

primerjalna književnost

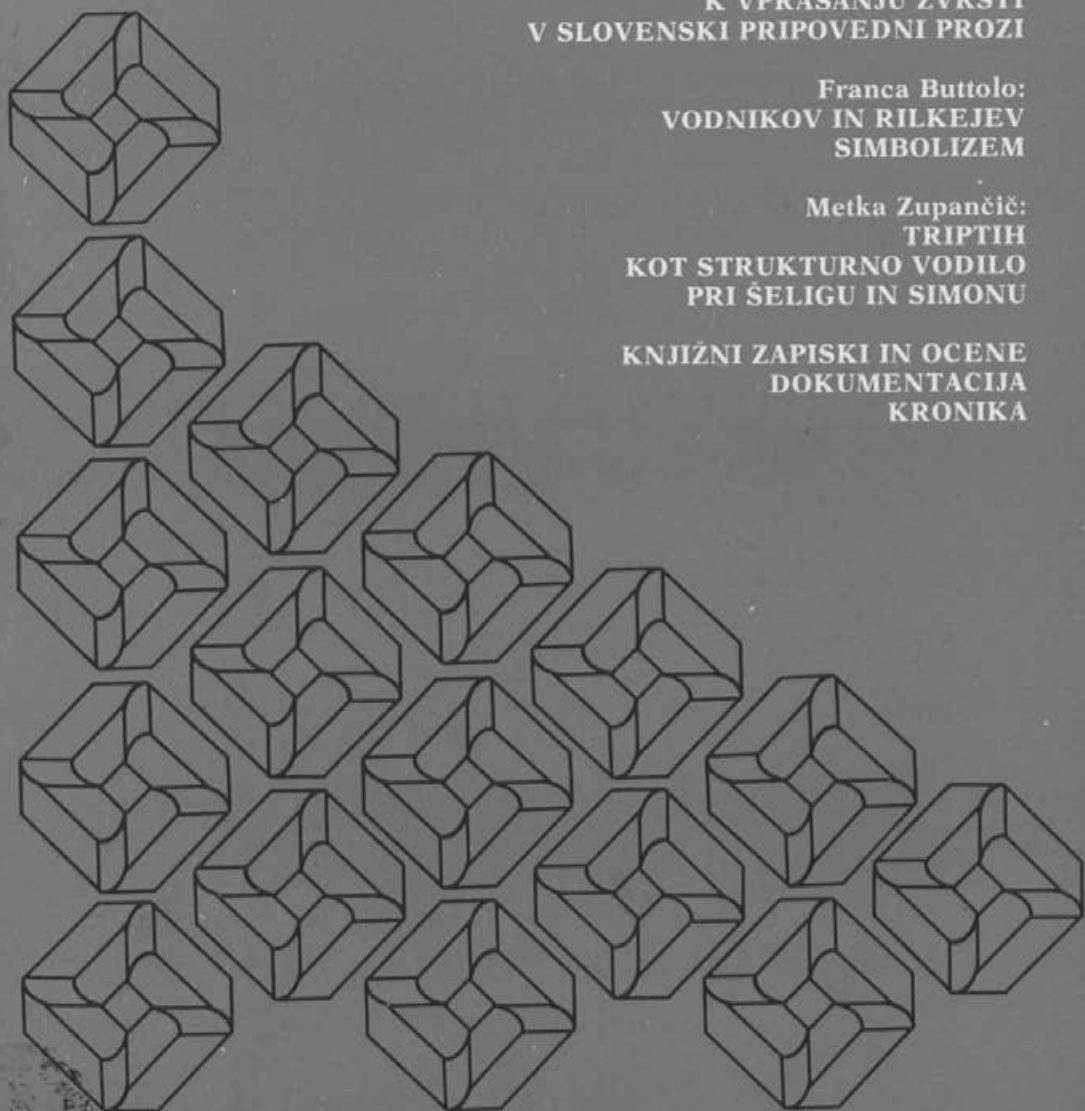
Ljubljana 1983 · številka 1

Janko Kos:
K VPRASANJU ZVRSTI
V SLOVENSKI PRIPOVEDNI PROZI

Franca Buttolo:
VODNIKOVI IN RILKEJEVI
SIMBOLIZEM

Metka Zupančič:
TRIPTIH
KOT STRUKTURNO VODILO
PRI ŠELIGU IN SIMONU

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE
DOKUMENTACIJA
KRONIKA



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik VI. št. 1, Ljubljana 1983

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Janez Vrečko, 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: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 120 din, za študente in dijake 60 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »za revijo«

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

Oddano v tisk 6. junija 1983

VSEBINA

Razprave

Janko Kos: K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi	1
Franca Buttolo: Vodnikov in Rilkejev simbolizem	17
Metka Zupančič: Triptih kot strukturno vodilo pri Seligu in Simonu	34

Knjižni zapiski in ocene

Dimitrij Rupel, Literarna sociologija (Alenka Koron)	44
Mihail Bahtin, Teorija romana (Jola Škulj)	48
Aleksandar Flaker, Poetika osporavanja (Janez Vrečko)	57

Dokumentacija

Darko Dolinar: Kartoteka tujih literarnih avtorjev in slovenskih literarnoteoretičnih terminov	62
--	----

Kronika

Jola Škulj: David Lodge o postmodernizmu	67
Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije	69
O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju	70

Janko Kos
K VPRAŠANJU
ZVRSTI
V SLOVENSKI
PRİPOVEDNI
PROZI

Razprava izhaja iz znanih ali na novo eruiranih, včasih tudi šele hipotetično postavljenih vplivnih zvez, ki pripenjajo slovensko pripovedno prozo na vzorce evropskega proznega pripovedništva. S pomočjo takšnega komparativnega gradiva poskuša trdneje začrtati razvoj posameznih zvrsti in oblik slovenske pripovedne proze med Ciglerjem (Sreča v nesreči, 1836) in obdobjem po drugi svetovni vojni. S tega stališča odkriva v nji tri večje sklope: 1. razvoj vaške zgodbe (Dorfgeschichte) kot ene glavnih pripovednih zvrsti druge polovice 19. stoletja, z začetkom okoli leta 1860; 2. razvoj slovenskega romana od njegovih »predmeščanskih« in »meščanskih« tipov po 1860 do socialnorealističnega romana v 30. letih 20. stoletja in začetkov moderne romana po 1950, s kulminacijsko točko v komplicirani problematiki Cankarjevih romanov; 3. razvoj slovenske kratke proze, ki iz tradicionalnih oblik 19. stoletja (novela, slika, kratka povest, črtica) vodi k modernizirani obliki Cankarjeve črtice ali novele, nato pa k pripovedim S. Gruma in V. Bartola, ki so še na prehodu iz tradicionalne v modernejšo kratko prozo; ta se v eksistencialistični ali modernistični varianti formira šele po 1950.

Primerjalna analiza zvez slovenske literature z evropsko se prek vplivov, ki jih odkriva v svojem gradivu, neogibno sooča tudi s posebnostmi zvrsti in oblik, ki so se uveljavile v slovenskem literarnem razvoju.¹ Registracija kaknega vpliva namreč ne opozarja samo na razmerje avtorja do avtorja ali dela z delom, ampak že tudi nakazuje, kako se v takšnem razmerju spreminja, obnavlja in razvija določena literarna oblika ali zvrst.² Na ta način lahko primerjalna analiza prispeva dodatna spoznanja k tistemu, kar je o tej pomembni problematiki že dognala slovenska literarna zgodovina.

Kot prvo, najnujnejše in tudi najboljirnejše področje se v tej smeri odpira slovenska pripovedna proza. Prav tu so bila v zadnjih desetletjih opravljena temeljna raziskovalna dela, ki so razkrila zapletenost zvrstnih vprašanj v tej prozi.³ S tem so pa že tudi opozorila, kako obsežne raziskave bodo še potrebne, da bi se podoba celotnega področja zaokrožila s sistematično preglednostjo. Seveda je mogoče s precejšnjo gotovostjo trditi, da so med zvrstmi, ki obvladujejo območje slovenske pripovedne proze, bile v 19. in 20. stoletju najpomembnejše roman, povest, novela, pripoved, slika (obraz, podoba), črtica, kratka zgodba in morda še katera.⁴ Vendar so takšne kategorije same na sebi presplošne in zato nezadostne za obravnavo, ki naj pokaže, kako so se v slovenski pripovedni prozi te oblike pojavljale zares konkretno, tj. v kontekstu z drugimi zvrstmi, obenem pa diferencirano po vsebinsko-formalnih značilnostih, ki niso tipične za neko zvrst kot tako, saj jo opredeljujejo v posameznih obdobjih njenega razvoja in torej pripadajo določenemu historičnemu času.

To pomeni, da je tudi s primerjalnozgodovinskega stališča, ki naj zvrsti slovenske pripovedne proze sooči z evropskim literarnozvrstnim razvojem, potrebno šele najti ustrezne vzorce, da bi jih nato na takšni podlagi raziskovali po izvoru, razvoju in pomenu, s tem pa seveda tudi z oziranjem na posebnosti, ki so jih evropski modeli dobili ravno v slovenskem literarnem prostoru. Ob gradivu se kaj hitro pokaže, da v ta namen nikakor ne ustrezajo najsplošnejše kategorije za roman, novelo, povest ali črtico, ampak šele konkretni tipi ali variante takšne proze, določene natančneje tudi po svoji vsebini ali samo po formi. Seveda je mogoče izdelati za takšno primerjalno raziskavo različne okvire. V pričujočem prispevku se za najprimernejše izhodišče izkazuje grupiranje zvrsti slovenske pripovedne proze v troje večjih sklopov: prvi zajema celotno problematiko slovenske vaške zgodbe, značilne za pripovedno prozo 19. stoletja; drugi obseže razvoj slovenskega romana od njegovih začetkov do modernih pretvorb; tretji pa območje kratke pripovedne proze, kot je po-

stala s svojimi različnimi oblikami značilna za slovensko literaturo predvsem po letu 1900.

1. Pojem vaške zgodbe se v kontekstu slovenskega literarnega razvoja pokaže za pomembnega, brž ko ga razumemo v tistem strožjem smislu, v katerem ga uporablja sodobna literarna veda, tj. kot termin za poseben tip pripovedništva 19. stoletja, ki je bil odločen ne samo za nemško jezikovno področje, ampak tudi za manjše književnosti, ki so bile z njim v tesnejši zvezi, med drugim tudi za slovensko.⁵ V slovenski literarni zgodovini vaška zgodba resda z nekaj redkimi izjemami še ni postala poseben pojem ali problem. Nastavke zanj je ustvaril I. Prijatelj, ko je ob Tavčarjevih »slikah iz loškega pogorja« postavil pojem vaške povesti, češ da se je razvila »v prehodni dobi med romantiko in realizmom«, na kratko opisal njen romantično-realistični sestav, med njenimi češkimi predstavniki omenil B. Němcovo in F. Pravdo, pri Nemcih B. Auerbacha in J. Gotthelpha, za Slovence pa menil, da se njihova »vaška povest« – Prijatelj piše termin pogosto v narekovajih – začena v 60. letih z Jurčičem.⁶ Po Prijatelju se literarna zgodovina ni več natančneje ukvarjala s problemom niti ga ni razširjala; kolikor se je k njemu vračala, se je naslanjala na Prijateljevo stališče: B. Paternu omenja vaško povest ob Kernnikovih *Kmetiskih slikah*, češ da jo je v našo književnost vidneje uvedel Jurčič; po J. Pogačniku je Levstikov *Martin Krpan* v neki zvezi s kasnejšo vaško povestjo, ta pa da se je najprej uveljavila z Jurčičem; G. Kocijan se je sicer ognil izrazu za zvrst, vendar mislil nanjo s širšim opisom »kratka pripoved o kmečkem oziroma vaškem življenju«; M. Hladnik je vaško povest opisal kot »pripoved, ki se dogaja na podeželju, glavne osebe niso meščani ali plemstvo« in jo označil za znanilko realizma, prve predstavnike pa našel pri Jurčiču (*Sosedov sin*) in Stritarju (*Svetinova Metka, Sodnikovi*).⁷

Evropske in zlasti nemške raziskave zadnjih desetletij omogočajo videti v vaški zgodbi 19. stoletja poseben tip pripovedi z značilno motiviko, temami in tudi formo, v nemški literaturi do kraja razvito že pred letom 1848, nato pa proti koncu stoletja polagoma prehajajočo v drugačne zvrsti, deloma v trivialno območje »domačijske umetnosti« (Heimatkunst) z njeno konservativno socialno-moralno ideologijo, deloma pa k novim, pristnejšim oblikam kmečke epike, kot so v 20. stoletju kmečki roman, novela in povest, ki se motivno-tematsko ločujejo od tradicionalne vaške zgodbe. Ta še ne spada h kmečki epiki v pravem pomenu besede, saj njeni junaki niso zgolj kmetje, ampak vaška srenja s svojimi različnimi prebivalci – od pravih kmetov, kajzarjev in hlapcev do obrtnikov, župnikov, učiteljev, grajske gosposke in na vas prihajajočih meščanov; pa tudi po formi se nova kmečka epika loči od vaške zgodbe, ki se praviloma drži krajših form zgodbe, novele ali povesti, lahko pa tudi slike in morda celo črtice, medtem ko glavna zvrst kmečke epike 20. stoletja postane kmečki roman.⁸ Po dognanjih novejših raziskav se prehod iz vaške zgodbe v novo kmečko epiko dovrši v nemški literaturi šele na prelomu stoletja, kar je v podobnih ali spremenjenih okoliščinah mogoče predvidevati tudi za druge, zlasti slovanske literature. Ob vaški zgodbi, kot jo razlaga novejša literarna zgodovina, se resda odpirajo tudi precejšnje divergence ali celo kontroverze, ki niso samo literarnozgodovinske, ampak pogosto ideološke, zadevajo pa tudi njene zvrstne značilnosti – na primer, ali je bila na svojem razvojnem vrhu sredi 19. stoletja izrazito liberalno-demokratična ali že takrat izrazito konservativna; ali jo je mogoče zares ostro ločevati od kmečkega romana in novele po letu 1900; ali pripada z glavnino svojih del že realizmu ali pa so v nji od začetka pa tudi pozneje navzoče še močne sestavine prejšnjih literarnih smeri – razsvetljenstva, predromantike in romantike – in je mogoče šele v njenem poznejšem razvoju izslediti izrazitejšo usmeritev k realizmu. Vendar so takšna nasprotja v literarnozgodovinski oceni vaške zgodbe pogosto samo navidezna, saj se jih dá najječkrat uskladiti v stališče, ki ne izključuje nobene od naštetih mož-

nosti. Tako je na primer vaško zgodbo v celoti najbrž nemogoče izenačiti z realističnimi teksti zahodnoevropskih literatur, zlasti francoske, saj nastaja iz prvotnejših izvirov, ki segajo nazaj v razsvetljenstvo; liberalna demokratičnost 19. stoletja jim sicer dodaja nove elemente, a ti ostajajo omejeni spričo naraščanja socialno-moralne konservativnosti te proze oziroma njenega odpiranja v smeri naturalizma proti koncu stoletja; ta premik je najbrž odločilen za prehod iz vaške zgodbe v kmečki roman in novelo 20. stoletja. Vendar je elemente vaške zgodbe potrebno odkrivati tudi v novi kmečki epiki, saj ta ni mogla nastati brez njenih vsebinsko-formalnih nastavkov.

Ne glede na takšna odprta vprašanja je mogoče tudi v slovenski prozi 19. stoletja na evropskem ozadju, pojmovanem iz novejšje literarnozgodovinske perspektive, začrtati razvoj vaške zgodbe kot relativno enotne, trdno konstituirane, bolj ali manj kontinuirano potekajoče, v nekaterih fazah celo osrednje pripovedne zvrsti. Prijateljevi nastavki so še zmeraj koristen kažipot v problematiko, vendar z nekaj popravki. Prvi je ta, da je Prijateljevo oznako »vaška povest« primerno zamenjati s terminom vaška zgodba, vendar ne samo zato, ker natančneje ustreza nemškemu izrazu »Dorfgeschicht«, ampak ker se izmika nesporezumu, povezanim s slovenskim pojmom za povest. Njegov pomenski razvoj v 19. stoletju je bil namreč zelo mnogoličen, saj je bila povest včasih izraz za vse oblike krajše ali daljše pripovedne proze, se pravi njihov skupni »genus proximum«, in prav zato lahko sinonim za posamezne forme, kot sta roman in novela; drugič spet je povest že bila oznaka za posebno pripovedno zvrst, napisano v prozi ali verzih, različno od romana in novele, tako najbrž že za Prešerna v podnaslovu *Krsta pri Savici*, nato pa zmeraj pogosteje proti koncu stoletja.⁹ V današnji literarni teoriji je ta pomen prevladal, kar pomeni, da je nevtralna oznaka »vaška zgodba« za literarno zvrst primernejša od Prijateljeve. Vaška zgodba 19. stoletja se namreč pojavlja v različnih zvrstnih oblikah – lahko je novela, kratka zgodba, slika ali celo črtica, pa tudi daljša povest, morda celo roman. Vendar se mnenja razhajajo ravno ob vprašanju, ali je bila vaška zgodba mogoča tudi kot roman, češ da je – po mnenju nekaterih – ta možen šele kot pravi kmečki roman 20. stoletja, medtem ko v 19. stoletju takšnega romana še ni.¹⁰ Za slovenski razvoj ta problem sicer ni pomemben, pač pa spoznanje, da vaška zgodba tudi na Slovenskem zajema najrazličnejše oblike, od kratke zgodbe do dolge povesti, kar je razlog za imenovanje celotne zvrsti s to oznako. Drugi nujni popravek Prijatelja je domneva, da se slovenska vaška zgodba ne začne šele z Jurčičem, ampak že z »vajejci«, tj. s S. Jenkom in njegovimi vrstniki. Njen nastanek je nedvomno povezan z vplivom ustreznih nemških avtorjev, predvsem B. Auerbacha, ki je bil pri nas znan že sredi 40. let, tako da njegov dejavni vpliv lahko predvidimo vsaj že za sredo 50. let, ko je bil Auerbachov sloves tudi drugod po Evropi na vrhuncu.¹¹ Poleg tega je potrebno slovensko vaško zgodbo in njene začetke v tem času povezovati s programskimi napotki takratnih slovenskih slovstvenih teoretikov. Za načelnega utemeljitelja njenih zasnov lahko velja A. Janežič, ki je leta 1857 priporočil mladim pripovednikom pisanje po zgledu A. Stifterja in B. Auerbacha, nato v Slovenskem glasniku objavljal prve poskuse v to smer in leta 1863 prinesel prevod Stifterjeve povesti *Das Haidedorf*.¹² Janežiču gre torej pomen načelnega utemeljitelja ene osrednjih zvrsti slovenske literature vse do leta 1900. Levstik je s svojimi literarnimi napotki pojav vaške zgodbe pravzaprav obšel, saj je v *Popotovanju iz Litiže do Čateža* sploh ne predvidi oziroma gradi načrte za slovensko novelo v drugo smer; v pismu Jurčiču leta 1868 sicer priporoča kmečki roman, vendar pri tem opozarja na Gotthelfove tekste, ki danes večidel ne veljajo za prave vaške zgodbe, pa tudi ne za romane, ampak nekaterim za kmečke »epe« v prozi. Kljub vsemu se dá trditi, da je tudi

Levstik v tem času iskal poti do vaške zgodbe, čeprav samo do tistega posebnega tipa, ki ga je v svoji prozi izoblikoval J. Gotthelf.

Slovenska vaška zgodba se je od vsega začetka izmikala temu zgledu, najbrž iz nasprotovanja konservativni Gotthelfovni ideologiji, ki je določala tudi formo njegove epike, in iz tesne privrženosti liberalno-demokratski miselnosti »mladoslovenstva«. Zato se je usmerila tja, kamor jo je navedel leta 1857 Janežič, tj. v regularno obliko po zgledu Auerbacha in njegovih manj uglednih sodobnikov. Porajala se je v krogu »vajevecev«, njihovih vrstnikov in nekoliko mlajših nadaljevalcev. Kot je pri Nemcih nosila spčetka na sebi številna znamenja starejših pripovednih oblik, tako se je tudi na Slovenskem v letih 1854–1864, ko se je oblikovala, šele polagoma izvijala iz oklepa starejših pripovednih vzorcev, npr. koledarske zgodbe, krištofsmidovske nabožno-vzgojne povesti, razsvetljenske idile, ali se pa mešala z drugimi oblikami sodobnejše pripovedne proze, kot je bila salonska povest oziroma roman; neredko so se v nji ohranjali motivi »usodnostne« dramatik, verjetno prek trivialne literature razbojniško-groznjivih, ljubezenskih in pustolovskih pripovedi, ali celo iz ljudskega pripovedništva, kot so ga v 40. in 50. letih obnavljali folklorno usmerjeni časniški prispevki ali pa izvirnejše literarne predelave. Med primere takšnih »nečistih« ali rudimentarno razvitih vaških zgodb je mogoče šteti nekatere pripovedi Erjavca (*Na veliki petek*, 1857, *Na stricovem domu*, 1860, *Huzarji na Polici*, 1863, *Hudo brezno ali gozdarjev rejnec*, 1864), Mandelca (*Ceptec*, 1859), Zarnika (*Ura bije, človeka pa ni*, 1862), Mencingerja (*Jerica*, 1859, *Človek toliko velja, kar plača*, 1861), Jenka (*Spomini*, 1858), Jurčiča (*Prazna vera*, 1863, *Tihotapec*, 1865, *Uboštvo in bogastvo*, 1865) in še koga. Med temi teksti se nekateri že močno primikajo k snovem vaške zgodbe; tako je v središču Mencingerjeve *Jerice*, ki je sicer še blizu razsvetljenski koledarski zgodbi, motiv, ki ga je najti v nemških vaških zgodbah po letu 1840.

Kljub vsemu je mogoče za pravi začetek slovenske vaške zgodbe imeti že leto 1858, ko sta izšli Jenkovi noveli *Tilka* in *Jeprški učitelj*, ki s svojimi liki nerodnega kmečkega fanta, zanemarjenega učitelja, vaškega župnika ali kaplana in pa z motivi kmetiške snubitve, konfliktnih razmerij med vaškimi duhovniki in učitelji ali menjave njihovih generacij že sodita v krog prave vaške zgodbe.¹³ Tudi s svojo formalno sestavo, ki je sicer šele na prehodu iz anekdote k noveli, ustrezata vzorcju novelsko-povestne zgradbe, ki je bila za nemško vaško zgodbo tipična.

Začetek vaške zgodbe na Slovenskem pada v leta, ko je v nemškem literarnem območju že prekoračila svoj vrh. Vendar pa je bil njen nadaljnji razvoj na Slovenskem še zmeraj zelo počasen, saj se je do pravega literarnega razmaha povzpela šele v 70. in 80. letih, ki so klasično obdobje njenega slovenskega razvoja. Leta pred tem s svojimi nihanji kažejo, kako počasi se je vaška zgodba na Slovenskem prečistila do svoje prave podobe – Jurčičev *Sosedov sin* (1868) je dognana vaška zgodba, oblikovana v daljšo povest, medtem ko je istega leta objavljena Stritarjeva *Svetinova Metka* s svojo okvirno novelistično tehniko, predvsem pa z motivi, ki spominjajo še na sentimentalizem 18. stoletja, šele na prehodu v novo vrst.¹⁴ S Tavčarjevimi »slikami iz loškega pogorja« *Med gorami* in Kersnikovimi *Kmetjskimi slikami*, ki jim je mogoče priključiti še Stritarjeve *Sodnikove* (1878) in Kersnikov *Očetov greh* (1894), se vaška zgodba dokončno ustoliči kot osrednja vrst srednje in kratke pripovedne proze na Slovenskem. Zlasti Tavčarjeve »slike«, ki so formalno seveda večidel novele ali kratke zgodbe, so še v znamenju prvotnega vzorca, oprtega na zgledu pri Auerbachu. Ta model je še zmeraj prevladujoč tudi v Kersnikovih zgodbah; v *Mačkovih očetih* in *Kmetjski smrti* se mu pridružuje vpliv *Lovčevih zapiskov* Turgenjeva, kar je očitno tudi v prehajanju teh zgodb iz novel-sko-povestne oblike v formo t. i. slike; ob tem je v poznem Kersniku moroda navzoč tudi moralistični vzorec Tolstojevih kmečkih pripovedk. Kljub

takšnim novim vplivom pa ohranja slovenska vaška zgodba vse do konca 19. stoletja mnoge prvotne poteze, tipične za »klasično« vaško zgodbo 19. stoletja, čemur ustreza tudi dejstvo, da se pojavlja v raznovrstnih formalnih različicah – od dolge povesti prek novele do kratke slike ali celo črtice, kar je najbrž v zvezi z njenim prehajanjem iz postromantike, kamor praviloma sodi, v območje realizma.¹⁵ Podobno kot v nemških vaških zgodbah med leti 1840–1900 je tudi v razvoju slovenske različice med Mencingerjevo *Jerico* in Kersnikovim *Očetovim grehom* mogoče odkrivati podobno usmerjen ideološki potek, ki vodi iz poznega razsvetljenstva prek demokratičnega liberalizma – ta je bil tudi na Slovenskem odločilen za formiranje vaške zgodbe – v konservativni meščanski moralizem.

