

primerjalna književnost

Ljubljana 1980 · številka 1

Janko Kos:
VPRAŠANJE O KLASIKI
KOT LITERARNO-TIPOLOŠKI
PROBLEM

Kajetan Gantar:
HORACIJEVA »SPOMLADANSKA PESEM«
V TREH SLOVENSКИH PREVODIH

Niko Grafenauer:
RAINER MARIA RILKE
PRI SLOVENCIH
KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE
KRONIKA



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik III, št. 1, Ljubljana 1980

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Franček Bohanec, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Vital Klabus, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

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.

Oddano v tisk 3. marca 1980

VSEBINA

Anton Ocvirku v spomin	1
Razprave	3
Janko Kos: Vprašanje o klasiki kot literarno-tipološki problem	3
Kajetan Gantar: Horacijeva »Spomladanska pesem« (C. IV 7) v treh slovenskih prevodih	12
Niko Grafenauer: Rainer Maria Rilke pri Slovencih (nadaljevanje in konec)	20
Knjižni zapiski in ocene	45
Anton Ocvirk, Literarna teorija (M. Kovačević). – Janko Kos, Literatura (M. Kovačević). – Marjan Dolgan, Pripovedovalec in pripoved (M. Kovačević). – Antologija konkretne in vizualne poezije (J. Vrečko). – Max Bense, Estetika (D. Poniž). – Boris A. Uspenki, Poetika kompozicije–Semiotika ikone (J. Škulj).	
Kronika	54
Kongres mednarodne zveze za primerjalno književnost (D. Dolinar). – Simpozij o Josipu Murnu (M. Dolgan). – Deveti kongres zveze slavističnih društev Jugoslavije (M. Dolgan).	

Nobena znanstvena stroka ni zgolj miselna dejavnost, abstraktna zgradba teoretičnih dognanj in tez, ugotavljanje in metodično reševanje problemov, temveč ima poleg tega tudi človeško, osebno individualno in socialno razsežnost. Znanost so tudi ljudje, ki delajo v njej in zanjo, njeni nosilci. Tega se še posebej jasno zavemo, kadar nas zapusti kdo, ki je toliko prispeval svoji stroki in bil toliko let tako povezan z njo, kot je bil Anton Ocvirk.

Individualna osebna usoda znanstvenika, pa naj so njene značilne poteze še tako izrazite in naj še tako odločilno vplivajo na nastajanje njegovega opusa, ne bi smela motiti pogleda na njegovo javno vlogo in pomen, ki izvira predvsem iz njegovega dela. Delo je namreč tisto, kar ostaja, medtem ko se spomin na neposredni vpliv osebnosti, ki je že sam po sebi omejen na ožji krog ljudi, hitreje odmika v pozabo. Vendar je treba pri profesorju Ocvirku vsaj omeniti, da je njegov opus v zadnjih dveh desetletjih nastajal v nenehnem boju s hudo boleznijo, ki mu je omejevala stike z ljudmi, v boju za možnost dela, ki je trajal dobesedno do zadnjega dne. Spričo tega že sam obseg njegovega opusa zbuja spoštovanje.

Glavna področja Ocvirkovega znanstvenega delovanja so dovolj znana in prisotna v naši zavesti, vsaj kolikor pričajo o njih njegovi objavljeni spisi, ki obravnavajo med drugim evropske literarne smeri od realizma prek moderne do avantgardnih smeri 20. stoletja, romanopisce od Goetheja do Prousta in slovenske pesnike in pisatelje od Levstika in Kersnika mimo Cankarja do Kosovela; potem so tu teoretične razprave o različnih oblikovnih, ritmičnih, stilnih, kompozicijskih vidikih pesniške umetnine, pa o posameznih soolah in smereh literarne znanosti ter o njihovih predstavnikih, in naposled tudi sintetična dela od Teorije primerjalne literarne zgodovine (1936) do Literarne teorije (1978, v zbirki Literarni leksikon, 1).

Splošno je znano, da je Ocvirkov objavljeni opus tesno povezan s tremi velikimi, za slovensko literarno vedo in vso slovensko kulturo reprezentativnimi znanstveno izdajateljskimi podjetji: to so Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, zbirka Sto romanov, ki jo je profesor Ocvirk s sodelavci pripeljal do konca, in Literarni leksikon, ki ga je uspešno zastavil v zadnjih letih. Uredniško delo mu je nedvomno kratilo čas za individualno znanstveno ustvarjanje, pa tudi vplivalo na svojevrsten potek njegovih objav: vrsta njegovih spisov je namreč izšla v obliki spremnih besed ali uvodnih študij, tako da je njegov opus postal bolj dostopen in lažje pregleden šele pred nedavnim, z izidom izbranih razprav, tematsko strnjenih v knjigah Evropski roman (1977) in Literarna umetnina med zgodovino in teorijo (v dveh delih, 1978 in 1979).

Seveda je splošno znano tudi to, da se je pri profesorju Ocvirku znanstveno raziskovalna in avtorsko ustvarjalna plat dela nerazdružno povezovala s pedagoško. Šestindvajset let je vodil oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo na ljubljanski filozofski fakulteti, potem ko mu je pridobil samostojen status, ki je ustrezal vsebinski dozorelosti in osamosvojenosti stroke. Tu so študirale generacije ljudi, izmed katerih jih je kar precej prevzelo vidne vloge v slovenskem kulturnem in znanstvenem življenju. To je bila vseskozi zahtevna šola, ki pa je vzgajala samostojno znanstveno in kritično mišljenje in ki ji vsekakor govori v prid, da je omogočala razmah tudi študentom, ki so se odmikali od učiteljevih pogledov, če so le znali to primer- no utemeljiti.

Z vsem svojim znanstveno raziskovalnim, pedagoškim, uredniškim in organizacijskim delom si je Anton Ocvirk pridobil vidno mesto v slovenski literarni vedi. Navzven se je to izražalo med drugim tudi v pomembnih dolžnostih, ki so mu bile zaupane, in v počastitvah, ki jih je bil deležen (bil je redni profesor in predstojnik oddelka na filozofski fakulteti, redni član SAZU in upravnik inštituta za slovensko literaturo in literarne vede, podeljena mu je bila Kidričeva nagrada in naziv zaslužni profesor). Njegov pomen v stroki se da še najbolje opisati s kratko ugotovitvijo, da je pravi utemeljitelj slovenske primerjalne književnosti. Seveda pri tem ni začel povsem iz praz-



nega, toda tisto, kar je bilo pri njegovih predhodnikih posamičen poskus ali v najboljšem primeru pomožna metoda v sklopu slovenske literarne zgodovine, je razvil v samostojno, smotrno zaokroženo celoto, ki je dosegala sočasno raven stroke v evropskem merilu. Stroki je začrtal teoretični okvir, ji opredelil cilje in metode ter vzpostavil tesno zvezo med njenim primerjalno zgodovinskim in teoretičnim vidikom; obenem je z vrsto razprav dal vzorce za aplikacijo njenih metod in demonstriral njeno učinkovitost pri reševanju zapletenih problemov iz evropske in slovenske literature.

Nemara se sliši paradoksalno, če ob vsem povedanem dodamo, da Ocvirkov opus pravzaprav še ni v celoti poznan in ne podrobno raziskan. Avtor je namreč opravil veliko analiz slovenskih literarnih besedil, zlasti na področju verza in ritma ter stila, ki jih je delno vključeval v predavanja, objavljaj pa jih je kvečjemu v odlomkih ali pa sploh ne. Poleg tega je njegov opus dočakal prve podrobnejše prikaze in raziskave šele pred kratkim, ob njegovi sedemdesetletnici. Tako so bili znanstveni problemi, povezani z njim, komaj dobro evidentirani. Šele z nadaljnjim raziskovanjem bo mogoče natančneje opredeliti Ocvirkovo mesto v slovenski in evropski literarni vedi. Kljub temu to sploh ne spodbija prej navedenih ugotovitev o njegovem pomenu, marveč jim bo nadaljnje raziskovanje lahko dalo le še bogatejšo in podrobnejše razčlenjeno vsebino.

Vprašati se je treba, kaj pomeni Ocvirkova smrt za slovensko primerjalno književnost danes.

Gotovo bi bila takšna izguba pred dvema desetletjema veliko bolj usodna, zakaj takrat in prej je bilo mogoče, seveda aforistično zaostreno in rahlo pretirano, reči: slovenska primerjalna književnost je Anton Ocvirk. V času, ki je minil od tedaj, je Ocvirk sicer napisal in objavil celo vrsto spisov, toda v njih je v pretežni meri utrjeval, sistemiziral, širil in dopolnjeval tisto, kar je v vsebinskem pogledu napovedal, začel in utemeljil že prej, zato tu ni več bilo bistvenih preobratov in odpiranja povsem novih vidikov. Toda njegovo delo je dotlej tudi že spodbudilo širši razvoj stroke. Slovenska primerjalna književnost se je v tem času okrepila in razmahnila – vsebinsko teoretično, številčno in institucionalno; v ta čas sodi tudi ustanovitev našega društva in revije. Razumljivo in normalno je, da se je stroka pri tem marsikdaj odmaknila od smeri, ki jo je določil profesor Ocvirk, in začela prestopati meje, ob katerih se je sam ustavil. To je sprejemal kot normalno razvojno nujnost; sicer ne brez kritičnih pripomb, občasnega distanciranja in včasih celo nerazumevanja, toda kljub temu je vse do konca z velikim zanimanjem spremljal razvoj in utrjevanje stroke in po vseh svojih močeh sodeloval pri njem. Spričo vsega tega pomeni smrt utemeljitelja za stroko hud, toda ne katastrofalen udarec. Njena lastna razvojna dinamika je tolikšna, da ga bo prebolela. Ocvirkovo delo pa ostaja zanj zanesljiv temelj. Normalno je pričakovati, da se bo od njega tudi oddaljevala in osvajala nova, njemu tuja območja. Prav tako se bo venomer znova, v skladu s svojim vsakokratnim položajem, spet vračala k njemu, ga ponovno pregledovala, ocenjevala, si prizadevala jasneje uzreti njegove trajne vrednote in meje njegovega dosega ter tudi najti v njem novih spodbud; vse pa z jasno zavestjo, da je to njena legitimna dediščina.

Darko Dolinar

Razprava izhaja iz predpostavke, da je problem klasike mogoče pojasniti samo v okviru literarno-tipološkega sistema, ki namesto abstraktno formalnih kategorij, značilnih za ahistorične tipologije, postavlja tipe besedne umetnosti, ki imajo sicer tudi transhistorično funkcijo, vendar jih je mogoče izvajati iz konkretnih procesov oziroma struktur družbenozgodovinskega in duhovno-ideološkega sveta. Za takšne lahko veljajo predvsem tipi veristične, hermetične in klasične literature, ki jih je potrebno dojeti kot korelate razredno-socialnih in duhovno-metafizičnih antinomij razredne družbe. V tem kontekstu pripade klasiki vloga sinteze, ki v sebi integrira elemente verzima in hermetizma, s tem pa tudi transcendirata njuno literarno-umetniško omejenost in parcialnost.

Janko Kos

VPRAŠANJE O KLASIKI KOT LITERARNO- TIPOLOŠKI PROBLEM

V okviru literarne vede, zlasti primerjalne, je uporaba pojmov klasika, klasik, klasičen že po naravi same stvari usmerjena k strogi znanstvenosti, tj. k sistematični, historično in teoretično podprti analizi njihovih pomenov. Takšne uporabe seveda ni mogoče ločiti od precej starejšega predznanstvenega pomena, ki se je začel formirati že z aleksandrinškimi filologi, dokler ga ni Aulus Gellius prvi fiksiral s pomočjo davčnega termina »classicus« v oznako za jezikovno »prvorazrednega« avtorja. Potem ko je renesansa v 16. stoletju znova odkrila pozabljeni Gellijev termin, se mu je vsebinski obseg polagoma začel širiti, vendar se je prvotni predznanstveni pomen ohranjal vzporedno s prvimi nastanki znanstvene obdelave pojma vse do 20. stoletja.¹ Najti ga je mogoče še pri Goetheju v znameniti izjavi o tem, da je »klasika« zdravje, »romantika« bolezen; pri Sainte-Beuvu, ki je leta 1850 prvi poskusil začrtati literarno klasiko v svetovnem merilu, tako da je vanjo poleg evropskih vključil orientalske pesnike; ali nazadnje pri T. S. Eliotu, ki je v predavanju *What is a Classic?* l. 1944 za merilo »klasičnosti« razglasil idejo »zrelosti«. V teh in še v drugih manj reprezentativnih primerih se pojem klasika uporablja kot oznaka za avtorje, katerih dela se zdijo v jezikovnem, duhovnem ali formalnem pogledu prvovrstna, odlična, dovršena, mojstrska, na poseben način harmonična, zrela itd. Te oznake kažejo s svojo zasilno opisnostjo ali metaforičnostjo seveda na to, da ostaja pomen, ki ga poskušajo označiti, v njih nedomišljen in pojmovno nerazvit, se pravi, da obstajajo na ravni predznanstvenega mišljenja. Kljub temu je stvar, na katero merijo, po svoje vendarle nekaj resničnega, saj bi sicer jezik sam ne iznašel zanjo termina, ki ga splošna raba zmeraj znova potrjuje kljub njegovi pojmovni nedomišljenosti, nenatančnosti in večpomenskosti. Prav to je razlog, da mora literarna veda v svojih poskusih, kako dvigniti pojem klasike na znanstveno raven, upoštevati tudi njegove predznanstvene pomene, da bi od tod prišla do historično-teoretičnega problema klasike kot do enega svojih osrednjih vprašanj. Šele s tem se predznanstveni pojem spremeni v znanstveno vprašanje o tem, kaj pravzaprav pomeni v območju literature klasika ali klasičnost kot specifična forma in struktura njenega obstoja; pa ne samo o tem, kaj pomeni, ampak že tudi, kako je klasika duhovnozgodovinsko, družbeno-razvojno in socialno-historično sploh možna ali celo nujna. V tej obliki je vprašanje aktualno zlasti za literarno vedo, ki uvaja v svoje raziskave historično-materialistično perspektivo in metodo, saj je na prvi pogled očitno, da iz takšnega zornega kota pojem klasike ne more obstati pri naivno neposrednih pomenih, ampak mora dobiti mesto v zapleteni dialektiki družbenozgodovinskega sveta.

Znanstveno-filozofska obdelava pomenov, ki jih je obsegel prvotni pojem klasike, se je najprej razmahnila v obdobju romantike v literarni zgodovini in drugih umetnostnih vedah, pa tudi v takratni filozofiji umetnosti oziroma estetiki; skoz obdobje pozitivizma so ta prizadevanja prešla v literarno vedo 20. stoletja, zlasti v njeno duhovnozgodovinsko smer, prek te pa še v druge smeri znanstveno-filozofskega raziskovanja literature. Transformacija pojma klasike v znanstven problem je potekala tako, da se je cepila na dvoje paralelnih, včasih dopolnjujočih se, pogosto pa tudi nasprotnih znanstvenih

tokov. Najprej se je razvilo historično pojmovanje klasike, ki je pojmu delilo predvsem in samo historično funkcijo, kar pomeni, da je klasiko razumelo kot oznako za obdobja, v katerih je literatura doživela najvišji razmah. Takšna historična razsežnost se je skrivala že v predznanstvenem pojmu klasike, na primer pri Voltairu, ki je v delu *Le siècle de Louis XIV* že zarisal shemo osrednjih klasičnih obdobij evropske kulture, literature in umetnosti – obdobje Aleksandra Velikega, cesarja Avgusta, papeža Leona X. in Ludvika XIV. Toda to so bili šele nastavki za historično-teoretično izdelana pojmovanja, ki so postala značilna zlasti za romantično obdobje in so se do konca 19. stoletja dokončno utrdila. Ta pojmovanja so razvila obe možnosti, ki sta se skrivali v zgolj historičnem zasnutku klasike že od vsega začetka – prva je bila univerzalna, vodila je v priznanje ene same, enkratne, historično strogo omejene literarne klasike, druga je bila pluralistična, saj je pripeljala do konstituiranja klasike za vsako nacionalno literaturo posebej. Vodilni romantični teoretiki – med njimi predvsem Friedrich in August Wilhelm Schlegel, pa tudi gospa Staël – so klasiko izenačili z antično grško in rimsko literaturo, ki ji v historičnem zaporedju od začetka srednjega veka naprej sledi romantična besedna umetnost.³ Podobno je Hegel pod »klasično formo umetnosti« razumel enkratni pojav antične umetnosti, pred katero je bila »simbolična«, sledi pa ji »romantična« umetnostna forma.⁴ Ob takšnem univerzalno-historičnem pojmu klasike se je z rastjo nacionalnih literarnih zgodovin v 19. stoletju razvil še pojem posameznih nacionalnih klasik, ki pa je prav tako izhajal iz starejših nastavkov predznanstvenega mišljenja. V tem smislu je za klasiko starogrške književnosti obveljalo Periklejevo obdobje, v rimski je enak pomen obdržal Avgustov »zlati vek«, italijanska klasika je polagoma obsegla celotno obdobje od Danteja do Tassa; francoska klasika je po tradiciji ostala omejena na t. i. »l'âge classique« 17. stoletja, medtem ko je španska ostala sinonim za »siglo de oro« na prelomu iz renesanse v 17. stoletje; v nemški literaturi je za klasično obveljalo obdobje Goetheja in Schillerja, tj. weimarska klasika, medtem ko je bilo rusko literarno klasiko samo okvirno mogoče datirati v čas med Puškinom in Čehovom. Po zgledu večjih literatur se je dalo pojem nacionalne klasike prenesti tudi na manjše evropske literature, tako na primer pri Slovencih, kjer odkriva poteze prave klasičnosti obdobje Čopa in Prešerna.⁵

Kljub temu da se zdi historično fiksirani pojem klasike – bodisi v univerzalni ali v zgolj nacionalni različici – na splošno razširjen in utrjen, je njegova znanstvena tehtnost v marsikaterem pogledu problematična ali celo šibka. Moteče je že dejstvo, da historično pojmovanje postavlja klasiko v obliki posebnih zgodovinskih obdobij, ki že po svojem bistvu ne morejo biti prava, v sebi sklenjena, bolj ali manj homogena obdobja, saj mora sleherno tako imenovanih klasičnih obdobij sprejeti vase poleg klasičnih avtorjev tudi manj klasične in nazadnje celo izrazito neklasične. To velja ne samo za enačenje antike s klasiko nasploh, ampak tudi za posamezne nacionalne literarne klasike – Periklejevo obdobje zajema poleg Sofokla tudi Evripida in Aristofana, rimski »zlati vek« ne samo Vergila in Horaca, ampak tudi Properca in Ovida, italijanska klasika na svojem vrhuncu poleg Ariosta tudi Pulcija in Bernija; ob weimarski klasiki ustvarjajo Jean Paul, Hölderlin in jenski romantiki; pa tudi Prešeren je na gosto obdan z avtorji, ki s klasiko nimajo nobene zveze. Ta dejstva opozarjajo, da klasika pravzaprav ne more biti oznaka za historično sklenjeno literarno obdobje, kot jih v literarnozgodovinski kronologiji predstavljajo na primer renesansa, barok ali romantika.

Še tehtnejši utegne biti očitok, da ostaja zgolj historično pojmovanje klasike brez znanstveno-filozofskega temelja. Ideja klasike, iz katere je edino mogoče izvesti smisel historičnih klasičnih obdobij, v takšnem pojmovanju sploh ni upoštevana, postavljena in razvita kot problem. S strogo teoretičnega gledišča je seveda na prvi pogled očitno, da je o posameznih, historično omejenih klasičnih obdobjih mogoče razpravljati samo v razmerju do splošne, ahistorične ali transhistorične ideje klasike, ki ni veljavna samo za to ali

ono historično obdobje, ampak določa bistvo klasičnega nasploh. Prav ta ideja ostaja znotraj historično pojmovane klasike kot sosledice ali vzporedja posameznih klasičnih avtorjev prezrta. In tako se izkaže, da se klasičnost znotraj zgolj historično postavljenega periodizacijskega sistema posameznih klasik spreminja v ahistorično konstanto, ki po svojem pravem bistvu sploh še ni tematizirana, kaj šele da bi postala znanstven problem.

To je najbrž razlog, da se je – potem ko se je historično pojmovanje klasike že na široko uveljavilo – začela polagoma razvijati še druga smer znanstvenega preoblikovanja predznanstvenih pomenov, skritih v pojmu klasika. Ta smer je po logiki same stvari naravnana v tisto, kar se zdi v pojmu ahistorično; kar se v različnih historičnih transformacijah klasike skriva kot zmeraj isti »tip« klasičnega; in kar je razlog, da je ta smer obveljala za tipološko. Njena osrednja naloga je očitno ta, kako ahistorično ali transhistorično bistvo klasike določiti kot poseben tip besedne umetnosti, različen od drugih tipov literarnega ustvarjanja. To je mogoče tako, da bistvo klasike postavi v višji sistem soodnosnih tipov, najpogosteje v obliki bipolarnih ali tripolarnih nasprotij. Klasika s tem ni več samo enkratno historično obdobje univerzalnega ali nacionalnega reda, ampak nadčasen pojav, ki se »realizira« zmeraj znova tako, da se menjava z drugimi, največkrat nasprotnimi nadčasnimi tipi besednih umetnin. To seveda pomeni, da bistvo klasike ni historično, tj. družbeno-razvojno in duhovnozgodovinsko določeno, ampak da poteka neposredno iz abstraktnih form človeškega duha samega na sebi, takšnih, kakršne obstajajo pred vsakršno historično-empirično realizacijo človeka v zgodovinskem procesu in ki so pred takšno realizacijo kot njegov »apriori« v kantovskem smislu. Prav zato je tudi klasika kot ena od apriornih form besedne umetnosti lahko nadčasna, večno se ponavljajoča in torej neskončna. V tem smislu je na podlagi načel, ki jih je razložil H. Wölfflin za razločevanje med likovno umetnostjo renesanse in baroka, postavil F. Strich klasiko v nasprotje z romantiko, resda predvsem v kontekstu nemške klasike in romantike, vendar s perspektivo na njun ahistorični, tipološki pomen.⁶ Iz drugačne perspektive je prišel E. R. Curtius do prepričanja, da je potrebno klasiko postaviti v nasprotje z literaturo manierizma, nato pa njuno menjavo v literarnem razvoju razumeti kot večni boj dveh nasprotnih literarno-oblikovalnih načel.⁷

S stališča literarne vede resda ni mogoče vnaprej zavračati tipologij takšne vrste, ker se pač ne dá apriori tajiti možnosti, da se v historičnih pojavih skrivajo morda strukture, ki jim pritiče tudi ahistorična ali transhistorična realiteta. Vprašanje je samo, kakšna naj bi bila njihova nadčasna realnost in kako jo znanstveno-filozofsko utemeljiti. To je problem zlasti za literarno vedo, ki v svoje raziskave uvaja marksistično metodologijo. Z vidikov historičnega materializma se neogibno odpira vprašanje, ali je sploh mogoče literarno tipologijo, v kateri naj najde klasika svoje legitimno mesto, graditi s pomočjo umetnostnih »tipov«, ki so sami na sebi abstraktni, ahistorični in formalni, brez zveze s historičnimi strukturami družbeno-duhovnega razvoja, pač pa zgolj večne forme človeškega duha, ki so v smislu Kantove kritične filozofije zasidrane v transcendentni strukturi zavesti in prav zato neodvisne od človekove konkretne družbenozgodovinske usode. Ahistorično v teh formah naj bi bilo torej popolnoma ločeno od vsega historičnega, med časovnim in nadčasnim naj bi obstajala nepresegljiva razpoka.

Poleg takšnih načelnih ugovorov je zoper abstraktno-formalne tipologije mogoče formulirati čisto konkretne zgodovinske in teoretične pomisleke.⁸ Ker ostaja pojem klasike v teh tipologijah abstrakten in formalen, se pogosto dogaja, da je tudi njegov pomen pretežno klasicistično obarvan, tj. da klasiki pripisujejo znane lastnosti klasicističnih literarnih smeri v sami antiki in zlasti od renesanse naprej, na primer ravnovesje, plastičnost, strogo enovitost, harmonijo, racionalnost in podobno. V tem smislu je F. Strich definiral bistvo klasike kot statično dovršenost, E. R. Curtius pa kot »naravo, dvignjeno k idealnosti«. Posledica takšnih opredelitev je ta, da postane pojem

klasike tako ozek, da vanj nikakor ni mogoče vključiti tistih klasikov, ki se izmikajo takšnim določilom – kar velja seveda za večji del srednjeveške in novoveške klasike od Danteja in Ariosta do Shakespeara. S tem pa pojem klasike že tudi izgublja splošni pomen, ki naj bi ga imel kot bistven člen ahistorično postavljene literarne tipologije.

Kot problematično plat poskusov, kako vključiti pojem klasike v abstraktno-formalno tipologijo, je navsezadnje potrebno omeniti še dejstvo, da marsikatera teh tipologij shaja tudi brez pojma klasike, kar seveda pomeni, da ta sploh ni neogiben člen ahistorično in bipolarno zamišljenih tipoloških sistemov. Problem klasike torej ne izhaja iz notranje problematike teh sistemov, ampak jim je vsiljen od zunaj kot zgolj formalen, kar ima za posledico, da je takšne tipologije mogoče graditi tudi brez njega, pač pa s pomočjo drugih pojmov, ki so brez zveze z idejo klasičnosti. V tej smeri je bila v zadnjih desetletjih izdelana vrsta tipologij, med njimi tudi takšnih, ki se opirajo predvsem ali vsaj delno na marksistično metodologijo. L. Timofejev si je zamislil bipolarno osnovo vsega literarnega razvoja v podobi nasprotujočih si umetniških »metod« realizma in romantike, ki jima sledi v vlogi sinteze še socialistični realizem; v teoriji G. Lukácsa je podobna vloga pripadla pojmom realizem in antirealizem, ki sta zamišljena kot ahistorični, v permanenten medsebojen boj zapleteni konstanti; J. Lotman je iz idej praškega strukturalizma prevzel teorijo, da se v literarnem razvoju izmenoma uveljavljata dve različni »estetiki«, ki sta po svojem bistvu spet formalno tipološki in ahistorično bipolarni – estetika istovetnosti in estetika nasprotnosti.⁹ Glavna hiba teh tipologij je torej ta, da v njih ni mesta za pojem klasike in da ne morejo pojasniti bistva klasičnosti, kar bi morala biti glavna naloga literarno-tipoloških sistemov.

S tem postaja toliko bolj očitna potreba po literarni tipologiji, ki ne bi bila samo abstraktno-formalna in ahistorična, ampak vsebinsko-konkretna, hkrati pa takšna, da s svojimi pojmi sicer sega v območje transhistoričnih ali celo ahistoričnih kategorij, vendar jih sočasno že tudi relativira, s tem da jih izvaja iz otipljivih historičnih izvorov.¹⁰ Iz takšnih predpostavk naj bi rasel literarno-tipološki sistem, v katerega bi bilo mogoče vključiti pojem klasike, tako da bi njegovo bistvo sprejelo vase tudi transhistorične razsežnosti, hkrati pa vendarle ostajalo v območju razvidne historičnosti; s tem bi odpadla nevarnost, da bi ga morali pojasnjevati s pomočjo transcendentno-kantovskih predpostavk. Zdi se, da je kaj takega mogoče doseči z uporabo večplastne znanstveno-filozofske metodologije, ki je na voljo sodobni literarni vedi, in v tem okviru zlasti z upoštevanjem možnosti, ki jih v to metodologijo prinaša metoda historičnega materializma. Iz te perspektive se dá s precejšnjo razvidnostjo razviti tipološka teorija o tem, da se v procesih svetovnega literarnega razvoja, kakršen poteka vsaj od konca arhaične družbe, kulture in poezije oziroma od začetkov historično izpričane razredno-slojne družbe, uveljavlja posebna dinamična »struktura«, ki jo v smislu dialektične enotnosti, medsebojnega konflikta pa tudi spajanja nasprotij v višje enote sestavljajo vsaj trije različni tipi besedne umetnosti. Te temeljne tipe se dá poimenoovati s pojmi klasika, verizem in hermetizem, ki se zdijo tipološko primerni prav zato, ker jih literarna zgodovina večidel ne uporablja samo kot oznake za historična literarna obdobja in smeri ali pa se takšni uporabi celo ogiblje.¹¹ Hkrati je očitno, da klasični, veristični in hermetični tip literature ne morejo veljati za ahistorične, formalne, abstraktne kategorije, saj se že v samih oznakah zanje skriva otipljiva vez s konkretnim duhovnim in družbenim življenjem. Treba jih je torej razumeti sočasno v historičnem in transhistoričnem kontekstu; iz razmerja do družbenih struktur in do vsakokratne metafizike; socialno-historično in duhovnozgodovinsko.

Pojem klasike se v tako postavljeni tipologiji očitno veže na pojma verizma in hermetizma, tako da ga je mogoče razumeti samo v razmerju do obeh, in sicer kot sintezo, ki v sebi spaja in presega nasprotja, značilna za tipološko sestavo literarnih procesov, kakršni potekajo v okvirih tradicionalne

razredno-slojne družbe in njene vsakokratne metafizike. Pri tem je seveda bistveno, da tudi pojma verizem in hermetizem dojamemo ne kot omejeni literarnozgodovinski oznaki, ampak v vseh njenih historičnih in transhistoričnih razsežnostih. Pojem verizem s tega stališča ne more veljati za sinonim historičnih struj realizma ali naturalizma, ampak ga je treba razumeti iz izvornega pomena same oznake. Ta se nanaša na latinsko-rimski pojem *resnice*, »*veritas*«, razumljene kot »*adaequatio intellectus et rei*«, iz česar sledi, da je bistvo verističnega tipa besedne umetnosti v tem, da nastaja kot adekvatna podoba, prenos, upodobitev obče veljavne, vsem enako dostopne čutno-razumske izkušnje sveta in človeškega bitja. Tako pojmovana resnica je po svojem bistvu demokratična, plebejska, demotična, in to ne samo v abstraktno-formalnem gnoseološkem smislu, ampak povsem konkretno kot funkcija danega družbenozgodovinskega sveta. V takšni resnici utemeljena literatura se formira kot »*mimesis*« čutno racionalno dojete stvarnosti, dostopne v neposrednem izkustvu in zatorej zunaj dosega metafizike. Od tod sledi, da je veristični tip literature praviloma utemeljen na mimetičnem načelu, hkrati pa direktno ali indirektno naravnano zoper vsakokratno epohalno metafiziko svojega časa. Oboje je mogoče zato, ker se formira iz življenjskega izkustva in socialnega okolja srednjih ali nižjih slojev razredne družbe, kar ima za posledico, da je v veristični podobi sveta opazen bolj ali manj latenten delež naivnega realizma, empirizma in celo materializma. S tem nikakor ni v nasprotju dejstvo, da so veristični teksti skoraj redoma prežeti tudi z elementi vladajoče metafizike, katere nosilci so vladajoči razredi, vodilni sloji in elite. To dejstvo si je mogoče razložiti z znano Marxovo ugotovitvijo: »V vsaki dobi so nazori vladajočega razreda tudi vladajoči nazori, to se pravi, razred, ki pomeni vladajočo materialno silo družbe, je obenem tudi njena vladajoča duhovna sila. Razred, ki razpolaga s sredstvi za materialno proizvodnjo, razpolaga zato tudi s sredstvi duhovne proizvodnje, ker so mu, na splošno vzeto, zaradi tega podrejeni nazori tistih, ki nimajo sredstev za duhovno proizvodnjo.«¹² Prav zato kaže veristična literatura skoz dolga stoletja svojega razvoja zanimivo dvojnost. Z ene strani izhaja iz neposredne plebejske empirije, ki ostaja na videz zmeraj enaka; to daje tej literaturi pečat nekakšne nezgodovinskosti, ki ga potrjuje dejstvo, da ostaja ta literatura pogosto bolj sveža od klasičnih in zlasti hermetičnih tekstov – Herondovi mimijski jambi so za današnjega bralca vsekakor precej bolj berljivi od Pindarovih od. Toda z druge strani kaže veristična literatura v vsaki dobi tudi bolj ali manj viden pečat vladajoče metafizike, kar je razlog, da je mogoče razločevati med verističnimi teksti antike, srednjega veka, renesanse, baroka, razsvetljenstva, romantike in realizma – vse do modernizma 20. stoletja. Zdi se, da je samo z upoštevanjem obojnega vidika mogoče razumeti relativno konstantnost in hkratno historično diferenciranost, ki označujeta razvoj verizma v evropski literaturi od prvih začetkov do najnovejšega časa – od Hesioda, Arhiloha, Ezopa, Teokrita in Heronda prek Plavta, srednjeveških fabliauev in fars, pikaresknih romanov renesanse in razsvetljenstva, meščanskih tragedij in komedij 18. stoletja do Zolaja, Gorkega, Šolohova ali Steinbecka; in od tod vse do množične literature, ki v vseh literaturah sodobnega sveta proizvaja literarna besedila, v katerih se sicer verizem spušča na nižjo raven, vendar ostaja še zmeraj po svojem bistvu mimetična »*veritas*«.

Iz ustroja veristične literature se zdi samoumevno, da je njena specifičnost povezana predvsem s posebnimi tematsko-motivnimi lastnostmi. Vendar jo je mogoče registrirati tudi na formalni ravni. Verizmu ustrezajo v literaturi čisto določene vrste, zvrsti, oblike in stili, ki so posebej primerni upodabljanju splošno veljavnega plebejskega izkustva. V razvoju evropske literature se za takšne izkazujejo na primer basen, didaktično pesništvo, komedija, roman, novela, morda že kar proza kot taka. Pri tem pa vendarle ni mogoče spregledati dejstva, da se v literarnem razvoju ustroj marsikatere teh form spreminja ravno s tem, da jo duhovnozgodovinske in socialno-historične silnice premaknejo v območje klasike ali celo hermetizma. V tem smislu

sta na odločilnih točkah svojega razvoja postali klasični basen in komedija, medtem ko sta roman in novela nekajkrat podlegla procesu hermetizacije, kar se z njima še zmeraj dogaja zlasti v območju modernistične literature. Ta in druga dejstva govorijo seveda ne samo o veliki razširjenosti, bogastvu in pomembnosti deleža, ki gre verizmu v razvoju svetovne literature, ampak tudi o mejah in enostranostih njegovega literarnega sveta. Te meje je po svoje registriral že Platon v svoji »kritiki« poezije, ki lahko upravičeno velja za prvo in obenem že tudi za najostrejšo kritiko verističnega tipa literature, kar si je mogoče razložiti z dejstvom, da je Platon v njem že čisto jasno prepoznal demokratično-egalitarno in plebejsko formo besedne umetnosti.¹³

V tem zarisu literarne tipologije, ki temeljne literarne možnosti rekonstruira s pomočjo historično-materialistične metode, se kot polarno nasprotje verizmu postavlja hermetizem. Pojem meri na tisti tip literarne ustvarjalnosti, ki ga v grški antiki srečamo vsaj že v Pindarjevem obdobju, na primer pri Lasosu in podobnih avtorjih, nato predvsem v helenizmu, v pozni antiki, v srednjeveških pesniških tokovih, kakršni so bili »trobar clos«, »dolce stil nuovo« ali pa »les rhétoriciens« 15. stoletja, v petrarkizmu 16. stoletja in seveda predvsem v baroku, zatem pa v nekaterih skrajnih oblikah romantike, dokler ne doseže hermetična poezija vrhunec v francoskem simbolizmu in po njem v ultramodernizmu, kakršen se razvija zlasti v okviru avantgard vse do najnovejšega časa; v teh se hermetizem konstituira včasih čisto na novo in v zares ekstremnih oblikah. S pogledom na njegov historični razvoj je upravičeno videti v hermetizmu nasprotje verističnih form in to na vseh ravneh – socialno-historični, ideološki in formalno-estetski. Medtem ko se verizem pretežno postavlja na podlago mimetičnega načela, se hermetizem giblje v nasprotno smer, tj. k nemimetičnosti ali antimimetičnosti, s čimer seveda izloča iz literature predvsem splošno veljavno, demokratično in plebejsko izkušnjo sveta v podobi vsem dostopne veritas. Ta cilj je sam na sebi komajda dosegljiv; realizirala ga je bolj ali manj dosledno šele modernistična avantgarda, pa še ta predvsem programsko, medtem ko praktična realizacija tudi v njenih tekstih ostaja odprt problem.¹⁴ Z druge strani se v primerjavi z verizmom odkriva očitna povezanost hermetične literature z metafiziko. Motivno-tematska analiza tekstov Pindarja, Góngore, Novalisa, Hölderlina, Mallarméja ali pa poznega Rilkeja otipljivo pokaže, da je hermetizem teh in drugih avtorjev izpolnjen zelo pogosto z najvišjo religiozno, moralno, socialno ali estetsko metafiziko določene epohe. Ta značilnost je pa dosledna realizacija socialno-razrednega izvora, statusa in recepcije na videz še tako različnih oblik hermetične literature. Njeni nosilci so večji del pripadniki elit, ki obkrožajo središča moči v razredni družbi, postavljena v vrh vladajočih razredov in vodilnih slojev, ali pa celo same želijo stopiti na njihovo mesto, kar pomeni, da si pripisujejo vlogo opozitarne elite na duhovni ravni.¹⁵ Ta težnja se zdi pomembna zlasti za razumevanje historično-socialnih izvorov moderne hermetične literature od Baudelaira naprej. Najbrž ni naključje, da je ravno Baudelaire med prvimi formuliral misel o novi aristokraciji duha, ki da je poklicana za pravega nosilca nove, višje modernistične kulture.¹⁶ To dejstvo kajpak ne pomeni, da je bil tudi Baudelaire sam tipičen hermetičen avtor, kar bi bilo v nasprotju z globljim ustrojem njegovega pesniškega dela, ampak samo potrjuje socialno-historični položaj bolj ali manj vsakršne hermetične, antimimetične literature, ki je elitarno-aristokratska ne le po svojem izvoru, ampak predvsem po učinku v družbenozgodovinskem prostoru. Končno pa si je iz duhovno-socialnega bistva hermetizma mogoče pojasniti dejstvo, da prihaja ravno v območju hermetične literature zelo pogosto do izrazito novatorskih duhovnih in zlasti formalnih realizacij pesniškega sveta, v modernem času v načrtno-programski podobi tako imenovanih »inovacij«, ki pa ne ostanejo samo atribut hermetizma, ampak zelo pogosto preidejo polagoma še v druge tipe besedne umetnosti. Te inovacije so seveda znotraj hermetizma povezane s tematsko-motivno vsebino, ki je sama na sebi

ezoterična, ekskluzivna, nekomunikativna, tj. komajda razumljiva v okviru splošnega izkustvenega horizonta.

