni rezultat uničevanja. Ni nasprotje biti ali smisla, ni manko vsega, h kateremu se zateka in se je vseskozi zatekal nihilistični gon filozofije kot metafizike. Nič kot manko biti označuje Beckett z „zero". Ko se Clov z daljnogledom povzpne po lestvi do okenca, pravi: „Bomo videli . . . *Pomika daljnogled sem in tja in gleda.* Zero . . . *gleda* . . . zero . . . *gleda* . . . in spet zero. *Spusti daljnogled in se okrene k Hammu.* No? Pomirjen? " Hamm: „Nič se ne gane. Vse je . . ." Clov: „Zer-" Hamm *(silovito):* „Ne govorim s tabo!" Govori torej s seboj. Clov in Hamm torej ne govorita o istem. Zato govorita drug mimo drugega. Clov govori o manku biti, o odsotnosti vsega, ki jo je nekako – glede na spomin – moč videti. Hamm govori o niču, ki se ga ne da ugledati in videti ne tako ne drugače. Da bi človek prenesel grozo tega zgolj–ničа, jo je skozi vso zgodovino tragedije in filozofije prenašal v boj na življenje in smrt za to ali ono čisto resnico. Zato je tragičen oziroma metafizičen človek smrtonosno bitje. To je bitje, kakršen je človek od kralja Ojdipa do Zaratustra. In če Nietzsche s sedmimi pečati zapečati „pesem o *ja* in *amen*", o ja-in-amen k večnemu vračanju enakega, tj. biti kot volje do moči, Beckett, ki na to pesem ne more in noče več plesati, takole komentira Hammovo početje: „Hamm izreka ne zoper nič."[26] Ne *ja* k biti, marveč *ne* zoper nič.

S to precizno distinkcijo Beckett izstopa iz sveta tragedije in metafizike. Ga napravlja za grotesknega in vnaprej osmeši vsak možni izgovor, po katerem – četudi se sklicuje na čisto resnico – bi si kdo skušal vzeti pravico do ubijanja in uničevanja.[27] Lužan, ki podobno kot drugi slovenski dramatiki ne razpolaga z Beckettovo izobraženostjo in razgledanostjo, takšne preciznosti ne zmore. Toda v zameno iz

njegovih dram raste neka rado-živost, ki je v Beckettovih dramah ni oziroma je potlačena.

Ta radoživost se v Lužanovi drami *Triangel* kaže že v dramaturgiji. Medtem ko v Beckettovi drami *Konec igre* besede, ki sledijo kretnji, kretnjo komentirajo, jo v Lužanovi drami pervertirajo. Zato so samostojne na svoji sledi. Medtem ko Hammov robec igra dokaj običajno igro odstiranja in zastiranja oziroma reprezentiranja, se Možev šal v svoji igri sproti transsubstancializira: iz sredstva davljenja in smrti se zaobrne mimogrede v sredstvo izražanja naklonjenosti, v darilo, v glasnika življenja in podobno.[28]

Če je Beckettov svet še zmeraj prežet z zavrto rado-vednostjo, ki je lastna čakanju, pa se z Lužanom že znajdemo v odprtem prostoru rado-živosti. Pri obeh pa smo sredi igre kot take. Pri čemer iz igre izvrženim, ki trdijo, da je igra le nekaj igrivega (ludističnega), ni verjeti že kar na besedo. Igra sama ni nič igrivega. Kolikor je sreča v igri na srečo, tudi tu, v igri, nesreča nikoli ne počiva. Saj se nesreča na koncu, ko zmaga, izkaže, da je bila zmagovalka že v začetku. Prav zato pa ob njej in radoživosti, ki se opira nanjo, postaneta groteskna tako slepa zagnanost kot previdno životarjenje. Tako smrtno resna tragedija kot živo smešna komedija. Kajti najbolj komična je že tragedija življenja sama.

Paratragična in parakomična, če naj si termina napol sposodim od Schadewaldta, je sodobna – že prej postmoderna in postavantgardna[29] kot pa moderna in avantgardna – drama, v katero se uvrščata *Konec igre* in *Triangel*, glede na tragedijo in komedijo groteskna; vendar ni groteska.[30] Tragedijo in filozofijo, ki sta se rodili pred oltarjem Apolona, na tleh pred božanstvom Resnice in Reda, žene demonska radovednost v prepoznanje, da je naličje Apolona Dioniz, božanstvo mitične silovitosti, vesele Navideznosti in pošastne Zmede. Tragedija obeh, tako filozofije kot tragedije, je v tem, da sta z isto slepoto usodne zmote, kakršna je radovednost (Ojdipa) gnala v katastrofalno prepoznanje, vednost tega prepoznanja sprejemali in prikazovali kot vednost o resnici, kot resnico o resnici. Spoznaj samega sebe (gnothi seauton)! Ničesar preveč (meden agan)! Se pravi: spoznaj samega sebe, toda ne prestopi črte, ki je ne smeš prestopiti. Sicer božanskega, ki je onstran prepovedane božanske črte, ne bo več. Bogovi izginejo, kakor zagrozi zbor na kraju drugega prizora Kralja Ojdipa. Toda: da bi prikazala prepovedano črto, jo mora tragedija najprej sama prestopiti.

Ta prestop, ta usodni prestopek, ki ga v imenu filozofije demonstrira v vsej ostrini šele Nietzsche, je zlo-čin, s katerim si je človek zapravil ne le zemeljski, ampak tudi nebeški raj. Nebeško kraljestvo na zemlji je pekel v nebesih. Začetek te skušnje je zbudil sum v resnico o resnici. Resnici odstrta resnica, resnica zaradi resnice, je slepa resnica. Ne vidi nič. Če je upor zoper pripoznani red pripoznan s strani reda samega, če ima vsakdo odprta vrata postave pred seboj, če je zapoved hkrati prepoved, torej pripoved o tem, da šele zločin omogoči dejanski nastop zakona in s tem oblasti, kajti zločin nad zločinci ni zločin, tedaj sredi vsega tega tragični junak sam postane tragičen. Paratragičen torej: grotesken.

Priznati si moramo, da se nam danes zdi kralj Ojdip v svoji začetni brezobzirni zagnanosti in končni grozljivi nesreči, če že ne komičen, pa vsekakor grotesken. Torej se nam klasična tragedija pred očmi

spreminja v grotesko. Nenadni preobrat iz sreče v nesrečo nas ne zmore dovolj presuniti, tako da kljub sozgroženosti in sočutju odhajamo brez resničnega očiščenja. Vendar pa položaj, v katerem tragični junak sam postane tragičen, torej paratragičen in s tem grotesken, ni položaj groteske. Tostran boja za resnico in zoper zmoto, tostran protioblastniškega boja za oblast, je položaj brez položaja. Prostor radoživosti, ki je toliko bolj neugnana, kolikor jasnejša je človeku komičnost njegove tragedije. V jasnini tega, da je edina sreča prav nesreča življenja, ki gre že v svojem začetku h koncu, da je edina sreča v igri na srečo, od trenutka do trenutka, življenje zavrže svojo smrtonosno ost. Je življenje z darili in z žrtvami, toda brez žrtvenikov.

Damoklejev meč glasu, ki mu je poslušno sledil Abraham, še zmeraj trepeta v srcu križa, toda glasniki zapletenih poti zvezde vodnice niso več angeli. Tudi preroki ne. Brez svobode v svoji obsojenosti na svobodo se, ko jo jemljemo v svoje roke, usodi že tudi izročamo. In ko zastavimo svoj glas, zastavimo tudi same sebe. Je resnica drugega, a druge resnice, kot je resnica izrečene besede, ni. Ker pa je tudi laž detektor resnice, ker resnica kot videz ni nič navideznega, si poslušališče resnice gledališča seveda ne more več podrejati. Zato neizogibno pride do izraza prav gledališče kot tako. Gledališče kot tako namreč ni nič drugega kot gledališče videza. Izpostavljeni drami Becketta in Lužana pričata, da se resnici v gledališču videza morda godi bolje kot pa v samozvanem gledališču resnice. Vsekakor pa ne slabše.

OPOMBE

[1] Za rojstno leto moderne drame šteje J. M. Domenach (Le Retour du tragique, Paris, 1967) leto 1888, ki da je leto tako Jarryjeve drame Ubu Roi kot tudi Claudelove drame Tête d'Or.

[2] Po podatkih, ki jih navaja A. Berger v svoji uvodni študiji k Beckettovemu romanu Molloy (Roman Molloy ali pot v negibnost in govorjenje, CZ, Ljubljana, 1975, Zbirka „Sto romanov"), je Eksperimentalno gledališče v Ljubljani uprizorilo Konec igre leta 1960, torej le tri leta po nastanku te drame.

[3] Osnovno besedilo drame Triangel je izšlo že leta 1975 v sklopu besedila Bumerang (Problemi 150–151, str. 59–77); podnaslov: Vesela igra v dveh dejanjih za štiri igralce. Istega leta je „inkriminirani" del besedila, predelan za radijsko igro, pod naslovom Tercet dobil drugo nagrado na natečaju ljubljanske radijske postaje; Tercet in še štiri druge radijske igre je letos (1978) izdala založba Obzorja: Pavle Lužan, Igre naših dni. V spremni besedi Theatrum imaginationis Pavla Lužana ugotavlja B. Trekman, da „Tercet nima vseh tistih radiofonskih značilnosti, ki smo jih skušali določiti in najti v obeh prejšnjih igrah in ki so le-te tudi povsem specifično opredeljevale: beseda in situacija sta si v njem dovolj enakovredni, čeprav je njegova besedna plast še zmerom izrazitejša in tudi bolj domišljena, očitno zavoljo zavezanosti grotesknim stilnim prvinam, ki se v precejšnji meri kažejo tudi še znotraj besednega gradiva, zato pa je v besedilu opazen premik v komponiranju in funkcionalizaciji figur (in čeprav jih Lužan tudi topot označuje kot glasove, je vendarle treba opozoriti na njihovo izrazito figuralično, karakterološko zasnovo, ki jih, če se spomnimo igre Taka je ta zgodba, vrača spet nazaj k odrskim osebam)". Ker so pač po svojem izvoru že take. Kar pa zadeva Trekmanove vsebinske formulacije in njegovo situiranje Terceta v situacijo, ki bi jo „lahko nemara poimenovali z opisno oznako OD GROTESKE K INTIMI" (prav tam, str. 176), je treba pripomniti, da groteska in intima najbrž ne spadata med oznake istega območja in ravni. Posebno študijo ob odrskem besedilu Triangel je napisal T. Kermauner; izšla bo v sklopu drugih študij pri Slovenski matici. Imel sem jo na vpogled in pričujoči tekst je nastal med drugim tudi na osnovi soočenja s Kermaunerjevim spisom.

[4]Glej npr. J. Lacan, Encore, Paris, 1975, str. 36, 65, 102 in 131.

[5]Po svoji etimologiji pomeni drama dejanje; toda po definiciji (glej: J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, Paris, 1959, str. 91) klasične oziroma realistične dramaturgije, ki se opira na Aristotelovo poetiko, velja za pravo dejanje le teleološko dejanje, le k cilju usmerjeno ter z vnanjimi ali notranjimi ovirami spopadajoče se delovanje. Ateleološko dejanje zato znotraj te koncepcije velja bodisi za dejanje brez enotnosti (B. Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1962), bodisi sploh ni priznano za dejanje (M. Esslin, The Theatre of the Absurd, London 1961). Sami na to omejevanje seveda ne moremo pristati. Levi-Strauss in Barthes (Mythologies, Paris, 1957) sta dokazala, da vsaka predelava mita, vključno z negacijo, ohranja mitološko strukturo. Analogno tudi nobenemu dejanju ni mogoče odrekati dramatičnosti. Gre pa seveda kljub temu za problem vsakokratne RELACIJE med mitom in dramo, med zgodbo in dejanjem.

[6]Glej L. C. Pronko, Theatre d'avant-garde, Paris, 1963, str. 51.

[7]Obstaja struktura, ne pa algoritem; algoritma ne gre mešati s strukturo, kar počne B. Donat v spisu Negve zbilje in sloboda parodije, Delo 1977, Beograd, str. 1–21.

[8]K. Schoell, Das Theater Samuel Becketts, München, 1967, str. 67; za Čakajoč na Godota navaja, da se 150-krat ponovi režijsko napotilo „Silence".

[9]M. Haerdter, Samuel Beckett inszeniert das „Endspiel"; v zborniku Materialien zu Becketts „Endspiel", Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, str. 67 in 83.

[10]Prav tam, str. 58 in 69.

[11]Samuel Beckett, Endspiel (In drei Sprachen), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, str. 9.

[12]Kasneje (prav tam, str. 115) govori Clov o „celici".

[13]Glej o tem v K. Birkenhauer, Beckett, Rowohlt, Hamburg, 1971, str. 33.

[14]H. Haerdter, prav tam, str. 54.

[15]Prav tam, str. 50.

[16]Tega se seveda ne da zvesti na „iracionalnost buržoazne družbe" (Th. W. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen, v Noten zur Literatur II, Frankfurt am Main, 1969, str. 192) oziroma na „patogenezo napačnega življenja" (prav tam, str. 196).

[17]Lukacs trdi, da so ljudje pri Backettu zato „reducirani na živalskost" (Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, 1958, str. 31); a le z vidika povsem določene racionalnosti se nekaj lahko pokaže kot animalnost, torej iz nekega vnaprejšnjega vedenja, kaj da je človek kot animal rationale.

[18]To stanje tragedije ni stanje, v katerem bi imeli opravka z mrtvo tragedijo. O smrti tragedije (G. Steiner, The Death of the Tragedy, London, 1961), tako kot o smrti umetnosti sploh, se da govoriti seveda le, če izhajamo iz platonistično-aristotelovske poetike; z vidika te poetike je v Beckettovi drami možno kajpada videti le antidramo (guignol), katere avtor ni zmožen „ustvariti značajev, ki bi bili obdarjeni s čudovitim darom neodvisnega življenja" (prav tam, str. 350). Opisanemu stanju bi na sledi Domenacha (Le Retour du tragique) lahko rekli infra-tragedija, toda kaj naj bi bila tedaj super-tragedija?

[19]Fotografije o Brusovem Poskusu samorazrezanja (Aktionsraum 1 – Munchen) so bile ponatisnjene v Problemih, 1970, št. 93.

[20]A. Camus, Sur l'avenir de la tragédie; v Théâtre, récits, nouvelles, Paris, 1962, str. 1701.

[21] Torej sprejema kot predpostavko že tudi „zakone tragičnega" (glej J. Monnerot, Les lois du tragique, Paris, 1969), heteroteleološkost človekovih dejanj itd.

[22] Glej D. H. Hesla, The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1971.

[23] A. Robbe-Grillet, Samuel Beckett ou la Présence sur la Scène; v Pour un Nouveau Roman, Paris, 1969, str. 121.

[24] O problemu inverzije pri Beckettu ter o odnosu med besedo in dejanjem podrobno piše Th. Metscher (Geschichte und Mythos bei Beckett; v Materialien zu Samuel Becketts „Warten auf Godot", Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, str. 32 in 52).

[25] Z vidika govorice v klasični literaturi, katere struktura se je nanašala na „ekstra-lingvistično realnost" (O. Bernal, Langage et Fiction dans le roman de Beckett, Paris, 1969; citirano iz zbornika Les critique, de notre temps et Beckett, Paris, 1971, str. 85), zato moderna umetnost ni več „interpretet smisla".

[26] H. Haerdter, prav tam, str. 75.

[27] Groteskno pomeni pervertiranost tragičnega; zato je Beckettove drame nesmiselno označevati za „groteskne tragedije" (Olivier de Magny, Samuel Beckett et la Farce metaphysique: v Cahiers Renaud-Barrault, št. 44, Paris, 1963). Beckettove drame so groteskne, toda niso niti tragedije niti groteske.

[28] Zdaj je že bolj očitno, zakaj smo za primerjavo Triangla vzeli Konec igre, ne pa morda Beckettove drame Komedija (Comédie, 1963), ki je na zunaj Trianglu bližja: nastopajo Moški, Ženska 1 in Ženska 2 (M. F 1 in F 2), itd.

[29] Kakor je razvidno iz teksta I. Hassana: Joyce, Beckett und die post-moderne Imagination (v zborniku Das Werk von Samuel Beckett, Berliner Coloquium, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, str. 1–24), so se ti termini danes že tako relativizirali, da pravzaprav niso več uporabni.

[30] Če groteska temelji na „vzporedni navzočnosti tega, kar spravlja v smeh, in tega, kar je nezdružljivo s smehom" (Ph. Thomson, The Grotesque, str. 3, Methuen Co., 1972; citirano po A. Karatson, Le „grotesque" dans la prose du XXe siècle, RLC, 1977, št. 2, str. 174), potem Beckettova drama Konec igre in Lužanova drama Triangel kljub grotesknim elementom nista groteski, kajti pri njima tisto, „kar spravlja v smeh", ni vzporedno s tistim, „kar je nezdružljivo s smehom" marveč se šele gradi na njem. Kriteriji klasične klasifikacije zato ne veljajo več.

Evald Koren:

VPRAŠANJA OB PERIODIZACIJI SLOVENSKEGA IN EVROPSKEGA NATURALIZMA

Naturalistična literatura na Slovenskem zavoljo utečenih periodizacijskih postopkov doslej ni bila združena v posebnem in enotnem obdobju, saj jo literarno zgodovinopisje ločuje v dve fazi ali skupini, ki sta vključeni bodisi v različni obdobji ali pa skupaj v obdobje moderne, kjer nastopajo naturalisti kot njeni sopotniki. Po pretresu vprašanj, ki spremljajo periodizacijo naturalizma v nekaterih večjih evropskih literaturah, skuša razprava na podlagi predlogov, ki so jih oblikovali nekateri tuji komparativisti, zlasti pa Anna Balakian, v okviru bistveno spremenjenega periodizacijskega sistema konstituirati ustrezneje zasnovano obdobje slovenskega naturalizma.

Literarni naturalizem na Slovenskem kot sklenjen idejno-estetski pojav doslej še ni bil deležen meritorne obravnave. Natančno vzeto pa je položaj še mnogo bolj neprijeten, če ne že kar porazen, saj je število razprav, ki bi se posebej lotevale kake naturalistične raziskovalne teme iz slovenske literature, danes nasploh precej pičlo. Komajda bi moglo to stanje kaj bolj prepričljivo ponazoriti kot značilni zapis v Bibliografskem dodatku k Zgodovini slovenskega slovstva, kasnejši okrajšani in

strnjeni inačici osem knjig obsegajoče istoimenske zgodovine, ki sta jo napisala Jože Pogačnik in Franc Zadravec. Čeprav se sedmo poglavje knjige razločno imenuje *Nova romantika in mejni obliki realizma* (poglavje pač ustreza tudi po naslovu peti knjigi prvotne obsežnejše zgodovine), je prav v bibliografskem razdelku, ki navaja strokovno literaturo k istemu poglavju, ta naslov nenadoma bistveno skrčen: glasi se namreč samo še *Nova romantika*[1]. Se pravi, da sta se pri tej drastični krajšavi izgubili obe tako imenovani mejni obliki realizma na Slovenskem, idealni realizem, predvsem pa seveda objektivni realizem ali naturalizem, ki nas posebej zaposluje. Kljub temu, da gre bržkone za tiskovni spodrsljaj, je ta krajšava nadvse pomenljiva, saj s tem, ko z naslovom ravno v bibliografskem razdelku osiromaši obdobje za ne brezpomembno razsežnost, morda nehote, vendar točno označuje šibko raziskovalno vnemo za naturalizem v slovenski literarni zgodovini.

Tako stanje pa seveda ne more biti brez vpliva na zgodovinske orise slovenske literature, saj so ti pregledi, predvsem zahtevnejši med njimi, grajeni na izsledkih podrobnih študij o posameznih vprašanjih. Če pa teh raziskav s kakega področja ni, če torej ni pritoka novih dognanj, se seveda tudi vedenje o njem ne more bistveno spremeniti ali razširiti. Različnost misli in sodb o slovenskem naturalizmu, ki obstajajo v naši literarni zgodovini, potemtakem ne more biti posledica posebnega zanimanja zanj in novih dognanj o njem, marveč mora nedvoumno izhajati iz povsem drugačnih stališč in odločitev.

Pri tem pa je treba poudariti, da so pregledi slovenske literature o nečem vendarle skoraj natanko enakih misli. Zatrjujejo namreč, da ima naturalizem na Slovenskem dve razvidni pojavni obliki: začetno ali zgodnjo in nekoliko kasnejšo. Tej ugotovitvi ustreza seveda tudi izrazje, ki je v rabi: medtem ko eni govore o prvem in drugem *valu*, se nekateri odločajo za oznako prva in druga *skupina*, več literarnih zgodovinarjev pa ločuje med prvo in drugo *generacijo* slovenskih naturalistov. Zgodnji in kasnejši naturalizem pa se med seboj ne razlikujeta le po času, v katerem se eden in drugi pojavita, ampak je očitno, da obstaja med njima nemalo pomembnih razlik. Močno je namreč razširjena sodba, da je zgodnji naturalizem bučen, programatičen in pretirano zolajevski, in da gre pri njem pravzaprav samo za neke vrste poskus ali epizodo, potemtakem za manj pomemben, če ne celo zanemarljiv dogodek v zgodovini slovenske literature, medtem ko pa velja v nasprotju z njim kasnejši naturalizem kot resnejši in zrelejši. Zagotovo to ne pomeni drugega, kot da obstaja med obema naturalizmoma temeljen razloček, ki je kajpada umetniške narave: kričavemu in neučinkovitemu poskusu zlasti Govekarja stoje nasproti globlji, zanimivejši in učinkovitejši teksti predvsem Zofke Kvedrove in Lojza Kraigherja.

Če se opiramo na implicitno tezo literarnega zgodovinopisja o dvodelnosti slovenskega naturalizma, bi lahko z vso pravico pričakovali – in v tej domnevi nas ne nazadnje podpira tudi prispodoba o dveh valovih, ki eden za drugim pljuskneta v slovensko literaturo – da vsi pisci pregledov sprejemajo misel o tem, kako se naturalizem na Slovenskem ni naselil dvakrat, ampak da gre za razčlenjeno celoto, se pravi za enoten pojav z dvema zaporednima fazama ali stopnjama, ki se po umetniškem uspehu med seboj pač močno razlikujeta. Vendar tega avtorji ne store, iz ugotovitve o razmejenosti in dvodelnosti ne izvajajo enakih sklepov, kar seveda povzroča, da se razne obravnave naturalizma med seboj ne ujemajo, saj so razcepljene v več smeri, med katerimi

obstajajo zelo občutne razlike. Ker ni nobenega dvoma, da podrejajo zgodovinarji dvodelnost, ki smo jo na kratko opisali, lastnim pogledom na literaturo obeh desetletij ob prelomu stoletja, nas zanima, kakšna so njihova stališča in po katerih vidikih razvrščajo obe literarni stopnji.

Sprašujemo se torej o periodizacijskih postopkih, ki usmerjajo uvrstitev naturalizma v zgodovinsko zaporedje slovenske literature. Temeljno vlogo ima pri tem odločitev, ali je zareza med obema oblikama naturalizma ločevalne ali združevalne narave, se pravi, ali razmejenost ločuje predstavnike obeh generacij v dve različni obdobji ali pa jih združuje v eno samo obdobje.

Poglavitno vodilo pri ugotavljanju razčlenjenosti slovenske literature v desetletjih ob prelomu stoletja je periodizacijski model, po katerem se slovenska literarna zgodovina najčešče ravna. Zanj je značilno, da si v časovnem zaporedju sledijo obdobja, ki v njih prevladuje določena idejno-estetska formacija, pa naj jo imenujemo šola, smer, gibanje ali tok. Takšna formacija v idejnem in estetskem pogledu je seveda tudi naturalizem, le da v slovenski literaturi kot celota nima svojega posebnega obdobja. Ali natančneje povedano, predstavniki obeh naturalističnih skupin niso zbrani v enotnem časovnem okviru, ki bi se lahko imenoval slovenski naturalizem. Sicer obstaja naturalistično obdobje, ki pa ima nekoliko spremenjeno oznako (slovenska inačica naturalizma, nova struja, naturalistični intermezzo ipd.), vendar so v njem zajeti samo prvi pisci s Franom Govekarjem na čelu. To obdobje, ki potemtakem obsega le zgodnji naturalizem, je običajno omejeno z bližnjima letnicama 1895 in 1899, torej s prodorom Govekarjevega kroga v Ljubljanski zvon in nastopom moderne, čeprav seveda ne manjka tudi drugačnih poskusov, kot je npr. Slodnjakov, kjer je avtor v svojem zgodovinskem pregledu *Obrazi in dela slovenskega slovstva* (1975) prestavil začetek tako imenovane nove struje v leto 1892, ko je bil ustanovljen *Mesečnik slovenskega dijaštva – Vesna,* katere sodelavci so bili prav Govekar, Rado Murnik, Fran Goestl, Ivan Robida, Ivan Bernik in drugi.

Naj traja zgodnji naturalizem pet ali osem let, po značilni muhavosti zgodovinopisja je prav ta, manj uspešna prva faza postala ne le edina, ampak tudi osrednja periodizacijska enota slovenskega naturalizma, medtem ko so predstavniki umetniško zrelejše druge generacije malodane brezimno potonjeni v obdobju, ki ga je literarna zgodovina poimenovala moderna. Tam so ti pisatelji zavoljo močno premaknjenih idejno-estetskih poudarkov samo še njeni „naturalistični protiigralci", „sopotniki" ali v najboljšem primeru sodobniki moderne.