Hkrati v razmahom vaške zgodbe v 70. in 80. letih začenjajo njeni vzorci prehajati v nižje oblike trivialne literature; sem spadajo predvsem t. i. mohorjanske ali večerniške vaške zgodbe, katerih specifična tradicija seže prek leta 1900 globoko v 20. stoletje; zaradi svojih lastnih zakonitosti so poseben literarnozgodovinski ali celo sociološki problem.¹⁶ Toda v tem času živi še zmeraj tudi vaška zgodba v svoji visoki literarni funkciji, saj izide s Tavčarjevim *Cvetjem v jeseni* eden njenih najbolj dognanih, pa tudi značilnih primerov še leta 1917. Tipične motive, teme in oblike vaške zgodbe 19. stoletja je mogoče odkriti po letu 1900 tudi pri mlajših pripovednikih, vendar že spremenjene ali postavljene v drugačen kontekst. Pomembno vlogo v tem preoblikovanju »klasične« zvrsti imajo novi evropski vplivi, ki tudi na Slovenskem vodijo v pretvorbo vaške zgodbe v kmečko povest, novelo ali roman v smislu sodobne kmečke epike.¹⁷ Vendar se v formiranju takšne pripovedne proze še dolgo ohranjajo bolj ali manj opazni vzorci vaške zgodbe 19. stoletja. To velja zlasti za Finžgarja in njegove sodobnike, ki so s svojimi kmečkimi povestmi še njeni neposredni dediči, čeprav je že za Finžgarjeve tekste iz let 1913–1927 (*Dekla Ančka*, *Beli ženin*, *Strici*) mogoče ugotavljati, da so se jim elementi vaške zgodbe že vrasli v nove vzorce po zgledu kmečkega romana, zlasti v obliki, kot ga je ustvaril Reymont s svojimi *Kmeti*. Še izraziteje se je takšna transformacija dovršila v kmečkih novelah, povestih in romanih 20. let, tj. v času »ekspresionizma«, kot sta jih med drugimi pisala F. Bevk in J. Kozak, in končno v socialnorealistični pripovedni prozi Prežihovega Vrancana, A. Ingoliča, M. Kranjca, C. Kosmača in I. Potrča. V tej se prvotni model vaške zgodbe že bistveno spreminja po vzorcih novejših kmečke epike, zrasle iz naturalizma Zolajevega romana *La terre*, Maupassantovih kmečkih novel, pa tudi iz izročila ruske proze od *Lovčevih zapiskov* Turgenjeva do *Kmetov* in drugih novel Čehova; tem vplivom se pridružujejo seveda še močne spodbude iz Reymonta, Hamsuna in vrste drugih evropskih avtorjev, ki so nekdanjo vaško zgodbo nadomestili z novimi tipi kmečke povesti, novele in romana. Navzočnost tradicionalne vaške zgodbe ostaja v delih slovenskih socialnih realistov seveda še močno opazna, čeprav je od avtorja do avtorja drugačna; njene elemente je najti v Prežihovih *Samorastnikih* in *Jamnici*, pa tudi pri Kosmaču in Kranjcu. Vendar je temeljne spremembe, ki se dogajajo z vaško zgodbo v tej prozi, mogoče vzporejati predvsem s podobnimi procesi, ki so se z njenim izročilom izvršili v drugih literaturah, zlasti v nemški: tu je vzporedno s konservativnim tokom, ki je vaško zgodbo prek »Heimatkunst« pripeljal navsezadnje v območje »Blut- und Bodenliteratur«, potekal drug tok, ki jo je približeval socialnemu ali celo socialističnemu realizmu, to pa predvsem s tem, da je za njene osrednje junake namesto velikih in srednjih kmetov postavljaj kmečke proletarce. Ta proces je v formiranju slovenske socialnorealistične proze očiten.

Poseben problem za primerjalno analizo dediščine, ki jo je vaška zgodba zapustila pripovedni prozi 20. stoletja, so motivi, teme in oblike, ki so iz nje prešli v nekatere Cankarjeve tekste. Gre predvsem za motive vaških učiteljev, župnikov, ljubezenskih parov, ljudi, ki odhajajo iz vasi

v mesto ali se vračajo nazaj, konfliktov med gospodarji in hlapci, med učitelstvom in duhovščino itn. V tem smislu potekajo iz vaše zgodbe številni Cankarjevi teksti od zgodnje novele *O čebelnjaku* prek *Martina Kačurja* in *Hlapca Jermeja* do zbirke *Troje povesti*, saj je v teh delih številnost njenih elementov posebno močna. Najdemo jih tudi v besedilih, kjer je težišče celote sicer v drugačnih motivno-tematskih zasnovah – na primer v romanih *Križ na gori* ali *Na klancu*. Končno ni mogoče mimo dejstva, da tudi dramske motivike *Kralja na Betajnovi* in *Hlapcev* ni mogoče popolnoma razumeti, če ne upoštevamo, da so konflikti med vaškimi mogotci, krčmarji, fabrikanti, osiromašenimi kmeti, obrtniki, kajzarji ali pa učiteljske usode na vasi bili sestavni del zgodnjih vaških zgodb v Nemčiji pred letom 1848 in po njem. Ti vzorci se pri Cankarju seveda vraščajo v drugačne tematsko-formalne sestave, ki pripadajo naturalizmu, dekadenci in simbolizmu, tako da je njihova transformacija zelo daljnosežna, včasih tudi do nespoznavnosti.

Primerjalna analiza vaše zgodbe v slovenski literaturi 19. stoletja in njenih odsevhov v 20. stoletje se dotika torej mnogih pomembnih točk slovenskega literarnega razvoja. Poleg drugega omogoča tudi jasnejšo sodbu o začetkih realizma na Slovenskem, saj se v evropski literarni vedi ravno ob vprašanju, ali vaška zgodba že pripada pravemu realizmu, odpirajo različna, včasih celo nasprotna stališča, ki nihajo od teze, da je npr. nemška vaška zgodba enakovredna vzporednica francosko-angleškemu realističnemu romanu, do domneve, da v nji še ne gre za pravo družbeno-historično razumevanje kmečkega sveta, kar da je bistveno za realizem v tem motivno-tematskem območju. Rešitev vprašanja je torej tudi za slovensko vaško zgodbo odvisna od pomena, ki naj ga pojem realizma dobi v literarnozgodovinski pojmovni sistematiki.

2. V območju romana kot osrednje, vendar razmeroma slabo razvite zvrsti slovenskega pripovedništva se za primerjavo z evropskim razvojem kažejo relevantne predvsem raziskave posameznih oblik ali »tipov« romana, ki jih je mogoče registrirati v oblikovanju romanopisja že v 19. stoletju in nato zlasti po letu 1900.

Za izhodišče v takšno raziskavo lahko služi primerjava slovenskih izrazov za roman s splošno evropsko terminologijo, ki je bila od renesanse naprej zelo raznovrstna, saj ni vključevala samo variante romanskega termina »roman«, ampak tudi takšne oznake, kot so »historia«, »histoire«, »history«, »Geschichte«, »livre«, »Erzählung«, »novela«, »novel«, »romance«, »Lebensbeschreibung«, »vida«, »powieść« itn. Po analogiji se med začetne slovenske oznake za zvrst romana dá vključiti tudi pojme »pripoved«, »povest«, »popisvanje« ali celo »novela«. Izraz »pripoved« je bil I. Macunu leta 1850 sinonim za roman, oznaka za »povest« pa sredi 19. stoletja in še pozneje tudi splošna oznaka za pripoved, ki lahko pomeni tudi roman; v tem pomenu jo najbrž uporablja še Levstik v *Popotovanju iz Litije do Čateža*, kjer za eno od oblik povesti postavlja novelo.¹⁸ Ko so v drugi polovici 19. stoletja avtorji v poimenovanju tekstov polagoma začeli razločevati povest kot posebno pripovedno zvrst od novele in romana, to razlikovanje pogosto ni bilo dokončno, pa tudi ne natančno. To velja tudi še za Cankarja, ki je pri podnaslavljanju ali označevanju svojih romanopisnih del pogosto omahoval med izrazoma roman in povest, včasih celo novela in romanca. Podobno negotovo vlogo je imel v 19. stoletju vsaj deloma tudi izraz za novelo, verjetno pod vplivom rabe, ki ji je v dobi nemške romantike in restavracije bil termin novela pogost nadomestek za roman. Na to rabo je opozarjal Levstik v drugem pismu Jurčiču leta 1868.

Takšna terminološka vprašanja vodijo k domnevi, da je v formiranju slovenskega romana sredi 19. stoletja potrebno upoštevati tudi besedila, ki so v svojem času veljala za povesti ali novele. Levstik je v *Popotovanju* za enega od vzorcev, po katerih naj bi se zgledoval slovenski roman, ime-

novel Ciglerjevo povest *Sreča v nesreči*. Te resda ni mogoče imeti za roman v pravem pomenu besede, toda vplivi, iz katerih je nastala in med katere sodi predvsem Schmidova nabožno-vzgojna povest *Evstahij* (slovenski prevod 1832), dokazujejo, da je povezana s tradicijo evropske romaneskne proze, ki s svojimi motivi, temami in formami sega v pozno antiko.¹⁹ Iz takšnih povezav je mogoče formulirati tezo, da se prvi začetki slovenskega romana vsaj bežno oplajajo še z izročilom poznoantičnega romana. Za dokončno izoblikovanje izvornih romanopisnih del takšna tradicija, ki se je v razvoju evropskega romana izčrpala že v 17. stoletju, seveda ni zadostovala. Njeni vzorci so kmalu poniknili v območje nastajajoče slovenske trivialne literature, tj. v ljudsko, mohorjansko ali večerniško povest.

V obdobju med Ciglerjevo povestjo in Jurčičevim *Desetim bratom*, ki upravičeno velja za prvi, načrtno in samemu terminu ustrezno izoblikovan roman, je mogoče naštetih več besedil, povesti ali novel, ki so sicer manjšega obsega, a s pestrostjo, širino in zapletenostjo svoje motivike že tendirajo v širšo obliko romana; pogosto je avtorjeva šibka ustvarjalna volja ali zmožnost, včasih tudi ozir na bralca, bila razlog, da iz snovi ni nastal roman, ampak samo srednja povest ali celo krajša novela. Takšni teksti so npr. Mandelčeva *Jela* (1858), Zarnikovo *Maščevanje usode* (1862), Erjavčevi *Huzarji na Polici* (1863), Mencingerjev *Vetrogončič* (1860), zlasti pa seveda Jurčičevi *Jurij Kozjak* (1864), *Domen in Hči mestnega sodnika* (oboje 1865). Iz vsakega teh tekstov bi se ob ugodnejših ustvarjalnih pogojih lahko razvil roman, ob Mencingerjevih, Zarnikovih in Erjavčevih tekstih salonski, družabni ali meščanski, ob Mandelčevih in Jurčičevih historični.

Uporaba teh pojmov na gradivu slovenskega romana po letu 1860 opozarja na nujnost, določiti v njem navzočnost določenih vrst ali »tipov« evropskega romanopisja, saj se šele prek teh odkriva razvojna povezanost slovenskega romana z evropskimi modeli.²⁰ V tej smeri je bolj od današnjih tipologij in klasifikacij seveda pomembna zavest, ki so jo o romanopisnih vrstah imeli slovenski avtorji sredi 19. stoletja, tj. v času, ko so realizirali prve oblike slovenskega romana. Iz maloštevilnih domačih formulacij, ki se dotikajo tega problema, je potrebno upoštevati vsaj Macunove, Levstikove in Stritarjeve. Macun je leta 1852 delil romane na filozofske, historične, psihološke in humoristične, s čimer je nadaljeval znane klasifikacije iz prve polovice 19. stoletja.²¹ Levstik v *Popotovanju iz Litije do Čateža* ni določneje govoril o posameznih vrstah romana, vendar se zdi, da je ob Ciglerjevem zgledu mislil na ljudski roman, ob Goldsmithu pa na družinske romane. Stritar je v članku o Goldsmithu (1876) imel pred očmi dve vrsti romana – historičnega, v katerem da prevladuje zunanje dogajanje, in psihološkega, ki je podoba človekove notranjosti.²² Tudi takšne formulacije so bile seveda odvisne od evropskih klasifikacij romana, kot so jih Jurčič, Stritar, Tavčar, Kersnik in drugi slovenski romanopisci vse do Cankarja spoznavali predvsem iz Kleinpaulove in Gottschallove poetike. Kleinpaul je med oblikami romana našteval historične, tendenčno-filozofske in časovne, tj. sodobne romane, nato sentimentalne, komičnosatirične in humoristične, nazadnje pa po snovnih vidikih še vojne, salonske, družinske, meščanske, kmečke, delavske, potepuške itn.²³ Podobne oznake je v svoji razdelitvi uporabljal Gottschall; tudi pri njem sta osrednja klasifikacijska pojma historični in časovni roman – ta zajema nato dolgo vrsto oblik od socialnih, salonskih, ljudskih in meščansko-družinskih do eksotičnih, pomorskih in humorističnih.²⁴

Praksa prvih slovenskih romanopiscev od Jurčiča prek Stritarja do Tavčarja in Kersnika se je vsaj deloma ravnala tudi po teoretičnih modelih, ki so jih ponujale opisane klasifikacije romana. Od oznak, ki jih je evropska teorija posredovala prvim slovenskim teoretikom romana in pa njegovim avtorjem, pridejo za obdobje od 1860 do 1900 v poštev pred-

vsem historični, salonski, meščanski, družinski, sentimentalni, tendenčno-časovni, humoristični, morda še filozofski roman. Dejstvo, da za temi oznakami stojijo imena evropskih avtorjev, kot so Richardson, Goldsmith, Rousseau, Goethe, Scott in manj ugledni pisatelji Mlade Nemčije, opozarja na to, da gre večidel za tiste tipe romana, ki so jih v »klasični« obliki razvili pisci razsvetljenstva, predromantike, romantike in postromantike, ne pa še za romanopisne oblike, ki so se razmahnille v okrilju realizma 19. stoletja. Od tod je mogoče formulirati tezo, da se slovenski roman v pravem pomenu besede začne po letu 1860 z navezavo na različne tipe evropskega romanopisja iz 18. in prve polovice 19. stoletja, pretežno torej še razsvetljenske, predromantične, romantične in postromantične, ne pa že realistične.

Druga teza, ki jo je mogoče formulirati iz primerjave začetnega slovenskega romanopisja s tradicionalnimi oblikami evropskega romana, je ta, da se ti tipi pojavljajo na Slovenskem le redkokdaj v svoji čisti podobi; večidel so ne docela razviti, okrnjeni ali pomešani z elementi drugačnih romanopisnih oblik. Najbolj je takšna heterogenost očitna v Jurčičevem *Desetem bratu* in v tekstih, ki sledijo istemu vzorcu (*Cvet in sad*, *Doktor Zober*, *Mej dvema stoloma*), čeprav z nekaterimi spremembami. Analiza kaže, da v teh romanih ne gre za enovit tip romaneskne proze, ampak za sinkretično spajanje različnih modelov. Kolikor je bil *Desetemu bratu* najbližji zgled Scottov *The Antiquary*, je seveda potrebno upoštevati, da je takšna raznorodnost značilna že za to Scottovo delo, ki je samo deloma tipičen primer historičnega romana; njegove elemente veže z značilnostmi krajinsko-miljejskega in predromantično grozljivega romana. Iz te raznorodne mešanice je Jurčič v *Desetem bratu* popolnoma izločil historično ozadje in močno reduciriral tudi predromantično grozljivost; namesto tega je v Scottovo shemo uvedel izrazite poteze ljubezensko-družinskega ali sentimentalnega romana, bodisi v njegovi še napol razsvetljenški različici po zgledu Rousseaujeve *Nouvelle Heloise*, deloma pa že v predromantični obdelavi Goethejevega *Wertherja*. Druga Jurčičeva novost je zgodba Martina Spaka in njegove družine, značilna za t. i. »roman maščevanja«, ki je predromantičnega izvora, a prihaja v *Desetega brata* najbrž iz trivialnih romanov, morda pa kar iz neposredne spodbude Schillerjeve drame *Die Rätuber*, katere vpliv je mogoče zaslediti že v *Domnu*. Takó sestavljeno celoto bi lahko imeli za tip meščanskega romana v tistem pomenu, kot so pojem razumele poetike 19. stoletja. Vendar dvojnost gosposko-izobraženskega in kmečkega sveta v *Desetem bratu* opozarja na to, da je meščanski roman tu cepljen na prvine vaške zgodbe; zato bi z današnjega stališča bilo primerneje govoriti o predmeščanskem romanu.²⁵

Takšen težko določljiv tip romana se s spremembami ponavlja v poznejših Jurčičevih besedilih, pri čemer se spreminja predvsem delež posameznih sestavin te heterogene zasnove, ne da bi se bistveno prenovil njen temelj.²⁶ Nadaljnji razvoj meščanskega romana pri Tavčarju in Kersniku je prinesel nekaj novosti s tem, da se je premaknil bliže k drugačnim vzorcem evropskega romanopisja. Oba sta začela svojo romanopisno pot po zgledu salonskega romana, kakršen se je izoblikoval v liberalno-demokratskem obdobju Mlade Nemčije, se pravi že v postromantični fazi, sicer pa pogosto na robu trivialne literature – Tavčar z *Ivanom Slavljem* in *Mrtvimi srci*, Kersnik z romanom *Na Zerinjah*, povestma *Lutrski ljudje* in *Gospod Janez*. Medtem ko je Tavčar to romanopisno zvrst polagoma opustil, jo je Kersnik ob zgledu Turgenjeva razvil v smeri sodobnejšega meščanskega, deloma že realistično družbeno-analitičnega in časovno-kritičnega romana. Kljub vsemu se v Kersnikovem *Ciklanu*, močneje v *Rošlinu in Vrjanku* in manj v *Agitatorju* ohranjajo mnoge prvine salonskega romana. Slovenski meščanski roman s konca 19. stoletja torej ni mogel prestopiti razmeroma ozko začrtanih meja, ki so mu jih po-

stavljali tradicionalni vzorci polpreteklega evropskega romanopisja. To je opazno tudi ob primeru Kersnikove *Jare gospode*, ki se ni mogla razviti v pravi roman in je morala ostati samo daljša povest; njen temelj je tipično postromantična zgodba, kakršno je na isti motiv napisal že leta 1865 Jurčič s povestjo *Dva prijatelja*.

Slovenski meščanski roman, kakršen se je razvil v drugi polovici 19. stoletja, je izrazito sinkretičen ali celo eklektičen pojav, saj se v njem stapljajo različni tipi romanopisja, ki se v večjih evropskih literaturah pojavljajo praviloma v razviti ali čisti podobi.²⁷ To je razlog, da je tudi izraz »meščanski« za to območje slovenskega romanopisja uporaben samo pogojno in s približnim pomenom, ki sicer vsaj na splošno označuje socialno-politični horizont njegovih avtorjev in bralcev, ne more pa natančneje opredeliti njegove specifičnosti po literarno-estetski plati. Iz podobnih razlogov tega romana tudi ni mogoče pristeti k realistični pripovedni prozi, saj povzema vase prešteviline sestavine razsvetljenskih, predromantičnih, romantičnih in postromantičnih romanov, medtem ko je posegov v smer realizma v njem razmeroma malo, največ seveda pri zrelem Kersniku, vendar tudi tu še zmeraj v kontekstu drugačnih silnic.

Za obdobje med leti 1860–1900 je končno na evropskem ozadju mogoče naštetati nekaj slovenskih romanov, v katerih se poskuša v čistejši obliki realizirati ta ali oni tip tradicionalnega romanopisja. V tem smislu je Stritarjev *Zorin* poskus sentimentalnega romana v pismih, njegov *Gospod Mirodolski* meščansko-družinski roman po modelih 18. stoletja, Mencingerjeva *Moja hoja na Triglav* poskus humorističnega romana, *Abaddon* pa filozofsko-tendenčen roman po terminološki rabi 19. stoletja. Vendar so ravno ta dela ostala osamljena in za splošni razvoj slovenskega romanopisja brez večjega pomena.

Pač pa je za prvi izrazito začrtani, z evropskimi vzorci skladni tip slovenskega romana, ki mu pripada tudi kolikor toliko sklenjena razvojna kontinuiteta, potrebno priznati v drugi polovici 19. stoletja in še po letu 1900 historični roman, seveda v tesni zvezi s historično povestjo in novelo, od katerih ga ni mogoče popolnoma oddeliti. Slovenski historični roman se kaže kot razmeroma utrjena romanopisna zvrst zlasti zato, ker je v njegovem razvoju od Jurčiča naprej – v primerjavi s sorodno evropsko problematiko – mogoče izslediti več zaporednih tipov in s tem različnih razvojnih faz, čeprav z mnogimi nihanji in nedoslednostmi.²⁸ Prvi tip slovenskega historičnega romana je ustvaril Jurčič na podlagi Scottovega vzorca, začenši z *Jurijem Kozjakom*, kjer je sicer še vidna zveza s krištofšmidovsko pripovedno tradicijo, nato s *Hčerjo mestnega sodnika* in z drugimi historičnimi povestmi 60. let, po letu 1870 pa z *Ivanom Erazmom Tattenbachom*, *Slovenskim svetcem in učiteljem*, nazadnje z *Rokovnjači*, kjer se Scottov vzorec prepleta s shemo trivialno pustolovskega romana po zgledu F. Gerstäckerja. Čeprav se je ta tip historičnega romana nadaljeval še pri mladem Tavčarju (*Janez Sonce*) in v popularni literaturi, mu na splošno ni bil usojen večji razvojni razpon. Da je bil pri Jurčiču od vsega začetka odvisen od Scottovih spodbud, kažejo motivne zveze – na primer med *Jurijem Kozjakom* in romanom *Guy Mannering* ali *Hčerjo mestnega sodnika* in delom *The fair maid of Perth* – nato podobna pripovedna tehnika, predvsem pa specifična funkcija zvrsti, v kateri se prepletajo razsvetljenski, predromantični in romantični elementi, historični orisi, pustolovske pripovedi in ljubezenski motivi. Drugi tip slovenskega historičnega romana se je izoblikoval z novelami, povestmi in romani zrelega Tavčarja (*Vita vitae meae*, *Grajski pisar*, *Visoška kronika*); v njem je sicer še zmeraj viden tudi delež scottovske tradicije, vendar prevladuje postromantična subjektivizacija historično pripovedne zvrsti, kar se kaže tudi iz navezav na T. Storma in morda C. F. Meyerja. Iz tega tipa je izšel najvišji dosežek slovenskega historičnega romana, Tavčarjeva *Visoška kronika*, s katero se seveda postromantično pripovedništvo na Sloven-

skem prenese še v prvo tretjino 20. stoletja. Tretji tip slovenskega historičnega romana se je formaliral takoj po letu 1900, to pa večidel iz vplivov Sienkiewiczevega pripovedništva na Finžgarjevo generacijo; ob Finžgarjevem romanu *Pod svobodnim soncem* zajema ta vpliv še dela manjših pripovednikov in epigonov. Pri vseh se ohranjajo elementi Scottovega pripovednega tipa, kar predstavlja najbrž eno od specifičnosti slovenskega historičnega romanopisja. V njegovem nadaljnjem razvoju, zlasti v obdobju ekspresionizma in socialnega realizma, ko so nastajali historični romani I. Preglja, F. Bevka in drugih, ni mogoče odkriti bistveno novih pripovednih vzorcev, saj ta besedila črpajo svoje elemente iz vseh treh tipov, ki jih je mogoče odkriti v prejšnjem razvoju. Kot novost se vanje vključujejo nekatere pripovedne pridobitve naturalističnega romana, na primer v strukturi kolektivnega zgodovinskega romana, kot ga je ustvarjal Pregelj s *Tolminci*. Vendar v tem času historični roman že ni mogel biti več ena od osrednjih zvrsti slovenskega romanopisja, kot že precej dolgo ni imel takšnega mesta v razvoju svetovnega romana.