Iz te perspektive se hermetična literatura v svoji elitarno-metafizični, estetsko-avtonomni in skoraj absolutni digniteti prikazuje kot pravi antipod verizma v besedni umetnosti. Razlika med hermetizmom in verizmom, ki je obstajala na svoj način že v grški in rimski antiki, je bila bistvena za vsa nadaljnja obdobja evropske literature. Še posebej se zaostruje v današnji množični družbi, ko se celotna literarna produkcija polarizira v glavnem med dvema poloma – z ene strani se razširja kvantitativno prevladujoča proizvodnja množične literature, ki je po svojem bistvu veristična, z druge strani se zapira v svoje posebno socialno-literarno območje hermetična »manjšinska« literatura modernizma s svojimi skrajnimi avantgardnimi razrastki.

Šele prek tipoloških razlik med veristično in hermetično literaturo se razpira možnost za natančnejšo določitev historičnega in hkrati transhistoričnega mesta, ki v okvirih takšne tipologije pripade klasiki. Iz vpogleda v bistvo verizma in hermetizma se za rešitev problema vsiljuje hipoteza, da se v klasičnem tipu literature odpira območje, v katerem se na višji, dialektično posredujoči ravni odpravljajo nasprotja hermetične in veristične besedne umetnosti. To pomeni, da se v klasičnem tipu spajata v enoto mimetična resnica verizma in pa k ezoteričnemu »bistvu« naravnana estetika hermetizma. Pogoj za to je seveda sočasno sintetiziranje demokratičnega življenjskega izkustva nižjih in srednjih slojev razredne družbe z vsakokratno vladajočo metafiziko te družbe, tj. njenih vladajočih razredov in vodilnih slojev. V tem smislu predstavlja klasika integracijo bistvenih plasti, ravni in silnic ne le literature določenega historičnega časa, ampak celotnega družbenega sveta, ki napolnjuje ta čas s svojo protislovno razredno-socialno dinamiko. Sinteza, ki nastaja v klasičnem tipu literature, ima torej predvsem konkretno historičen pomen, saj se zmeraj formira predvsem kot preseganje antinomij enkratne družbenozgodovinske konstelacije. Vendar se prek takšne historičnosti skriva v nji še pomen, ki sicer ni ahistoričen, pač pa transhistoričen v tem smislu, da klasika prerašča enkratne historične situacije in se spreminja v model antropološke sinteze nasploh, veljavne za daljši, praktično neskončen ali vsaj v svoji končnosti nedoločen časovni kontinuum. V takšni transhistorični perspektivi se klasika – kot je bilo v filozofiji umetnosti že večkrat nakazano – razkriva predvsem kot univerzalna sinteza občega in posebnega, abstraktnega in konkretnega, prek takšne sinteze pa morda celo kot integracija vseh možnih funkcij človeškega spoznavanja, vrednostnega hotenja in estetsko-čutnega doživljanja. Takšna integracija je uresničenje totalitete človeške biti, seveda ne v območju realne človeške eksistence, ampak iz te preneseno v območje t. i. umetniške popolnosti kot možne irealne forme za celostnost človeškega bitja.

V tej smeri razmišljanje o literarni klasiki zapušča območje same literarne vede in prehaja v problematiko, ki je področje filozofske teorije umetnosti. Pač pa se zdi s stališča literarno-tipološke teorije pomembnejše dejstvo, da se integracija klasike ne dogaja kot nekaj abstraktnega, ampak konkretno kot literarno-razvojen proces s svojimi motivnimi, formalnimi in stilnimi posebnostmi, ki se jih dá literarnozgodovinsko opisati po empirično določljivih lastnostih. S tega stališča je očitno, da je bila za klasiko od nekdanj značilna izbira čisto določenih tem, motivov, zvrsti, form in stilov. Zlasti za izbiro zvrsti je mogoče hipotetično trditi, da se za realizacijo klasike izkazujejo posebej primerne nekatere literarne vrste in zvrsti, med njimi predvsem visoka lirski poezija, ep in tragedija, da pa so zmožne klasičnega preoblikovanja tudi zvrsti, ki so prvotno nosile pretežno veristične poteze – na primer komedija in novela, do neke mere celo roman, čeprav je ravno za tega mogoče domnevati, da se po svojem ustroju najbolj odteguje klasiki in je morda celo nezmožen prave klasičnosti, kar se potrjuje z dejstvom, da je v evropski literaturi postal roman prevladujoča literarna zvrst ravno v času, ko je možnost klasike začela izginjati iz nje.

Poleg morfoloških vprašanj so za literarno-tipološko analizo klasike aktualni zlasti njeni sociološki vidiki, saj je očitno, da je klasika kot literarno-umetniški pojav družbenozgodovinsko opredeljena in situirana. Družbeno-podlago za nastanek klasike je potrebno iskati v tistih historično in socialno-razredno specifičnih konstelacijah, ki pesnikom omogočajo, da v svojem delu presežejo socialna in kulturna nasprotja vsakokratnega sveta razredne družbe, kar seveda pomeni, da morajo sintetizirati plebejske in aristokratske, naivno-realistične in metafizične horizonte njenega duhovno-ideološkega ustroja, da bi s tem prerasli omejitve, ki nastajajo v družbi, postavljeni na podlagah delitve dela in hierarhične oblasti. Takšnega pesnika lahko odkrivamo morda že v Homerju, kolikor nam ne pomeni samo nadaljevalca arhaičnih tradicij, prav gotovo pa že v zrelem Aishilu in Sofoklu, v Horacu in Vergilu, Danteju, Petrarcki, Boccacciu, Ariostu, Shakespearu, Calderónu, Molièru, Racinu, Schillerju in Goetheju, Puškinu in Prešernu. V zvezi s temi avtorji je seveda mogoče že tudi ugotoviti, da je kot pomemben del njihove specifične družbenozgodovinske konstelacije potrebno jemati tudi njihov socialni izvor in status, saj je očitno, da se že v obojem združujejo protislovne silnice njihovega družbenozgodovinskega sveta in jim omogočajo preseči veristične in hermetične vzorce v smeri klasične literature.

Temeljno vprašanje, ki se s tega gledišča kaže kot zares aktualno in problemsko, je mogoče formulirati kot vprašanje o možnostih klasike v današnjem modernem svetu. Zdi se, da so se v zadnjih sto petdesetih letih, tj. od konca romantike naprej, s krizo metafizike in tradicionalne razredne družbe možnosti za pravo literarno klasiko zmanjšale, ker je pač klasika kot poseben tip literature bistveno navezana prav na antinomije metafizično-ideološkega in razredno-slojnega sveta. To se potrjuje z dejstvom, da od srede 19. stoletja ni več zaslediti znamenj pristne klasičnosti v smislu integracije maksimalno dognanih spoznavnih, etičnih in estetskih funkcij v popolno celoto; celo največjih pisateljev tega časa, kot so bili Balzac, Tolstoj ali Ibsen, ni več mogoče imeti za klasike v tistem pomenu besede, ki lahko velja za literarno-tipološko verificiranega.¹⁷ Na mesto klasike je v tem času dokončno stopila nova forma preseganja polarnosti veristične in hermetične literature, ki še zmeraj ostajata glavni antinomični sili literarnega ustvarjanja. Ta nova forma zasluži ime moderne kvaziklasike, ker nasprotja veristično-hermetične vrste ne transcendira več sintetično-dialektično, v popolnost integralne celote, ampak njune elemente povezuje heterogeno, disonantno, reflektivno, lirsko ali groteskno, tj. neposredno, ne pa več posredovano prek višje celote abstraktnega in konkretnega, občega in posebnega. Takšna kvaziklasika za evropsko literaturo morda ni nekaj čisto novega, saj bi ji predhodnike lahko našli v Aristofanu, Petroniju, Rabelaisu, Cervantesu in Grimmelshausnu. Vendar pa je res, da se začenja razraščati predvsem v 19. stoletju s Hoffmannom, Balzacom, Gogoljem, Baudelaïrom, Ibsenom, Dostojevskim in Strindbergom, v modernem času s T. Mannom, Joyceom, Proustom, Kafko, Gidom in drugimi, vse do najnovejše kvaziklasike, v katero sodita vsaj Ionesco in Beckett.

Kolikor je diagnoza o nemožnosti klasike v modernem svetu pravilna, je mogoče iz nje s precejšnjo upravičenostjo sklepati, da je bila Heglova napoved o koncu umetnosti – s čimer je seveda mislil predvsem na konec klasične umetnostne forme – bolj ali manj realna. Literatura modernega sveta, kakršna po razpadu metafizike in z naraščajočo krizo hierarhičnih oblastniških struktur tradicionalne razredne družbe obstaja v obdobju poznega kapitalizma in zgodnjega socializma, mora ostajati razcepljena med ekstremni polarni smeri verizma in hermetizma. Ta razcepljenost ustreza nasprotju med zmeraj bolj razširjajočim se »čustvom« množičnega življenja v novi industrijski družbi in med obstojem duhovnih elit, ki so v tej družbi zmeraj bolj prepuščene same sebi, zaprte v svojo lastno socialno-duhovno problematiko. Kot višja oblika za premostitev temeljnega literarnega nasprotja moderne dobe lahko velja »stilus mixtus«, kakršen se je izoblikoval v okviru sodobne kvaziklasike; toda tudi zanjo bi natančnejše analize pripeljale najbrž do skle-

pa, da je svojo zrelost v zadnjih desetletjih že presegla, s čimer se odpira problem njenih nadaljnjih razvojnih možnosti.

Eno od temeljnih spoznanj, ki jih je mogoče formulirati na podlagi historično-materialistične obravnave pojma klasika v sklopu sistematične literarne tipologije, je končno tudi to, da je o možnosti prave klasike v okviru prihodnje, postkapitalistične ali brezrazredne družbe komajda mogoče razpravljati, kajti neogibna podlaga za nastanek klasike so bila ravno historična nasprotja tradicionalne razredne družbe in njene metafizike. Ko bi hoteli pojem klasike uporabiti tudi za takšno prihodnjo literaturo, bi bilo kaj takega mogoče kvečjemu v njegovem predznanstvenem pomenu, ki pa je seveda za literarno vedo, zgodovino in tipološko teorijo irelevanten.

Razprava prinaša v nekoliko razširjeni obliki teze referata, ki ga je avtor pod naslovom *Begriff der Klassik in marxistischer Sicht* pripravil za 9. kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost, ki je potekal v Innsbrucku proti koncu avgusta 1979.

OPOMBE

¹ Za historiat pojma klasika je potrebno upoštevati zlasti dela: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948); René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven 1963); H. Rüdiger, *Klassik und Kanonbildung* (v: *Komparatistik*, Stuttgart 1973).

² Predavanje T. S. Eliota je izšlo v nemškem prevodu pod naslovom *Was ist ein Klassiker?* v zborniku *Antike und Abendland III* (1948).

³ A. W. Schlegel: *Über dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg 1809–1811; Germaine de Staël: *De l'Allemagne*. London 1813.

⁴ G. F. W. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Stuttgart 1953.

⁵ O problemu slovenske literarne klasike razpravljajo med drugim dela: Jože Pogáčnik, *Zgodovina slovenskega slovstva III* (Maribor 1969); Boris Paternu, *France Preseren in njegovo pesniško delo* (Ljubljana 1976–77); Janko Kos, *Matija Čop* (Ljubljana 1979).

⁶ H. Wölfflin je svojo umetnostno-stilno tipologijo razvil predvsem v delu *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München 1915), F. Strich pa v knjigi *Deutsche Klassik und Romantik* (München 1928).

⁷ E. R. Curtius, l. c. (poglavja o klasiki in manierizmu).

⁸ Znanstveno-kritično analizo abstraktnih in ahistoričnih tipologij je razvil A. Ocvirk v študiji *Novi pogledi na pesniški stil* (Novi svet 1951), ponatisnjeni zdaj v knjigi *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo II* (Ljubljana 1979).

⁹ Primerjaj dela: L. Timofejev, *Teorija književnosti* (Beograd 1950); G. Lukács, *Razprave in eseji o realizmu* (Ljubljana 1952); J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike* (Sarajevo 1970).

¹⁰ Razprava uporablja poleg pojma »ahistoričen« namerno še pojem »transhistoričen«, ker ji ta ne pomeni čiste negacije zgodovinskega, ki jo obsega prvi pojem, ampak meri na tisto, kar je sicer nadčasno in v tem smislu nadzgodovinsko, hkrati pa v globalni perspektivi vendarle tudi samo historično.

¹¹ Izraz »verizem« uporablja italijanska literarna zgodovina za oznako posebne vrste italijanskega naturalizma; podobno služi izraz »hermetizem« italijanski literarni vedi za oznako moderne italijanske poezije po letu 1925.

¹² Cit. po slovenski izdaji: K. Marx-F. Engels, *O umetnosti in književnosti*. Ljubljana 1950. Str. 15.

¹³ Mišljena je Platonova kritika poezije v 10. knjigi dialoga *Država* (Maribor 1976).

¹⁴ O problemu mimetičnosti in nemimetičnosti primerjaj: D. Pirjevec, *Strukturalna poetika in literarna znanost* (Slavistična revija 1973); J. Kos, *Vprašanje o mimetričnosti* (Sodobnost 1978).

¹⁵ Za problem elit je potrebno upoštevati zlasti K. Mannheima z deloma *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus* (Leiden 1935) in *Essays on the Sociology of Culture* (London 1956).

¹⁶ Baudelairova teza je citirana v knjigi E. Grassija: *Die Theorie des Schönen in der Antike* (Du Mont 1962).

¹⁷ O problemu klasičnosti v Tolstojevem delu je razmišljal mimogrede že G. Lukács v knjigi *Teorija romana* (1920), kjer je prišel do sklepa, da roman *Vojna in mir* kljub težnji k celostnosti epopeje ne doseže pravega epskega sveta.

**HORACIJEVA
»SPOMLADAN-
SKA PESEM«
(C.IV 7)
V TREH
SLOVENSКИH
PREVODIH**

Horacijeva »Spomladanska pesem« je bila ok. 1830 prvič prevedena v slovenščino. Prevajalec Stanko Vraz si je mukoma prizadeval posneti izvirni metrum, imel je tudi težave z razumevanjem izvirnega besedila, ki ga je skušal idealizirati v duhu romantike. Pol stoletja pozneje se na platnicah Škrabčevega Cvetja pojavi anonimen prevod iste pesmi (1883), ki preseneča z zvestobo izvirniku, z uspelim posnemanjem izvirnega metruma in s čistostjo slovenske diktije. Še pol stoletja pozneje izide ista pesem – hkrati z drugimi prepesnitvami Horacija – v postumni zbirki Amata Škerlja (1935), ki jo lahko označimo kot drzen eksperiment v iskanju čim popolnejšega podomačenja, čeprav je treba domačnosti na ljubo žrtvovati izvirni metrum in zadržani ton prvotne metaforike in diktije. Čeprav ta eksperiment izzove odklonilne kritike, pa hkrati spodbudi poglobljeno razmišljanje o načinih slovenjenja antične poezije. Po svoji odmevnosti v dnevnem in revialnem tisku se ta knjižica lahko kosa s katerim koli poznejšim prevodom tuje lirike v slovenščino. Ob primeru obravnavanih prevodov lahko opazimo, kako se slovenska prevajalska umetnost v teku stoletja premakne iz odmaknjenosti in anonimnosti v ospredje kulturnega dogajanja.

Rimski pesnik Horacij (*Quintus Horatius Flaccus*, 65–8 pr. n. št.) ni bil nikoli tujec na naših tleh. Z njegovimi odami so se naši izobraženci srečevali že v dijaških letih in se jih učili na pamet, njegove verze so pozneje radi citirali ob najrazličnejših priložnostih,¹ njegova *Ars Poetica* je – kakor drugod po Evropi – tudi pri nas dolgo veljala za najvišji zakonik poezije in je v tej vlogi zasenčila celo filozofsko veliko globlje utemeljeno Aristotelovo *Poetiko*. Zlasti v obdobju klasicizma, racionalizma in razsvetljenstva je Horacij zbujal občudovalce in posnemovalce, razlagalce in prevajalce širom po Evropi² – in vse to je odmevalo tudi v našem prostoru, o čemer priča korespondenca med Valentinom Vodnikom in Žigo Zoisom³ in sama motivika marsikatero Vodnikove pesmi, pa tudi številne obrobne epizode iz naše takratne kulturne zgodovine, kot npr. Linhartovo navdušenje ob odkritju dveh dozdevnih Horacijevih pesmi, za kateri se je kmalu izkazalo, da sta ponaredka,⁴ oživljanje sapfiške kitice in drugih metričnih obrazcev Horacijeve lirike v slovenskem izvirnem pesništvu,⁵ in podobno.

Če upoštevamo vse to, smo presenečeni ob ugotovitvi, da se prvi prevodi Horacija v slovenščino pojavijo sorazmerno pozno, šele v tridesetih letih 19. stoletja. Vzroka tej zapoznelosti sta po vsej verjetnosti dva. Prvič, že omejnena okoliščina, da so naši izobraženci pač že iz šole dobro poznali rimskega pesnika v samem izvirniku in da zato najbrž niso čutili tako močne potrebe po njegovi predstavitvi v slovenščini.⁶ Drugič pa so se duhovne energije naših maloštevilnih izobražencev, pesnikov in pisateljev, tedaj skoraj v celoti izčrpavale v ustvarjanju izvirmih slovenskih besedil, in je bilo spričo te osrednje naloge prevajanje potisnjeno nekoliko v ozadje.

Kot rečeno, se prvi slovenski prevodi Horacija pojavijo po letu 1830, se pravi, v obdobju romantike, v obdobju, ko je bila Horacijeva zvezda drugod v Evropi že precej v zatonu. Ognjevita, čustveno razgibana romantika ni imela več toliko posluha za trezno zadržano in razumsko uravnoteženo sporočilo Horacijevih liričnih kitic, zato so nekateri najvidnejši predstavniki evropske romantike Horacijevo liriko odklanjali. Goethe jo je npr. ocenjeval kot »eine furchtbare Realität ohne alle eigentliche Poesie«,⁷ Ugo Foscolo je videl v njej samo »skrbno izdelan mozaik, sestavljen v Rimu iz dragocenih kamnov, ki so bili izkopani na Lesbosu«,⁸ Byron je Horacija označil kot pesnika, »ki zna govoriti intelektu, ne pa srcu«⁹ itd. Pri nas je Prešeren v *Novi pisariji* obračunal s slepim in enostranskim priseganjem na načela Horacijeve *Poetike* in to manijo karikiral v liku Pisarja. Vendar lahkó rečemo, da je Prešeren kljub temu samo Horacijevo liriko visoko cenil, saj je v nekaterih pesmih duhovito posnel, da ne rečem, travestiral motiviko posameznih Horacijevih pesmi.¹⁰

Še bolj pa se je nad Horacijem navduševal Prešernov vzhodnoštajerski vrstnik Stanko Vraz (1810–1851). Svojemu navdušenju nad Horacijem je dal Vraz pozneje, v svoji ilirski fazi, duška med drugim tudi v temle opisu srečanja s staro šolsko izdajo njegovih Pesmi:¹¹ »Otvorim ju, a eto ti moga ljubimca Horacija. Zdrav mi bio, stari moj znanče i prijatelju Quinte! rekнем ja, razširim ruke i u lice ga poljubim. Da istinu kažem: ja sam zakleti neprijatelj i vrug latinštine, latinštine one, koja se je terala dosad u školah ugarsko-horvatskih ... Nu latinštinu, koja sjaje iz delah Horacievih i drugovah dobe njegove, uvek ću ceniti i obožavati. Ja dakle i sada sa igrajućim sardcem primem u ruke Horacija ... Tu najdem opazke iz školske svoje dobe, kad sam toli vatreno ljubio i čitao ode te rajske i božanstvene, i poljubim svaki podbilježen redak kao ostanak cveta ili kose od prve moje ljubovce ... Ali šta posle epistolah sledi, za mene je nebrojeno blago, zlato žeženo: sledi name Epistola ad Pisones. Epistola ta ima samo 476 redakah, nu svaki taj redak vredi alem iz carske krune, i dostoji da se u svakoj školi, gde se izobražavaju mladi pisaoci i sudci pisamah, zabilježi sa krupnimi zlatimi slovi na čelo dvorane ... Da (Postavimo) latinski jezik ništa izvarstnog neima od jedine te epistole, a ono bi već ona dostojala, da latinski uči svaki mladić, koj hoće da šta piše ...«

Stanko Vraz je bil tudi prvi, ki je poskušal Horacija presaditi v slovenske verzje.¹² Med leti 1830 in 1835 je namreč poslovenil osem Horacijevih pesmi. Žal so njegovi prevodi obležali v rokopisu in jih je šele ob stoletnici pesnikove smrti objavil Anton Slodnjak.¹³ Zato seveda Vrazovi prevodi niso mogli imeti nobenega vpliva na razvoj slovenske pesniške besede in tudi ne na razcvet naše poznejše prevajalske umetnosti. In vendar so ti prevodi po svoje dragoceni kot zgodovinski dokument, saj nam odpirajo zanimiv vpogled v začetke našega prevajanja iz antične poezije ter nazorno odkrivajo težave, s katerimi so se morali spoprijemati naši najstarejši prevajalci, ko so skušali v slovenščino presajati metrično podobo, dikcijo in motiviko antičnih literarnih umetnin.

Za ilustracijo Vrazove prevajalske tehnike naj navedem njegov prevod t. i. *Spomladanske pesmi* (C. IV 7).¹⁴ Prevod te pesmi sem izbral iz dveh razlogov: prvič, ker je med vsemi Vrazovimi prevodi Horacija verjetno najbolj uspel, in drugič, ker sta se pozneje z istim besedilom spoprijela še dva slovenska prevajalca, tako da lahko ob njem primerjamo troje različnih prevajalskih prijemov.

Spomladanska pesem velja za eno Horacijevih poznejših stvaritev.¹⁵ V njej se pesnik loteva presenetljivo podobne tematike kot v eni svojih prvih liričnih pesmi, C. I 4 (*Solvitur acris hiems*),¹⁶ le da je njegova umetnost zdaj bolj zrela in resnoba, čustvo pa bolj otožno, polno trpke melanholije ob misli na minljivost vsega zemeljskega.¹⁷ Neki nemški komentator, ki hvali to pesem zaradi njene blagozvočnosti (»köstliche Wohllaut der Verse«), upravičeno pripominja, da bi bila zaradi otožne vsebine zanjo primernejša oznaka »Herbstlied«, tj. »jesenska pesem«.¹⁸

Pesem je zložena v t. i. prvi arhilohovski kitici, v metričnem obrazcu, ki se v vsem Horacijevem opusu pojavi enkrat samkrat in ki je izredno blizu elegičnemu distihu. Elegični distih je najbolj priljubljena mera antične lirike; in Horacij je verjetno edini rimski lirik, ki ni nikoli napisal niti enega elegičnega distiha, čeprav je sicer z izredno virtuoznostjo obvladoval vso bogato polifonijo antične metrike.¹⁹ V *Spomladanski pesmi* se je elegičnemu distihu sorazmerno še najbolj približal, kajti njen metrum je v bistvu okrnjen elegični distih, se pravi, heksameter + polovica pentametra:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis,
arboribusque comae;
mutat terra vices et decrescentia ripas
flumina praetereunt.

Morda je skušal pesnik z bližino elegične forme še bolj poudariti elegičnost in otožnost vsebine.

Zanimivo je, kako si je Stanko Vraz mukoma prizadeval, da bi posnel izvirni metrum, pri tem pa je očitno delal silo naravnemu naglašanju slovenskih besed:

Otalil se že sneg; trava se povrne na ledine,
listje pa na drevesa.

Zemlji se spreminjava obraz, naduti potoki
nad brege že stopajo.

Ker Vraz svojega prevoda ni opremil z naglasnimi znamenji, pravza- prav ne vemo, kako je treba posamezne besede poudarjati. Toda ker se šte- vilno zlogov v izvorniku in v prevodu v vsakem posameznem verzju skoraj uje- ma, je očitno, da je Vraz skušal posnemati izvirni metrum. V lihih verzjih, tj. v heksametrih, mu je to precej uspelo, nekateri med njimi so prav blago- glasni, npr.

zimo segreje zefir, pomlad pretira poletje ...²⁰

Manj so se mu posrečili sodi verzi, tj. polovičke pentametrov, ki jih je natezal na Prokrustovo posteljo, saj jih je najbrž treba naglaševati takole:

listje pa na drevesá
nád brege že stopajó

V leksikalnem pogledu zbuja pozornost številne vzhodnoštajerske dialektične posebnosti in razne besede, ki jih danes občutimo kot izrazite ar- haizme, npr. naduti potoki za »narasli potoki«, ²¹ drevena zima za »otrpla zima«, ²² voza za »ječo«, ²³ pota za »verigo«²⁴ itd.

V vsebinskem pogledu je za Vraza značilna velika svobodnost, tako da njegov prevod včasih izraža ravno nasprotje tega, kar hoče povedati izvornik. Tako npr. beremo že v prvi kitici: »naduti potoki nad brege že stopajo«, kar pomeni: »narasli potoki se že razlivajo čez bregove«. Pomen izvornika je v resnici ravno nasproten: *et decrescentia ripas flumina praeterunt* – »in mimo bregov že tečejo upadajoči potoki«.

Zlasti zanimiv vsebinski spodrsrljaj je Vraz zagrešil ob Horacijevem ver- zu *cuncta manus avidas fugient heredis, amico quae dederis animo* (verz 19–20), ki ga je poslovenil takole: »vse lakotnih bo rok naslednikovih se re- šilo, karkoli daš milorad«. Horacij hoče reči: »pohlepnim rokam tvojega de- diča bo ušlo vse, kar boš privoščil svoji prijateljici = svoji duši = samemu sebi«, ne pa, »kar boš dal milorad«, se pravi, »kar boš dal vbogajme«, kot je ta verz interpretiral Vraz.²⁵ Očitno si Vraz v svojem mladostnem romantič- nem idealizmu sploh ni mogel predstavljati takšne egoistične izjave iz pes- nikovih ust. Zanimivo je, da se tudi nekateri sodobni interpreti zgražajo nad tem verzom in ga skušajo na razne načine olepšati ali opravičiti. Tako npr. piše Gebhardi: »Naša čustva žali, če Horacij svoj poziv in vsa druga mogoča in opozorilo, da bo vse, kar privoščimo svojemu ljubemu jazu, ušlo pohlepnim rokam nasmejanih dedičev«. ²⁶ Nekateri gredo celo tako daleč, da ravno za- radi te izjave celo kitico izločajo kot nepristno,²⁷ kar je seveda skrajno nasilno in povsem zgrešeno. Toda v luči teh novejših filoloških posegov in razlag nam postane tudi Vrazov (hoteni ali nehoteni) poskus moralne olepšave iz- virmika razumljivejši.

Približno pol stoletja po Vrazu se pojavi drugi slovenski prevod iste pes- mi, in sicer na platnicah Škrabčevega Cvetja z vrtov sv. Frančiška.²⁸ Prevod je poslal Škrabcu neki nepodpisan prijatelj kot primer izboljšane »nove znanstvene pisave za našo slovenščino,« kakršno je zagovarjal Stanislav Škrabec. Za grafično podobo tega prevoda oziroma te pisave so značilni šte- vilni ostrivci, krativci, strešice, večje zgoraj in spodaj in vsa druga mogoča in nemogoča naglasna znamenja, dodajanje novih črk (y, w) itd.; v pesmi sko- raj ni zloga, ki ne bi bil opremljen vsaj z enim, če ne z dvema akcentoma. Vse to učinkuje za naš občutek (zlasti za naše oči) skrajno neestetsko in neo- kusno.

Toda če si odmislimo to grafično dračje, če transkribiramo besedilo v normalni slovenski pravopis, lahko ugotovimo, da je prevod izredno gladko tekoč, da je daktilski ritem izvornika v njem zelo posrečeno in neprisiljeno

zadet, predvsem pa, da je prevod v filološkem pogledu vzor zvestobe, saj se v njem ni izgubil skoraj noben odtенок izvornika, ob tem pa je slovenski izraz ostal svež in neposreden:

Pa je razběžal se sneg! Spet vrača se travica polju,
vračajo drevju lasje;
zemlja spreminja obraz in vodé, ki se vtekajo, v jarkih
spet mimo obrežij gredó ...

Prisluhnimo samo uvodnemu akordu: *Pa je razběžal se sneg!* To je natančno isto kot latinsko *diffugere nives*, preveden je celó prefiks *dis-*, ki pomeni isto kot slovenska predpona *raz-*, ohranjena je celó dinamika latinskega glagola *diffugere*, ki je tudi tu glagol premikanja (*bežati*). Kakšna zvestoba v primerjavi z Vrazovim »Otalil se že sneg« ali v primerjavi z različnimi nemškimi prevodi!²⁹

Tudi nadaljevanje »spet vrača se travica polju« povsem ustreza izvorniku *redeuntque gramina campis*, pri čemer je tudi tu ostala neokrnjena dinamika glagola premikanja (»vračati se«), ki je npr. pri nemških prevajalcih spet pogosto zabrisana.³⁰

Tudi v naslednjem verzcu »Vračajo drevju lasje« je prevajalec v celoti posnel podobo izvornika, ki v številnih drugih prevodih zbledi, ko latinski izraz *comae* parafrazirajo kot »listje«. ³¹ V latinskem izvorniku zbuja drevesa (*arbores*), ki se jim spomladi »vračajo lasje« (*comae*) vtis žive in neposredne personifikacije. Ta drevesa nas nehote spominjajo na Župančičevo *brezo tenkolasko* (»kdo lasé ti razčesava, da stojé ti tak lepó?«) in na *hrasta kodrogrivca* (»kdo lasé ti goste mrši, da so kuštravi tako?«). Lahko rečemo, da je med številnimi prevajalci Horacija širom po svetu Škrabčev anonimni prijatelj eden redkih, ki je posebej podoben lasatih dreves ohranil neokrnjeno v svojem prevodu.³²

Toliko o prvih dveh verzih tega anonimnega prevoda. Do podobnih ugotovitev bi prišli, če bi podrobno razčlenili tudi naslednje verze do konca. Skratka, gre za prevod, ki je filološko do kraja zvest, in vendar ne suhoparno pedanten. Prav ravedovni smo, kdo se skriva za Škrabčevim anonimnim korespondentom. Tudi če ni poslovenil nič drugega, se je že s prevodom te kratke pesmi dostojno zapisal v zgodovino slovenske prevajalske umetnosti.

Še petdeset let pozneje, natanko sto let po Stanku Vrazu, se pojavi tretji slovenski prevod iste pesmi. Avtor prevoda je Amat Škerlj (1878–1927), profesor latinščine na novomeški gimnaziji in velik oboževalec Horacija.³³ Prevod je izšel postumno v knjižici Škerljevih prevodov, ki jo je ob 2000-letnici pesnikovega rojstva izdal Anton Sovrè.³⁴ Škerlj je opustil izvorni, elegično zadržani daktilski metrum in namesto njega uvedel lagodno nizanje lahkotnih, urno tekočih trohejev. Število zlogov je kljub temu ostalo skoraj nespremenjeno, tako da se zunanji volumen pesmi v primerjavi z izvornikom ni povečal ne zmanjšal. Poleg tega je Škerlj svoj prevod obogatil tudi z rimami, z zvočnim sredstvom, ki ga antika sploh še ni poznala, še več, dodal je celó notranje rime. Ritmika verza je s tem postala izredno pospešena, hlastava, graciozno igriva, in se kot taka lepó poda zlasti začetnim akordom, kjer pesnik opisuje lahkotni prihod pomladi:

Pobegnili so snegovi, spet livade zelené
in lesovi spet brsté;
sahne voda, med bregovi val se peni, v dalj hiti,
zemlja lice si krasi.
Gracij trojko, nimfe miče, da skoz log in gaj skočnó
lahkokrile rajajo ...

Manj primeren se izkaže lahkotni tok tega ritma v nadaljevanju, kjer izvornik v težaškem, spondejsko zasoplem tempu opeva prihod zime in neizbežnost smrti:

Cum semel occideris et de te splendida Minos
fecerit arbitria,

non, Torquate, genus, non te facundia, non te
restituet pietas.

V Škerljevem prevodu je baladna grozljivost trojne anafore *non* povsem zabrisana; njegova prepesnitev teh mrakobnih verzov se je sprevrgla skoraj v lahkotno romanco:

Ko v temè brez kraja padeš, ko ti Minos razglasi
sodbo, sad pravičnosti:
več iz Orka se ne ukradeš; rod, pobožnost brez moči,
nič ni dar zgovornosti.

Blagozvočna in graciozna, od rim prekipevajoča dikcija Škerljevega previda je bližja Gregorčiču, Ketteju ali Župančiču kot pa Horaciju. Prevajalec je postal ujetnik melodije prekipevajočih rim in je tej očarljivi melodiji na ljubo žrtvoval prenekateri pomenski odtенок izvornika. Čeprav odličen filolog, je prevodu dodajal ne samo rime, ampak še marsikaj drugega, marsikatero podobo, ki je v izvorniku ni.³⁵ Skratka, prevajalec se je zavestno in hote oddaljeval od izvornika in ustvaril neko novo kvaliteto. Storil je v kar največji meri to, kar je baje kot gimnazijski profesor zahteval od svojih novomeških dijakov: latinskemu klasiku je »slekel rimsko togo in ga odel v slovensko obleko«. ³⁶ Njegova prepesnitev je zanimiva predvsem kot drzen poskus iskanja novih poti v smeri čim bolj sproščenega podomačevanja izvorne predloge; žal pa je ta poskus marsikje obtičal na pol poti.