Dejanske kontinuitete slovenskega naturalizma skozi daljšo dobo, ki ne bi trajala samo pet do osem let, se zgodovinopisje torej povsem nedvoumno zaveda, zato jo tudi skuša tako ali drugače označiti, ko je že konstituirati ne more. Zavoljo očitnega pritiska periodizacijskega sistema se namreč običajno zadovoljuje le z ustrezno izjavo, kot jo lahko npr. preberemo v navedeni Slodnjakovi knjigi: „. . . *nova struja* ni usahnila, temveč je potekala na obodu slovstvenega dogajanja, včasih tudi vzporedno z moderno, do konca prve svetovne vojne in čez".[2] Tudi Matjaž Kmecl občuti, denimo, nezadostnost te periodizacije, ki ga sili v razvidno nedoslednost pri njegovi periodizacijski shemi slovenskega slovstva.[3]

Čeprav avtor zgodnji naturalizem povsem jasno omejuje s tradicionalnima letnicama 1895 in 1899, imenuje poleg Govekarja tudi Lojza

Kraigherja, ki pa je, kot je splošno znano, v tem času napisal komaj nekaj krajših proznih del. Kmecl je tedaj Kraigherjevo ime mogel neposredno združiti z Govekarjevim le tako, da je segel čez to strogo zakoličeno historično obdobje, ki ga je moral zategadelj pač nedoločno razširiti in tudi preimenovati, saj je pri njem ta časovni odsek dobil ime, ki zbuja že kar zaskrbljenost: *naturalistični intermezzo s kasnejšimi podaljški.*

Medtem ko torej nekateri avtorji izločajo zgodnji naturalizem iz slovenskega literarnega dogajanja in ga oblikujejo kot posebno obdobje, se drugi odločajo za njegovo vključitev v eno izmed bližnjih obdobij z večjo časovno razsežnostjo. Taka odločitev je gotovo koristna, še zlasti zategadelj, ker izhaja najbrž vselej iz prepričanja, da se je treba izogniti obdobjem, ki ne trajajo dlje kot borih nekaj let. Na to vprašanje je posebej opozoril Janko Kos v *Slovenskih literarnih konstantah*[4], drugi svoji razpravi, ki je posvečena vprašanjem literarnozgodovinske periodizacije, saj se je že poprej lotil tega problema v študiji *Periodizacija slovenske romantike in Evropa*[5]. Kos, ki se tako rekoč kot edini predstavnik literarne vede na Slovenskem izčrpneje in s širših vidikov ukvarja z metodološkimi in zgodovinskimi (tako nacionalnimi kot evropskimi) vidiki periodizacije, se namreč odločno zavzema za to, da literarnozgodovinsko obdobje ne bi trajalo le pet ali deset let, ampak da bi obsegalo vsaj dvajset let, ker bi se le tako izognili periodizacijskemu nesmislu, ki nastane zavoljo drobljenja literarnega dogajanja na čisto kratke časovne odseke.

Nikakršno naključje potemtakem ni, da je Kos, tako kot tudi nekateri drugi avtorji, odpravil zgodnji naturalizem kot samostojno obdobje in ga vključil v večjo zgodovinsko enoto. V svojem *Pregledu slovenskega slovstva*[6] je to storil tako, da ga je pripojil starejšemu obdobju, ki ga imenuje *Med romantiko in realizmom*, medtem ko je kasnejši naturalizem slej ko prej priključen *Slovenski moderni.* Oba naturalizma sta se torej znašla razcepljena na dveh različnih bregovih, med njima pa teče periodizacijska črta ločnica, ki dokončno razdvaja obe stopnji slovenskega naturalizma.

Med avtorji obširnejših literarnozgodovinskih pregledov se jih je več odločilo za drugo, nasprotno možnost, se pravi, da zgodnji naturalizem devetdesetih let priključijo moderni. Za te pisce je značilno, da obdobje med leti 1892 (ali 1895 ali 1896) in 1918, imenovano moderna, preimenujejo, tako da preprosto in jedrnato oznako zamenjajo z daljšo, opisno: medtem ko se na primer Slodnjakovo novo ime glasi *Vdor novih slovstvenih struj in njihovi vplivi v liriki, epiki in dramatiki*[7], jo Zadravec imenuje *Nova romantika in mejni obliki realizma*[8]. V to, na zunaj pomenljivo zaznamovano obdobje, kamor spada že od prej druga generacija naturalistov, je torej uvrščena še prva generacija, tako da združuje moderna sedaj obe naturalistični fazi slovenske literature.

Za tako rešitev se je nekaj let pred Slodnjakom in Zadravcem odločil tudi Joža Mahnič, ki je prepričan, da sta si obe skupini slovenskih naturalistov sledili neposredno ena za drugo.[9] V svoji monografiji *Obdobje moderne* je o tem vprašanju zapisal tele vrstice: „. . . naturalizem in moderna sta pri nas zaradi precejšnje zakasnitve prvega praktično malone sočasna, vzporedna pojava, zlasti še, če oba rodova naturalistov (Govekar, Murnik, Kostanjevec; Kvedrova, Šorli, Kraigher, Pugelj) štejemo za celoto."[10] Mahniču, ki se je načelno

opredelil za združitev obeh naturalizmov v obdobju moderne, ni uspelo, da bi svoje poglede dejansko uresničil, ker mu je to očitno branila uredniška zasnova Matičine zgodovine, saj je doba med letnicama 1895 in 1918 razdeljena na dva dela, ki ju obravnavata v dveh knjigah dva avtorja: Slodnjak v četrti knjigi obdobje, ki ga imenuje *Nova struja (1895–1900) in nadaljnje oblike realizma in naturalizma*[11], Mahnič pa v peti moderno z njenimi tako imenovanimi sopotniki do leta 1918. V enotnem obdobju, to je v opisno preimenovani moderni, sta torej literarna dela pisateljev obeh faz slovenskega naturalizma obširneje opisala najprvo Slodnjak, ki je imel kot edini avtor svoje knjige seveda proste roke, in nato Zadravec, ki mu je to omogočila prožnejša uredniška politika oziroma ustreznejša delitev dela v obsežni Zgodovini slovenskega slovstva mariborske založbe Obzorja.

Periodizacija naturalizma pa ni samo slovenski problem, ampak vprašanje, ki dela preglavice tudi raziskovalcem drugih evropskih literatur. Naše posebno zanimanje velja najprvo razpravljanju v nemški oziroma avstrijski literaturi, že zavoljo tega, ker ima ta literatura za slovenski naturalizem vsaj v njegovi prvi fazi posebno dejavno in posredniško vlogo in ker je dogajanje v obeh literaturah z rahlimi časovnimi premiki podobno.

Pred nujno izbiro, ali pripojiti naturalistične avtorje starejšemu obdobju realizma ali jih vključiti v mlajšo „moderno", kar pomeni toliko kot ugotoviti znani prelom s tradicijo 19. stoletja bodisi šele po zaključku naturalizma (prvi primer) ali že kar na njegovem začetku (drugi primer), sta se v nemški literarni zgodovini izoblikovali dve skupini.

V novejšem času sodi med najbolj vnete raziskovalce, ki vztrajajo pri drugi rešitvi, se pravi, da nastopi nenaden, močan in odločen prelom s teorijo in prakso dotedanje literature že z naturalisti, brez dvoma Helmut Kreuzer.[12] V skladu s to svojo odločitvijo uvršča naturalizem v moderno, pravzaprav „moderno okoli 1900", kakor hoče natančneje imenovati to obdobje, očitno ne brez naslonitve na spis o moderni, ki ga je objavil Fritz Martini v drugi izdaji pojmovnega priročnika „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte".[13] Tukaj, pa vsaj še v zbirki naturalističnih manifestov, ki jih je objavil in opremil z opombami Erich Ruprecht,[14] je tudi zapisan historiat tega pojma, ki seže od Eugena Wolffa, avtorja te substantivizirane besede, prek Hermanna Bahra do današnjih dni. Neprimerno bolj kot geneza te oznake v literaturi pa nas seveda zanima sedanja opredelitev in utemeljitev te „moderne okoli 1900", za katero navaja Kreuzer tehtne razloge, ki govore v prid odločitvi, da lahko pojem moderna (okoli 1900) sprejmemo kot obdobno oznako: (1) skovana je v novi dobi, (2) ustreza njeni predstavi o sami sebi, (3) je mednarodno uporabljiva in (4) ni omejena le na literarno umetnost.[15] Potemtakem je legitimno in tako rekoč nujno in neogibno mesto naturalizma zagotovo ravno v moderni, ki brez njega konec koncev preprosto ne bi bila to, kar je, saj jo, natančno vzeto, konstituira prav nasprotje med dvema težnjama, med znanstveno in predmetno usmerjenim naturalizmom pa estetsko in oblikovno usmerjenim simbolizmom.

Kot povedo razni podatki, vse tako kaže, da opisana periodizacija prevladuje v nemški literarni zgodovini, potem ko se je v literarni publicistiki že zgodaj zasidrala s Hermannom Bahrom, ki je naturalizem opredelil kot prvo fazo moderne.

Tem dejstvom navkljub pa obstaja med raziskovalci nemške literature manjša skupina literarnih zgodovinarjev, ki imajo drugačne poglede na mesto, vlogo in pomen naturalizma, saj so se odločili prav za tisto rešitev, ki jo Kreuzer zelo ostro zavrača, če sodimo po dokončnosti njegove odločne izjave: „Nicht berechtigt sind die Versuche, den Naturalismus der Epoche des Bürgerlichen Realismus zuzuschlagen und aus der ‚Moderne' hinauszukatapultieren."[16] Prav to pa store na primer Walter Jens, Helmut Motekat, pa Paul Kluckhohn, Herbert Lehnert[17] in morda še kdo, saj opredeljujejo naturalizem ne kot del moderne, ampak kot poslednjo, sklepno stopnjo daljšega nepretrganega literarnega dogajanja, imenovanega realizem devetnajstega stoletja.

Ko razpravlja npr. Jens o revoluciji nemške proze, določi za njeno izhodišče znano Hofmannsthalovo fiktivno *Pismo lorda Chandosa*[18], tedaj dokument, ki da po doslednosti in pomenu daleč prekaša teze nemškega naturalizma. „Erst hier," pravi Jens, „in Philip Chandos Brief an Francis Bacon, nicht in den ‚Kritischen Waffengängen' der Gebrüder Hart oder in Conrads ‚Gesellschaft', nicht in Bleibtreus ‚Revolution der Literatur' oder den Programmen Conradis und Henckells bricht die Tradition des neunzehnten Jahrhunderts ab."[19]

Podobno sodi o tem vprašanju, čeprav z nekoliko drugačnega stališča, Helmut Motekat, ki pojmuje nemške literarne šole in smeri od viharništva prek klasike, romantike in realizma do vključno naturalizma le kot različne poskuse, kako uresničiti tisto vodilno misel, ki pravi, da umetnost je oziroma bi morala biti posnemanje narave. Ker je prepričan, da obstaja splošna težnja naturalizma prav v stopnjevanem in bolj „naturnem" posnemanju nature, zavzeto zatrjuje, „dass der Naturalismus als Endphase und nicht etwa als Neubeginn begriffen werden muss".[20] Nič presenetljivega torej, če se zdi Motekatu njegova teza, da je naturalizem končna faza dolgega in pomembnega obdobja nemške literature, prikladna tudi za nekatere evropske literature, celo za ves evropski naturalizem, saj se mu kažejo ne le poskusi v tako imenovanem sekundnem stilu, ampak tudi Ibsenova naturalistična drama in Zolajev eksperimentalni roman kot nasledek istega doslednega razvoja, ki traja od začetka realizma dalje.

Naj pripadajo enemu ali drugemu taboru, za nekatere izmed teh avtorjev je značilno, da teže po širši uporabnosti svojih odločitev, bodisi da imamo v mislih opredelitev moderne, kakršno nam predstavlja Kreuzer, ki se mu zdi prikladna za večino literatur Evrope in celo Amerike, seveda v nacionalno prilagojenih inačicah, bodisi da gre za Motekatovo ugotovitev, ki se ne omejuje le na nemško, ampak jo avtor brez pridržkov razširja na vso evropsko literaturo.

Tudi če so takšni poskusi, denimo, vseevropskega reševanja kakega periodizacijskega problema še tako potrebni, zbujajo utemeljene pomisleke spričo dejstva, da se ponujajo za isto sporno zadevo rešitve, ki imajo svoj izvor v skrajno različnih izhodiščih. V primeru naturalistične literature je kajpada v ospredju razpravljanja vprašanje, kakšen je značaj in kakšna je umetniška moč realizma, ki z njim naturalizem bodisi temeljito prelomi ali pa ga organsko nadaljuje. Pri tem moramo seveda izhajati iz ugotovitev literarne zgodovine, da se nemška realistična literatura bistveno razlikuje na primer od sočasne francoske.

Na ta očitna neskladja med obema literaturama opozarja tudi Jost Hermand kot soavtor sociološko zasnovane knjige o naturalizmu v

literaturi in likovni umetnosti. Medtem ko se je v Franciji in seveda tudi v Angliji zavoljo politične integritete, močnega gospodarnega razvoja in razcveta kulture v velemestih že zgodaj pojavila literatura, ki se je spoprijemala z industrializacijo, družbenim preslojevanjem in socialnim vprašanjem, je to dogajanje v Nemčiji kasnilo zaradi dolgega obdobja restavracije in gospodarske zaostalosti. „Daher fehlt das, was Dickens für London und Balzac für die Pariser Gesellschaft geworden sind: Darsteller grossen Stils, denen die erzählerische Zusammenschau eines ganzen gesellschaftlichen Gefüges gelingt. Der deutsche Realismus (. . .) hat weder diese Aktualität noch diese Weltoffenheit."[21]

Ni dvoma, v primeri z nemškim realizmom, ki teži po pomirjenju in olepšanju – ne imenuje se zaman „meščanski" ali „poetični" realizem – je francoski radikalnejši in s tem hkrati seveda bolj odprt proti naturalizmu.

Prav zategadelj niso redki primeri, ko literarni zgodovinarji realizem na Francoskem preprosto spojijo z naturalizmom v enotno gibanje oziroma obdobje, ki ga potem eni imenujejo realizem, drugi naturalizem, ali pa kar z obema oznakama hkrati: realizem in naturalizem.

Mednje sodi René Dumesnil, o katerem vélja, da je med prvimi priskrbel francoskemu naturalizmu domovinsko pravico v literarni zgodovini. Svojo znano knjigo *Le Réalisme et le Naturalisme*[22], predelano inačico predvojne izdaje, je sicer razdelil na dva (skoraj enaka) dela, na realizem in naturalizem, vendar ustreza ta delitev le dvema, kot pravi, realističnima generacijama v dveh različnih zgodovinskih obdobjih: medtem ko ustvarja prva generacija realistov za drugega cesarstva (1850–1870), se delo druge realistične generacije (la seconde génération réaliste), to pa so kajpak naturalisti, razteza v letih 1871–1890.

Tudi Charles Beuchat je razdelil svojo *Histoire du Naturalisme français*, ki pa je seveda tudi zgodovina realizma in naturalizma, na dva dela, ali natančno vzeto, na dve knjigi. Misel, ki se je nanjo Beuchat oprl in iz katere izhaja, je namreč identičnost realizma in naturalizma, ali z njegovimi besedami, „le réalisme et le naturalisme ne sont qu'une seule chose".[23] Zato je seveda lahko prvo knjigo naslovil „Le Naturalisme en Marche", drugo pa „Le Naturalisme Triomphant". Pisatelji, ki jih običajno imenujemo realiste, so potemtakem preimenovani v naturaliste, svoje mesto pa so tako dobili v prvi knjigi, ki se ukvarja s tisto fazo, ko je naturalizem šele na pohodu (tukaj najdemo na primer Balzaca, ki je postal „maître du naturalisme"), medtem ko je Zola seveda osrednja osebnost druge knjige, ki govori že o zmagovitem naturalizmu.

Literarni položaj v Evropi zadnjih dveh desetletij prejšnjega stoletja je, če prav premislimo, tako neenoten – in upoštevali smo samo dve, čeprav za našo literaturo zelo pomembni deželi – da po vsej verjetnosti ni moč govoriti o enotni periodizaciji evropskega naturalizma, pa naj bo klic po rešitvi v evropskem okviru še tako glasen in upravičen. Zato bo najbrž še najbližja resnici ugotovitev, da bosta v obstoječem periodizacijskem sistemu slej ko prej obstajala vsaj dva modela, prvi, katerega predstavnik za nemško literaturo je Kreuzer (ne pa Motekat), in pa drugi, ki ga uporabljajo za svoj naturalizem tisti Francozi, katerim ta literatura ni neuspel poskus

obrobnega pomena, kakor o tem podcenjevalno sodi večina francoskih literarnih zgodovin.

Kot je povsem očitno, se dileme, ki so značilne vsaj za nemško in francosko literaturo, najbrž pa tudi za mnoge druge, v veliki meri kažejo tudi na Slovenskem. Če so nekateri predstavniki slovenskega literarnega zgodovinopisja sprejeli rešitev, ki prepričljivo velja za literaturo na nemškem jezikovnem področju, govore zanjo torej dovolj tehtni razlogi. Kajti slovenski naturalizem ima v svojih začetkih, in ti so za periodizacijsko odločitev gotovo pomembni, ne le opazno skupinotvorno moč in izrazito programatičen značaj, ampak tudi opozicionalno obeležje zoper literaturo realizma, ki je, podobno kot nemški, v precejšnji meri prav tako mil in „poetičen". Kljub seveda neutajljivim znakom, ki kažejo na kontinuiteto tega realizma, pa obstaja precejšnja upravičenost, da zgodnji slovenski naturalizem iz tega obdobja periodizacijsko izločimo in ga vključimo v moderno.

Prepričali smo se lahko, da je ta poseg ne samo že storjen, ampak hkrati tako rekoč tudi uveljavljen. Še vedno pa ostaja odprto vprašanje, ali je sploh mogoče ohraniti na Slovenskem celotnost in posebnost take formacije, ki se imenuje slovenski naturalizem, ko pa vemo, da je postal samo manj pomembna sestavina obdobja, ki ga obvladuje velika četverica slovenske literature s popolnoma drugačnimi idejno-estetskimi poudarki. Ali to pomeni, da smo naturalizem dokončno odpravili kot samostojno tvorbo, potem ko smo opravili še s tisto paradoksno periodo, ki se po nekaterih knjigah sicer pojavlja kot slovenski naturalizem, a v resnici zajema komaj nekaj let literarnega dogajanja, ne vključuje pa tako imenovanega zrelega naturalizma? Je dovolj, če se zavedamo, da je naturalizem pač ena izmed smeri moderne, ker „moderna pač ni slovstvena smer, ampak skupina ustvarjalcev, pri katerih se križajo različni tokovi"[24]?

Resnica je pač ta, da se v tradicionalnem periodizacijskem ustroju, ki je uveljavljen tudi v slovenskem literarnem zgodovinopisju, ne more konstituirati obdobje, imenovano slovenski naturalizem, ker slovenski naturalisti, kot je znano, ne obvladujejo tako širokega razpona, ki bi po logiki tega sistema opravičeval namero, da se z njihovo formacijo poimenuje časovni odsek, ki bi zajel ne le Govekarja (V krvi, 1896), ampak tudi Kvedrovo in Kraigherja (Njeno življenje, Kontrolor Škrobar – oboje 1914).

Kaj je treba potemtakem ukreniti, da bi pa vendarle mogli govoriti o obdobju slovenskega naturalizma, ne da bi si s tem lastili pravico, povzdigniti to literaturo nad morebiti uspešnejšo ali obsežnejšo literaturo drugačnih smeri oziroma obdobij? Kaj storiti, da bi se izognili temu, za kar se je odločil Juraj Martinović v svoji študiji o Kettejevem pesništvu, ko je stlačil slovenski naturalizem med leti 1896 in 1899 v bomo triletje, ki ga povrhu imenuje še obdobje moderne *in* naturalizma, ker gre za „razdobje dozorevanja nove literarne generacije"[25], medtem ko se pa leta 1900 prične izčiščeno novo obdobje, kajpak s Kettejevimi „Poezijami", prvim celovitim delom, ki je „ustvarjeno na imanentnih principih poetike ‚nove romantike' ".[26]

Kako torej konstituirati naturalistično obdobje, ne da bi se pri tem morali omejiti samo na drobceno periodo bučne afirmacije, pri

drugačnih poskusih pa ne prizadeti drugih obdobij s tem, da bi jim samovoljno odvzeli nekaj let in jih s tem časovno neupravičeno utesnili? Želje, ki smo jih opisali, pa niso uresničljive brez temeljitejšega premisleka in ustreznega, se pravi predvsem natančnejšega in strožjega razlikovanja med pojmi, ki so pri periodizaciji v rabi.

Z vso resnostjo in včasih kar s precejšnjo ostrino so prav to zahtevo po razčiščevanju ponovno razglasili novembra 1971. leta v Budimpešti[27] udeleženci mednarodnega znanstvenega shoda, ki je razpravljal o metodoloških vprašanjih primerjalne književnosti. Na simpoziju je bila namreč ena izmed treh tem posvečena literarnozgodovinski periodizaciji pod naslovom „Literarni tokovi – literarne epohe". Kljub temu, da je bila prav ta tema obdelana najobširneje, in sicer kar v štirinajstih prispevkih komparativistov iz Evrope in ZDA, je Claudio Guillén v sklepni diskusiji odkrito priznal tole: „... we are only beginning to reflect seriously, it seems to me, on these difficult issues."[28] Tudi če ni prišlo do enotnih ali zavezujočih sklepov, je nekaj referatov vendarle takih, da nam ponujajo bistveno oporo pri reševanju vprašanja, ki nas posebej zaposluje.

Med najzanimivejšimi avtorji tega shoda je bila ameriška komparativistka Anna Balakian s svojimi predstavami o tem, kaj pomenijo pojmi epoha, perioda in tok.[29] Pomen njenega prispevka za nas je prav v tem, da natanko ločuje med pojmi doba, obdobje in tok: medtem ko imajo dobe (epohe) specifično zgodovinski pečat in so omejene z datumi, ki označujejo vojne, revolucije ali mednarodne pojave, imajo obdobja (periode) literarni značaj in so časovne enote znotraj take zgodovinske dobe. Za ta obdobja (periode) pa ni nujno, in to želimo posebej poudariti, da se zvrstijo zaporedoma, da si torej sledijo tako kot zgodovinske dobe (epohe) druga za drugo, ampak lahko obstajajo tudi vzporedno, se pravi sočasno. Prav z obdobji je potemtakem možno označiti hkratnost različnih literarnih šol oziroma formacij znotraj kake epohe. Značilnost takih obdobij je, pa naj gre za romantiko, naturalizem, ekspresionizem ipd., da so literarno ali umetniško enovita, omejena pa s kolektivno zavestjo in prostovoljno zavezanostjo določenim estetskim ali ideološkim vrednotam.

Poleg dobe in obdobja pa razloči avtorica še tretji temeljni pojem – tok, ki pa je natančno vzeto idejni tok (courant d'idee). Taki tokovi so, recimo, krščanstvo, marksizem, na področju proze veliki racionalistični tok, ki se razprostira od Descartesa do Comta, eksistencialistični tok, ki še traja, ipd. Medtem ko je obdobje omejeno, pa je tok gibljivejši in hkrati neodvisen od historičnih datumov, saj ga bolj opredeljujejo filozofski in znanstveni dogodki kot pa zgodovinski. Tok zato lahko obseže in prekorači več epoh, ali pa se kmalu izjalovi in ospe. Glede na obdobja, ki opredeljujejo samó literaturo, se tokovi zrcalijo ne le v literaturi, ampak tudi v drugih umetnostih in še v filozofiji.

Seveda nam noben izmed teh pojmov ni neznan, čeprav je res, da jih največkrat uporabljamo v pomenu, ki je drugačen od opisanih. Predvsem ne ločujemo med oznakama doba in obdobje, kar pa zadeva tok, ga rabimo, kot toliko drugih izrazov, nedopustno kot sinonim za šolo, smer in gibanje. Slednjemu pojmu pa se tudi Balakianova ni mogla izogniti, saj ga uporablja spričo zasidranosti v literarni zgodovini ob pojmu perioda, vendar meni, da izraz sam ne vključuje historičnosti literarnega dogodka, zato se ji zdi primernejša

Remakova besedna zveza period movement, kar bi lahko prevedli z obdobnim gibanjem. Ne samo ameriška avtorica, tudi drugi udeleženci budimpeštanskega simpozija pa so bili mnenja, da beseda gibanje zaradi svoje sociološke podstati ni najprimernejši literarnozgodovinski pojem. Znanstvenica, ki domneva, da je gibanje nekaj razsežnejšega od obdobja in da je bolj ideološka kot estetska oznaka, se za ta pojem ne navdušuje.

Periodizacijski sistem, kakršnega predlaga Anna Balakian, ni niti popolnoma izviren niti popolnoma nov in verjetno za vso slovensko literaturo ne čisto uresničljiv; pač pa je domišljeno dosleden in dokaj prožen, da ponovno ne omenjamo izčiščenega in razjasnjenega izrazja.