Po letu 1900 stopa slovenski roman v drugo obdobje svojega razvoja, ko se spremeni ne samo njegov začetni, še neizoblikovani značaj, ampak se temu primerno diferencira tudi razpon njegovih tipov, oblik in zvrsti. Oboje se ves čas dogaja v tesni zvezi z evropskimi in svetovnimi spodbudami, saj posežejo vanj polagoma tudi modeli ameriškega romana.²⁹

V obdobju moderne, ekspresionizma in socialnega realizma, ki jih je v razvoju slovenskega romana mogoče imeti za eno samo enoto, se dajo v primerjavi s polpreteklim ali sočasnim evropskim romanopisjem diagnosticirati vsaj tile tipi romana, ki se zdijo kolikor toliko izoblikovani, čeprav ne zmeraj v čisti podobi, ampak pogosto v značilnih zmeseh: meščanski, proletarski, umetniški, erotični, ženski, vojni, kmečki roman.³⁰ Gre za tekste, ki so jih napisali najvidnejši avtorji tega obdobja, od Cankarja prek Kraigherja do M. Kranjca in Prežihovega Voranca. Večina del kaže k motivom, formalnim in pripovedno-tehničnim pridobitvam naturalističnega romana (Zola, Maupassant), k romanom ruskega realizma in fin de siècle (Gogolj, Tolstoj, Dostojevski, Čehov, Gorki), k romanu skandinavskega impresionizma (Jacobsen) ali poljskega postrealizma (Reymont), čeprav pogosto v razrahljani, impresionistično ali simbolično stilizirani obliki. Tem vzorcem in vplivom se po prvi svetovni vojni in zlasti v tridesetih letih pridružijo še novi modeli Hamsunovega ali pa socialističnorealističnega romanopisja (Solohov), kar pa je še neraziskano območje primerjalne vede. Seveda se vsak teh vzorcev udomačuje v slovenskem romanopisju tako, da povzema vase že obstoječo tradicijo 19. stoletja in tiste specifične poteze, ki so postale do 1900 izrazita poteza vse slovenske literature, npr. značilen moralizem ali pa središčna vloga nacionalne ideje. To velja že za poskuse slovenskega meščanskega romana pri Govekarju, čigar delo *V krvi* je nedvomno odvisno tako od Kersnikove tradicije kot od spodbud iz Zolajevih romanov (*Nana*, *L'assomoir*).³¹ Kraigherjev *Kontrolor Skrobar* navezuje na erotični roman naturalizma, kot ga je izoblikoval zlasti Maupassant s svojim delom *Bel ami*. V isto smer kaže ženski roman pri Z. Kvedrovi, saj je *Njeno življenje* ne samo po naslovu močno posneto po Maupassantovem *Une vie*. S primerjalnega stališča bolj zapletena je geneza Cankarjevih romanov, vendar je tudi v njih mogoče pod izvirno stilizacijo odkriti naturalistično-impresionistične vzorce.³² Cankarjev proletarski roman (*Na klanecu*) nadaljuje s svojimi motivi in temami, pa tudi s formalno problematiko tradicijo, ki jo je zasnoval Zola v romanu *L'assomoir*. Njegovi umetniški romani kažejo v različne smeri – v *Tujcih* povzema vzorec Zolajevga romana *L'oeuvre*, v *Novem življenju* je bližji impresionistični prozi Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*. Cankarjev erotični roman *Hiša Marije Pomočnice* nadaljuje kljub svoji izvirnosti naturalistične opise bolesten-bolezenskih erotičnih in seksualnih stanj, ki jih je uvajal Zola (*La faute de l'abbé Mouret*, *Le rêve*); pridru-

žuje jim seveda tudi spodbude iz naturalistične dramatike (Hauptmann, *Hanneles Himmelfahrt*). Ob tej motivni podlagi je za vse Cankarjeve romane od *Tujcev* naprej tematsko in formalno najbrž odločilen predvsem Jacobsenov roman *Niels Lyhne*, ki je naturalistične opise sodobnega življenja že omehčal z lirizacijo in refleksijo, predvsem jim pa podložil temo »hrepenenja«; Cankarjev prevzem tega romanopisnega modela izkazuje seveda vrsto izvirnih posebnosti, med katerimi je bistvena zlasti ciklična forma, ki je pri Cankarju v tesni zvezi s posebno sestavo njegove »hrepenenjske« teme.

Zolajev zgled ostaja pomemben še za romane socialnega realizma v tridesetih letih, tako za vojni roman pri Prežihovem Vorancu, saj si *Doberdoba* ni mogoče misliti brez podlage, ki jo je takemu romanu zgradil Zolajev tekst *La débâcle*. V kmečkih romanih Prežiha, M. Kranjca in A. Ingoliča (*Jamnica*, *Kapitanovi*, *Lukarji*) se vzorec Zolajeve *La terre* prepleta s spodbudami Reymontovih *Kmetov*, deloma s Hamsunom in starejšo tradicijo vaške zgodbe 19. stoletja. Poskus J. Kozaka v smeri družinskega romana (*Sentpeter*), ki pripada še dvajsetim letom, kaže k različnim izvirov evropskega družinskega romana okoli leta 1900 in po njem.

Osamljena izjema v razvoju slovenskega romanopisja po letu 1900 je dekadenci roman, ki ga predstavlja predvsem *S poti* Iz. Cankarja. V njem se nedvomno nakazuje problematika evropskega dekadenci romana, kot jo je najbolj reprezentativno predstavil Wilde v delu *The picture of Dorian Gray*. Pri Iz. Cankarju se pojavlja sicer v močno spremenjeni, moralistično raztolmačeni ali zoženi podobi, vendar ostaja pri-peta na svoj evropski izvir. Težja je identifikacija Cankarjevih dekadenci nih (*Gospa Judit*) ali dekadenci-simbolističnih romanov, kot sta predvsem *Nina* in *Milan* in *Milena*. Primerjalna analiza teh del je nedvomno nujna, vendar je za zdaj pokazala samo posamezne motivne, pripovedne ali formalne reminiscence na Dostojevskega v *Nini* in pa na splošno nekaj analogij z Rilkejem, mladim Gidom in še kaj; najzanimivejše so verjetno motivno-kompozicijske zveze med *Nino* in *Belimi nočmi* Dostojev-skega, formalno-pripovedne pa predvsem s povestjo *Krotko dekle*.

Primerjalna analiza, ki naj bi ob vzporejanju z evropskim literarnim potekom v smeri modernega romana našla prve zasnutke, stopnje ali realizacije takšnega romana na Slovenskem, daje za obdobje pred 1945 v glavnem negativne rezultate. Dokler ne bo jasna situacija Cankarjeve *Nine* v širšem evropskem kontekstu, ni mogoče odločiti, ali gre za začetni tekst moderne pripovedi v pravem pomenu besede ali za razmeroma radikalni primer poznoekadenci proze s simbolističnimi prvini. Kolikor se moderna prozna forma uveljavlja na Slovenskem v krajših tekstih, je njeno problematiko potrebno seveda obravnavati tudi v okviru razvoja kratkih proznih zvrsti po letu 1900 in vse do najnovejšega časa. Pravo navezavo na moderno pripoved v smislu romana, kakršen se je po letu 1910 formiral v Evropi in okoli 1930 tudi v Ameriki, je najti v slovenski prozi šele po letu 1950. Forme slovenskega modernega romana so se v tem času začele oblikovati iz zgledov Prousta, Joycea, Dos Passosa, Kaf-ke, Gida, Faulknerja, Hemingwaya in drugih, pri D. Smoletu, L. Kovačiču, A. Hiengu in V. Kavčiču, pri V. Zupanu in P. Božiču, nato pa še pri mlajših avtorjih poznih 60. in 70. let. Od forme modernega romana je potrebno ločevati ožji pojem eksistencialističnega romana, ki sicer vase pogosto povzema prvine modernistične proze, lahko pa ostaja formalno še tradi-cionalen. Tak vzorec romana je na Slovensko prihajal z zgledi Malrauxa, Célinea, Hemingwaya, Sartra in Camusa, deloma tudi H. Millerja; model se je vrasel v nekatera dela V. Zupana. Kar zadeva vpliv francoskega »no-vega romana« na prozo R. Šeliga in na avtorje, ki so ji bili blizu okoli leta 1970, je sicer znan. Vendar ostaja odprto vprašanje, ali gre samo za spod-budo teoretičnih pogledov Robbe-Grilleta na problem takšnega romana ali tudi za posnemanje njegove pisateljske prakse. Kot bistvena težava se

zastavlja vprašanje, kako je mogoče vzorce francoskega »novega romana«, ki se realizira pretežno v velikih romanopisnih formah, prenašati v prozo, ki se večidel zadržuje v območju kratke ali srednje pripovedi. Problem vpliva se s tem spreminja v vprašanje o različnih strukturno-pripovednih ravneh.

3. Območje slovenske kratke pripovedne proze se po letu 1900 z marsikatero značilnostjo odmika od krajših pripovednih zvrsti, ki so se v slovenski literaturi udomačile v drugi polovici 19. stoletja. Kratke pripovedne oblike tega časa so se grupirale predvsem v območju vaške zgodbe in historične pripovedi, medtem ko je kratka pripoved iz mestnega, meščanskega ali gosposkega sveta ostajala večidel spremen pojav ob poskusih meščanskega, salonskega ali ženskega romana, zato pa manj razvita. V vsakem teh področij je slovenska kratka pripovedna proza pred letom 1900 razvila tele zvrsti in oblike: anekdotu, kratko zgodbo, krajšo ali daljšo novelo, kratko ali dolgo povest, nazadnje pa še t. i. sliko in črtico kot posebni obliki kratke pripovedne proze.³³

Takšne oblike so okoli leta 1900 postale izhodišče za razvoj novejših kratke pripovedne proze na Slovenskem; v marsičem so bile zanjo še zmeraj odločilne, vendar v zvezi z novimi spodbudami evropske proze. To velja zlasti za razmah črtice, novele, kratke zgodbe in krajše povesti pri Cankarju.³⁴ Bistvene novosti, ki jih je Cankar vgradil v zasnovane takšnih pripovednih zvrsti, so prihajale seveda iz literarno-estetskega območja dekadence, impresionizma in simbolizma. Ob teh so bili zanje pomembni še vplivi kratke pripovedne proze, ki jo je razvil naturalizem. Kljub vsemu pa se glavni tipi Cankarjeve kratke proze opirajo tudi na pripovedne obrazce, kot jih je slovenska proza razvijala že v obdobju Jurčiča, Kersnika in Tavčarja, ko sta se zanje udomačila zlasti termina slika in črtica. Te oblike so bile samo deloma v zvezi s hotenji literarnih smeri iz srede 19. stoletja, predvsem realizma, saj so tudi na Slovenskem – kot drugje po Evropi in še bolj v Ameriki – nastajale v neposredni zvezi z razmahom sodobnih časnikov oziroma časnikarstva. Tudi slovenski časniki so proti koncu 19. stoletja rabili za svoj »listek« ali »feljton« kratke pripovedne sestavke; tu so objavljali ob krajših povestih in novelah zmeraj bolj tudi fragmentarne življenjske »podobe«, »slike«, »sličice«, »skice« in »črtice«. Zlasti zadnji izraz je zmeraj bolj pomenil kratko fragmentarno prozo, omejeno na en sam dogodek, položaj ali razpoloženje, pogosto napisano v prvi osebi kot spomin ali doživljaj, včasih z razmišljajočim začetkom in koncem.³⁵ Cankarjeva kratka pripovedna proza nedvomno izhaja iz teh izvirov. V svojem mladostnem obdobju (1892–1899) je začel s slikami, črticami, kratkimi povestmi in novelami, kot jih je našel že izoblikovane v predhodni tradiciji, nato pa jih je polagoma začel spreminjati v skladu s spodbudami, ki so mu prihajale iz Gogolja, Dostojevskega, Maupassanta, Poeja in Altenberga, pa še iz drugih avtorjev krajše evropske proze v času fin de siècle. V novi, impresionistično razrahljani obliki je Cankarjeva črtica postala jedro *Vinjet* in se po 1910 vrnila v središče njegove pozne proze, to pot z novimi potezami »simbolističnega« ali celo »ekspresionističnega« tipa, če te pojme seveda razumemo kot delne stilne oznake, ne kot izraze za globalne literarne smeri. Kljub subjektivistično-impresionističnim novostim, ki jih je Cankar lahko povzel najbrž ne samo iz Altenberga, ampak že prej iz kratkih, anekdotično ali razpoložensko zasnovanih Maupassantovih tekstov, je v strukturi njegove črtice največkrat ohranjena »feljtonska« zasnova, ki jo je našel v predhodni slovenski tradiciji; prav zato Cankarjevega tipa črtice ne bo mogoče do kraja izvesti kar iz evropskih modelov impresionizma ali simbolizma.³⁶

Podobno ostaja pripeta na tradicijo tudi oblika Cankarjeve novele ali krajše povesti od daljših tekstov v *Vinjetah* prek zbirk *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, *Ob zori*, *Mimo življenja*, *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, *Za križem* in *Volja in moč do Grešnika Lenara* in *Moje njive*. Tudi tu se tra-

dicionalne novelsko-povestne forme, kot jih je ustvarila slovenska proza v drugi polovici 19. stoletja, spreminjajo v smeri, kot so v Evropi in Ameriki krajšo prozo preoblikovali Gogolj, Poe, Dostojevski, Maupassant, Tolstoj, Čehov, Gorki in drugi. Neposredni vpliv na Cankarja je za nekatere teh avtorjev očiten, pri drugih gre samo za vzporednost enako usmerjenih prizadevanj v prenovu krajše pripovedi. Vsekakor so pa takšne primerjalne zveze lahko močna opora za domnevo, da Cankarjeve novelsko-povestne proze ni mogoče spravljati samo v okvir novoromantičnega simbolizma, ampak prav toliko psihološkega realizma in še bolj v območje naturalističnega in dekadencičnega impresionizma.

Med obema vojnama so s komparativnega stališča najzanimivejši primer kratkih pripovednih oblik teksti S. Gruma in V. Bartola, ki se s svojimi novostmi od že preskušanih modelov kratke slovenske proze najbolj odmikata. Za Grumove novele, črtice ali slike se zdi, da nadaljujejo v glavnem izročilo kratkih zgodb, črtic ali slik, ki sega še nazaj v 19. stoletje, zlasti k E. A. Poeju, pa tudi h Gogolju in Dostojevskemu, tj. k tisti krajši prozi, ki je iskala primerne forme za literarno oblikovanje dekadencično psihološke, psihopatološke in grozljivo-eksistencialne snovi. V tem smislu seveda Grumove kratke proze še ni mogoče neposredno povezovati s prozo evropskega modernizma po letu 1910, kot tega tudi ni mogoče storiti s Cankarjevo črtico-impresijo, iz katere je Grum prav tako črpal spodbude za svoje specifične pripovedne poskuse. Pač pa je Cankarjevo in Grumovo prozo tega tipa – podobno kot ustrezne evropske modele iz 19. stoletja in s preloma v 20. stoletje – mogoče imeti vsaj za prehod k moderni prozi iz tradicionalnih oblik kratke zgodbe, novele in povesti, ki sta jih ohranjala realizem in naturalizem 19. stoletja kot podlago svoje krajše pripovedi. Podobno kot za Gruma velja s primerjalnega stališča tudi za Bartolove novele ali kratke zgodbe, da gradijo za slovensko literaturo neobičajne prozne tipe še iz tradicije, deloma celo z naslonitvijo na Platonove dialoge, še bolj pa najbrž s tehniko Poejevih kratkih zgodb in s samoanalitičnimi postopki monološke ali dialoške proze Dostojevskega.³⁷ Tudi Bartolovo prozo je torej mogoče jemati samo pogojno za primer prehajanja h kratki pripovedi v smislu modernizma 20. stoletja.

Ta prehod se dejansko začenja realizirati šele po letu 1950, na kar opozarjajo številne vplivne zveze, ki ravno v tem času sežejo v krajšo pripovedno prozo na Slovenskem. Nekatere teh zvez sicer bistveno ne prekinjajo s tradicionalnimi vzorci novele ali povesti. Takšna je zlasti krajša eksistencialistična pripoved, kolikor se je na Slovenskem dejansko razvila – na primer Kocbekove novele v zbirki *Strah in pogum*, ki so nastajale ob pripovednih zgledih Vercoresovih novel, a jih je mogoče primerjalno vzporejati tudi s kratko Sartrovo in Camusovo prozo. Hiengova novelistika se leta 1949–1950 (*Studije o nenavadnih značajih*) začenja z navezavo na tip psihopatološke grozljivke, ki sega v 19. stoletje k Poeju; šele polagoma se prek Faulknerja, Hemingwaya in drugih avtorjev približa modernistični kratki prozi, vendar ne radikalno. V 50. letih sta odločilnejši korak v tej smeri napravila D. Smole in L. Kovačič. Smoletove novele, zbrane pozneje v ciklični roman *Črni dnevi in beli dan*, izhajajo iz Cankarjeve kratke proze, toda z naslonitvijo na modernejše »psihoanalitične« postopke Prousta in Joycea. Kovačičeve *Ljubljanske razglednice* je mogoče vzporejati z Joyceovo prozo v zbirki *Dubliners*, s tem pa postavljati na prehod iz naturalističnega impresionizma v modernizem toka zavesti. Kovačičeva proza je postala tej smeri do kraja ustrezna s ciklom sanjskih opisov *Sporočila v spanju*. Nasprotno je tip krajše moderne proze, kot jo je izoblikoval tik pred letom 1970 R. Seligo, potekel že iz zvez ali vsaj vzporednosti s prozo francoskega »novega romana«, vendar z drugače zasnovano motiviko, predvsem pa s prenosom pripovedi v kratko prozno formo. Razvoj radikalnih oblik kratke modernistične proze, ki se do kra-

ja sprosti se le po letu 1970, pa sega že prek gradiva, ki ga je poskušala zajeti raziskava, predstavljena v tem sumaričnem povzetku.

OPOMBE

¹ Prispevek povzema del dognanj, do katerih je v letu 1982 prišla raziskovalna naloga *Slovenska literatura in Evropa 1770–1970*, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira Raziskovalna skupnost SRS.

² V tej zvezi je izraz oblika uporabljen kot sinonim za zvrst, in sicer v tem smislu, da je v primerih, ko neke zvrsti ne moremo opredeliti tudi vsebinsko, ampak samo formalno, takšna zvrst pač samo pojem za formalno strukturo, tj. oblika.

³ Število raziskav, obsežnejših del ali krajših razprav, ki so po letu 1950 obravnavale to področje, je zelo obsežno. Med avtorji so A. Ocvirk, A. Slodnjak, D. Pirjevec, B. Paternu, F. Zadavec, F. Bernik, J. Kos, M. Kmecl, H. Glušič, J. Rotar, J. Toporišič, J. Koruza, E. Koren, J. Mahnič, S. Barbarič, M. Kramberger, A. Zorn, M. Hladnik, M. Dolgan, P. Kolšek, J. Skulj idr.

⁴ Pojmi za pripovedne zvrsti so v tej zvezi naštet s svojim utečenim pomenom, ne glede na zapleteno problematiko, ki se ob marsikaterem od njih – npr. ob kratki zgodbi (short story, short short story) – odpira v sistematični teoriji literarnih zvrsti.

⁵ F. Altvater, *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1930; – P. Zimmermann, *Der Bauernroman*, Stuttgart 1975; – J. Hein, *Dorfgeschichte, Antifeudalismus-Konservatismus-Faschismus*, Stuttgart 1975; – *Realismus und Gründerzeit, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Band I, Stuttgart 1976; – U. Baur, *Dorfgeschichte, Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, München 1978.

⁶ I. Prijatelj je problem obravnaval v uvodu k 1. zvezku Tavcarjevih zbranih spisov (Ljubljana 1932, str. IX–X).

⁷ B. Paternu: *Kersnikove Kmetске slike* (v: B. Paternu, *Pogledi na slovensko književnost II*, Ljubljana 1974, str. 97); – J. Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva IV*, Maribor 1970, str. 83, 86; – G. Kocijan: *Jurčičeva kratka pripovedna proza* (v: J. Jurčič, *Kratka pripovedna proza*, Ljubljana 1978, str. 115 isl.); – M. Hladnik: *Mohorjanska pripovedna proza*, SR 1982, št. 4, str. 407.

⁸ K debati o teh vprašanih gl. zlasti: P. Zimmermann, n. d.

⁹ K pojmu povesti v 19. st. prim. dela: M. Kmecl, *Sreča v nesreči* (v: J. Cigler, *Sreča v nesreči*, Ljubljana 1974, str. 104); – isti, *Od pridige do kriminalke*, Ljubljana 1975, str. 128, 138, 139; – isti, *O rojevanju slovenskega romana*, JiS 1976–1977, št. 1, str. 1 isl.; – G. Kocijan, *Jurčičeva kratka pripovedna proza* (v: J. Jurčič, *Kratka pripovedna proza*, Ljubljana 1978, str. 111); – F. Bernik, *Janežičev pogled na novelo in povest* (v: F. Bernik, *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980, str. 53); – M. Kmecl, *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981, str. 37.

¹⁰ S tem v zvezi se odpira predvsem vprašanje, ali so bili Gotthelfovi daljši teksti romani ali ne. Prim. o tem Levstikovo mnenje v pismu Jurčiču iz leta 1868.

¹¹ Po podatkih, ki jih zajema avtorska kartoteka Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, se Auerbach omenja v ljubljanskem nemškem časopisu vsaj že leta 1848.

¹² A. Janežič je svoj predlog za slovensko vasko zgodbo zapisal v članku *V zadevah »Glasnika«*, objavljenem v Novicah leta 1857, na str. 331: »Novela ali povest naj bo čedna in krotka, mična in zanimiva, naj bo tako rekoč ogledalo domačega življenja, domačih šeg in običajev, kakor so na primer v nemškem jeziku Stifterjeve ali Auerbachove.« Prevod Stifterjeve povesti *Das Haidedorf* je priobčil v Slovenskem glasniku za leto 1863 pod naslovom *Pustinci*.

¹³ Ob Jenkovem *Tilki in Jeprškem učitelju* je literarna zgodovina od I. Prijatelja naprej iskala predvsem motivne vplive iz Gogolja. Ti so sicer možni, vendar drugotnega pomena, saj se pri Jenku vključujejo v čisto drugačno zvrst.

¹⁴ Stritarjeva *Svetinova Metka* se da s komparativnega stališča vzporejati s tra-

dicijo, iz katere je med drugimi potekla Karamzinova povest *Bednaja Liza* (1792).

¹⁵ Primerjaj razpravo Janeza Rotarja »Slika«, oblika realistične novele v slovenski književnosti, *Casopis za zgodovino in narodopisje*, XXXVII, 1966, str. 199–214.

¹⁶ Ta tip vaške zgodbe obravnava med drugim M. Hladnik v razpravi *Mohorjanska pripovedna proza*, SR 1982, št. 4, str. 407–414.

¹⁷ V zvezi s tem je zanimivo, da že A. Breznik v razpravi *Jezik v kmetski povesti* (Dom in svet, 1930, 28–32) postavlja začetek novega tipa kmečke povesti šele v čas po 1900, tj. k Finžgarju in sodobnikom. Povezuje jo z nemškimi vzorci »Heimatkunst« in predlaga zanjo namesto izraza »domačijska« manj posrečeni »krajinska« povest.

¹⁸ V tem smislu je treba razumeti Levstikovo formulo »povesti, ki jim velimo novele«. Dokaz, da je Levstiku izraz povest skupno ime za romane in novele, je stavek »...mi naj bi povesti ne skladali, kakor imajo navado vse duhovne hrane uže presiti Francozje pa tudi Nemci za njimi«, saj se tu izraz ne nanaša samo na novele, ampak tudi na pred tem obravnavane romane.

¹⁹ Gl. razpravo J. Kosa *Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija*, SR 1981, št. 3, str. 233–258.

²⁰ Izraz »tip« v tej zvezi ni uporabljen s stališča stroge romanopisne tipologije, ampak kot sinonim za oblike, vrste ali podvrste romanov.

²¹ I. Macun je svojo klasifikacijo romana zapisal v poglavju »Roman, pričica, novella« svojega spisa *Kratko krasoslovje* (etc.), Zagreb, 1852.

²² J. Stritar: *Župnik Wakefieldski*. Zvon, 1876, str. 359–362.

²³ E. Kleinpaul: *Poetik. Die Lehre von der deutschen Dichtkunst*. Bremen, 1892⁹. Str. 560 isl.

²⁴ R. Gottschall: *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik*. Breslau, 1882⁵. Str. 129 isl.

²⁵ Elementi vaške zgodbe so v *Desetem bratu* močno reducirani; prek vaških »originalov«, ki so v rodu s Scottovimi ljudskimi liki, se povezujejo z osrednjim dogajanjem romana, ki ga sestavlja dvoje sklopov – ljubezenski roman Lovreta Kvasa z Manico in »roman maščevanja« z Martinkom Spakom oziroma njegovo družino.