Zanimiv je odmev, ki ga je ta poskus zbudil v tedanji slovenski javnosti. Ob slovenskih prevodih Horacija, ki so izšli ob pesnikovi 2000-letnici, je Rajko Ložar v reviji Čas objavil obsežen esej.³⁷ Čeprav se ne moremo v celoti strinjati z idejnimi izhodišči in ocenami tega eseja, pa ga vendar lahko označimo kot eno naših najbolj studioznih razglabljanj o prevajanju iz antike. Osrednja ost Ložarjevega prispevka je sicer naperjena v glavnem zoper Antona Sovreta, ki je ob istem času v mohorskem Cvetju objavil prevod Horacijevega *Pisma o pesništvu*,³⁸ v dijaškem listu Mentor pa nekaj prevodov Horacijevih liričnih pesmi.³⁹ Vendar Ložarjeva kritika v enaki ali celo v še večji meri zadeva tudi Škerljeve prevode, saj lahko rečemo, da so bili ubrani na isto valovno dolžino oziroma da se pri Škerlju Sovretov prevajalski koncept stopnjuje do skrajnosti. Ložar očita tem prevodom, da so »romantični« in ne »klasični«, priznava jim sicer »melodično formo, duhovito frazo, lahkotne ritme, izrazito plastiko«, vendar pogrša sledove antičnega metruma, ki je napravil prostor »dokaj splošni, da ne rečem poetični že kar banalni strofi«. V Ložarjevih kritičnih pripombah čutimo veliko estetsko razgledanost in tenkočutnost, iz njih govori *arbiter elegantiae*, ki pa večkrat nima dovolj čvrste opore v filološki utemeljenosti. Tako je npr. zgrešena Ložarjeva trditev, da je »obilica melodizmov, vokalizacij itd. pač značilna za slovenski lirizem, a ne za rimski realizem«. Ravno rimska lirika je, kot kažejo novejša raziskave,⁴⁰ izostrila godbo konzonantov in vokalov do neslutnih tančin, in ravno Horacij je izreden mojster v vokalizaciji svojih verzov, ki nadvse skrbno tehta in razporeja igro temnejših in svetlejših vokalov, položaj enozložnic in mnogozložnic v verzu in s tem dosega presenetljive zvočne učinke.⁴¹ Tako npr. tudi v *Spomladanski pesmi* s kopičenjem svetlih e-jev in i-jev ponazarja pihljanje pomladnih zefirjev (v. 9: *frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas*), kmalu zatem pa z gostim zaporedjem mračnih o-jev in u-jev, ki jih spremlja zamolklost nazalov in hreščavih r-ov, ponazarja prihod odvratne zime (v. 12: *mox bruma recurrit iners*). Zanimivo je, da so vsi trije slovenski prevajalci – in zlasti še Amat Škerlj – zvesto posneli igro svetlih vokalov v opisu pomladi,⁴² manj pa so uspeli v mračnem nadaljevanju te vokalne godbe.

Podoba in usoda Horacijeve pesmice v treh različnih slovenskih prevodih⁴³ je samo droben izsek iz zgodovine naše prevajalske umetnosti. Vendar je ta drobnosti izsek zgovoren zlasti z dveh vidikov.

Prvič: obravnavana dejstva nam kažejo, kako se je naša prevajalska umetnost v teku stoletja prebila iz anonimnega ozadja v ospredje kulturnega

dogajanja. Medtem ko je prvi prevod, pred 150 leti, obležal v rokopisu, in medtem ko je drugi prevod, pol stoletja pozneje, zagledal luč komaj na platnicah nabožnega mesečnika, pa je tretji že našel možnost objave v samostojni knjižni publikaciji, v knjižnici, ki je zbudila vrsto kritičnih in polemičnih odmevov; poleg obsežnega Ložarjevega eseja sta namreč o tej knjižici izčrpno poročala tudi Božidar Borko in Tine Debeljak v tedanjih osrednjih slovenskih dnevnikih.⁴⁴ Čeprav so danes, pol stoletja pozneje, publikacijske možnosti naše prevajalske umetnosti neizmerno širše, pa je njena odmevnost v kritiki veliko manjša, saj si težko predstavljamo, da bi danes drobna knjižica prevodov doživela toliko ocen v dnevnem in revialnem tisku in prerasla tako rekoč v osrednji kulturni dogodek dneva. Brez pretiravanja lahko zapišemo, da npr. v zadnjem desetletju naš dnevni in revialni tisk vsem tridesetim zvezkom zbirke »Lirika« skupaj ni posvetil tolikšne pozornosti kot tedaj drobni knjižici prevodov enega samega lirika.

Drugič pa je ta primerjava poučna tudi zato, ker nam kaže troje različnih prevajalskih prijemov: najprej Vrazov pionirski podvig, ki se še ves izčrpava v naporih za osvojitve antičnega metričnega obrazca in ki se tudi še ne more v celoti dokopati do pravega razumevanja izvornikovega besedila, dalje, filološko vzorni in jezikovno prečiščeni pristop anonimnega prevajalca v Škrabčevem Cvetju; in naposled Škerljev poskus presaditve v tradicionalno domačo pesniško formo, poskus popolnega ponašanja in posodobljenja, ki nam imponira s svojo eksperimentalno drznostjo, čeprav nas ne zadovoljuje povsem. In vendar čutimo, da je tu dosežena neka raven, mimo katere ni poti nazaj: vsak prihodnji prevajalec bo moral upoštevati izkušnje svojih predhodnikov in ob njih iskati nova pota in nove pristope k izvorniku.

Članek je bil napisan kot referat za strokovno srečanje jugoslovanskih prevajalcev na Črnem vrhu nad Idrijo 12. oktobra 1979.

OPOMBE

¹ Za ilustracijo naj navedem, da Josip Jurčič v *Desetem bratu* nobenega latinskega pisca ne citira tako pogosto kot Horacija, ki ga njegov junak Lovro Kvas v pismu Ferdinandu Bojanu označuje kot »najinega prijatelja«, »svojega in tvojega ljubljenca« itd. (prim. 7. poglavje).

² Prim. K. Staedler, *Die Horazfrage seit Lessing*, Berlin 1902; E. Stemplinger, *Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance*, Leipzig 1906; C. Goad, *Horace in the English Literature of the XVIIIth Century*, New Haven 1918; E. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, Leipzig 1921; J. Marmier, *Horace en France au XVII^e siècle*, Paris 1962; W. Monecke, *Wieland und Horaz*, Köln 1964; W. Busch, *Horaz in Russland*, München 1964; St. Josifović, *Horaz in der älteren serbokroatischen Literatur*, *Živa antika* 15, 1965, 429–456; 16, 1966, 279–309; VI. Vratović, *Horacije u dubrovačkom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, *Radovi JAZU* 357, 1971, 275–352; VI. Vratović, *O recepciji Horacija u hrvatskih latinista*, *Forum* 1975, 529–534; E. Schäfer, *Deutscher Horaz – Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischer Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden 1976; C. Goad, *Horace in the English Literature of the XVIIth Century*, New Haven 1918; J. Marmier, *Horace en France au XVII^e siècle*, Paris 1962.

³ Prim. D. Voglar, *Vodnikovo spoznavanje Horaca*, *Slavistična revija* 13, 1961–62, 60–87.

⁴ T. i. 39. in 40. Horacijeva oda, ki ju je Linhart v latinščini in v nemškem proznem prevodu objavil v mladostni zbirki *Blumen aus Krain*, 1781. Prim. opombe A. Gspana, v: A. T. Linhart, *Zbrano delo I*, Ljubljana 1950, 510–512; K. Gantar, *Zapisek o avtorstvu 39. in 40. »Horacove« ode*, *Jezik in slovstvo* 13, 1968, 199–200.

⁵ Prim. K. Gantar, *Poglavje iz zgodovine slovenskega klasicizma: Sapfiška kitica v slovenščini*, *Živa antika* 28, 1978, 179–189; isti, *Grške lirične oblike in metrični obrazi*, *Literarni leksikon* 7, Ljubljana 1979, 48–60.

⁶ Se pravi, z druge strani, prav ista okoliščina, ki je pozneje, ko je po prvi svetovni vojni humanistična izobrazba začela polagoma izgubljati tla v našem šolstvu, narekovala Sovretu, da je začel intenzivno prevajati antične pesnike, saj se je tega po lastni izjavi lotil v želji, »da bi antični klasiki vsaj v prevodih živeli dalje med nami«.

⁷ E. Doent, *Goethe über Horaz*, Wiener Studien 79, 1966, 396–399.

⁸ Prim. A. Rostagni, *Storia della letteratura latina* 2, Torino 1964³, 150.

⁹ Prim. B. Ripsati, *Storia della letteratura latina*, Firenze 1977¹³, 379.

¹⁰ Tako je npr. v Prešernovi pesmi *Od železne ceste* že L. Pintar odkril daljni odmev Horacijeve pesmi III 9 (*Donec gratus eram tibi*) in obe pesmi označil kot »nadpevanki« (Ljubljanski zvon 17, 1897, 47–49). – Sonet *Očetov naših imenitna dela* je motivno soroden Horacijevi pesmi I 6 (*Scriberis Vario*), obe obravnavata motiv t. i. recusatio. – *Predgovor in zagovor Zabavljivih zapisov* je v bistvu prevod motta, ki ga je Prešeren sam prepisal iz Horacija (*Ferunt summos fulmina montes*, C. II 10, 11–12).

¹¹ Kolo 3, 1843, 136–137.

¹² Že pred Stankom Vrazom je sicer skušal nekaj Horacijevih pesmi posloveniti štajerski pesnik in narodni buditelj Jakob Košar (1814–1846). Vendar je prevajal v tako suhoparni in okorni prozi, da ne sodi v naš okvir (rokopis njegovih prevodov štirih Horacijevih pesmi je shranjen v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani).

¹³ Stanko Vraz, *Slovenska djela II*, priredil Anton Slodnjak, Zagreb 1952, 26–31, prim. tudi opombe 241–242.

¹⁴ Horacijeve pesmi v izvirmiku nimajo naslovov, temveč se označujejo le s številkami po vrstnem redu v posameznih knjigah. Za C. IV 7 se je v številnih izdajah in prevodih udomačil naslov *Spomladanska pesem* ali *Pomladna pesem* (tako tudi M. Grošelj – E. Mihevc v šolskem komentarju k *Izbranim delom* Horacija, Ljubljana 1955, 79), zato v nadaljevanju iz praktičnih razlogov uporabljam ta naslov.

¹⁵ Četrta knjiga Horacijevih pesmi, ki vsebuje tudi *Spomladansko pesem*, je izšla ok. l. 13 pr. n. št., tj. pet let pred pesnikovo smrtjo.

¹⁶ C. I 4 (*Solvitur acris hiems*) in C. IV 7 (*Diffugere nives*) sta si po tematiki, dikciji in strukturi verza tako podobni, da ju številni komentatorji obravnavajo kot dvojčici. M. Grošelj – E. Mihevc, n. d., 79, ju označujeta za »pesniško variacijo iste teme«, podobno tudi W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel 1948, 359. Podobnosti in razlike med obema pesmima podrobno razčlenjuje A. J. Woodman, *Horace's Odes Diffugere nives and Solvitur acris hiems*, *Latomus* 31, 1972, 752–778.

¹⁷ Prim. A. Kießling – R. Heinze, *Horatius, Oden und Epoden*, Berlin 1908⁵, 405: »Dasselbe Thema wie I 4, nur reifer und ernster gehalten.«

¹⁸ H. Menge, *Die Oden und Epoden des Horaz*, Berlin 1904³, 393.

¹⁹ V Horacijevih zbirkah se pojavlja 24 različnih vrst verzov in 19 različnih kitčnih obrazcev – več kot pri katerem koli drugem grškem ali rimskem liricnem pesniku.

²⁰ Opazne so zlasti aliteracije (zimo segreje zefir, pomlad pretira poletje), ki skušajo očitno posnemati podobno figuro v izvirmiku (*frigora mitescunt zephyris, ver proterit aestas*).

²¹ Izraz prav razumemo šele, če ga primerjamo z besednimi zvezami pri Pleteršniku: *prsi se mu nadmejo, seme se naduje, naduta lica* (aufgeblasen). Slovar slovenskega knjižnega jezika II, Ljubljana 1975, 910, označuje glagol »naduti, nadujem« kot zastarelo in navaja le dva primera njegove rabe: *veter je nadul jadra; nadul trup konja*.

²² Paralelo, vzeto od vzhodnoštajerskega pisatelja Dajnka, najdemo spet pri Pleteršniku: *od mraza dreveni* (star.) *prsti*. Slovar slovenskega knjižnega jezika I, 1970, 494, označuje tudi to rabo kot zastarelo in navaja kot primer: *bil je ves drevan od mraza* = negiben, tog.

²³ Izraz je bil v rabi predvsem na vzhodnem Štajerskem, vendar ga poznata že tudi Trubar in Dalmatin.

²⁴ Izraz poznata v tem pomenu že Trubar in Dalmatin (*železne pote, s potami zvezan*), sicer pa je bil ta izraz, po Pleteršniku sodeč, v rabi predvsem na vzhodnem Štajerskem.

²⁵ Izraz *amico animo* je mogoče teoretično, zgolj z morfološkega stališča, obravnavati kot dativ ali kot ablativ singulara. Vraz ga je očitno štel za *ablativ* načina (abl. modi) v pomenu »s prijazo dušo« = »naklonjenega srca« = »milorad« = »v bogajmek«. V resnici pa gre v tem primeru za *dativ* indirektnega objekta, kajti le tako dobi verz svojo smiselno poanto.

²⁶ W. Gebhardi, *Ein ästhetischer Kommentar zu den lyrischen Dichtungen des Horaz*, Paderborn 1913³, 336. Prim. tudi sodbo E. Fraenkela, ki označuje to misel kot »bežno opazko, ki zveni v celotnem kontekstu precej konvencionalno; ni verjetno, da bi bilo v njej zasidrano pesnikovo srce« (E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, 421).

²⁷ Tako C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963, 152.

²⁸ Cvetje z vrtov sv. Frančiška 4, Gorica 1883, zv. 5; pismo datirano 10. sušca 1883.

²⁹ H. Menge (*Die Oden und Epoden des Horaz*, Berlin 1904³) prevaja npr.: »Fort ist der Schnee!« Pač pa smisel izvirnega glagola dobro zadene W. Gebhardi s prevodom: »Der Schnee zerrann« (*zer-rinnen* je natanko isto kot latinsko *dif-fugere*).

³⁰ Prim. H. Menge: »schon grünt im Gefild aufs neue der Rasen«, W. Gebhardi: »es sprießen schon die Auen«.

³¹ Tako H. Menge (»schon grünt an den Bäumen das Laub«), W. Gebhardi (»die Bäume kleidet wieder frisches Grün«), J. M. Stowasser (»schon kehrt Laub zurück dem Walde«).

³² Eden redkih nemških prevajalcev, ki je ohranil prvotno podobo, je pesnik R. A. Schroeder (*Die Gedichte des Horaz*, Wien 1935, 130): »schon die Halme den Feldern kehren und Wäldern ihr Haar«.

³³ Prim. *Slovenski biografski leksikon* 3, 633–634.

³⁴ Q. Horatius Flaccus, *Izbor iz Satir in Pisem*. Prevedla Škerlj Amat in Sovrè Anton. Uvod in komentar napisal Sovrè Anton. Ljubljana 1935.

³⁵ Prim. *val se peni, v dalj hiti; skoz log in gaj; ko v temò brez kraja padeš; sodba sad pravičnosti* (izvirnik ima samo izraz *arbitria* = sodba) itd. Najbolj nas preseneča, da je prevajalec, ki je sicer očitno težil k čim večjemu podomačenju in posodobljenju, dodajal celò mitološke figure, ki jih v izvirniku ni, npr. iz *Orka, Kerberos* – čuvar pekla.

³⁶ Janko Jarc, *Jutro* 1928, 37.

³⁷ R. Ložar, *Prevodi iz Horacija in naš poetični jezik*, Čas 30, 1935–36, 289–302.

³⁸ Q. Horatius Flaccus, *Pismo o pesništvu*. Cvetje iz domačih in tujih logov 3, Celje 1934.

³⁹ Iz *Horacijevih pesmi*, Mentor 1935–36, 111–113. Poleg tega je A. Sovrè ob tej priložnosti objavil tudi članek *Ob 2000-letnici Horacijevega rojstva*, Pedagoški zbornik 31, 1935, 9–15, ki je ostal precej neopažen, saj ga npr. ne beleži niti B. Gerlanc v sicer zelo izčrpni *Bibliografiji Antona Sovreta*, Ljubljana 1970.

⁴⁰ Prim. L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1966, passim.

⁴¹ Prim. tenkočutna opažanja M. Grošlja, *O vplivu afekta na stilizacijo Horacijevih od I*, Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani 1, 1950, 29–131, in V. Pöschla, *Horazische Lyrik*, Heidelberg 1970.

⁴² Tako npr. v vseh treh slovenskih prevodih 9. verza prevladujejo svetli e-ji in i-ji: *zimo segreje zefir, pomlad pretira poletje* (Vraz), *mraze zefiri meče, spomlad prepoja poletje* (Škrabčev anonymus), *led tali se pod zefiri, za pomladjo leto gre* (Škerlj).

⁴³ Kot četrtega prevajalca te pesmi bi lahko omenili Josipa Suchyja, ki je prevedel celoten Horacijev opus, vendar v prozi, brez pravih literarnih ambicij (prevod je obležal v rokopisu), zato ne sodi v naš okvir. Prim. *Slovenski biografski leksikon* 3, 541–542.

⁴⁴ B. Borko, *Jutro* 1935, 251; T. Debeljak, *Slovenec* 1935, 262.

Niko Grafenauer

**RAINER MARIA
RILKE PRI
SLOVENCIH**

**Odmevi
v periodičnem
tisku do druge
svetovne vojne**

Razprava skuša na podlagi kolikor mogoče popolnih podatkov ugotoviti, katere plasti v ustvarjalnem opusu tega nemškega pesnika so najmočnejše pritegovalne našo kulturno javnost v obravnavanem obdobju in kakšna podoba o pesniku in njegovem delu je spričo tega prevladovala v njej. Spis prikazuje kronološko zaporedje tega dogajanja, označuje duhovno naravnost in estetsko fakturo prevedenih besedil ter zarisuje ideološke spodbude, ki so odločilno vplivale na glasove o pesniku in na prevajanje njegovih tekstov. Razprava torej predstavlja empiričen prispevek k celovitejšemu raziskovanju Rilkejevega vpliva v naši književnosti.

(Nadaljevanje in konec)

V istem letniku *Modre ptice* omenja Rilkeja tudi **Josip Vidmar** v svojem pretresu Župančičevega prevajanja.⁴⁰ V njem hvali kvaliteto te Župančičeve dejavnosti in ugotavlja, da v ničemer ne zaostaja za prevajalskim delom najbolj znanih nemških prevajalcev, med katerimi omenja tudi Rilkeja.

Ta Vidmarjeva omemba prva opozarja na Rilkejevo prevajalsko delo. Težko pa je reči, po kakšni poti se je Vidmar seznanil z njegovimi prevodi. Možno je, da jih je srečal v knjižni objavi, saj je do leta 1930 izšlo več izdaj njegovih prevodov Elisabeth Barrett-Browningove in Luize Labéjeve, zlasti pa je pesnik zaslovel kot prevajalec Valéryja. Zelo verjetno pa se je Vidmar srečal z nekaterimi Rilkejevimi prevodi tudi v nemških revijah, predvsem v *Insel-Almanach* in v *Inselschiff*, ki sta z njimi opozarjali bralce na njihove knjižne izdaje.

Nadvse navdušeno spregovori v tretji številki LZ 1930 o Rilkeju Lilly Nowy v svoji oceni pesniške zbirke *Südlicher Sommer* Paule von Preradovič.⁴¹ Posebno naglasi dejstvo, da so jo nekatere pesmi te hrvaško nemške pesnice »tu pa tam spominjale pesmi onih dveh nemških lirikov, ki jih med novejšimi cenim najvišje, to je R. M. Rilkeja in Ruthe Schaumannove.« Sorodnost med Rilkejem in Preradovičevom se ji kaže predvsem tam, kjer se uveljavlja »tenkočutnost v dotiku z najbolj vsakdanjim« in »preprostost v dotiku z najbolj nenavadnim«. Svojo primerjavo pa sklene z ugotovitvijo, da Preradovičeva »ni tako profinjena, tako pronikujoča v najsubtilnejše pojave duše, prirode in umetnosti in tudi ni tako silno obsežna kakor Rilke, ta gigant nežnega.« V teh besedah se torej izraža jasno opredeljen odnos do pesnika zbirke *Das Stundenbuch*, ki kaže, da je Lilly Nowy zelo dobro poznala Rilkejevo poezijo in da jo je ta tudi močno prevzela. *Das Buch der Bilder* in *Das Stundenbuch*, ki sta se ohranili v njeni knjižnici, kažeta, da jo je pritegovala predvsem Rilkejeva zgodnejša lirika, zelo verjetno pa je znatno vplivala tudi na formiranje njenega pesniškega sveta.

Tudi Slovenec v tem letu znova spregovori o Rilkeju, čeprav se njegov zapis ne nanaša neposredno na pesnikovo delo, marveč na monografijo o njem. **Silvester Škerl**⁴² v sestavku *Dva pesnika* najprej spregovori o knjigi Reinholda Schneiderja »Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht«, ki se ukvarja s Camoesovim življenjem in delom, nato pa o knjigi Paula Zecha »Rainer Maria Rilke. Der Mensch und das Werk«. Ob Zechu uvodoma potoži nad pomanjkanjem literature, ki bi se monografsko ukvarjala z Rilkejem in njegovim delom. Izjemo vidi le v Schäfferjevi knjigi »Rainer Maria Rilke« (1921) in v razpravi Eve Wernick »Die Religiosität des Stundenbuches von R. M. Rilke« (1926), sicer pa po njegovem mnenju »ni bilo vse do zadnjega pomembnejše knjige o njegovem delu in življenju«.

Ta recenzentova sodba pa je nekoliko pretirana, saj je v območju raziskovanja Rilkejevega dela in življenja do leta 1930 vendarle izšlo nekaj dokaj pomembnih del.⁴³

Naslednja omemba Rilkeja v tem letu, ki se tudi ne nanaša neposredno na njegovo pesniško delo, ampak je citat iz pesnikove študije o Rodinu, na-

stopa v članku *Janeza Gregorina Romanski in slovanski kipar: Dvoje rhov*.⁴⁴ Sestavek je izšel v literarnem glasilu ljubljanske klasične gimnazije Žar in sicer v dveh nadaljevanjih. V prvem delu obravnava skulpturo pri Rodinu, v drugem pa pri Meštrovici. Ko pisec razpravlja o Rodinovi kipih, se pri opisu mladeniča v skupini Calaiskih meščanov zateče po pomoč k Rilkeju, saj ga, kot pravi, ne bi mogli lepše tolmačiti, kot ga je ta nemški pesnik. Pri tem citira dokaj zvest prevod Rilkejevega opisa tega mladeniča, ki je v skulpturi nekoliko odmaknjen od ostalih meščanov. Njegova postava je pesniku simbol človeka, ki še ni okusil ne sreče ne trpljenja in je tudi smrt vse do zadnjega slutil le kot nekaj daljnega in nestvarnega. Zdaj pa se obrača nazaj, da še enkrat v spominu obudi svojo pot in napravi obračun z življenjem, ki ga tako rekoč še ni bilo.⁴⁵

Citat je vreden pozornosti ne samo zato, ker se z njim pisec naslanja na Rilkejevo knjigo o Rodinu, katere vpliv je v članku opazen na več mestih, prav tako tudi ne le zato, ker se tu pri nas prvič določneje pojavlja odmev Rilkeja kot publicista, marveč je zanimiv tudi zategadelj, ker je prvi v vrsti odmevov pesnika knjige *Das Stundenbuch* pri najmlajši katoliški generaciji, ki se je oglašala v raznih dijaških listih in glasilih, zlasti pa v Žaru in Mentorju. Ta generacija si je namreč Rilkeja izbrala za svojo najvišjo literarno avtoriteto in iz njega tako rekoč ustvarila pravo književno modo.⁴⁶

O tem, kako globoko je doživljal Rilkejevo poezijo ta del naših srednješolcev, najbolj priča objava eseja o nemškem pesniku v naslednjem letniku Žara (1931/32), ki ga je napisal **Jože Kastelic**.⁴⁷ Ta je hkrati s člankom pod psevdonimom **Benjamin** objavil tudi prevod dveh Rilkejevih pesmi.

Kastelic skuša prikazati poglobitve vsebinske in estetske sestavine zbirke *Das Stundenbuch*. Predvsem se zaustavlja ob dveh temeljnih značilnostih Rilkejevega odnosa do Boga, ki ju hkrati primerja z ortodoksko krščansko predstavo o Bogu. Najprej gre za pesnikovo zanikanje absolutne popolnosti in samozadostnosti božjega bitja ter poudarjanje njegove transcendentalne pogojenosti po človeku, še drznejša od tega pa se zdi piscu predstavitev Boga kot teme in kaosa, ki je »mati luči in rojstvo vsega«. Po njegovem mnenju tu ni mogoče govoriti o racionalni, marveč nasprotno o izredno strastni čustveni usmerjenosti pesnika k svojemu cilju, ki je skrit in neviden.

Kastelic nadalje opozarja na Rilkejev aristokratski pesniški individualizem, hkrati s tem pa poudarja tudi njegove socialne afinitete do revnih in bolnih, vendar je mnenja, da tu ne gre za kako aktivno razmerje, marveč prej za »prav svojsko, utopistično mistiko«. Rilke ni praktičen duh, ker je prevelik umetnik in preveč subjektivno usmerjen, da bi svoje »socialno čutenje« znal izraziti bolj angažirano. Zato je tudi njegova poezija takšne narave, da se morajo vsi, ki ne sodijo med njene izbrance, mukoma prebijati do nje, v čemer pa vidi avtor eno njenih bistvenih privlačnosti.

Kastelic tudi poudarja veliko oblikovno dovršenost Rilkejeve lirike, ki jo mimo drugega določajo »barvitost in plastičnost v opisovanju predmetov«, »glasba besed«, »strnjenost v izražanju«, »jasnost v zamotanih duševnih dogajanjih« itd. Posebnost, ki to poezijo loči od klasične pesmi, pa je po njegovih besedah njena kompozicijska zgradba. Medtem ko je klasična pesem v sebi zaključena, brez nadaljevanja, pa je pri Rilkeju »izzvenevajoča« in jo šele bralec »izpelje do konca«. Po tej plati se je Rilkeju po Kastelčevem mnenju pri nas najbolj približal Anton Vodnik. Članek se zaključuje z emfatičnim klicem po obliki, ki naj bi jo tedanja doba močno pogrešala, in z napačno navedeno letnico Rilkejeve smrti, saj jo pisec datira eno leto prezgodaj.

Kastelčev članek je zanimiv, ker priča, da je pisec spregovoril o pesniku zbirke *Das Stundenbuch* iz globokega nagnjenja do njegove poezije, ki je verjetno odločilno vplivalo tudi na njegovo lastno literarno udejstvovanje in v celoti pomagalo formirati njegov pogled na svet. Čeprav v spisu večji del trditev ni globlje dokumentiran, saj se zvečine opirajo zgolj na avtorjevo lastno doživetje Rilkejeve poezije in ne upoštevajo tudi dognanj drugih piscev

o njej, pa je vreden pozornosti njegov dokaj natančni opis in opredelitev nekaterih bistvenih razsežnosti obravnavanega dela, ki se kažejo predvsem v pesnikovem odnosu do Boga, v njegovem metafizičnem pojmovanju stvari in v posebni obliki njegovega socialnega čustvovanja. Na podlagi citatov, ki jih srečamo v sestavku, in na osnovi obeh samostojno objavljenih prevodov lahko sklepamo, da je bilo Kastelčevu poznavanje Rilkejeve poezije omejeno predvsem na zbirko *Das Stundenbuch* in na izbor iz Rilkejeve lirike, ki ga je pripravila Katharina Kippenberg.⁴⁸ V celoti je Kastelčev članek pomemben v prvi vrsti kot dokument o tem, do kakšnih vsebinskih meja se je Rilke uveljavil pri najmlajši literarni generaciji, in ima prej značaj impresije kot pa študije, za kar ga je označil avtor.

Oba Kastelčeva prevoda Rilkejevih pesmi *Nekje je grad* in *V resni uri*⁴⁹ kažeta izrazito začetniške hibe in pomanjkljivosti. Vsekakor pa je pri tem treba upoštevati dejstvo, da gre tu očitno za prvi Kastelčev poskus v prevajanju, ki se ob tako zahtevnem pesniku, kot je Rilke, seveda ni mogel izteči najbolje.

V Domu in svetu leta 1931 omenja Rilkeja **Božo Vodušek** v svoji oceni *Anthology of modern english poetry*,⁵⁰ ki je izšla v Leipzigu istega leta. Avtor na moč neugodno ocenjuje dosežke moderne angleške poezije in ugotavlja, da v njej skoraj ni opaziti »subjektivnega simbolizma«, ki ga označuje za najbistvenjši element v razvoju moderne evropske lirike. Kot njegove nosilce mimogrede omenja skoraj vso evropsko pesniško elito od Baudelaira do Březine in Rilkeja, vendar pa se omeji samo na naštevanje in se ne ukvarja podrobneje z njimi. Zato je ta omemba Rilkeja zanimiva samo toliko, kolikor Vodušek z njo določa eno izmed izhodišč moderne poezije in kolikor Rilkeja uvršča v evropska kriterialna razmerja.

V deveti številki *Modre ptice* 1931/32, ki že sodi v koledarsko leto 1932, sta objavila **Vladimir Premru** in **Milena Mohorič** izbor iz sodobne nemške lirike,⁵¹ slednja pa hkrati s prevodi tudi krajši esej o tej liriki.⁵² Obe pesmi, motto *Das ist die Sehnsucht* in drobna osemvrstična impresija *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*, sta iz zbirke *Mir zur Feier*; prva je nastala že leta 1897, druga pa leto dni kasneje.

Nič določnejšega ni mogoče reči o tem, kaj je Vladimira Premruja spodbudilo, da je segel po mladostnih Rilkejevih pesmih, saj bi lahko izbral tudi kako pesem iz njegovih bolj uveljavljenih pesniških knjig. Dopustna je domneva, da se je odločil zanj predvsem na podlagi lastnih afinitet do Rilkejeve poezije, manj pa se je oziral na reprezentativnost izbora. Ta pridržek velja zlasti za impresijo *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*, ki je značilen primer Rilkejeve mladostne lirike. Srečnejšo roko pa je imel prevajalec pri izbiri pesmi *Das ist die Sehnsucht*, ki je Rilke ni kar tako postavil za motto svoje berlinske pesniške zbirke. Tu je namreč že pričujoč zametek tistega mističnega programa, ki ga je pesnik najbolj polno in učinkovito predstavil v *Das Stundenbuch*. V njej Rilke izpoveduje svoje hrepenenje po zlitju z vesoljem in brezčasnostjo, po nekakšni sintezi v dialogu ur z večnostjo. Kljub temu da takšna spojitev z vesoljem ni možna, pa mora vse človeško bitje nenehno težiti k uresničitvi te svoje vizije, ker bo le tako doseglo svojo najvišjo polnost in srečo. Pravi prestop in vrnitev v območje večnosti, v temo božanske resničnosti, iz katere je človek izšel, predstavlja namreč šele smrt, ki pri nese pomiritev in odrešenje.

To je osnovna misel te Rilkejeve pesmi. Takšna miselnost nikakor ni bila tuja našim ekspresionistom, zato je prav verjetno, da je prevod nastal pod vplivom Premrujeve pripadnosti temu literarnemu gibanju.

Nekaj novih prvin v našo predstavo o Rilkeju vnaša esej Milene Mohoričeve *Nemška moderna lirika*, ki obravnava obdobje med impresionizmom in ekspresionizmom, vendar pa se podrobneje zaustavlja samo ob pesnikih, ki so zastopani v izboru. Njen opis Rilkejeve poezije je bolj ali manj informativne narave. Avtorica najprej opozori na Rodinovo vlogo pri Rilkejevem pesniškem razvoju, nato pa poudari pomembnost njegovega deleža v novejši

nemški liriki. Najbolj revolucionarno poetsko dejanje se ji zdi pesnikov poseg v zakonitosti jezika in strukturo verza, saj je na tem področju bistveno prelomil s tradicijo. Rilkejev verz je, kot ga opisuje, »stopnjevano gibljiv« in zelo različen od Georgejeve mirnosti. Tudi rima je pri njem uporabljena na nov način: to velja zlasti za njeno često nenavadno mesto »v skladju stavkov«, še bolj pa za uporabo podrejenih besed, kot so atributivni adjektiv in spolnik na verzem koncu.

Ko govori o vsebinskih razsežnostih Rilkejeve lirike, ugotavlja, da se pesnik ne ustavlja ob trenutnem vtisu, marveč se pogreza »v središče, žarišče in bistvo svojega predmeta, skuša ga dojeti duhovno, njegovo zunanjo podobo hoče razložiti s pomočjo notranjosti«. Po tej plati je Rilke »eden prvih, ki so izraz notranjosti postavili na mesto zunanjega utisa.« Zato ga označi za predhodnika nemškega ekspresionizma. Specifika Rilkejeve izpovedi je po avtoričinih besedah tudi v tem, da pri njem že skoraj ne najdemo pesmi v prvi osebi, da pesnik »ne govori o sebi«, marveč je težišče njegove lirike »premaknjeno v drugo, tretjo osebo – nagovor je ti, on«. Naposled Mohoričeva prikaže nekatere motivne elemente v Rilkejevi liriki in pri tem trdi, da je mladi Rilke izpovedoval predvsem doživetja velemesta, delavstva, boja za obstanek, vojne itd., vendar pa je v kasnejših letih »od bojnih klicev« prešel v »najiskrenejše občuteno liriko«.

Kakor so nekatere oznake Rilkeja v tem prikazu pomembne in nove, kar zlasti velja za označitev pesnikovega odnosa do stvari in za opis formalnih lastnosti njegove lirike, ki so v celoti povzete po Walzlu, pa prav zadnji stavki kažejo, da je bila predstava Milene Mohoričeve o vsebini Rilkejeve poezije precej konfuzna in neizdelana. Avtoričin opis vsebinskih razsežnosti Rilkejeve poezije je namreč zelo površen, saj zlasti težko pritrdimo njeni ugotovitvi, da je bil Rilke v svojih zgodnjih pesmih izpovedovalec velemesta in delavstva. Res je, da se v njegovi liriki iz zgodnjega obdobja pojavljajo tudi nekateri socialni motivi, vendar pa v pesnikovi predstavi delavstvo kot poseben socialni razred sploh ne obstoji, marveč ga zanimajo predvsem posamezne človeške usode, med njimi tudi postave revnih in zavrnjenih. To pa še zdaleč ne pomeni, da je imel Rilke kakršenkoli jasen in izdelan odnos do proletariata. Še celo v prvem zvezku *Wegwarten* srečamo kar se da malo pesmi z izrazito socialno motiviko.

Tudi o kakršnemkoli opevanju velemesta pri mladem Rilkeju ni mogoče govoriti. Kolikor pa se avtoričina oznaka nanaša na zbirko *Larenopfer*, kjer Rilke prikazuje praško motiviko, je treba poudariti, da je bistvena značilnost te lirike prav v nasprotnem, namreč v njeni idiličnosti, ki v ničemer ne vzbuja velemestnega vtisa, saj je v celoti omejena na opevanje cerkva, hiš, portalov, ulic, neba nad njimi itd. in je po svoji temeljni strukturi zelo daleč velemestnemu dinamizmu.