Kar pa nas pri tem predlogu posebej zanima, je avtoričina opredelitev obdobja, iz katere črpamo spodbudo za bolj samozavestno konstituiranje tako imenovanih obdobij. Seveda je tudi doslej slovenska literarna zgodovina opredeljevala manjše literarne formacije, vendar je to vselej storila v okviru in pod pokroviteljstvom tiste literature, ki je bila umetniško ali po obsegu najmočnejša in ki je prevladovala v določenem časovnem odseku. Gre tedaj preprosto za to, da dobiva načelo sočasnosti večji poudarek in tudi večjo avtonomijo, tako da kaka literarna formacija ne postane samo smer v kakem obdobju, ampak da jo z metodološko upravičenostjo konstituiramo kot obdobje in ga tako tudi poimenujemo. Se pravi, da se pri omejitvi take periode ni treba ozirati na prejšnje in kasnejše obdobje, ampak da zarisujemo meje kolikor toliko natančno glede na empirično gradivo. Če torej zapišemo, da obstaja obdobje slovenskega naturalizma, nam ga ni treba skrčiti na ozek časovni odsek med realizmom in novo romantiko, kjer lahko postane, kot smo videli, plen enega ali drugega večjega obdobja, ampak ga lahko po preudarku omejimo na resnični čas trajanja, recimo, med letnicama 1895 in 1918, ne glede na to, da hkrati seveda obstaja vsaj še eno obdobje, ki je v mnogočem izrazitejše, zanimivejše in tudi pomembnejše od obdobja naturalizma.

To, za kar se potegujemo, opirajoč se na predloge Anne Balakian, bi lahko imenovali načelno enakost za vse literarne formacije, pa naj gre za količinsko in pomensko tako različni obdobji, kot sta na primer dolgo obdobje baroka ali kratko obdobje konstruktivizma. Tako pojmovanje nam omogoča dosledneje upoštevati posebnosti obdobij, pa tudi njihovo morebitno delno ali celotno vzporednost. Za tako spremenjeno razumevanje obdobij pa je najbrž potreben temeljit zasuk periodizacijske optike, saj bi popolno upoštevanje novih predlogov verjetno lahko omajalo sedanjo periodizacijsko konstrukcijo literarne zgodovine.

Da pa to ni popolnoma nujno, nam dokazuje kronološki pregled, ki sta ga za nemško literaturo sestavila Herbert in Elisabeth Frenzel.[30] Pisca sta namreč očitno izhajala iz odločitve, da obdobij ne pojmujeta vselej kot zaporedno nanizane, časovno točno razmejene enote, ki si tesno sledijo, ne da bi se kdaj prekrivale, ampak jih razmejujeta prosteje, tako da je pogosto eno desetletje, v starejši literaturi pa celo več desetletij prekritih z dvema različnima obdobjema. Frenzlova sta na primer naturalizem, ki traja od 1880 do 1900, uvrstila med realizmom (1850–1890) in obdobjem tako imenovanih protinaturalističnih tokov (1890–1920), se pravi, da se to naturalistično obdobje ujema v prvi polovici z realizmom, v drugi pa z obdobjem, ko se že oglašajo močni sunki zoper njega. Čeprav ponujata oris, ki ima izrečno kronološki značaj

in je potemtakem nasičen z letnicami nemške literature, se ne skušata izogniti podvajanju obdobij. Njuno početje, ki sicer ni povsem dosledno in tudi ne seže v manjše periode, pa je možno samo zategadelj, ker literarna obdobja niso koncipirana kot enote zaporedno pojmovanega kronometrskega časa. Nemški avtorski par je torej v bistvu, čeprav bolj plaho, natanko tistega mnenja, ki ga je v Budimpešti v omenjeni diskusiji C. Guillén – podobno kot že prej René Wellek v *Teoriji literature*[31] – formuliral takole: „It is erroneous to visualize periods like a sequence of blocks."

Naš predlog, ki obdobij kajpada ne ponazarja z negibno razvrščenim nizom kladastih gmot, ampak jih primerja kvečjemu z večbarvnim trakom, na katerem se posamezne proge (če že vztrajamo pri tej primeri) ne razlikujejo le po barvi, ampak tudi po širini in dolžini, je literarni skušnji gotovo pravičnejši od tradicionalne periodizacije. Poudariti pa moramo, in glede tega ne sme biti najrahlejšega dvoma, da obdobja po tej naši opredelitvi nikakor niso postala nedoločne ali brezmejno raztegljive, ampak nasprotno, ostala so končne, zgodovinsko utemeljene in dokazljive enote. Ali je po tem zagotovilu še sploh treba izpisati misel, da naturalizma ne razumemo kot večnosten umetniški princip ali posebno estetsko kategorijo ali brezčasen tipološki pojem? Da se potemtakem ne pridružujemo tistim naziranjem, ki so jih nekateri francoski pisatelji in znanstveniki razglašali v anketi, objavljeni v prvem letniku nove periodične publikacije „Les Cahiers naturalistes": na vprašanje, kaj menijo leta 1955 o sodobnem naturalizmu, je npr. Jean-Louis Bory odgovoril, da bo naturalistični roman trajal tako dolgo kot roman sam[32], medtem ko je Dominique Rolin menila, da bo pravi naturalizem vedno obstajal in vedno živel[33].

OPOMBE

[1] Jože Pogačnik & Franc Zadravec, ZGODOVINA SLOVENSKEGA SLOVSTVA, Maribor, 1970, str. 586.

[2] Anton Slodnjak, OBRAZI IN DELA SLOVENSKEGA SLOVSTVA, Ljubljana, 1975, str. 212.

[3] Matjaž Kmecl, SHEMA KNJIŽEVNOZGODOVINSKE PERIODIZIRANOSTI SLOVENSKEGA SLOVSTVA. V: Slovenski jezik, literatura in kultura. Informativni zbornik, Ljubljana, 1974, str. 209.

[4] Janko Kos, SLOVENSKE LITERARNE KONSTANTE, Sodobnost 22/1974 in 23/1975.

[5] Janko Kos, PERIODIZACIJA SLOVENSKE ROMANTIKE IN EVROPA, SR 19/1971, str. 353–383.

[6] Janko Kos, PREGLED SLOVENSKEGA SLOVSTVA, Ljubljana, 1975.

[7] Anton Slodnjak, NOVA STRUJA (1895–1900) IN NADALJNJE OBLIKE REALIZMA IN NATURALIZMA. V: Zgodovina slovenskega slovstva 4, Ljubljana, 1963.

[8] Franc Zadravec, NOVA ROMANTIKA IN MEJNI OBLIKI REALIZMA. V: Zgodovina slovenskega slovstva 5, Maribor, 1970, in v: Jože Pogačnik in Franc Zadravec, ZGODOVINA SLOVENSKEGA SLOVSTVA, Maribor, 1970 (skrajšana izdaja).

[9] Joža Mahnič, OBDOBJE MODERNE. V: Zgodovina slovenskega slovstva 5, Ljubljana, 1964, str. 292.

[10] Prav tam, str. 18–19.

[11] Glej opombo 7.

[12] Helmut Kreuzer, ZUR PERIODISIERUNG DER „MODERNEN" DEUTSCHEN LITERATUR. V: Veränderungen des Literaturbegriffs, Göttingen, 1975, str. 41–63.

[13] Fritz Martini, MODERN, DIE MODERNE. V: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Band, Berlin, 1965.

[14] LITERARISCHE MANIFESTE DES NATURALISMUS 1880–1892. Herausgegeben von Erich Ruprecht, Stuttgart, 1962.

[15] Kreuzer, o.c., str. 51–52.

[16] Kreuzer, o.c., str. 51.

[17] Na prvo dvojico opozarja Günter Mahal (NATURALISMUS, München, 1975, str. 89), na drugo pa Helmut Kreuzer (o.c., str. 48).

[18] Napisano leta 1900, objavljeno leta 1905.

[19] Walter Jens, STATT EINER LITERATURGESCHICHTE, Pfullingen, 1962, str. 109–110.

[20] Helmut Motekat, EXPERIMENT UND TRADITION. VOM WESEN DER DICHTUNG IM 20. JAHRHUNDERT, Frankfurt, 1962, str. 25.

[21] Richard Hamann & Jost Hermand, NAT[illegible]ALISMUS, Berlin, 1959, str. 15.

[22] René Dumesnil, LE REALISME ET LE NATURALISME, Paris, 1955.

[23] Charles Beuchat, HISTOIRE DU NATURALISME FRANÇAIS 1–2, Paris, 1949.

[24] Janko Kos, PREGLED SLOVENSKEGA SLOVSTVA, str. 218.

[25] Juraj Martinović, POEZIJA DRAGOTINA KETTEJA, Ljubljana, 1976, str. 228.

[26] Prav tam, str. 232.

[27] Prispevki s tega simpozija so objavljeni v madžarski reviji za primerjalno književnost NEOHELICON 1/1973, št. 1–2.

[28] Claudio Guillén, COURANTS ET EPOQUES. DISCUSSION, Neohelicon 1/1973, str. 310–311.

[29] Anna Balakian, EPOQUE, PERIODE, COURANT: HISTORICITE ET AFFINITE DANS L'HISTOIRE COMPAREE DES LITTERATURES, Neohelicon 1/1973, str. 194–200.

[30] Herbert A. Frenzel & Elisabeth Frenzel, DATEN DEUTSCHER DICHTUNG. CHRONOLOGISCHER ABRISS DER DEUTSCHEN LITERATURGESHICHTE, 1–2, München, 1969[5].

[31] René Wellek & Austin Warren, THEORY OF LITERATURE, London, 1973, str. 265–266: „If the unity of any period were absolute, the periods would lie next to each other like BLOCKS OF STONE, without continuity of development." (V knjigi besede niso poudarjene).

[32] SITUATION ACTUELLE DU NATURALISME. (Anketo sta vodila Philippe Carlier in Pierre Cogny.) Les Cahiers naturalistes, 1955, str. 136.

[33] Prav tam, str. 186.

Majda Stanovnik:

ŽUPANČIČ IN PRIPOVEDNA PROZA
Prevod romana Oliver Twist*

Prevod Dickensovega OLIVERA TWISTA, ki je prvi v dolgi vrsti Župančičevih proznih prevodov, postavlja splošnejše vprašanje, kako je pesnik moderne uvajal na Slovensko realistično usmerjeno pripovedništvo v času razmaha simbolistične proze, ko je bil realizem 19. stoletja v razvoju slovenske literature že presežen. V estetsko dognanem in dobro sprejetem prevodu je Župančič uspešno obnovil ironijo, besedno komiko in druga sredstva, ki v izvirniku ustvarjajo močno opazno pripovedno perspektivo, pač pa je nevtralna mesta krčil ali jih spreminjal v stilno opaznejša. Tudi sicer je z manjšimi, a značilnimi odmiki od izvirnika zabrisal realistične in poudaril romantične značilnosti dela, ki se je v prevodu l. 1911 zato še očitneje spremenilo iz romana z aktualno družbeno-kritično tendenco v odmaknjeno pripoved.

Oton Župančič je imel za osrednji in največ vredni dosežek svojega literarnega dela pesmi, torej pesništvo v ožjem pomenu besede, čeprav se sploh ni ukvarjal samo s tako imenovano vezano besedo, z verzom. Kakor je to njegovo stališče razumljivo in z več vidikov dovolj utemeljeno, da samo po sebi ne more biti sporno, pa ni niti sprejemljivo niti kakorkoli utemeljeno dejstvo, da sta naša literarna kritika in zgodovina to avtorjevo stališče sprejeli domala brez pridržkov in zato obravnavali njegovo delo zelo enostransko: velika večina razprav o Župančičevem delu se skoraj izključno omejuje na njegovo pesem in verz, največ seveda izvirni, deloma tudi prevedeni, medtem ko se njegovega proznega dela skorajda ne dotakne. Premočno osredotočenje na Župančičevo pesniško delo, čeprav bo najbrž ostalo tako za avtorja kakor za slovensko književnost osrednjega pomena, namreč neupravičeno zožuje podobo tega vsestranskega literarnega ustvarjalca, s tem pa tudi pomanjkljivo predstavlja njegov prispevek slovenski besedni umetnosti.

Župančičeva proza je nedvomno vredna temeljite obravnave ne samo zato, ker je zelo obsežna in raznovrstna, ampak tudi zato, ker je je velik del – tako kakor velik del njegove poezije – še danes brane in odmevne. To velja že za njegove eseje, ki v skladu s svojim osnovnim namenom zbujajo sicer precej razpravljanja o avtorjevih idejah, tezah in stališčih, medtem ko njihova oblikovna zasnova, notranja urejenost in izrazna sredstva, torej ravno prvine, ki so pri tej zvrsti ne glede na predmet obravnave bolj ali manj literarne, ostajajo nerazčlenjene. Prav tako neobdelano je Župančičevo razmerje do osrednjih literarnih proznih zvrsti, novele in romana.

* Prispevek je bil napisan za simpozij o Otonu Župančiču, ki je bil poleti 1978 na SAZU v Ljubljani.

Prevod je citiran po knjigi: OLIVER TWIST. Spisal Charles Dickens. poslovenil Oton Župančič, 1911; izvirnik je citiran po izdaji: Charles Dickens. OLIVER TWIST. Penguin Books, 1977.

Župančič sicer ni prevajal po novejši, kritično preverjeni Penguinovi izdaji, pač pa najverjetneje po starejši Tauchnitzevi (THE ADVENTURES OF OLIVER TWIST. By Charles Dickens. Leipzig, 1843). K temu sklepu navaja okoliščina, da sta naslova in razdelitev besedila v 12. in 13. poglavju romana pri Tauchnitzevi in Penguinovi izdaji različna in da se Župančičev prevod v obojem ujema s Tauchnitzevo varianto. Ker pa so vsi odlomki, navedeni v tem prispevku, v obeh izdajah popolnoma enaki v vsem razen tu in tam v rabi ločil, so zaradi lažje dostopnosti Penguinove izdaje označeni z njeno paginacijo. Spremenjeni so le toliko, da so z drugačnim tiskom v njih poudarjena mesta, na katera opozarja razprava.

Pojasnilo za to stanje se ponuja predvsem v okoliščini, da so Župančičevi romani in novele prevodi, to pa očitno zbuja dvome, ali jih je sploh mogoče imeti za njegova dela ali ne. Tradicionalna zadrega pri obravnavanju literarnega prevoda, posebno proznega, se namreč kaže v tem, da ravno z dejstvom, da je kako delo prevod, pravzaprav ne vemo, kaj bi, in ga zato kratko malo odmislimo. Sprejem prevedenega besedila je navadno tak, kakor da je avtor izvirnika napisal roman, novelo ali kaj drugega kar nasploh in je delo zato brez pridržkov njegovo ne glede na to, ali se pojavlja pred nami v jeziku, v katerem ga sploh ni sestavil. Predpostavka, da je prevedeno besedilo avtomatično enako izvirnemu, spregleduje dejstvo, da med jeziki ni popolnega ujemanja, kaj šele enakosti, in da je treba stopnjo ujemanja med izvirnikom in prevodom zlasti pri literarnih prevodih ugotoviti za vsak primer posebej. To pa pomeni, da je treba prevod obravnavati kot prevajalčevo stvaritev in zato tudi kot prispevek literaturi v prevodnem jeziku, v Župančičevem primeru torej kot prispevek literaturi, ki obstaja v slovenščini.

Romane, ki jih je prevedel Župančič, so napisali različni angleški in francoski avtorji, vendar seveda v angleščini in francoščini, ne v slovenščini. Župančiču torej tako kakor vsakemu prevajalcu ni bilo treba priskrbeti niti posameznih elementov niti njihove povezave niti celotne zgradbe zgodb, ki so vsaka zase že obstajale kot samostojne, zaokrožene celote. Toda Galsworthy je napisal *The Forsyte Saga*, ne *Sage o Forsytih*, Balzac *Le Pere Goriot* in *La Cousine Bette*, ne *Očeta Goriota* in *Tete Lize*, Flaubert *Trois Contes* in ne *Treh povesti*. *Sago o Forsytih*, *Očeta Goriota*, *Teto Lizo*, *Tri povesti* in še vrsto drugih je v slovenščini izoblikoval Oton Župančič, saj je iz drugačnega besednega gradiva in po svoje naredil dela, ki so svojevrstni posnetki že obstoječih, vendar jih prej ni bilo.

Prav okoliščina, da je vsak prevod vezano besedilo, pogojeno z zvrstnimi značilnostmi in individualnimi posebnostmi izvirnika, za prevod romana načelno določa, da mora imeti ne samo splošne lastnosti te zvrsti, ampak mora tudi sam zase, kot novo, samostojno besedilo, delovati kot roman. Prevajalec romana mora torej ne samo vedeti, kaj je roman, ampak ga mora tudi znati sestaviti, čeprav tega ne dela samo po svojem navdihu in preudarku, ampak je vezan na že izdelano predlogo. To zahteva od njega sama narava prevajanja romanov in literarnih besedil nasploh. Koliko, kako in v čem prevajalec to načelno zahtevo izpolni, je treba ugotoviti pač v vsakem primeru posebej in pri tem upoštevati dvoje: kako prevod rešuje posebne naloge, ki mu jih postavlja izvirnik – kakšen je torej kot vezano besedilo, in kako deluje kot samostojna celota – kakšen je kot samo v sebi zaključeno besedilo v prevodnem jeziku.

Osnovna usmerjenost Župančičeve prevodne literarne proze je vidna že ob pogledu na izbor romanov in novel, ki jih je prevedel. Ves čas, ko se je ukvarjal tudi s tem delom, t.j. cela tri desetletja pred drugo svetovno vojno, se je loteval del izrazitih prozaistov, pristnih pripovednikov, večinoma realistov ali vsaj realistično usmerjenih romanopiscev 19. in 20. stoletja, ne pa kake krajše, lirično ubrane, blagoglasno ritmizirane simbolistične ali širše vzeto modernistične proze, ki bi bila bližja njegovemu pesništvu. Prevajal je torej romane, ki zastopajo to literarno zvrst v kar najbolj značilnih oblikah, poleg tega

pa praviloma sodijo med njene vidnejše, če že ne vrhunske umetniške dosežke.

Ni brez pomena, da je Župančič prav takrat, ko ga je obiskal Izidor Cankar in je imel na pisalni mizi med drugim tudi že rokopis prevoda *Olivera Twista,* omenjal svoje upe na „naš realistični roman, roman širokega obsega in pregleda", kakršnega je v slovenski literaturi očitno še pogrešal. Že ob svojem prvem prevedenem romanu, Dickensovem *Oliveru Twistu* (1837–1839), ki je prvič izšel leta 1911, je torej premišljeval o slogovni usmerjenosti in drugih načelnih vprašanjih slovenske literarne proze. Mogoče je ravno s prevodi del, kakršnih slovenski avtorji dotlej še niso napisali, hotel izpolniti vrzeli, ki so bile kljub dotedanjemu razvoju slovenske umetniške proze še vedno vidne, in z izrazito epskimi deli dopolniti tudi sočasno simbolistično prozo, ki jo je tedaj že močno uveljavil Ivan Cankar.

Dickensov Oliver Twist je nedvomno roman „širokega obsega in pomena", ni pa ga brez pridržkov mogoče imeti za realistično delo. Poglavitni, jasno izraženi namen te zapletene, vendar pregledne zgodbe je prikaz in obsodba družbenega, ekonomskega in moralnega položaja tistih slojev angleškega prebivalstva v prvi polovici prejšnjega stoletja, ki zaradi tega, ker nimajo nobenega imetja, živijo v brezpravnem položaju izobčencev, pa naj gre za otroke v sirotišnicah na podeželju ali za celotno panoramo zločincev iz londonskega podzemlja. Tisto, kar je v tem romanu najbolj izrazito realistično, je torej družbena kritičnost, čeprav je povezana s pisateljevo določno izraženo čustveno opredeljenostjo do posameznih oseb, po čemer se vidno odmika tako imenovani realistični objektivnosti. Poleg tega so angleški raziskovalci literature našli v tem delu še različne druge prvine – odmeve pikaresknega, avanturističnega, sentimentalnega in grozljivega romana, renesančne komedije in še marsičesa iz angleškega in svetovnega literarnega izročila. Toda Dickens, ki je bil mojster močnih kontrastov, je vse te prvine tako uskladil in priredil svojim namenom, da je iz njih naredil razgibano in vendar enovito pripoved, delo, ki je dostopno in lahko berljivo, čeprav ni ravno preprosto napisano.

Njegove stavčne zveze so pogosto dolge in umetno zapletene, pri tem pa tako spretno urejene, da se berejo gladko in lahkotno. Župančič je takoj ujel njihov neprisiljeni tek in tudi v slovenščini obnovil posebni učinek, ki ga že v prvem poglavju naredi nasprotje med žalostno in grozno vsebino dogajanja ter ironično humornim načinom pripovedovanja.[1]

Že v začetku romana pa je tudi videti, da se Župančičev prevod ne ujema natančno z izvirnikom niti po notranji urejenosti niti po medsebojni povezanosti stavkov. Prav tako ne zajema niti vseh izvirnikovih besed niti ne zmerom njihovega celotnega ali na pogled najočitnejšega, najbolj ustreznega pomenskega obsega, celo takrat ne, kadar ni večstranski ali dvoumen in zato ni odvisen od prevajalčeve iznajdljivosti ali od njegove subjektivne presoje, kaj je važneje ohraniti in kaj ne. Kljub odmikom pa ohranja izvirnikovo poglavitno značilnost – urejeno, pregledno, natančno vodeno pripoved, ki se ustavlja ob številnih nadrobnostih in vendar ni utrudljivo preobložena z njimi, ker jo razgibavata hitro tekoče dogajanje in močno poudarjena osebna perspektiva, iz katere nam ga avtor kaže.

Kar zadeva način pripovedovanja, t.j. vsebinsko, objektivno ali denotativno stran pripovedi in z njo povezano rabo stavčnih konstrukcij, kaže Župančič v primerjavi z Dickensom težnjo k večji zgoščenosti, k povzemanju bistvenega, k skrčevanju pojasnil in naštevanj, k nekoliko krajšim in preprostejšim stavkom.[2]

Močno izražena čustvenost, osebna prizadetost, skratka, subjektivna ali konotativna stran Dickensove pripovedi pa je Župančiču očitno povsem ustrezala in jo je zato v prevodu ne samo brez pridržkov ohranjal, ampak ji je pogosto pripomogel še do večje veljave, in sicer v celotnem razponu od dobrohotno hudomušne ali odklonilno ironične šaljivosti do povsem resnobne ali celo slovesno privzdignjene sentimentalnosti. Tako je npr. Dickensov sugestivni opis grozljivega nočnega prizorišča v prevodu okrepil z izrazitim glasovnim slikanjem in onomatopoetičnimi učinki: ponavljanje glasovnih skupin *ar, ra, re, ro, or* in nasičenost z zamolklimi, šumečimi, prasketajočimi soglasniki – s sičnikoma *s, z*, šumevcema *š, ž*, zlitima glasovoma *c, č*, nosnikoma *m, n* in zaporniki *p, t, k*, večkrat povezanimi še v aliteracijske sklope, zvočno podpira opis neprijetnih občutkov v mrazu in temi, stopnjuje tesnobno napetost v neznanem okolju in povečuje grozljivost, ki doseže višek z neposredno omembo grobov in mrličev.[3]

Župančič je velikokrat tudi tam, kjer je Dickensovo besedilo čisto preprosto in ga ne dopolnjujejo nikakršne glasovne figure ali stilistični obrati, pri prevajanju tako domiselno izrabljal glasovne in izrazne posebnosti slovenščine, njenega besedišča in ustaljenih rekel, da je golo sporočilo izvirnika v prevodu obogatil in dopolnil, četudi je pri tem vsaj deloma spremenil pomenski obseg besede, besednega sklopa ali stavka, napisanega v izvirniku. Tako je npr. ukaz *say nothing* (v zvezi *Whatever falls out, say nothing*, str. 196), ki dobesedno pomeni *ne reci nič* ali z ustreznejšim slovenskim izrazom *molči*, razširil in poudaril s primero *molči ko riba* (*Karkoli se zgodi, molči ko riba* – str. 168). – Ugotovitev *This was explanatory, but not satisfactory* (str. 134), ki bi dobesedno prevedena v slovenščino imela obliko *To je bilo pojasnjevalno, ne pa zadovoljivo*, je strnil v eliptično, poleg tega pa še z asonanco podkrepljeno reklo *Čudna razlaga, slaba tolažba* (str. 99). – Ustaljeno frazo *I've got the upper hand over you* (str. 154) je poslovenil s konkretnejšo, nazornejšo in zato tudi učinkovitejšo, opaznejšo slovensko *V kleščah te imam* (str. 122), nato pa je njeno nadaljevanje – pol opozorilo, pol grožnjo *If I go, you go* (str. 154), v dobesednem prevodu *Če grem jaz, greš ti* – svobodno preoblikoval v pomensko in zvočno učinkovito metaforo *Če bo mene vilo, boš tudi ti cvilil* (str. 122).

Vsi ti postopki so dejansko tudi odmiki od izvirnika, vendar taki odmiki, ki stopnjujejo literarno učinkovitost prevedenega besedila v primerjavi z izvirnim in prispevajo k temu, da v slovenskem *Oliveru Twistu* kot samostojni celoti ni videti nikakršne moteče vezanosti na angleškega, saj v bralcu prevoda s svojo nazornostjo in blagozvočnostjo praviloma zbujajo ugodje in odobravanje. To so opazili že sodobni ocenjevalci prevoda, potrdili pa sta tudi novi izdaji leta 1936 in 1950.