²⁶ Ljubezenska zgodba se v drugih Jurčičevih romanih spremeni, zlasti v *Doktorju Zobru*, kjer se prepleta z elementi salonskega romana. Prvine vaške zgodbe so v *Cvetu in sadu* postranske, v *Doktorju Zobru* skoraj popolnoma izginejo, v romanu *Mej dvema stoloma* pa postanejo podlaga osrednje ljubezenske zgodbe. »Roman maščevanja« v svoji predromantični podobi izginja, vendar se v spremenjeni obliki vrača v *Doktorju Zobru*. – Izjema med Jurčičevimi romani je *Lepa Vida*, ki jo J. Pogačnik deloma povezuje z romani George Sandove (*Pripoved o krizi zakona – Jurčičeva Lepa Vida*, v knjigi *Parametri in paralele*, Ljubljana, 1978, 115–131); verjetno je treba upoštevati tudi možne zveze z novelistiko Paula Heyseja.

²⁷ O problematiki slovenskega meščanskega romana v 19. stoletju je potrebno upoštevati zlasti literaturo: M. Kmecl, *O rojevanju slovenskega romana*, JIS 1976–1977, str. 1–7; – S. Barbarič, *Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885*, SR 1977, kongresna številka, str. 117–133; – M. Kmecl, *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana, 1981.

²⁸ Za evropski historični roman gl. med drugim dela: G. Lukács, *Der historische Roman*, Berlin, 1955; – K. Gamerschlag, *Sir Walter Scott und die Waverley novels*, Darmstadt, 1978; – A. Welsh, *The hero of the Waverley novels*, New Haven-London, 1963; H. Tippköter, *Walter Scott, Geschichte als Unterhaltung*, Frankfurt am Main, 1971; – H. – J. Müllenbrock, *Der historische Roman des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1980; – *Recherches sur le roman historique en Europe – XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, 1977; – I. Schabert, *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, 1981; – I. K. Gorskij, *Istoričeskij roman Senkeviča*, Moskva, 1966.

²⁹ Za slovenski roman v 20. stoletju gl. zlasti dela: F. Bernik, *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana, 1930; – isti, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana, 1983; – F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva V–VII*, Maribor, 1970–1972; – isti, *Elementi moderne slovenske književnosti*, Murska Sobota, 1980; – isti, *Umetnikov »črni piruh«*, Ljubljana, 1981.

³⁰ Pregljevi romani pripadajo večidel tipu historičnega romana, zato so bili v okviru pričujoče raziskave postavljeni v razvojni kontekst slovenskega historičnega romana, s tem pa v kontinuiteto slovenskega romanopisja 19. stoletja.

³¹ Prim.: E. Koren, *Govekar, Zola in »V krvi«*, SR 1973.

³² K specifičnosti Cankarjevih romanov gl. poleg navedenih del še razpravo: J. Kos, *Cankar in problem slovenskega romana* (v: I. Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana, 1976, Sto romanov 91).

³³ Gl. J. Rotar, n. d.

³⁴ Termin »kratka zgodba« je v tej zvezi in povsod drugod uporabljen pogojno, z ozirom na nerešene probleme, ki so s tem pojmom v sodobni literarni vedi najtesneje povezani. Prim. dela: R. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1968²; – H. Bungert (ured.), *Die amerikanische Short Story*, Darmstadt, 1972. – O primernosti za uvedbo termina v slovensko literarno vedo manjkajo še primerne raziskave.

³⁵ Takšne feljtonske črtice je pisal že Jurčič, npr. *Šest parov klobas, Po tobaku smrdiš, Ženitev iz nevoščljivosti* (1878–1879), pred njim pa sredi 70. let Kersnik s svojimi »leposlovnimi podlistki«, in drugi.

³⁶ Prim.: F. Bernik, *Cankarjeva zgodnja proza*, Ljubljana, 1976; isti, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana 1983.

³⁷ Prim.: Miran Košuta, *Vladimir Bartol v luči komparativistike ob primerjalni analizi »Al Araf«* (diplomsko delo na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo filozofske fakultete, Ljubljana 1983).

Ugotovitve o pomenu zgodnjih del Rainerja Marie Rilkeja za pesniško ustvarjalnost Antona Vodnika se opirajo na dokaz, da se je Vodnik do 1922 že seznanil z zgodnejšo Rilkejevo poezijo. Analiza strukture njenih lirskih subjektov pa razkriva podobnosti, vzporednice in razlike pri specifični realizaciji idejno-estetskih simbolističnih predpostavk; obakrat se manifestira simbolistična težnja po ohranjanju tradicionalne metafizike prav v poeziji. Kljub temu je iz posameznih socialnih motivov v tretjem delu Knjige ur mogoče zaznati lomljenje harmonične simbolistične strukture, pri Vodniku pa omogoča njen obstoj zgolj estetska lirski stvarnost zunaj slehernih družbenih konfliktov.

**Franca Buttolo
VODNIKOV
IN RILKEJEV
SIMBOLIZEM**

Uvod

Kot izhodišče za razmišljanje o pomenu Rilkejevih del pri oblikovanju literarnoumetniške strukture zgodnje Vodnikove lirike do izida njegove druge zbirke *Vigilije* (1923) se zdijo še najprimernejše tiste domneve in ugotovitve, ki so opozorile na Vodnikovo mistično ekspresionistično ali pa simbolistično pesniško načelo.

Že 1922 je Tine Debeljak poudaril, da je pesnik *Zalostnih rok* (1922) »rastel ob simbolistih, kakršna sta Lerberghe in Rilke, ter da se je v odporu do vojne, sredi katere je doraščal, v njem pojavila potreba po mističnosti.«¹ Tudi *Vigilije* so kritiki in literarni zgodovinarji povezovali z mistiko, seveda krščansko, ki so jo sprejemali s simpatijami, kakor npr. Rajko Ložar,² ali pa tudi ne, kot npr. Srečko Kosovel, ki je zapisal: »V tej dobi, ko duša skoraj ne more živeti, se je Vodnik obrnil k Bogu. (...) Treba pa je stopiti v življenje. ...«³ Pozneje so temeljno Vodnikovo lirsko strukturo povezovali z religiozno mistiko tako rekoč vsi, ki so se kakorkoli ukvarjali z njegovo poezijo, npr. Anton Ocvirk, Boris Paternu, Fran Petre, Taras Kermauner, Franc Zadavec in Janko Kos.⁴ Pravzaprav so bolj ali manj vsi opozarjali na odmaknjenost lirске strukture našega »religioznega ekspresionista« od tiste evropske, pretežno nemške lirike, ki jo označujemo s pojmom ekspresionizem. Takšno mnenje je zastopal v razpravi *Avantgarda in Slovenci* tudi Janko Kos, ko je ugotavljal, da se hermetični simbolizem pri nas pravzaprav ni izživel – razen kdaj pa kdaj pri Župančiču ali pa pri povojnih katoliških ekspresionistih – in da bi bilo zato katoliški ekspresionizem bolje imenovati katoliški simbolizem, še zlasti pri Antonu Vodniku.⁵ Na problem ekspresionizma pri Vodniku, kakor tudi na vključenost njegove lirike v modernizem 20. stoletja, je v svoji disertaciji opozorila Katarina Šalamun-Biedrzycka, kolikor se njeno razumevanje konca tradicionalne metafizike ujema s pojmovanjem bistva modernistične subjektivitete kot nesubstancialne, fluidne, dinamične in avtoproduktivne zavesti.⁶

V zvezi z razumevanjem Vodnikove temeljne pesniške usmerjenosti se zastavlja še vprašanje, ali je jasno, katera literarna struktura je bistveno udeležena v Rilkejevem literarnem opusu. Hugo Friedrich⁷ ga je izločil iz vrha simbolizma in iz moderne lirike sploh, ker je po njegovem prepričanju še romantik. Z njim se strinja tudi René Wellek,⁸ čeprav ima po Wellekovem mišljenju Rilkejeva poezija vendarle nekaj simbolističnih potez. Prav tako povezuje Rilkeja z romantiko avstralski raziskovalec njegovega življenja in dela Anthony Stephens.⁹ Po drugi strani pa so že splošno sprejete ugotovitve Cecila M. Bowra,¹⁰ da je Rilke še dedič simbolizma, ne pa morda modernist. Bowru se pridružuje v svoji študiji o Rilkeju in Valéryju Judith Ryan,¹¹ ki uvršča med moderniste samo Valéryja.

Našteti ključni problemi v zvezi s primerjanjem Vodnikove in Rilkejeve lirike narekujejo torej raziskovanje zunanjih stikov in razmer, v kakršnih je prihajalo do njih, ter opredelitev Vodnikove dojemljivosti za Rilkejevo poezijo, kakor se kaže prek razlik in podobnosti v notranji zgradbi njenih pesmi, še posebej v zgradbi lirskega subjekta, ki določa

globljo strukturo obeh lirskih svetov.¹² Odmevi Rilkejeve literature v Vodnikovi liriki bi namreč ostali prikriti, če ne bi vsaj načelno pojasnili, kakšno duhovnozgodovinsko in umetniško strukturo Vodnikove ali Rilkejeve poezije razkriva analiza specifičnega položaja njunih subjektov. Zato moramo ugotoviti, kako subjekta postavljata svojo subjektivnost, na katerih osnovah gradita njeno razmerje do objektivnega sveta in kako razumeta svoj odnos do transcendence, kar je v našem primeru še posebej pomembno.

Ker Vodnikova korespondenca še ni dostopna, se spis opira predvsem na tiskane vire in na izjave Vodnikove pokojne žene Dore ter pesnikovega brata Franceta Vodnika.

Vodnikovo poznavanje Rilkejeve literature in njegov odnos do nje

a) Problematika mističnega simbolizma

Čeprav problematika v zvezi s tako imenovanim mističnim simbolizmom, kakor ga je od nemističnega delno razlikoval tudi Anton Ocvirk,¹³ ko je skušal opredeliti idejno bistvo Vodnikove, Maeterlinckove in ne nazadnje tudi Rilkejeve poezije, presega namen tega spisa, se zdi skoraj nujno opozoriti na nastanek in uveljavitev tega literarnozgodovinskega pojma, da bi se izognili nejasnostim in nesporazumom.

V našem primeru je simbolizem in z njim tudi mistični simbolizem mišljen večinoma v skladu s pomenom, kakor mu ga je določil René Wellek v svojem referatu na 5. mednarodnem kongresu komparativistov v Beogradu (1967), ki je bil posvečen simbolizmu.¹⁴ Izraz (termin) simbolizem razumemo kot najširšo literarnozgodovinsko oznako za tisto evropsko literarno gibanje, ki sta mu postavila temelje Poe in Baudelaire, 1886 simbolistična šola v Parizu, nato pa v različnih deželah številni njegovi pripadniki, na nemško govorečem, za nas pomembnem področju predvsem George, Hofmannsthal in Rilke. Ti trije po Wellekovem prepričanju niso uveljavljali »negativne estetike«, kakršna je značilna npr. za Mallarméja, še prav posebno močno navezan na romantično izročilo pa se mu zdi Rilke. Malo je verjetno, da razlike, ki ločijo Mallarméjevo liriko od Rilkejeve ali Maeterlinckove zgodnje poezije, niso v kar najtesnejši zvezi tudi z njihovim različnim pojmovanjem duše, na kar je opozoril Anton Ocvirk¹⁵ v svoji razpravi o simbolizmu v zgodnjih Cankarjevih delih. Iz Wellekovega spisa pa je razvidno, da dokaj ostro loči mistično smer simbolizma – nekakšno zaključno obliko zgodnje romantike – od nemističnega, kakršnega je na temeljih negativne estetike ustvaril Mallarmé. Dvom o navdihu in odpor do narave naj bi bili tisti dve ključni točki, ki povsem nespravljivo razdvajata simbolizem in romantiko. Baudelaire, Mallarmé, Valéry – vsi ti so nezaupljivi do navdih, medtem ko ga Rilke, čeprav v marsičem blizu simbolizmu, povzdiguje. Wellek poudarja, da sicer tudi Mallarmé teži k transcendenci, vendar k prazni (an empty transcendence), medtem ko je npr. Novalisova polna in predstavlja nekakšno enotnost celotnega skrivnostnega vesolja (the unity of the mysterious universe). Wellekove trditve, da Rilke ni pravi simbolist, pa je vseeno treba sprejemati z določenimi zadržki; saj končno Rilkejevi »romantiki« ne gre odrekati tesne zveze z Maeterlinckovim simbolizmom, o katerega avtentičnosti Wellek ne dvomi, čeprav omenja njegove stike z Novalisom in s filozofsko mislijo Carlyla in Emersona, na katero se je v največji meri opiral prav Maeterlinck, ter priznava, da sta prav ta dva filozofa še najbolj pripomogla k uveljavljanju klasične nemške filozofije in Novalisove literature v francoskih simbolističnih literarnih krogih.¹⁶ Vendar pa je v zvezi z razmišljanjem o Vodniku in Rilkeju najpomembnejše Wellekovo prepričanje, da je pri vseh simbolistih še močno prisotna transcendenca – prazna ali polna, kar pomeni, da je mogoče njegovo razumevanje simbolizma vključiti v vrsto tistih definicij, ki pojmujejo simbolistično lite-

raturu kot poslednji poskus, kako na podlagi novoveškega subjektivizma uresničiti metafiziko predvsem v območju umetnosti oziroma poezije. Zato naj Wellekove ugotovitve dopolnimo še z Michaudovimi,¹⁷ da namreč segajo korenine mističnega simbolizma v nemško zgodnjo romantiko, ki se je negativno opredelila do Descartesovih kritičnih prizadevanj, da bi osvetlil vero po racionalni poti. Tako so se zgodnji romantiki, še posebej Novalis, obrnili k poeziji, ker je omogočala najgloblje izraziti nostalgijsko in upor proti povelečevanju vulgarnega kraljestva vidnega, odtujenega vsemu duhovnemu, največkrat le intuitivno dojemljivemu. Že za Novalisa, piše Michaud, je narava en sam širni simbol, vse med duhom in materijo pa nekakšna simbolična povezanost, pozneje znana kot »les correspondances«. Tako torej simbolistični simbol ni ekvivalent, predstava drugačne resničnosti, temveč že sam po sebi neka moč, sugestivna sila, ki aktivira intuicijo. Zato najlaže opravlja svojo funkcijo takrat, kadar se približuje glasbi, saj je že Tieck¹⁸ želel, da bi iz misli ustvarjali glasbo, ki bi dočarala prebujenje izvorne enotnosti. V svojem delu o simbolizmu opisuje Michaud vpliv Kanta in nemške idealistične filozofije na Carlyla, Emersona in Maeterlincka ter upor preraphaelitov Ruskina in Rossettija proti vrednotam industrijske družbe predvsem z gojenjem kulta lepote. Ker pa je o Emersonu in tudi Maeterlincku v Nemčiji in Avstriji obširno razpravljala že Dušan Pirjevec v svoji monografiji o Cankarju,¹⁹ se zdi v našem primeru nujno opozoriti predvsem na dejstvo, da je simbolistična doktrina 1891 sicer dosegla vrh, to pa še ne pomeni, da so usahnile tudi potrebe po razširitvi simbolistične estetike, še posebej tedaj, kadar gre za povezovanje simbola z mitom, za vztrajanje pri povelečevanju lepote, kar pa ni njen edini in absolutni temelj. Simbolizma po Michaudovem mnenju namreč ni mogoče zreducirati na hermetizem, čeprav pomena simbolov ne moremo neposredno razkriti; kljub temu pa je simbol toliko prosojen, da nas k nečemu vodi, le da ta »nekaj« ni predvsem čutni (estetski) ali celo racionalni užitek, temveč je usmerjen k intuitivni zaznavi skrivnostnega. Simbolist ustvarja v svojem delu posebno idejo lepote v smislu solidarnosti absolutnega in človeka, kar končno privede do spoznanja, da je pesniška kreacija analogna božanski zavesti, ki proizvaja svet, ali da pesnik nadaljuje božje delo, tako da poezija ni nič drugega kot obnovev prastare božanske misli.

b) Vodnik in Rilkejeva literatura

O francoski dekadenci in simbolizmu je Vodnik pisal že v 6. razredu gimnazije v rokopisnem dijaškem listu Domače vaje;²⁰ čeprav je bil gojenc izrazito katoliškega srednješolskega zavoda, je zapisal: »Dekadencija je predhodnica velike kulture, katere prvi znaki so se že pojavili. Vstali so resnično veliki umetniki, bogati ne samo na nepričakovano blestečih posameznostih, ampak na odkritju prave lepote. Med temi so najbolj zastopani Belgijci. Najznamenitejša simbolista sta Maurice Maeterlinck in Fernand Gregh. . . « Da se je v gimnaziji zelo zanimal za simbolizem, potrjuje njegovo šolsko predavanje *Moderni simbolizem*, ki ga je imel v 7. razredu (1918/19).²¹ V zvezi z Vodnikovo omembo Maeterlincka pa je potrebno opozoriti tudi na nenavadno veliko Rilkejevo naklonjenost delu tega vsestranskega belgijskega literata. Zanj se je Rilke zanimal že od 1896, nakar mu je 1897 celo posvetil pesem.²² Da ni bil pod njegovim vplivom samo v zgodnjem ustvarjalnem obdobju, temveč prav do konca svoje pesniške poti, izpričuje mdr. njegovo pismo z dne 13. novembra 1925 Witoldu Hulewiczu o *Devinskih elegijah*.²³

Znanje nemškega jezika je Vodniku omogočilo, da se je neposredno seznanil z Rilkejevimi deli, ki so mu bila morda na razpolago že kar v knjižnici šentviške gimnazije. Se bolj verjetno pa je, da so si jih med seboj sposojali dijaki sami, posebno tisti, ki so sodelovali v literarnem krožku

Razori in pri literarnem glasilu Domače vaje. Med njimi je bil takrat znan kot »rilkejevec« Vodnik najboljši prijatelj in sošolec Jože Tomažin, ki je bil doma z Dunaja.²⁴ Natančen seznam časopisov, ki jih je prejela šentviška gimnazijska knjižnica, objavljen v šolskih izveštjih, daje slutiti, da se je Vodnik utegnil seznaniti s številnimi informacijami o Rilkeju predvsem v berlinskem časopisu *Das literarische Echo*. Ker pa je bila med vojno knjižnica uničena, je težko ugotoviti, katere od Rilkejevih knjig je res lahko dobil v njej. Gotovo je poznal vsaj del njegove lirike iz obdobja pred izidom zbirke *Das Stunden-Buch*,²⁵ še najbolj verjetno tudi zato, ker je bil seznanjen s Tomažinovimi *Dekliškimi pesmimi* (Domače vaje 1918/19, 270–274), nekakšno predelavo Rilkejevega ciklusa *Gebete der Mädchen zur Maria*, kakor v opombi omenja Tomažin.²⁶ Malo je tudi verjetno, da Vodnik ni poslušal predavanja o Rilkeju,²⁷ ki ga je imel Tomažin v 8. razredu (1919/20), in si mogoče tudi sam ustvaril določeno predstavo o bistvu Rilkejeve poezije. Prav nič pa ni znano, katera njegova dela je Vodnik tedaj res dobro poznal; vemo le, da mu je večino novih knjig posredoval Tomažin, ko se je vračal z Dunaja, kakor je v pogovorih z avtorico pričujočega članka večkrat izjavil Francé Vodnik. Koliko pa je Tomažinovo zanimanje za Rilkeja vplivalo na Vodnika, je težko reči; če primerjamo njune začetke v Domačih vajah, še posebej tiste izpred 1918, ugotovimo, da je bil Vodnik izrazito pod Aškerčevim vplivom, kar je opazil tudi Rado Bednařik, saj je zapisal, da so njegove pesmi v »trdem duru«, Tomažinove pa v »lahnem molu« (Domače vaje 1918/19, 411–413). Ker ni namen pričujočega primerjanja njunih prvih pesniških dosežkov podrobneje razpravljati o njunem medsebojnem umetniškem vplivu, temveč samo ugotoviti, da je Tomažin gotovo imel pomembno vlogo pri prvih Vodnikovih načelnih pesniških opredelitvah, lahko zaključimo:

a) Tomažin je Vodnika opozoril na Rilkejeve dekliske pesmi in molitve, ki jih je Vodnik brez dvoma tako ali drugače upošteval, ko je ustvarjal svojo zgodnjo liriko (do 1923), pa tudi pozneje. Prav tako Rilkejeve *Vigilije* niso mogle biti Tomažinu neznanne, saj njegova *Vigilija* prav s posameznimi motivnimi drobci in z rimami zelo spominja na eno od pesmi iz Rilkejevega istoimenskega ciklusa;²⁸

b) s svojo pesmijo *Umrla sestrica*²⁹ je Tomažin spodbudil Vodnika k oživljanju motiva romantičnega hrepenenja po duhovni združitvi s »sestro«, svojevrstne variante Novalisove in Hölderlinove motivike;

c) s spisom o krizi Hofmannsthalovega literarnega ustvarjanja³⁰ ga je opozoril, da se nova romantika približuje koncu, čeprav ni omenil nobene novejšje struje ali smeri.

Kot študent umetnostne zgodovine pri Izidorju Cankarju je Vodnik prebral večino njegovih spisov in predvsem roman *S poti* (1913); v njem je lahko spoznal velik del tiste duhovno-estetske problematike, ki ji je Rilke namenil največ prostora v romanu *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (1910). O Cankarjevem temeljitem poznavanju idejne in estetske zgradbe *Zapiskov* priča predvsem zadnji del romana *S poti*, ko glavna junakinja Karla nepričakovano zablešči na neki salonski zabavi v Firencah, podobno kakor Abelona zapoje pozabljeno nemško pesem v romanu o Malteju na svetovljanski zabavi v Benetkah. V obeh primerih želita mladi ženski izraziti prekipeljavno ljubezensko čustvo, ki pa se noče izliti v običajno človeško srečo, temveč se dvigniti nad vse minljivo. Ljubiti pomeni tako za Karlo kot za Abelono ostati na pol poti, če v ljubezni ne presežemo sami sebe.³¹ Po drugi strani pa sta oba dogodka polna simboličnega pomena, ki je vezan na večni smisel umetnosti, saj pravi Fritz: »Ta najomejnejši izraz pove, kako brezmejno je, kar hočemo. Beseda pove samo del, najslabši. Čim manj jasno govorim, tem jasneje se razodevam. Ples je še nad glasbo.«³²

Marsikateri podatek potrjuje misel, da se je Vodnikovo intenzivno zanimanje za Rilkeja porodilo šele z letom 1920, med drugim tudi ta, da

se je takrat veliko družil z Doro Pegam, svojo poznejšo ženo, ki se je na njegovo željo vpisala na filozofsko fakulteto v Ljubljani³³ in študirala germanistiko. Prav ona mu je (po njenih lastnih izjavah) posredovala največ Rilkejevih knjig, ker se je med svojim učiteljevanjem v Borovljah na Koroškem (do plebiscita 1920) navdušila za Rilkeja, ki ga je imela za potomca zelo stare koroške družine. Rilkejevo priljubljenost v Vodnikovem najožjem krogu dokazujeta tudi popis tujih knjig v njegovi knjižnici³⁴ in seznam del, ki ga je Dora Vodnik dodala svojemu članku ob Rilkejevi smrti v Mentorju 1926/27.³⁵ Prav v tem spisu številni njeni pogledi na Rilkejevo liriko kar najjasneje izpričujejo, katere značilnosti njegove poezije so se ji zdele najpomembnejše in zakaj, saj je zapisala: »Vendar pa je naturalizem zapustil v njem globoko sled: intimno razmerje do predmetov vnanjega sveta, s katerim je živel v nekem mističnem ljubezenskem sožitju. Ti predmeti so bili zanj globoko realni, ne le fizično, to je v svoji snovnosti, temveč tudi duhovno: v vsem je iskal tajnega bistva, nevidno življenje, ki mu je živel v silnejši resničnosti ko vidno življenje. Vsi pojavi so mu bili čudno jasen dokaz veseljstva, glas v svetovni harmoniji, izraz nečesa trajnega, večnega. (...) Kratko: Rilke je od naturalizma sprejel le zavest o važnosti oziroma pomembnosti zunanjega sveta, toda iz te zavesti je rasel v umetniško svojevrstno doživljanje tega sveta, a ne na njegovem čutno danem površju, temveč v njegovem bistvu; iz naturalizma je prehodil pot v ekspresionizem.«³⁶ Da je Vodnik verjetno poznal večino Rilkejevih del iz zgodnjega in srednjega obdobja, delno potrjuje razmišljanje Dore Vodnik o vsaki posamezni knjigi po kronološkem redu izida. Vendar pa so vse našete pesniške zbirke in proza, kakor tudi študija o Rodinu, izšle do 1910, medtem ko poznejših niti ne omeni. Ker pa je Vodnikova objavila svoj spis v začetku leta 1927, ni mogoče reči nič določene, katera dela je Vodnik bral že pred izidom *Vigilij*, s katerimi je zaključil svoje prvo ustvarjalno obdobje.