Prav tako je sporna pisateljčina trditev, da Rilke v svoji poeziji »ne govori o sebi,« saj ni mogoče zanikati, da je ves subjektivizem njegove lirike zgrajen na izrazito osebni izpovedi. Vendar pa se pesnikov personalizem v njej izraža na poseben način, ki ga ni mogoče obravnavati z gramatikalnega, pač pa z vsebinskega vidika. V celoti je namreč utemeljen na pesnikovi dualistični metafizični predstavi o svetu. Človek – pa naj bo to pesnik sam ali ruski menih iz knjige *Das Stundenbuch* – se obrača k Bogu, da s tem izrazi samega sebe, svoj lastni status v razmerjih časa in prostora, ter utemelji svoj položaj v odnosu do sveta in vesolja. Zato Rilkejeva poezija vseskozi supnira pesnikov jaz, čeprav ta gramatikalno ni izražen. Res pa je, da je prav v dualizmu pesniške vizije sveta, s katero imamo tu opraviti, prisoten tisti temeljni razkol v njem, ki onemogoča takšno liriko, kjer bi bil ves svet združen v eno samo harmonično in koherentno celoto s središčem v pesniku. Tu je očitno tudi treba iskati vzrok, zakaj pesnik tako pogosto v svoji poeziji uporablja apostrofični govor, saj z njim ravno izpričuje to temeljno shizmo.

Informaciji Milene Mohoričeve je torej mogoče očitati premajhno poglubljenost in premalo natančno poznavanje Rilkejevega dela, ki ga tudi nik-

jer ne poskuša prikazati v njegovem razvojnem zaporedju. Prav tako avtorica ne predstavi pglavitnih sestavin pesnikovega miselnega sveta, ampak se zadovoljuje z bolj ali manj splošnimi oznakami, čeprav je to nemara mogoče opravičiti z dejstvom, da je nameravala opisati predvsem osnovne vsebinske razsežnosti moderne nemške lirike kot celote. Mohoričeva ob članku navaja tudi uporabljeno literaturo,⁵³ vendar pa vsaj za Rilkejev primer kaže, da ji ugotovitev, ki jih je našla v njej, ni uspelo ustrezno uskladiti med seboj, iz česar očitno izvirajo tudi opisane nejasnosti in nesporazumi v članku.

Leto 1932 razen omenjenih dveh prispevkov Premruja in Mohoričeve ne prinese nobenega samostojnega sestavka v Rilkeju več, niti prevoda iz nje-gove poezije. Pojavlja pa se nekaj omemb v obeh vodilnih revijah, Ljubljanskem Zvonu in Domu in svetu.⁵⁴

Med njimi so značilne zlasti tri. Prvo srečamo v Ljubljanskem Zvonu, in sicer v članku **Antona Ocvirka** *Aleksej Remizov ali skrivnost človekove usode in sveta*.⁵⁵ Omenjeni Ocvirkov prikaz ruskega misleca in pisatelja je eden iz serije podobnih študij, ki jih je ta slovenski publicist leto dni kasneje objavil v znani zbirki *Razgovori*. Esej sestavljata dva dela; v prvem delu pisec predstavi avtorja in njegov pisateljski opus, drugi del pa ima obliko razgovora z njim. Prav v tem delu se sobesednika dotakneta tudi Rilkejeve iracionalne vizije sveta.

Čeprav ta omemba ni konkretnije vezana na naše odnose do nemškega pesnika, je pomembna zategadelj, ker prenaša k nam neko mnenje, ki skuša Rilkeja predstaviti s širšega razvojnega aspekta evropske kulture in določiti v njej tiste razsežnosti, ki so zanj temeljne in bistveno opredeljujejo njegovo pesništvo. Gre namreč za ugotovitev, da se Rilkejev mysticizem po svojem poreklu in vsebini razlikuje od nazorskih izhodišč ruskih mistikov, saj je spričo racionalistične tradicije, iz katere izhaja, dosti bolj razviden in manj skrivnosten od podobnih vizij ruskega tipa.

V Domu in svetu omenja Rilkeja **Edvard Kocbek** v svojem literarnem potopisu *Luči na severu*,⁵⁶ ki vsebuje tudi opis piščevega srečanja z neko berlinsko prostitutko. Odlomek se konča z besedilom znamenitega Rilkejevega nagrobnega napisa:

Rose, oh, reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern.

Citat v spisu nima druge funkcije, kot da pesniško učinkovito zaključí Kocbekovo razmišljanje o človekovi usodi, ki ga je v njem prebudilo to srečanje, in je torej brez kake globlje zveze z ostalim tekstom. Napis je nastal časovno po *Malteju* in *Marienleben* in ga je Kocbek po vsej verjetnosti zasledil v zborniku *Inselschiff* za leto 1926/27, kjer je bil prvič objavljen, lahko pa tudi v številnih razpravah o Rilkejevi liriki, ki vsebujejo te verze. Čeprav Kocbek epitaf uporablja kot izraz neke tuje misli, je očitno, da ga je prevzela njegova vsebina in ga je zato tudi izbral za poanto svojega zapisa.

Tretja značilna omemba pa nastopa v članku **Rajka Ložarja** *Študije ob Meštrovici*.⁵⁷ Tu pisec v polemiki z Vidmarjem, ki je v Modri ptici očital likovni kritiki, da ne kaže razumevanja za razlike med »zgolj slikarskimi zasnutki« in pravimi umetninami in da je zato preveč formalistična in premalo človeška, zavrača ta očitek, češ da je pri pisanju o slikarskih delih vendarle treba poznati tudi »neobhodne estetske kompendije«. Priznava pa možnost, da avtorji govorijo o takih delih tudi zgolj na osnovi lastne intuicije, brez poznavanja »umetnostno zgodovinskih metodologij«, vendar samo v primerih, ko gre za »samobitno ustvarjajoči in v sebi osredotočeni duh umetništva«. Kot primer takšnega pisanja navaja Rollandovega *Michelangela* in Rilkejevega *Rodina*. Takšni avtorji, kot sta Romain Rolland in R. M. Rilke, namreč po Ložarjevem mnenju razpolagajo z nekim »predlogičnim« in »predizkusvenim« spoznanjem, ki je tesno povezano z njihovimi umetniškimi dispozicijami.

V tej Ložarjevi intervenciji se torej vnovič srečujemo z odmevom Rilkeja kot publicista in še posebej kot pisca razprave o Rodinu. Pri tem pa ne gre za navadno omembo, marveč tudi že za tipološko opredelitev tovrstnega Rilkejevega pisanja, ki kaže, da je Ložar poznal Rilkejevo študijo in da mu je očitno pomenila sicer ne znanstveno, a z intuitivno lucidnostjo obdarjeno delo, ki je na področju umetnostne publicistike vsekakor redko in izjemno.

Leta 1933 so glasovi o Rilkeju še bolj poredki. Dvakrat srečamo njegovo omembo v Ljubljanskem Zvonu, v Mladiki pa izide prevod neke njegove pesmi iz knjige *Das Stundenbuch*.

Prva omemba se dotika Rilkejevega prevoda sonetov Elisabeth Barrett-Browningove. Nastopa v informaciji **Alojza Gradnika** o tej angleški pesnici, ki jo je prevajalec priključil svojim prevodom nekaterih njenih sonetov.⁵⁸ Gradnik tu razlaga, zakaj je v prevodu opustil rimo, in to svojo odločitev utemeljuje s trditvijo, da bi z iskanjem rim bistveno prizadel ritem in zvok pesničinega jezika. Pri tem omenja Rilkejeve prevode, ki so po njegovem mnenju formalno neoporečni, a to na račun »izvirne, zgoščene vsebine, od katere je ostala komaj še senca«.⁵⁹

Ta Gradnikova sodba predstavlja prvo reakcijo na Rilkejeve prevode Browningove pri Slovencih. Nastala je v zvezi z Gradnikovim lastnim prevajalskim delom, pri katerem mu je Rilkejev prevod verjetno služil kot pomagalo. Vendar pa se zdi, da je Gradniku precej ostro oceno tega prevoda narekovala tudi težnja, da bi ob Rilkeju, ki je slovel kot izvrsten prevajalec, bralcem prikazal vso težavnost predstavitev in hkrati opravičil svojo odločitev, zakaj je sonete prevedel brez rim.

Naslednji omenja Rilkeja v tej reviji znova **Anton Ocvirk** v svojem obširnem prikazu tujih glasov o Tesnièrevi knjigi *Oton Župančič*.⁶⁰ Ocvirk med drugim posreduje tudi mnenje Otta Forsta de Battaglie v katoliškem časopisu Rhein – Mainische Volkszeitung, kjer ta avtor primerja Župančičeve *Samogovore* z Rilkejevo poezijo in ugotavlja, da so le-ti močnejši v svojem »izražanju boja z Bogom in za Boga, v verskem dvomu, kakor pa Rilkejev dekadentizem«, hkrati pa opozarja tudi na sorodnost Župančičevih sonetov *Moj Bog* z nekaterimi Verlainovimi in Rilkejevimi pesmimi.

Ta omemba je torej povzeta po tujem mnenju, ki opozarja na duhovno sorodnost Župančičeve in Rilkejeve poezije. Primerjava je zanimiva zlasti zategadelj, ker Župančičevo liriko postavlja celo više od Rilkejeve, ki jo označuje za dekadentsko. Nanjo je bržčas vplivalo dejstvo, da je za oba Župančičeva soneta značilen tipičen simbolističen odnos do Boga oziroma vesoljnega duha, kakršnega srečujemo tudi pri Maeterlincku in Verlainu in s katerim je sorodna tudi Rilkejeva predstava o božanski imanenci. Po drugi strani pa je pripomba nemškega pisca značilna zategadelj, ker kaže, da je del nemške javnosti o pesniku zbirke *Das Stundenbuch* sodil precej kritično in ga ni sprejemal docela brez zadržkov.

Istega leta kot obe obravnavani omembi izide v Mladiki tudi **Kastelčev** prevod Rilkejeve pesmi *Du bist der Arme, du der Mittellose*, ki je vzeta iz tretjega dela knjige *Das Stundenbuch* in ima v prevodu naslov *Moj bog*.⁶¹

Pesem je nedvomno ena najznačilnejših in najglobljih v Rilkejevi knjigi »o uboštvu in smrti«. Pesnikova vizija Boga je tu združena z njegovim harizmatičnim pojmovanjem revščine kot posebne sestavine človekove metafizične usode, saj mu uboštvo predstavlja najvišjo stopnjo v sistemu človekovih razmerij z Bogom, ker ga najbolj približa idealu popolne predanosti svetu in bogu, ki je skrit za vsemi njegovimi pojavi. Takšna izročenosť vsemu, kar človeka obdaja, pa seveda vključuje tudi predan odnos do smrti, ki pomeni prehod iz luciferske svetlobe v globino božanske teme in večnosti. Zato je razumljivo, zakaj Rilke že v naslovu tega opusa revščino povezuje s smrtjo. Od tod naprej pa je seveda samo korak do transcendentne predstave Boga kot najvišjega principa uboštva, ki s svojimi razsežnostmi lahko nastopa samo v območju čiste idealitete, saj ni omejen ne po času in ne po prostoru.

Prav to transcendentalno substanco apostrofira Rilke v prevedeni pesmi. Označuje jo s pojmi, kot so »der tiefste Mittellose«, »der leise Heimatlose«, »der fortgeworfene Leprose«, »die ewige Metamorphose« itd., s čimer jo skuša prikazati ne samo kot nadzgodovinski korelat uboštva, marveč tudi kot nekaj neoprijemljivega, težko doumljivega in večno se spreminjajočega.

Kot vemo že iz Kastelčevega članka o Rilkeju v Žaru, je mladega prevajalca najbolj prevzela prav zbirka *Das Stundenbuch*. Ob obravnavi njegovih razmišljanj smo tudi skušali pojasniti, kaj ga je v tej knjigi najbolj pritegovalo. Vse to nedvomno velja tudi za njegov odnos do prevedene Rilkejeve pesmi. Vendar pa prav izbira te pesmi kaže, da je Kastelca mimo njene idejne poslanice očitno pritegnila tudi na moč plastična predstavitev rilkejevsko pojmovanega Boga, ki ga je pesnik odel v plašč revščine in uboštva, izvezen iz množice podob in primer, da bi tako kar najbolj jasno in učinkovito izrazil svojo temeljno misel. Prevod je precej boljši od prvih Kastelčevih predstavitev Rilkeja, čeprav seveda še zdaleč ne dosega originala. Tako je Kastelčeva predstavitev pomembna predvsem zaradi izbora prevedene pesmi, manj pa po svoji estetski in izpovedni ustreznosti izvirkniku.

Več priložnostnih omemb Rilkeja srečamo znova v petem letniku *Modre ptice*, kjer na več mestih govori o njem **Mirko Javornik**, omenja pa ga tudi **Miran Deržaj**. Vendar so vse te omembe po svoji vsebini docela neznačilne, saj ne prinašajo nič novega v naše tedanje poznavanje Rilkejevega dela. To se kaže tudi v tem, na kakšnih mestih in v kakšnih zvezah se pojavljajo. **Mirko Javornik** pesnika namreč dvakrat mimogrede omenja v informativni rubriki »Razno. Ali veste...«, kjer so izhajale različne zanimivosti iz evropskega literarnega in kulturnega dogajanja, tretjič pa spregovori o njem v svojem topotisu *Svidenje z Rimom*.⁶²

Tudi leto 1934 ne prinese pomembnejših vesti o Rilkeju, saj z izjemo **Čampovega** prevoda pesmi *Jesenski dan* ne preseže ravni omemb, ki pa so zelo obrobne pomena, nastopajo namreč v zelo oddaljenih zvezah s pesnikom in se zvečine tudi ne nanašajo na naše domače duhovne razmere.⁶³

Med njimi po zanimivosti in povezanosti s slovenskim kulturnim dogajanjem izstopa samo opazka **Juša Kozaka** v sestavku *Pogovor s kritikom – etikom*, objavljenem v Ljubljanskem Zvonu.⁶⁴ V njem Kozak parafrazira Vidmarjev članek *Pogovor o Arhimedovi točki*. Pri tem se med drugim zastavi tudi ob njegovi alternativni – kristjan ali umetnik. Kozak se distancira od nje na ta način, da Vidmarjevi liberalistični poziciji, ki verjame v absolutnost individualnega duha, postavi nasproti totalitarizem domače katoliške akcije, ki razglaša, da so nezavedno služili božji ideji tudi nekateri najpomembnejši slovenski duhovi, ki so sicer po svojih nazorih dokaj tuji konfesionalni krščanski miselnosti. Isto pa se po tej miselnosti dogaja tudi s celo vrsto najvidnejših svetovnih pesnikov in pisateljev od Rilkeja do Joycea.

Pričujoča omemba Rilkeja je značilna zategadelj, ker po svoje opozarja na odnos naše katoliške inteligence do tega nemškega pesnika. Vendar pa so bile pri obravnavi Rilkeja tudi v katoliških krogih določene razlike, saj je več kot tipično, da ga ortodoksna katoliška revija *Čas*, ki sicer precej razpravlja o literarnih vprašanjih, v vseh letih svojega izhajanja ne omenja z eno samo besedo. To kaže, da se je opisana Kozakova misel v prvi vrsti opirala na publicistična in prevajalska prizadevanja tistih piscev, ki jim je bil blizu Rilkejev mysticism in ki se po svojih estetskih izhodiščih zvečine nagibajo k religioznemu ekspresionizmu, ne more pa veljati za dogmatični Ušeničnikov krog.

Precej pomembnejša od navedene omembe pa je objava **Čampovega** prevoda pesmi *Jesenski dan* v *Mentorju*.⁶⁵ Ta Rilkejeva pesem je bila prvič objavljena v drugi izdaji *Das Buch der Bilder* 1906. leta, vendar pa se zdi, da jo je Čampa srečal v že omenjenem izboru Katharine Kippenberg.⁶⁶ Pesem je nastala v Parizu septembra 1902 in se po svojem osnovnem občutju vključuje v območje tiste Rilkejeve lirike, ki je dobila najbolj učinkovit izraz v *Das Buch von der Armut und vom Tode*.

Pesem je nastala iz tesnobe in težkega doživljanja Pariza, kakršno prihaja do izraza predvsem v njenih zadnjih verzih, kjer pesnik govori o brezdomstvu in tujstvu, ki bo v jesenskih dneh še bolj pritisnilo na tistega, kdor je sam in nima doma.

V pesnikovem apostrofiranju Boga, ki ga poziva, naj zaključi cikel živenga snovanja letnih časov, da se izpolnijo zakonitosti sveta do kraja, se jasno kaže njegovo pojmovanje odnosa med realnostjo in idealiteto. Kdor se namreč ni znal vključiti v imanentni tok sprememb v življenju narave, kdor je doslej ostajal zunaj vsega tega in si ni našel doma v gibanju časa, ta ne bo nikoli dosegel svojega pravega mesta v svetu in bo tudi poslej obsojen na večno beganje in popotništvo. Ahasverski motiv, ki ga srečamo v tej pesmi, je bil našemu vizionarnemu ekspresionizmu zelo blizu, zato je verjetno pritegnil tudi Čampov, ki je pesniško rasel in dozoreval v postekspresionističnem literarnem ozračju.

V naslednjem letniku Mentorja 1935 sta prav tako v Čampovem prevodu izšli pesmi *To je ondod* in *Panter*.⁶⁷ Prva izvira iz zbirke *Mir zur Feier* in torej sodi med zgodnje Rilkejeve stvaritve, po svojem osnovnem razpoloženju pa je skoraj na las podobna že obravnavani impresiji *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*. Tudi čas nastanka obeh pesmi je približno enak, saj ju ločijo vsega dobri trije meseci, v zbirki pa nastopata druga zraven druge. Vse to kaže, da pesem po intenziteti svoje izpovedi ne sodi med Rilkejeva vrhunška dela, čeprav je glede svoje vsebinske in izrazne učinkovitosti nemara zanimivejša od svoje vrstnice.

Panter pa je nastal v Parizu 1903. leta in je najzgodnejša stvaritev, ki jo je Rilke sprejel v zbirko *Neue Gedichte*; prvič je bila objavljena v Münchenskem literarnem zborniku *Deutsche Arbeit* že v letu svojega nastanka.

Ta znana Rilkejeva pesem je značilna predvsem po tem, ker že zelo določno kaže vplive Rodinovega umetniškega nazora na pesnika. Čeprav je nastala v istem pariškem obdobju kot *Jesenski dan*, se od njega razlikuje po izrazito plastičnem dojetju upesnjene motiva. *Jesenski dan* namreč še kaže močna znamenja Rilkejeve izrazito transcendentalne vizionarnosti, ki prihaja do izraza zlasti v njegovem občutju Boga kot skritega gibalca vsega dogajanja v naravi, čeprav je res, da so zunanje emanacije tega procesa prikazane z opisom posameznih konkretnih pojavov, ki vplivajo na precejšnjo plastičnost pesmi. Vendar dobi v končni konsekvenci celotna njena vsebina nadstavne iracionalne razsežnosti prav spričo opisanega pesnikovega odnosa do Boga in narave. Za *Panterja* pa je značilno, da Rilke z njim stopi v svojem ustvarjanju na novo pot, ki jo označuje intenzivno teženje v objektivizem, v svet predmetov kot individualnih pojavov, kot *bitij an sich in für sich*. Edini način, kako se približati tem pojavom in predmetom, je njihovo opazovanje in študij, saj se le tako lahko razkrijejo v vseh svojih bistvenih razsežnostih. Pesnik jih skuša prenesti v pesem neokrnjene, tako da se s tem stvaritev sama spremeni in stvar, saj ni v njej takorekoč ničesar več, kar bi segalo čez rob upesnjene predmeta.

Čampov prevod je torej pomemben predvsem zato, ker je prvi posredoval to tipično rodinovsko pesem slovenskemu bralcu, saj je z njo omejen začetek ne samo enega izmed najpomembnejših obdobij Rilkejevega ustvarjanja, marveč tudi nova stopnja pri njegovem pesniškem prodiranju v svet, kjer se je pesnikovo nekdanje direktno metafizično osvajanje Boga umaknilo kreaciji »umetniških stvari«. Zato zdaj tudi ne srečujemo več apostrofa, ki je impliciral Rilkejev metafizični dualizem, marveč najčesče le golo atmosfero stvari, ki same po sebi ne morejo vnašati v svet transcendentnih razmerij.⁶⁸

Mimo Čampovih prevodov se tega leta v našem revialnem tisku srečamo tudi z nekaterimi omembami Rilkeja. Med njimi izstopata predvsem dve, ki se pojavljata v Domu in svetu in v Ljubljanskem Zvonu.⁶⁹

Franc Terseglav v članku *Novo poganstvo*⁷⁰ v DS razmišlja o »postanku, nazoru in psihologiji fašizma«. Pri tem v svoje razpravljanje vključuje tudi

nekateri ekvivalente iz literature. Ko opisuje »poganski« princip v književnosti, ki ga vidi najbolj jasno izpovedanega pri Nietzscheju, odkriva podobne sestavine tudi v delu nekaterih ruskih in katoliških avtorjev, v nekem pogledu, kot pravi, pa tudi pri Rilkeju, »ki se v njegovih pesmih večna lepota čudovito zrcali v zemski, zemski eros podreja npravstvenemu zakonu, ne da bi količkaj izgubil na svoji prasili in naravni pristnosti, božje bitje odziva v narturnem, ne da bi se le-to količkaj okrnjevalo v svoji elementarnosti.«

Iz Terseglavovih besed torej sledi, da pri Rilkeju ne gre niti za absolutizacijo stvarnosti niti idealitete, marveč sta obe ujeti v učinkovito medsebojno soglasje in je zato njegova poezija kljub dualizmu, ki se izraža v njej, vendarle harmonična, saj zajema tako iz zemске elementarnosti kot iz božanske polnosti. Ta Terseglavova oznaka vsekakor kaže, da avtor Rilkejevo poezijo razume kot idealno pesniško sintezo večnega in časnega, kar je pesnik tudi sam pogosto postavljaj za osnovno nalogo umetnosti. Možno je, da je bil Terseglav seznanjen s temi Rilkejevimi stališči, ki so bolj obširno razložena predvsem v *Briefe an einen jungen Dichter*, in je na njih zasnoval tudi svoj opis njegove poezije.

Posebno vlogo odmeri Rilkeju **Miran Jarc** z omembo v noveli *Dekle iz uradniške družine*, objavljeni v Ljubljanskem Zvonu.⁷¹ Pisatelj navaja med lektiro glavne junakinje Rilkeja, Jacobsena in Kierkegarda. Gre torej za avtorje, ki so spričo svoje aktualnosti po piščevem mnenju očitno sodili na polico tedanjega meščanskega intelektualca. Pri tem pa je značilno, da je Jarc izbral ravno te pisce, zlasti še, ker je junakinja novele, kot se izkaže, nekakšna socialistka ali aktivistka, pri kateri bi dosti prej pričakovali literaturo z izrazito socialno tematiko. Kazno je torej, da je Jarc skušal s temi omembami predstaviti predvsem veliko širino njenega duhovnega obzorja, ki najbolj plastično pride do izraza, ko pisatelj omenjenim delom postavi nasproti lahkotni in plehki Wiener Journal, za katerega zvemo, da je glavno čtivo dekletove matere.

S tem pa je Jarc že tudi izpovedal temeljno nasprotje, ki se izraža med idejno mlačnim in propadajočim meščanstvom na eni in socialno prebujenim intelektualizmom mlade študentke na drugi strani. To sovпада tudi s tedanjo Jarčevo pesniško ustvarjalnostjo, saj se ta v tem času zmerom bolj nagiba k izpovedovanju socialnih in nacionalnih motivov, ki dobijo svoj značilen izraz v zbirki *Novembrske pesmi*.

Medtem ko zadnjih nekaj let v našem periodičnem tisku ni bil o Rilkeju napisan noben samostojen članek, pa v naslednjem letu 1936, torej za desetletnico pesnikove smrti, izide obširen Lavrinov prikaz Rilkejeve poezije v Modri ptici, o njem pa prvič spregovori tudi dnevnik Jutro, kjer Božidar Borko pesniku posveti poseben jubilejni članek.

Borkov prispevek⁷² je po svoji informativni plati pa tudi po opisu in oceni Rilkejeve poezije na precej višji ravni, kot so bili tovrstni članki Silvestra Škerla v Slovincu, ki tega leta začuda Rilkeja docela zamolči. Čeprav je Borkov prikaz pisan z izrazito žurnalističnega stališča, si pisec vendarle ves čas prizadeva, da bi pesnika prikazal čim bolj kompleksno, pri čemer se ne izogiba aktualističnih poudarkov in primerjav z drugimi avtorji, tako da sestavek ponekod vzbuja vtis eklektičnosti. Pisec najprej opozori na velik porast literature o Rilkeju v zadnjem času in pri tem posebej omenja pred kratkim izšlo študijo francoskega germanista Josepha François Angelloza *Levolution spirituelle du poète*.⁷³ O njej je 13. decembra poročala Prager Presse, iz katere je Borko tudi črpal podatke o knjigi.

V nadaljevanju pisec na kratko oriše Rilkejevo biografijo in na podlagi trditve o pesnikovem koroškem izvoru omenja možnost, da je bil njegov rod slovenski ali pa »vsaj križan s slovensko krvjo«, kar je nedvomno čista žurnalistična konstrukcija. Vpliv slovenskega sveta se po njegovem mnenju kaže tudi v pesnikovih praških motivih, ki jih najdemo v *Erste Gedichte*. Borko omenja Rilkejeve študije v Münchenu, na Dunaju in v Berlinu ter številna njegova popotovanja, pri čemer mimogrede spregovori o njegovem vplivu na

Borisa Pasternaka, zlasti pa poudarja pesnikove zveze s Francozi in Parizom, njegovo tesno sodelovanje z Rodinom, omenja pa tudi njegove prevode francoskih pesnikov in njegove lastne francoske tekste.

Ko opisuje Rilkejevo osebnost, opozarja na neskladje med njegovo nelepoto zunanostjo in »lepoto dušo«. V tem nesoglasju po zgledu Orthaberjeve disertacije o Heinejevem vplivu na Lermontova odkriva vzroke za Rilkejevo mistiko in beg od sveta, prav tako pa tudi za njegovo poduhovljeno, sublimirano doživljanje ženske, ki prihaja do izraza v Marijinem kultu cikla *Marienleben* in v »bogoiskateljski izpovedi« zbirke *Das Stundenbuch*.

Vendar pa se Borku zdi zgolj ta razlaga nezadostna za globlje spoznanje Rilkejeve osebnosti, zato ji doda še analizo nekaterih socialnih vzrokov, ki so vplivali na izoblikovanje pesnikove osebnosti in posredno tudi na njegovo poezijo, pri čemer na kratko opiše poglobitve značilnosti dobe in okolja, v kateri je nastajala in rasla Rilkejeva lirika. V svoji oznaki skuša prikazati anomičnost, nepreglednost, razpršenost in zadušljivost tedanjega družbenega dogajanja v Avstriji, ki je pesnike navdajalo z odporom ali pa vsaj z nelagodnostjo, zato so se od realnosti raje zatekali v izvenčasovne značne prostore vizionarnih predstav. Po tej plati se Borku zdi Rilke tipičen predstavnik avstrijstva, čeprav je v marsičem subtilnejši, kot sta druga dva velika zastopnika tedanjega kulturnega življenja v Avstriji Hermann Bahr in Hugo von Hofmannsthal.

Borkovo navajanje Rilkejevih del je točno in precej popolno, vendar se omejuje predvsem na pesniške zbirke in letnico njihovega izida, saj izmed proznih del omenja le *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Pisec opozori tudi na izid večjega dela Rilkejeve korespondence in pri tem citira odlomek iz pisma Franzu Xaverju Kappusu, v katerem Rilke govori o ustvarjalni potrebi, ki narekuje nastanek umetnine, kot o edinem resničnem kriteriju za presojo njene vrednosti.⁷⁴ Članek nadalje poudarja tudi Rilkejevo dovtetnost za tuje vplive in med pesniki, ki so prav posebno vplivali nanj, omenja Georgeja. Za zaključek pa skuša označiti celotno podobno Rilkejeve lirike, ki jo razglša za umetniški višek nove romantike. Njeno težišče vidi predvsem v subjektivni mistični vizionarnosti. Zato tudi ni naključje, da ima Borko za »najglobljo in najzrelejšo« njegovo knjigo *Das Stundenbuch*, kjer se, kot pravi, najbolj učinkovito izrazi pesnikova komplicirana duševnost. S tem v zvezi omenja tudi Krležev esej o Rilkeju, ki ga oceni za enega njegovih najboljših, vendar pa mu očita enostranost, katere vzrok vidi v njegovem, Rilkeju diametralno nasprotnem pesniškem in nazorskem izhodišču.

Borkov članek kot celota zapušča soliden vtis, čeprav ponekod, zlasti tam, kjer razlaga pomen Rilkejeve osebnosti in okolja za njegovo poezijo, zahaja v preveč poenostavljena psihologistična in sociologistična sklepanja. Iz zapisa je razvidno predvsem to, da je pisec dokaj dobro poznal Rilkejeve *Erste Gedichte* in pa zbirko *Das Stundenbuch*, na kar med drugim opozarja tudi dejstvo, da skuša njene značilnosti raztegniti na vso Rilkejevo poezijo. Citat iz pisma Kappusu pa priča, da je pisec po vsej priliki poznal zbirko desetih pisem *Briefe an einen jungen Dichter*, ki je izšla leta 1929 kot 406. zvezek znane edicije Insel – Bücherei, čeprav je seveda možno, da se je srečal z njim tudi kje drugje. Zelo verjetno je namreč, da se je Borko pri pisanju svojega sestavka opiral na številne članke, ki so v jubilejnih letih 1935 in 1936 izhajali tako v nemških in avstrijskih kot v francoskih časopisih in revijah, medtem ko na podlagi zapsanega ni mogoče sklepati o tem, ali je bil seznanjen tudi s katero od monografij o Rilkeju, saj tudi Angellozove razprave še ni poznal, čeprav jo omenja.⁷⁵

Istega leta spregovori o Rilkeju tudi Janko Lavrin v osmem letniku *Modre ptice*, kjer objavi obsežen esej o njegovi poeziji.⁷⁶ Ta razprava ni nastala neposredno za Modro ptico, marveč jo je Lavrin že leta 1931 priobčil v angleški reviji *Life and letters*. V bistvu gre torej za sestavek, ki ga je sicer napisal slovenski publicist, a v tujem jeziku in za tuje občinstvo. Zatorej odmev Rilkejevega dela, ki se kaže v tem članku, ni neposredno vezan na naše

domače razmere: nastal je v angleškem kulturnem območju in ga je Modra ptica le posredovala k nam. Vsekakor pa ta esej o Rilkeju pomeni enega najtehtnejših glasov o njem v slovenskem tisku, saj upošteva vsa pomembnejša Rilkejeva pesniška dela od prvih začetkov do *Duineser Elegien* in *Sonette an Orpheus*.

Lavrin najprej označi Rilkejevo osebnost in opozori na vplive, ki so jo pomagali oblikovati. Pri tem omenja pomembnost praškega ambienta in češke kulture za pesnikove umetniške začetke, med kasnejšimi vzpodbudami pa zlasti njegovo doživetje Rusije in ruskega človeka.

Ko označuje Rilkejev odnos do pesniškega ustvarjanja, ki ga pesnik pojmuje kot posebno vrsto notranjega izkustva, citira značilen odlomek iz *Malteja*. Rilke v tem odlomku zavrača splošno razširjeno mnenje o poeziji kot o izrazu pesnikovega občutja. Po njegovem mnenju bi morala biti poezija rezultat izkustev, ki naj bi jih pesniki zbirali vse življenje, da bi na koncu lahko napisali deset res dobrih verzov.⁷⁷

V nadaljevanju svojega članka se Lavrin podrobneje ukvarja z vsebinskimi in formalnimi razsežnostmi posameznih Rilkejevih knjig. Medtem ko njegovo prvo pesniško zbirko *Leben und Lieder* označi za »preveč epigonsko« in »preveč sentimentalno«, pa za naslednje tri *Larenopfer*, *Traumgek-rönt* in *Advent* ugotavlja močno odvisnost od dekadence, saj je v njih »več profinjena občutja kakor pa prave izvirnosti«. V naslednjih dveh zirkah *Mir zur Feier* in *Das Buch der Bilder* pa se mu že kažejo težnje po sinteziranju pesnikovih realnih občutij in nadstvarnih vizij. Pri tem zlasti poudarja vlogo slikarjev iz »worpsswedske šole« pri oblikovanju njegovega pesniškega sveta, mimogrede pa opozori tudi na pomen deklishe motivike v Rilkejevi tedanji liriki. Najbolj pa se pisec razgovori ob zbirki *Das Stundenbuch*, ki mu velja za plod pesnikovega potovanja v Rusijo. S tem v zvezi posebej opisuje njegov odnos do Boga, ki se pesniku nenehno izmika in oddaljuje, tako da je v svojem hrepenenju po edinosti z njim ves čas samo na poti k njemu, nikoli pa ga ne doseže in ne zaživi z njim v resnični spojenosti. Zakaj posebnost pesnikovega odnosa je prav v tem, da skuša Boga nenehno opredeljevati in določati, zato je ta resničen samo toliko, kolikor ga pesnik sam vzpostavlja s svojim iskanjem.

Lavrinove ugotovitve, ki so dokumentirane tudi s citati posameznih verzov in kitic⁷⁸, kažejo avtorjevo dokaj dobro poznavanje zbirke *Das Stundenbuch*, prav tako pa tudi literature o Rilkejevem pesniškem delu, saj zlasti Ruth Mövius v svoji obravnavi te Rilkejeve zbirke prihaja do zelo sorodnih zaključkov.⁷⁹

V nadaljevanju svojega članka popisuje Lavrin vsebinski okvir obeh zbirk *Neue Gedichte* in pri tem ugotavlja, da Rilke tu na poglobljen in strnjen način nadaljuje pot, ki jo je nakazal že v *Das Buch der Bilder*. Tu sta se po njegovih besedah vizionar in jasnovidec znova strnila v opazovalcu, odnos do sveta pa se je v primeri z *Das Stundenbuch* pod Rodinovim vplivom močno spremenil, saj kaže izrazito usmerjenost h konkretni stvarnosti, ki jo skuša zajeti v čimbolj plastične upodobitve, da bi s tem okrepil svoj intuitivni pogled v notranjost stvari. To ima za posledico, da se v njegovi liriki »simbolični in plastični pogled medsebojno prepletata in izpopolnjujeta«, iz česar izvira tudi njegova potreba po pesniški obdelavi klasičnih in bibličnih motivov.

Lavrin se tudi prvi v našem periodičnem tisku nekoliko podrobneje pomudi ob *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, ki jih povezuje z impresionizmom Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja* in pripominja, da je Rilkejev tekst »morda najboljši uvod v Rilkeja kot človeka, ker je prikrit lastni življenjepis in je zanimiv pripoveden pendant k vsemu prejšnjemu delu, ki ga je ustvaril pred Novimi pesmimik«. Ko opisuje Maltejevo doživetje Pariza, citira tudi njegovo misel o zmerom večjem upadanju želje po lastni individualni smrti, ki bo kmalu še redkejša, kot je lastno življenje.⁸⁰ Mimogrede opozori tudi na motivno sorodnost med zaključkom tega dela in Gidovo verzijo

Izgubljenega sina. Vendar pa je za Lavrinov akademski občutek ta knjiga kljub vsem vrlinam »nekam neusovršena. Avtor je hotel povedati preveč stvari hkrati«.

Sonette an Orpheus in *Duineser Elegien* Lavrin spriče njihove »zgoščene in pogosto preveč odmišljene simbolike«, kakršna je značilna tudi za Paula Valéryja, uvršča v tako imenovano »težko« poezijo. Poglavitna vsebina teh pesmi je po njegovem mnenju kult smrti, v kateri je pesnik videl le neko novo preobrazbo in nadaljevanje življenja, zakaj sub specie aeterni je Rilke doživljal življenje le kot večni tok sprememb, ki gredo od vidnega do nevidnega vse do končne preosnove vseh stvari in ki bodo naposled napravile konec sovražnosti med duhom in med snovjo. Smrt, ki človeka vodi v takšno preobrazbo, se je Rilkeju po Lavrinovih besedah zdela največji dogodek in hkrati največji misterij na zemlji. Prav s stališča takšnega pojmovanja smrti pa je treba spoštovati in ljubiti življenje kot najvišjo vrednost. Tako je po Lavrinovih trditvah pesnik končno dosegel ravnotežje in premostil prepad med »največjo osebno diferenciacijo in pa osebno celostjo«. V tem pomirjenju pa pisec ne vidi pasivne odpovedi, marveč sintezo med pesnikovim jazom in svetom.