Nekatere takih lepo zvenečih prevajalskih rešitev, na videz čisto podobne odmikom, ki z mojstrsko uporabo prevodnega jezika predvsem krepijo literarnost prevoda, pa imajo daljnosežnejše posledice za notranja razmerja in njihovo medsebojno usklajenost v romanu. Četudi se zdijo bežne in drobne, namreč vodijo k vsebinskim

spremembam večjega pomena. Tako npr. Župančič imenuje „belega, kocastega psa" (str. 101), torej enakega, kakor je pri Dickensu „a white shaggy dog" (str. 136), *Belin.* Ime je videti popolnoma ustrezno po vsebinski, pomenski strani, ker se opira na eno izmed izrecno omenjenih, na prvi pogled najbolj opaznih značilnosti živali, ki zanjo gre, poleg tega pa je primerno tudi po glasovni sestavljenosti, saj je kratko, lahko izgovorljivo in dobro slišno, kakršno pasje ime pač mora biti. Toda iz nadaljnjega besedila je videti, da je zaradi ustaljenih asociacij, ki jih pri nas zbuja belina, bela barva dlake vendarle manj značilna za tega psa kakor kocavost, t.j. zmršenost, ki se hkrati z njegovim „zlobnim mežikanjem", „hudobnim oblizovanjem smrčka" in zlovoljno renčavostjo zliva v podobo zloveščega, nevarnega spremljevalca – pravo dopolnilo svojega gospodarja, zanikrnega in surovega roparja Sikesa. Dickensov Sikes ga zato sebi in njemu ustrezno kliče *Bull's-eye,* kar kot sestavljen pojem pomeni *povečevalno steklo* ali *izboklo okence,* po prvotnem pomenu posameznih besed v njem *bikovo oko* ali v slengu *policajevo, špicljevo oko* – to daje vedeti, da gre za odurno, nevarno prežečo žival, ki jo ima Sikes za zaveznico in pomočnico, za podaljšek svojih čutil, in potemtakem vodi v povsem drugačna pomenska območja kakor bledi *Belin,* pa tudi drugače karakterizira lastnika, ki to ime za psa rabi.

Župančičevo prevajanje različnih jezikovnih posebnosti v govorici posameznih oseb v romanu, torej značilnih sredstev, s katerimi Dickens svoje osebe oblikuje in označuje, vodijo posebni estetski vidiki. Popačeno govorjenje, v katerem gre samo za zamenjavo nosnikov *m, n* z zapornikoma *b, d* zaradi fizioloških vzrokov in s tem za preprost komični učinek, ki omogoči kratko sprostitev v napetih trenutkih, odločilnih za usodo glavnega junaka, je izoblikoval v slovenščini z enakim uspehom in po enakem postopku kakor Dickens v angleščini.[4]

Enako in z enakim uspehom je prevedel npr. komično negativni opis glavnega junaka, namreč oznako, kakšen ta junak ni, oprto na nekaj nenavadno rabljenih in na novo skovanih besed. Tako kakor Dickens je z njo dosegel več namenov: Olivera je spet pokazal kot telesno šibkega fantiča, obdanega s čedalje številnejšimi in močnejšimi nasprotniki in zato tembolj vrednega sočutne naklonjenosti; glede na tisto, kar je o Oliveru že znano iz prejšnjega besedila, pa njegov opis, ki je pravzaprav del dialoga, v resnici več pove o sogovornikih v tem dialogu in je potemtakem večstranska, neposredna in posredna karakterizacija Olivera, o katerem teče beseda, in tistih dveh, ki se o njem pogovarjata.[5]

Izrazi *mokarji, dečki z mokastimi in govedinastimi obrazi* so pravzaprav metaforične tvorbe, ki se ne razločujejo dosti od tatinskega žargona, značilnega za Faginovo druščino. Župančičev prevod tega žargona ali latovščine je imela že sodobna kritika za posrečeno jezikovno iznajdbo, čeprav je – tako kakor v izvirniku – bolj nakazan kakor zares rabljen, saj bi bil v nasprotnem primeru po avtorjevem izrecnem mnenju „čisto nerazumljiv" (prim. izvirnik str. 137, prevod str. 102).[6] Podobno je s preklinjanjem, posebno Sikesovim, ki je v romanu velikokrat omenjeno in označeno z epitetoma „strahovito" in „grdo", neposredno navedeno pa je le poredkoma, in še takrat, kadar je, ne žali rahločutnega ušesa, saj nikoli ne seže dalj kakor npr. do fraze *Ubila vas strela!* (str. 269) za *Curse you!* (str. 287) ali *Jaši me vrag* (str. 135) za *Burn my body* (str. 166). Besedišče, ki

zaznamuje pripadnost oseb različnim družbenim slojem, ostaja tako pri Dickensu kakor pri Župančiču sprejemljivo za najširše kroge bralcev, do katerih je segla že prva objava izvirnika v časopisnih nadaljevanjih in nato pri splošno priljubljenem glasnem prebiranju v javnosti in v družinskih krogih, le da Župančič v primeri z Dickensom rabi nekaj več besed s slabšalnim ali vulgarnim pomenskim odtenkom, npr. *ženšče* (str. 342, 365) za Dickensova nevtralna izraza *the woman* in *female* (str. 358, 377), *štacune* (str. 341) za *the shops* (str. 358), *kurtič* (str. 454) za *the bastard child* (str. 457). Župančičeva razširjena raba tovrstnega izrazja se ne omejuje samo na premi govor, v katerem daje avtor osebam govoriti samim zase, ampak sega tudi v pripoved, v kateri se določneje kaže avtorjev pogled na osebe in dogajanje.[7]

Toda Dickensu raba besedišča in frazeologije različnih družbenih plasti ni edino sredstvo za oblikovanje oseb in okolja v romanu. Že iz doslej navedenih zgledov je videti, da jo dopolnjuje tudi z rabo neknjižnih, slovnično nepravilnih oblik (npr. *he don't know* namesto *he doesn't know*) in glede na pravopisna določila popačenih besed, s katerimi kdaj pa kdaj nakaže njihovo vulgarnejšo zvočno modifikacijo, zaznamovano z vokalno redukcijo ali spremembami vokalov. Prav s temi odmiki od knjižnega jezika Dickens nepreklicno uvršča nekatere osebe v lumpenproletarski sloj, le malo pa pove o njihovih individualnih lastnostih.

Župančič se je, nasprotno, vsakršnemu kršenju pravilne pravopisne podobe slovenščine popolnoma izognil in s tem opustil značilno, čeprav ne dosledno uveljavljeno realistično potezo izvirnika. Pogostejša raba robatejših izrazov je ne more nadomestiti, ker nima enakega učinka, saj premika težišče z označevanja pripadnosti družbenemu sloju na označevanje individualnih lastnosti, ki se razkrivajo ob vsaki besedi in v vsaki zvezi posebej.

V kako različni luči lahko raba različnih izrazov pokaže posamezno osebo, je videti npr. iz Faginove izjave, ki jo je Dickens napisal kot „I didn't know whether she mightn't p'r'aps be out of sorts, (. . .) as *she was* the other night," (str. 191) – dobesedno prevedeno bi bilo to „Nisem vedel, če *mor'bit' ne bo nataknjena,* (. . .) kot *je bila* prejšnjo noč," – Župančič pa prevedel z „Nisem vedel, ali ne bi *mogoče* zopet *kaj vanjo šinilo,* (. . .), kakor *jo je prijelo* tisto noč" (str. 163). Prevod je izbrisal fonetično popačenost Faginovega govorjenja, nakazano v izvirniku, torej tisto značilnost njegove govorice, po kateri je in mora biti enak sogovorniku in pajdašu Sikesu. Na drugi strani pa ga je z dokaj vulgarnima frazama *ali ne bi mogoče zopet kaj vanjo šinilo, kakor jo je prijelo tisto noč* namesto milejše *ali ne bo mogoče spet nataknjena, kakor je bila tisto noč* približal Sikesovemu nezakrito surovemu izražanju, ki pri Dickensovem Faginu sploh ni značilno. „Šegavi stari gospod", kakor Župančič posrečeno prevaja Dickensovo oznako „the merry old gentleman", govori namreč vse do zadnjega kar najbolj previdno, nedoločno in nežaljivo, s čimer kaže tako svojo bistroumno daljnovidnost kakor tudi hinavsko potuhnjenost. Kakor je videti iz tega zgleda in iz prej obravnavanega pasjega imena *Belin* za *Bull's-eye,* je Župančič zabrisoval tudi individualne razlike med osebami, ki so pri Dickensu bolj izdelane, in pokazal težnjo k tipiziranemu izenačevanju moralno negativnih oseb. Vsi Župančičevi posegi v govor oseb seveda nimajo tako daljnosežnih posledic za njihovo karakterizacijo, pričajo pa o izraziti težnji, da bi bil pisec

besedila, v tem primeru prevajalec, močno viden zaradi svoje vešče rabe jezika. K doslej navedenemu gradivu, ki dokazuje to trditev, naj dodam še Župančičevo subtilno variacijo Dickensove navadne ponovitve stavka v ponovitev s spremenjenim besednim redom, ki še učinkoviteje poudari sporočilo.[8]

Župančičev prevod torej še bolj kakor Dickensov izvirnik teži od nepristranske opisnosti k čustvenim poudarkom pri upodabljanju in moralnem vrednotenju oseb in dogajanja v romanu. Ker govorici nekaterih oseb po eni strani odvzema družbeno pogojene posebnosti, po drugi strani pa včasih izbrisuje tudi njihove individualne značilnosti, jih kaže kot bolj izenačene, razdeljene predvsem v tabora „dobrih" in „hudobnih", ne pa kot individualno različne, vendar v osnovi družbeno pogojene Dickensove like. To pomeni, da ima njegov prevod v primerjavi z izvirnikom manj realističnih in več romantičnih, če ne celo sentimentalističnih potez.

Zaradi tega Župančičev *Oliver Twist* pravzaprav ni bil niti retrospektiven slovenski prikaz realističnega romana, kakršen se je razvil drugje – tembolj, ker zaradi neizbrisljive izvirnikove zasidranosti v angleško okolje v začetku 19. stoletja in zaradi obravnave problemov, ki na Slovenskem v začetku 20. stoletja v taki obliki niso bili pereči, ni mogel delovati kot opozorilo na aktualno družbeno dogajanje, temveč le kot pripoved o groznih in ganljivih usodah ljudi v daljni deželi, torej ne kot realistična, ampak kot romantična literatura.

Seveda pa je *Oliver Twist* ne glede na to tudi v Župančičevem prevodu ostal „roman širokega obsega in pomena", kot celota zase strnjena in estetsko dognana pripoved. To pomeni, da je Župančič ob prevajanju romana uveljavljal in razvijal svojo zmožnost za pisanje pripovedne proze, včasih tudi mimo izvirnika. Iz pregledanega gradiva je videti, da se je na to svojo zmožnost tako zanesel, da mu pri prevajanju ni šlo za čimbolj natančno ujemanje vsake besede, vsakega stavčnega sklopa in vsakega stilnega prijema posebej, tudi kadar bi sicer različna narava angleščine in slovenščine tako ujemanje dopuščala. Ker je razumel bistvene značilnosti romana kot zvrsti, je v *Oliveru Twistu* kot v posebnem primeru te zvrsti lahko poustvaril njegove posebnosti, vendar je to storil velikopotezno in v marsičem po svoje.

Če torej pregledujemo Župančičevega *Olivera Twista* kot prevedeno, vezano besedilo, opažamo precej sprememb, ki so objektivno gledano, ne glede na to, kako jih vrednotimo, odmiki od izvirnika. Če pa ga presojamo kot roman zase, kot samostojno, samo v sebi zaključeno besedilo, mu je treba priznati vse lastnosti dognane slovenske literarne proze.

[1] Ne bom trdil, da je že samo dejstvo, roditi se v ubožnici, največja in najbolj zavidanja vredna dobrota, ki se more pripetiti človeškemu bitju; vendar bi dejal, da je bilo to v tem posebnem slučaju za Olivera Twista najboljše, kar bi ga bilo utegnilo doleteti. Resnica je to: precejšnja težava je bila pripraviti Olivera do tega, da se je potrudil sam zase dihati – težavno opravilo, pa je že tako, da je postalo iz navade potreba za zložno življenje; doberšno dolgo je lovil sapo, leže na volneni blazinici, v nekakem slabem ravnovesju med tem in onim svetom: tehtnica se je nagibala odločno proti onemu. In bogme, naj bi se bile sukale v tem kratkem času okoli Olivera skrbne stare mamice, preplašene tetke, izkušene strežnice in veleučeni zdravniki – zelo neizogibno in brez dvoma bi bilo po njem. Tako pa ni bilo nikogar zraven, samo uboga stara ženica, ki se je bila nalezla

malo čez mero piva, in občinski ranocelnik, ki se je moral ukvarjati s takimi posli vsled pogodbe, – in Oliver in narava sta se botala sama za to stvar. (Stran 3–4.)

Although I am not disposed to maintain that being born in a workhouse is in itself the most fortunate and enviable circumstance that can possibly befall a human being, I do mean to say that in this particular instance it was the best thing for Oliver Twist that could by possibility have occured. The fact is, that there was considerable difficulty in inducing Oliver to take upon himself the office of respiration, – a troublesome practice, but one which custom has rendered necessary to our easy existence, – and for some time he lay gasping on a little flock mattress, rather unequally poised between this world and the next, the balance being decidedly in favour of the latter. Now, if during this brief period, Oliver had been surrounded by careful grandmothers, anxiuos aunts, experienced nurses, and doctors of profound wisdom, he would most inevitably and indubitably have been killed in no time. There being nobody by, however, but a pauper old woman, who was rendered rather misty by an unwonted allowance of beer, and a parish surgeon who did such matters by contract, Oliver and Nature fought out the point between them. (Stran 45–46.)

[2] Posebno nazoren primer takega postopka, ki pa je glede na izredno močan odmik od izvirnika vendarle izjemen, je začetek 4. poglavja:

Sin raste – kam z njim? Na morje! Tako je običaj v boljših obiteljih, kadar zanj ni drugega upanja. (Stran 28.)

In great families, when an advantageous place cannot be obtained, either in possession, reversion, remainder, or expectancy, for the young man who is growing up, it is a very general custom to send him to sea. (Stran 68.)

[3] Noč je bila zelo temna. Vlažna megla se je dvigala od reke in iz močvar kraj nje, in se prepregala preko pustih polj. Mraz je šel do kosti in mračna in črna je bila vsa okolica. (. . .) V brodniški hiši nasproti je stala na oknu luč, ki je sijala preko ceste, da je bila videti mračna beka, pod katero so bili grobovi, v še temnejšo senco zavita. Od nedaleč je prihajalo zamolklo šumenje slapu, in listje starega drevesa je nalahno vztrepetavalo v nočnem vetru – kakor pokojna glasba mrličem. (Stran 179–180.)

The night was very dark. A damp mist rose from the river, and the marshy ground about; and spread itself over the dreary fields. It was piercing cold, too; all was gloomy and black. (. . .) There was a light in the ferry-house window opposite: which streamed across the road, and threw into more sombre shadow a dark yew-tree with graves beneath it. There was a dull sound of falling water not far off; and the leaves of old tree stirred gently in the night wind. It seemed like quiet music for the repose of the dead. (Stran 206–207.)

[4] „Je kdo tukaj, Barney? " je vprašal Fagin (. . .).

„ŽIVE DUŠE DI," je odgovoril Barney; njegove besede, naj so mu že prihajale iz srca ali ne, so potovale skozi nos. (Stran 123.)

„Is anybody here, Barney? " inquired Fagin (. . .).

„DONT A SHOUL," replied Barney; whose words, whether they came from the heart or not, made their way through the nose. (Stran 155.)

[5] „Čeden dečko, ali ne? " je vprašal gospod Brownlow.

„Ne vem," je odgovoril gospod Grimwig čemerno.

„Ne veste? "

„Ne; ne vem. Jaz ne vidim pri dečkih nikoli nikakršnega razločka. Jaz ločim samo dvoje vrst – MOKASTE OBRAZE IN PA GOVEDINASTE."

„In kam štejete Olivera? "

„Med MOKARJE. Neki moj znanec ima fanta z GOVEDINASTIM OBRAZOM – lep dečko – tako namreč pravijo – z oblo glavo in rdečimi lici, in svetlo gleda; – strašen fant; telo, udje – tako mu razrivajo njegovo modro obleko, da kar šivi pokajo; kriči, kakor brodar, in je, kakor volk. Poznam ga, paglavca!"

„No," je dejal gospod Brownlow, „teh lastnosti nima mladi Oliver Twist; in tako se vam ni treba nanj hudovati." (Stran 115–116.)

„He is a nice-looking boy, is he not? " inquired Mr Brownlow.

„I don't know," replied Mr Grimwig, pettishly.

„Don't know? "

No. I don't know. I never see any difference in boys. I only know two sorts of boys. MEALY BOYS, and BEEF-FACED BOYS."

„And which is Oliver? "

„MEALY. I know a friend who has a BEEF-FACED boy; a fine boy, they call him; with a round head, and red cheeks, and glaring eyes; a horrid boy; with a body and limbs that appear to be swelling out of the seams of his blue clothes; with the voice of the pilot, and the appetite of a wolf. I know him! The wretch!"

„Come," said Mr Brownlow, „these are not the characteristics of young Oliver Twist; so he needn't excite your wrath." (Stran 148–149.)

[6] „To si ZAPIŠI ZA UŠESA, Nolly, (. . .) če ne boš jemal SMRKAVCEV IN ČEBUL –"

„KAJ POMAGA Ž NJIM TAKO GOVORITI," ga je prekinil Charley Bates; „SAJ NE VE, KAJ SE TO PRAVI."

„Če ne boš jemal ROBCEV IN UR," je rekel Lisjak in GOVORIL POSLEJ TAKO, DA GA JE OLIVER LAHKO RAZUMEL (. . .) (Stran 153–154.)

„And always PUT THIS IN YOUR PIPE, Nolly," (. . .) „if you don't take FOGLES AND TICKERS –"

„WHAT'S THE GOOD OF TALKING IN THAT WAY? " interposed Master Bates; „HE DON'T KNOW WHAT YOU MEAN."

„If you don't take POCKET-HANDKECHERS AND WATCHES," said the Dodger, REDUCING HIS CONVERSATION TO THE LEVEL OF OLIVER'S CAPACITY (. . .). (Stran 183–184.)

[7] (. . .) in se Z DOLGIM POŽIRKOM očividno okrepčal. Ravno je premišljeval, ali ne bi ŠE ENKRAT LUCNIL, (. . .). (Stran 370).

(. . .) and took A DRAUGHT, wherewith he appeared greatly refreshed. He was meditating ANOTHER, (. . .). (Stran 381.)

[8] „Hush, Bill, hush," said the Jew, (. . .) „SOMEBODY WILL HEAR US, MY DEAR, SOMEBODY WILL HEAR US." (Stran 188.)

„Tiho, Bill, tiho!" je rekel Žid, (. . .) „NAS BO KDO SLIŠAL, DRAGI MOJ – SLIŠAL NAS BO KDO." (Stran 159.)

LITERATURA

Walter Allen, THE ENGLISH NOVEL. Penguin books, 1970.

George H. Ford, DICKENS AND HIS READERS, 1955.

Trevor Blount, DICKENS: THE EARLY NOVELS, 1968.

Janko Šlebinger, ŽUPANČIČEVO LITERARNO DELO. BIBLIOGRAFSKA SKICA. Jubilejni zbornik za petdesetletnico Otona Župančiča, 1928, str. 110–120.

Alfonz Gspan, BIBLIOGRAFIJA OTONA ŽUPANČIČA. Letopis SAZU, 1950, str. 235–254.

Anton Debeljak, OTON ŽUPANČIČ – PREVAJALEC. Jubilejni zbornik za petdesetletnico Otona Župančiča, 1928, str. 99–106.

Josip Vidmar, OTON ŽUPANČIČ KOT PREVAJALEC. Modra ptica, str. 153–154.

Božidar Borko, ŽUPANČIČ – VZORNIK PREVAJALEC. Tovariš, 1949, str. 419.

Anton Debeljak, CHARLES DICKENS, Oliver Twist. Ljubljanski zvon, str. 665.

Joso Jurkovič, OLIVER TWIST. Omladina VIII, str. 21–222.

Vinko Zupan, OLIVER TWIST. Slovan, 1912, str. 61.
L., CHARLES DICKENS; OLIVER TWIST. Dom in svet, 1912, str. 115.
Izidor Cankar, OBISKI. Leposlovje – eseji – kritika I, 1968.

Jola Škulj:

Vprašanje grotesknega

Ob knjigi Mihaila Bahtina »Stvaralaštvo Fransoa Rablea«*

Ogromni korpus Bahtinovih spisov, s tem pa njegov pomen in predvsem njegov metodološki prispevek k moderni znanosti o literaturi, zlasti k tartujski šoli semiotike in k smerem literarnih raziskav na zahodu, ki so naklonjene marksističnim raziskovalnim perspektivam, se šele postopoma razkriva, čeprav gre za dela, ki so nastala že pred približno petdesetimi, štiridesetimi ali najmanj tridesetimi leti. K nenavadni usodi teh izjemnih spisov pa niso prispevale samo posebne razmere v Rusiji v tridesetih letih, ko so se nekatera njegova dela preprosto „izgubila" na poti v tiskarno, temveč ne nazadnje tudi avtor sam, saj nekaterih spisov, potem ko so redaktorji zahtevali od njega določene korekcije stališč, ni hotel objaviti; tako sta to prevzela nase V. N. Vološinov, muzikolog, in P. N. Medvedjev, uslužbenec založbe, oba torej izven literarne stroke, sicer pa iz Bahtinovega kroga, kateremu je med znanimi imeni pripadal tudi M. Chagall. V teh zgodnjih letih je Bahtin objavil pod svojim imenom le *Probleme poetike Dostojevskega* l. 1929, ki jih pri nas poznamo po drugi, dopolnjeni in predelani izdaji iz leta 1963. To leto je za prisotnost Bahtinovega dela sploh pomembno, saj je tedaj pravkar formirana grupa ruskih strukturalistov okrog Uspenskega in zlasti Ivanova ter Lotmana videla v njem neposrednega predhodnika. Sledili so spisi o Bahtinovem krogu in njegovem pristopu k vprašanjem literature, s tem pa „rehabilitacija" in številne izdaje njegovih že znanih in še ne objavljenih spisov; med njimi je bilo 1965 tudi pričujoče zajetno in moderno koncipirano monografsko delo o ustvarjanju F. Rabelaisa in ljudski kulturi srednjega veka in renesanse, ki je tega osamljenega velikana na začetku novoveške evropske proze na novo osvetlilo in s tem pravzaprav odkrilo v vseh njegovih literarno umetniških in estetskih razsežnostih.

Bahtin (1895–1975), literarni teoretik-filozof, sodobnik formalistov, je s svojih stališč o raziskovanju literature vseskozi vodil ustvarjalen in kritičen dialog s formalistično šolo, čeprav ji ni odrekal vrednosti njenih prispevkov in deloma tudi njenih perspektiv – nasprotno, celo poudarjal jo je. Predvsem je opozarjal na najbolj tipične in nevarne težnje formalistov, da fenomen umetnosti reducirajo na čisto materialnost, skratka, izrekal je kritiko vulgarnega formalizma, ki je bil deloma presežen že 1924 z delom J. Tinjanova (Problem pesniškega jezika), 1926 pa deklarativno z znanimi Jakobsonovimi in Tinjanovimi formulacijami, da „imanenca literarnega dela ni totalna" in da „literarno delo stoji v kompleksu relacij z drugimi strukturami, ki jih je tudi potrebno upoštevati v preučevanju literarnega razvoja".

Ko Bahtin izreka kritiko vulgarnega formalizma, vztraja ravno pri razumevanju umetnosti kot komunikacije, hkrati pa stoji na stališču, da je njena forma na poseben način aktivna v izražanju in posredovanju sistema vrednot, pripadajočega določenemu zgodovinskemu razumevanju. Bahtinove pripombe v tej točki utirajo pot razvoju Opojaza v „zreli", pretežno v območju praškega kroga formulirani strukturalizem, katerega temeljna metodološka premisa je, da je sleherna vsebinskost oformljena in da vsaka forma obstaja zaradi svoje vsebine. Po Bahtinovi teoriji je forma, kolikor jo lahko mislimo abstraktno izločeno, v umetniški strukturi aktivna kot specifičen aspekt sporočila. „Najbolj izvorna ideja Bahtinovih polemičnih študij se nanaša na vsebinsko

* Srbski prevod, Nolit, Beograd, 1978.

naravo umetnosti," poudarja K. Pomorska, „na pojem, ki je najbolj nejasen v estetikah do današnjih dni. Kot pravi avtor, so ‚vsebino' najbolj pogosto pojmovali kot inertni ‚kaos', kot surogat za ‚življenje', ki ga umetnik transformira v nekakšen red. Bahtin trdi, da je ‚vsebina' oziroma samo ‚življenje' nekaj že organiziranega skozi človekove postopke in spoznanja in zato napolnjena s sistemom vrednot, preden vstopa v umetniško strukturo. Umetniška struktura ta organizirani ‚material' samo transformira v nov sistem, katerega posebnost je, da označuje nove vrednosti" (PTL, april 1978, str. 380–381).