Ker nimamo Vodnikovih lastnih izjav o poznavanju Rilkeja, lahko domnevamo vsaj to, da ga po vsej verjetnosti ni sprejemal bistveno drugače kot Dora Vodnik, vsaj kar zadeva prvo in drugo Rilkejevo pesniško obdobje. Seveda pa ostajajo najpomembnejši vir za ugotavljanje resničnih, globljih Vodnikovih afinitet do Rilkejeve poezije njegove pesmi s svojo notranjo zgradbo in specifično realizacijo snovnih, idejnih in estetskih prvin, iz katerih je mogoče razbrati, kakšno transformacijo je ob podobnih motivih in idejah doživel Rilkejev mistični simbolizem v Vodnikovi simbolistični lirski strukturi.

Osnovne značilnosti notranje zgradbe zgodnje Vodnikove in Rilkejeve lirike

a) *Zalostne roke* in *Die frühen Gedichte*

Razlogov za to, da se je Vodnik okoli 1920 posvečal dekliškim pesmim, je več; gotovo sta med najpomembnejšimi prav Tomažinova oziroma Rilkejeva spodbuda. Kako je Vodnik najverjetneje dojemal Rilkejevo dekliško liriko, si še najlaže predstavljamo, če upoštevamo izjave Dore Vodnik v njenem spisu ob Rilkejevi smrti. O »globokem simbolnem pomenu« Rilkejevih pesniških slik prvič spregovori, ko predstavi cikluse *Mädchengestalten*, *Lieder der Mädchen* in *Gebete der Mädchen zur Maria* (*Die frühen Gedichte*, 1909). V njih so po njenem mnenju Rilkejeve pesniške podobe postale trajna znamenja, ki ne vodijo več v bežna razpoloženja, temveč v stalne privide, »v intuitivna spoznanja«. Omenjeno Rilkejevo motiviko dekliških pesmi povezuje literarna zgodovina z Marijino snovjo, o čemer govori mdr. tudi Elisabeth Frenzel v svoji knjigi *Stoffe der Weltliteratur*.³⁷ Rilkejeva pesem *Schau, unsre Tage sind so eng* (1898),³⁸ ki jo je priredil Tomažin, prevedla pa v svojem spisu o Rilkeju Dora Vod-

nik,³⁹ je gotovo ena od tistih, ki jih je Vodnik dobro poznal, saj nanjo v marsičem spominja motiv dekliškega pričakovanja v Vodnikovi *V spomladanskih dneh*. Prvič je izšla v sklopu dveh *Dekliških pesmi* v Zori 1919/20,⁴⁰ nato pa samostojno z naslovom *V spomladanskih dneh* še v *Zalostnih rokah* (1922) in v zbirki *Skozi vrtove* (1941). Glavni motiv zaobjema dekliško hrepenenje ob skrivnostnem prebujanju pomladi, ki je – v skladu s krščansko predstavo Marijinega oznanjenja – analogno Marijine-mu pričakovanju spočetja. Vendar pa subjekt (deklica) celotno dogajanje potisne izven sleherne čutnosti, tako da skrivnost oznanjenja simbolizira z oživljanjem spomina na slikarske podobe, dokaj blizu preraphaelitski umetnosti (»z belo – kot na slikah je – na prsih roko«).⁴¹ V nasprotju z Vodnikovim, pa Rilkejev subjekt (deklica) ni usmerjen k poduhovljeni erotiki, ampak k enotnosti čutnega in duhovnega.

Na takšno strukturo subjekta v Rilkejevih dekliških pesmih je opozoril pred nekaj leti tudi Anthony Stephens,⁴² ko je ugotovil, da se Rilke z mistiko ni srečal v stikih z Lou Andreas-Salomé, saj je napisal pesem *Ich trage in mir tausend wilde Fragen*, ki je nastala 13. aprila 1897, cel mesec prej, preden se je spoznal z Lou.⁴³ Prav v tej pesmi odkriva Stephens prve jasne dokaze Rilkejeve zasidranosti v panteizmu, ne omenja pa dejstva, da je že 1896, ko se je seznanil z nekaterimi Maeterlinckovimi deli,⁴⁴ začel ustvarjati pod vplivom njegovih simbolističnih načel. Kljub temu, ne da bi omenil tudi Maeterlinckovo teorijo o dramatik, Stephens opozarja na Novalisov vpliv na Rilkeja, obenem pa poudarja, da bi bilo njuno neposredno povezovanje z vidika literarne zgodovine tvegano. Seveda ne omeni niti Carlylovih in Emersonovih zvez z Novalisom niti Maeterlinckovih z omenjenima filozofoma, ki sta se močno navdihovala pri Novalisu. Kljub temu pa Stephens zaključuje razmišljanje o Rilkejevih dekliških pesmih z ugotovitvijo, da je v njih odnos med subjektom in bogom enak kakor pozneje v zbirki *Das Stunden-Buch*.⁴⁵

Osnovna struktura obeh subjektov (deklic, ki pričakujeta ljubezensko uresničitve) ter njun odnos do transcendence, ki vpliva na različno izoblikovanost posameznih motivnih drobcev tega pričakovanja, narekuje pomembno razliko med globljima motivno-tematskima strukturama obeh pesmi, čeprav v temelju ostajata simbolistični. Za Vodnikovo realizacijo motiva, za katero je značilen odmik od čutnosti, so karakteristični številni snovni, esteticistično opredeljeni motivni drobci, ki so nosilci katoliškega mističnega erotičnega čustva. Pri Rilkeju pa je snovnih prvin mnogo manj, komaj toliko, da se nanje lahko vežejo nekatere subjektive dokaj racionalno delujoče ugotovitve o »pravilnem«, panteističnem pojmovanju erotike, ki bi enakovredno vključevala telesnost in duhovnost v enotnost na višjem nivoju.

V *Zalostnih rokah* so po približno enakem motivno-tematskem strukturnem vzorcu nastale še pesmi *Večerna pesem deklice*, *Zalostna roža*, *Ave Marija* in delno še nekatere druge, ki pa nimajo ženskega lirskega subjekta.

b) Uvodna pesem v *Zalostne roke* in druga »molitev« iz *Das Stunden-Buch*

Ni dokazov, kdaj natančno se je Vodnik seznanil z Rilkejevo *Knjigo ur*, gotovo pa jo je bral pred izidom *Zalostnih rok* (1922), saj je kot uvodno izbralo pesem, ki je bila prvič objavljena šele v tej zbirki.⁴⁶ Takšna odločitev pa je z vidika razmišljanja o Vodnikovih stikih z Rilkejem kar odločilnega pomena; gre namreč za Vodnikovo pesem brez naslova, ki jo je pozneje, nekoliko spremenjeno, ohranil na uvodnem mestu še v *Srebrnem rogu* (1948), *Zlatih krogih* (1952) in v *Sončnih mlinih* (1964).

Vodilni motiv je v marsičem identičen s tistim v pesmi *V spomladanskih dneh*: hrepenenje po erotični združitvi z nekom, ki je v bistvu tudi združitev z vesoljno bitjo, le da je način združevanja, potovanja k »nekomu« pøsreden, prek subjektive pesniške ustvarjalnosti, ne direkten. Ve-

zan je zgolj na določeno subjektivno mistično predstavo, npr. spomin na religiozno sliko z motivom stika med individualno in najvišjo »dušo«. Lirski subjekt se zato najprej umakne iz zunanje resničnosti v svojo notranjost, ki mu omogoča samouresničitev v smislu zlitja z »njim«, z božansko dušo. Zunanjo predmetnost v tem notranjem svetu nadomesti zgolj notranja snovnost, ki se povezuje po načelu sinestezije. Vendar po nekakšni analogiji z resničnostjo v zunanjem svetu še vedno ustvarja čisto določeno lirsko sceno, precej podobno likovnim prikazom narave v secesiji (1. kitica). Takšen lirski prostor pa ustvarja pogoje za korespondiranje fiktivnega vidnega z vrhovnim »nevidnim«. Iz te predmetnosti prejema subjekt simbolične impulze in se nanje odziva na način duhovno-erotičnega prebujanja, ki pa vodi predvsem v stik z »nekom« (2. kitica), ne zgolj v erotično zvezo. Bližanje takšni samouresničitvi ponazarja »potovanje« k biti, k zlitju z njo, in se odvija v sanjskih (fiktivnih) identifikacijah in transformacijah subjekta na njegovi »poti« k združitvi, na poti, ki se vse bolj razkriva kot pesnjenje. Tako postane potovanje, pesnjenje, subjektov govor intuicije, kot takšen pa čutno dojemljivo potrdilo subjektovega (pesnikovega) notranjega domovanja v transcendenci ali v njej analognem delu – v sanjah, poeziji. Takšen način združitve v lirski stvarnosti (v sanjah), tostranskem in onstranskem fiktivnem prostoru, pa je »nov zvok« v »vesoljni godbi«. V takšni lirski situaciji se izvor subjektovega govora izkaže kot mistična intuicija, ki se stopnjuje vse do ekstatičnega privida zlitja v tretjem motivnem sklopu (3. kitica). Združitev pa pomeni najvišjo možno stopnjo dožemanja »nekoga«, s čimer se končno razkrije ideja celotne pesmi. Vendar pa ostaja ideja še na stopnji simbola, ne preide npr. v alegorijo, temveč ohranja vse mistične značilnosti, ker »nekoga« le sugerira, nakazuje.

Rilkejeva druga pesem ali molitev v *Knjigi ur* po zunanji obliki obsega le dve štirivrstičnici⁴⁷ in je motivno dokaj identična z Vodnikovo (iskanje poti k pesniški samouresničitvi), vendar brez erotičnega izhodišča, podobno kakor Vodnikova poznejša verzija, ki jo je naslovil *Preludij*. Bistvena razlika med obema pesniškima realizacijama motiva je vidna predvsem iz odnosa obeh subjektov do konkretne stvarnosti, saj Rilkejev ne beži v »lepo« notranjost, v duhovni svet, temveč se hoče dvigniti do boga, ki je neločljivo povezan s stvarnostjo, prek stvari, z dožemanjem njihovega skritega bistva – s kroženjem. Očitno si je Rilke motiv pesnikovega kroženja, katerega cilj je združitev s panteistično pojmovano bitjo, izbral tudi zato, ker je poznal Emersonov esej s podobno tematiko – *Circles*.⁴⁸ Tako je poudaril, da je najvišja možnost samouresničitve podeljena pesniku, ki v vidnem odkriva nevidno v obliki pesmi. Zato lirski subjekt, ko se vprašuje, kdo je – sokol, vihar ali spev – povsem nenaključno postavi na najvišje mesto spev.

Takšno stališče pa se v kontekstu drugih molitev iz *Knjige ur* ujema z ugotovitvijo, da pesnikova naloga ni le dojetje, neposreden stik z bogom, temveč soustvarjanje boga, ki se lahko uresniči, pride do samozavedanja samo v pesniški stvaritvi, kjer ni prepada med subjektom in objektom. Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da imamo pri Vodniku in Rilkeju opraviti s simbolistično strukturo, čeprav uveljavlja Vodnik krščansko, Rilke pa panteistično metafizično idejno osnovo.

c) *Vigilije* in *Das Stunden-Buch*

Temeljna struktura Vodnikovega in Rilkejevega lirskega subjekta v njuni zgodnji poeziji izpričuje, kakor smo doslej ugotovili, njegovo težnjo po združitvi z vrhovno transcendenco (Vodnikov »nekdo«, Rilkejeva ideja enotnosti vidnega in nevidnega) prav prek pesnjenja ali lepote, brez česar bi ostal prepad med subjektom in objektom, med človekom in svetom nepremoščen, življenje pa zgolj skupek nesmiselnih naključij. S tem v zvezi se ob primerjanju idejno-estetske strukture pesniških zbirk *Vigi-*

lje in *Das Stunden-Buch* zastavlja vprašanje: čemu sta oba pesnika izpostavila tematiko pesniške samouresničitve kar na nivoju potrjevanja smisla oziroma nesmisla subjektive (pesnikove) celotne eksistence, če obenem priznavata, da je nekdo ali bog, ki ima v svojih rokah prav vse niti ter ne dopušča nesmiselnih slučajnosti? Zakaj nobenemu od lirskih subjektov ne zadošča samo zaupanje v boga? Zakaj se vsa prizadevanja subjektov ne nanašajo na red zveličanja in ne služijo zavarovanju in poploševanju tega zveličanja? Oba subjekta morda lahko še najboljše razumemo predvsem z vidika razlike med novoveškim in srednjeveškim krščanstvom ali vero sploh, kakor jo je mdr. opredelil tudi Martin Heidegger v svojem delu *Evropski nihilizem*.⁴⁹ Novost novega časa nasproti srednjeveškemu vidi Heidegger predvsem v tem, da se človek sam iz sebe in z lastno zmožnostjo »dvigne«, da bi si zagotovil in zavaroval svojo človeškost sredi bivajočega v celoti. To pa pomeni, da sta se Vodnik in Rilke vključila v novoromantično simbolistično literarno strukturo, ki je do kraja razvila zgodnjjeromantične težnje najsibo panteistične ali krščanske mistike, kakršno srečamo pri Novalisu. Ze zanj je bila prav lepota in z njo identična pesem tista, zaradi katere se subjekt odloči za »potovanje« k transcendenci, za pesnjenje.

Ideja bodočega boga, ki se vzpostavlja z umetniškim delom, je po ugotovitvah Euda C. Masona⁵⁰ prisotna že v Rilkejevem članku *Über Kunst* (1898), predvsem v tistem njegovem delu, kjer izjavlja: »Und wenn die Frommen sagen: 'er ist', und die Traurigen fühlen: 'er war', so lächelt der Künstler: 'er wird sein'.«⁵¹ Takšna predstava po Masonovem mnenju postavlja v ospredje – razen bodočega boga – še neko neznano, nemo silo, ki je skrita za celotnim kozmičnim gibanjem, vendar pa doseže človekovo zavest šele prek stvaritve genialnega posameznika. Mason dokazuje, da je takšna predstava nekaj časa ustrezala Rilkejevemu razumevanju panteizma in da jo je približno tako tudi označil v članku *Impressionisten* (1898): »Und panteistische Zeiten kommen von einer großen Liebe her und aus einem wahren Glauben. Sie sind dann, wenn der Mensch freigig und gütig wird gegen Gott...«⁵² Zakaj ni Rilke še naprej ostal pri panteistični terminologiji, Mason ne ugotavlja, temveč ostaja pri domnevi, da se je zdela pesniku v vseh ozirih preohlapna in preveč splošna.⁵³ V mejah takšne razlage razmerja med Rilkejevim »esteticizmom« in panteizmom razkriva Mason tudi nekatera protislovja v strukturi lirskega subjekta v *Knjigi ur*; menih v prvi knjigi (*Das Buch vom mönchischen Leben*) bi moral biti pravzaprav slikar po stari bizantinski tradiciji,⁵⁴ kljub temu pa posveča večino svojih razmišljanj (molitev ali pesmi) individualistični italijanski renesančni umetnosti. To priča, da Rilkejevo bivanje v Italiji (1898) ni ostalo brez sledov, saj se je tedaj seznanil s preraphaelitskim slikarstvom in z zgodnjo renesanso (Botticelli). Kar pa zadeva vlogo in funkcijo umetnosti v *Knjigi ur*, se Mason pridružuje Rudolfu Kassnerju, ki je v *Buch der Erinnerung* poudaril, da je Rilke sprejel esteticizem predvsem z namenom, da bi ga razširil in poglobil ter mu dal pravi religiozni značaj; to je hotel storiti s poskusom »den Weg der Überwindung der Kunst durch die Kunst zu gehn«.⁵⁵ Podobno razume Mason Rilkejevo *Knjigo ur* v smislu celote, v kateri simboli prehajajo drug v drugega od posamezne mikrostrukturne enote prek večjega sklopa v pesem, ciklus, knjigo in nazadnje v makrostrukturo – zbirko, sestavljeno iz treh knjig (*Das Buch vom mönchischen Leben*, nastala 1899; *Das Buch von der Pilgerschaft*, n. 1901; *Das Buch von der Armut und vom Tode*, n. 1903). Prva naj bi bila nekakšna teza, da bog je, druga kot antiteza vodi k njegovemu odkrivanju, tretja pa simbolizira združitev z njim. S tem pa naj bi prišlo do popolne sklenjenosti lirskega prostora in dogajanja, v katerem ni razkola med subjektom in objektom kakor v konkretnem, zgodovinskem svetu.

Je tudi Vodnikove *Vigilije* mogoče razumeti na podoben način? Tudi pri njem gre za knjigo molitev; beseda vigilija (lat. *vigilia*) je od 1. stoletja

n. š. spreminjala pomen, vedno pa je bila povezana z bedenjem. Prvotno je pomenila nočno stražo, ki je varovala mesto pred požarom in drugimi nevarnostmi, pozneje je označevala dan pred pomembnejšimi katoliškimi prazniki, v novejši religiozni rabi pa pomeni bedenje pri mrliču pred pokopom.⁵⁶ V smislu nočne molitve (psalm) za umrlim so vigilije⁵⁷ prešle v literaturo kot motiv in forma novoromantične literature, predvsem poezije. V nekem bližnjem »sorodstvu« so verjetno tudi z Novalisovimi *Himnami noči*, v katerih lirski subjekt, hrepeneč po združitvi z umrlo ljubicco, hvali večno trajanje sna. Tako so *Vigilije* vsebinsko in oblikovno predvsem pesniške molitve, podobno kot *Knjiga ur*, katere prvi del se je prvotno imenoval *Die Gebete*.⁵⁸ Med različnimi vigilijami, ki jih je Vodnik ugotovil poznati pred nastankom svoje zbirke, so bile verjetno Rilkejeve iz *Erste Gedichte*, Murnove *Vigilije*,⁵⁹ Tomažinova v Domačih vajah 1918/19 in Sardenkova v *Dekliških pesmih*.⁶⁰ Vse razen Sardenkove sodijo v širši sklop uveljavljanja različnih form mističnih ali dekadenco-mističnih literarnih molitev, ne nazadnje tudi meniških, s katerimi je zaslovel Rilke. Kljub poznavanju različnih literarnih vigilij in podobnih molitev so bile verjetno prve, ki jih je Vodnik slišal, tiste ob mrliču, morda celo ob očetovi krsti (1915). V Jutranji zarji 1915/16 je namreč objavil pesem *Umrlemu očetu*, v kateri lirski subjekt prvič komunicira s pokojnim prek naravnih pojavov: »Od tihega vrta zavel je zefir, / žalne ciprese poljubil je dih –/ skrivnost šepetajoč . . .« O ostalih vigilijah je mogoče pripomniti, da Tomažinova po dekadenci razpetosti med telesnostjo in duhovnostjo zelo spominja na Rilkejeve (ena od njih je bila 1922 prevedena v Mladiki), medtem ko Murnova in Sardenkova – prva izrazito dekadentno turobna, druga pa vesela prigodnica, bližja vigiliji kot dnevu pred praznikom, ne kažeta vidnejših vsebinskih podobnosti z Vodnikovo prvo (1922), ki pa je ni sprejel v zbirko *Vigilije*.⁶¹ Res je namenjena mrtvim, a ni žalostinka v pravem pomenu besede, temveč bolj bodri duše umrlih. Vsekakor pa se bistveno razlikuje od Vodnikovih poznejših erotično-religiozних molitev, pogovorov pesnika z nevidno sestro in z bogom, podobno kot so Rilkejeve molitve menihovi (bratovi) pogovori z nevidnim, kakor jih bralcu predstavlja in komentira pripovedovalec, nekakšen pesnikov alter ego.⁶²

Literarna veda se se ni podrobneje ukvarjala s tipom in položajem lirskega subjekta v *Vigilijah*; brez dvoma ga je mogoče označiti kot takšen osebni subjekt, ki je v poudarjeno mističnem odnosu do vidne in nevidne resničnosti. Podobna oznaka velja tudi za fiktivni lik »sestre«, ki ga je med prvimi analiziral Vodnikov sodobnik, pesnik Jože Pogačnik;⁶³ sestro pojmuje v smislu globine skrivnostnega spoznanja na pesnikovi »poti vase«, da bi ostal sam s sabo in ravnotežju. To svojo pot uresničuje subjekt na poseben, pesniški način, z ustvarjanjem takšne lepote, ki oživlja intuitivni stik s »sestro«, zaradi česar poteka kontaktna smer samo proti nji, oziroma proti bogu, ker sta ljubezen in bog na isti višini (prim. D. Vodnik, *R. M. Rilke*, Mentor 1926/27). Takšen položaj pa ima subjekt v razmerju s »sestro« lahko samo zato, ker ji pripada po njeni telesni smrti v *Vigilijah* status nekakšne osvobodjene človeške zavesti v onstranstvu, ne pa morda posmrtni popolni razpad celotne psihofizične individualnosti na elemente, podobno kakor se po panteistični predstavi nižje organizirane prvine po nekem zakonu večnega gibanja (ki je lahko tudi neznan sila narave) dvigajo v višje in spet obratno. Zato ima »sestra« tak položaj, da je njen govor le pesnikova molitev, saj je lahko govor posmrtno zavesti (duše) samo pesnikova (subjektivna) fikcija, s katero povezuje naključno tostranstvo s transcendentnim absolutnim smislom. Takšna odrešujoča fikcija pa je možna šele s subjektivnim konstituiranjem lika »sestre« v pesmi-molitvi: »In je pesem kakor romar, / . . . / in je kakor plaha roka, / ki odgrinja/ zastor tih, / da bi našla tvoj smehljaj, / o sestra.« Zunaj pesniške stvarnosti stik z onstransko ljubicco ni mogoč.

Pozneje je Vodnik pomen in funkcijo poezije še najbolj natančno opredelil v spisu *Pesem in ti*, kjer je poudaril, da je »doživetje« (premostitev razkola med subjektom in objektom) stvariteljsko. Zato je po njegovem prepričanju vsaka umetnina stopnjevanje neskončnosti našega življenja, pomnoževanje vrednot sveta za večnost: »Ker le osebnost ima v sebi njeno ceno, ki nas bo *odrešila* (podčrtala F. B.) k sebi v Bogu. Njo, vso tako tesno osredotočeno v svoje središče, v zgeteno napetost svoje zavesti, more zajeti v izraz le lepota, vidno razodeta nam po umetnosti. Njena zadnja globočina je skrivnost našega lastnega bitja. Lepota je ethos umetnine.«⁶⁴ Šele v kontekstu besede »odrešitev« postane jasno, da je funkcija lepote vse kaj drugega kot estetski, tj. čutni užitek spričo genialne (pesniške) manipulacije z besedami, temveč da je lepota tisti medij, prek katerega prihajamo v stik sami s sabo na način zlitja z vesoljno bitjo, kar zunaj pesmi, kjer ni lepote, očitno ni več mogoče.

Kako zelo je Vodnikova »poetika« zasidrana v mistični novoromantični ali celo zgodnjeromantični ideji o posebnem poslanstvu lepote, je v tem Vodnikovem eseju dovolj razvidno. Seveda pa je že uvodna molitev v *Vigilijah* dokaz, da je že veliko prej »praktično« uveljavljal simbolistična pesniška načela, če pa omenimo še prvo pesem v *Žalostnih rokah*, ne more biti več dvoma, da je tip subjekta pri Vodniku dejansko pesnik, ki se lahko osmišlja samo s pesnjenjem. Zato v *Vigilijah* subjekt ne poudarja toliko obžalovanja zaradi ločenosti od mrtve »sestre« kolikor vero v združitev z njo, a ne šele potem, ko bo tudi sam umrl, temveč takoj, prek pesmi ali molitve. Zato ni čudno, da so bile *Vigilije* že ob izidu razumljene povsem v smislu iskanja pesnikove lastne pesniške poti k bogu, še posebej v oceni Rajka Ložarja, ki je zapisal: »Mrtvaške molitve postanejo v tem in edino v tem trenutku koračnica na poti v večnost, izraz zmagoslavnih čustev.«⁶⁵

Kar zadeva lirski prostor, je v *Vigilijah* primarnega pomena takšna lirski stvarnost, ki simbolizira razdvojenost to- in onstranstva. Takšen je predvsem motivni drobec »meje«, »zavese«. Že v prvi *Vigiliji*, ki je izšla v *Žalostnih rokah*, središče lirskega prostora zaznamuje zavesa, razmejitve med vidnim in nevidnim, onstranskim, samo intuitivno dojemljivim: »Ah, nič nas ne loči od mrtvih, / ki pred njihovim spanjem / zveni večerna zarja / kot godba dobrega dežja, / da jih ne motimo v njihovih sanjah / z bridkostjo svojega bdenja...« V *Vigilijah* je motiv zavesе prisoten skoraj v vsaki molitvi, npr.: »In je pesem, kakor romar / ... / in je kakor plaha roka, / ki odgrinja / zastor tih, / da bi našla tvoj smehljaj, / o sestra« (uvodna pesem v zbirki).