Ni dvoma, da Lavrinov članek predstavlja zelo temeljit poskus sintetične predstavitve Rilkejevega pesniškega sveta. Tako tudi ni naključje, da se pisec podrobneje zaustavlja predvsem ob tistih delih, ki predstavljajo temeljna vozlišča v Rilkejevem metafizičnem dojetanju sveta. Nedvomna Lavrinova zasluga je tudi v tem, da je prikazal genezo Rilkejeve ontologije v logičnem razvojnem in časovnem zaporedju, ki ga je skušal tudi utemeljiti s popisom konkretnih pesnikovih doživetij.

Seveda bi se sestavku tu in tam dalo očitati, da posamezne pesnikove ustvarjalne motive in nagibe obravnava z izrazito psihologističnim instrumentarijem, ki ponekod vodi v preveč površna sklepanja in poenostavljanja; prav tako tudi precej nasilno prirejanje nekaterih citatov bolj ali manj razbija enovitost Rilkejevih misli, vendar pa to skoraj ne more vplivati na končni vtis, ki ga esej zapusti v nas.

Čeprav se Lavrin zvečine izogiba estetskih vrednotenj posameznih obdobij v Rilkejevem ustvarjanju in se ukvarja v prvi vrsti s prikazom miselnih in emocionalnih dimenzij njegove lirike, pa je iz teksta vendarle razvidno, da ga je med vsemi Rilkejevimi deli najbolj zaposlila in pritegnila zbirka *Das Stundenbuch*. Značilno je tudi, da se Lavrin z izjemo *Malteja* ves čas omejuje predvsem na Rilkejevo poezijo, medtem ko njegove proze in publicističnih spisov ne vključuje v obravnavo, tako da se tudi pri dokumentaciji posameznih svojih ugotovitev zateka k posameznim stavkom iz *Malteja*, ne pa k pesnikovim načelnim izjavam v esejih, dnevnikih ali pismih. Vse to kaže, da Lavrin omenjenega gradiva ni poznal.

Pozornost vzbuja tudi dejstvo, da se v Lavrinovi študiji oglašajo prav tiste lastnosti, za katere Hans Galinsky v svojem prikazu odmevov nemške literature v Angliji med obema vojnama⁸¹ trdi, da so tipične za vso angleško publicistiko, ki se je v desetletju po prvi svetovni vojni ukvarjala z Rilkejem. V prvi vrsti velja to za obravnavo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, ki jih ima Lavrin za docela avtobiografsko delo, saj celo naglaša, da so pesnikov »prikriti lastni življenjepisi«. Tudi opis vsebinskih razsežnosti v sonetih in elegijah se precej sklada s spoznanji, ki so o teh pesmih prevladovala v takratni angleški publicistiki, a tudi Lavrinova sodba, da je Rilke eden največjih umetnikov v modernem evropskem pesništvu, je bila v njej skoraj nesporna.

Prav intenzivno zanimanje Angležev za Rilkejevo delo in velik pomen, ki so mu ga pripisovali, je verjetno tudi vplivalo na to, da kaže Lavrinov esej med vsemi doslej obravnavanimi prikazi Rilkejeve poezije pri nas njeno najširše in najboljše poznavanje.

Istega leta kot oba nazadnje obravnavana članka pa srečamo v našem revijalnem tisku tudi troje omemb Rilkeja. Pomembnejši sta le dve med nji-

mi. Prva se pojavlja v članku **Vladimira Pavšiča** o dekadentnosti v sodobni literaturi, ki je izšel v LZ.⁸² Tu Pavšič govori o dekadenci kot o posebnem občutju sveta, ne pa toliko kot o literarnem toku. Po njegovem mnenju je dekadentno občutje opazno tudi v poeziji nemških novoromantikov, kot sta Hugo von Hofmannsthal in Rainer Maria Rilke, pa tudi pri celi vrsti drugih lirikov od začetka simbolizma do ekspresionizma.

Ta omemba je zanimiva predvsem zato, ker kaže, da je nastala pod močnim vplivom Krleževe esejistike, na katero se pisec tudi sklicuje, čeprav je pri samem opisu dekadentnih sestavin v poeziji strpnejši kot hrvaški pisatelj. Njegov sestavek je torej ponoven dokaz, kako velik odmev so imeli Krleževi esej pri nas.

Druga omemba pa nastopa v beležki **Vladimira Premruja** ob smrti Lou Andreas-Salomé v Modri ptici.⁸³ Pisec v njej govori o stikih preminule z Nietzschejem in Rilkejem. V zvezi s slednjim omeni njuno skupno potovanje v Rusijo in opozori na obširno korespondenco med njima. Značaj in vsebina tega zapiska kažeta, da je nastal na podlagi tujih časopisnih poročil o smrti te najintimnejše Rilkejeve prijateljice.

Nekoliko bolj značilni sta omembi Rilkeja, ki se pojavita v Domu in svetu in v Mentorju naslednjega leta. Obe nastopata v ocenah Čampove zbirke *Iz belih noči*. Medtem ko **Jože Cukale**, ki je avtor recenzije v Domu in svetu⁸⁴, mlademu pesniku svetuje, naj študira naše in tuje klasične pesnike, pri čemer mu postavlja za zgled Verlaina in Rilkeja, pa Mentorjevo anonimno poročilo o Čampovi knjigi v rubriki Književna poročila nasprotno poudarja velik vpliv Rilkeja na avtorja ocenjevane zbirke in se pri tem sklicuje tudi na njegove prevode tega nemškega pesnika.

Vsekakor je vredna pozornosti predvsem Mentorjeva omemba, ki Rilkejev vpliv na mladega pesnika zelo logično povezuje z njegovo prevodno dejavnostjo, saj je skoraj gotovo izviral iz Čampovega globljega nagnjenja do Rilkejeve poezije, kar ni moglo ostati brez sledov tudi v njegovem lastnem pesniškem snovanju.

Članek **Pavla Karlina** *Pesnik in Führer*⁸⁵, ki je izšel v Jutrovi tedenski prilogi Življenje in svet 1938. leta, ima izrazito politično ozadje. Povzet je po nekem članku v Les Nouvelles littéraires. Poglavitni motiv za nastanek tega zapisa je Hitlerjev odkup Rilkejevega doprsnega kipa, ki ga je izdelala pesnikova žena Clara Westhoff. Člankar opozarja na zvezo med tem odkupom in Hitlerjevim zanimanjem za Sudete, od koder je po najnovejših raziskavah Carla Sieberja izviral Rilkejev rod. Mnenja je, da ima ta Hitlerjeva gesta izrazito manifestativen značaj in je porojena iz docela drugih pobud kot pa iz njegovega občudovanja Rilkejeve poezije, ki so jo oficialni režimski kritiki ožigosali za manjvredno in dekadentno. Pri tem tudi poudarja, da je Rilkejev človeški in umetniški lik kaj malo pripraven za takšno zlorabo, saj je pesnik od nekdaj simpatiziral s Čehi, kar se kaže posebno v nekaterih njegovih praških zgodbah, pa tudi dejstvo, da je Rilke med prvimi izrazil Masaryku najboljšo želje za razcvet mlade češkoslovaške republike, dovolj zgovorno priča o tem. Zato se ta občudovalec Karla Čapka, Březine in Kajetana Tyla po člankarjevih besedah ne bi dal uvrstiti v nobeno separatistično gibanje.

K temu sporočilu Karlin tudi dodaja vest, da je pred kratkim Rilkejev francoski prevajalec Maurice Betz, avtor obširne študije *Rilke vivant*, izdal nov izbor njegove poezije, ki je opremljena prav s posnetkom omenjenega Rilkejevega poprsja.

Karlinovo poročilo se torej v celoti opira na francoske vire. Vendar pa njegov zapisek tudi kaže, da se avtor identificira z mnenji, ki jih prenaša. Zategadelj je to poročilo, če odmislimo politično ozadje, na podlagi katerega je nastalo, spričo nekaterih oznak in omemb, ki nastopajo v njem, zanimivo predvsem kot opozorilo na Rilkejeve odnose s Francozi in na njegov odmev pri njih, ki je bil več kot deset let po njegovi smrti še vedno živ in dejaven.

Mimo Karlinovega članka pa se tega leta pojavi tudi troje omemb Rilkeja v revijah *Dejanje*, *Modra ptica* in *Obzorja*. V prvih dveh primerih gre za kratka Rilkejeva citata, ki pa oba nastopata v zelo oddaljeni zvezi s pesnikom.⁸⁶ Tretja omemba je nekoliko bolj značilna. Pojavlja se namreč v sonetu, ki je posvečen Rilkejevemu spominu in ga je v mariborskih *Obzorjih* objavil **Janko Samec**.⁸⁷ Avtor se v njem ukvarja z dilemo o božji resničnosti ali neresničnosti in z vprašanjem o izvoru vsega bivajočega. Sonet zaključuje z aklamacijo Rilkeju, ki ga razglašuje za čistilca Boga, hkrati s tem pa izpove tudi svojo privrženost veri v Boga.

Pesem kaže, da je nastala pod vplivom precej površno dojetih Rilkejevih misli o Bogu, saj jih sprejema v izrazito konfesionalnem smislu osebnega Boga, o čemer pa pri Rilkeju ne moremo govoriti, saj mu Bog vselej pomeni nekaj esencialnega v panteističnem pomenu te besede.

Vsekakor pa Samčeva in tudi drugi dve omembi na zelo prepričljiv način govorijo o dokaj močnem pesnikovem odmevu pri nas, saj dejstvo, da se pisci sklicujejo nanj, kaže, da so mnoge njegove misli sprejeli za svojo last, zato jih tudi vključujejo v kontekste, ki sicer nimajo nobene zveze s pesnikom in njegovim delom.

Nekoliko pogosteje se z Rilkejevim imenom srečamo v letu 1939. Zvečine so to omembe, pomembnejša od njih pa sta vsekakor **Čampov** prevod Rilkejevega soneta *O wenn ein Herz längst wohnend im Entwöhnen* v *Mladiki*⁸⁸ in pa **Borkov** esej *Rainer Maria Rilke in češka Praga*, ki je bil objavljen v *Obzorjih*.⁸⁹

Čampov prevod je nov značilen primer nekam lahkotnega in svojevolljnega odnosa do Rilkejevega pesniškega dela, ki so ga kazali nekateri naši prevajalci. Začudenje vzbuja namreč dejstvo, da sonet ni preveden v celoti, marveč samo njegov kvartinski del, ki je objavljen kot samostojna pesem. Da tu ne gre za redaktorsko napako, je skoraj na dlani, saj uredništvo *Mladike* nikjer ne objavlja popravka, kar bi bilo v takem primeru neogibno, zato je mogoče trditi, da je to nekorektnost do pesnika zagrešil prevajalec sam.

Sonet je Rilke napisal novembra 1919 kot posvetilno pesem v svoj prevod *Sonette aus dem Portugiesischen*, ki jih je podaril neki svoji prijateljici. Tudi ta sonet je Čampa, kot vse kaže, našel v že omenjenem izboru Katharine Kippenberg, ni pa izključeno, da ga je srečal v *Insel – Almanach* 1934, kjer je bila pesem prvič objavljena.

O vzrokih Čampovega krčenja soneta lahko samo ugibamo. Možno bi bilo, da je prevajalec prevzela predvsem misel, ki jo izraža prvi del soneta, pa se je zato odločil le za prevod obeh kvartin. Prav lahko pa se je to zgodilo tudi zaradi težav, ki jih je Čampa očitno imel pri prevajanju, saj nanje kaže že dejstvo, da se niti v objavljenih dveh kiticah ni oziral na metrum endecasillaba, kakršen je zastopan v originalu, marveč je dal verzom poljubno dolžino.

Vsekakor je z okrajšavo Rilkejeva pesem bistveno okrnjena ne samo po formalni, marveč tudi po vsebinski plati. V kvartinah namreč pesnik govori o nenadni ljubezni, ki mu prevzema srce in ga, navajenega le bolečin in trpljenja, znova sili k petju. V tercinskem delu pa se sprašuje, če je sreča, da je tako bogat v zmagošlavju svojega uboštva, zaslužena. Pesem se zaključuje s spoznanjem, da je predvsem duhovnost tista, ki podeljuje vsem stvarim in tudi ljubezni največjo veljavnost in težo. Prav v zaključku soneta je torej izražena temeljna in za Rilkeja tako značilna misel o duhovnem življenju kot o najpomembnejšem gibalbu človekovega ravnanja in čustvovanja, saj šele duh daje telesnosti živost in vsebino resničnega bitja. Zato je amputacija teh verzov pesem seveda docela popačila.

Borkov esej *Rainer Maria Rilke in češka Praga* ponovno priča o tem, da je njegovega avtorja v prvi vrsti pritegovala Rilkejeva povezanost s slovanskim svetom. To je bilo opazno že v njegovem članku v *Jutru*, v pričujočem sestavku pa je svojo temo še bolj specializiral. Nedvomno so na takšno njegovo stališče vplivali tudi zadnji politični dogodki na Češkem; ti so prizadeli

simpatije velikega dela slovenske inteligence, ki je vzdrževala zveze s češkim kulturnim prostorom. Zato tudi ni naključje, da je članek izšel v Obzorjih, ki jih je urejal Vladimir Kralj, saj je prav ta revija imela najtesnejše stike s češko kulturo.

V začetku svojega članka navaja Borko biografska dejstva iz Rilkejeve mladosti in pri tem popravi v našem tisku dolgo časa zelo popularno tezo o Rilkejevem koroškem izvoru, ki je našla svoje mesto in razlago tudi v njegovem prvem članku. Pri tem se sklicuje na najnovejše genealoške raziskave Marie Novotné. Ta je v Prager Presse leta 1930 namreč objavila članek z naslovom *Über Rilkes Abstammung*, v katerem na podlagi detajlne raziskave pesnikovega rodovnika do leta 1755 zavrne tezo o Rilkejevem plemiškem izvoru. Borko je ugotovitve tega članka povzel po Angellozovi knjigi o Rilkeju in jih prenesel k nam, podobno kot je to storil pred njim Pavel Karlin z Sieberjevimi dognanji.

Borko se pri prikazovanju slovanskega deleža v Rilkejevem pesniškem razvoju v prvi vrsti sklicuje na pesnikova praška leta in pa na praške motive v njegovi mladostni poeziji in prozi. Pri tem se opira tudi na študijo Mauricea Betza *Rainer Maria Rilke*, ki je izšla leta 1938 v Revue de Paris, zlasti pa na že omenjeno monografijo J. F. Angelloza, iz katere citira tudi pesnikov opis njegovega prvega stika z Moskvo. V citatu, ki izvira iz nekega pisma Ellen Key, pesnik poudarja domačnost ruske prestolnice in zatrjuje, da je bila zanj mesto najstarejših in najglobljih spominov, takorekoč domovina.⁹⁰ Na to pesnikovo izjavo Borko naveže svoj prikaz njegove osebnosti in pri tem ugotavlja, da »zapletena duševnost tega značilnega novoromantika izvira iz neprestane notranje napetosti, ki so jo ustvarjali germanski, slovanski in romanski vplivi v njegovi duši«.

Težišče in najpomembnejši del Borkovega članka pa je v obravnavi čeških motivov v Rilkejevi zgodnji liriki, predvsem v zbirki *Larenopfer*, med proznimi deli pa v *Zwei Prager Geschichten*. Pri tem posebej opozarja na ciklus *Aus dem Dreissigjährigen Kriege*, kjer Rilke razgrinja usodo Češke v tridesetletni vojni, in pa na vrsto značilnih pesniških upodobitev Prage. Na Rilkejevo zvezo s češko kulturo in jezikom po piščevih navedbah med drugim opozarjajo pesmi, kot so *Jaroslav Vrchlicky*, *An Julius Zeyer* in druge, prav tako pa se v njegovi poeziji oglašajo tudi odmevi čeških ljudskih pesmi, saj pesnik med svoje verze vpleta celo posamezne drobce iz njih. Kot značilen primer takšne kontaminacije Borko citira prvi dve kitici pesmi *Das Heimatlied*.⁹¹

Podrobneje se pisec zaustavi tudi ob obeh praških zgodbah⁹² in na kratko opiše njuno zgodovinsko ozadje. Tu se v celoti opira na Angelloza, ta pa na podatke Marie Novotné. Za prvo zgodbo *König Bohusch* ugotavlja, da je Rilke v njej opisal gibanje češke Omladine v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je imela velik vpliv na duhovno oblikovanje sodobnega češkega nacionalizma, v sami osebi glavnega junaka povesti pa je verjetno prikazan ustanovitelj tega gibanja Rudolf Mrva. Druga zgodba *Die Geschwister* pa obravnava problem »češkonemškega duhovnega nasprotja«. V obeh proznih delih pisec odkriva tenkočutno poznavanje Prage in iskreno prizadevanje, da bi pesnik spoznal in doumel »dušo naroda, ki mu je Praga srce in glava«. Naposled citira tudi Angellozovo ugotovitev, da je Rilke hotel postati posrednik med češko in nemško kulturo, in zaključí sestavek z mislijo, da je »slovanski element uravnovesil Rilkejevo germansko občutje« in dal njegovi liriki vrsto skritih pobud.

Borkov esej je zanimiv predvsem zategadelj, ker se prvi pri nas podrobneje ukvarja s prikazom čeških elementov in motivov v zgodnji Rilkejevi poeziji in prozi, pri čemer skuša opisati tudi pesnikov odnos do češke kulture in zgodovine. Čeprav je iz sestavka razvidno, da pisec Rilkejevih *Zwei Prager Geschichten* ni neposredno poznal, saj malone dobesedno povzema Angellozove misli in ugotovitve o teh dveh tekstih, pa o njegovem poznavanju zbirke *Larenopfer* ne more biti dvoma.

To dokazuje že sam opis njene motivike kakor tudi citat iz pesmi *Das Heimatlied*. Zato je Borkov sestavek, podprt z ugotovitvami obeh najboljših francoskih poznavalcev Rilkejevega dela Betza in Angelloza, kar zadeva tematsko opredelitev prikazane poezije in proze, v celoti zelo točen in zanesljiv, tako da pomeni pomemben prispevek k našemu spoznavanju pesnikovega mladostnega dela. Manj tehten in prepričljiv pa je Borko na tistih mestih, kjer opisuje pesnikovo osebnost in skuša z atavističnimi in psihološki-tičnimi pomagali določiti njegovo nagnjenje do slovanskega sveta kakor tudi pomen tega nagnjenja za njegovo pesniško ustvarjanje.

Rilkeja dvakrat omenja v tem letu še revija *Dejanje*, njegovo ime pa se znova pojavi v *LZ* in tudi v *Sodobnosti*.⁹³ Pomembnejša je le **Legiševa** omemba v *Dejanju*⁹⁴, kjer pisec v svoji recenziji Gradnikove pesniške zbirke *Večni studenci* mimogrede vzporeja Gradnikovo in Rilkejevo poezijo, s katero si je po njegovem mnenju pesnik *Večnih studentov* marsikje zelo blizu. Vendar pa se Legiša zadržuje predvsem pri razliki, ki jo ugotavlja med Rilkejevim in Gradnikovim odnosom do pesniškega predmeta. Ta se mu kaže v tem, da se prvi ves utaplja v iracionalnosti in ustvarja neke vrste metafiziko stvari, drugemu pa ostaja predmet »kljub poosebljenju in poglobljenju jasen, določno očrtan, ker to terja misel, ki je položena v tako upodobitev«.

Vendar pa je ta Legiševa konfrontacija preveč splošna in abstraktna, tako da si ni mogoče ustvariti trdne sodbe o tem, v kakšni meri se mu kažejo sorodnosti med obema pesnikoma, ki jih postavlja kot načelno ugotovitev, na podlagi katere nato opisuje razlike med njima. Zato je ta Legiševa omemba v bistvu samo skromen namig o Rilkejevem vplivu na Gradnikovo liriko, ki pa ni z ničimer določeneje podprt, saj kot nujno konkretno skupno lastnost navaja samo dokaj pogostno uporabo aliteracij.

Obsežen prevod iz Rilkejeve poezije je leta 1940 v *Mladiki* znova pripravil **Ivan Čampa**. Njegov izbor je omejen na tako imenovane dekliške pesmi, od katerih je objavil ciklus *Mädchen-Gestalten* in štiri pesmi iz cikla *Lieder der Mädchen*.⁹⁵ Oba ciklusa sta nastala v Rilkejevem berlinskem obdobju spomladi 1898, nekako leto dni in pol pred nastankom prvega dela *Das Stundenbuch* in ju je pesnik večidel izdal v zbirki *Mir zur Feier*, kasneje pa, dopolnjena še z nekaterimi pesmimi, v *Frühe Gedichte*. Te pesmi se vključujejo v sklop treh ciklusov, ki obravnavajo dekliško motiviko. Za vse je značilna izrazito melanholična in sentimentalna tematizacija deklišva, ki je s svojo antropomorfizacijo rastlinske metaforike in z nežno stilizirano barvitostjo še močno navezana na Rilkejev mladostni stil; v temeljni povezanosti z vsem nedorečenim in skrivnostnim, kar je značilno predvsem za simbolizem, pa se že kažejo prvine, ki dajejo pesmim individualen značaj. Ta prihaja do izraza v sami tematičnosti besede, v skladnosti zunanega in notranjega dogajanja, čeprav je seveda za vse te pesmi še zmerom bistveno izrazito subjektivno dojetje sveta.

Takšna pesniška naravnost Čampi ni mogla biti tuja, saj je tudi za njegovo poezijo značilna podobna ustvarjalna usmerjenost, razen tega pa na sorodnost z Rilkejevo dekliško liriko opozarja tudi Čampova feministična motivika, ki je ni malo v njegovi poeziji. Morda se tudi zato ti Čampovi prevodi uvrščajo med najboljše njegove prepesnitve Rilkeja. Vsebinsko so bolj ali manj verni izvorniku, ki se mu skušajo tudi ritmično in melodično čimbolj približati.

Čampovi prevodi torej pomenijo prikaz tiste komponente v Rilkejevi liriki, ki leta 1940 nikakor ni bila več aktualna v našem pesniškem snovanju, in zatorej predstavljajo zelo zapoznel odziv nanjo. Vsekakor pa so razumljivi s stališča Čampovega lastnega pesniškega dozorevanja, ki je še močno ujeto v romanticistično in s sentimentom prežeto lirično idiliko.

Zadnji v obravnavanem obdobju omenja Rilkeja **Vladimir Pavšič** v *LZ*, kjer objavi oceno Gradnikove zbirke *Zlate lestve*.⁹⁶ Pri tem načelno ugotavlja kontinuiteto, ki se kaže v izrazito panteističnem pojmovanju vesoljstva pri celi vrsti evropskih pesnikov od Goetheja do Rilkeja. Pavšič povezuje pan-

teizem z romantičnim odnosom do sveta, ki se skuša v nasprotju s konfesionalnimi religijami izogniti sleherni dogmatičnosti. Njegova poglavitna značilnost je hrepenenje po svobodi, po skrivnostnem in večnem, hkrati pa iskanje najtesnejših stikov z naravo in njenimi pojavi.

Ta Pavšičeva posplošitev na vse pesnike »preteklega meščanskega stoletja« je seveda precej samovoljna in jo moramo jemati samo kot izrazito subjektivno klasifikacijo pesniških vizij v prejšnjem stoletju, ki pa se v nekaterih svojih oznakah sklada s piščevo opredelitvijo dekadentnega občutja sveta v njegovem članku o dekadentnosti v sodobni literaturi, le da je svojo nekdanjo tezo nekoliko dopolnil in razširil na celo stoletje.

S to omembo je pregled glasov o Rilkeju v naši publicistiki do druge svetovne vojne končan; pomen in vlogo teh odmevov pri nas nas pa bomo skušali povzeti in prikazati v sklepu tega razpravljanja.

Zanimanje za Rilkejevo delo v našem tisku je, kot smo videli, potekalo v dveh smereh. Prvo predstavljajo omembe, poročila in prikazi njegove ustvarjalnosti, drugo pa prevodi njegovih tekstov.

Če skušamo najprej povzeti rezultate raziskave glasov o pesniku, moramo ugotoviti naslednje: V obdobju od leta 1910, ko je Rilkejevo ime prvič omenjeno v našem periodičnem tisku, pa do pesnikove smrti konec 1926. leta so poročila o njem na moč skopa in se omejujejo izključno na kratke omembe in informacije, ki so ali v zvezi s tujimi literarnimi dogodki ali pa se nanašajo na domače književne razmere. Večina teh omemb je izrečenih bolj ali manj mimogrede in niso posebej utemeljene, vendar je iz njih razvidno, da je Rilke veljal za takšnega avtorja, ki ga ni treba posebej predstavljati. To potrjuje tudi omemba neznanega pisca v Mladini 1924. leta, ki pesnika prišteva med najvidnejša imena nemške lirike v začetku tega stoletja, kakor tudi Vidmarjevo sklicevanje nanj v razmišljanju o intuitivni naravi pesniškega akta. Odklonilno stališče do pesnika je zavzel le Jakob Kelemina, ki je v imenu jasnosti in razvidnosti obsodil simbolične elemente v njegovi liriki.

Rilkejeva smrt povzroči, da se naša kulturna javnost začne intenzivneje ukvarjati z njegovim delom in mu tudi skuša določiti vlogo in pomen tako v nemški kakor v domači literarni tvornosti. Že v nekrologu v Slovencu 1927. leta, ki je prvi samostojni članek o njem pri nas, se pojavi glas o njegovem vplivu na slovensko sodobno literaturo, vendar pa ni podprt z nobenimi konkretnimi dokazi, ki bi potrjevali to trditev. V celoti ta sestavek predstavlja predvsem informacijo o pesniku, ne razodeva pa kaknega globljega piščevega odnosa do njega.

Dosti bolj poglobljen je prikaz Rilkejevega dela v eseju izpod peresa Dore Peganove, ki je bil objavljen istega leta v Mentorju. Sestavek skuša podati genetični oris njegovega ustvarjanja od prvih pesniških zbirk do *Neue Gedichte*, ne spušča pa se v obravnavo njegovih kasnejših del, čeprav ima pretenzije, da bi bil kompletan. Zato je na mestu trditev, da pisateljici ti teksti niso bili prezentni. Vendar pa zapis, kakršen že je, razodeva dobro poznavanje obravnavanih del, saj so v njem z dokaj zanesljivo roko opisane vse tri poglavitne faze v Rilkejevem pesniškem razvoju do leta 1908, to je njegova zgodnja lirika, ki jo avtorica označi za neizrazito in šablonsko, zbirka *Das Stundenbuch*, in oba dela *Neue Gedichte*, kjer se ji zdi, da prihaja do izraza predmetna plastičnost vidnih pojavov. Težišče njenega razpravljanja pa je slej ko prej na zbirki *Das Stundenbuch*, ki ji posveti največ pozornosti.

Hkrati s temi prispevki se pojavljajo tudi precej številne omembe pesnika, med katerimi je značilna predvsem Ložarjeva primerjava med Rilkejem in Valéryjem, ki nastopa v njegovi polemiki z Vidmarjem; v njej skuša dati prednost Valéryjevemu ustvarjalnemu postopku pred Rilkejevim, ki se mu zdi anahronističen.

Razmeroma pogosto je pesnikovo ime omenjeno tudi v naslednjih letih, vendar so vsi ti glasovi bolj ali manj priložnostnega značaja; med njimi so

vsekakor najpogostejša opozorila na njegov vpliv v evropskem, še bolj pa v domačem literarnem življenju.

Okrog leta 1930 se v našem tisku znova pojavi več samostojnih člankov o pesniku, med katerimi je pomemben zlasti Ocvirkov esej v Modri ptici, ki skuša podati splošno oznako Rilkejeve lirike; med posameznimi zbirkami pa ga najbolj zanima miselna in estetska problematika *Das Stundenbuch*, ki jo ima za njegovo najpomembnejše pesniško delo. Značilno pa je, da tudi on docela spregleda ves njegov opus, ki je nastal po izidu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

V tem času se mimo splošnejših orisov pesnikove ustvarjalnosti pojavljajo tudi izjave in članki, v katerih avtorji brez slehernih zadržkov in distan-ce izražajo svojo privrženost njegovemu pesniškemu delu. Najvidnejši tak iz-liv predstavlja Kastelčev članek v *Žaru*.

Mnoge opombe kažejo, da se je v naši javnosti vse bolj širil razgled nad vsemi zvrstmi Rilkejeve literarne dejavnosti, saj nekajkrat srečamo sicer zelo bežna in rahla opozorila na njegove prevajalske storitve, na francoske pesmi in na publicistiko, ki pa jo v naši zavesti reprezentira izključno študija o Ro-dinu. Dokaj pogostne so tudi primerjave Rilkeja z Georgejem in Hofmann-sthalom, vendar se nikjer ne spuščajo v samostojnejše vsebinske analize nji-hovih pesniških svetov, marveč se pojavljajo predvsem takrat, ko skušajo z imeni samimi določiti najvišji doseg sodobne nemške lirike, ali pa opozarjajo na sledove Georgejevih vplivov v Rilkejevi liriki.

Nov vzpon doživi naše razpravljanje o Rilkejevem delu znova za deset-letnico pesnikove smrti, ko izide Lavrinov sestavek o njem, ki nedvomno po-meni najpopolnejši in najizčrpniji prikaz njegovega literarnega ustvarjanja. Res pa je, da ta študija ni zrasla v našem kulturnem prostoru, marveč je bila presajena k nam iz angleške revije *Life and letters*. Njen pomen je predvsem v tem, da je posredovala slovenskemu občinstvu nekatere v našem doteda-njem spoznavanju Rilkeja docela prezrte komponente njegovega pesniškega opusa, kar velja predvsem za prikaz vsebinskih in formalnih značilnosti *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, sonetov in elegij.

Nad raven informativnih prispevkov, ki se v obdobju do druge svetovne vojne nekajkrat pojavljajo v naših revijah, sega le razprava Božidarja Borka v *Obzorjih* 1939. leta, ki se precej obširno in izčrpno ukvarja s praško mo-tiviko v Rilkejevi zgodnji poeziji in prozi. To je tudi prvi izrazitejši poskus specialistične motivične obravnave nemškega pesnika pri nas, ne glede na to, da v glavnem povzema Angellozove trditve in opažanja.

Težišče našega publicističnega razpravljanja o Rilkeju je torej z izjemo Lavrinovega eseya skoraj v celoti na njegovem zgodnjem pesniškem delu, zlasti pa na zbirki *Das Stundenbuch*, ki je mnogim sestavkom celo edino in docela zadostno izhodišče za prikaz celotnega pesnikovega duhovnega habi-tusa. Rilke se našim piscem kaže kot izrazit iracionalist in mistik, za katerega je značilno neutrudno iskanje zadnjih odgovorov na vprašanja o bivanju člo-veka in sveta. Njegova vizija Boga ima v njihovih očeh tipične lastnosti re-ligioznega panteizma, kar še posebej naglašajo mladokatoliški avtorji bodisi v člankih o njem, še bolj pa v posameznih omembah, v katerih pesnik po-navadi nastopa kot nesporna literarna avtoriteta; zlasti v tridesetih letih se v mnogih umetniških vprašanjih kaj radi sklicujejo nanj, ali pa govorijo o njegovem vplivu pri nas, ki ga najčesteje povezujejo predvsem z liriko Antona Vodnika.

Posebno pozornost posvečajo pisci tudi formalni specifični Rilkejeve li-rike. V zvezi s tem se pogosto pojavljajo sodbe, ki ugotavljajo njeno oblikov-no dovršenost in klasičnost, kakor tudi odmike od tradicionalne verzifika-cije. Najzanimivejše med njimi so nedvomno ugotovitve, ki jih po Oskarju Walzlu povzema Milena Mohorič in v katerih je govor o veliki notranji raz-gibanosti njegovega verza, o posebnem mestu, ki ga ima rima v njem, kakor tudi o uporabi sintaktično nesamostojnih besed na rimanem verzem koncu. Predvsem v zvezi z *Das Stundenbuch* se pojavljajo tudi glasovi o strukturalni

nezaključenosti njegovih pesmi, o njihovem »izzvenevajočem koncu«, ki da je v nasprotju z zaprto in v sebi sklenjeno tektoniko klasične pesmi. Pozornosti je deležna tudi apostrofična oblika Rilkejeve pesniške dikcije in premik njegove izpovedi s prve osebe na tretjo, ki se je najbolj dosledno uveljavil s postavo ruskega meniha v *Das Stundenbuch*.

Zanimivo je tudi, da skoraj ni nasprotujočih si sodb o njegovem delu, ki ga slovenski razlagalci vselej uvrščajo na zelo visoko mesto, opaziti pa je precej površnosti in nepoučenosti v posameznih trditvah in sklepanjih, kar velja zlasti za prikaz Milene Mohoričeve v Modri ptici, kjer avtorica popolnoma napačno interpretira nekatere vsebinske sestavine Rilkejeve zgodnje lirike; precej negotovi so tudi poskusi literarnozgodovinske klasifikacije njegove lirike kakor tudi očrti pesnikovega življenja. Mnogi teh odstopov se pojavljajo predvsem v našem žurnalizmu, kjer ima glavno besedo Silvester Škerl, ki je vnet privrženec Rilkejeve poezije, a je v svojih sodbah o njej pogosto na moč neboljen in premalo dosleden.

Posebno poglavje v našem seznanjanju z Rilkejevim delom so prevodi. Prva predstavitev njegovih verzov se na Slovenskem pojavi docela priložnostno leta 1922 v Mladiki, kjer izide drobna osemvrstična pesem iz zbirke *Larenopfer*. Nato vlada petletno zatišje. Šele leta 1927 izideta v Slovencu dve noveli iz *Geschichten vom lieben Gott*, ki predstavljata v obravnavanem obdobju edini prevod Rilkejeve proze pri nas, saj *Korneta*, ki je izšel v Modri ptici tri leta kasneje, ne moremo docela prišteti k pravi prozi, marveč je njegovo mesto nekje med poezijo in epiko. Presaditev te pesnitve pomeni tudi največje prevajalsko dejanje v zvezi s Rilkejem do 1940 pri nas. V naslednjem desetletju, to je po letu 1930, se pozornost slovenskih prevajalcev docela obrne k njegovi liriki, vendar je tudi tu pretežna večina prevedenih pesmi iz Rilkejeve zgodnje ustvarjalne faze od zbirke *Mir zur Feier* do *Das Stundenbuch*. Edini dve pesmi, ki po času nastanka segata iz tega okvira, sta *Pan-ter* in sonet *O wenn ein Herz längst wohnend in Entwöhnen...* Vsega skupaj je prevodov Rilkejeve lirike izredno malo, saj je mimo ciklusa *Dekliške postave* in izbora iz *Pesmi deklic*, ki jih je leta 1940 v Mladiki objavil Ivan Čampa, izšlo vsega deset samostojnih prepesnitev njegove poezije, posamični odlomki pa se tu in tam pojavijo tudi v nekaterih esejističnih prikazih pesnikovega dela.

V celoti gledano je torej naša javnost v domačem jeziku Rilkeja lahko spoznala le v sila skromnem obsegu, saj ji tako število kakor tudi izbor prevedenih tekstov nikakor nista mogla nuditi prave in celovite podobe o njegovi ustvarjalnosti. To še toliko manj, ker je večina prevodov izredno slabih in nepopolnih. Skoraj pri vseh se je namreč pokazalo, da v več ozirih odstopajo od originala. V nekatere od njih, kot npr. v Vodnikovo predstavitev novele *Von einem, der die Steine belauscht*, se vtihotapljuje celo povsem stvarne posamezne napake, pri drugih spet, zlasti v poeziji, nastopajo težave v fakturi posameznih verzov, zaradi katerih je ponavadi zabrisan njihov prvotni pomen, ali pa zvenijo na moč literarno. Ti odkloni imajo hude posledice, saj je pesnikova misel zavoljo njih pogosto izpovedana zelo medlo in brez ustreznega estetskega blišča. Tudi po formalni plati je nad pesnikom marsikje zagrešeno nasilje: tako so nekateri verzi, ki imajo v originalu rime, prevedeni brez njih, gladki verzni tok in njihova ritmična izpeljava pa sta zelo pogosto docela zanemarjena. Najvidnejši izraz nadvse svobodnega postopanja z Rilkejevimi teksti pa nedvomno predstavljata tekstovno okrnjeni objavi novele *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein* v Slovencu in pa soneta *O wenn ein Herz längst wohnend in Entwöhnen*, od katerega je v tisku izšel le kvartinski del.