Temeljna razlika med Bahtinovim pristopom k pojavom literature in formalisti je v tem, da Bahtin obravnavanja ne reducira zgolj na sistemska vprašanja, pač pa problematiko ugledovanja bistev literarnih pojavov, t.j. njihove sistemskosti, povezuje z zgodovinsko pogojenostjo in utemeljenostjo, ki po njegovem integralno sooblikuje življenje in menjavo struktur v umetnosti. Takšno nadgrajevanje formalističnih teoretskih izhodišč in metodologije s perspektivami poglobljenega historizma je v tridesetih letih pomagalo vzdrževati pozitivno dediščino formalistov, hkrati pa je omogočalo konstituiranje tedaj še povsem „mlade" – kot jo imenuje sam Bahtin – marksistične znanosti o književnosti. Številne njegove razprave omenjajo v podnaslovu pojem sociologije, čeprav bi se ga dalo zamenjati tudi z drugačnimi pojmi. Spis „O formalni metodi v znanosti o književnosti", objavljen pod imenom Medvedjeva, ima podnaslov „Kritični uvod v sociološko poetiko"; ali spis „Marksizem in filozofija jezika", objavljen pod imenom Vološinova, se v podnaslovu glasi „Razprava o uporabi sociološke metode v lingvistiki"; podoben podnaslov pa bi lahko nosili tudi njegovi knjigi o Dostojevskem ali Rabelaisu, saj Bahtin vprašanje žanrskih določil, to je vprašanje bistva določenega literarnega pojava v zgodovini, povezuje z vprašanji bistvenih določil za posamezno fazo zgodovinske eksistence, ali če navedemo njegove besede: „Vsaka nova zvrst ima prioritetno sfero eksistence in je glede nanjo nezamenljiva" (Problemi poetike Dostojevskega, shr. izdaja, stran 355).

V tem smislu bi lahko opredelili tudi koncepcijo njegovega spisa o Rabelaisu, ki je pravzaprav kasnejši natis njegove disertacije, obranjene leta 1946, le da je poglavje o Rabelaisu in zgodovini realizma, tudi o zvezi Rabelais – Gogolj, izpuščeno. Bahtina zanima v *Gargantui in Pantagruelu* kompleksnost renesančnega realizma, v kateri se križata dva tipa razumevanja sveta, prvi s poreklom iz ljudstva in drugi s poreklom iz razredne družbe. Ta spis o naravi Rabelaisovega ustvarjanja je pravzaprav teoretski premislek groteske, opredelitev bistva grotesknosti, njenih izvorov in njenih kasnejših zgodovinskih variant ter pogojenosti teh modifikacij. Hkrati pa se tudi kritično sooča s posameznimi teorijami o značaju grotesknega, zlasti s takšnimi izjavami, ki so grotesknost interpretirale le enostransko in niso mogle ugledati in zadovoljivo formulirati njene kompleksnosti, njenega bistva, ker so jo opredeljevale samo s svojega lastnega historičnega stališča. Očitno je tudi, da je Bahtin posamezne odstavke tega spisa za izdajo dopolnil, prav gotovo vsaj tiste, v katerih polemizira s Kayserjevimi definicijami grotesknega (W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957), ki po Bahtinu lahko veljajo samo za tip moderne groteske, nikakor pa ne za izvorni arhaično antični ali kasnejši renesančni ali še kasnejši modificirani tip groteske.

Pred Bahtinom groteska ni dobila globalne obravnave in ocene in si sploh ni zagotovila dostojnega mesta v novoveški estetiki. Kayserjeva teorija o grotesknem v slikarstvu in pesništvu je po Bahtinovem mnenju sicer prvo resno delo o teoriji groteske z „vrednimi observacijami in subtilnimi analizami", vendar njegova koncepcija ne opredeljuje temeljnih določil groteske. To bistvo naj bi opredeljevala šele osrednja Bahtinova teza o izvoru grotesknega v ljudski kulturi smeha ter teza o groteski kot karnevalskem odnosu do sveta. V tem so – po Bahtinu – pogojeni vsi groteskni motivi in simboli, hkrati pa v tem temeljijo tiste razsežnosti groteske, ki jih označujejo pojmi občeljudskost, univerzalnost in ambivalentnost. Med takšne najosnovnejše poteze ljudske kulture smeha sodita tudi svoboda in utopičnost grotesknega sveta.

Groteska je za Bahtina – po svoje ustreza temu Heglova koncepcija simbolnega – najstarejši način prikazovanja, prvotno arhaičen, mitski, ljudski, šele kasneje nizko demokratski. Pravzaprav obstaja kot realistična prvina v vseh treh antičnih fazah, čeprav tedaj še nima niti skupnega imena niti teoretske osmislitve; sam termin groteska se pojavi šele konec 15. stoletja, medtem ko je širše in poglobljeno pojmovan šele v drugi polovici 18. stoletja, ko je groteska samo še forma knjižne tradicije brez prave eksistencialno-zgodovinske podlage.

Groteska je za Bahtina torej forma in simbol karnevalskega jezika; moment karnevalske parodičnosti pa je daleč stran od čiste negativne in formalne parodije novejših obdobij. Že v izhodišču se Bahtin vprašuje, kaj je bistvo karnevalske kulture, kakšen je njen sociološki smisel, in šele skozi takšne razjasnitve si lahko zastavlja vprašanje o funkciji grotesknega oziroma vprašanje, kaj pomeni svet grotesknega v formalnem in idejno vsebinskem smislu. – Sociološko bistvo karnevalskosti je – poudarja avtor – v odpravljanju socialnih razlik; to je svet, ki ne pozna hierarhičnih odnosov, svet igre, ki je hkrati življenje, svet brez norm in pravil, svet svobode, svet, ki spaja idealno z realnim, svet utopičnosti. V uvodu poda avtor pregled temeljnih problemov karnevalskih form, ki po njegovem prepričanju – in to je ena pomembnih tez tega spisa – nikakor niso parcialni žanri, pač pa bistven del srednjeveške kulture in takratnega človekovega odnosa do sveta. Analiza *Gargantue in Pantagruela* je pravzaprav pionirsko preučevanje eksistencialno-zgodovinske podlage oziroma socialno-zgodovinske funkcije karnevalskih form, njihovega psihološkega smisla in strukturnih zakonitosti. Karnevalskost kot kulturna, estetska in književna norma – vendar ne da bi bila ugledana kot inherentna forma in princip srednjega veka – kakršne so se preučevalci edino lotili, ni mogla razkriti svojih temeljnih lastnosti, in prav tu se skriva odgovor, zakaj Rabelais, ki je iz te tradicije izšel, ni našel pravega razumevanja in tudi ni imel pravega kontinuiranega vpliva v zgodovini evropskega romana, zlasti pa ne na produkcijo 19. stoletja, ki ji je bil tip karnevalske kulture še zlasti tuj. V Rabelaisovem delu so odkrivali le satirične komponente groteske, ne pa tudi njene pozitivnosti in univerzalnosti. Bahtin ne zanika, da je znanstvene literature o ljudski kulturi smeha zlasti v območju folkloristike ogromno; to so sicer skrupulozne, a neosmišljene razprave o karakteristikah in simbolih ter genezi motivov, vendar ugotavlja, da jim manjka prave poenotenosti, da so brez teoretskih spoznanj in brez historičnega ugledovanja bistva.

Zlasti neraziskan je ostal problem vpliva te tradicije na evropsko literaturo, kolikor pojav groteske sploh ni bil zanemarjen.

Že v uvodu opredeljuje Bahtin bistvene konstante karnevalskih form in groteske, poteze, kot so prevladovanje materialno telesnega načela, princip grotesknega realizma (ki bi ga verjetno ustrezneje imenovali groteskni verizem), telesno kot princip socialno-kozmičnih razsežnosti in hkrati nedeljivost telesno-socialno-kozmičnega ter moment stihijskosti, elementarnosti kot pozitivno načelo, kot univerzalna resnica tedanjega človeka, ki ne deluje v razliki, ampak v skladu s svetom. Ugledovanje pozitivnih razsežnosti groteske in njenih parodičnih sredstev je sploh eden temeljnih Bahtinovih prispevkov k teoriji groteske. Načelne razprave o groteski od predromantike do novejših avtorjev (npr. od Fr. Schlegla in Jeana Paula do W. Kayserja) so moment parodičnosti v groteski pripisovale razsežnostim nihilizma, kar je deloma res ustrezalo romantični in moderni varianti groteske, nikakor pa ne njenemu izvornemu žanrskemu bistvu. Iz te ugotovitve je tudi razvidno, da omenjene teorije niso upoštevale v svojih pregledih niti zgodovine groteske niti zgodovinskih temeljev in iz njih izvirajočih določil različnih variant. To pomeni tudi, da nobena teorija pred Bahtinovo ni ugledala zakonitosti o usihanju pozitivnih razsežnosti groteske skozi njeno zgodovino. Kaj za Bahtina pomeni ta pozitivni princip in s katerimi elementi groteske se povezuje?

Takšen pozitivni pomen imajo npr. princip telesnega v značilno grotesknih slikah, princip smeha in princip zniževanja. Pozitivna razsežnost postane evidentna, brž ko upoštevamo Bahtinovo tezo o groteski kot „elementarno materialističnem in elementarno dialektičnem razumevanju življenja" (str. 63). Prevajanje visokega, duhovnega, idealnega, abstraktnega na materialno telesni nivo, na nivo zemeljskosti, pomeni v območju rabelaisovske strukture afirmacijo ideje telesnega in s tem ideje o nerazdružljivi enotnosti sveta in človeka; to ni ne zgolj vitalizem ne doživetje groze, je čisto preprosto „vednost o veseli relativnosti prevladujočih resnic in moči" (str. 18), je poseben način razumevanja eksistence, specifična koncepcija smrti in porajanja, kakršna je značilna za pripadajočo ideologijo srednjeveškega ljudstva in za renesančnega človeka sploh.

Ta ideologija je izražena v temeljni konstruktivni potezi groteske, kakršna je ambivalentnost: smrt in porajanje sta korelativni par, zato ni čudno, da se v Rabelaisovem romanu srečujemo s pojavom groteskno smešnih, celo veselih smrti, ki ob njih že stoji radoživost porajajočega življenja. Prav iz takšnega pojmovanja smrti in porajanja pa sledi še ena temeljna karakteristika groteske – odnos do časa. Tudi kategorijo časa obvladuje tu ambivalentnost: je hkrati minevanje in edina večnost. Toda medtem ko je arhaična groteska integrirala vase le razumevanje ciklične menjave časa v kontekstu naravnega in biološkega življenja, pa pojav renesančne groteske, ki sovpada z odkritjem zgodovinskega časa, že opredeljuje drugačno razumevanje, kar ima za posledico določene premike v ideološki in tematski sferi. Rabelais pade v ta vmesni prostor; vsebinsko še vzdržuje tradicionalno naravnanost, deloma pa groteskne slike že prežema „zgodovinsko doživljanje časa" in jim daje poseben smisel. Vendar koncepcija individualnosti – ugotavlja Bahtin – pri Rabelaisu še ni pojmovana v smislu novoveške metafizike subjektivitete.

Ko išče Bahtin odgovor o zgodovinskem smislu posameznih komponent groteske, si mora zastaviti vprašanja: funkcija česa je takšno pojmovanje smrti v Rabelaisovem romanu, kaj pomeni to nepretrgano pirovanje in karnevalsko veselje do življenja, kakšna je funkcija grotesknega smeha in kaj pomeni svobodna fantazija grotesknega prikazovanja. „Smrt se v tem sistemu ne pojavlja kot negiranje življenja (...). Smrt tu vstopa v celovitost življenja kot njegov neobhodni moment, kot pogoj za njegovo neprestano obnavljanje in pomlajevanje." (Stran 60.) V tej zvezi Bahtin kot dober poznavalec freudizma – 1925 je pod imenom Vološinova izdal knjigo o freudizmu – polemizira s Kayserjevo definicijo groteske kot izraza za ID in pravi, da se „v grotesknem svetu vsakršno ID sprevrača in demistificira v ‚komično strašilo'" (stran 59). V enakem smislu kot funkcijo smrti tolmači Bahtin tudi funkcijo grotesknega smeha. Opozarja na ustvarjalni moment smeha v renesančni groteski, ki osvobaja in preraja, za razliko od deminuiranja takšnih dimenzij smeha v kasnejši groteski, ko je reduciran na ironijo, cinizem in demoničen smeh. – Življenje je po Bahtinovi ugotovitvi v svetu izvorne groteske in v rabelaisovski strukturi pojmovano kot ambivalenten, notranje protisloven proces; tu ni nobene gotovosti, nikakršnega garanta nad eksistenco posameznika; življenje je čista neskončnost. Ravno v tem smislu moramo razumeti pojmovanje telesa pri Rabelaisu kot „neoddvojene resnice zemeljskosti" s statusom kozmične simbolike: elementarnost in stihijskost materialno telesnega v groteski je namreč analogna kozmični stihijskosti. Večna nedovršenost sveta je simbolizirana v večni nedovršenosti telesnega skozi stalna rojevanja in smrti. Smeh vzdržuje to ambivalentnost, poudarja stihijskost in nedovršenost. V tej funkciji se pojavljajo tudi vsi temeljni motivi groteske, npr. motiv norosti, motiv maske, motiv marionete ipd.

Koncepcija o nedovršenosti sveta pa potegne za seboj tudi določila forme groteske, in tu razmišlja Bahtin kot pravi semiolog, saj sta zanj vsebina in forma nerazdružljiva strukturna elementa istega sistema. Prvič: s konstrukcijskega vidika opredeljuje grotesko rabelaisovskega tipa načelna nedovršenost, odprtost forme. Drugič: s tem se sklada tudi forma svobodne ustvarjalne domišljije groteske, tista bizarnost in svobodna igra, ki omogoča združevanje raznovrstnega in oddaljenega in ki ima po Bahtinu funkcijo „osvobajanja od prevladujočega pogleda na svet ter od vsake pogojenosti oziroma odvisnosti sploh" (stran 43). Tretjič: to načelo nedovršenosti izreka tudi teza o groteski kot nekanonični zvrsti, kakršna je po Bahtinovih izjavah romaneskna zvrst sploh, kot to ugotavlja v „Problemih poetike Dostojevskega".

Toda kljub tej ugotovitvi o načelno nekanonizirani groteskni formi si Bahtin v razpravi ob Rabelaisu prizadeva formulirati logiko groteskne zvrsti. Že npr. vprašanje, kaj je umetniška svoboda groteske, ga v trenutku, ko to vprašanje fiksira na določeno obliko njene pojavnosti v zgodovini, pripelje do možnega zarisa grotesknega kanona z vidikov renesančnih norm. Toda ko se Bahtinova razprava ukvarja s problemi njene zgodovinske variante v renesansi, odpira paralelno ob posameznih komponentah tudi problematiko degenerirane oblike grotesknega v romantiki ali še bolj formalizirane oblike moderne groteske; in tako spis ob interpretaciji Rabelaisove poetike ni le načelna obravnava grotesknega načina oblikovanja, ampak pomeni vsaj delno pomemben prispevek za celoten prikaz zgodovine groteske. Bahtinov pretres

problemov poetike groteske je toliko pomembnejši, če upoštevamo njegovo stališče, da „groteska postaja dominantna oblika različnih smeri modernizma" (stran 61), aktualizacija te problematike ob *Gargantui in Pantagruelu* pa poudarja, da ima za osvetlitev tako razumljenega modernizma tudi Rabelais svoj specifičen pomen.

Za sklep bi lahko izpostavili vsaj troje potez, ki opredeljujejo Bahtinovo knjigo:

1. Bahtinov prikaz Rabelaisovega ustvarjanja demonstrira moderno zasnovan tip monografije. Modernost je v tem, da ne obravnava problemov zgolj z nacionalno filoloških aspektov, temveč gleda ustroj in pomen Rabelaisovega dela predvsem s širših teoretskih in zgodovinskih perspektiv.

2. Pričujoča Bahtinova razprava ima v osnovi temeljno komparativno koncepcijo, kakršna pripada tudi današnji praksi te stroke na Slovenskem, in njen rezultat je zadovoljiv prikaz iz srednjeveške ljudske kulture izhajajoče tradicije umetniškega izraza v renesansi, hkrati pa je v njej jasneje zarisan tudi duhovni in ideološki profil renesančnega sveta in človeka. Sleherna zgodovinska ugotovitev tega spisa odpira možnost teoretskega sklepanja in vsakršen teoretski vidik ima tu svojo historično utemeljenost.

3. Bahtinov pristop odpira tudi problematiko vplivov, kot jo razume moderna primerjalna veda. Bahtin vplivov ne razume mehanistično, ampak ga zanima, kako se določene pobude zrcalijo v kasnejši fazi človekove zgodovine, skratka, gre mu za vprašanje prisotnosti in pomena prejšnjih tradicij od antične satire, deloma komedije, mima, prek srednjeveškega fabliauja in drugih ljudskih zvrsti, ter za vprašanje transformacije oziroma prestrukturiranja teh tradicij pri Rabelaisu in po njem. Prav v omenjenem smislu pa označuje in oblikuje Bahtinovo obravnavo zadostna temeljitost in celovitost problemov.

Dušan Pirjevec: VPRAŠANJE O POEZIJI VPRAŠANJE NARODA
Založba Obzorja, Maribor, 1978 (Znamenja, 56).

Kaže, da zbirka *Znamenja* s pričujočim zvezkom sklepa svojo označevalsko prakso v našem kulturnem prostoru in s tem nekako sebi ustrezno dopolnjuje krog, ki ga je iniciral pokojni profesor Dušan Pirjevec in ki se z njegovima spisoma o poeziji in narodu tudi zaključuje. Poročevalcu o tem dogodku ne bodi zamerjeno, če ugotavlja korelat omenjeni sovpadnosti še na drugem nivoju: kakor *Znamenja* bržčas še niso izčrpala vseh možnosti in potreb v razpravljanju o duhovnih rečeh na Slovenskem, tako ostajata tudi Pirjevčeva nemirna, iščoča misel in beseda slej ko prej pri nas še nedogledani, pa zato aktualni in zavezujoči. To še posebej velja za tiste njegove razprave, ki govore o temeljnih slovenskih stvareh, mednje pa vsekakor sodita besedili *Vprašanje o poeziji* in *Vprašanje naroda*, besedili torej, za kateri nam v tem poročilu gre.

Vsekakor ni naključje, da sta se v knjižni izdaji *Znamenj* druga ob drugi znašli natisnjeni prav ti dve razpravi iz Pirjevčevega obsežnega opusa načelno teoretskih razmišljanj o literaturi, umetnosti, zgodovini in načinu človekovega prebivanja sploh: o utemeljenosti takšnega izbora v njuni notranji komplementarnosti dovolj jasno govori tudi urednikovo spremno pojasnilo. Na tem mestu naj opozorimo le na eno izmed komponent, ki druži obe besedili in ki je hkrati značilna za celoto njegovega dela. V mislih imamo širši duhovni horizont, v katerega se Pirjevčevo mišljenje, s tem pa tudi vsakokratni predmet tega mišljenja umeščata že po temeljnem raziskovalnem izhodišču, ki si ga jemljeta za mero in mišljenjski imperativ: ta horizont na eni strani določa nenehno spraševanje o načinu biti, o zgodovinskem dogajanju stvari, za katere temu mišljenju gre, na drugi strani pa ga opredeljuje neprestano vračanje mišljenja k samemu sebi, k lastnim temeljem, torej samospraševanje in avtorefleksija. Po teh odlikah se Pirjevčevo mišljenje postavlja ob bok najsodobnejši evropski in svetovni misli, še več, s svojo večdimenzionalnostjo – saj hkrati poteka na sinhroni, zgodovinski in paradigmatični, strukturalni ravni – neredko presega enostranost in ekskluzivnost prenekaterih sočasnih mišljenjskih modelov in spekulativnih sistemov.

Ko si torej Pirjevec zastavlja vprašanje o poeziji in vprašanje naroda, to vpraševanje vseskozi poteka v luči dogajanja poezije in naroda v zgodovini novoveške Evrope; sprašuje se o načinu bivanja poezije in naroda v okviru različnih socialnozgodovinskih struktur, zanima ga potemtakem predvsem to, kako in po čem poezija in narod sploh sta kot poezija in narod, kaj se z njima godi in kakšna je njuna usoda v toku evropske zgodovine. Problematiko pesništva in nacionalne ideje izpostavlja kot eminentno zgodovinsko eksistencialno vprašanje, vpenja jo v lok dogajanja novoveške metafizike, s tem pa, ko izroča premisleku same temelje evropske zavesti, se to mišljenje odmika nivojem tradicionalne znanosti in filozofije ter se umešča na raven, ali bolje, v zarezo, kjer se razpira razlika med poezijo in eshatologijo pa mitologijo, med narodom kot principom moči na eni in narodnim kot etničnim in jezikovno kulturnim določilom na drugi strani. Vztrajanje v tej zarezi in mišljenje te razlike sta temeljni

lastnosti in kategoriji Pirjevčevega premisleka o narodu in poeziji, sta tisti pomembni skupni imenovalec, ki med vprašanjem o poeziji in vprašanjem naroda vzpostavlja komplementarni odnos, ki ju druži navzlic na videz raznorodni tematiki. Ne le skupno metodološko izhodišče, tudi nivojska skladnost sklepnih ugotovitev v obeh razpravah spričujeta in potrjujeta koherentnost in obenem radikalnost pa doslednost in zvestobo tega mišljenja.

Opozoriti velja še na neko dejstvo v zvezi s tekstoma, ki sta predmet naše pozornosti: današnjemu branju se namreč izročata skoraj deset let po nastanku, mimo tega pa je tudi res, da sta pobudo za nastanek med drugim prejela v neki konkretni situaciji, ko so bila vprašanja in razprtije okrog poezije in narodnostnega na Slovenskem zaostrena kar do kritične točke, ko sta pesništvo in narod stopila v jarko luč vsenarodnega interesa. Če danes ugotavljamo, da je živa aktualnost tedanjih „vročih tem" popustila, se zastavlja vprašanje, kaj to pomeni za Pirjevčev delež v tedanjih diskusijah, se pravi, kakšen in kolikšen je vpliv časovne distance, ki loči nastanek razprav *Vprašanje o poeziji* in *Vprašanje naroda* od njunega današnjega branja. Mogoče je precej zapisati, da je tu in tam zlasti v razpravi o poeziji zaslediti nekatere reference in neposredne pobude, ki koreninijo v takratnih izjavah, zapisih in stališčih, mogoče je celo ugotoviti nekatere polemično zaostrene puščice zoper posamezne konkretne poglede na obravnavana vprašanja, hkrati pa je moč kategorično zatrditi, da je vzel Pirjevec svoje spraševanje poezije in naroda, kakor se razkrivata v svojih posebnih slovenskih inačicah, do te mere radikalno zares in ju premislil do tolikanj skrajnih konsekvenc, da je odloč(il)no presegel vsakršno slučajnost ali poljubnost in ju razprl v tistih razsežnostih, ki usodno zavezujejo tudi sleherni današnji in jutrišnji razmislek o narodu in poeziji.

V *Vprašanju o poeziji* je zgodovinsko skušnjo prešernovskega tipa poezije prepoznal kot 'način bivanja neoplatonistične strukture evropske lirike v posebnih slovenskih okoliščinah (v območju naroda kot omejenega gibanja), kjer se uveljavlja kot sinteza poezije in mitologije, kot privilegirana nosilka Resnice in utemeljiteljica Naroda. Razpad te sinteze, ki se prične v drugi polovici preteklega stoletja, pomeni, da si narod išče ustreznejših medijev za samopotrditev in uresničitev, poezija pa se osvobaja svojih „nepesniških" funkcij in se vrača k sami sebi, v prostor čiste igre. Mišljenje o koncu prešernovske strukture poezije pa ne odpira možnosti le za ustrezen vpogled v dogajanje sodobnega pesništva, temveč omogoča tudi novo in drugačno branje starejših pesniških besedil, saj se nam šele zdaj zares razkrivajo kot eminentno pesniška besedila in ne več kot le drugačen (največkrat manjvreden) tip razumskega spoznavanja in znanstvene interpretacije sveta. Prav to pa je temeljna dragocenost in znamenje veljavnosti Pirjevčeve misli o poeziji.

Vprašanje naroda zadeva nemara še usodnejše razsežnosti našega zdajšnjega prebivanja v svetu, zdi se celo, da so Pirjevčeve raziskave možnosti, kako biti Slovenec v sodobnem svetu zmagovite tehnologije in kibernetizacije človeškega občestva na našem planetu, z vsakim novim dnem bolj aktualne in zavezujoče. Izhajajoč iz marksističnih

opredelitev naroda misli Pirjevec narod kot zgodovinsko nastalo sintezo med interesi kapitala in tistim, kar je človeku z rojstvom dano, kar mu je vrojeno ali narojeno, to pa so predvsem etnična struktura in jezikovno kulturne posebnosti. V procesu samoutemeljevanja kapitala kot svobodne volje do moči in moči svobodnega subjekta se ta volja in moč vse bolj sproščata kot to, kar v resnici sta, se pravi kot samovolja in aktivna moč, s tem pa vse bolj zametujeta etnično kot nekaj nasprotnega razumni moči, saj pripada nečemu iracionalnemu, z rojstvom danemu, narojenemu; naposled se zgodovinsko pogojena sinteza razkolje – na eni strani se narod dogaja kot racionalna organizacija moči (v znanstveno tehnološki revoluciji oziroma kibernetiki kot njeni najvišji realizaciji), na drugi strani pa se etnična struktura in jezikovno kulturna določila odločijo od principa nacionalitete in se v svoji neposrednosti izroče poeziji in mišljenju. Nevarnost, ki grozi od znanstveno in tehnološko razvitega subjekta moči (sodobnega naroda), ki bi za ekspanzijo svoje moči znova uporabil presežena iracionalna določila narodnosti (nevarnost slepega uničevanja in samouničenja), je tisti akcent, na katerega Pirjevec v tej razpravi še posebej opozarja in pri katerem se nam zdi še zlasti pomembno vztrajati tudi v tem poročilu.