Odnos subjekta do transcendence se v lirskega prostoru (enotnosti vidnega in nevidnega) oblikuje tudi v motivu subjektovega žalovanja, ki ne vsebuje toliko bolečine spričo izgube čutno-duhovne ljubice, kakor na primer pri Novalisovem subjektu v prvih štirih *Himmah nöci* ali pa pri Orfeju v številnih variantah motivike o Orfeju in Evridiki (Ovid, *Metamorfoze*, X–XI; Vergil, *Georgica*, IV), ampak subjekt-pesnik predvsem obsoja svojo preveliko navezanost na tostranski, psihofizični način bivanja. Za takšen svoj »greh« oziroma strah pred popolno, posmrtno duhovnostjo, ki mu edina omogoča zlitje s »sestro«, ima eno samo opravičilo: pesnjenje.⁶⁶ V ustvarjanju, možnem samo v tostranstvu, isce bog »svojo luč«, potrditev samega sebe, zakaj zunaj pesmi ni nikakršnega zagotovila, ki bi pesnika odrešilo strahu pred smrtjo in ga prepričalo o sreči posmrtnega ljubezenskega sožitja s sestro. Zato je pesnjenje, in ne ljubezenska sreča, prva subjektova nujnost, saj ni gotovo, če je zgolj duhovna erotična potešitev v onstranstvu, zunaj pesmi, sploh možna.

Da je takšen odnos do pesnjenja izviral prav od Rilkeja, po svoje pričča tudi podatek, da je Vodnik že 1921 imel lasten izvod Rilkejeve monografije o Rodinu, ki se začneja z Emersonovim znanim izrekom: »The hero is he who is immovably centred.«⁶⁷ Tudi sicer je Rilke označil umet-

niško delo že v *Das Stunden-Buch* kot prvo in skoraj edino človekovo dolžnost. Vendar v *Vigilijah* erotika še ohranja vso svojo emotivno svežino hrepenjenja, medtem ko se pozneje (npr. v novejši varianti *Preludija*) povsem umakne v ozadje, ne da bi se pri tem subjektivno razumevanje sveta in življenja kakorkoli spremenilo. V *Vigilijah* pa je ženski tudi v zunanji zgradbi določeno posebno mesto, saj je zbirka razdeljena na tri dele: prvih 12 »molitev« govori pesnik, središčne 4 »sestra«, 16 preostalih spet pesnik; vizualno je ločena od ostalih samo zadnja. Takšna razporeditev podeljuje ženski vzvišeno mesto, ker je na samem vrhu ne le v zunanji kompoziciji, temveč tudi v notranjem lirskem prostoru, kjer je v tako imenovanem onstranstvu. Zato je razumljivo, da sestra nikoli ne omeni pesnikovega zemeljskega poslanstva – pesnjenja, tega njegovega edinega pravega smisla bivanja, saj zanjo le-to ni več pomembno in ohranja le hrepenenje (erotično) po pesnikovi smrti, ki bo obenem tudi njuna dokončna ljubezenska združitev: »Se ena žalost bo presla, / o dragi! / Namsehni se, glej: / vse so tvoje / rože svetá . . . // Se ena žalost bo presla . . . / (Vigilije, str. 19). Zdi se, da so te besede vendarle bolj tolažba pesniku, ki pa je do smrti v čisto drugačnem razmerju: »O veš, kaj dušo zatemni, / da ne more se smehljati, / sestra? // Da mojim sanjam smrt je tuja . . . (Vigilije, str. 10). Pesnik se torej zato ne ogreva za smrt, ker je njegovim »sanjam«, njegovemu pesnjenju, tuja. Tuja je pesmi, ki je kakor »plaha roka«, ki odgrinja »zastor« med njim in »sestro«, kajti v svetu smrti ni mogoče pesnjenje, v katerem se potrjuje sam bog: »Bog / na najinih rokah / je svojo luč iskal . . .« (Vigilije, str. 20).

Kult mrtve ljubice se pri Vodniku giblje v različnih oblikah iskanja stika z njo, njeno psiho ali dušo, ki se ni po smrti očitno nič spremenila, saj se odziva tako na čutne kot na čutno-duhovne manifestacije »bratove« erotike. To pa je mogoče le v primeru, če vesoljna duša obstaja kot nekakšna posebna substanca v vseh čutnih pojavih, ne le v človeku. V *Vigilijah* je poudarjen pomen fiktivne prirode (znotrajliterarna snovnost), ki je ustvarjena po načelu analogije med zunanjim in notranjim dogajanjem. Takšna analogija, znana vsaj od predromantike, je že v Novalisovih *Himnah nōči* privedla do nasprotij med panteističnim in krščanskim pojmovanjem romantične analogije. V *Himnah nōči* (prve 4 himne) se prvotno subjektivno panteistično pojmovanje biti razvije v krščansko, ker v popolnem panteističnem razpadu celotne telesno-duhovne osebe v »prah«, na materialne delce oziroma v nove pojavne oblike, ne dopušča takšne čutno-duhovne erotične združitve, kakršna se kaže subjektu prek vizije krščanske neumrljive duše ali nespremenjene posmrtno substancialne zavesti. Samo v takšni, krščanski predstavi se je mogla zdeti Novalisu smrt manj kruta, ker je puščala upanje na posmrtno ohranitev neokrnjene zavesti, še vedno zmožne ljubezenske sreče. Samo tako se je npr. Novalisov subjekt še mogel tolažiti, da je razpad čutno-duhovnega načina bivanja nekaj manj bolečega (lepa smrt) od morebitnega dejstva, da se dve duši ne bi nikoli prepoznali, se vzljubili, prebudili druga v drugi sposobnosti povezovanja z vrhovno bitjo na način, ki prebudi najvišje ustvarjalne sile – predvsem pa pesniški navdih. Zato je za Novalisovega, Carlylovega in Emersonovega občudovalca Maeterlincka največja tragedija, edina resnična smrt, samo neprebujenost duše.⁶⁸ Tako moremo torej govoriti o dveh razsežnostih omenjenega idealističnega nazora – v smeri pasivnosti in v smeri aktivnosti, pesimizma in optimizma.

Glavni motiv *Knjige ur* in *Vigilij* je iskanje boga oziroma »sestre«, kar pomeni, da se pri obravnavanju Vodnikovega in Rilkejevega simbolizma srečujemo s pojmom duše. Pri tem moramo upoštevati resnico, da obstaja v simbolizmu vrsta različnih pojmovanj te duhovne substance; tako je Maeterlinckova dokaj tuja pojmu kompleksne individualne psihe z nje posebno strukturo, saj nima nikakršne zveze z našim zavestnim ali podzavestnim ravnanjem.⁶⁹ Pojem duše, kakršno srečamo pri Vodniku

ali Rilkeju, je blizu tistemu razumevanju, ki ga je v nadaljevanju *Himen nóči* še najbolj uveljavil prav Novalis. Njegova duša je tako strukturirana zavest, da je prav v vseh podrobnostih podobna najvišje razviti zavesti, kakšnemu redu, zakonu, ki je obenem tudi bog.⁷⁰ Tako se najvišja substanca pri Vodniku dejansko ujema z novokatoliškim pojmovanjem boga, pri Rilkeju pa je največkrat blizu panteističnemu božanskemu zakonu, ki prihaja do samozavedanja prek človekove sposobnosti transcendiranja.

Vodnik je s knjigo *Vigilije* ustvaril simbol novokatoliške resnice, posredno pa tudi resnice svojega pesnjenja, tako da sta obe med seboj neočljivo povezani na način, ki nobeni ne dovoljuje prevladovanja. Da se je to zgodilo pod vplivom *Knjige ur*, izpričuje tudi nekaj zunanjih podatkov (še posebej v članku Dore Vodnik), ki opozarjajo na čisto posebno Vodnikovo in sploh religiozno razumevanje *Knjige ur* – v smislu novokatoliške, če ne kar ekspresionistične katoliške lirike. Toda kolikšna bila pri nas oznaka *Knjige ur* v času, ko so nastajale *Vigilije*, ni nobena vsebovala razumevanja menihovih molitev kot pretvezo, simbol, za sugestijo povsem nekrščanske, mistično-panteistične predstave sveta, ki jo je po svoje do kraja oživil Maeterlinck pod vplivom nemške zgodnje romantike. Njegova panteistična vizija svetovnega reda je doživela svojevrstno literarno realizacijo v »simbolih« tega reda, kakršna sta *Življenje čebel* ali *Življenje termitov*, pa tudi druga Maeterlinckova dela o žuželkah. Obe imenovani literarno-znanstveni ali celo fantastični knjigi pa zaradi ukinitve subjektivitete »subjekta« (žuželke imajo samo nekakšno mistično dušo, ki je docela v skladu z vesoljno, ne pa večplastne »nepokorne« človeške psihe) ostajata zunaj simbolistične literature, saj v njiju ni več nakazovanja, živih simbolov, temveč sta v celoti izvedeni na alegorijo. V obeh je »subjektivnost« žuželk v odnosu do skrivnostnih zakonov narave že do tolikšne mere identična z vrhovno zakonitostjo, da ne potrebuje umetnosti, s katero bi premostila prepad, kakor tudi ne junaštva, ljubezni, preroškega videnja. Skladnost je totalna, vzorna – predvsem pa grozovita, če njeno podobo premislimo kot ideal, ki naj se mu približa moderna civilizacija, kakor na koncu knjige *Življenje čebel* priporoča Maeterlinck.

Nasprotno pa Rilkejeva literatura ni zapustila območja poveljevanja umetnosti tako kot Maeterlinckova. Njegov subjekt potrebuje simbol, ne pa »praktične« alegorije, umetnost, ne znanstvene resnice, ki se ji moramo, če hočemo postati »srečni«, brezpogojno podrediti kakor čebele v Maeterlinckovem popolnem svetu – panju. Zato je Rilke odmaknjen tudi od različnih katoliških dogem. V vseh pesmih *Knjige ur* srečamo motiv, da pripovedovalec razkriva menihovo iskanje boga za vidnimi pojavi (za naravo, umetnino, celo moderno družbo s svojo urbanizacijo), odkriva tudi njegovo odsotnost, beg, tesnobo: »Gott flüchtet sich von allem Dargestellten, /.../ Gott dunkelt hinter seinen Welten, / und einsam irrt des Malers Hand« (Sämtliche Werke III, 363). Takšno subjektovo (menihovo) vedenje o obstajanju boga pa simbolično presega zgolj njegovo pripadnost krščanstvu in se približuje kateremukoli zaupanju v apriorno prisotnost nekega temeljnega reda, ki ga vodi nevidna moč, posebljena v takšnem ali drugačnem božanstvu, biti: »Noch bist du nicht kalt, und es ist nicht zu spät, / in deine werdenden Tiefen zu tauchen, / wo sich das Leben ruhig verrät« (SW I, 261). Izrekanje molitev ima tako posebno funkcijo: utrjevanje vere; oživljanje mistične intuicije, ki omogoča prek stvari odkrivati njihovo nevidno globino, boga. Molitev je glavna vez med človekovo dušo in bogom in naenkrat postane tisti umetniški predmet, ki najbolj zvesto priča o premostitvi prepada med človekom in bogom prav v njej sami. Tako so molitve samo posebni, duhovni odenki te zveze, obstoječe na različnih nivojih odprtosti zavesti, ki jo med drugimi simbolizirajo tudi angeli: »Du hast Dich so unendlich groß begon-

nen /.../so breit geworden und so tief gepflanzt, / daß Du in Menschen, Engeln und Madonnen / dich ruhend jetzt vollenden kannst« (SW I, 268). Takšna osnovna opredelitev Rilkejevega subjekta-meniha in avtorskega subjekta (komentatorja) ter glavnega motivno-tematskega jedra pa je v marsičem vzporedna z ugotovitvami o Vodnikovem subjektu, bratu-ljubimcu, ki išče ljubljeno »sestro« onstran meja čutnega, da bi jo prebudil v molitvi, podobno kot Rilkejev menih boga.

Pri ugotavljanju vodilne teme, ki jo je Rilke realiziral prek motiva boga, je Niko Grafenauer pripisal menihu funkcijo uresničevalca prihodnjega boga, s katero naj bi bila neločljivo povezana realizacija prihodnjega človeka, kar spominja na ekspresionistično težnjo po dopolnitvi. Vendar pa se kmalu izkaže, kot pojasnjuje Grafenauer, da je bog vedno navzoč le v obliki nastajanja oziroma postajanja. Bog v *Knjigi ur* ni izvenčasoven, ni pa niti »ganz und gar untranszendent«, meni Grafenauer, ko zavrača citirano trditev Katharine Kippenberg.⁷¹ Vendar pa Grafenauer še enači Rilkejevo osebo z lirskim subjektom – menihom in ne upošteva toliko subjekta-komentatorja, ki je kot pripovedovalec »zgodbe« o menihu še bliže Rilkeju kakor menih, saj je ta le simbol, udeleženec dogajanja v lirskih slikah, prek katerih pripovedovalec sugerira svojo pretežno panteistično vizijo sveta in človeka. V takšni situaciji ni več dileme, ali je Rilkejev bog krščanski ali ne, gre le za vprašanje, kakšen metafizični red sugerira lirski subjekt-komentator prek meniha in sveta, v katerem le-ta živi. Zakaj menih v *Knjigi ur* je krščanski menih v krščanskem samostanu, ki sicer zadeva na številne dileme v zvezi s svojim verovanjem, a vseeno nikjer ne izreče, da se odpove krščanskemu prepričanju, nasprotno, s hvalnico Frančišku Asiškemu se kot menih do kraja zaveže Bogu.

Zdi pa se, da se obenem z zavezo bogu menih zavezuje tudi umetnosti, zakaj komentator prav tej njegovi odločitvi, bolj intuitivni kakor zavestni, posveti največ pozornosti. Ne gre toliko za sugeriranje krščanske ali morda panteistične metafizike kolikor za iskanje uresničitve novoveške metafizike v umetnini, po vseh razočaranjih in grozotah, ki jih menih zazna v zgodovinskem svetu. V zgodnji redakciji sledi molitvi, ki izraža subjektovo soodvisnost od boga – začenja se z znanim verzom »Was wirst Du tun, Gott, wenn ich sterbe?« – komentar: »Und der Mönch nahm sich in dieser Nacht vor, öfter als vorher und bei vielen Dingen des Todes zu gedenken als seines und seines Gottes gemeinsamen Feindes.« (Sämtliche Werke III, 335).

Razpravljanje o strukturi lirskih subjektov pri Vodniku in Rilkeju lahko sklenemo z ugotovitvijo, da je pri obeh najbolj značilna poteza občutenje povezanosti vidnega in nevidnega prek pesmi-molitive, ki ima v bistvu eno samo funkcijo: sugerirati smisel življenja in smrti in ga s sugestijo pravzaprav tudi odkrivati. S tem v zvezi je pri obeh pesnikih molitev že sredi samega lirskega dogajanja postavljena kot cilj in sredstvo obenem. Tako lahko Vodnikov subjekt šele prek pesmi poišče stik s sestro, Rilke pa poudari verz »Die Schönheit ist von allem Sein der Sinn« s pripombo subjekta-komentatorja: »Da war der Mönch fast ein Künstler. Obgleich er sich von seinen Versen bauen lies, statt seine Verse (zu) bauen.«⁷²

Pri obeh je šele v razmerju med umetnikom in bogom vidna vsa simbolična moč teme sinteze, ki je na eni strani sinteza vidnega z nevidnim, na drugi pa se kot notranja in zunanja resničnost manifestira izključno v umetniškem delu, najvišjem simbolu resnice, oziroma lepoti, ki pa ni namenjena sama sebi, temveč vodi k smislu vsega bivajočega. Tako je lepota (umetnost) postavljena v vzporedno pozicijo z bogom, vendar samo v lirski stvarnosti, ali – kakor se je izrazil Vodnikov lirski subjekt v *Pre-ludiju* – »v zrcalne sanje strani«.

Razlike med obema pesnikoma pa se kažejo pri realizaciji glavne mistično-simbolične strukture predvsem v izboru motivov. Pri Rilkeju

se motivi velikokrat naslanjajo na zgodovinsko dogajanje, medtem ko Vodnik svojo motiviko estetizira z odmikom od socialno obarvane snovne podlage. S takšno odločitvijo se je umaknil pred tisto nevarnostjo, ki se je pojavila pri Rilkeju, ko je prišlo do polnega izraza nezdružljivo nasprotje med vidnim in nevidnim, kakršno je botrovalo že zlomu metafizike v filozofiji. Zdi se, da tudi v umetnosti oziroma v literaturi, v našem primeru Rilkejevi, simbolistična umetniška struktura zaide v krizo takrat, ko hoče z motiviko zaobjeti celoto vidnega in nevidnega sveta ter dogajanja, ko želi dati subjekt višji smisel tudi družbenim krivicam, vele-mestni revščini, in mora pri tem kot human subjekt močno korigirati svojo panteistično predstavo o vidnem. Vodnik pa svojega subjekta ne izpostavlja v »socialnih« situacijah, ker vedno izbira znotrajliterarno stvarnost oziroma snovnost skrajno previdno; slike iz pretežno idilične narave, podobe iz religije, estetsko snovnost, nikjer konkretnih socialnih ali družbenih motivov, ki v 20. stoletju puščajo kaj malo prostih valenc mističnega ali esteticističnega porekla, ker so idejno že vezane na drugače metafiziko – oziroma na njen konec. V *Srebrnem rogu* je Vodnik res pesnil o žrtvah in junakih vojne, vendar tako, da je iz njih ustvaril kakšne svetniške like, socialno povsem razosebljene, čiste simbole narodove svetleše prihodnosti, tako da enotnost subjekta in objekta, usode in njegovega višjega smisla, ni nikoli sporna, neprepričljiva. Zato mu ni spodletelo, kakor je Rilkeju, ko je na koncu tretjega dela *Knjige ur* napisal:

Da leben Menschen, weiß erblühte, blasse,
und sterben staunend an der schweren Welt.

(Sämtliche Werke I, 346)

Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen...

(Sämtliche Werke I, 356)

Po vsem tem ni več čudno, če so zadnji verzi *Knjige ur* posvečeni Frančišku Asiškemu, tistemu simbolu siromaštva, ki ima v bistvu več skupnega z aristokratsko samoto svetnikov in umetnikov, čeprav ves nedotakljiv živi v nevarnem okolju, kakor pa z brezimnimi množicami vsestransko zapostavljenih žrtev krivičnih družbenih razmer, ki jih Rilke ni želel dokončno izbrati za simbole skladnosti življenja z njegovim »višjim« smislom.

Razmišljanje o pomenu Rilkejeve literature pri oblikovanju idejno-estetske strukture zgodnje Vodnikove lirike lahko zaključimo s temi glavnimi ugotovitvami:

1. Različne okoliščine so pripomogle, da se je Vodnik do vključno 1923 seznanil predvsem z zgodnejšo Rilkejevo poezijo in prozo ter z nekaterimi njegovimi neliterarnimi spisi, kakor tudi z literaturo o Rilkejevih delih; pričevanja in dokazi o tem so ohranjeni v arhivih (škofijskem v Ljubljani, družinskem pri bratu Francetu) in v različnih tiskanih virih. Med glavne posrednike moremo uvrstiti Jožeta Tomažina, Doro Vodnik in verjetno tudi Izidorja Cankarja.

2. Analize in sklepi, ki se nanašajo na podobnosti, vzporednice ali pa razlike v umetniški strukturi njune poezije z vidika specifičnega položaja lirskih subjektov, pričajo, da gre pri Rilkeju in pri Vodniku za simbolistične metafizično-ontološke predpostavke, vendar je Vodnik podredil lirsko stvarnost in dogajanje v njej izrazito krščanski metafiziki, Rilke pa pretežno panteistični. Seveda pa moramo obe »metafiziki« razumeti izključno v okviru poslednjega poskusa ohranitve tradicionalne metafizike v literaturi, saj je prav iz posameznih »neestetskih« literarnih motivov, predvsem socialnih, v tretjem delu *Knjige ur* zazijalo več strukturnih razpok, ki dokazujejo, da se niti v lirski stvarnosti ni bilo mogoče izogniti resnici, da je upanje v možnost skladnosti subjekta in objekta neutemeljeno.

3. Obe ugotovitvi lahko združimo v sklep, da pomen Rilkejeve zgodnje lirike za Vodnikovo ustvarjalnost ni toliko v vplivu Rilkejevih idej in estetskih značilnosti kolikor v tem, da je ta pozni veliki evropski simbolist nudil Vodniku določeno oporo v prepričanju, da simbolizem še ni mrtev, čeprav ga je Vodnik morda razumel kot ekspresionista; takšno prepričanje pa ga je spodbudilo pri razvijanju njegovega specifičnega lirskega daru, ki se je lahko do maksimuma uveljavil prav v mejah in na temeljih mističnega simbolizma.

OPOMBE

¹ T. Debeljak: *Literarni uvod v zbirko Žalostne roke*. Mentor 1922/23, 63–66.

² R. Ložar: *A. Vodnik, Vigilije*. Jutranje novice 1923, št. 165.

³ Vidovdan 1924, št. 4, ovoj.

⁴ A. Ocvirk: *Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938*. Ljubljanski zvon 1938, 459–463, 593–599. – B. Paternu: *Povojna lirika A. Vodnika*. Problemi 1965, 220–253. – F. Petre: *Struktura lirike A. Vodnika*. Sodobnost 1970, 472–493, 643–654. – T. Kermauner: *Tradicionalne megastrukture slovenske poezije*. Problemi 1969, 338–367, 405–426. – F. Zadavec: *Ekspresionizem in socialni realizem*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* 6, 7. Maribor, 1972. – J. Kos: *Avantgarda in Slovenci*. Sodobnost 1980, 746.

⁵ Sodobnost 1980, 745–746.

⁶ K. Salamun-Biedrzycka: *Poezja A. Podbevška i A. Vodnika w latach dwudziestych XX w. Zmiana wizji swiata*. Ossolineum, 1978.

⁷ H. Friedrich: *Struktura moderne lirike*. Prev. D. Dolinar. Ljubljana, 1972.

⁸ R. Wellek: *The term and concept of symbolism in literary history*. V: *Actes du Ve congrès de l'Association internationale de littérature comparée*. Beograd – Amsterdam, 1969, 275–292.

⁹ A. Stephens: *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V: *Rilke heute*, I. Frankfurt am Main, 1976 (Suhrkamp Taschenbuch 355).

¹⁰ C. M. Bowra: *The heritage of symbolism*. London, 1967. Shr. prevod Dušana Pejoviča, Beograd, 1970.

¹¹ J. Ryan: *Creative subjectivity in Rilke and Valéry*. *Comparative literature* (Oregon), XXV, 1973, št. 1, str. 1–16.

¹² Primerjaj J. Kos: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 15).

¹³ A. Ocvirk: *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. V: I. Cankar: *Zbrano delo VII*, Ljubljana 1969, 278–279, 285. Prav tako je A. Ocvirk določil naslov naloge *Mistični simbolizem Antona Vodnika in Mauricea Maeterlincka* (izdelala F. Buttolo 1973); na problematiko Rilkejeve in Vodnikove mistike pa je še najbolj določno opozoril N. Grafenauer, ki je 1969 pri Ocvirku zagovarjal diplomsko delo *Odnevi R. M. Rilkeja v našem periodičnem tisku od prvih glasov o njem do druge svetovne vojne (1910–1941)*: obj. v *Primerjalni književnosti* 1979, št. 2 in 1980, št. 1.

¹⁴ R. Wellek, n. d.

¹⁵ A. Ocvirk: *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. V: I. Cankar: *Zbrano delo VII*, 1969, 278.

¹⁶ R. Wellek, n. d., 289–290.

¹⁷ G. Michaud: *Message poétique du symbolisme*. Paris, 1961, 23–24.

¹⁸ Prav tam, 24.

¹⁹ D. Pirjavec: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana 1964, 31–48.

²⁰ *Poglavje o dekadenci, Domače vaje 1917/18 in 1918/19*. Prvi del spisa ni dostopen, ker so se Domače vaje 1917/18 med vojno izgubile. Del spisa je tudi v Vodnikovi rokopisni zapuščini. – Vodnik je obiskoval škofijsko gimnazijo in bil gojence Zavoda sv. Stanislava v Šentvidu v Ljubljani.

²¹ Izvestje škofijske gimnazije, Ljubljana 1918/19, 10.

²² *Sämtliche Werke (= SW) VI, 1403 (Lehnen im Abendgarten beide ...)*

²³ R. M. Rilke: *Briefe* II. Wiesbaden 1950, 482.

²⁴ M. Kmecl: *Tomažin Jože*. V: Slovenski biografski leksikon XII, 1980, 108.