Preostane nam še, da skušamo opisati odnos, ki so ga do našega pesnika kazale posamezne revije in časopisi. Najpomembnejšo vlogo pri seznanjanju slovenske javnosti z Rilkejevo literarno podobo je imela nedvomno Modra ptica, katere osnovna koncepcija je v tem času še izrazito literarna, zato so v njej lahko nemoteno sodelovali avtorji z različnimi idejnimi pogledi in

estetskimi prepričanji. Njeno osnovno vodilo je bilo predstavljati najpomembnejše literarne dosežke v domači, še bolj pa v svetovni književnosti, zato je v njej zaslediti celo vrsto prevodov in sestavkov o posameznih tujih avtorjih. Na podlagi povedanega je razumljivo, da je posvečala pozornost tudi Rilkejevemu delu in da so na njenih straneh pisali o njem in ga prevajali pisci, ki so se v svojih pogledih na literaturo precej razhajali med sabo. Anton Ocvirk, Janko Lavrin, Mirko Javornik, Vladimir Premru in Milena Mohorič, to so nedvomno imena, ki imajo kaj malo skupnih potez.

Vsekakor je značilno, da nista Rilkeju posvetili večje pozornosti obe vodilni literarni reviji Dom in svet in Ljubljanski Zvon, saj ni v njiju izšel noben samostojen prikaz njegovega pesniškega sveta niti prevod njegovega dela, zaslediti je le nekaj opazk in omemb. To dejstvo je še zlasti nenavadno za Dom in svet, saj so se okrog njega zbirali pisci, ki jim Rilkejeva religiozna panteistična vizija sveta nikakor ni bila tuja. Med drugim se da to razbrati iz nekaterih njihovih omemb nemškega pesnika, ki se pojavljajo na straneh te revije. Vendar pa je seveda tudi res, da se ta vizija, ki je po svoji naravi in načelih, kakršna so v njej uveljavljena in za katera je značilen izrazit individualizem, precej razlikuje od konfesionalnega teističnega duha, ki prevladuje v tej reviji.

Dosti večji odmev je imel Rilke pri srednješolski katoliški generaciji, ki se je zbirala okrog Mentorja in Žara, posamezne prevode njegove poezije pa je objavljala tudi v Mladiki. Pri njej je avtor zbirke *Das Stundenbuch* naletel na naravnost navdušen sprejem, ki je našel svoj konkreten izraz zlasti v Čampovih prevodih, medtem ko je Jože Kastelic mimo prevodov prispeval tudi samostojno razmišljanje o njegovi poeziji.

Tudi Slovenec je zlasti proti koncu dvajsetih let, ko je v njegovi kulturni redakciji deloval Silvester Škerl, kazal precej zanimanja za Rilkejevo delo, kasneje pa so vsi samostojnejši glasovi o njem v tem listu potihnilili.

Nasprotno pa slovensko liberalno časopisje Rilkeju vse do druge polovice tridesetih let skoraj ne posveča nobene pozornosti. To še zlasti velja za idejno okoreli Slovenski Narod, medtem ko mlajše in manj stereotipno Jutro za deseto obletnico pesnikove smrti slednjič le obširneje spregovori o njem, v njegovi prilogi Življenje in svet pa proti koncu tridesetih let izide tudi članek, ki protestira zoper politično zlorabo pesnikovega imena v nacistični Nemčiji. Isti motiv in sočutje do okupirane Češkoslovaške spodbudi tudi Božidarja Borka k opisu čeških motivnih sestavin v Rilkejevem delu, ki ga tik pred vojno objavi v Obzorjih.

Vse to kaže, da je potekal Rilkejev odmev v našem periodičnem tisku po dveh osnovnih poteh. Prvo predstavlja izrazito literarno estetski kriterij, ki vpliva na glasove o njem, uveljavlja pa se v Modri ptici in pri avtorjih, ki jih zanima predvsem pesniška učinkovitost njegovih umotvorov. Drugo smer zastopajo po eni strani objave v Slovincu, v katerih prevladuje ideološko nagnjenje do pesnikovih mističnih vizij Boga in človeka, po drugi strani pa odziv med katoliško srednješolsko mladino, ki išče v njem tako esteta kakor idejnega vodnika. Proti koncu tridesetih let se pojavlja pesnikovo ime v našem tisku tudi v zvezi z zadnjimi političnimi dogodki v Evropi.

V primerjavi z evropskimi glasovi o Rilkeju je torej odmev njegovega dela v naši javnosti zelo šibak in enostranski; pojavil pa se je tudi z dokajšnjo zamudo, saj se začne slovenska publicistika obširneje ukvarjati z njim šele v letih po njegovi smrti. Ta ugotovitev se da razložiti z znanim dejstvom, da smo Slovenci vse do konca prve svetovne vojne živeli v okviru avstrijske državne tvorbe in je bila zato tudi naša humanistična izobrazba izrazito nemška. Tako tudi ni bilo razloga, da bi se naša javnost seznanjala z Rilkejem v prevodih, ali da bi potrebovala kakih obsežnejših prikazov njegovega dela, ki ga je lahko spremijala in spoznavala neposredno, kakor so ji bile neposredno dostopne tudi nemške interpretacije in ocene pesnikovega literarnega opusa. Razen tega so naše revije v tem času, ko je bil nemški kulturni in politični vpliv na Slovenskem docela prevladujoč, v obrambi slovenske nacio-

nalne samobitnosti usmerjale pozornost svojega občinstva predvsem k slovanskim in drugim kulturnim območjem, izogibale pa so se objav in poročil o nemški literaturi in kulturi, ker bi s tem samo še poglobljale ta vpliv.

Šele po vojni je postala potreba po prevajanju in esejističnem prikazovanju Rilkejevega pesniškega sveta intenzivnejša, čeprav ni mogoče zanikati resnice, da je velik del naših nemško izšolanih intelektualcev še naprej nemoteno spremljal razvoj nemške literature pri samem viru, zato tudi omembe v slovenskem tisku, ki govorijo o Rilkeju in ki se vse, z izjemo treh opozoril na pesnika v LZ, pojavijo šele po vojni, suponirajo poznavanje njegovega dela. Kot veliko literarno odkritje učinkuje pesnik le pri mlajši in najmlajši literarni generaciji, ki tudi začuti najmočnejšo potrebo po prevajanju njegove lirike.

Povečan interes za Rilkejevo delo po njegovi smrti pa je nemara v zvezi tudi s porastom zanimanja zanj tako v sami Nemčiji kakor tudi v Franciji in na Češkem, saj so bili s temi deželami naši kulturni stiki najmočnejše razviti. Hkrati s tem pa je seveda treba omeniti tudi velik vpliv nemškega ekspresionizma na naše književno obzorje: le-ta je namreč povzel Rilkejevo liriko v nekaterih svojih izraznih prizadevanjih in jo intenzivneje vključil v sodobno literarno dogajanje pri Nemcih.

Vsekakor bi presegalo okvir pričujočega razpravljanja, če bi skušali na podlagi storjene raziskave podrobneje opredeliti tiste duhovne silnice v slovenskem kulturnem prostoru, ki so bile najbolj sprejemljive za takšen pojav, kot je Rilkejevo pesniško delo, saj bi tovrsten prikaz, če bi hotel biti kolikor toliko popoln in zanesljiv, zahteval obširnejši oris idejne in konceptualne konstelacije revij in časopisov, v katerih se pojavljajo glasovi o pesniku, razlago miselnih in estetskih nazorov posameznih piscev, analizo pobud, na podlagi katerih so se posamezni glasovi porajali, predstavitev odnosa posameznih literarnih skupin do pesnika, kakor tudi obravnavo njegovih vplivov na naše ustvarjalce. Vse to pa so vprašanja, ki morajo zaenkrat ostati odprta, saj bi nanja lahko odgovorilo šele več različno zastavljenih znanstvenih raziskav pesnikovega vpliva in odmeva pri nas.

Pričujoče besedilo, ki je tu objavljeno v skrajšani obliki, je nastalo 1967. leta in predstavlja le del širše zasnovane razprave o Rainerju Mariji Rilkeju, katere monografski del o pesniku je izšel kot spremna beseda v knjigi *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*, Ljubljana, DZS 1977. Opozorim naj še na to, da sta zdaj razjasnjeni tudi začetnici avtorice članka z naslovom *Rainer Marija Rilke v Mentorju 1927* (glej *Primerjalna književnost* 1979, št. 2, str. 14, op. 20). Gre za Doro Pegan, kasneje poročeno Vodnik.

OPOMBE

³⁵ To mesto v *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* precej natančno pojasnjuje Emil Gasser v svoji razpravi *Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes*, poglavje *Rilkes Verhältnis zu Jacobsen und Ibsen*. Bern, 1925.

³⁶ Anton Ocvirk, *Literarni zapiski III. Rainer Maria Rilke*. Modra ptica 1929/30, št. 4, str. 85–87.

³⁷ Na svoj način se to izraža tudi v dejstvu, da tedaj v ljubljanskih knjižnicah Rilkejevih zadnjih del ni bilo dobiti, saj se je ves izbor njegovih knjig omejeval predvsem na zgodnja dela in ni upošteval zbirke, ki so izšle po *Das Stundenbuch*. Podatki v *Imeniku knjiga javne dvorske knjižnice v Ljubljani* 1929, v *Imeniku knjig Ljudske knjižnice Prosvetne zveze v Ljubljani* 1936 in v *Imeniku knjig Šentjakobske knjižnice v Ljubljani* 1928, 1930, 1935 in 1941 kažejo, da so te knjižnice razpolagale z naslednjimi Rilkejevimi knjigami: *Erzählungen und Skizzen*, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *Das Buch der Bilder*, *Ausgewählte Gedichte*, *Geschichten vom lieben Gott*, *Die Liebe der Magdalena*, *Requiem*, *Das Stundenbuch*, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. To stanje v naših javnih knjižnicah priča, da je bila po vsem videzu tudi splošna usmerjenost bralcev vezana predvsem na Rilkejeva zgodnejša dela in se zato knjižnice niso oskrbele z njegovimi kasnejšimi knjigami, čeprav so brez dvoma spremljale vse izdaje založbe Insel, pri kateri so ta dela izhajala.

³⁸ Rainer Maria Rilke–Mirko Javornik, *Spev o ljubezni in smrti korneta Kristofa Rilkeja*. Modra ptica 1929/30, št. 11, str. 303–308.

³⁹ Fürstin Marie von Thurn und Taxis–Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, str. 99. München, Berlin, Zürich, 1932.

⁴⁰ Josip Vidmar, *Oton Župančič kot prevajalec*. Modra ptica 1929/30, št. 7, str. 153–154.

⁴¹ Lilly Nowy, *Paula von Preradović*. LZ 1930, št. 3, str. 176–177.

⁴² s. š. (Silvester Škerl), *Dva pesnika* (Luiz Vaz de Camoes in R. M. Rilke). Slovenec 1930, št. 244, str. 7.

⁴³ Robert Faesi, *Rainer Maria Rilke*, Zürich, Leipzig, Wien. (Knjiga je prvič izšla leta 1919, v nekoliko spremenjeni obliki in s Hünichovim dodatkom Rilkejeve bibliografije ponovno leta 1921.) Gert Buchheit, *Rainer Maria Rilke*, Zürich, 1928. Edmond Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, Pariz, 1927. Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, Insel Verlag, Leipzig, 1928. Geneviève Bianquis, *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Pariz, 1926, str. 195–312. Emil Gasser, *Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes*, 1925. Heinz Robert Heygrodt, *Die Lyrik R. M. Rilkes*, Freiburg, 1921.

⁴⁴ Fred Unger (Janez Gregorin), *Romanski in slovanski kipar: Dvoje vrhov*. Žar 1930/31, št. 1, str. 8–10.

⁴⁵ R. Maria Rilke, *Auguste Rodin*. Sämtliche Werke V, str. 191.

⁴⁶ Na to poleg nekaterih prispevkov v Žaru in Mentorju značilno opozarja tudi črtica Kmetovega Joža (Jožeta Žabkarja) *Ko je pri nas kostanj cvetel* v Žaru 1930/31, št. 10, str. 210–212. V njej avtor med drugim pripoveduje tudi o tem, kako je bral »neko zbirko nemških pesmi«, in pri tem citira nekaj verzov pesmi *Das ist dort, wo die letzten Hütten sind*, ki je bila objavljena v zbirki *Mir zur Feier*.

Nič manj značilen ni prispevek Jožeta Udoviča, ki je v Dijaškem rokopisnem listu Domnače vaje 1931/32 prevedel odlomek iz *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* in pa nekaj pesmi iz *Das Stundenbuch*. V marjaniškem dijaškem rokopisnem glasilu Plamen pa je naslednjega leta pod naslovom Misel tudi France Novšak prevedel eno pesem iz *Das Stundenbuch*.

⁴⁷ Jože Kastelic, *Rainer Maria Rilke*, Žar 1931/32, št. 1, str. 28–32.

⁴⁸ R. M. Rilke, *Gedichte*. Ausgewählt von Katharina Kippenberg. Insel Verlag, Leipzig 1927. Domneva, da se je Kastelic pri svojih citatih in prevodih opiral na to knjigo, izhaja iz ugotovitve, da so vsi citati in prevodi, ki ne izvirajo iz zbirke *Das Stundenbuch*, zastopani v omenjenem izboru Rilkejeve lirike. Malo verjetno je namreč, da bi Kastelic poznal vse Rilkejeve pesniške knjige od *Mir zur Feier* do *Neue Gedichte*.

⁴⁹ Benjamin (Jože Kastelic), *Nekje je grad (Ist ein Schloss)*, iz: *Mir zur Feier; V resni uri (Ernstes Stunde)*, iz: *Das Buch der Bilder*. Žar 1931/32, št. 1, str. 25 in 33.

⁵⁰ Božo Vodušek, *Anthology of modern english poetry*. DS 1931, št. 7–9, str. 409–410.

⁵¹ Vladimir Premru – Milena Mohorič, *Iz nemške moderne lirike*. Modra ptica 1931/32, št. 9, str. 273–280.

⁵² Milena Mohorič, *Nemška moderna lirika*. Ibid., str. 269–273.

⁵³ Milena Mohoričeva se sklicuje na naslednje vire: Oskar Walzel, *Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, Berlin 1920; Dr. Hans Roll, *Deutsche Lyriker von Liliencron bis Werfel*, 1931; Gustav Wenz, *Deutsche Lyrik von Johann Gottfried Herder bis Stefan George*, Leipzig 1927; Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung*, 1920, Deutsche Dichten.

⁵⁴ Omenjajo ga: Mirko Ferencak v članku *Stefan Zweig*. LZ, št. 5, str. 280–286. Pisec v njem oporeka trditvam, da sodi Zweig v isto duhovno območje kot Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Altenberg in Rilke, čeprav ne zanika morebitnega vpliva teh avtorjev nanj. Kar zadeva Rilkeja, je odnos med njim in Zweigom do neke mere razviden iz njune korespondence 1907–1908 in pa iz dokaj številnih Zweigovih člankov in govorov o njem, ki vsi kažejo, da je imel Rilke v Zweigovem duhovnem svetu zelo pomembno vlogo.

Božidar Borko v svojem poročilu pod naslovom *Miroslav Krleža: Moj obračun s njima*. LZ 1932, št. 10, str. 625–629. Gre za oceno prvih knjig Krleževih Zbranih spisov, pri čemer pisec omenja tudi njegove eseje, med katerimi posebej opozarja tudi na esej o Rilkeju.

Pod naslovom *Miroslav Krleža: Zbrani spisi* izide podobno poročilo tudi v Književnosti 1932/33, št. 3, str. 110–111. Tudi tu poročevalec posebej omenja Krležev esej *Lirika Rainera Marie Rilkeja*. Poročilo je anonimno, vendar ga je skoraj gotovo napisal urednik revije Bratko Kreft, ki je bil znan obudovalec in zagovornik Krleževega dela.

⁵⁵ Anton Ocvirk, *Alekszej Remizov ali skrivnost človekove usode in sveta*. LZ 1932, št. 11/12, str. (544–554, 599–606), 704–710.

⁶⁵ Edvard Kocbek, *Luči na severu*. DS 1932, št. 9/10, str. (89–98), 175–181.

⁶⁷ Rajko Ložar, *Študije ob Meštrovicu*, II. poglavje. DS 1932, št. 7/8, str. 257–267. V istem letniku DS omenja Rilkeja tudi Silvester Škerl v članku *Ruth Schaumann*, (št. 9/10, str. 379–384). V njem pisec razpravlja o antipodnih smereh v pesništvu, ki se kažejo med nagnjenjem k formalizmu na eni in globoko vsebino na drugi strani. Med predstavnike slednje smeri, ki jo pisec ceni više od prve, uvršča tudi Rilkeja.

⁶⁸ Alojz Gradnik, *Elizabeth Barrett-Browning*. LZ 1933, št. 1, str. 64.

⁶⁹ Na takšen Gradnikov odnos do prevajanja poezije je naslednjega leta v Sodobnosti reagiral Joža Glonar. V članku *Iz naše prevodne literature* (Sodobnost 1934, št. 1/2, str. 72–76) spregovori na koncu tudi o Gradnikovih predstavah Browningove. Tu citira Gradnikovo oceno Rilkejevih prevodov te pesnice, vendar pa se ne zaustavlja ob njej, marveč ga zanima samo toliko, kolikor z njo ilustrira Gradnikov »nekoligialen«
odnos do avtorice *Portugiških sonetov*.

⁶⁰ Anton Ocvirk, *Lucien Tesnière in kritike o njegovi knjigi »Oton Župančič«*. LZ 1933, št. 10, str. (552–557), 612–617, (677–681).

⁶¹ Rainer Maria Rilke – Jože Kastelic, *Moj Bog*. Mladika 1933, št. 6, str. 230.

⁶² Mirko Javornik, *Svidenje z Rimom*. Modra ptica 1933/34, št. 2, str. 35–46. Javornik v tem svojem zapisu med drugim govori tudi o kamniti lopvi v velikem vrtu pred Porta del Popolo, blizu Ville Borghese, kjer da je Rilke živel in pisal, kot sporoča plošča na njej, »knjigo svojih Urk«. K tej informaciji doda še svojo oznako Rilkejeve poezije, ki jo imenuje »bolestno tožna lirika vase pogreznjenega človeka, ki je nehal hoteti«
ob pogledu na ostanke starodavnega Rima. Ta oznaka je seveda čista improvizacija, prav tako pa tudi ni točna trditev, ki jo je pisec menda prebral na vzdani spominski plošči, saj je *Das Buch von der Armut und vom Tode*, na katero bi se napis edino lahko nanašal, nastala med 13. in 20. aprilom 1903 v Viareggiu in ne v Rimu, kjer se je Rilke mudil šele koncem tega leta. Pač pa je tu tedaj začel pisati *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. – Javornik omenja Rilkeja še v prvi številki tega letnika Modre ptice, kjer v informativni rubriki *Razno. Ali veste...* podaja bilanco objavljenih del v tej reviji do njenega petega letnika in pri tem registrira tudi svoj prevod *Korneta* (Modra ptica 1933/34, št. 1, str. 31). V četrti številki pa v isti rubriki poroča o izidu Saninovega romunskega prevoda Rilkejevih pesmi. (Modra ptica 1933/34, št. 4, str. 128).

⁶³ Peter Donat (Miran Deržaj), *Štefan George*. Modra ptica 1933/34, št. 4, str. 122–124. Deržaj tu povzema zelo neugodno Krležovo oznako Georgejeve poezije, ki jo je Krleža objavil v reviji Danes. V svojem članku Krleža govori tudi o Rilkeju in še nekaterih drugih predstavnikih »nemške dekadentske lirike na prehodu dveh stoletij«.

⁶⁴ Juš Kozak, *Maske. Pogovor s kritikom – etikom*. LZ 1934, št. 1, str. 19–29.

⁶⁵ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *Jesenski dan*. Mentor 1934/35, št. 5, str. 113.

⁶⁶ R. M. Rilke, *Gedichte*. Ausgewählt von Katharina Kippenberg, Leipzig, 1927. – Domnevo, da se je Čampa opiral na ta izbor, vzbuja dejstvo, da je v istem letniku Mentorja priobčil dva svoja prevoda Rilkejeve poezije in sicer eno pesem iz zbirke *Mir zur Feier*, drugo pa iz *Neue Gedichte*. Ker je malo verjetno, da bi imel Čampa v rokah vse tri Rilkejeve zbirke, ni izključeno, da je pesmi našel v omenjenem izboru, kjer so vse tri zastopane. To še toliko prej, ker je imela to knjigo tudi Šentjakobska knjižnica, medtem ko zbirke *Mir zur Feier* in *Neue Gedichte* v Ljubljanskih knjižnicah niso bile dostopne.

⁶⁷ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *To je ondod*. Mentor 1935/36, št. 3, str. 59; *Panter*, št. 9/10, str. 203.

⁶⁸ Čampovi prevodi so hudo pomanjkljivi. To še posebej velja za prvi dve pesmi, v katerih ne manjka izraznih in ritmičnih okornosti, smiselnih netočnosti in foničnih nedoslednosti, tako da sta obe pesmi le še blede in iznakažena podoba originala. Prevod *Panterja* je vsekakor bolj zvest izvirniku. Pesem je dosledno pisana na metrični obrazec peterostopičnega jamba, ki se ga v glavnem drži tudi prevod, ne upošteva pa izohronije, tako da se v primerih, kjer ta ni realizirana, gladka melodija verza zlomi prav na verzem koncu, ko bi morala podpreti fonično učinkovitost verznega konca. Večkrat se tudi primeri, da mora prevod v korist rime žrtvovati vsebinsko zgoščenost, pa tudi ritmično in figurativno vrednost originala. Zanimivo pa je, da se je Čampa sploh lotil prevajanja *Panterja*, saj je sicer njegovo prevajalsko zanimanje usmerjeno predvsem k Rilkejevi zgodnejši liriki, ki jo označujejo močne romantične poteze, tako da je prevod te pesmi edini Čampov poseg v zbirko *Neue Gedichte* in je prav možna domneva, da je na njegovo izbiro vplivala predvsem znamenitost te pesmi.

⁶⁹ Ostale omembe se pojavljajo v spominskem članku Borisa Rihteršiča o romunskem pisatelju Panaitu Istratiju (LZ 1935, št. 4/5, str. 299–300), v katerem avtor pri-

merja njegovo vročično ustvarjanje z Rilkejevim in Klabundovim, in pa znova v Javornikovi rubriki *Ali veste ...*, kjer pisec poroča o knjigi Borisa Pasternaka *Ohromvaja gramota*, v kateri avtor med drugim govori tudi o Rilkeju (Modra ptica 1935/36, št. 3, str. 96.)

⁷⁰ Franc Terseglav, *Novo poganstvo*. DS 1935, št. 1/2, str. 1–23.

⁷¹ Miran Jarc, *Dekle iz uradniške družine*. LZ 1935, št. 12, str. 627–634.

⁷² (Božidar Borko), *Rainer Maria Rilke*. Jutro 1936, št. 298, str. 17.

⁷³ Joseph François Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*. Paris, 1936.

⁷⁴ To mesto se v Borkovem prevodu glasi: »Umetnina je dobra tedaj, če je nastala iz potrebe. Po tej vrsti njenega postanka jo moremo presojeti, drugega merila za presojo ni.« Citat je iz prvega Rilkejevega pisma mlademu pesniku Franzu Xaverju Kappusu, ki mu ga je pisal iz Pariza 17. februarja 1903. leta. Pismo je bilo prvič objavljeno v almanahu *Inselschiff* 1926/27.

⁷⁵ Na to opozarja dejstvo, da Borko govori o Rilkejevem koroškem izvoru, medtem ko Angelloz to trditev zavrača.

⁷⁶ Janko Lavrin, *Rainer Maria Rilke*. Prev. Peter Donat. Modra ptica 1936/37, št. 9, str. 274–281.

⁷⁷ Lavrinov citat ni docela skladen z originalnim odlomkom. Prim. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Sämtliche Werke VI, Frankfurt am Main, 1966, str. 723.

⁷⁸ Ti verzi izvirajo iz naslednjih pesmi in pesniških zbirk: *Das ist mein Streit (Advent)*, *Vor lauter Lauschen und Staunen sei still (Mir zur Feier)*, *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen (Das Buch vom mönchischen Leben)*, *Die Dichter haben dich verstreut (Das Buch vom mönchischen Leben)*, *Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe (Das Buch vom mönchischen Leben)*, *Alle, welche dich suchen, versuchen dich (Das Buch von der Pilgerschaft)*, *Wolle die Wandlung (Sonette an Orpheus, drugi del)*, *Die neunte Elegie (Duineser Elegien)*.

⁷⁹ Ruth Mövius, *Rainer Maria Rilkes Stundenbuch*, Leipzig, 1937.

⁸⁰ »... der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und es wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben.« *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Sämtliche Werke VI, str. 714. Tudi ta citat je precej nasilno iztrgan iz konteksta.

⁸¹ Hans Galinsky, *Deutsches Schrifttum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit (1919–1935)*. München, 1938.

⁸² Vladimir Pavšič, *O dekadentnosti v sodobni literaturi*. LZ 1936, št. 5/6, str. 256–260.

Omemba A. Mrveca (Mirka Koširja) v članku *Slepa filozofija in slepi filozofi* (Sodobnost 1936, št. 10, str. 578–580) je manj značilna od ostalih. Avtor povzema in ocenjuje neko predavanje nemškega filozofa Lieberta na ljubljanski univerzi in pri tem navaja tudi naslednje Rilkejeve besede, ki naj opredelijo človekov nejasni in negotovi položaj v svetu: »Ne vemo, kaj smo.« Citat se pojavlja v sestavku docela naključno in brez globlje povezave s kontekstom.

⁸³ Vladimir Premru, *Lou Andreas-Salomé*. Modra ptica 1936/37, št. 4, str. 127–128.

⁸⁴ Jože Cukale, *Ivan Čampa – Iz belih noči*. DS 1937/38, št. 5/6, str. 255–256.

⁸⁵ Pavel Karlin, *Pesnik in Führer*. Življenje in svet 1938, knjiga 24, str. 43.

⁸⁶ V članku *Kultura in Slovenci* (Dejanje 1938, št. 5, str. 145) Edvard Kocbek uvodoma govori o ustvarjalčevem odnosu do resničnosti in pri tem citira naslednje Rilkejeve besede: »Tam, kjer ustvarjam, sem resničen.« Na ta stavek Kocbek nato naveže svojo misel o kulturi, ki zahteva od človeka popolno udeležbo in se ne ozira na druge nagibe v njem. Navedeni citat izvira iz Rilkejevega pisma Lou Andreas-Salomé 8. avgusta 1903, v katerem pesnik obširno razpravlja o problemu umetniškega ustvarjanja. V Modri ptici 1938/39, št. 3, str. 78–79 pa Branko Rudolf v svojem potopisnem dnevniku *Štirinajst dni v Parizu* navaja naslednjo Rilkejevo misel: »Lepota je vedno nekaj, kar je prišlo poleg, in mi ne vemo kako.«

⁸⁷ Janko Samec, *Bog. Spominu R. M. Rilkeja*. Obzorja 1938, št. 3/4, str. 91.

⁸⁸ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *O, če srce*. Mladika 1939, št. 6, str. 222.

⁸⁹ Božidar Borko, *Rainer Maria Rilke in češka Praga*. Obzorja 1939, št. 7, str. 306–309.

⁹⁰ To mesto iz Rilkejevega pisma navaja Ellen Key v svoji študiji *Ein Gottsucher* (Seelen und Werke, str. 159), odkoder ga prevzema tudi Angelloz. Borkova verzija citata je precej skrajšana.

⁹¹ *Das Heimatlied*. Larenopfer. Sämtliche Werke I, Frankfurt am Main, 1955, str. 69.

⁹² *Zwei Prager Geschichten*. Sämtliche Werke IV, Frankfurt am Main, 1961, str. 99.

⁹³ Božidar Borko, *Chateaubriand*. LZ 1939, št. 5/6, str. 238–241. Pisec poroča o novem biografskem delu Andreja Mauroisa »Chateaubriand« in mimogrede opozarja na sorodnosti med romantizmom tega francoskega humanista in Rilkejevo romantično predstavo o svetu, pri čemer posebej omenja podobnosti v njunem odnosu do ljubezni in smrti. – Filip Kalan-Kumbatovič, *Iz dnevnika. O pevcu večnih studentev*. Sodobnost 1939, št. 1, str. 16. Kalan se v tem članku med drugim zaustavlja tudi ob svoji nekdanji lektiri in ugotavlja, da od nje ostaja zmerom manj takih knjig, ki bi jim veljala vsa njegova pozornost. Deležni so je samo »Prešeren in nekaj iz svetovno moderne, nekaj Rilkeja in Goethe in stari Kitajci in nemara še François Villon.« – Janez Gradišnik, *V senci jutrišnjega dne*. Dejanje 1939, št. 10, str. 437–440. Pisec povzema vsebino istoimenske knjige holandskega filozofa Huizinga, kjer avtor govori tudi o odmiku umetnosti od razuma in logične razumljivosti, pri čemer ugotavlja, da sta Rilke in Valéry svojim sodobnikom mnogo manj razumljiva, kot sta bila Goethe in Byron svojim.

⁹⁴ Lino Legiša, *Alojz Gradnik – Večni študenti*. Dejanje 1939, št. 1, str. 40–44.

⁹⁵ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *Dekliške postave*. Mladika 1940, št. 8, str. 268; *Pesmi deklic*, št. 11, str. 370.

⁹⁶ Vladimir Pavšič, *Po zlatih lestvah*. LZ 1941, št. 1/2, str. 76–81.

Anton Ocvirk:
LITERARNA TEORIJA

*Izdal Inštitut za slovensko literaturo
in literarne vede SAZU.*

*Založila Državna založba
Slovenije.*

*Ljubljana, 1978. (Literarni leksi-
kon, 1).*

Prvi letnik Literarnega leksikona, ki ga izdaja Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, nas v slovenskem kulturnem prostoru sooča z novo izkušnjo: Razmišljanje o njej je ob pričujočem prvem zvezku upravičeno, ker so v njem navedene izhodiščne teze, problematika in programska usmeritev naslednjih zvezkov. Vsak med njimi obsega posamezno geslo (ali nekaj gesel), ki je obravnavano s primerjalnega vidika in se mu avtor bliža z določenega teoretskega izhodišča. Ni dolgo tega, kar smo prvič dobili v roke leksikon literarnih pojmov, urejen po abecednem zaporedju gesel, ki je izšel pri Cankarjevi založbi (glej Primerjalno književnost 1, 1978, št. 1/2, str. 54–57). Četudi gre za povsem drugačen tip dela, bi bilo zanimivo ob začetnem opisu napraviti vsaj eno primerjavo. V literarnem leksikonu CZ, ki vsekakor na ustrezen način služi svojemu namenu, posamezno geslo ni stabilizirano. Kontekst gesla je slabo razviden, ker so se avtorji morali omejiti na skope podatke, načelne trditve in definicije. Lahko bi rekli, da služi kot pripomoček, ki ne daje vedenja oziroma celostnega pogleda na določene literarne pojave in pojme. V literarnem leksikonu SAZU pa je geslo obravnavano v posameznem zvezku, tako da se kljub še vedno očitni prostorski omejenosti pokaže v vseh pomenskih razsežnostih. To pa je mogoče le v kritičnem soočenju z različnimi literarnoteoretskimi izhodišči.

V uvodnih besedah prvega zvezka poudarja dr. Anton Ocvirk: izhodišče leksikona je potemtakem v bistvu posvečeno slovenski besedni umetnosti, a z vidikov, ki nam razjasnjujejo, kako so se v njej udomačili razni tuji vzorci in pogledi na

ustvarjanje. Iz tega izhaja, da je nemogoč kakršenkoli dogmatizem, odpraviti pa je treba tudi predsodke, ki so se zakoreninili v slovenski literarni zgodovini. Žal v naši literarni teoriji doslej še ni nastalo kaj dosti strokovnih raziskav. Avtor ugotavlja, da se Jakob Kelemina, ki je napisal pregled literarne vede, zaradi prevelikega opiranja zgolj na nemško strokovno literaturo ni uveljavil; razvijala pa se je le pedagoška stran, ki je že načelno vključena v normativnost. Prav lahko pritrdimo avtorju, da srednješolski pouk zapira tisti prostor, kjer se soočajo različni pogledi na besedno umetnost, ki pa so nujno potrebni za oblikovanje ustreznih poti k vsakemu konkretnemu literarnemu delu. Hkrati je to tudi odraz dosedanega stanja literarne teorije na Slovenskem. Novejše polemike kažejo nevzdržnost takšnega položaja, tako da se vse bolj uveljavlja spoznanje o pomembnosti znanstvene literarne teorije.

Odlika prvega zvezka Literarnega leksikona je prav gotovo njegova nazornost in sistematičnost. Avtor deli problematiko na štiri poglavja. V prvem razloži pomenske opredelitve izraza in določi vsebinski obseg ter predmetna področja stroke. Ostala tri poglavja zajemajo po eno predmetno področje: dobo, pesniško osebnost in literarno delo. Avtor ogradi pojem doba od enostavnega razumevanja in hkrati pokaže, po kakšnih zahtevah določa to kategorijo s primerjalnih vidikov zasnovana stroka. Literarnoteoretični pogledi na pesniško osebnost so posvečeni biografiki in psihološkemu orisu osebnosti. Po avtorjevem mnenju je v biografiki prišel najdlje pozitivizem, medtem ko je psihološko plat osebnosti najgloblje razčlenila psihoanaliza. Vendar pa ugotavlja, da obe navedeni metodi ne moreta ustrezno razložiti pojava umetnosti. V zadnjem poglavju opredeli proces nastajanja literarnega dela; pri tem se izogiba vseh skrajnosti različnih teorij in trdi, da nastanek dela sodi na mejno področje med psihologijo in literarno vedo in da je literarno delo specifi-

**KNJIŽNI
ZAPISKI
IN
OCENE**

čen estetski organizem. V tem okviru zavrača filozofski pristop, češ da se ukvarja le s posameznimi kategorijami, ki ne prekrivajo celote umetnostnega pojava. Tu lahko imamo vsak svoje zadržke, lahko pustimo avtorju pravico do njegovega stališča, vendar se sprašujemo, zakaj ni uvrstil v razpravo estetike kot filozofske discipline, saj je med starejšo normativno poetiko in literarno znanostjo, kakršna je nastala v 19. stoletju, časovna vrzel. Tukaj ne moremo mimo estetskih koncepcij, ki so odvisne od temeljnih filozofskih usmeritev od Baumgartna do Hegla. S tem pa smo prišli do meje znanstvene literarne teorije, saj je znano, da je filozofija tista, ki določa in preučuje temelje znanosti. Naj se do tega vprašanja opredelimo kakorkoli, v prvem zvezku Literarnega leksikona bomo vsekakor našli aktualno in vznemirljivo problematiko, ki mora zaposlovati vsakogar, ki se ukvarja z besedno umetnostjo.

M. Kovačevič

Janko Kos:
LITERATURA

Izdal Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede SAZU.

Založila Državna založba Slovenije. Ljubljana, 1978.

(Literarni leksikon, 2).

Pojem literatura je eden od osrednjih terminov literarne vede, vendar pa njegov pomen v vsakdanji rabi izgublja svoje temeljne določitve. Avtorjev napor je osredotočen na natančno opredelitev pojma, kakršno zahteva literarna teorija kot znanstvena stroka. To pomeni, da se je moral najprej spoprijeti z etimološko in zgodovinsko problematiko, na podlagi katere ugotavlja, da se je v evropski literaturi uveljavil za besedno umetnost termin literatura, nato pa raziskuje, kako se je le-ta udomačil v slovenskih razmerah. Navedena problematika je razvrščena v prva tri poglavja in pomeni nekak uvod v raziskovanje in utemeljevanje pojma literatura v sodobni literarni vedi.