Vprašanja so zastavljena z vso potrebno urgentnostjo in odgovornostjo: na nas je, da jih z enako mero odgovornosti vzamemo zares in jih premislimo na njim samim ustreznem nivoju.

J. Skrušny

Anton Ocvirk:
LITERARNA UMETNINA MED ZGODOVINO IN TEORIJO
Razprave. Prvi del.
DZS, Ljubljana, 1978.

Za prvim, tematsko in problemsko zaokroženim sklopom Ocvirkovih razprav *(Evropski roman,* 1977), je izšel drugi z naslovom *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo,* ki pa kljub obsežnosti s to knjigo ni zaključen – dopolnila ga bo namreč še ena z enakim naslovom.

Zbirni naslov študij o evropskem romanu je dal jasno vedeti, da gre za razprave s področja primerjalne književnosti, ki se v smotrno urejeni celoti pokažejo kot svojevrstna monografska obdelava literarne zvrsti, kakršna se je izoblikovala v svojih odločilnih trenutkih od romantike do moderne. – Naslov pravkar izdane knjige je na prvi pogled manj jasen, ker ne označuje konkretnega predmeta obravnave, pač pa načelno opredeljuje območje, s katerim se avtor ukvarja, in metodo, ki jo pri tem uporablja. Njegov pravi pomen se pojasni šele tedaj, ko iz naslovov posameznih razprav zvemo, da gre tu v celoti za slovensko literaturo in slovensko literarno zgodovino, v prvi knjigi za osrednje probleme druge polovice 19. stoletja *(Levstikov duševni obraz, Prijateljeva literarnozgodovinska miselnost in generacijsko načelo, Slovenci in realizem, Kersnikova pot v realizem, Slovenska moderna in evropski naturalizem).* Avtor torej opozarja, da se tudi s slovensko literaturo ukvarja kot z umetnostno vrsto, obravnava jo prav tako kakor vse druge literature s primerjalno-zgodovinskih in teoretičnih vidikov. Naj gre za Flaubertove romane, za Levstikove pesmi ali za

Kersnikove povesti, Ocvirk jih razčlenjuje kot umetniška dela, to je kot estetske, čeprav nikakor ne esteticistično razumljene tvorbe, kot samostojne celote – organizme, toda neizogibno povezane z avtorjem in dobo, predvsem pa s stilno usmerjenostjo obdobja.

Že v *Levstikovem duševnem obrazu,* v razpravi, ki je ohranila prvotni naslov, čeprav izhaja zdaj močno razširjena, se težišče razpravljanja preveša k stilnim analizam Levstikovega literarnega opusa in k ugotovitvam, da je Levstikov estetski nazor še pretežno klasicističen, čeprav so v njem tudi primesi zgodnje romantike in naivnega realizma.

Osrednji tematsko problemski sklop knjige so vprašanja slovenskega realizma: njegova različna poimenovanja, periodizacija, razmerja z drugimi evropskimi variantami realizma, specifična pot njegovega nastajanja v postopnih odmikih od romantike in v končnem prelomu z njo, njegove značilne zvrsti, oblike, kompozicijski postopki in stilna sredstva.

Po vsem tem ne more biti dvoma, da tudi v tej Ocvirkovi knjigi ne gre za nikakršno slovenistično, primerjalnozgodovinsko in literarnoteoretično trodelnost, ampak za primerjalnozgodovinsko in teoretično delo prvovrstnega pomena za stroko in za slovensko kulturo.

M. Stanovnik

Janko Kos:
PREGLED SVETOVNE KNJIŽEVNOSTI

DZS, Ljubljana, 1978.

Kosov priročnik daje na približno 250 straneh pregled najpomembnejših območij, dob, smeri, avtorjev in del od orienta prek antike do evropskega srednjega in novega veka in do moderne svetovne književnosti 20. stoletja. Seveda na tako omejenem prostoru ne more poseči v nikakršno problemsko obravnavo niti v širši stvarni prikaz, temveč ostaja repertorij najpotrebnejših informacij. Vendar že njihov izbor in obdelava pričata o avtorjevih stališčih in načelnih pogledih na problematiko predmeta. Znotraj velikih kulturnozgodovinskih območij oziroma epoh so mu temeljni vidik prikaza literarne smeri in vrste, ki jim sledijo orisi najpomembnejših avtorjev ter njihovih reprezentativnih oziroma pri nas najbolj znanih del; vsako poglavje sklepa pregled odmevov obravnavane smeri oziroma njenih predstavnikov na Slovenskem, prav tako samo z najosnovnejšimi podatki in ugotovitvami, ki pa v celoti doslej še niso bile prikazane. Preglednost in sistematična zgradba dajeta delu didaktične odlike, kar mu bo nedvomno omogočilo, da se bo uveljavilo kot srednješolski priročnik, pa tudi kot koristen pripomoček za začetek podrobnejšega študija. Seveda pa lahko dobijo njegove navedbe in prikazi nazornejši pomen šele ob soočanju s samimi literarnimi teksti, kakor ga med drugim omogoča avtorjeva *Antologija svetovne književnosti,* ki izhaja pri isti založbi.

D. Dolinar

IVAN CANKAR V PREVODIH
Zbornik Društva književnih prevajalcev Slovenije. Uredil Janko Moder.

Pomurska založba, Murska Sobota, 1977.

Zbornik ima dva dela. V prvem najprej sedem avtorjev

(Marija Mitrović, Tone Potokar, Aleksander K. Nejman, Karolj Siladji, Giacomo Scotti, Hasan Mekuli in Jože Filo) obravnava Cankarjeva dela v jezikih jugoslovanskih narodov in narodnosti, nato pa osmi (Janko Moder) še njegove prevode v slovenščino. V drugem, ki obsega več kot polovico knjige, je natisnjena bibliografija prevodov iz Cankarjevega literarnega dela; sestavil jo je France Dobrovoljc s sodelovanjem dr. Otona Berkopca, upošteva pa poleg objavljenih tudi rokopisne prevode Cankarjevih del v več kakor trideset jezikov – od latinščine do esperanta, turščine, hindujščine, kitajščine, malajščine in seveda večine evropskih jezikov. Daleč največ je prevedenega v srbščino oziroma hrvaščino, češčino in slovaščino, sorazmerno precej tudi v nemščino, italijanščino in angleščino.

Urednik je torej očitno želel čimbolj izčrpno predstaviti vsa razmerja, ki se v njih prevod pojavlja v zvezi s Cankarjem, in tako odpreti vidike za natančnejšo analitično obravnavo mnogih vprašanj, ki jih zbrano gradivo šele postavlja. Ne samo bibliografski del, ampak tudi precej prispevkov iz prvega dela zbornika namreč predvsem evidentira gradivo, iz katerega je mogoče na prvi pogled razbrati, da je Cankarjeva literatura v prevodih prodrla daleč po svetu, Cankarjevo prevajalsko delo pa je – drugače kot npr. Župančičevo – manjši in manj pomemben del njegove literarne dejavnosti.

Nekaj kritičnih pretresov in pripomb (M. Mitrović, K. Siladji, T. Potokar in J. Moder) je ta prikaz tudi problemsko poglobilo in pokazalo v njem nenavaden paradoks: medtem ko so Cankarjevi maloštevilni prevodi kljub vsem pomanjkljivostim in odmikom od izvirnikov delovali kot živa, zanimiva literatura, je npr. marsikateri srbski in hrvatski prevod njegovih del, izdan v izredno veliki nakladi, dosegel ravno nasprotno: pisatelja so z enostranskim izborom del in s slabim prevajanjem predstavili kot zastarelega šolskega klasika, ki s svojim suhoparnim in nesmiselnim pisanjem pač ne more zbujati pravega zanimanja.

Odločna kritika tudi drugod vse preveč razširjenega, a nedvomno škodljivega in neodgovornega ravnanja prevajalcev in založnikov, ki z objavljanjem slabih prevodov bolj zapirajo bralcem pot k piscu, kakor da bi jim jo zares odpirali, je bila nadvse primeren prispevek k praznovanju stoletnice Cankarjevega rojstva. – Da so bila besedila iz prvega dela zbornika napisana za srečanje jugoslovanskih prevajalcev, ki ga je ob tem jubileju priredilo slovensko prevajalsko društvo, je dovolj vidno že iz njih samih. Zato bi lahko vse tisto gradivo, ki že kar pretirano natančno dokumentira tudi slavnostni in organizacijski okvir srečanja in je potemtakem čisto priložnostnega značaja – o njem je sproti poročal dnevni tisk – brez škode ostalo v društvenem arhivu.

M. Stanovnik

Jurij M. Lotman
STRUKTURA UMETNIČKOG TEKSTA
Prevod i predgovor: Novica Petković.

Nolit, Beograd, 1976.

Trdni fundus Lotmanove literarne teorije se je izoblikoval v zvezi s Saussurovo strukturalno lingvistiko, ob metodološki dediščini ruskega formalizma, od ka-

terega se načelno distancira in ga seveda bistveno presega, še bolj ob temeljnih koncepcijah praškega strukturalizma in njegovih poudarjenih stališčih o funkciji struktur, zlasti ob spisih Mukařovskega, Jakobsona in Trubeckoja, ob neposrednih predhodnikih doma, kot so Tinjanov ter Bahtin in njegov krog (Medvedjev, Vološinov), ob plodni recepciji semiotične tradicije C.S. Peircea in Ch. Morrisa ter seveda ob klasični tradiciji, ki sega nazaj k Heglu in Marxu. – Pričujoča knjiga prav z izhodišč semiotike ter strukturalne oziroma generativne lingvistike obravnava problematiko literarnega dela kot posebnega semiotičnega sistema in njegovega družbenega funkcioniranja, pri tem pa se vseskozi dotika vprašanja o vlogi in o nujnosti umetnosti v družbi ter o njeni specifiki med drugimi produkti človekovega dela. Pravzaprav Lotmana vseskozi zanima umetnost kot tista človekova dejavnost, ki ima poseben status, ker je „glede na znanost fakultativni element kulture". Strukturalno semiotični pristop se tu izraziteje povezuje z metodološkimi perspektivami teorije komunikacije in informacijske teorije, kar omogoča avtorju, da širše začrta probleme literature: prvič, zaradi tega lahko govori ne le o strukturi literarnega dela, ampak tudi o njegovi funkciji, in drugič, mogoče mu je izpeljati sklepe, ki se tičejo strukture umetnosti nasploh. Prav skozi to lahko že v uvodu izrečeno tezo o eksistencialni funkciji umetnosti izpelje v sklep, ki pomeni zagovor literarne znanosti in širi njeno vlogo. Lotman pravi: „Lahko bi z gotovostjo trdili, da med vsem, kar človekova roka ustvari, umetniški tekst v največji meri kaže tiste lastnosti, ki pritegujejo kibernetike, da se ukvarjajo z živim tkivom. To pa je razlog, da je preučevanje umetniškega teksta pravzaprav naloga obče znanstvenega značaja." (Stran 384).

V uvodu avtor poudarja, da je osnovni namen tega spisa pregledati strukturo umetniškega jezika in njen odnos do strukture umetniškega teksta, premisliti podobnosti in razlike z analognimi lingvističnimi kategorijami, pojasniti, kako umetniški tekst postane nosilec določene ideje, ter definirati, v kakšnem odnosu je struktura teksta do strukture te ideje. Vsi načelni problemi so bili zastavljeni že v *Predavanjih iz strukturalne poetike* (1964); v pričujočem delu avtor že znane teze do neke mere sistematizira, hkrati pa razširja vprašanje literarnega ustroja tudi na območje pripovednih struktur, s posebnim poudarkom se ustavi ob kategoriji literarnega lika, prvič spregovori o problemu perspektive, enem osrednjih pojmov sodobne literarne teorije, v posebnem poglavju pa tudi o specifiki filmske in književne pripovedi. Seveda ga umetniški tekst vseskozi zanima kot specifična organizacija, kot „sled funkcionalno raznorodnih elementov, kot sled strukturnih dominant raznih nivojev", fonološkega, gramatičnega, leksikalno-semantičnega, mikrosintaktičnega (nivo stavka) in makrosintaktičnega (nadstavčni nivo). Lotman razume umetnost kot poseben jezik, ki je glede na neumetniške znakovne sisteme in prirodne jezike *drugostopenjski modelativni sistem*, katerega specifična lastnost je, da v njem konfigurira množica jezikov, ti pa se razporejajo v kompleksno „hierarhijo jezikov, ki so med sabo korelativni, a ne enaki" (stran 56). S tem v zvezi odpira avtor problem odsotnosti redundance v umetniškem tekstu (t.j. problem entropije in šuma v

umetniški komunikaciji), obenem pa problem številnih možnih branj-interpretacij umetniškega teksta. Problem vsebine je za Lotmana vedno v zvezi s problemom prekodiranja, tembolj torej to velja za sprejemanje visoko koncentrirane informacije, za umetniški tekst, ki je množica kodov. Umetniški tekst je torej večkratno enkodiran, in iz tega izpelje Lotman še nekatere sklepe. Umetnost pretvarja neznakovni material v znake, hkrati pa ta znakovnost pomeni navidezno fizično realnost sekundarne vrste. „Umetniška književnost imitira realnost in ustvarja iz svojega, v bistvu sistemskega materiala model nesistemskosti" (stran 99). Ta hkratna prisotnost sistemskega in nesistemskega je pogoj za hkratno možnost intelektualnega in čutnega uživanja umetniškega teksta. – S temi osnovnimi tezami, ki definirajo probleme iz obče teorije umetnosti, se ukvarja Lotman v prvih štirih poglavjih (Umetnost kot jezik, Problem semioze v umetniškem tekstu, Pojem teksta, Tekst in sistem). Osrednji del, ki predlaga model analize (predvsem za poezijo), obravnava konstrukcijska načela teksta, t.j. odnose na paradigmatski osi (z vsemi nivoji) in na sintagmatski osi strukture. Temu sledi poglavje o kompoziciji jezikovno umetniškega dela, kjer gre predvsem za opazovanje pripovednih kategorij, sklene pa s poglavjem o vlogi in odnosu izventekstovnih struktur (semantične zveze s pojavi izven teksta) do teksta (kot sintagmatične konstrukcije).

J. Škulj

Hans Robert Jauss:
ESTETIKA RECEPCIJE
Izbor studija. Prevela Drinka Gojković. Predgovor Zorana Konstantinovića.
Nolit, Beograd, 1978.

Beograjska založba Nolit nas je že večkrat prijetno presenetila z izdajami s področja literarne vede. Tokrat se nam prvič v Jugoslaviji predstavlja Hans Robert Jauss, eden od začetnikov in vodilnih predstavnikov recepcijske estetike, ki je v zadnjem desetletju že postala integralni del literarne vede. V Nolitovem zborniku je objavljenih deset razprav, ki tvorijo jedro Jaussovega dosedanjega dela na tem področju. Knjiga se začenja z njegovo osrednjo razpravo *Literarna zgodovina kot izziv literarni znanosti*, nastalo na podlagi njegovega nastopnega predavanja na univerzi v Konstanzu 1967. leta. Osnovnih izhodišč, podanih v tej razpravi, avtor tudi kasneje ni več bistveno spreminjal. Začenja s kritiko različnih pojmovanj literarne zgodovine (zlasti marksističnega in formalističnega) in na tej osnovi v sedmih tezah na novo opredeli pojem in pomen literarne zgodovine. Jaussova novost je predvsem v tem, da je po njegovem prepričanju treba v tradicionalno, a zastarelo shemo pisatelj–delo pritegniti še občinstvo, ki ni le pasivni element literarnozgodovinskega razvoja. Naloga recepcijske estetike je, da raziskuje ne samo učinkovanje umetniških del na bralce, ampak tudi vpliv občinstva na umetniško produkcijo.

Razpravo organsko dopolnjujejo nekatere teoretične študije, ki obravnavajo posamezne probleme recepcijske estetike, npr. *Parcialnost metod recepcijske estetike, Negativnost in identifi-*

kacija. Tri razprave obravnavajo posamezne teoretične probleme literarne vede, kot so se pojavljali v zgodovini: teorijo zvrsti v srednjem veku, vprašanje o koncu umetnosti v 19. stoletju, pojem modernosti. Ostale razprave v glavnem praktično aplicirajo teoretična stališča na konkretnem literarnozgodovinskem materialu. Tako obravnava avtor Goethejevo in Racinovo Ifigenijo, Hugojevo in Baudelairovo liriko, Goethejevega in Valéryjevega Fausta.

V celoti predstavlja zbornik dovolj reprezentativen izbor iz Jaussovega dela. Ker gre za prvi podrobnejši prikaz recepcijske estetike pri nas, bi lahko urednik poskrbel še za okvirno bibliografijo del, ki se ukvarjajo z omenjeno problematiko.

G. Jovanovič

BIBLIOTEKA NAUKA O KNJIŽEVNOSTI: pravci, pojmovi, problemi.
Nolit, Beograd, 1978.

Namen zbirke, ki jo pod uredništvom dr. Zorana Konstantinovića izdaja Institut za književnost i umetnost iz Beograda, je z izborom krajših teoretičnih tekstov in odlomkov prikazati pregled smeri, pojmov in nalog v sodobni literarni znanosti. Vsakokratni izbor uvaja študija, ki osvetljuje historiat problematike, govori o terminoloških težavah, definicijah in interpretira izbrane tekste. Vsako knjižico zaključuje analitična bibliografija pomembnejših znanstvenih del, ki zadevajo obravnavano vprašanje, a so morala iz različnih razlogov izpasti iz izbora.

V knjižici **Odnosi među umetnostima** so objavljeni teksti, ki se ukvarjajo s podobnostmi oziroma razlikami med posameznimi umetnostmi od antike do 20. stoletja, ko so ta vprašanja prešla v območje primerjalne literarne vede oziroma posebne znanstvene discipline–komparativne estetike. Zato je poudarek v izboru na novejših teorijah, ki so po mnenju urednice Branislave Milijić še lahko predmet polemičnega razmišljanja (Ingarden, Wellek, Souriau, Della Volpe, Kagan, Uspenski).

Milana Bunjevca, urednika knjige **Strukturalni prilaz književnosti**, je vodila misel, da vključi v izbor to, kar sam imenuje „minimalna strukturalistična problematika v območju literature, nekakšen najmanjši skupni imenovalec vseh ali skoraj vseh pristopov k literaturi, ki se imenujejo strukturalni". V prvi del je urednik vključil tekste, ki govore o splošnih teoretičnih načelih strukturalizma (Barthes, Todorov, Genette, Lotman), v drugega teoretsko in metodološko problematiko (z avtorji: Bremondom, Greimasom, Žolkovskim, Lasićem), in končno uporabo strukturalne metode pri analizi konkretnega literarnega dela (Barthes, Milošević).

Teksti, vključeni v izbor **Pesnička slika**, nam dajejo odgovore o tem, kaj je pesniška podoba, v kakšnih oblikah se pojavlja in kakšna je njena literarnoteoretična dimenzija v celoti. Urednik Miloslav Šutić je v izbor vključil tekste, katerih avtorji razumejo pesniško podobo bodisi kot obliko duha (Bachelard, Richards) ali kot čisti jezikovni fenomen (Frye), poleg tega pa sta objavljena še dva teksta, ki postavljata pesniško podobo v okvir določene metode (Petöfi, strukturalna metoda) oziroma dobe (Hristić).

Urednica Mirjana Drndarski v svojem izboru **Narodna bajka u**

modernoj književnosti ni mogla mimo temeljnega dela, ki govori o strukturi pravljice, Proppove Morfologije pravljice. Odlomku iz te knjige sledijo teksti, ki govore o pravljičnih pripovednih postopkih v moderni književnosti (Lihačov), o vprašanju transpozicije pravljice v umetno literaturo, in na podlagi analiz Hauptmannovih, Kafkovih, Andrićevih del odkrivajo pravljične elemente v njihovem ustvarjalnem postopku (Bošković-Stulli, Daemmrich, Šutić).

Izbor **Teorija recepcije u nauci o književnosti** prinaša tekste, ki so v zadnjih desetih letih označili nastajanje recepcijsko-estetske misli v nemški literarni vedi (Jauss, Weinrich), smeri, ki hoče postati temelj nove literarne zgodovine: pomen, smisel in vrednost literarnega dela se oblikujejo šele v zgodovinsko določenem odnosu med tekstom in bralcem, tj. v procesu recepcije. Poleg prvotne teorije so v izbor zajeta še besedila, ki ji dajejo nekaj dopolnil in popravkov, ter marksistična teorija recepcije (Naumann in Weimann). Knjigo je uredila Dušanka Maricki.

Urednik izbora **Socialna drama** dr. Tihomir Vučković odkriva med tremi smermi socialne dramatike, kakršna je nastala med obema vojnama v Nemčiji, ZDA in Jugoslaviji (predvsem v Sloveniji), ob razlikah tudi združujoče elemente: teksti služijo predvsem ciljem neposredne borbe revolucionarnega razreda, njihova stilna in izrazna sredstva so preprosta, dramske oblike pretežno krajše. Knjiga je razdeljena na dva dela: v prvem so teoretični teksti, ki so nastali neposredno ob iskanju drugačnih poti v dramatiki (Lunačarski, Kreft, Krleža, Brecht, Gould), v drugem pa literarni in gledališki zgodovinarji to dramatiko analizirajo in vrednotijo (Lawson, Selenić, Žmegač, Zadravec, Rülicke-Weiler).

V. Troha

KRONIKA

SIMPOZIJ O OTONU ŽUPANČIČU

Še pred nedavnim smo se spominjali obletnic pomembnejših slovenskih literarnih ustvarjalcev s priložnostnimi slavnostmi. Šele ob obletnici Cankarjevega rojstva je bila uresničena misel o strokovnem, literarnozgodovinskem simpoziju; letos se je takšno dejanje ponovilo tako, da je bilo posvečeno Otonu Župančiču. Glavni prirediteljici sta bili Slovenska akademija znanosti in umetnosti – v njenih prostorih je potekal simpozij 29., 30. junija in 1. julija 1978 – ter filozofska fakulteta ljubljanske univerze.

Strokovno srečanje je bilo dovolj široko zasnovano, saj ni zajelo samo literarnih zgodovinarjev, ampak tudi jezikoslovce, prevajalce in celo enega pesnika. Udeležba je bila mednarodna; med nemško govorečimi prišleci je bil razveseljiv odziv celovške univerze. Precej prijavljencev iz vzhodnoevropskih držav ni moglo pripotovati v Ljubljano zaradi „objektivnih vzrokov", kar je obžalovanja vredno; pač pa so prišli Poljaki. Iz drugih jugoslovanskih republik so se odzvali vabilom tamkaj delujoči slovenisti in nekateri prevajalci naše književnosti. Izmed slovenskih raziskovalcev so nastopili predstavniki različnih generacij. Takšna ude-

ležba je načelno pozitivno odsevala v pluralizmu raziskovalnih metod, čeprav se je del raziskovalcev zadovoljil s paberkovanjem po Župančičevi ustvarjalnosti in z izrazi občudovanja do pesnika, kar ne sodi na strokovno srečanje. Zaradi množične udeležbe, ki otežuje pregled nad prispevki (teh je bilo nekaj nad petintrideset), samo opozarjamo na nekatere vidike, ki so pritegnili pozornost raziskovalcev, in na tehtnejše referate.

Zelo redki so bili takšni, ki so razčlenjevali ustroj posameznih Župančičevih pesmi ali zbirk; več je bilo prerezov skozi njegov opus. Tako je bilo pesnikovo osrednje ustvarjalno obdobje z oblikovno-pomenskimi vprašanji zbirke Samogovori samo večkrat omenjeno, ne pa samostojno obravnavano. Predvsem se je pokazalo, da so mnoga vprašanja o Župančičevem mestu v sočasnih literarnih tokovih še vedno precej odprta in potrebna preverjanja. Sintetiziranje dosedanjih primerjalnozgodovinskih dognanj in njihov pretres je opravil Janko Kos *(Župančič v luči primerjalne književnosti)*, ki je tudi opozoril na še ne raziskane probleme pesnikovih del glede na postromantiko, novo romantiko in ekspresionizem. Zgodnja lirika je pritegnila pozornost Franceta Bernika *(Slogovna modernost Župančičevih zgodnjih pesmi)*; ugotovil je, da v zbirki Čaša opojnosti (1899) ni doslednega sprejema evropskih novoromantičnih smeri, ampak je ohranjena vrsta tradicionalnih izhodišč. Urednik pesnikovega Zbranega dela Joža Mahnič je upošteval v razlagi ljubezenske motivike še neobjavljene tovrstne pesmi, najdene v korespondenci, s katerimi javnost še ni bila seznanjena *(Razvoj ljubezenskega čustvovanja v Župančičevi liriki)*. Precej referentov je obravnavalo Veroniko Deseniško (1924), ki je vzbudila ob krstni uprizoritvi ugovore gledališke kritike. Simpozijski prispevki so odkrivali enostranskost takratnih kritiških meril, ker so le-ta temeljila na zakonitostih takšne dramatike, v kakršno Župančičevo simbolistično usmerjeno delo ne sodi. To je bila problematika, ki jo je razkrival Fran Petre *(Župančičeva Veronika Deseniška – iluzionistična tragedija)*.