²⁵ Izvod te zbirke, ki ga je Vodnik bral, je še nedostopen v njegovi zupuščini. (Izjava Franceta Vodnika.)

²⁶ K pesmi, ki se začneja z verzom *Glej naši dnevi so ozki tako*, je Tomažin pripisal: »Motiv te pesmi posnet po R. M. Rilke.« Prim. tudi Rilke, SW I, 182–183.

²⁷ Glej *Izvestje škofijske gimnazije* 1919/20, 40.

²⁸ J. Tomažin: *Vigilija*. Domače vaje 1918/19, 39–40.

²⁹ Prav tam, 112–114.

³⁰ Prav tam, 286–290.

³¹ I. Cankar: *S poti*. Ljubljana, 1960, 158, posebno stavek: »Vsakdo je moral čuti, da je za tem, kar je vidno in naglo spremenljivo, še nekaj drugega, mnogo važnejšega.«

³² Prav tam, 159.

³³ Izjava Franceta Vodnika (9. X. 1980) in Vodnikova dopisnica Dori Pegam (pozneje Vodnik), na kateri jo nagovarja »draga« (4. VII. 1919).

³⁴ Popis knjižnice oziroma tujih del, ki so izšla do vključno 1923, je bil opravljen 1971 (popisala F. Buttolo). Seznam Rilkejevih del: *Die Frühen Gedichte*. Leipzig, 1920; *Geschichten vom lieben Gott*. Leipzig, 1920; *Das Buch der Bilder*. Leipzig, 1921; *Auguste Rodin*. Leipzig, 1921; *Die Weise von Liebe und Tod*... Leipzig, 1922. Izmed del o Rilkeju je ohranil knjigo: F. Schwiefert, *R. M. Rilke*. Strassburg, 1913. Iz poznejšega časa je tudi Vodnikov izvod študije Christiane Osann, *R. M. Rilke, Der Weg eines Dichters*. Zürich, 1941.

³⁵ »Njegova večja dela: Erste Gedichte (Prve pesmi); Frühe Gedichte (Zgodnje pesmi); Buch der Bilder (Knjiga podob); Neue Gedichte (Nove pesmi); Geschichten vom lieben Gott (Zgodbe o ljubem bogu); Am Leben hin (Mimo življenja); Zwei Prager Geschichten (Dve praški zgodbi); Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Zapiski...); Rodin.« Kar zadeva zbirko *Das Stunden-Buch*, ki je Vodnikova v seznamu ne navaja, je treba poudariti, da je prav nji posvetila skoraj celo stran (76) vključno s tremi krajšimi dobesednimi prevodi: *Ker te le redkokdaj dihati slišim*, *Bog je tkanina stoterih korenin* in *Ker mi smo le posoda in smo list*. Prim.: Dora Vodnik: *R. M. Rilke*. Mentor 1926/27.

³⁶ Prav tam, 73–74.

³⁷ Elizabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart, 1963, 403–408 (Kröners Taschenausgabe 300).

³⁸ SW I, 182–183, 846; III, 234, 925.

³⁹ Jože Tomažin: *Dekliške pesmi*. Domače vaje 1918/19, 268–275; gl. tudi opomba 26. – Dora Vodnik: *R. M. Rilke*. Mentor 1926/27, 76.

⁴⁰ Zora 1919/1920, 153–154; na str. 153 prva verzija *V spomladanskih dneh*.

⁴¹ Primerjaj A. Vodnik: *Slovenska mlada umetnost*. Jugoslavija 1921, št. 197.

⁴² Anthony Stephens: *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V: *Rilke heute*, I. Frankfurt am Main, 1976, 95–114.

⁴³ SW III, 565.

⁴⁴ SW I, 1401–1403.

⁴⁵ A. Stephens, n. m., 101.

⁴⁶ A. Vodnik: *Zalostne roke*. Ljubljana 1922, 5.

⁴⁷ SW I, 253.

⁴⁸ SW VI, 1297, 1362.

⁴⁹ Martin Heidegger: *Evropski nihilizem*. Prev. I. Urbančič. Ljubljana, 1971, 124–126.

⁵⁰ Eudo C. Mason: *Exzentrische Bahnen*. Göttingen, 1963, 199.

⁵¹ SW V, 427.

⁵² SW V, 427.

⁵³ E. C. Mason, n. d., 200.

⁵⁴ Prav tam, 196.

⁵⁵ Prav tam, 198.

⁵⁶ *Kirchenlexikon*. Freiburg im Breisgau, XII, 1901, 951–953.

- ⁵⁷ *Bogoslužni molitvenik*. Ljubljana, 1976, 1083–1100: molitve za rajne.
- ⁵⁸ E. C. Mason, n. d., 183–184.
- ⁵⁹ J. Murn: *Vigilije*. V: J. Murn, *Zbrano delo I*, Ljubljana 1954, 156.
- ⁶⁰ S. Sardenko: *Vigilija*. V: S. Sardenko, *Dekliške pesmi*. Ljubljana 1922, 36.
- ⁶¹ A. Vodnik: *Vigilija*. *Dom in svet* 1922, 371.
- ⁶² E. C. Mason, n. d., 182.
- ⁶³ J. Pogačnik: A. Vodnik, *Vigilije*. *Slovenec* 1923, št. 191.
- ⁶⁴ A. Vodnik, *Pesem in ti*. *Dom in svet* 1924, str. 32–33.
- ⁶⁵ R. Ložar: A. Vodnik, *Vigilije*. *Jutranje novosti* 1923, št. 165.
- ⁶⁶ A. Vodnik: *Vigilije*, 20.
- ⁶⁷ SW VI, 1361.
- ⁶⁸ M. Maeterlinck: *Le trésor des humbles*. Paris 1927, 226.
- ⁶⁹ M. Maeterlinck: *La morale mystique; Le réveil de l'âme*. V: M. Maeterlinck, n. d.
- ⁷⁰ Z. Gluščević: *Novalis – kosmički arhitekt sladostrašča*. V: Novalis, *Izabrana dela*. Beograd 1964, 17–18.
- ⁷¹ N. Grafenauer: *Odmevi R. M. Rilkeja* (. . .), Ljubljana 1969, 21, 23–24. (Diplomsko delo; prim. op. 13.)
- ⁷² SW III, 321.

Meška Kapančič
TRIPITI KOT
STRUKTURNO
VODILO PRI
ŠELGU
IN SIMONU

Metka Zupančič
TRIPTIH KOT
STRUKTURNO
VODILO PRI
ŠELIGU
IN SIMONU

Rudi Šeligo velja za najznačilnejšega slovenskega pisatelja v smeri novega romana; čeprav je njegov *Triptih Agate Schwarzkobler* izšel sočasno z izrazito strukturalno naravnanimi besedili novega romana, še vedno velja za primer »reistične« proze, ki se z upiranjem antropocentrizmu in antropomorfizmu pridružuje usmeritvi novega romana iz petdesetih let. Šeligova razmišljanja v letih ob izidu *Triptiha Agate Schwarzkobler* pa nam razkrivajo tudi povezanost z novim romanom ob koncu šestdesetih let, še posebej z izjavami Clauda Simona, ki je postavil v ospredje postopke, sposojene pri slikarstvu, na kar nas tudi pri Šeligu opozarja naslov njegovega romana. Zato skušamo v *Triptihu Agate Schwarzkobler* razbrati predvsem njegove strukturne razsežnosti, še posebej uveljavljanje načela trojnosti na najrazličnejših ravneh besedila, s čimer Šeligov roman navezuje na Simonov roman *Triptyque*.

Med slovenskimi pisatelji je bil v zvezi z novim romanom najpogosteje imenovan Rudi Šeligo; kritika in literarna zgodovina¹ se strinjata, da se takšni ali drugačni vplivi novega romana kažejo predvsem v *Triptihu Agate Schwarzkobler* (1968¹, 1982²), in temu mnenju se pridružuje tudi sam Šeligo. Brž ko soglašamo o tej najosnovnejši povezavi, pa se moramo vprašati, kaj na Slovenskem razumemo pod novim romanom, se pravi, kaj je v novem romanu tisto, s čimer je povezano Šeligovo delo. Izjave naših teoretikov in Šeligove potrjujejo sklepanje, da se pri nas opiramo pretežno na zavračanje antropocentrizma in antropomorfizma, se pravi na misli, ki izhajajo iz pri nas prevedenih teoretičnih besedil novega romana,² iz njih pa nato izvajamo pojme, kot so objektivnost, deskripcionizem, reizem. Vendar nas Šeligove izjave ob prvi izdaji *Triptiha*³ silijo k temu, da poskusimo na novi roman navezati tudi druge pisateljeve misli. Šeligove izjave in njegov *Triptih* si tako dovoljujemo brati v luči besedil, v katerih avtorji novega romana (pravzaprav ob istem času kot Šeligo) razmišljajo o sodobnem romanu in svoji praksi. Pri tem nas zanimajo predvsem teze Clauda Simona, čeprav se Šeligo nanje ni opiral, saj se v svojih izjavah sklicuje predvsem na Robbe-Grilleta, Pingeta in Butora.⁴ Primerjava stališč obeh pisateljev namreč kaže podobno naravnost, podobno gledanje na literaturo, čeprav nikakor ne moremo govoriti o neposrednih vplivih. Poleg tega se za naše razmišljanje zdi izredno zanimivo dejstvo, da je Claude Simon pet let po Šeligovem *Triptihu Agate Schwarzkobler* izdal roman *Triptyque* (1973) in da se je torej tudi on v literaturi odločil za postopek, ki je v prvi vrsti značilen za slikarstvo, očitno pa zna biti zanimiv tudi za prozo. Za ta postopek je predvsem značilno upoštevanje načela trojnosti, na kar nas v obeh primerih opozarjata že naslova del.

Z razmišljanjem v pričujočem zapisu po svoje vstopamo v tip razprave, kakor se v zvezi s Šeligom na Slovenskem doslej ni uveljavljal, saj sta se prej omenjena kritika in literarna zgodovina ob Šeligovem *Triptihu* ukvarjali predvsem s fabulativnimi plastmi dela, naša razprava pa poudarja še njegovo strukturalno plast in pogojenost oziroma tesno povezanost tistega, kar delo »pripoveduje«, z njegovo strukturo. S tem v zvezi se ta razprava opira prav na izkušnje iz raziskave del Clauda Simona, še posebej njegovega romana *Triptyque*.⁵ Zavaljo jasnosti postopka se nam zdi primerno poudariti nekatere razsežnosti Simonovega dela, ne zato, da bi ga imeli za vzorec, ob katerem bi nato merili Šeligovo delo (takšen postopek bi bil med drugim neutemeljen tudi zato, ker je Šeligo svoj *Triptih* objavil pred Simonom), pač pa kot ilustracijo možnosti za udejanjanje nekaterih strukturalnih principov, še posebej tistih, ki si jih literatura sposoja pri drugih umetnostih.

Kljub temu, da Šeligo še danes razlaga svoj odnos do novega romana predvsem z zavračanjem tradicionalnega humanizma, kar se po njegovem nato kaže v odmiku od antropocentrizma in antropomorfizma,⁶ pa vendar ostajamo v območju njegovih misli, ki doslej nekako niso zbudile

analitične pozornosti, ko tudi njegov *Triptih* tako kot Simonovega pove-
zujemo s slikarstvom. Izhodišče za takšno ravnanje nam dajejo izjave v
članku *Linearna shematika postopka*:⁷ »Zmeraj je na začetku neka slika,
podoba, vizualna impresija.« In še konkretnije nakazani vpliv slikarstva:
»(Mogoče pod vplivom kakšnega Chagalla) podoba razpetega, breztež-
nega človeškega telesa v zraku . . .« Tolikšen poudarek na »slikarskih po-
stopkih«, na vplivu slikarstva po našem mnenju nikakor ne more biti na-
ključen in ne zdi se pretirano, če ga navezujemo neposredno na naslov
Šeligovega romana. Pri Claudu Simonu si *Triptih*, pri katerem nas na-
slov prav tako opozarja na povezavo z »upodabljajočo« umetnostjo, brez
slikarstva pravzaprav niti predstavljati ne moremo; prav zato si dovolju-
jemo, da naslov romana pri Šeligu analogno razumemo *tudi* kot zname-
nje, da bo delo poskušalo v literaturi uveljaviti zakonitosti triptiha, kakr-
šne sicer veljajo predvsem v slikarstvu. Načelo triptiha bi bilo vsekakor
mogoče razumeti tudi iz drugih zornih kotov, vendar se nam dozdeva, da
literatura, ki je predmet pričujočega razmišljanja, prav v povezavi s sli-
karstvom poskuša razreševati temeljne dileme, ki se pojavljajo ponavadi
takrat, ko se pisana beseda izmika »posnemanju stvarnosti«, »diktaturi«
fabule in zaporedja dogodkov, s tem pa tudi linearnosti zapisa.

Claude Simon sodi med tiste avtorje, ki vidijo izhod iz zgoraj naka-
zanih vprašanj *tudi* (v nekaterih romanih pa *predvsem*) v povezovanju li-
terature s slikarstvom, na kar nas opozarjajo že naslovi njegovih prvih
»novoromanskih« del; roman *Le Vent* (Veter, 1957) ima npr. podnaslov
Tentative de reconstitution d'un retable baroque (Poskus rekonstrukcije
baročne slike). Seveda mu je razlika med obema umetnostma povsem
jasna:⁸ ». . . la peinture est surface, simultanité, l'écriture est linéarité,
durée etc.« (Slikarstvo je ploskev, simultanost, pisanje je linearnost, tra-
janje itd.). V svojem pisanju torej želi izkoristiti prav prednosti, ki jih vidi
v slikarstvu, zato mora ves čas reševati osnovno nasprotje: kako prema-
gati linearnost pisanja, kako doseči, da bo literarno delo pred nami tu,
»zdaj«, v celoti prisotno, kako se dvigniti nad pogojenost dela, ki »teče«
od prve k zadnji strani, kako torej premagati kronologijo same pisave.
Čeprav Simonova iskanja izražajo tudi preokupacije njegovih sodobni-
kov, predvsem iz kroga pisateljev novega romana, pa je povsem jasno, da
receptov za reševanje te problematike ne more biti in da se vsak pisec
z vprašanji spopada sam.

Tako Šeligov članek *Linearna shematika postopka* nedvoumno kaže
na to, da našega pisca prav tako kot avtorja novega romana močno vzne-
mirja načelo linearnosti, kar ga sili, da se sprašuje tudi o linearni koncep-
ciji časa, časa v samem romanu (in v širšem smislu v literaturi). Prav v
razmišljanjih, ki ob literarnem delu poudarjajo pomen njegovih struk-
turnih elementov, torej pomen organizacije pripovedi, ki se želi uveljav-
ljati kot celota in ne kot zaporedje dogodkov, mora Šeligo razčistiti tudi
svoj odnos do literature kot mimesis; tako pravi,⁹ da je (tradicionalna) li-
teratura »utemeljena (. . .) na principu resnice, po kateri je delo resnično,
ko se sklada s stvarnostjo, o kateri govori. Delo (tekst) je resnično, če je
odsvit (odraz) stvarnosti,« hip zatem pa se zavzame za literaturo kot
»konsistenten, poln in neodvisen predmet, ki je sicer govor, vendar ta go-
vor ne prihaja od nikogar in ni nikomur namenjen (. . .) Je organizacija
govornih podob, ki so elementi brez pomena. Smisel oziroma pomen na-
staja iz nesmisla z operacijo strukture.«¹⁰ Šeligo s takšnimi izjavami hote
ali ne hote soglaša s poetiko, ki jo je v svoji strukturalni fazi že nekaj let
pred njim razvil novi roman, predvsem v delih Jeana Ricardouja.¹¹ V teo-
riji novega romana s konca šestdesetih let prihaja najbolj do izraza ce-
lovitost razmerij med fabulativnimi in konstrukcijskimi elementi dela, se
pravi neločljivo povezovanje *fikcije* in *naracije*, povedanega in načina,
kako se povedano uveljavlja, pristajanja na literaturo kot na zaprt sistem,
ki deluje po sebi lastnih zakonih, ali kot je to opredelil Claude Ollier:¹²

»J'entends par FICTION un SYSTEME NARRATIF PROVISOIREMENT CLOS, dans lequel LA NARRATION ELLE-MÊME FAIT INTRIGUE et DISPOSE LE SENS« (Pod fikcijo razumem provizorično zaprt narativni sistem, v katerem sama naracija poraja fabulo in razporeja smisel). Ko v nadaljevanju natančneje opredeli ta »zaprti sistem«,¹³ se njegove misli prav zanimivo navezujejo na trditve, ki jih najdemo tudi pri Seligu: »SYSTÈME NARRATIF. C'est-à-dire une organisation globale, dans laquelle toute figure narrative entre en résonance avec toute autre figure de même niveau et toute autre de niveau différent, jusqu'au niveau de la totalité fictionnelle. Et réciproquement: où le système dans sa globalité renvoie à chaque figure de chaque niveau.« (Narativni sistem. Se pravi celovita organiziranost, v kateri vsaka narativna figura odzvanja v vsaki drugi figuri iste ravni in v vseh drugih na različnih ravneh, vse do ravni fikcijske celovitosti. In obratno: kjer sistem v svoji celovitosti odseva vsako figuro s katerekoli ravni.) Navedena misel je seveda še kaj več kot samo opredelitev pojmov fikcija in naracija; govori o Ollierovem odnosu do literature nasploh. Ne glede na razlike, ki gotovo obstajajo med posameznimi avtorji novega romana, je takšno gledanje na roman značilno pravzaprav za vse po vrsti in seveda tudi za Simona. Zaprti sistem znakov, o katerem govori Ollier, pa za našo raziskavo pomeni prav to, da se romanu ni treba ozirati na relacije v območju zunajtekstovnih »reference«, pač pa da se takšne ali drugačne reference nujno podrejujejo notranji logiki, dogajanju, pretakanju, prelivanju v besedilu samem – in šele s tem dobivajo svoj pravi, »literarni« smisel.

S tem smo seveda spet pri triptihu in pri nelinearnem gledanju na literaturo. Ob izjavah obeh avtorjev bomo zdaj skušali ugotoviti, kako gledata na ta problem, in prav tu se bodo pokazale tudi podobnosti in razlike med njima. Kot smo že videli, je za Simonovo pisanje od vsega začetka (čeprav ne vedno enako eksplicitno) značilna težnja po preseganju linearne določenosti literature, vendar ostaja ta težnja ves čas *znotraj* okvira pisane besede. Simonova izjava v zvezi z romanom *Les Corps conducteurs* (Vodila, 1971) velja pravzaprav za vso njegovo tvornost: »... je me suis efforcé (...) de surmonter cet obstacle qu'est la linéarité du langage pour satisfaire ce besoin de simultanéité qui semble au premier abord inconciliable avec elle.«¹⁴ (Poskušal sem premagati oviro, ki jo pomeni linearnost jezika, in zadostiti potrebi po simultanosti, za katero se na prvi pogled zdi, da je nezdružljiva z njo.) Pri Seligu nasprotno opazimo, da ne vidi poti iz danosti, ki jo pomeni linearnost. Morda bi prav tu lahko poiskali vzroke za njegovo opuščanje proze in obračanje h gledališču. V eseju *Za magijsko gledališče*¹⁵ se namreč sprašuje, »kako se je sploh mogoče ogniti linearni diahroniji,« obenem pa tudi, »kako je mogoče vpeljati v pisavo ciklični model časa, ki je stvarnejši od naše (linearne) predstave o njem.«

Razmišljanje o času v romanu vodi oba pisca k temu, da pristajata na prevladujočo vlogo sedanjega časa, na »pisanje sedanjosti«, kot pravi Claude Simon (»j'écris le présent«),¹⁶ ali še natančneje »l'on n'écrit – ou ne dit – jamais que ce qui se passe au présent de l'écriture«¹⁷ (pišemo – ali govorimo – vedno samo tisto, kar se dogaja v *sedanjem času* pisanja); Seligo pa formulira to tako: »A prvo, v kar bi morali biti usmerjeni vsi postopki, je premik iz preteklosti v sedanji čas. Tekst mora biti strukturiran tako, da snov prestopi rampo, ki razmejuje oba časa. Gostota stvari, trmoglavla pričujočnost predmetov, gibov mora najprej vstopiti v svetlobo neposrednega 'zdaj'. (...) sedanji čas prezentacije v pisavi se tako ali drugače kaže kot prvi pogoj za to, da se 'stvarnost pokaže v dimenziji glagola biti', če uporabimo Pirjevčevo formulacijo. *Je* pričujoče, *je* navzoče, pomeni – *je* neposredno *zdaj* zraven. Je tu in *zdaj*.«¹⁸ Pri Seligu se torej še vedno zastavljajo vprašanja, ki jih je novi roman – vzemimo Simona in Olliera, pa tudi Robbe-Grilleta – po svoje rešil prav z uveljavljanjem po-

stopkov, sposojenih pri slikarstvu (ne glede na to, da v literaturi nujno prevzamejo povsem druge značilnosti), to pa ga je obenem peljalo v radikalno strukturiranje pripovedi. Prav to je pisatelje prisililo, da pri sanju ves čas ohranjajo v zavesti vse elemente pisanja in s tem ostajajo v »sedanjem času«, čeprav morda govorijo o preteklosti in prihodnosti – seveda iz tega sedanjega časa, iz trenutka, v katerem delo oblikujejo. Takšno pisanje »tu in zdaj« je svojevrsten odgovor na problematiko linearnosti pisave, za katerega ne bi bilo nujno, da bi potegnil za seboj tudi ciklični čas, o katerem razmislija Seligo. Vendar nam branje piscev novega romana pokaže, kako se na mesto linearnosti postavlja kroženje, vračanje določenih elementov, kar bi spet lahko ponazorili z metaforo triptiha. Francoska literarna praksa je torej v zadnjih letih dala dovolj zanimivih odgovorov na vprašanja, ki mučijo Seliga še danes. Sklepamo lahko, da bi poznavanje izsledkov, do kakršnih prihaja novi roman v praksi, obenem pa tudi v teoriji zadnjih petnajstih let, slovenskim pisateljem pokazalo eno med potmi iz zagat, v katerih so se znašli tudi sami, še posebej zato, ker so nekatera (namreč Seligova) dela pri nas vendarle nastala ob »oklepanju poetike novega romana«,¹⁹ čeprav, kot smo že nazkazali, vzorov ni mogoče predstavljati iz enega okolja v drugo in so tudi neposredni vplivi podvrženi številnim spremembam. Morda pa bi poznavanje dosledno strukturirane proze, kakršno najdemo v novem romanu ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, Seligu vendarle pokazalo, kako je v praksi, se pravi romanu, mogoče uveljaviti nekatera načela, o katerih govori v svojih teoretičnih spisih, v *Triptihu Agate Schwarzkobler* pa jih najdemo kot zametke nečesa, kar je pisec očitno slutil, vendar ne povsem uresničil.