Premiki v obsegu in vsebini pojma literatura so se zgodili v 18. in 19. stoletju, v času razsvetljenstva in predromantike. Kos opozori na tri spremembe v literarni zgodovini: na uveljavljanje proze kot pravega literarnega izrazila, na opredelitev treh temeljnih literarnih vrst in na estetski doživljaj, kakor ga je utemeljil Kant v svojem filozofskem sistemu. Tak estetski doživljaj pa je po avtorjevem mnenju preveč enostranski za opredeljevanje bistva literarnega dela, zato bi bilo bolje govoriti o literarnem doživljaju, ki ohranja v sebi tudi druge plasti zavestnih odnosov do besedne umetnine. Da bi to stališče utemeljil, se mora obrniti k zgodovinskim začetkom razmišljanja o umetnosti, se pravi k Platonu in Aristotelu. V Aristotelovi *Poetiki* najde vse tri funkcije literarnega doživljaja – spoznavno, estetsko in etično, ki se med seboj neločljivo prepletajo. Vendar so naznačene fragmentarno, saj Aristotel ni poznal besedne umetnosti v današnjem pomenu. Svoja razmišljanja pa je tudi opiral na svoja metafizična izhodišča, kar je nadaljevala vsa poznejša filozofska tradicija. Šele moderna filozofija umetnosti in primerjalna umetnostna veda sta zavrnila apriorne predstave o bistvu umetnosti in postavili za izhodišče konkretno literarno delo. Kljub temu pa sta ohranili tisti dualizem, ki je značilen za Descartesa, saj pomeni vsak poskus preseganja nasprotja takšno ali drugačno varianto idealizma ali materializma. Zato ni naključje, da je avtor potegnil razvojno črto od Kanta prek Hegla do Ingardna. Prav tu pa je posegel za problematičnost aktualnega pojmovanja literature in sploh umetnosti. Tudi ontologija umetnosti išče utemeljitve pri začetkih evropske kulture, se pravi predvsem pri Aristotelu, pri katerem naj bi bila poleg gnoseološke problematike razvidna tudi že ontološka. Ontološka estetika torej najde korenine že pri Aristotelu in ne šele pri Kantu in Heglu, saj ji ta dva pomenita vrh gnoseološke estetike, na katerem je šele možen korenit prehod k ontološki problematiki in pogled v zgo-

dovino umetnosti. S takega stališča je mogoče utemeljiti avantgardno umetnost, kar pri Kosu ni storjeno. Vse tri funkcije literarnega doživljanja so pri njem strukturna celota, kar pomeni, da je avantgardna umetnost le prehodni pojav.

Sodobna filozofija umetnosti ima predvsem dve raziskovalni področji: ontološki status in ustroj literarnega dela. Avtor očita Ingardnu, da literarne umetnine kot zgolj intencionalnega predmeta ni razmejil od drugih oblik besednega ustvarjanja, in to predvsem zato, ker mu šele določen akt intencionalne zavesti podeli eksistenco. Nato avtor polemizira še s Sartrovimi, Souriaujevimi, Jakobsonovimi in Lotmanovimi koncepti; ob njih se izkaže, da niso dosegli Ingardnove doslednosti in sistematičnosti. Največji dosežek fenomenološke estetike in drugih meščanskih teorij o umetnosti, ki so ji sledile, je po Kosu to, da so v ospredje svojih raziskav postavile literarno delo, pač pa so zaradi svoje enostranskosti zašle v esteticizem, gnoseologizem ali moralizem. Zato Kos priznava literarnemu doživljanju psihofizično realnost, ki jo nadgrajuje kvazifenomenalna plast; upošteva ustvarjalni postopek umetnika in ne nazadnje poudarja, da za literarno umetnino velja tisto delo, ki strukturno spaja spoznavno, estetsko in etično v specifično celoto. S tem določa avtor ožji obseg pojma literatura, ki se razlikuje od vseh drugih oblik besednega ustvarjanja.

M. Kovačević

Marjan Dolgan:
PRIPOVEDOVALEC IN
PRIPOVED

Obzorja, Maribor, 1979.
(Razpota, 32).

Delo Marjana Dolgana je pomembno predvsem iz dveh razlogov: prvič, ker se v slovenskem kulturnem prostoru srečujemo z mladim avtorjem na doslej premalo uveljavljenem področju literarne teorije, in drugič, ker je tu z določ-

nih analitičnih vidikov prikazan prerez skozi slovensko povojno pripovedno prozo. Naloga pričujočega prispevka je opisati Dolganove raziskovalne postopke in jim določiti pomen v okviru slovenske literarne teorije.

V uvodnem poglavju so podana literarnoteoretska izhodišča, se pravi kategorije, s pomočjo katerih je opravljena raziskava. Njen namen je preučiti gledišče pripovedovalca z ozirom na to, kako vrednoti tisto, kar pripoveduje. Pripovedovalec ni identičen s pisateljem, zato je za analizo pomemben samo toliko, kolikor sodi v notranji ustroj teksta. Funkcija pripovedovalca je idejno vrednotenje tistega, kar pripoveduje; to pomeni, da je pripovedovalec tisti subjekt, ki določa pripovedni način in razporeditev tematsko-motivnega gradiva. Po avtorjevi oceni je v prizadevanjih za aktualizacijo te literarnoteoretske kategorije prišla najdlje Käte Friedemann; poleg nje pa se je oprl predvsem na razpravo Matjaža Kmecla *Novela v literarni teoriji*, ker je opredelil »temeljnih pripovednih enot« (tj. pripovednega poročila, pripovedne scene in pripovedne slike) vezal z literarnimi vrstami, ki so tu imenovane zvrsti.

Predmet Dolganove raziskave je sedem pripovednih del slovenskih pisateljev, ki sodijo v tri literarne generacije. Za dela Miška Kranjca *Pisarna*, Edvarda Kocbeka *Blažena krivda* in Andreja Hienga *Grob* je značilen pripovedovalec, ki izstopa z vnaprejšnjo idejno shemo. Pri Kranjcu je družbenozgodovinska ideja pričujoča v tolikšni meri, da obstaja nevarnost, da bo prevladala in naredila silo življenjski verodostojnosti pripovedovanega. Pri Kocbeku je prisotna eksistencialistična filozofija, pri Hiengu pa psihoanaliza, vendar ostajata v okviru življenjske skušnje oziroma verjetnosti dogodkov. V delih druge generacije, v katero spadata Jože Javoršek z *Obsedeno tehtnico* in Vladimir Kavčič z *Zapisnikom*, se pripovedovalec zakriva in izgublja vsevednost. Nastopajoče osebe se osamosvojijo s pomočjo dialoga ali monologa. To

je po Bahtinu polifoni tip pripovedi, kjer ne prevladuje nobeno izmed idejnih gledišč pripovedovanih oseb. Prevladujoče idejno gledišče pa se spet pojavi v delu Rudija Šeliga *Triptih Agate Schwarzkobler* in sicer na ravni čutne percepcije, ki prehaja v simboliko. Meja takega raziskovalnega postopka pa se pokaže ob delu Dimitrija Rupla *Čaj in puške ob štirih*. V njem se avtor identificira z vsevednim pripovedovalcem in s pomočjo sinopsisov in beležk razkriva svoj ustvarjalni postopek. Pripoved postaja torej pričevanje, ki pa ni predmet literarne teorije.

Analiza vseh sedmih pripovednih del je natančna, razvidna in v sebi logična. Marjan Dolgan si je prizadeval, da bi s pomočjo diagramov, veznega besedila in sklepne besede ostal čim bolj jasen in razumljiv. Vendar se nam vsiljuje vprašanje opredelitev iz same analize, saj je kronološka razporeditev analiziranih del dana samo kot zunanji dejavnik. Vzrok za to pomanjkljivost lahko poiščemo že v samih zastavljenih literarnoteoretskih izhodiščih. Dolgan najde oporo za analizo v Kmeclovem sistemu zvrsti in vrst. Vrste – oziroma po Kmeclu zvrsti (epika, lirika, dramatika) – so zbirni pojmi, ki ne določajo strukturne vsebine. Sistem ni utemeljen niti etimološko niti literarnozgodovinsko. Samovolja se pokaže tudi v uporabi pojma mimezis. Avtorju pomeni mehanično preslikavo realnosti v pripovedno delo, kar je popolnoma zgrešeno glede na izvor in razvoj pojma. Odsotnost nekaterih vidikov v raziskavah ima vzrok prav gotovo v tem, da avtor ne upošteva filozofskih in znanstvenih teorij, v katerih so ti temeljni pojmi nastali.

Kljub naštetim pomanjkljivostim, ki jih bo treba preverjati tako v teoriji kot v praksi, pa lahko trdimo, da je Dolganovo delo dobrodošel prispevek k tistemu, kar je bilo na Slovenskem storjeno na področju literarne teorije.

M. Kovačević

ANTOLOGIJA KONKRETNE IN VIZUALNE POEZIJE

Uredil in spremno besedo napisal Denis Poniž.

Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979. (Kondor, 176).

Poniževa antologija si zastavlja več ciljev: najprej skuša prikazati izvir konkretne poezije in pobude, ki so omogočile njen nastanek in razvoj; temu sledi razvrstitev po »vsebinskem in vsebinsko idejnem načelu«; zaradi samorefleksivne naravnosti celotne moderne umetnosti, kamor nedvomno sodi tudi konkretna poezija, pa vsebuje tretji del manifeste in teoretične spise konkretistov.

Vsekakor je treba pritrditi Ponižu, da pri iskanju izvirov in pobud za konkretno poezijo ni mogoče seči v antiko, srednji vek, renesančni in baročni manierizem, saj se tu še ne pojavlja poezija, ki bi z vključevanjem prazne površine dosegla dodatno pomensko razsežnost, ampak gre le za »vnaprej zamišljeno obliko in njej prirejeno vsebino, ki je kot taka ostala brez vpliva na današnjo konkretno poezijo« (Poniž). Zato se ni mogoče strinjati z G. R. Hockejem, ki skuša povezati srednjeveške manieristične pisce in francoske simboliste, češ da oboji verjamejo v magično delovanje besede, v konstruktivno blodnost in nagnjenje k bizarnemu igračkanju. Dokler gre namreč za poezijo, ki so ji dodani likovni elementi, so pred nami le optično-semantične tautologije, ne pa konkretna ali vizualna poezija. Med »predhodniki in vzorniki konkretnega in vizualnega pesništva« ima zato posebno mesto šele Mallarmé, ki je v svojo poezijo vključil tudi prazen prostor in s tem dosegel vidni učinek pesmi. Apollinaire veže simbolizem s futuristično, dadaistično in konstruktivistično literaturo. Zadnje dejanje pred pravim nastopom konkretne poezije pa pomeni letrizem, ki enoto svojega pesniškega govora, črko, »postavi v nič, da bi z njo obnovil vsebino pesmi« (Isou).

Kaj pravzaprav razumemo pod pojmom konkretna poezija? Ker ob

njem nastopajo še fonična, vizualna, kinetična, multidimenzionalna, objektiva, taktilna, kibernetična poezija itd., se Poniž pri razdelitvi besedil nasloni na Gomringerjevo definicijo, ki pravi, da je »konkretna poezija ... vrsta jezikovne eksperimentalne književnosti, ki reflektira in tematizira sredstvo ... jezik.« Samo ime izvira iz leta 1930, ko je T. van Doesburg uvedel pojem »konkretno« v slikarstvo in s tem označil postopke, ki ne reprezentirajo resničnosti, ampak prezentirajo in s tem tematizirajo umetniška sredstva. To pa je znani prelom med mimetičnim in nemimetičnim, ki ga je zdaj morda moč najprepričljiveje pokazati tako, da postavimo na glavo znano misel iz Heglovega *Uvoda v estetiko*, ki je veljala za mimetično umetnost, tako predelana pa postane odlična definicija vsakršne »konkretno« dejavnosti. Glasila bi se takole: konkretna poezija je pojav, ki kaže sam nase in na to, kar je, kot zunanje, ne pa na kaj drugega. (Omenjena Heglova misel je v izvirniku takšna: »Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber und das, was sie als äussere ist, vor, sondern ein anderes ...«; prim. G. W. F. Hegel, *Ästhetik I-II*, Stuttgart 1971, Reclams Universal-Bibliothek 7976-84, str. 61.)

Takšen »transport brez blaga« pa je na jezikovnem področju veliko težji kot npr. v likovni umetnosti, saj je jezik najprej sredstvo informacije in komunikacije; to pa seveda ne pomeni, da ga ni moč estetsko oblikovati, pri čemer s takšnim oblikovanjem mislimo na prostorsko-časovno strukturo, kjer črke, besede, pisava, razmiki med črkami, ki so bili prej kot nosilci informacije popolnoma v ozadju, postanejo »glavna stvar«. S tem je onemogočeno poprejšnje linearno branje, pa tudi estetsko-kontemplativna drža sprejemalca, ki mora zdaj komponirati možne tekstualizacije na prazen list papirja.

S tem pa smo po našem mnenju pri osrednjem problemu konkretne poezije sploh, namreč pri vprašanju koherence med pesniško teorijo in pesniško prakso, saj je iz povedane-

ga razvidno, da za recipiranje konkretne poezije ni dovolj le tradicionalna pasivna senzibilnost, ampak kar najintenzivnejše intelektualno in ustvarjalno sodelovanje.

Konkretna poezija skuša vsekakor ohraniti pomenske razsežnosti svojega materiala, saj bi po mnenju Siegfrieda J. Schmidta, kolikor bi jih zanikala, uknila tudi možnosti poezije same. V tem pa je ravno bistvo problema. Pomen je namreč pogosto mogoče vzpostaviti le prek teorije, pri čemer ostaja delo le še njena dokumentacija in kot tako nepotrebno in celo odvečno. Umetniško delo ne more več fungirati samostojno, ampak le v tesni prežetosti s teorijo. Ob tem vidi Schmidt samo dvoje možnosti: ali je treba vzpostaviti popolnoma nov pojem umetnosti, ki ne bo več orientiran v delo, ali pa imeti umetnost za zgodovinsko preseženo razvojno stopnjo. Kakor hitro namreč dopustimo sovpadanje teorije in umetniške prakse, zanikamo posebni značaj umetnosti kot *poiesis*, s tem pa tudi pravico do njenega obstoja. To dogajanje, ko se »specifično estetska refleksija osamosvoji do te mere, da ji v skrajni instanci prehod v delo (mise en oeuvre) ni več potreben,« imenuje Mikel Dufrenne prestop v »novi idealizem«.

Vendar pa, če lahko verjamemo nekaterim teoretikom konkretne poezije, stvar le ni tako tragična. Če je res konec z literaturo kot zabavo in kontemplativnim predahom, kjer je sprejemalec ostajal vseskozi pasiven in neaktiven, medtem ko je ob konkretni poeziji soustvarjalen in dejaven, mora estetska struktura teksta vsebovati tudi »politično« razsežnost, ki vodi v »permanentno ustvarjalno revolucioniranje življenja« in sveta, ki naj znova zveže človeka in umetnost. Konkretna poezija naj bi bila torej družbenopolitično bolj ostra od angažirane, saj kaže na nujnost progresivne spremembe »vsega obstoječega«. V isti sapi pa nam teoretiki zatrjujejo, da konkretna poezija »nikakor ni moralna ali politična« (Schmidt). Morala in politika sta namreč tista dva elementa, ki sta imela največ

moči nad tradicionalno posnemovalsko umetnostjo. Kje pa naj se umestita v nemimetični strukturi konkretne poezije? Nikjer drugje kot prav v teoriji, ki kot »mimetični« del konkretne poezije omogoča identifikacijo in s tem katarzo, ki je zdaj v očiščenju od vsakdanjega jezika in v spoznanju drugačne jezikovne možnosti. Politična razsežnost pa je gotovo v njeni veri, da zmore spremeniti sprejemalčevo zavest in njegova pričakovanja, s čimer je znova poudarjena utopična perspektiva o avtentičnem življenju v umetnosti.

Vendar pa zadeve niso tako preproste tudi na samem področju konkretne umetniške prakse. »Inovativni mik in umetniško-politična provokacija zelo hitro bledita, ker je (v konkretni poeziji, op. J. V.) estetska in semantična ponudba zelo majhna« (Schmidt). Kajti če tekst, pri katerem se sintaksa, semantika in kombinatorika nagibajo k ničli, jemljemo zgolj kot tekst, brez teoretičnega povratnega odkrivanja, nam zbuja dolgočasje. Pa tudi če nam uspe (s teorijo ali brez nje) tekst dešifrirati, se pojavi vprašanje ponovnega branja, ki je tako značilno za tradicionalno posnemovalsko literaturo. Razrešeni rebus nas ne zanima več, saj smo od njega dobili vse, kar smo hoteli. Marxova misel o večni normi in nedosegljivem vzoru umetnosti tu odpove. Samo tekst, ki ga ni mogoče enosmiselno interpretirati, nas sili v nove in nove spopade s seboj.

S tem je v grobih črtah nakazanih nekaj problemov, povezanih s konkretno poezijo, ki jih Poniževa, sicer zelo informativna spremna beseda k antologiji ni nakazala v zadostni meri. Seveda pa tudi takšna, kakršna je, pomeni za nas pomembno pridobitev pri spoznavanju najmodernejših pesniških tokov. Taka bo tudi zbudila zanimanje za »globlje in manj znane plasti konkretnega pesništva«, za kar si je prizadeval avtor.

J. Vrečko

Max Bense: ESTETIKA

Prevod Radoslav Putar. Spremna beseda Boris Kelemen. Otokar Keršovani, Rijeka, 1979.

Bense je verjetno tudi slovenskim komparativistom tako poznano ime, da ga ni treba posebej predstavljati, njegova *Estetika*, katere osnovo tvorijo štirje deli, prvič izdani med leti 1954 in 1965, pa predstavlja vrh njegove kritično-filozofske misli. Tu seveda nastanejo prvi pomisleki, ki jih je treba na kratko osvetliti, preden bomo skušali sumarno predstaviti samo knjigo.

Če je *Estetika* res kapitalno delo, potem je bralcu, ki Benseja ter področja semiotičnih in numeričnih poetik ne pozna podrobneje, skorajda nemogoče razumeti knjigo glede na tisto, kar sam avtor razume kot dopolnitev in nadaljnji premislek posledic, nastalih s pojavom Heglove *Estetike* in sveta umetnosti, ki sledi tej *Estetiki*. To je bil poslednji veliki premik v svetu mišljenja, ki ga ponavadi zaznamujemo s pojmom kibernetične revolucije. Recenzent knjige B. Kelemen sicer opozarja na nekatera druga važna Bensejeva dela, vendar bi bilo verjetno smotno prej prevesti kakšen Bensejev spis, ki napoveduje ali pojasnjuje posamezne paragrafe *Estetike*. Je to torej priložnost za slovensko strokovno prevajanje?

Druga težava, zvezana z Bensejevo *Estetiko*, je v tem, da delo ni pisano na klasičen način, kjer je najprej problem zastavljen v obliki premise, nato osvetljen z različnimi optikami in na koncu sintetiziran v obliki zaključkov. Bensejeva *Estetika*, ki je nastajala tako rekoč »sproti«, je v vsakem paragrafu tako eksplikacija neke hipoteze kot njena osvetlitev in razrešitev; zaradi dolgega nastajanja, v katerem je zaobsežena tudi že faza »od-človeka-odtrgane-umetnosti« – faza računalniškega generiranja umetnosti, so si nekatere teze iz prvega in delno drugega dela *Estetike* v marsičem celo nasprotne.

Predmet Bensejeve *Estetike* je umetnost v času, ko se v njej doga-

jajo korenite spremembe, saj sta teorija informacij in uporaba kibernetike na področju »humanističnih« znanosti v temelju pretresli razumevanje ontološkega statusa umetnosti, kot ga je sicer napovedal že Hegel. Umetnost – to Bense poudarja na več mestih, še posebej v paragrafih drugega dela *Estetike* – ni več prostor, kjer se dogajata resnica in ideja, marveč samo še realizirana konstelacija določenih estetskih elementov, ena izmed mnogih (neštetih) potencialnih možnosti. Estetsko znotraj tega sveta je tisto umetniško delo, ki najbolj ustreza določenim zahtevam po komunikativnosti, kodiranju, fungiranju v prostoru in času. Z drugimi besedami: estetsko ni več poljubno in tako dostopno samo izbranim, marveč temelji na določenih zakonitostih informacijske in verjetnostne teorije, je statistično in ne več stohastično determinirano. Na osnovi poprejšnjih spoznanj (Oskar Becker) uvaja Bense pojma »sonujnosti« ali »vzporedne nujnosti« (Konezessität) in »somožnosti« ali »vzporedne možnosti« (Kompossibilität), ki sta značilna za sodobne umetniške predmete in svet umetnosti v celoti.

Posebno področje, ki ga razvija Bense v obravnavanem delu, je področje numerične estetike, ki je danes zaradi posebnih proučevanj njegovih učencev razprostrta na širokem polju od semantične estetike (na področju literature jo proučuje Rul Gunzenhäuser) do informacijske estetike (Abraham Moles). Numerična estetika v ožjem pomenu besede nikakor ni merjenje ali štetje posameznih elementov v literarnem delu, marveč je položena na temelj znane Birkhoffove funkcije za mero lepote, ki je vedno razmerje med urejenostjo in kompleksnostjo elementov, ki sestavljajo umetniško delo. Moles je numerično estetikozvil predvsem za področje glasbe, Bense pa v delu *Zeichen und Design* (1971) tudi za področje literature. V *Estetiki* so podana predvsem izhodišča, temelječa na že omenjenih Birkhoffovih dognanjih in na lastnih spoznanjih, ki jih je Bense razvil pri analizi semiotične funkcije zna-

kov v umetnosti v njihovem odnosu do komunikacije, v kateri in skozi katero je umetnost to, kar danes je: sorealna, vzporedna teku in dogajanju realnega sveta.

Od tod tudi sledi Bensejeva kritika tradicionalnih umetnostnih znanosti. Le-te so bile vse preveč osredotočene na zunanjo, pragmatično, ali redkeje na filozofsko funkcijo umetnosti, da bi se lahko podrobneje posvetile materialu umetniških zvrsti – estetskim elementom, oziroma njihovim (estetskim) funkcijam, predvsem pa znakovnemu procesu – semiozi, v kateri se estetski elementi formirajo v zaključeno celoto (umetniškega dela). Ta nedoslednost umetnostnih znanosti je postala v dvajsetem stoletju še globlja, saj so se pojavila umetniška dela, ki po svoji naravi niso več mimitična, niso Heglovo »čutno svetenje ideje«, temveč so samo še »sorealnost« raziskovanja lastnega nastajanja in materiala (repertoarja), iz katerega nastajajo. Od tod pozornost, usmerjena na raziskovanje znakov, iz katerih nastaja umetnost, pozornost, na katero kaže Bense in ki ni samo njegova domena in domena njegovih učencev, temveč sega danes tudi v druge šole (strukturalizem Derridaja in Barthesa, tartujska šola, nekateri neomarksisti iz frankfurtske šole).

Bensejeva *Estetika* razvija tudi ontološko vprašanje umetnosti v svetu kibernetike. Ker pojmuje estetsko informacijo kot stopnjo nepredvidljivosti pojavljanja estetskih predmetov, le-ta pa je osnova originalnosti in inovativnosti umetniškega dela, je umetnost, gledana v procesu komunikacije, mogoča le tedaj, kadar se spet in spet obnavlja kot nekaj novega. Zato tudi klasični pojem »estetske realnosti« nadomesti s pojmom »estetske informacije«, ki je produktivna – pomeni »nekaj« za sprejemnika – šele tedaj, kadar prinaša novo in nepredvidljivo. Ta definicija seveda omogoča tudi sinhrona in diahrona branja klasičnih literarnih del, poslušanje klasične glasbe ipd.

Poslednja razsežnost Bensejeve *Estetike*, o kateri želimo spregovoriti-

ti nekaj besed (za predstavitev vseh problemov tega dela bi bila potrebna obsežna študija), pa je uvedba generativne estetike, ki je praktični preskus matematičnih estetik, kot so jih razvili Shannon, Birkhoff, Moles in Marcus (knjiga Salomona Marcusa *Matematična poetika* je dostopna v srbskem prevodu, Nolit, Beograd 1974). Danes je simuliranje umetniških procesov na takšni stopnji, da pri slabo informiranih zbuja strah ali posmeh. Vendar namen generativne estetike ni »dopisovanje« umetniških del ali njihovo slabo prepisovanje, marveč razumevaje estetskih procesov v luči vsega, kar je kibernetika definirala že z deli Norberta Wienerja v štiridesetih letih tega stoletja. To je tudi uresničevanje Birkhoffovih spoznanj o redu elementov v umetniškem delu (s stališča generativne estetike je to »plan« razvrstitve) in o kompleksnosti (generativna estetika govori o »slučajnosti«), s tem pa je storjen korak bliže k razumevanju estetskih in umetniških procesov.

Bensejeva misel je danes živa, ne le v horizontu *Estetike*, marveč tudi zaradi teoretičnega razvoja numeričnih estetik in praktičnih spoznanj njegovih učencev. Odpira novo področje za estetske raziskave literature in je v nepretrganem dialogu s posthegeljanskimi estetikami. V kolikšni meri ji odsotnost metafizične refleksije, ki jo nadomeščajo matematični in kibernetični aspekti ontološkega statusa umetnosti, odvzema status filozofske estetike, pa je danes vprašanje, ki ostaja še odprto.

D. Poniž

Boris A. Uspenski:
POETIKA KOMPOZICIJE –
SEMIOTIKA IKONE

Izbor in prevod tekstov ter predgovor Novica Petković.
Nolit, Beograd, 1979.

Začetki ruske strukturalne šole segajo v leto 1962, ko je bil v Moskvi organiziran simpozij o raziskavah semiotičnih sistemov in je skupina

mlajših strokovnjakov (T. V. Civjan, V. V. Ivanov, B. P. Koršunova, T. N. Mološna, D. M. Segal, V. N. Toporov, A. A. Zaliznjak in B. A. Uspenski) začrtala program raziskav o kulturi in njenih specialnih področjih – literaturi, filmu, glasbi, slikarstvu. Z moskovsko skupino se je povezal tudi Lotman, ko je tartujska univerza leta 1964 pripravila prvi (kasneje tradicionalni) poletni simpozij, kar je omogočilo plodno izmenjavo metodoloških stališč in znanstvenih rezultatov ter sprožilo vrsto publikacij. Leta 1970 je skupina začela v Moskvi izdajati posebno teoretsko zbirko, v kateri sta najprej izšli Lotmanova *Struktura umetniškega teksta* in Uspenskega *Poetika kompozicije*. – Ruski semiotiki ne zanikajo zvez z nekdanjim moskovskim lingvističnim krožkom, še več, Uspenski celo izrecno poudarja pozitiven odnos do metodološke dediščine formalizma, ki mu kratijo vrednost le nerazjasnjeni nesporazumi, ne pa zgolj ideološke predpostavke in predsodki. »Formalizem pogosto razumejo kot vrednostno kategorijo, pa zato izrekajo obtožbe zoper njega. Toda sama po sebi ta lastnost ne pomeni pomanjkljivosti. Kakor je nemogoče lingvistu očitati formalizem, tako je takšna obtožba nesprejemljiva za preučevalca umetnosti, če se ukvarja s formo, tj. z jezikom slikanja. Druga stvar je, da je formalistična raziskava v nekaterih svojih rezultatih lahko tudi nezanimiva ali pa se zdi nesmiselna, neuspela, vendar je taka ocena vsakič odvisna od stališča tistega, ki ocenjuje, od tega, ali ta vidi možnost nadaljnega razvijanja adekvatne ideje in ali je v soglasju z izhodiščno pozicijo.« (Str. 275). Čeprav te izjave jasno rehabilitirajo rusko formalistično šolo, pa to še ne pomeni, da gre ruskim semiotikom za enake raziskovalne cilje. Polje njihovega znanstvenega interesa je mnogo širše; s svojimi raziskavami prekrivajo področje celotne kulture, ne le književnosti, in v luči obče semiološke optike raziskujejo mehanizem jezika katerekoli umetniške produkcije. Z vidika semiologije je sleherni artefakt definiran s specifič-

nim sistemom jezikovnih relacij in ta sistem je hkrati pogojen s kulturno-zgodovinskimi določili, torej ga določa tudi vsakokratni tip kulture, kar pomeni, da za različne umetnosti v določenem času lahko ugotovljamo specifičen izomorfizem. Prav to idejo o strukturnem izomorfizmu verbalnih in vizualnih umetnosti je večkrat izpostavil sam Uspenski, zato sta v Nolitovi izdaji upravičeno natisnjeni skupaj obe deli, *Poetika kompozicije* in *Semiotika ikone* (drugi tekst je v ruščini izšel leta 1971).

Ideja o izomorfizmu govori pri Uspenskem o tem, da se avtor bolj kot na zgodnje formaliste navezuje na Bahtina in na njegove koncepcije sistema, s tem da je za zanj sistem vedno opredeljen tudi z določenim socio-kulturnim faktorjem oziroma s pripadajočo enkratno historično-eksistencialno pozicijo. Prav na ta izvor in na takšno pojmovanje je treba vezati tudi pojem *glediščne točke*, kakor ga je prvi uporabil in definiral Vološinov (oziroma Bahtin), Uspenski pa ga je sistematično razčlenil in postavil za osrednji pojem kompozicijske problematike, pa ne le pripovednega teksta, ampak vseh dvoplanskih, tako imenovanih reprezentativnih umetnosti, tistih, ki so vezane ne le na sintaktiko, ampak tudi na semantiko (npr. književnost, likovna umetnost, gledališče, film). V *Poetiki kompozicije* avtor prav s pomočjo kategorije glediščne točke razvija občo teorijo kompozicije, ki naj bi hkrati odpirala vprašanje o zakonitostih strukturne organizacije umetniškega teksta, pri čemer pa pojem teksta velja za vse umetnosti, za sleherni sekundarni modelativni sistem. Povezovanje vprašanj o strukturiranosti umetniškega teksta s kompozicijsko problematiko opozarja na možnosti različnih pojmovanj strukture umetniškega teksta, predvsem pa na različnost koncepcije Uspenskega od Lotmanovega reševanja teh vprašanj, ki so – v navezavi na Jakobsona – definirala zakonitost umetniškega teksta glede na njegovo jezikovno organizacijo, na specifično konstituiranja umetniškega teksta

na paradigmski in sintagmatski osi. Na možnost različnih metod opredeljevanja strukture umetniškega dela opozarja sam Uspenski, hkrati ko v uvodu poudarja, da so možni različni nivoji analize glediščne točke in s tem strukture umetniškega teksta. Tu najdemo trditev, da je na različnih nivojih mogoče izdvojiti strukture istega dela, iz česar konsekventno izpelje tezo o »koeksistenci najrazličnejših kompozicijskih postopkov« znotraj enega in istega dela. Ta misel bi se skladala s formulacijo, da je literarno delo konfiguracija postopkov oziroma struktur, in bi jo bilo spet mogoče pripeti na Bahtinovo tezo o jeziku umetnosti in zlasti o romanu kot konfiguraciji jezikov in o diskurzu znotraj diskurza.

V spisu Uspenskega gre za občo tipologijo kompozicijskih možnosti, ki se vzpostavlja glede na: 1. tipe glediščne točke, 2. možne medsebojne odnose glediščnih točk, 3. funkcije glediščnih točk v delu. Za razliko od raziskovalcev, ki so se že prej ukvarjali z vprašanjem gledišča (Bahtin, Vološinov, Vinogradov, Gukovski) in jim je ta problematika predstavljala instrument za preučevanje določenega pisatelja, gre Uspenskemu za načelno razpravo, za čisto teoretsko obravnavo. Uspenski opozarja, da je ta problem treba povezati s tisto specifično umetnosti, ki jo je prvi poudarjal že Šklovski v spisu *Umetnost ko postopek* in jo označil s pojmom jezikovnega odmika (rus. ostranenie). Takšno potezo umetnosti je mogoče razložiti kot prehod na novo, tujo glediščno točko, to je, na zunanjo pozicijo glede na opisovani predmet ali pojav. Opozoriti je potrebno, da formulacija o tuji glediščni točki ustreza Bahtinovemu pojmu *tujega govora*, ob katerem se je problematika gledišča – ob vprašanju parodije, stilizacije in pripovedovanja oseb v narativnem tekstu – ravno prvič poudarjala.

Uspenski trdi, da je treba glediščno točko na različnih nivojih različno razumeti, in pri tem sam razčleni problem na štirih ravneh: na ideološko vrednostni, frazeološko-

ki, časovno-prostorski in psihološki, pri čemer se zaveda, da opis možnih ravni ni izčrpan. Seveda je omenjeno razmejevanje načelno in shematično, dejansko je ideološka ravna podprta s frazeološkimi karakteristikami, kot je tudi psihološka podprta s frazeološkimi sredstvi ali pa ideološka s časovno perspektivo. Na vseh teh nivojih je mogoče ugotavljati zunanje ali notranje gledišče, centralno ali obrnjeno perspektivo, ter glede na odnose med glediščnimi točkami korelacijo v dominantni točki ali polifonijo gledišč. Vsako od teh možnosti je treba razumeti kot specifično pripadajočega duhovnozgodovinskega horizonta, kar pomeni, da se spis Uspenskega ob načelni obravnavi odpira tudi evoluciji kompozicijskih principov umetnosti.

Uspenski skozi problem gledišča – pojem je v bistvu identičen pojmu perspektive – odločilno posega v naratološka vprašanja in v

novi luči osvetljuje teorijo pripovedovalca (K. Friedemann, F. Stanzel, P. Lubbock idr.); pri tem pa je treba pripomniti, da po terminologiji Uspenskega glediščna točka največkrat ni le pozicija pripovedovalca, ampak kar avtorja, s čimer je zabrisana kategorialna razlika, ki je v teoriji pripovednega teksta (predvsem pa v temeljni razrešitvi ontološke problematike literarnega dela) že utrjena kot uporabna analitična predpostavka.

S problemom glediščne točke posega spis *Poetika kompozicije* v območje temeljnih morfoloških raziskav literature oziroma umetnosti nasploh; v isto območje pa posega tudi razprava *Semiotika ikone*, ki razmišlja o bistvu te specifične likovne govorice in hkrati išče odgovore o smislu njenega koda znotraj zgodovinskih in ideoloških predpostavk pravoslavja ter ruske oziroma bizantinske kulture.

J. Škulj

KRONIKA KONGRES MEDNARODNE ZVEZE ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

Deveti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (AILC/ICLA) je potekal v Innsbrucku od 20. do 24. avgusta 1979. Ker je slovenski tisk že sproti objavil nekaj poročil o njem, povzemamo le glavne podatke. Na kongresu je sodelovalo okrog 700 udeležencev, ki so pripravili čez 500 referatov. Večina jih je tudi tokrat prišla iz zahodne in srednje Evrope ter iz severne Amerike. Za razliko od prejšnjega kongresa (1976 v Budimpešti) je bila tokrat nekoliko slabša udeležba iz Latinske Amerike ter iz azijskih in afriških držav. Glede na kraj, pa tudi glede na nekatere razpisane teme je razumljivo, da je tokrat prišlo razmeroma dosti referatov iz nemško govorečih dežel, kar po svoji priči o tem, da doživlja primerjalna književnost tam v zadnjem času precejšen razmah. Opazno vlogo so na kongresu igrali tudi udeleženci iz

Jugoslavije; k temu je poleg geografske bližine nedvomno prispevalo svoje tudi dejstvo, da so bili naši znanstveniki v zadnjih letih zastopani v organih mednarodne zveze in da je bil glavni organizator kongresa beograjski komparativist Zoran Konstantinović, redni profesor in ustanovitelj inštituta za primerjalno književnost na innsbruški univerzi. Med jugoslovanskimi referenti sta bila tudi dr. Janko Kos in Majda Stanovnik.

Glavne teme kongresa so bile: literarna komunikacija in recepcija; klasični modeli v literaturi; literatura in druge umetnosti; razvoj romana. Kongres je deloval predvsem po sekcijah. Plenarne seje so bile bolj reprezentativnega značaja in so se tako z izborom referentov (R. Mortier, R. Wellek, H. Rüdiger) kot z vsebino njihovih referatov posvečale bolj obnavljanju že znanega in utrjevanju skupnih stališč kakor raziskovanju novega. Ob vsem tem je bilo še nekaj spremnih prireditev o posameznih specialnih temah, kot

npr. okrogla miza o teoriji prevajanja ali pa posvetovanje uredništva revij za primerjalno književnost, na katerem se je med vrsto uveljavljenih in povsem novih revij poleg zagrebške Umjetnosti riječi in beograjskega Filološkega pregleda predstavila tudi naša revija.