Avtorji številne skupine referatov so vzporejali Župančičevo delo z deli njegovih sodobnikov v slovenski, pogosto pa v južnoslovanskih književnostih. Tako je Franca Buttolo interpretirala dve pesmi, da je lahko določila sorodnosti in odmike med Župančičem in Antonom Vodnikom *(Župančičev pesniški jezik in zgodnji ekspresionizem Antona Vodnika)*. Boris Paternu pa je analiziral odnos povojnih slovenskih lirikov do novoromantičnega pesnika, pri čemer je pokazal glavne razvojne tendence od začetnega vzorništva do odkrite opozicije *(Župančič in povojna slovenska poezija)*. Sarajevski slovenist Juraj Martinović je primerjal našega pesnika z Vladimirom Nazorjem *(Oton Župančič – Vladimir Nazor)*; Vatroslav Kalenić pa je dognal, da izvirajo vzroki Domjanićevega zanimanja za slovenskega novoromantika v hrvaškem kajkavstvu *(Župančičevska motiviranost v poeziji Dragutina Domjanića)*. Avtor je posredoval ugotovitve na humornoretoričen način, kar je poživilo utrujeno poslušalstvo.

Žal je bil verzološki samo referat Franca Zadravca, ki je opazoval tovrstni vidik Župančičeve lirike v sklopu celotnega literarnega obdobja, ki mu lirik pripada *(Slovenski verz od 1896 do 1920)*.

Precejšnja skupina referatov se je ukvarjala z vprašanji prevajanja Župančiča v druge jezike in obratno: njegovih pesniških, pripovednih in dramatskih prevodov v slovenščino. Pojmovanje prevoda je najbolj radikalizirala Majda Stanovnik-Blinc, ki ga je utemeljila kot obliko literarnega dela *(Župančič in pripovedna proza: prevod romana Oliver Twist).*

Vtisi, dobljeni pri poslušanju simpozija, dopuščajo sklepanje, da prispevki na njem ne spreminjajo dosedanjih glavnih literarnozgodovinskih ugotovitev o Župančičevem literarnem delu, marveč bolj natančno osvetljujejo mnoge podrobnosti, ki bodo postale dostopnejše literarnim raziskovalcem, ko bodo izšli referati v samostojnem zborniku. Upajmo, da ne bo treba predolgo čakati na njegov izid.

M. Dolgan

SREČANJE KNJIŽEVNIH PREVAJALCEV

Lansko srečanje književnih prevajalcev (Novo mesto, od 6. do 8. oktobra) je nadaljevalo tradicijo prejšnjih srečanj (Bled, Radenci, Koper). Zasnovano je bilo dovolj široko, da je lahko sprejelo v delovni program specialne in splošne teme teorije, kritike in zgodovine prevajanja, obenem pa pritegnilo več uglednih prevajalcev iz jugoslovanskih republik. Ti letos niso bili tako številni kot prejšnja leta; prav tako ni bilo tujih gostov. Oboje lahko pripišemo značaju novomeškega srečanja, ki se je ustavilo skoraj izključno ob enem samem človeku – pesniku in prevajalcu Otonu Župančiču.

Župančič in njegovo delo sta bila v žarišču novomeškega prevajalskega srečanja, vodilo in kažipot številnim predavateljem in redkim razpravljalcem. Župančiču bo posvečen tudi zbornik s srečanja *(Oton Župančič v prevodih),* v katerem bojo poleg prebranih referatov natisnjena tudi neprebrana, v prvih oktobrskih dneh še nenapisana poročila, in popolna bibliografija Župančičevih prevodov in prevodov iz Župančiča. Zato je treba najprej opisati dominantno usmeritev letošnjega srečanja v Novem mestu.

Vse referate lahko razdelimo v tri skupine. Prva zajema poročila o Župančiču kot prevajalcu velikega števila besednih umetnin svetovne književnosti. To skupino je uvedlo predavanje dr. Joža Mahniča *Župančič kot organizator in teoretik prevajanja,* ki je pokazalo pesnikove poskuse, da bi Slovenci načrtno izdajali prevode svetovne klasike v knjigah, zbralo pa tudi njegove izjave o vprašanjih prevajalske prakse, zlasti ob Shakespearovih delih. Mahnič je razglasil Župančiča za „vsestranskega utemeljitelja sodobnega prevajalstva pri Slovencih." Od drugih poročil moramo v to skupino uvrstiti referate Dušana Železnova *(Puškin v Župančičevih prevodih),* Janeza Menarta *(Nekaj misli o Župančičevih prevodih Shakespearovih dram),* Andreja Capudra *(Župančič in Dante)* in Janka Modra *(Župančičev Slehernik).* Že januarja 1978 smo na večeru v društvu prevajalcev poslušali Klopčičevo analizo Župančičevih prevodov Hofmannsthalovega *Slehernika,* Rostandovega *Cyranoja de Bergeraca* in Molièrovega *Tartufa;* to moramo zdaj prišteti sem, saj bo tudi izšla v Župančičevem zborniku. Pa vendar je to kaj malo v primeri z velikim in

raznovrstnim prevajalskim opusom Otona Župančiča. Že bežnemu poznavalcu njegovega prevodnega dela takoj pade v oči, da se ni noben referat ukvarjal z Župančičevimi proznimi prevodi, četudi sodijo mednje npr. poslovenitve Voltaira, Meriméeja, Balzaca, Stendhala, Francea, Shawa, Galsworthyja, Hamsuna in drugih. Tu je bil torej prvi velik vsebinski in organizacijski spodrsek letošnjega srečanja.

Druga skupina poročil je bila številnejša. Obravnavala je odmevanje in predvajanje Župančičevega dela na tujejezičnih področjih. Spisek predavateljev je bil daljši: Tone Potokar *(Isidora Sekulić o Otonu Župančiču)*, dr. Oton Berkopec *(Oton Župančič v čeških prevodih)*, Viktor Smolej *(Duma na Slovaškem)*, Marija Mitrović *(Pet prevodov Župančičeve Dume v srbohrvaščino)*, Aleksandar Nejman *(Župančič in Makedonci)*, Taško Širilov *(Oton Župančič v makedonskih in bolgarskih prevodih)*, Matej Rode *(Oton Župančič v prevodih Dimitra Panteleeva)*, Šimon Jurišić in Tihomir Marsenić *(Ivo Andrić kot prevajalec Župančiča)*, Viktor Jesenik *(Oton Župančič v francoskih prevodih)*, Marjan Brecelj *(Župančič v italijanščini)*, Velemir Gjurin *(Jezikovno oblikovna vzporednost pesmi Vseh živih dan v slovenščini in angleščini)*. Tudi tu ni bilo posebne načrtnosti pri izbiranju referatov; nekatera področja so se prekrivala, zunaj interesa pa so npr. ostala angloameriško, špansko in rusko jezikovno področje.

Tretja, zaradi posebnega značaja letošnjega srečanja okrnjena in pod splošen naslov postavljena skupina referatov se je ukvarjala s problemi zunaj slavljenčevega obzorja. Sem sodita pravzaprav le predavanji Božidarja Bagole *(Prevodi iz najstarejše slovenske književnosti v srbohrvaščino)* in Aleksandra Markusa *(Kako postati poliglot)*. Tudi že omenjena razprava V. Gjurina prinaša obilo teoretičnih izhodišč za novo vrednotenje prevodne prakse. Drugih podobnih referatov ni bilo (če izvzamemo improvizacijo dr. Franeta Jermana *Prvine miselnega sveta v Župančičevi poeziji)*, kar tudi kaže na pomanjkljivo teoretično zasnovo letošnjih referatov. Malone vsi so ostajali na ravni bibliografije, memoarstva, publicistike in kritiškega impresionizma.

Navsezadnje pa je treba omeniti tudi pomanjkljivost novomeškega srečanja, ki je letos postala kronična. Predstavniki slovenskih založb, ki uresničujejo prevajalske zamisli in posredujejo prevedene izdelke bralcem, so se udeležili srečanja samo simbolično – prvi dan, ko so nekateri od njih (C. Zlobec, S. Šali, J. Šmit, I. Minatti) dobili listine za prevajanje iz književnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti. Pravih založnikov ni bilo. Ni bilo niti kritikov in publicistov, ki pospremljajo prevode na knjižni trg in jim odpirajo ali zapirajo pot do bralcev. Navsezadnje pa ni bilo niti porabnikov prevajalskega dela – bralcev samih. Če je to nehotna organizacijska napaka društva, ki deluje – tega se je treba zavedati – na ljubiteljski osnovi, zaradi dela peščice prevajalcev, se jo da že prihodnjič popraviti. Če pa je to namerna naravnanost organizacijskega vodstva Društva slovenskih književnih prevajalcev, potem bojo prevajalci še naprej ostajali v zaprtem cehovskem združenju, brez dovoljšnje družbene vplivnosti, ki jim zaradi njihovega dela vsekakor pripada.

D. Bajt

KOLOKVIJ SLOVENSKIH ORIENTALISTOV

V dneh 25. in 26. septembra 1978 je bil v Ljubljani prvi kolokvij slovenskih orientalistov. Slovensko orientalistično društvo si je kot prireditelj prizadevalo pritegniti k sodelovanju raziskovalce na najrazličnejših področjih. Tako se je zvrstilo dvanajst referatov z zgodovinsko, arheološko, jezikoslovno, etnološko in umetnostnozgodovinsko tematiko, trije referenti pa so posegli na območje primerjalne književnosti in literarne teorije. *Jaro Dolar* je v referatu *Podoba Orienta v slovenski zavesti* v glavnih potezah prikazal doživljanje Orienta pri nas do prvih desetletij 20. stoletja. Osredotočil se je zlasti na tisto gradivo, ki je bilo dostopno najširšim plastem slovenskega prebivalstva, vendar je omenil tudi nekatere izjemne prispevke izobražencev iz naših krajev, ki med ljudstvom niso mogli biti znani. Na podlagi narodnih pesmi z arabskimi in turškimi motivi in literarnih ter publicističnih pričevanj je prišel do zanimivih ugotovitev o posebnostih slovenskih stikov z Orientom. Ocenil je tudi prizadevanja za prve prevode iz arabske književnosti in Glaserjevo delo pri prevajanju in informacijah iz staroindijske književnosti. *Franc Šrimpf* je v referatu *O nekaterih vplivih indijske kulture na slovensko literaturo* najprej omenil poznavanje sanskrta pri naših jezikoslovcih v 19. st., podrobneje pa je obravnaval stike treh naših književnikov z indijsko kulturo. Ovrednotil je enajst Aškerčevih pesmi z budističnimi motivi, ki jih je razčlenil že v neki drugi študiji, opozoril je na zanimive Trdinove izjave o branju staroindijske literature in interpretiral zvezo Župančičeve pesmi Naše luči z odlomkom iz Kaušitaki upanišade. Referat *Vlaste Pacheiner-Klander* je podal kratek prerez *preučevanja staroindijske poetike* v zadnjih 150 letih, odkar se tega področja lotevajo evropski, ameriški in indijski indologi z metodami, ki so se izoblikovale v evropsko-ameriški literarni vedi. Referentka se je mogla ustaviti le pri najpomembnejših študijah. Opisala je postopno oblikovanje zgodovinskega obravnavanja staroindijskih poetik in omenila najnovejša opozorila raziskovalcev na nevarnosti apriorističnega presojanja indijskih estetskih pogledov.

Vsi referati bodo v kratkem pripravljeni za natis v zborniku *Orientalistika 3.*

V. Pacheiner-Klander

BIBLIOGRAFIJA Dela Dušana Pirjevca

I. RAZPRAVE, OCENE IN DRUGI SPISI S PODROČJA LITERARNE VEDE TER FILOZOFIJE UMETNOSTI

a) samostojne knjige

Ivan Cankar in evropska literatura. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, 489 str.

Hlapci, heroji, ljudje. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1968, 124 str.

Estetska misel Franceta Vebra. Ljubljana, Inštitut za sociologijo in filozofijo pri Univerzi, 1975, 242 str. (Gradivo.)

Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda. Maribor, Obzorja, 1978, 139 str. (Znamenja, 56.)

Evropski roman. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1979. (Študije iz zbirke Sto romanov, spremna beseda J. Kos; v tisku.)

b) razprave v knjigah

Ivan Cankar, Bela krizantema. Uvod in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1951, str. 47–107.

O ideji in kompoziciji Hemingwayeve novele. Ernest Hemingway, Starec in morje. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1959, str. 87–98.

Ob Sartrovem „Gnusu". Jean Paul Sartre, Gnus. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, str. 5–33. (Sto romanov, 9.)

Tragična komedija. Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Mrtve duše. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1965, str. 39–71. (Sto romanov, 8.)

Zločin Julijana Sorela. Henry Beyle Stendhal, Rdeče in črno. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1965, str. 5–68. (Sto romanov, 16.)

Zgubljene iluzije. Honoré de Balzac, Zgubljene iluzije. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1966, str. 5–70. (Sto romanov, 18.)

Franz Kafka in evropski roman. Franz Kafka, Grad. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1967, str. 5–65. (Sto romanov, 30.)

Uvod v umevanje Murnove poezije. Josip Murn-Aleksandrov, Topol samujoč. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967, str. 123–143. (Kondor, 97.) – Nova izdaja: Josip Murn, Pesmi. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1979, str. 226–256.

Vprašanje svobode. Jens Peter Jacobsen, Niels Lyhne. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1967, str. 5–58. (Sto romanov, 29.)

Revolucija in njena resnica. Henry Beyle Stendhal, Lucien Leuwen. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1970, str. 5–106. (Sto romanov, 74.)

Smrt in akcija. André Malraux, Kraljevska pot. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1971, str. 5–72. (Sto romanov, 51.)

Vprašanje moči. Pierre Choderlos de Laclos, Nevarna razmerja. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972, str. 5–48. (Sto romanov, 61.)

Na začetku. Miguel de Cervantes Saavedra, Veleumni plemič don Kihot iz Manče. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1973, str. 5–126. (Sto romanov, 67.)

Na poti k novemu romanu. Alain Robbe-Grillet, Videc. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, str. 5–69. (Sto romanov, 74.)

Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu. Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Bratje Karamazovi. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1976, str. 5–180. (Sto romanov, 93.)

c) razprave in članki v časnikih in časopisih

K stilu in problematiki sodobnega romana. Naši razgledi, 1, 1952, št. 17, str. 21–23.

Mimo vprašanja. Naši razgledi, 1, 1952, št. 5, str. 22–23. (Polemika z literarnoteoretičnimi nazori Josipa Vidmarja.)

Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini. Naša sodobnost, 2, 1954, str. 280–288.

Pesnik slovenskih polj. Knjiga, 2, 1954, str. 279–283. (O liriki Josipa Murna.)

Cukrarna. Prispevek k zgodovini slovenske moderne. Socialistična misel, 3, 1955, str. 147–161.

Družbeno politični vzroki slovenske moderne. Kronika, 3, 1955, str. 15–21.

K polemiki o realizmu. Naši razgledi, 4, 1955, str. 549–550.

O liriki slovenske moderne. Naša sodobnost, 3, 1955, str. 238–264. (Srbohrv. prevod v publikaciji: Almanah Saveza književnika Jugoslavije za 1955; Poezija, proza. Beograd, 1956, str. 283–287.)

Ob prazniku slovenske moderne. Ljubljanski dnevnik, 5, 1955, št. 135; Koledar Prešernove družbe, 1956, str. 85–87.

Aškerčev problem. Naša sodobnost, 6, 1958, str. 1016–1024.

O Baudelairovi estetiki. Naša sodobnost, 6, 1958, str. 4–13.

Resnica srca. Naši razgledi, 7, 1958, str. 549–550. (Ob 40-letnici Cankarjeve smrti.)

Oton Župančič in Ivan Cankar. Prispevek k zgodovini slovenske moderne. Slavistična revija, 12, 1959/60, str. 1–94; Delo, 2, 1960, št. 325. (Odlomek.)

O nekaterih sodobnih vprašanjih slovenske literarne zgodovine. Jezik in slovstvo, 6, 1960/61, str. 1–5.

Ivan Cankar in naturalizem. Slavistična revija, 13, 1961/62, str. 1–48.

Ivan Cankar in simbolizem. Sodobnost, 11, 1963, str. 577–594, 707–737.

„Kaligula" in sodobnost literarne kritike. Sodobnost, 12, 1964, str. 48–55.

Ob Sartrovem „Gnusu". Sodobnost, 12, 1964, str. 815–833. (Primerjaj s študijo v: Sto romanov, 9.)

O vprašanju literarne kritike. Sodobnost, 12, 1964, str. 1175–1182.

Tragična komedija. Problemi, 3, 1965, št. 25, str. 103–124. (Primerjaj s študijo v: Sto romanov, 8.)

Zločin Julijana Sorela. Problemi, 3, 1965, št. 33–34, str. 1124–1165. (Prevod: Letopis Matice srpske, Novi Sad, 146, knj. 405, 1970, str. 410–426, 519–554; primerjaj s študijo v: Sto romanov, 16.)

Besedna umetnina. Jezik in slovstvo, 11, 1966, str. 205–213.

Izgubljene iluzije. Problemi, 4, 1966, 42–43, str. 659–688, 899–912. (Prevod: Letopis Matice srpske, Novi Sad, 145, knj. 403, 1969, str. 285–312, 426–452; prim. s študijo v: Sto romanov, 18.)

Slovenci in Evropa. Seminar za strane slaviste. Zadar, 1966, 19 str.

Franz Kafka in evropski roman. Problemi, 5, 1967, št. 55–56, str. 889–940. (Prevod: Književnost, Beograd, 22, knj. 45, 1967, str. 423–449, 624–652; primerjaj s študijo v: Sto romanov, 30.)

Vprašanje o Murnovi liriki. Slavistična revija, 15, 1967, str. 28–63. (Primerjaj s spremno besedo o Murnu v: Kondor, 97.)

Hlapci, heroji, ljudje. Naši razgledi, 17, 1968, str. 692–694. (Odlomek iz istoimenske knjige.)

Smrt in akcija. Problemi, 6, 1968, št. 69–70, str. 317–345. (Primerjaj s študijo v: Sto romanov, 51.)

Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti. Problemi, 6, 1968, 69–70, str. 177–188. (Prevod: Lica, Sarajevo, 2, 1968, br. 2, str. 14; Izraz, Sarajevo, 21, knj. 42, 1977, br. 10, str. 1290–1301.)

Estetika i pitanje umetnosti. Kulturni radnik, Zagreb, 22, 1969, br. 3, str. 1–19.

Ivan Cankar in literatura. Problemi, 7, 1969, št. 77, str. 312–337, 401.

Pesnik i pitanje pesništva. Kultura, Beograd, 1969, br. 5–6, str. 40–75.

Problem slovenačke proze. Seminar za strane slaviste, Zadar, 1969.

Vprašanje o Cankarjevi literaturi. Slavistična revija, 17, 1969, str. 151–182.

Vprašanje o poeziji. Naši razgledi, 18, 1969, str. 11, 43, 76, 106, 136, 170, 202, 233.

Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti. Naši razgledi, 19, 1970, str. 266. (Odgovor na anketo o položaju literarne znanosti na Slovenskem.)

Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti. Pregled, Sarajevo, 60, 1970, br. 11–12, str. 499–518.

Poezija in sedanjost. Oja, Idrija, 2, 1970, št. 2, str. 32–34, 37–38, 41–42.

Poezija izbrisa. Problemi, 8, 1970, št. 95–96, str. 73–75.

Revolucija i njena dramaturgija. Treći program, Beograd, 2, 1970, br. 4, str. 45–79.

Znanost o umetnosti. Problemi, 8, 1970, št. 86, str. 4–11.

Avantgardna umetnost i avantgardna kritika. Delo, Beograd, 17, 1971, br. 4, str. 438–473.

O humanizmu in nehumanizmu v literaturi. Dialogi, Maribor, 7, 1971, str. 645–653. (Prevod: Lica, Sarajevo, 6, 1972, br. 1–2, str. 19–26.)

Što umjetničko djelo jeste. Odjek, Sarajevo, 24, 1971, br. 22, str. 10.

Estetska misel Franceta Vebra. Problemi, 10, 1972, št. 113–114, str. 65–89.

Pri izvirih slovenskega romana. Problemi, 10, 1972, št. 109, str. 31–36.

Uvod v vprašanje o kritiki. Dialogi, Maribor, 8, 1972, str. 829–839. (Prevod: Književna kritika, Beograd, 4, 1973, str. 73–84.)

Vprašanje strukturalne poetike. Teze in gradivo. Problemi, 10, 1972, št. 116–117, str. 1–19.

Nauka o književnosti. Književna istorija, Beograd, 5, 1973, br. 19, str. 369–407.

Strukturalna poetika in literarna znanost. Slavistična revija, 21, 1973, str. 187–215.

Pitanje poezije na početku novog doba. Letopis Matice srpske, Novi Sad, 150, knj. 414, 1974, str. 447–456.

Proza Ivana Cankarja. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, 10, 1974, str. 91–98.

Idejno etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta. Jezik in slovstvo, 20, 1974/75, str. 268–272; Tribuna, 27, 1977, št. 5. (Prispevek na 8. kongresu jugoslovanskih slavističnih društev.)

Moderna literatura in možnosti marksistične literarne kritike. Naši razgledi, 26, 1977, str. 412–413. (Iz neobjavljenih rokopisov in predavanj.)

Filozofija in umetnost. Primerjalna književnost, 1, 1978, št. 1–2, str. 21–30.

Andrićev Na Drini most. Slavistična revija, 26, 1978, str. 115–145; Dnevnik, 27, 1978, št. 278. (Delna objava.)

d) ocene, poročila, izjave, zapisi

Ivan Mrak, Čajkovski. Slovenska mladina, 1, 1938, uvodna št., str. 14–16.

Ob 20-letnici Cankarjeve smrti. Slovenska mladina, 1, 1938, št. 2, str. 34–36.

Ivan Čampa, Iz belih noči. Mladi Prekmurec, Murska Sobota, 3, 1938/39, št. 3–4, str. 64–66.

Pravda o „Hlapcih" in njihovi cenzuri. Slovenska mladina, 2, 1939, št. 9–10, str. 170–173.

Dva članka Vladimirja Bartola. Ljudska pravica, 6, 1945, št. 166. (O člankih: Problem slovenske komedije in Razmišljanje ob Molièrovi Šoli za žene.)

Vprašanje naše gledališke kritike. Ljudska pravica, 6, 1945, št. 195.

Miško Kranjec, Tihožitja in pejsaži. Ljudska pravica, 7, 1946, št. 13.

Zapiski o naši literarni problematiki. Ljudska pravica, 8, 1947, št. 123.

Belinski, Članki in eseji. Slovenski poročevalec, 11, 1950, št. 254–257.

Četrta številka Novega sveta. Slovenski poročevalec, 11, 1950, št. 121.

Janko Kersnik, Zbrano delo. 2. knj. Slovenski poročevalec, 11, 1950, št. 130.

Slovenački prevod Puškinovih pesama. (Prikaz prevoda M. Klopčiča.) Književne novine, Beograd, 4, 1951, br. 1–2, str. 2.

Lewisov roman Kraljevski Kingsblood. Naši razgledi, 1, 1952, št. 8, str. 25.

Slavistična revija. Ob 1–2. št. 4 letnika. Ljudska pravica, 13, 1952, št. 1.

Slavistična revija. 4. letnik, št. 3–4. Naši razgledi, 1, 1952, št. 5, str. 28.

Zbrana dela Janka Kersnika. Naši razgledi, 1, 1952, št. 2, str. 20–21.

Cankarjevo Izbrano delo. 1. knjiga. Beseda, 2, 1952/53, št. 1, str. 42–46; št. 2, str. 109–115.

Merila in metode. Beseda, 2, 1953, št. 4, str. 212-217; št. 5, str. 298–301. (Ob knjigi: G. Lukacs, Razprave in eseji o realizmu. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1952.)

Peta knjiga Zbranega dela Janka Kersnika. Naši razgledi, 2, 1953, št. 21, str. 17–18.

Boj za Cankarjevo podobo. Naša sodobnost, 2, 1954, str. 678–687, 921-935, 1109–1126. (Ob Kraigherjevi knjigi: Ivan Cankar.)

Trije mladi novelisti. Beseda, 3, 1954, str. 403–413. (Poročilo o knjigi: F. Bohanec, A. Hieng, L. Kovačič: Novele.)

Enaindvajseti zvezek Cankarjevih Zbranih spisov. Naši razgledi, 4, 1955, str. 166.

Nova izdaja Župančičevega Cicibana. Naši razgledi, 4, 1955, str. 581–582.

W. Walder, Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit. Slavistična revija, 8, 1955, št. 1–2, str. 120–128. (Ocena.)

Obljuba dela dolg. Beseda, 5, 1956, str. 446–448. (O novi slovenski literaturi.)

Taine in njegova Filozofija umetnosti. Naša sodobnost, 4, 1956, str. 577–591. (Ocena.)

Anton Ocvirk. Ob 50-letnici. Naši razgledi, 6, 1957, str. 134.

Ivan Prijatelj... Naši razgledi, 6, 1957, str. 32–34. (O knjigi: I. Prijatelj, Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848–1895.)

Lessingova Hamburška dramaturgija. Ljudska pravica, 23, 1957, št. 68.

Nekaj misli o Kraigherjevi prozi. Ob osemdesetletnici. Naši razgledi, 6, 1957, str. 180.

Zgodovina slovenskega slovstva. I. knjiga. Naša sodobnost, 5, 1957, str. 62–75, 162–172, 273–281, 348–365, 451–458, 545–556, 649–656.

Prežihov zbornik. Naši razgledi, 7, 1958, str. 252–253.

Red mora biti. Naša sodobnost, 6, 1958, str. 1142–1143. (Ob članku: I. Slamnig: O predloženem novem pravopisu, Republika, 1958, št. 7–8.)

V odgovor in premislek. Naša sodobnost, 6, 1958, str. 256–261. (Ob odgovoru avtorja 1. knjige Zgodovine slovenskega slovstva na Pirjevčevo kritiko.)

Ob smrti Alojza Kraigherja. Naša sodobnost, 7, 1959, str. 344–347.

Ideje, ocene in metoda. Naši razgledi, 8, 1959, str. 134–135, 166–167, 187–188, 217–219, 240–242, 264–266, 288–290. (Ocena Slodnjakove knjige: Geschichte der slowenischen Literatur.)

Jezik – literatura – šola. Naši razgledi, 9, 1960, str. 445–449. (Izjava ob zborovanju slavistov v Piranu.)

Post scriptum. Izidor Cankar. Naša sodobnost, 8, 1960, str. 268–270. (Odgovor na članek M. Boršnikove v Naših razgledih, 1959, št. 24.)

Slavistično zborovanje. Naša sodobnost, 8, 1960, str. 1122–1124. (O zborovanju v Piranu.)

Kdo je odgovoren. Delo, 3, 1961, št. 320. (O repertoarju Drame.)

„Normalnost". Naša sodobnost, 9, 1961, str. 684. (O nagradah Sterijinega pozorja.)

O „Aferi" Primoža Kozaka. Delo, 3, 1961, št. 85.

Ob gledaliških vprašanjih. Naša sodobnost, 9, 1961, str. 689–691.

Slavistični kongres. Naša sodobnost, 9, 1961, str. 1008–1013.

Sartrove Muhe in Akademija za igralsko umetnost. Naša sodobnost, 9, 1961, str. 835–856.

Čisto kratek zapisek o epigonih in njihovem diletantizmu. Naša sodobnost, 10, 1962, str. 380. (Zapis o nepravilnem razumevanju Husserlove fenomenologije na Slovenskem.)

Krpanova kobila v Mariboru. Sodobnost, 11, 1963, str. 1050–1055. (O dejavnosti SNG v Mariboru.)

Ob založniških programih za leto 1963. Delo, 5, 1963, št. 42.

Dr. Vladimir Kralj, Pogledi na dramo, Ljubljana, 1963. Sodobnost, 12, 1964, str. 1175–1182.

Molk in omalovaževanje. Delo, 6, 1964, št. 163. (Odgovor na članek Tita Vidmarja in Mitje Mejaka o slovenski kulturni situaciji.)

Nerodoviten ukrep. Sodobnost, 12, 1964, str. 668–670. (Ob sporočilu Državne založbe Slovenije o reviji Perspektive.)

O Sodobnosti in njeni usodi. Problemi, 2, 1964, št. 24, str. 1270–1277.

O vsebini naše revije. Sodobnost, 12, 1964, str. 274–277.

Položaj pisatelja. Zapis ob smrti Juša Kozaka. Sodobnost, 12, 1964, str. 965–968.

Mrtve duše. Delo, 7, 1965, št. 247. (Polemika z Josipom Vidmarjem.)

Odgovor in pojasnilo. Delo, 7, 1965, št. 166. (Odgovor Josipu Vidmarju na članek v Sodobnosti, decembra 1964.)

Osvoboditev misli in poezije. Večer, Maribor, 24, 1968, št. 32. (O novi knjižni zbirki Znamenja.)

Čas odkriva resnične vrednote, pa tudi poti, ki vodijo v snobizem in anarhijo. Ljubljanski dnevnik, 19, 1969, št. 101. (Poročilo D. Željeznova o razstavi Tomaža Šalamuna in skupine Atelje 69 ter Ruplov pogovor z Dušanom Pirjevcem o zbirki Znamenja.)

Menartova antologija. Naši razgledi, 18, 1969, str. 393–396.

Okrugli sto: Književnost i politika. Vidik, Split, 16, 1969, br. 13–14, str. 5–47.

Celotna evropska novoveška zgodovina. Gledališki list, Maribor, 24, 1969–1970, str. 367–368. (Pogovor z dramatizatorjem romana F. M. Dostojevskega Selo Stepančikovo – Dušanom Pirjevcem. Zapisal Vili Vuk.)

Iz predavanja o predavanju. Tribuna, 19, 1969/70, št. 4.

Štirje moji stavki. Večer, Maribor, 26, 1970, št. 85. (Pogovor ob Pirjevčevi dramatizaciji romana F. M. Dostojevskega Selo Stepančikovo. Zapisal Vili Vuk.)

Nova slovenska dramatika. Naši razgledi, 20, 1971, str. 398–402. (Izjava.)

Aleksander praznih rok. Problemi, 9, 1971, št. 100, str. 6–8. (O drami Vitomila Zupana.)

Sem nepopustljiv kot Cankarjev Hvastja. Mladina, 1971, št. 2. (Intervju.)

Živi Orfej. Naši razgledi, 20, 1971, str. 177–178.

Skušnja tragičnega in samoučnega aktivizma, ki jo je izpričala Evropa v svoji umetnosti. Anthropos – Teorija in praksa, Ljubljana, 1972, str. 361–362. (Pos. št. – zbornik: Aktualnost misli Hegla, Marxa, Engelsa in Lenina . . .)

Kriza. Ekran, 11, 1973, 106–107, str. 261–267. (O krizi filma na Slovenskem.)

Masovna kultura i vrednosti. Gledišta, Beograd, 14, 1973, str. 409–460. (Prispevek v razpravi.)

Opomba o ognju in človeku. Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča v Celju, 1973/74, št. 1. (O drami Vena Tauferja Prometej.)

Sudbina umjetnosti u tehničko doba. Dometi, Rijeka, 7, 1974, br. 9, str. 33–37.

Književna kritika i estetika. Gledišta, Beograd, 17, 1976, str. 541–578. (Prispevek v razpravi.)

„Ukoliko se ne shvata pojam katarze utoliko se umetnost ne može shvatiti kao nešto što nije samo spoznaja, što nije samo akcija . . .“ Oko, 5, 1977, br. 145.

II. IZBRANE RAZPRAVE IN DRUGI SPISI Z RAZLIČNIH PODROČIJ

Poglavja iz filozofije. Po M. Mitinu. Ljubljanski zvon, 60, 1940, str. 372–379; 463–469; 586–591. (Podpis: Vlado Kersnik.)

O našem času. Naša sodobnost, 6, 1958, str. 289–293.

Oprostite, kako ste rekli? Naša sodobnost, 9, 1961, št. 3, str. 286–288. (Prevod: Borba, Beograd, 26, 1961, št. 320. – O izjavi Dobrice Ćosića za zagrebški Telegram 20. 1. 1961.)

O nekaterih sodobnih nacionalnih zadevah. Delo, 3, 1961, št. 327.

Nacionalne kulture v socializmu. Delo, 3, 1961, št. 334.

Slovenstvo, jugoslovanstvo in socializem. Naša sodobnost, 9, 1961, št. 12, str.1116–1129. (Odgovor na članek D. Ćosića v isti številki NSd; objavlja tudi Delo, 3, 1961, št. 341–345; prevod: Delo, Beograd, 8, 1962, str. 9–30; Hid, Novi Sad, 26, 1962, str. 289–303.)

Odgovor Dobrici Ćosiću. Naša sodobnost, 10, 1962, str. 337–353; Delo, Beograd, 8, 1962, str. 526–551.

Neresnične dileme. Naša sodobnost, 10, 1962, str. 865–879. (O vlogi slovenske inteligence.)

Podružbljanje kulture in njen delovni program. Delo, 4, 1962, št. 338.

Resnica neresničnosti. Naša sodobnost, 10, 1962, str. 1057–1070. (O diferenciaciji inteligence.)

Engels v novi izdaji. Sodobnost, 11, 1963, str. 257–260. (Ob članku J. Goričarja: Zapis o kulturniških diskusijah o ustavnih načrtih.)

Kratko pojasnilo. Sodobnost, 11, 1963, str. 189–190. (Odgovor na članek Veljka Rusa: Neresnične dileme in resnična dilema.)

Nekolku zabeleški za kulturniot život vo Slovenija. Sovremenost, Skopje, 13, 1963, str. 233–239.

Soočenje mnenj in vidikov. Delo, 6, 1964, št. 9. (Prispevek na simpoziju o alienaciji in reintegraciji v naši družbi.)

Kaj je zgodovina? Naši razgledi, 14, 1965, str. 362–363. (Ob Poletni korčulski šoli, 1965.)

Danko Grlić, Kreacija i akcija. Praxis, Zagreb, 6, 1967, br. 5–6, str. 565–585. (Prispevek k diskusiji.)

Ogroženost in neodvisnost humanizma. Naši razgledi, 16, 1967, str. 700.

Gajo Petrović, Smisao i mogućnost stvaralaštva. Praxis, Zagreb, 6, 1967, str. 622–632. (Prispevek k diskusiji.)

Revolucionarna misao i identitet. Praxis, Zagreb, 5, 1968, br. 1–2, str. 81–83.

Univerza in kultura. Naši razgledi, 17, 1968, str. 565–566. (Predavanje na mednarodnem seminarju Univerza danas, v Dubrovniku.)

Vprašanje o humanizmu. Problemi, 6, 1968, št. 62, str. 238–255.

Slovenci danes. Problemi – Aktualnosti, 7, 1969, št. 75, str. 23–25; Pitanja, Zagreb, 1, 1969, str. 294–298.

Slovenske ideologije. Problemi – Aktualnosti, 7, 1969, št. 77, str. 13–15.

Svet u svetlosti kraja humanizma. Treći program, Beograd, 1969, str. 151–177.

Kako je mogoče. Problemi, 8, 1970, št. 93, str. 2–3. (O problemu samomora na Slovenskem.)

Nacija i moć. Praxis, Zagreb, 7, 1970, br. 1–2, str. 134–144; nemški prevod v: Praxis, međunar. izd., 6, 1970, br. 1–2, str. 117–129.

Narod, kultura in razvoj. Delo, 12, 1970, št. 158. (Prispevek na posvetovanju jugoslovanskih sociologov v Mariboru.)

Slovenski nacionalni kulturni program. Teorija in praksa, 7, 1970, str. 1176–1196. (Prispevek v diskusiji.)

Vprašanje naroda. Problemi, 8, 1970, št. 91–92, str. 1–9; Pregled, Sarajevo, 71, 1971, str. 499–516.

Med Marxom in Stalinom. Naši razgledi, 20, 1971, str. 101. (Prispevek na simpoziju: Aktualnost misli Hegla, Marxa, Engelsa in Lenina . . .)

Ustvarjalna uklenjenost – ustvarjalna samostojnost. Delo, 13, 1971, št. 41. (Ob filmu Na klancu.)

K našemu trenutku. Delo, 14, 1972, št. 142. (K članku Josipa Vidmarja v Delu, 1972, št. 135.)

Klubu koroških študentov in slovenski javnosti. Delo, 14, 1972, št. 19.

Funkcija istorijske svesti i istorija umetnosti. Treći program, Beograd, 4, 1972, br. 2, str. 295–302. (Prispevek k razpravi: Funkcija istorijske svesti.)

Nekaj malega o filozofiji in Josipu Vidmarju. Problemi, 10, 1972, št. 111–112, str. 168–170.

Nekaj pojasnil. Delo, 14, 1972, št. 19. (K članku Josipa Vidmarja v Delu, 8. jan. 1972.)

Preraščanje in razlika. Naši razgledi, 21, 1972, str. 105. (Ob članku Janka Pleterskega. Vprašanje naroda v socializmu.)

Še enkrat o človekovi svobodni praksi in njeni utemeljenosti v niču. Anthropos – Teorija in praksa, Ljubljana, 1972, str. 354. (Pos. št.: zbornik Aktualnost misli Hegla, Marxa, Engelsa in Lenina . . .)

Bog ateistov. Bog v človeški zavesti in življenju. Ljubljana, 1977, str. 145–159. (Predavanje na teološkem tečaju za študente in izobražence o aktualnih temah, 1976–1977.)

III. UREDNIŠKO DELO

Josip Murn-Aleksandrov, Zbrano delo. I–II. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1954. Uredil in z opombami opremil~.

Oton Župančič, Zbrano delo. I–III. Državna založba Slovenije, 1956 (I. knj.), 1957 (II. knj.), 1959 (III. knj.). Uredila Josip Vidmar in~. Opombe napisal~.

Delo Franceta Prešerna. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1959. (Prvo izdajo z naslovom Zbrano delo dr. F. P., Ljubljana 1929, pripravila Avgust Pirjevec in Jože Glonar.)

Poezije doktorja Franceta Prešerna z dodatkom. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1959. (Miniaturna izdaja. Prvo izdajo, Ljubljana 1939, uredil Avgust Pirjevec. S 6. izd., 1959, prevzel skrb za izdajo Dušan Pirjevec; nadaljnji ponatisi 1963, 1967, 1972, 1975.)

Ivan Cankar, Izbor. Sarajevo, Svjetlost, 1959, 1960 (2. izd.), 1961 (3. izd.), 1963 (4. izd.). Priredil~. (Školska biblioteka III/18.)

Oton Župančič, Izbor. Sarajevo, Svjetlost, 1959, 1960 (2. izd.), 1961 (3. izd.), 1964 (4. izd.). Priredil~.

Oton Župančič, O domovina. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1961. Izbral in uredil~. (Bela krizantema.)

Slovenska književnost. Izbrana dela in odlomki. I. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1961, 1966 (2. izd.). Uredil~, sodelavca Stane Mihelič in Janko Kos.

Svetovna književnost. Izbrana dela in odlomki. I–II. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1962 (I. knj.), 1964 (II. knj.). Uredil Janko Kos, sodelavca~ in Stane Mihelič. (Ponatis I. knj. 1966; nova izdaja v eni knjigi 1971.)

Josip Murn – Aleksandrov, Izbrane pesmi. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1967. Izbral in uredil~.

Josip Murn – Aleksandrov, Topol samujoč. Izbor pesmi, proze in pisem. Uredil, spremno besedo in opombe napisal~. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967. (Kondor, 97.) – Nova izdaja: *Josip Murn, Pesmi.* Ljubljana, Mladinska knjiga, 1979. (Z esejem I. Prijatelja o Murnu.)

Znamenja št. 1–53. Obzorja, Maribor, 1968–1975. (Glavni urednik knjižne zbirke.)

Naša sodobnost 7, 1959–10, 1962; *Sodobnost* 11, 1963–12, 1964. (Član uredništva; odgovorni urednik letnika 12, 1964, z Dragom Šego.)

Problemi 7, 1969–9, 1971. (Član uredništva; glavni urednik številke 91/92, 1970, in letnika Problemi–Razprave, 1971, št. 98/99, 102, 106/107.)

Slavistična revija 9, 1958–20, 1972. (Član uredništva.)

IV. PREVODI

Maksim Gorki, Govor o literaturi. Ljubljanski zvon, 59, 1939, str. 487–493. (Podpis: D. Javer.)

A. Šumskij, Arhiv Maksima Gorkega. Ljubljanski zvon, 60, 1940, str. 412–413.

B. W., Marx in Engels o realizmu v umetnosti. Ljubljanski zvon, 60, 1940, str. 395–397.

F. Iljin, Dom za ljudsko umetnost. Režiserska šola. Ljubljanski zvon, 60, 1940, str. 413–415.

Jean Fréville, Marksizem in literatura. Ljubljanski zvon, 60, 1940, str. 489–495.

Aleksander Fadejev, O socialističnem realizmu. Novi svet, 1, 1946, str. 758–766.

Georgij Valentinovič Plehanov, Prispevki k zgodovini materializma. Holbach, Helvetius, Marx. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1950.

Georgij Valentinovič Plehanov, Umetnost in literatura. I–II. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1951.

Nikolaj Gavrilovič Černiševski, Estetski odnosi med umetnostjo in stvarnostjo. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1952.

Zbrala Nedeljka Pirjevec
Pregledala in uredila Franca Buttolo

UDK 1 : 335.51 „19": 82-1/-3 : 111 Kratek prikaz

Ontologija literarnega dela, materializem (20. stol.), literarna hermenevtika, Hartmann N., Heidegger M., Ingarden R., Sartre J. P., Souriau E.

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

EKSISTENCA LITERARNEGA DELA IN MODERNI MATERIALIZEM

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, str. 1–11

Razprava poskuša pojasniti razmerje med temeljnimi ontološkimi kategorijami modernega materializma in ontologijo literarnega dela, zastavljeno z različnih izhodišč (Heidegger, Hartmann, Ingarden, Sartre, Souriau). V tej luči analizira predvsem Ingardnove ontološke predpostavke; njegovi tezi, da je literarno delo „zgolj intencionalen predmet", postavi nasproti s stališča modernega materializma tezo, da je literarno delo v ontološkem smislu dvoplastno – fenomenalno in kvazifenomenalno – in da je potrebno v njegovem ontološkem statusu razlikovati med primarno in sekundarno eksistenco. Oboje ima lahko bistvene posledice za historično razumevanje literarnega dela in za pojasnitev literarnohermenevtičnih vprašanj.

Avtorski izvleček

UDK 792.21 : 1 : 82–2 Kratek prikaz

Gledališče, filozofija, tragedija, resnica, videz, Beckett S., Lužan P.

HRIBAR, T.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo, Titova 102

RESNICA V GLEDALIŠČU VIDEZA (Filozofija tragedije in tragedija filozofije)

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, str. 12–29

Resnica tragedije je radovednost. Na kraju se izza videza mora pokazati resnica. Ljubezen do vêdenja in resnice se razvija torej kot sovraštvo do videza. Zato se kljub očiščujoči ljubezni resnica lahko vzpostavi le v umazaniji sovraštva. Čista resnica je umazana resnica. Resnica tragedije je v tragediji resnice. Onstran borbe za resnico in proti videzu nahajamo prostor radoživosti. Kjer vlada radoživost, postaneta groteskni tako tragedija kot komedija. Moderna drama (Beckett, Lužan) je paratragična in parakomična. Tragični junak postane sam tragičen, tj. grotesken; toda groteskni položaj ni položaj groteske.

Avtorski izvleček

UDK 82. 015. 16 (497. 12) „7": 82. 015. 16 (4) „7" Kratek prikaz

Periodizacija naturalizma (slovenskega in evropskega)

KOREN, E.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

VPRAŠANJA OB PERIODIZACIJI SLOVENSKEGA IN EVROPSKEGA NATURALIZMA

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, str. 29–40

Naturalistična literatura na Slovenskem zavoljo utečenih periodizacijskih postopkov doslej še ni bila združena v posebnem in enotnem obdobju, saj jo literarno zgodovinopisje ločuje v dve fazi ali skupini, ki sta vključeni bodisi v različni obdobji ali pa skupaj v obdobje moderne, kjer nastopajo naturalisti kot njeni sopotniki. Po pretresu vprašanj, ki spremljajo periodizacijo naturalizma v nekaterih večjih evropskih literaturah, skuša razprava na podlagi predlogov, ki so jih oblikovali nekateri tuji komparativisti, zlasti pa Anna Balakian, v okviru bistveno spremenjenega periodizacijskega sistema konstituirati ustrezneje zasnovano obdobje slovenskega naturalizma.

Avtorski izvleček

UDK 886. 3–3 Župančič: 830–3 Dickens: 82. 03 Kratek prikaz

Pripovedna proza (Župančič O., Dickens Ch.), prevajanje proze

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Yu, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

ŽUPANČIČ IN PRIPOVEDNA PROZA: PREVOD ROMANA OLIVER TWIST

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, str. 41–50

Prevod Dickensovega **Olivera Twista** je prvi v dolgi vrsti Župančičevih proznih prevodov in postavlja splošnejše vprašanje, kako je pesnik moderne uvajal na Slovensko realistično usmerjeno evropsko pripovedništvo v času razmaha simbolistične proze, ko je bil realizem 19. stoletja v razvoju slovenske literature že preseżen. V estetsko dognanem, pri kritiki in bralcih naklonjeno sprejetem prevodu je Župančič uspešno obnovil ironijo, besedno komiko in druga sredstva, ki v izvirniku ustvarjajo močno opazno pripovedno perspektivo, pač pa je nevtralna mesta krčil ali jih spreminjal v stilno opaznejta. Tudi sicer je z manjšimi, a značilnimi odmiki od izvirnika zabrisal realistične in poudaril romantične značilnosti dela, ki se je v prevodu l. 1911 zato še očitneje spremenilo iz romana z aktualno družbeno-kritično tendenco v odmaknjeno pripoved.

Avtorski izvleček

UDK 82. 015. 16 (497. 12) „7" : 82. 015. 16 (4) „7" Abstrakt

Periodisierung des Naturalismus (slowenischen und europäischen)

KOREN, E.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

PERIODISIERUNGSPROBLEME DES SLOWENISCHEN UND EUROPÄISCHEN NATURALISMUS

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, S, 29–40

Die slowenische Literatur des Naturalismus konnte bisher wegen des üblichen Periodisierungsverfahrens nicht in einer eigenen und einheitlichen Periode vereinigt werden. Die Literaturgeschichte trennt nämlich den slowenischen Naturalismus in zwei Phasen bzw. Gruppen, die entweder in zwei verschiedenen Perioden untergebracht werden oder gemeinsam in der sogenannten Moderne aufgehen, wo sie als Mitgänger betrachtet werden. Nach der Erörterung einiger Fragen, die die Periodisierung des Naturalismus in einigen grösseren europäischen Literaturen begleiten, bemüht sich die Untersuchung auf Grund von Vorschlägen, die einige Komparatisten, besonders Anna Balakian, erarbeitet haben, im Rahmen eines wesentlich modifizierten Periodisationsystems um eine solche Periodisierung, die den slowenischen Naturalismus gerechter erfasst.

Verfasserabstrakt

UDC 886. 3–3 Župančič: 820–3 Dickens: 82. 03 Abstract

Fiction (Župančič O., Dickens Ch.), translation of fiction

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Yu, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, Novi trg 3

ŽUPANČIČ AND FICTION: HIS TRANSLATION OF OLIVER TWIST

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, p. 41–50

The translation of Dickens' **Oliver Twist**, which is the first in the long series of Župančič's translated novels, opens a general question: how the modern poet introduced realistically oriented European fiction in the period (1911) when the 19th century realism was definitely surpassed by symbolistic prose in the Slovenian literature. Župančič reconstructed an artistically refined and therefore generally approved text in which he successfully recreated the irony, comical effects and other means with which the author's point of view is emphasized, while on the other hand he condensed neutral passages or transformed them freely into expressive ones. With these and other minor but not meaningless liberties he blurred the realistic features of the original and reinforced the romantic ones, thus completing the historically conditioned transformation of the novel with a strong tendency to social criticism into a pure fictional story.

Author's Abstract

UDC 1 : 335.51 „19" : 82–1/–3 : 111 Abstract

Ontology of literary work of art, materialism (of 20th century), literary hermeneutics, Hartmann N., Heidegger M., Ingarden R., Sartre J. P., Souriau E.

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

MODE OF EXISTENCE OF A LITERARY WORK OF ART IN VIEW OF THE MODERN MATERIALISM

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, p. 1–11

The treatise endeavours to explain the relation among the basic ontological categories of the modern materialism and the ontology of a literary work of art as developed from different starting points (Heidegger, Hartmann, Ingarden, Sartre, Souriau). Consequently, Ingarden's ontological premises are analysed; his thesis of a literary work of art as a „merely intentional subject" is opposed by a new, different one, based on the modern materialism: regarding its ontology, a literary work of art is composed of two strata, the phenomenal and the quasi-phenomenal one; furthermore, its primary and secundary existence should be discerned in its ontological status. From the proposed model, crucial consequences may be derived with regard to the historical comprehension of a literary work of art and to the elucidation of the problems concerning literary hermeneutics.

Author's Abstract

UDC 792. 21 : 1 : 82–2 Abstrait

Théâtre, philosophie, tragédie, vérité, semblant, Beckett S., Lužan P.

HRIBAR, T.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo, Titova 102

LA VERITE DANS LE THEATRE DU SEMBLANT (Philosophie de la tragédie et tragédie de la philosophie)

Primerjalna književnost, 2 (1979), 1, p. 12–29

La vérité de la tragédie est la curiosité. A la fin, derrière le semblant doit apparaître la vérité. L'amour de la connaissance et de la vérité s'explicite comme la haine du semblant. C'est à cause de cela que malgré l'amour purificateur la vérité ne peut être établie que dans la sordidité de la haine. La vérité pure est vérité sale. La vérité de la tragédie reside dans la tragédie de la vérité. En deça de la lutte pour la vérité et contre le semblant se trouve l'espace de la re-jouissance. Là où domine la re-jouissance deviennent grotesques tant la tragédie que la comédie. Le drame moderne (Beckett, Lužan) est paratragique et paracomique. Le héros tragique devient lui-même tragique, c'est-à-dire grotesque; mais la position grotesque n'est pas une position de grotesque.

Abstrait d'auteur

Naročnike, ki še niso poravnali naročnine za leto 1978, prosimo, da to storijo zdaj.

ZA NASLEDNJE ŠTEVILKE PRIPRAVLJAMO:

- razprave in članke o Rilkeju pri Slovencih, o Kosovelu in dadaizmu, o literarno umetnostni avantgardi
- poročila o stanju primerjalne književnosti v jugoslovanskem prostoru
- preglede tujih strokovnih revij