Po ustaljeni tradiciji so znanstveni kongresi največji sestanki na območju posameznih strok, namenjeni temu, da se na njih prikažejo nova dognanja, ki še niso dočakala objave, predvsem pa da se izrečejo mnenja in soočijo stališča o izbranih osrednjih problemih stroke. Vendar je sleherni kongres ne glede na svojo znanstveno-teoretično vsebino tudi srečanje ljudi, ki se ukvarjajo s stroko, in ima zaradi tega izrazite socialne razsežnosti: po eni strani se stroka z njim potrjuje kot organizirana dejavnost v mednarodnem znanstvenem in družbenem prostoru, po drugi strani pa je to navsezadnje tudi družaben dogodek. Lahko se zgodi, da to vsaj za površnega opazovalca zakrije tisto, kar naj bi bilo pravzaprav vsebinsko jedro. Poleg tega je treba upoštevati še težave pri komunikaciji in sporazumevanju, ki neizogibno spremljajo organizacijo sleherne prireditve s tolikšnim številom udeležencev. Spričo vsega tega se marsikdo nagiba k mnenju, da znanstveni kongresi nasploh izgubljajo smisel. Temu pa ni mogoče pritegniti brez pridržka, zakaj navzlic takim slabostim ostajajo kongresi še vedno tista priložnost, ki omogoča najhitrejši, dasi nekoliko površen pregled stanja, problemov, težišč in razvojnih smeri stroke, pregled, ki ga ne morejo povsem nadomestiti še tako učinkoviti publicistični napori.

Vprašati se je torej treba, kaj za stroko relevantnega se je pokazalo v teh petih avgustovskih dneh v Innsbrucku. Pri tem se mora poročevallec seveda omejiti le na eno izmed štirih istočasno obravnavanih tematskih področij – četudi se je pozneje izkazalo, da je bilo po vsej verjetnosti najzanimivejše in najbolj tehtno.

Delo v sekciji za literarno komunikacijo in recepcijo se je začelo

z uvodnima referatoma (H. R. Jauss, M. Naumann), ki sta dala začetno orientacijo in nakazovala probleme, nato pa so sledili referati in diskusijski prispevki, združeni po različnih teoretičnih in zgodovinskih vidikih, kot so npr. teorija estetske, zgodovinske, socialne recepcije literarnega dela; problem recepcije v pragmatiki in semiologiji; literarni prevod kot problem recepcije; proces recepcije z vidika nacionalnih literatur in svetovne literature. Šlo je torej za problemske sklope, ki se jih loteva moderna literarna veda sicer z različnih izhodišč, za svoje glavno raziskovalno območje pa jih razglašala smer ali šola, ki si je nadela programatično ime *recepcijska estetika* (estetika recepcije, *Rezeptionsästhetik*) in se je doslej najbolj razmahnila ravno v nekaterih nemških univerzitetnih središčih (Konstanz, Bochum, Vzhodni Berlin), odmeve pa zbujata takorekoč povsod. Že s prvim nastopom Hansa Roberta Jaussa je postalo jasno, da bo njegovo delo oziroma delo tako imenovane konstanške šole, ki je danes očitno osrednja smer recepcijske estetike, pomenilo glavno problemsko jedro vsaj te sekcije, če že ne kongresa nasploh. To pa je povzročilo nekaj težav tudi posameznim prominentnim udeležencem, ne le manj poučenim poslušalcem. Recepcijska estetika je namreč razmeroma mlada smer; vse od začetka se okoli nje razvnamajo živahne debate, v katerih tudi sama širi in modificira svojo prvotna izhodišča. Zato so njeni zastopniki na kongresu morali kar naprej opozarjati na njen razvoj in pojasnjevati številne vsebinske in terminološke nespornosti. Spričo tega ne bo odveč, če tudi v tem poročilu bežno osvetlimo nekaj glavnih karakteristik te smeri.

Njene osnovne težnje je prvi deklariral H. R. Jauss v programskem spisu *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967, razširjeno 1970). Izhajal je iz krize literarne vede, zlasti zgodovine, ki se po njegovem mnenju ni mogla izmotati iz dileme, da obravnava literarno delo bodisi kot odraz zunajliterarne realnosti (in se

s tem razblini v obči zgodovini), bodisi kot samostojno formo, ki pa jo je mogoče postaviti le v časovno zaporedje z drugimi formami (pri čemer se zveza z realnim zgodovinskim procesom povsod izgubi). Jauss se poskuša tej dilemi izogniti tako, da vzpostavi drugačen teoretični model literature, pri katerem je težišče preneseno s strukture in geneze dela na njegov sprejem, torej z dela samega in njegove produkcije na recepcijo. Hkrati s tem se odpoveduje substancialističnim opredelitvam literarnega dela in sploh literature in jih nadomešča z opredelitvijo po komunikacijski funkciji: v skrajni konsekvenci je delo potemtakem tisto, kar pomeni za bralca. Tu pa se seveda pojavi problem razumevanja, zato Jauss obravnava recepcijo s pomočjo hermenevitičnih kategorij »horizont pričakovanja« (Erwartungshorizont) in »zlitje horizontov« (Horizontverschmelzung). V recepciji oziroma v zaporedju recepcij je torej dejanska historičnost literarnega dela. V tem procesu se uveljavljajo in spreminjajo literarno-estetske norme, v skrajni konsekvenci pa to deluje tudi na ves normativni stroj pri bralcu kot družbenem bitju; tako je zgodovina literature prek sprejema in učinka povezana z občim zgodovinskim procesom.

Okoli Jausa in njegove teoretične zamisli se je zbrala skupina raziskovalcev s sorodnimi pogledi, ki si je na univerzi v Konstanzu izoblikovala tudi ustrezno institucionalno oporišče. Njihove teze so se razvile v teoretično osnovo tako imenovane konstanške šole recepcijske estetike. Prvotnim Jausovim postavkam je dodal najpomembnejša dopolnila Wolfgang Iser; če je Jauss zahteval raziskovanje horizonta pričakovanja pri konkretnem, zgodovinsko in družbeno opredeljenem bralcu, je Iser, opirajoč se predvsem na Ingardnov opis nedoločenih mest v literarnem delu, ugotavljal, kakšen apel na bralca se skriva v samem tekstu, analiziral glede na to proces branja in razvil kategorijo implicitnega bralca. Jauss pa je pozneje ublažil svoje pr-

vatno enostransko, skoraj izključno poudarjanje recepcije, priznal celo parcialnost recepcijsko estetične metode in razširil pogled na celoten komunikacijski proces oziroma na komunikativno funkcijo literature. Njegova zadnja dela so usmerjena v izdelavo celovite teorije estetskega izkustva, ki naj bi imelo tri moduse: produktivni (poiesis), receptivni (aisthesis) in komunikativni (katharsis). V razvoju konstanške šole je nemara problemsko najbolj zanimivo njeno spopadanje z marksistično orientirano estetiko in literarno vedo, zlasti polemične opredelitve do Lukácsa in Adorna ter do vzhodnonemške literarne zgodovine. Ob tem pa je treba omeniti, da je tudi v Vzhodnem Berlinu okoli Manfreda Naumanna nastala dokaj močna skupina, ki si v polemiki s konstanško šolo, pa tudi s tradicionalno, dogmatično marksistično literarno vedo, prizadeva vzpostaviti recepcijsko estetiko na marksističnih temeljih.

Ta položaj je opredeljeval tudi dogajanje na innsbruškem kongresu. Jauss je v že omenjenem referatu prikazal problemski historiat recepcijske estetike, se opredelil do predhodnikov in do sorodnih smeri, od katerih je sprejemal pobude, in se zavzel za razširitev recepcijske teorije v celotno teorijo literarne komunikacije, v kateri je glavni problem očitno hermenevitične narave: gre namreč za razumevanje drugačnosti, za upoštevanje temeljnega dejstva, da imata ekspedient in recipient literarnega sporočila različna koda, podrobnejša analiza pa naj se ravna po tem, ali gre za časovno zgodovinsko, nacionalno etnično, socialno ali kako drugače opredeljeno različnost.

Osnovna težnja Naumannovega uvodnega referata in tudi drugih prispevkov njegovega kroga je bila: eksaktno opisovati recepcijske procese, vendar jih vklapljati v kompleksno dogajanje, ki ga navsezadnje le urejajo obče družbenozgodovinske zakonitosti. Vse tisto, s čimer delo samo vnaprej uravnava svojo recepcijo in kar je v veliki meri odvisno od teh zakonitosti, pa poskuša

ta smer zajeti s kategorijo »Rezeptionsvorgabe«.

O referatih in diskusijskih prispevkih, ki so sledili, je mogoče govoriti samo sumarično. Med literarnozgodovinsko usmerjenimi je bilo najti med drugim obravnave klasičnih komparativističnih tem o odmevu in sprejemu kakega avtorja, šole, smeri na tujem jezikovno-kulturnem področju. Tu je šlo včasih res za aplikacijo tega ali onega recepcijsko estetičnega modela, včasih pa le za navadno zbiranje dejstev, preoblečeno v modernejšo terminologijo. Kot posebna tematska skupina so izstopale obravnave literarnih prevodov, saj je to navsezadnje naravnost šolski primer za recepcijo literarnega dela na tujem področju. – Bolj so ostali v spominu teoretično usmerjeni referati. Včasih so se sicer omejevali na navadne nesporazume, ki so izvirali iz nezadostnega poznavanja recepcijske estetike. Večinoma pa so dajali dovolj tehtne prispevke k obravnavani problematiki. Zastavljena in osvetljena so bila vprašanja o razmerjih med recepcijsko estetiko in drugimi smermi, npr. fenomenološko literarno vedo (t.j. Ingardnom), zgodnjim češkim strukturalizmom, hermenevtiko, literarno sociologijo, pa tudi klasično primerjalno literarno zgodovino. Nekateri njeni zagovorniki so npr. trdili, da ne prinaša recepcijsko estetska teorija ničesar novega, toda bili so zavrženi z ugotovitvijo, da postavlja obravnavo na drugačno teoretično raven, ker ji gre za odnose v literarni komunikaciji, ne pa za odnose med tako imenovanimi literarnimi dejstvi. Bržkone je bilo osrednjega pomena vprašanje o razmerju med recepcijsko estetiko in strukturalizmom. Po eni izmed razlag, ki je bila deležna precejšnjega pritrjevanja, je bil začetni nastop recepcijske estetike pravzaprav odziv na težnje strukturalizma, zlasti francoskega, iz šestdesetih let, ki je izpostavljal področje sintaktike in prvenstvo sinhronije nad diahronijo; v sedemdesetih letih pa prihaja v ospredje pragmatika, ki ima veliko več skupnih točk z recepcijsko estetiko, zlasti odkar tudi ta prevzema

komunikacijsko teoretični model literature. – Precej pozornosti je bilo posvečene natančnejšemu določanju pojmov v sami recepcijski estetiki in evidentiranju še nerešenih problemov v njenem obzorju. Mednje sodijo npr.: opredelitev razmerja med razumevanjem, recepcijo in interpretacijo dela; vprašanje o kriterijskih recepcije glede na različne literarne vrste, glede na nacionalni oziroma internacionalni, zgolj literarni ali tudi zunajliterarni kontekst; vprašanje aдекватnosti recepcije in preverljivosti interpretacije; vprašanje vrednotenja in njegovih kriterijev; vprašanje zgodovinskosti literature. Vse to pa je bilo zajeto v dilemo, ali gre le za izpopolnjevanje recepcijsko teoretičnega modela ali pa ga je mogoče tudi smotno in uspešno uporabiti pri raziskovanju konkretnega gradiva, posameznih, zlasti literarnozgodovinskih vprašanj. Jedro te dileme je najbrž zadel neki korejski literarni zgodovinar, ki je na pogled naivno vprašal navzoče kolege, ali mu lahko svetujejo, kako naj vse bogastvo obravnavanih teoretičnih vidikov uporabi pri svoji raziskavi odmevov in vplivov nemške romantike v korejski literaturi.

Zaradi širine obravnavanih problemov, pa tudi zaradi disparatnosti prispevkov ni bilo mogoče povzeti vsega dela sekcije v nekaj strnjjenih jasnih ugotovitev ali sklepov. Še manj je mogoče trditi, da je med samim kongresom nastalo v stroki nekaj bistveno novega, prevratnega. Kaj se je torej dogajalo na kongresu oziroma v njegovi najpomembnejši sekciji? Bolj utemeljeno bo mogoče o tem govoriti šele tedaj, ko bodo kongresni prispevki na razpolago v tiskani obliki. (Organizatorji obljublajo, da nanje ne bo treba čakati tako dolgo kot doslej; predzadnji kongresni zbornik iz Bordeauxa je imel namreč šest let zamude, pa tudi zbornik iz Budimpešte 1976 je še v tisku.) Zaenkrat se da reči to: primerjalna literarna veda, organizirana v obliki mednarodne zveze, se je v Innsbrucku soočila z recepcijsko estetiko, torej z novo teoretično-metodološko smerjo, ki se ni začela in razvila v njenem okrilju, pač pa je

postala zanjo pomembna. Podobnih srečanj je bilo že več; tako je bil osrednji teoretično-metodološki problem za komparativistiko na enem njenih prvih kongresov v 50. letih tako imenovana imanentna interpretacija, nato v 60. letih literarna sociologija, v 70. strukturalizem oziroma semiologija. Do srečanja z recepcijsko estetiko torej očitno ni prišlo po naključju, ampak po razvojni logiki stroke. Primerjalna književnost je deloma ustvarja svojo avtohtono teorijo in metodologijo, ki je vezana na njeno posebno predmetno območje; kolikor pa je del širšega območja literarnih ved, je seveda udeležena pri njihovem skupnem razvoju, za katerega je prav tako znano, da pogosto dobiva bistvene pospeševalne sunke od zunaj.

Treba pa je še vprašati, kaj je lanski kongres lahko povedal o sedanjem stanju same recepcijske estetike. Sodeč po njem je ta še v tisti fazi, ko ji gre predvsem za čedalje podrobnejše izpopolnjevanje osnovnega teoretičnega modela in manj za njegovo uporabo. Očitno se uveljavlja kot ena izmed prevladujočih idejno- oziroma teoretično-metodoloških smeri, ki se ne postavlja pred primerjalno književnost in pred vso literarno vedo samo kot izziv, temveč kot resna zahteva in utemeljena možnost, vredna temeljitega kritičnega razmisleka. Goto-vo pa je še dosti prezgodaj govoriti o tem, ali so se njene najvišje ambicije – da bi namreč postala nova temeljna paradigma literarne znanosti – že začele uresničevati ali pa so vnaprej obsojene na propad.

D. Dolinar

SIMPOZIJ O JOSIPU MURNU

Navdušenje nad simpoziji na Slovenskem ne ponehuje, ravno nasprotno: zdi se, da je teh prireditev vedno več – tudi takšnih, ki si izbirajo za svoj predmet lepo slovstvo. Seveda niso vsi enako spektakularni – spomniti se je treba samo na Can- karjevega in Župančičevega ter na

dejstvo, da ga Kette sploh ni bil deležen. Simpozij, ki ga je priredila 5. oktobra 1979 Slovenska akademija znanosti in umetnosti, je ostal brez marsičesa, kar je dajalo poseben ton omenjenima predhodnikoma. Zato je bila prireditev bolj komorna; nanjo je povabil pripravljani odbor precej mlajših literarnih raziskovalcev, kar je ustvarilo pluralistično svežino, ki je doslej nismo bili vajeni v tolikšni meri, kadar se je besedovalo o pomembnih Slo- venci.

Med prispevki, ki so osvetljevali položaj Murnovega pesništva glede na pretekle, sočasne in poznejše literarne tokove, je treba najprej omeniti referat Janka Kosa *Murn in modernizem 20. stoletja*, v katerem je avtor pretresel predvsem teze o Murnu kot začetniku slovenskega avantgardizma in ugotovil, da se dogaja v njegovi mitično-magični liriki »prva anticipacija modernistične poezije na Slovenskem, resda še v tesnem sožitju s tradicijo, ki sega nazaj v romantiko in postromantiko 19. stoletja«. Sarajevski slovenist Juraj Martinovič pa je v referatu *Murn između Jenka i ekspresionizma* določil stičišča z Jenkovo, Gregorčičevo in poznejšo ekspresionistično liriko. Verzološka vprašanja je razčlenjeval Franc Zadravec v referatu *Verzni ustroj Murnove lirike*. Zanimal ga je kitični, ritmični vidik in razmerje med verzom in stavkom, pri čemer je opazil »izrazita znamenja modernega artizma v Murnovi liriki«. Tone Pretnar pa je opisal v referatu *Metrične osnove Murnovega verza* pojavljanje slovenskih tradicionalnih verzni- h vzorcev v Murnovi poeziji in spremembe, ki dokazujejo približevanje prostemu verzu. Precej nastopajo- čih se je ukvarjalo z interpretira- njem različnih motivov. France Bernik je odkrival »kontinuirano navzočnost pojava odtujenosti, kar dokazuje, da gre za eno osrednjih tem pesnikove umetnosti« (*Problem odtujenosti v Murnovi poeziji*). Jože Pogačnik je analiziral v isto- imenskem referatu temo smrti. Tara- sa Kermaunerja je pritegnila v referatu *Ženitovanjska pesem* »kmeč-

ka poezija», ki jo je razložil v psihoanalitičnem smislu in glede na obnavljanje »mitskega« sveta. Drago Šega je opredelil v referatu *Murnovi pogledi na literaturo in literarno ustvarjanje* pesnikovo pojmovanje književnosti z razčlenitvijo pesmi »Knjigotržec in poet«, pri čemer je poudaril odmik od romantike in napoved uveljavljanja novih literarnih tokov. Tudi referat Dimitrija Rupla *Murn ali poezija brez bodočnosti* je razlagal »kmečke pesmi«, toda sociološko, tako da je dokazoval pesnikovo spoznanje o brezupnosti kmetstva, s čimer se je znašel »na robu slovenske literarne tradicije«.

Nekateri raziskovalci pa so se lotili raziskovanja recepcije Murnove lirike. Tako je Darko Dolinar osvetlil v referatu *Prijateljstva recepcija Murna* značilnosti eseja, ki ga je objavil ta literarni zgodovinar v pesnikovih Pesmih in romancah, in vzroke, zakaj je trajala veljavnost tega spisa za naslednje generacije pol stoletja. Recepcijsko je bil usmerjen tudi precejšen del referata Nika Grafenauerja *Josip Murn – pesnik prehoda*, posebno tedaj, ko je bilo govora o Prijateljevem in Pirjevčevem pojmovanju Murna. Sicer pa je analiziral pesem »Nebo, nebo« in ugotavljal neideološkost tega besedila. Doselej splošno prevladujočo predstavo o pesniku – neprevajalcu je spremenila Majda Stanovnik v referatu *Murn in prevajanje literature*; razkrila je manj znane prepesnjevalne poskuse, ki so obsegali kljub kratkotrajni življenjski poti več stopenj, od katerih je bila zadnja estetsko in doživljajsko najbolj razvita.

Simpozij o Josipu Murnu seveda ni mogel odgovoriti na vsa vprašanja, ki nam jih postavlja njegovo pesništvo; je pa nedvomno potrdil resnico, da je njegovo delo – čeprav ne dopušča takšne ali drugačne pragmatizacije, kot jo delo njegovih dveh vrstnikov – živo.

M. Dolgan

DEVETI KONGRES ZVEZE SLAVISTIČNIH DRUŠTEV JUGOSLAVIJE

Že tradicionalni kongres je tokrat priredilo Slavistično društvo Slovenije na Bledu med 17. in 21. oktobrom 1979. Zborovanje je potekalo v več sekcijah: Književnost in jezik v NOB; Literarna teorija in interpretiranje; Medknjiževne zveze; Ravnine jezikovne strukture; Sociolingvistika, dialektologija, normiranje; Metodika in didaktika; Medjezikovni in meddialektalni pojavi; Usmerjeno izobraževanje. Razen obeh plenarnih zasedanj o stanju slavistike po republikah in pokrajinah ter usmerjenem izobraževanju, ki sta bili na vrsti prvi dan, je bilo delo naslednje dni istočasno, toda v več različnih prostorih, kajti sicer bi bilo treba kongres podaljšati. Da so poslušalci, ki so jih zanimala samo nekatera vprašanja, lahko izbirali sebi ustrezno sekcijo, je prireditelj natisnil dve brošuri: prvo s celotnim kongresnim programom in drugo s povzetki referatov. Žal, kot sporoča uredništvo v spremni besedi, manjka čez petdeset povzetkov »po krivdi avtorjev«. Knjiga omogoča pregled kongresnega dela tudi tistim, ki se zborovanja niso udeležili, a jih zanima tematska in metodološka usmeritev prispevkov, ki bodo – po mnenju uredništva knjige – »postopoma objavljani v glasilih republiških in pokrajinskih društev«.

Referate, ki so obravnavali književnosti jugoslovanskih narodov med NOB in dela, ki so motivno povezana z njim, je mogoče razdeliti v dve skupini. Prva ni preseгла vsakdanje publicistične ravni; druga skupina pa si je prizadevala, da bi raziskala tudi to literarnozgodovinsko obdobje v skladu z literarno vedo, ki ne more biti enaka publicističnemu posploševanju. Poleg nekaterih drugih referatov spadajo v to skupino slovenski prispevki: Boris Paternu, *Poetika neznanega narodnoosvobodilnega pesništva 1941–1945*; Matjaž Kmecl, *Zgodovina in literarna fikcija v partizanski spominski prozi*; Helga Glušič,

Razsežnost tematike NOB v sodobnem slovenskem romanu; France Bernik, Pripovedovalec in negativni junak v slovenski prozi NOB; Marjan Dolgan, Logotehnika partizanskega pripovedništva.

Ker se nisem mogel udeležiti zasedanj drugih sekcij, ne morem opisovati njihovega dela. Na podlagi natisnjenih referatov lahko samo naštejemo nekaj zanimivih naslovov, ki so obetali tehtne obravnave. V sekciji Medknjiževne zveze sta opazna dva: Aleksander Skaza, *Jenko – Lermontov – Gogolj in problem pozne romantike*; Višnja Rister, *Bulgakov i fantastika i groteska u hrvatskoj književnosti*; v sekciji Literarna teorija in interpretiranje pa

so zbujali pozornost referati: Franc Zadavec, *Ziherlovi pogledi na literarno umetnost*; Miodrag Petrović, *Reč i konkretna (vizuelna) poezija u estetici avantgarde*; Juraj Martinović, *Funkcionalne mogućnosti modernog soneta i nacionalna tradicija* (med drugim je analiziral pesniško zbirko »Štukature« Nika Grafenauerja); Jože Koruza, *Antične mitične snovi v (sodobni) slovenski dramatikii*. – Kongresni program je zasnoval pripravljalni odbor dovolj široko, njegovo uresničevanje pa ni bilo vedno popolno, kar seveda ni bilo odvisno od njega, ampak od referentov samih.

M. Dolgan

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

izdaja v sodelovanju z Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede SAZU obsežni, sodobno zamišljeni

LITERARNI LEKSIKON

prvo delo te vrste na Slovenskem. Zasnoval in urejal ga je akademik Anton Ocvirk. Leksikonska gesla so obdelana v posameznih manjših zvezkih, ki bodo kot celota omogočili izčrpen in izviren pregled nad literarno problematiko in dogajanjem po svetu in pri nas. Lani je izšlo prvih pet zvezkov, letos izide nadaljnjih pet. Skupaj obsegajo čez tisoč strani.

1. Anton Ocvirk: Literarna teorija. 100 din.
2. Janko Kos: Literatura. 100 din.
3. Kajetan Gantar: Helenizem. 80 din.
4. Dušan Ludvik: Srednjeveške in staronemške verzne oblike (Nibelunška kitica, Hildebrandska kitica, Vagantsko pesništvo). 130 din.
5. Darko Dolinar: Pozitivizem v literarni vedi. 120 din.
6. Janko Kos: Romantika
7. Kajetan Gantar: Grške lirične oblike in metrični obrazci (Anakreontika, Diti-ramb, Epitalamij, Nomos, Pindarova oda, Sapfiška kitica in še 19 krajših gesel)
8. Majda Stanovnik: Angloameriške smeri v 20. stoletju (Imagizem, Izgubljena generacija, Jezni mladeniči, Beatniška literatura)
9. in 10. Anton Ocvirk: Evropski verzni sistemi in slovenski verz

knjižnica kondor

izbrana dela iz domače in svetovne književnosti v več kot 200 zvezkih sortirana oshovna literarna prtljaga za spremljevalce – poznavalce – raziskovalce književnosti skupaj z nekaterimi neogibnimi higienskimi pripomočki

starejše dosegljive izdaje ponujajo:

ep o gilgamešu – ovidij: metamorfoze – chaucer: iz canteburyskih zgodb – trubar: slovenska cerkovna ordninga – baudelaire: rože zla – antologija konkretne in vizualne poezije

novi natisi prinašajo:

rimski lirika – brecht: mati korajža in njeni otroci – vodušek: pesmi – von-negut: klavnica pet – asturias: gvatemalske legende – petrarka: stihi – misel o moderni estetiki

knjižnica kondor mladinska knjiga ljubljana

knjige lahko kupite v vseh knjigarnah širom po Sloveniji ali pa jih naročite pri naših založniških poverjenikih

UDK 82.01/09

Kratek prižak

Literarno-tipološka sistematika, klasika, verzem, hermizem

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta,

PZE za primerjalno književnost in literarno teorijo, Albertova 12

VPRASHANJE O KLASIKI KOT LITERARNO-TIPOLOŠKI PROBLEM

Primerjalna književnost, 3 (1980), 1, str. 3-11

Razprava izhaja iz predpostavke, da je problem klasike mogoče pogledati samo v okviru literarno-tipološkega sistema, ki na mesto abstraktno-formalnih kategorij, značilnih za abstraktno tipološko, postavlja tip besedne umetnosti, ki imajo več ali manj literarno funkcijo, vendar jih je mogoče izvajati iz konkretnih procesov otročne strukture družbenoepistemološkega in duševno-ideološkega sveta. Za takele lahko veljajo predvsem tipi veršične, hermizme in klasične literature, ki jih je posebej dojel kot korolar razredno-socialnih in duševno-intelektualnih antisocialnih razrednih družbe. V tem kontekstu pripade klasični slogu sinteze, ki v sebi integrira elemente verzema in hermizma, s tem pa tudi transcedira njuno literarno-umetniško omejenost in parialnost.

Avtorski izvešček

UDK 820 Rilke: 886.3 *19*

Kratek prižak

R. M. Rilke, slovenska književnost (20. stol.)

GRAFENAUER, N.

61000 Ljubljana, Yu, Portičeva 6

RAINER MARIA RILKE IN SLOVENCI. Glasovi v periodičnem stiku do druge svetovne vojne.

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, str. 1-15; 3 (1980), 1, str. 20-41.

Razprava sklene na podlagi klobčar mogoče popolnih podatkov upoštevni, katere plati v ustvarjalnem opusu tega nemškega pesnika so najmočnejše prilagovale mabo kulturno javnost v obravnavanem obdobju in katikna podoba o pesniku in njegovem delu je sprbu tega preučevalca v spis. Spis prižakuje kronološko zaporedje tega dopajanja, označuje dihovno stvarnost in estetiko fakturo preurednih besedi ter raztuje ideološke spodbode, ki so odločilno vplivale na glasove o pesniku in na prevajanje njegovih tekstov. Razprava torej predstavlja empiričen prispevek k celovitejšemu raziskovanju Rilkevega vpliva v naši književnosti.

UDK 871 Horatius = 863

Kratek prižak

Prevajanje poezije (Horaci), prevajalci (S. Vraz, Am. Skerl)

GANTAR, K.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za klasično filologijo, Albertova 12

HORACIJEVA »SPOMELADANSKA PESENI« (C. IV 7) V TRESH SLOVENSКИH PREVODIH

Primerjalna književnost, 3 (1980), 1, str. 12-19

Horacijeva »Spomeladanska pesen« je bila ok. 1830 prvič prevedena v slovensko. Prevajalec Stanko Vraz si je mlokoma prizadeval posneti izvorni meter, imel je tudi tokve z razumevanjem izvorne besedila, ki pa je skrbil idealizirati v duhu romanizile. Pod stotega pouzode se na plinčih Strakčevoga Cvetla pojavl anonimen prevod iste pesni (1883), ki preneha z resnično izvirna, z uspešim posnemanjem izvornega metruma in r. tosiotega slovenske oblike. Še pol stotega pozneje izde ista pesen - hkrati z drugimi prepovedanimi Horacija - v postavljeni zbirki Amata Skerlja (1935), ki jo lahko označimo kot drzen eksperiment v iskanju čim popolnejšega podobenstva. Čeprav je treba domnevat na ljubo izvirni izvorni metrum in zadatki ton prvotne metafizike in oblike. Čeprav ta eksperiment izrove odklonilne kritike, pa hkrati spodbudi popolnoma razmišljanje o mabnih slovenskih antikve poezije. Po svoji odmenovitosti in diricem in revulsiom taku se ta knjizica lahko kosa s katerim koli poznejšim prevodom tuje lirike v slovensko. Ob primaru obravnavanih prevodov lahko opazimo, kako se slovenska prevajalska umetnost v teku stotega preneha iz odmaknutosti in anonimnosti v osprode kulturnega dopajanja.

Avtorski izvešček



partizanska knjiga

Ljubljana, o. sub. o.

TOZD Založba, b. o.

61000 Ljubljana, Trg osvoboditve 13

Vabimo vas k naročilu naslednjih dveh komparativističnih študij:

Aleksander Zorn

Iskanje slovenske umetne proze

Opremil Janez Suhadolc. 1978, str. 84, cena 85,00 din

Analiza Levstikovega Martina Krpana z izhodišč sodobne literarne vede, metodološko oprta na rusko formalistično šolo, zlasti Bahtina, strukturalno poetiko, Lukácsevo teorijo in Pirjevčeve raziskave romana. Po avtorjevih ugotovitvah je Levstikov Krpan zametek svobodnega junaka, podoben junakom novodobne romaneskne proze, vendar se na koncu podredi zakonom ljudske epike in zgubi status problematičnega junaka.

Jože Pogačnik

Parametri in paralele

Komparativne študije iz jugoslovanskih književnosti

Opremil Ranko Novak. 1978, str. 182, cena 230,00 din

Izbor študij z območja jugoslovanskih književnosti v 19. stoletju, ki obravnavajo enkratno položaj slovenske književnosti ob nekaterih slovanskih, germanskih in romanskih vzporednicah. S posameznih primerjalnih vidikov so osvetljeni avtorji od Kopitarja in Prešerna mimo Levstika, Jenka, Stritarja in Jurčiča do Cankarja in Ivana Prijatelja.



CANKARJEVA ZALOŽBA

LJUBLJANA, KOPITARJEVA 2

NOBELOVCI IZBRANA DELA SVETOVNE KNJIŽEVNOSTI

Doslej 7 letnikov, 55 knjig. Letošnji, osmi letnik obsega naslednja dela:

A. Sully – Prudhomme: INTIMNI DNEVNIK, MISLI

T. Mommsen: RIMSKA ZGODOVINA

P. Buck: DOBRA ZEMLJA

V. von Heidenstam: KAREL DVANAJSTI

A. Camus: SIZIFOV MIT, UPORNI ČLOVEK

B. Pasternak: KRATKA PROZA

J. Eizaguirre: TRI DRAME

O. Elytis: IZBRANE PESMI (nagrajenec 1979)

Zbirko NOBELOVCI lahko naročite v vseh knjigarnah ter pri Cankarjevi založbi in njenih zastopnikih.

R. M. Rilke, littérature slovéne (du XX^e siècle)

GRAFENAUER, N.

61000 Ljubljana, Yu, Potrčeva 6

RAINER MARIA RILKE ET LES SLOVÈNES. Les échos dans la presse périodique jusqu'à la seconde guerre mondiale.

Primerjalna književnost, 2 (1979), 2, p. 1-15; 3 (1980), 1, p. 20-44

Se fondant sur une documentation détaillée autant que possible, l'étude essaie d'éclaircir quels éléments dans l'œuvre du poète ont le plus éveillé l'intérêt du public culturel slovène pendant l'époque discutée et quelle était l'image prédominante de sa vie et de son œuvre. L'étude montre la séquence chronologique de ces perceptions, caractérisée l'orientation spirituelle et la facture esthétique des textes traduits et décrit les impulsions idéologiques qui ont exercé une influence décisive sur les échos concernant le poète et les traductions de ses textes en slovène. Détailé retrace donc une contribution empirique à la recherche plus approfondie et détaillée de l'influence de Rilke dans la littérature slovène.

Littérarisch-typologische Systematik, Klassik, Verismus, Hermetismus

KOS, J.

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

DIE FRAGE DER KLASSIK ALS LITERARISCH-TYPOLOGISCHES PROBLEM

Primerjalna književnost, 3 (1980), 1, S. 3-11

Die Abhandlung geht von der Voraussetzung aus, daß das Problem der Klassik nur im Rahmen eines literarisch-typologischen Systems lösbar ist. Dieses setzt an die Stelle der Sprachkunst, die zwar auch historische Typologien charakteristischer Kategorien, die Typen der Sprachkunst, die Struktur der eine transmittierende Funktion besitzen, jedoch aus konkreten Prozessen bzw. Strukturen der historisch-sozialen und der geistig-ideologischen Welt abgeleitet werden können.

Als solche können vor allem die Typen der veristischen, der hermetischen und der klassischen Literatur gelten, die als Korrelate klassenmäßig-sozialer und geistig-metaphysischer Antinomien der Klassengesellschaft begriffen werden sollen.

In diesem Kontext fällt die Rolle der Klassik zu, die in sich Elemente des Verismus und des Hermetismus integriert, dadurch aber auch ihre literarisch-künstlerische Begrenzung und Parteilichkeit transzendiert.

UDK 871 Horatius = 863

Übersetzen von Poesie (Horaz), Übersetzer (St. Vraz, Am. Škerfi)

GANTAR, K.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za klasično filologijo, Alkerteva 12

HORAZ' »FRÜHLINGS-LIED« (C. IV 7) IN DREI SLOWENISCHEN ÜBERSETZUNGEN

Primerjalna književnost, 3 (1980), 1, S. 12-19

Das »Frühlingslied« von Horaz war um 1830 das erstmalig ins Slowenische übersetzt worden. Der Übersetzer St. Vraz hatte sich bemüht, das Versmaß des Originals nachzuahmen. Den Sinn des Wortlauts, den er nicht voll begriffen hatte, versuchte er im Geiste der Romantik zu idealisieren. Ein halbes Jahrhundert später erschien eine anonyme Übersetzung desselben Gedichtes auf dem Einband des religiösen Blattes »Cvetje« (1883), die durch ihre Treue, gelungene Wiedergabe des Originalmetrums und Reinheit der slowenischen Diktion übertrifft. 1935 erschien das gleiche Gedicht - zusammen mit anderen Übersetzungen aus dem Horaz - in der postumen Sammlung von A. Škerfi, die man als ein köstliches Experiment größtmöglicher Annäherung betrachten kann, dem zuliebe man bereit ist, das Originalmetrum und den gemessenen Schmauck der lateinischen Metaphorik zu erforschen.

Obwohl auf Ablehnung gestoßen, hat dieses Experiment zu vertieftem Nachdenken über die Wege der Übersetzung der antiken Dichtung angeregt. Nach dem polemischen Widerhall, den sie erregt, kann sich diese kleine Sammlung mit jeder späteren Übersetzung der Lyrik ins Slowenische messen. Am Beispiel der drei Übersetzungen kann beobachtet werden, wie sich die slowenische Übersetzungskunst im Laufe eines Jahrhunderts von der Peripherie und aus der Anonymität in den Vordergrund des Kulturgeschehens geschoben hat.

Naročnike, ki še niso poravnali naročnine za leti 1978 in 1979, prosimo, da to storijo zdaj.