Ce se zdaj vrnemo k slikarstvu in skušamo še naprej ugotavljati, katere slikarske elemente lahko proza koristno uporabi, potem naj si spet pomagamo s Simonovo izjavo o kolažih, ki jih pisec sestavlja sebi za zabavo: »... c'est que si un élément (disons, par exemple, un cheval noir) commande ou attire auprès de lui d'autres éléments à la fois par ce que l'on pourrait appeler la morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'avant toute autre considération il faut que le noir (...) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (...) des éléments avec lesquels il va voisiner sans se demander ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie.«²⁰ (Takrat, ko element – na primer črni konj – narekuje ali pritegne k sebi druge elemente po zakonitosti, ki bi ji lahko rekli notranja morfologija znaka (črno), in pa s svojim označencem (konj), je označenec vedno treba žrtvovati plastičnim, ali če hočemo, formalnim nujnostim, se pravi, da se mora črno v prvi vrsti (...) ujemati (harmonično ali disonančno) z barvo ali barvami (...) elementov, ob katerih se bo znašlo, ne da bi se spraševali, kaj (na primer) dela konj v spalnici ali poleg popa v mašnem plašču, namesto da bi tekal ob morju ali po travniku.) Kot pravi Simon, pri takšnem povezovanju gradiva prihajajo na plano sile, ki povzročijo, da namesto načrtovanega nastane nekaj novega.²¹ »Il faut savoir abandonner le tableau que l'on voulait faire au profit de celui qui se fait«. (Človek mora znati opustiti sliko, ki jo je hotel narediti, v prid tisti, ki se dela.) O tem govori tudi Seligo:²² »Ko povem svojo podobo, povem samo osnovni okvir, v katerem se godi prvi impulz poznejšega teksta (...) tekst je nekaj drugega, nekaj drugega naprej, tako da prve podobe ni več.« Se pravi, da oba pisatelja pristajata na nekaj iracionalnega, kar »zgrabi« delo in ga vodi, takoj ko je vse pripravljeno, ko so dani osnovni pogoji, da stvari lahko »same« tečejo dalje. To iracionalno Simon tudi dovolj natančno opredeljuje: gre za formalne zahteve, ki vodijo celotno dogajanje (»les nécessités formelles sont... en

elles-mêmes, créatrices»²³ – formalne *nujnosti* so same po sebi ustvarjalne). Ko Simon v literaturi uveljavlja načelo triptiha, upošteva, da morajo biti vsi trije panoji slike med seboj kar najtesneje povezani, tako da stranska panoja (metaforično in dejansko, saj vemo, da so triptihe »zapirali«) prekrivata osrednjega in dobimo nekakšen enakostraničen trikotnik, v katerem se »snov« pretaka z enega panoja na drugega (»il peut même arriver qu'à la 'fin' on se retrouve au même endroit qu'au 'commencement'«²⁴ – zgodi se, da se na 'koncu' najdemo prav tam, kjer smo bili na 'začetku'). Za sam Simonov roman *Triptyque* to pomeni, da bi v njem zaman iskali »kontinuiteto pripovedi«, pač pa nas vodi kontinuiteta v doslednem upoštevanju načel, ki uravnavajo in obvladujejo celotno delo, kar povsem onemogoči »realistično« branje. Stalno povezovanje treh »zgodb« ali bolje serij poteka tako, da v določeni točki ena izmed njih sicer prevladuje, vendar tako, da »vsebuje«, v takšni ali drugačni »modaliteti« prinaša s seboj obe drugi seriji. In ker so vse tri serije povsem enakovredne, se mora položaj nato obrniti in spet obrniti, tako da »prevladuje« zdaj ena zdaj druga serija – trikotnik, ki na narativni in ne na fabulativni, fikcijski ravni ponazarja dogajanje v romanu, se torej prevrača, »napetost« med posameznimi vrhovi tega enakostraničnega lika pa je nespremenjena in niti za trenutek ne popusti. Bralec zaznava tovrstno dogajanje v romanu s pomočjo »opozoril«, »kazalk«, skozi elemente v fikciji, ki odražajo postopke v naraciji; v *Triptihu* je morda najznačilnejši deček, ki se trudi z geometrijsko nalogo, z enakostraničnimi trikotniki, ki jim mora očrtati krog – se pravi linijo, po kateri se naš trikotnik obrača, vrti.²⁵ Seveda je v tovrstnem pisanju »časovno« zaporedje postavljeno na povsem novo raven in zanj velja tisto, kar je Simon povedal v zvezi s poglavjem *Chronologie des événements* (Kronologija dogodkov) v svoji knjigi *La Bataille de Pharsale* (Bitka pri Farsalu, 1967): »... si, en effet, la chronologie selon le temps des horloges est bouleversée, par contre, l'ordre dans lequel se succèdent les événements écrits est le résultat d'un agencement rigoureux, la seule chronologie étant donc celle selon laquelle ils se succèdent dans le récit.«²⁶ (Kronologija na osnovi časa ur je sicer postavljena na glavo, red, po katerem si sledijo *napisani dogodki*, pa je rezultat stroge razporeditve in je zato edina kronologija tista, po kateri si sledijo v pripovedi.)

Simon je v *Triptihu* torej do skrajnosti izpeljal iz slikarstva prevzeta ali na slikarstvo se sklicujoča načela, katerih namen je literarno delo iz horizontalne postaviti v prostor, poudariti tudi vertikalna dogajanja v njem, doseči dojemanje knjige kot nekakšnega prostorskega pojava. Takšni postopki so dovolj radikalni in bi lahko navedli na misel o brezplodnosti, »sterilnosti« takšnega početja, če ne bi bilo za njimi slutiti ustvarjalne moči nekoga, ki se takšnega pisanja ni lotil zaradi želje po »eksperimentiranju«, pač pa iz najgloblje ustvarjalne nuje. *Triptyque* je, kot že rečeno, najradikalnejši poskus v tej smeri; njegovo »enkratnost« paradoksalno dokazuje naslednji Simonov roman, *Leçon de choses* (Stvarni pouk, 1975), ki se iz vertikale po svoje spet vrača v horizontalo, ko na koncu knjige postavi vse tri serije v isto modaliteto, razen tega pa si konstrukcijski princip izposoja tudi pri glasbi – roman je nekakšna literarna fuga. S tem pisatelj prizna, da ploskovno, novito »branje« romana na način upodablajočih umetnosti skoraj ni izvedljivo drugače kot na metaforični ravni, uresniči se kot vtis, ki ga imamo, ko knjigo zapremo, ne pa v samem procesu branja, ki je nujno *linearno*.

Nadaljnji odmik od proze, pri kateri si strukturacija povsem podreja fikcijske elemente, je zadnji Simonov roman *Les Géorgiques* (Georgijske ali Georgika, 1981), ki sicer še vedno vztraja pri slikovnih pobudah za pisanje, pri cikličnem vračanju posameznih fikcijskih in tudi narativnih elementov, obenem pa udejanja načelo, po katerem roman ni več samo pripoved o dogodivščinah, temveč je hkrati tudi dogodiščina (avantura)

pripovedi (»le roman ne cesse pas pour autant d'être le récit d'une ou de plusieurs aventures, mais il apparaît maintenant qu'il est aussi, *en même temps*, l'aventure d'un récit«).²⁷

Z mislijo, ki kaže na določeno preseganje izrazito strukturalne faze novega romana, se zdaj lahko vrnemo k Seligu, ki je neodvisno od novega romana že zelo zgodaj, ob prvi objavi *Triptiha Agate Schwarzkobler*, podvomil o »izhodnosti« strukturalne proze, čeprav takšnega pisanja sam nikoli ni do konca uveljavil in ne glede na to, da ga je obenem tudi zagovarjal. V spisu *Neporabna proza*²⁸ pravi, da »smisel oziroma pomen nastaja iz nesmisla z operacijo strukture«, kar je povsem v duhu navedenih Simonovih izjav. Obenem pa že tudi trdi: »Po eni strani mi je jasno, da prozno delo ne more biti odsvit ali preslikava realnosti na nivoju adekvatnosti, po drugi strani pa tudi ne more biti neodvisen sistem znamenj. Neka povezava med svetom in proznim tekstom je. To zvezo lahko imenujemo korelativno, lahko pa tudi rečem, da je to zveza na način homologije, če uporabim Lévy-Straussov izraz. Proza naj torej nosi sporočilo o predmetu, ki ga tematizira.«²⁹ Seligo torej leta 1968 izraža dvome, ki jih je novi roman tako jasno občutil šele kasneje. Morda je prav v tej dvojnosti njegovih izjav – v omahovanju med tem, kar ga uči Barthes (»Le poslojve je v resnici samo nek jezik, to je sistem znamenj: njegova bit ni v sporočilu, ampak v tem sistemu«),³⁰ in gornjo mislijo iskati vzroke za to, da se ni bolj približal strukturalni fazi novega romana, kot bi lahko pričakovali, če upoštevamo razsežnosti njegovih izjav. Stavek, ki nekako rešuje gornjo dilemo, je že spet nenavadno podoben Simonovim izjavam: »Pisatelj izbira samo tisto plast, ki jo vodi in je nujna za čvrstino in skladnost teksta oziroma za strukturiranje tistega pomena, ki naj ga tekst nosi (...) v takšni prozi ne gre za to, da bi se izogibala vsakršnega pomena in smisla, ampak za to, da so predmeti s svojimi razsežnostmi, ki jih vidi predvsem oko (...), pred pomenom, pred smislom in onstran ideologije, pa tudi za to, da pisatelj ni tisti, ki poseduje pomen in ga potem v predmet projicira, ampak za to, da dá s sestavljanjem plasti predmetov pomen dela.«³¹ Zanimivo je Šeligovo poudarjanje istih načel, ki so značilna za novi roman (borba proti vnaprej določenemu pomenu – »sens institué« itd.) in segajo dosti dalj od pristajanja samo na nekatere Robbe-Grilletove teze iz prvih let novega romana, ki so jih bili pri Seligu pripravljene videti slovenski kritiki in literarni zgodovinarji.³²

Seveda je povsem nujno, da si zdaj ob samem Šeligovem literarnem besedilu ogledamo, kako se v njem izražajo postavke, ki jih beremo v njegovih teoretičnih spisih, obenem pa, kako bi lahko razumeli naslov Šeligovega romana in povezanost z načelom triptiha, o katerem smo govorili pri Simonu. Rekli bi, da je triptih pri Seligu prej metafora za neke fiktivne razsežnosti, ki naj bi jih še iskali v sporočilnosti tega dela, kot pa odraz najglobljega ustroja tega teksta in odnosov v njem na prav vseh ravneh. Tako bi lahko sklepali, da je triptih za Šeliga literarna podoba tega, kar je *bilo* (stolp), kar je (dekletov vsakdanjik) in kar *bo* (vesolje).³³ Takoj, ko začnemo o romanu razpravljati na tej ravni, pa se že tudi odmaknemo od metode branja, s katero smo obravnavali Simonov *Triptyque*, in posredno priznamo, da je Šeligovo besedilo mogoče brati v sklopu »pomenov«, »idej«, čemur se je Simon ob svojem romanu tako krčevito upiral, z njim pa tudi vsa kritika, povezana z novim romanom. Obravnave Šeligovega romana pri nas so doslej ostajale v glavnem pri njegovih »referencialni« ravni, kar je tekst s svojo osnovno naravnostjo tudi omogočal in takšno branje morda tudi narekoval. Vendar se vseeno poskusimo s strukturalnim branjem, ki naj preseže »referencialno« raven besedila in upošteva še kaj več kot samo »fiktionalno« funkcijo, o kateri govori Ollier v že omenjenem spisu.

V Šeligovem *Triptihu* se načelo trojnosti kaže predvsem v osnovni delitvi na tri poglavja, pri čemer tretje poglavje odpira nove razsežnosti

in lahko skupaj z Denisom Ponižem sklepamo, da gre v bistvu celo samo za dva pripovedna bloka – enega do »zloma« in drugega po njem. Nadalje lahko ločimo med »neposrednimi« oznakami trojnosti, ki jih kar se da jasno ponuja samo besedilo, in bolj »zakritimi« znamenji trojne organiziranosti fikcijskih elementov, do katerih prihajamo šele s sklepanjem. V prvo kategorijo spadajo pogoste omembe števila 3 (trije razdelki, trije žigi, str. 10 v Kondorjevi izdaji; tri uslužbenke, str. 17 in dr.; trije kupčki smetane, str. 20, trije podpisi, str. 25; tri stene, tri okenca blagajne, str. 31; sedeži v dvorani so razdeljeni v tri dele, str. 32; trikotnik, str. 55 in dr.; trije zaporedni sunki, str. 56; tri cevi, str. 61; trije gumbi, »troje«, str. 79; str. 80). Premislek o besedilu pa nas pripelje do ugotovitve, da pisatelj fikcijske elemente narativno pogosto organizira po načelu trojnosti (v filmu, ki ga gledata dekle in Jurij, gre za nekakšen »ljubezenski trikotnik«; okoli Agate se trudijo trije moški; pisatelj trikrat omeni avto, preden Agato »posadi« vanj). Vendar se zdi, da takšno izločanje posameznih »znakov« besedilu nekako jemlje sočnost in živost: treba jih je obravnavati iz odnosov, ki jih vzpostavljajo v besedilu. Izpostavljanje trojnosti bi samo po sebi imelo smisel le, če bi šlo za postopek, ki bi nakazoval dogajanja na drugih ravneh besedila, pri čemer bi nas vsaka omemba trojega že takoj spodbodla k temu, da bi recimo na ravni naracije iskali vračanje k izhodiščni točki, potem ko je neki element trikrat prišel do veljave ali se je pripoved pred našimi očmi razvila kot nekakšen trikotnik. Vendar se za Seligovo besedilo prej zdi, da so oznake trojega pomembne predvsem takrat, kadar se takoj povezujejo z drugimi »geometrijskimi« oznakami – z vračanjem k številu 4 na eni strani, na drugi pa s poudarjanjem krožnih oblik. (Npr.: trije okrogli žigi so v pravokotnih razdelkih, znamenje imajo po štiri robove, str. 10; na straneh 30 in 31 odnos med kvadri, štirimi kroglicami, omemba okrogle ure, ki kaže štiri; na str. 34 Jurij odpelje dekle v 36. vrsto, kar lahko razdelimo na 3×12 – 12 je tudi številka Jurijevega sedeža – to pa še nadalje na 3×4 ; svojevrstno četvornost označuje Andrejev križ na str. 24.) Primerov za takšno ravnanje v besedilu ni težko povezati s simboliko trikotnika, kvadrata/pravokotnika ter kroga (trikotnik-človek v odnosu do kvadrata-dokončnosti, kar vse obvladuje načelo kroga-neprestanega vračanja; pri tem nas ure, ki se ustavljajo in s tem pomenijo smrt, prav zaradi dejstva, da so okrogle, opozarjajo na to, da sta individualen poraz, individualna »kvadratnost«, v bistvu podrejena mnogo širši »krožnosti«). Z iskanjem simbolike v geometrijskih likih ali v številih, kakor jih uporablja Seligo, ravnamo enako kot pri branju novega romana, za katerega se zdi, da ravno s takšnimi, skritimi postopki razkriva odnos pisateljev do sveta, ponuja svojevrsten odgovor na vprašanja o smislu življenja, o človeški usodi, se pravi o Smislu, od katerega je vsa ta književnost bežala – paradoksalno, bežala med drugim tudi s pomočjo geometrije, za katero se je zdelo, da lahko poda »objektivno« podobo stvari. Iz prav takšnega zornega kota lahko zdaj ocenjujemo uporabo barv pri Simonu in tudi pri Seligu: povezovanje z »vidnim« ne pomeni le sklicevanja na slikarstvo, pač pa v prvi vrsti poskus, z zaznavo podati stanje stvari brez »antropomorfnih« epitetov, že spet samo »objektivno« (seveda se takoj postavi vprašanje o točnosti zaznave, o tem pa avtorji novega romana, predvsem Robbe-Grillet, v začetnem obdobju niso temeljiteje razmišljali). »Slikarska obdelava« besede lahko sicer pomeni, da besedilo sloni na barvah, gradi z njimi, ali narobe »slika z besedami«, kar je značilno za obravnavana pisatelja, ki oba postavljata v ospredje črno, rdečo in belo barvo, vendar se nam tudi tu takoj pritakne simbolika, črna barva za smrt, rdeča za erotiko, bela za žrtev (kar je še posebej izrazito pri Agati). Uporaba treh prevladujočih barv nas spet postavlja v območje trojnosti, ki nujno dobiva simbolično obeležje, kot smo ravnokar videli, posredno (spet zaradi barv) pa nas vrača k triptihu, za katerega moramo ugotoviti, ali morda prihaja do izraza tudi z narativnimi postopki v romanu.

Kot smo že večkrat podčrtali, se načelo triptiha po našem mnenju nujno povezuje z vprašanji linearnosti v delu. Rekli bi lahko, da se *Triptih Agate Schwarzkobler* pravzaprav ves čas razvija linearno, da celo sledi »času ur«, ki obvladuje potek dogodkov vse do noči, ko se Agati pokvari ura (in torej ni več potrebna), ko natančno merjenje časa nadomestijo drugačne norme. S tem pa ni pripoved nič manj kronološka: dogodki si sledijo povsem logično, piscu se ne zdi odveč povedati, kdaj se kaj godi (malica dopoldne, ogled filma popoldne). Vendar pisatelj hkrati opozarja tudi na krhkost merjenega časa: ura v pisarni se zaskoči in dekleta govorijo o pokvarjenem mehanizmu, za kazalca električne ure v preddverju kina pa se ravno tako zdi, da se bosta zdaj zdaj ustavila. Seligo se je torej odločil, da bo na takšen način relativiziral čas v romanu. Linearnosti se je mogoče umakniti tudi z večplastnostjo pripovedi, ki prihaja do izraza v drugem poglavju *Triptiha*, ko vzporedno tečeta dve zgodbi in ko pripoved o tem, kako Jurij nadleguje dekle, trgajo prizori iz Resnaisovega filma *Lani v Marienbadu*. Prvo in tretje poglavje knjige sta navidezno enoplastni, vendar v celovitem dojetanju romana že spet prihaja na površje nekakšen triptih: kot osrednji pano v njem deluje »sodobna« Agatina zgodba, stranska dva pa se kažeza z intertekstoma: po eni strani z Resnaisom (in Robbe-Grilletom, ki je avtor scenarija) – samo v prvi polovici drugega poglavja – po drugi strani pa s Tavčarjem in njegovo *Visoško kroniko*, ki se v delo vključuje prav tako v drugem poglavju, z omembo Barbare in Jurija, kot metafora pa obvladuje celotno delo in mu daje pečat že s samim naslovom. Če razčlenimo odnose v tovrstnem »triptihu«, lahko po Genettu³⁴ ugotovimo, da Resnais deluje s svojim filmom kot intertekst – saj so podobe iz filma zdaj dodatek, drugič spet nasprotje dogajanju v dvorani, vsekakor pa dopolnilo, ilustracija. Tavčar je v romanu zastopan močnejše, kot hipotekst, na katerega se *Triptih* nato veže kot hipertekst. Prav tako kot Seligo vzpostavlja hipertekstualne odnose v svojem *Triptihu* tudi Simon, ko se že z naslovom romana nasloni na slikarski hipotekst, Baconov *Three studies for a crucifixion*. Vendar pri Simonu hipotekst še dodatno stopa v samo strukturacijo dela: metaforično bi ga lahko poiskali v krogu, ki očrtuje trikotnik. Pri Seligu se hipotekst izraža v asociacijah, nekaterih imenih, pa tudi postopkih (npr. preskus z vodo zdaj zamenja drugačne vrste »obred« – »inicijacijsko« vlogo prevzame eroti-

V tretjem delu *Triptiha Agate Schwarzkobler*, ko se vertikalno pove-zovanje s hipotekstom (po pisateljevih besedah)³⁵ pravzaprav še najbolj izrazi, saj se dekleta v belem šele tu izkaže za »pravo« Agato v svojih »čarovniških« razsežnostih, pa ravno tako bolj kot prej prihaja na plano obsesija linearnosti, ki ji pisatelj očitno ne more uiti: premica postane v tretjem poglavju že kar fascinacija, ko gredo linije neprestano od »zahodnovzhodne« na »vzhodnozahodno« stran. Tudi dekletu, ki je kot pravokotnica na to črto, ne uspe seči »ven«, »navzgor«, iz horizontalnosti. Po svoje rešuje pisatelj vprašanje linearnosti s krožnostjo: ko si dekleta zašije obleko, metaforično poveže konec z začetkom, spravi stvari v red (o čemer govori že Denis Poniž) in naredi vse, da bi se »zgodba« lahko vrnila k novemu dnevu, ki bo enak prejšnjemu, pa vseeno neskončno drugačen od njega, pač po načelu cikličnega vračanja, ki nujno vsebuje tudi modifikacije. Vztrajanje pri »trojem« v zadnjih vrstah romana nas prav tako vrača v triptihovsko naravnost, ki vsebuje tudi načelo kroženja. Zanimivo je, da roman odpira možnost za »kroženje« prav z nekakšno »pomiritvijo«, sprijaznjenostjo, ki je posledica tretje dekletove izkušnje: šele tretjemu moškemu (ki niti ni bil nasilen, pač pa vztrajno umirjen in povrh vsega umirjeno obleden v sivo) se posreči dobiti od dekleta tisto, za kar sta se zamen trudila prejšnja dva.

Ko se tako s konca vračamo na začetek, naj omenimo še nekatere postopke, ki niso neposredno predmet našega tokratnega razmišljanja, vse-

eno pa »odpirajo« besedilo. Ključek na prvi strani knjige, ki se zatika v ključavnici, povsem nedvoumno nakazuje, da se bo vse v romanu vrtelo okoli erotike. V drugem poglavju, ko nas ta »ključ« pripelje do koita, pa se prav z erotiko spet najdemo v trojnosti: ribič, ki ima (kot znak) že sam po sebi močan erotičen poudarek, zdaj kot tretji, kot voyeur sodeluje pri koitu na drugi strani reke. S tem nastaja pri Šeligo še en palimpsestni odnos – z Robbe-Grilletovim *Voyeurjem* na eni strani, na drugi strani pa že kar s celotnim novim romanom, v katerem ima voyeurizem poseben pomen. Hkrati pa Šeligo vzpostavlja trojno razmerje prav v dogodku, ki je postavljen na sredino besedila, kar ni brez pomena za celotno dogajanje v knjigi.

Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler* torej pomeni zanimivo uveljavljanje nekaterih postopkov, ki se navezujejo na samo načelo triptiha in prav ob tem načelu na iskanja, kakršna se že nekaj let kažejo tudi v francoskem novem romanu. Ob paralelah, ki jih je pričujoče razmišljanje razvijalo predvsem v zvezi z romani Clauda Simona, pa je morda najpomembnejše dejstvo, da *Triptih Agate Schwarzkobler* v naši zavesti zapušča globok vtis ne zaradi upoštevanja teh ali onih načel novega romana, pač pa predvsem zaradi svoje izrazne moči, ki mu zagotavlja pomembno mesto ne le v »novem« romanu pri nas, pač pa v romanu nasploh.

OPOMBE

¹ Boris Paternu, *Avantgardizem v navzkrižju struktur*, Slavistična revija 19, 1971, št. 3, str. 241–271; – Helga Glušič, *Novi roman v sodobni slovenski prozi*, Slavistična revija 21, 1973, št. 1, str. 77–87; – Janko Kos, *Teorija in praksa moderne slovenske proze*, Sodobnost, 1975, št. 3, str. 203–213; št. 4, str. 303–315; – Marjan Dolgan, *Pripovedovalec in pripoved*, 1979 (str. 84–106; Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*); – Taras Kermauner, *Med nemočjo in fascinacijo*, v: Rudi Šeligo, *Triptih Agate Schwarzkobler*, Mladinska knjiga, 1982, (Kondor, 205), str. 81–99; – Denis Poniž, *Zrenje Agate Schwarzkobler*, prav tam, str. 100–118.

² *Novi roman in resničnost* (Teksti predavanj, ki so jih imeli avtorji na Tribune libre universitaire v Bruslju), Problemi, 1965, št. 29; – Alain Robbe-Grillet, *Narava, humanizem, tragedija*, Problemi, 1967, št. 53.

³ Rudi Šeligo, *Beseda ustvarjalcev*, Knjiga 68, št. 1, str. 43–47; – *Linearna shematika postopka*, Problemi, 1972, št. 118–120, str. 24–28; – *Neporabna proza*, Dialogi, 1968, št. 11, str. 620–622.

⁴ *Linearna shematika postopka*, n. m., str. 27.

⁵ *Skozi labirint do strukture – pristop k romanom Clauda Simona*, Primerjalna književnost, 1979, št. 2, str. 27–35.

⁶ Izjava na literarnem večeru 24. 2. 1983 v Kopru ob ponatisu *Triptiha Agate Schwarzkobler*.

⁷ N. m., str. 24 in 25.

⁸ Entretiens 31, 1972, odgovori Ludovicu Janvieru, str. 26.

⁹ *Neporabna proza*, n. m., str. 620.

¹⁰ Prav tam.

¹¹ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil 1967, idr.

¹² *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 2, UGE, 1972, str. 203.

¹³ Prav tam.

¹⁴ *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, n. m., str. 89.

¹⁵ Nova revija, 1982/83, št. 7/8, str. 747.

¹⁶ *Un homme traversé par le travail*, La Nouvelle Critique, 1977, No. 105, str. 38.

¹⁷ Entretiens 31, n. m., str. 17.

¹⁸ *Za magijsko gledališče*, Nova revija, n. m., str. 746.

¹⁹ O tem govori Šeligo v Novi reviji, n. m., str. 746.

²⁰ Entretiens 31, n. m., str. 26.

²¹ Prav tam, str. 27; Simon citira misel slikarja Raoula Dufyja.

²² *Linearna shematika postopka*, n. m., str. 27.

²³ Entretiens 31, n. m., str. 27.

²⁴ Tako pravi Simon v predgovoru k svoji knjigi *Orion aveugle* (Slepi Orion), Skira 1970.

²⁵ Natančneje so ta vprašanja razčlenjena v prejšnji razpravi o Simonu; gl. op. 5.

²⁷ Entretiens 31, n. m., str. 22.

²⁷ *Avec Claude Simon sur des sables mouvants*, Révolution No. 99, du 22 janvier au 28 février 1982, str. 38.

²⁸ N. m., str. 620.

²⁹ Prav tam.

³⁰ Citirano v istem spisu.

³¹ Prav tam, str. 621.

³² Gl. op. 1; gre predvsem za zavračanje antropocentrizma in antropomorfizma.

³³ O tem delno govori že Denis Poniž na str. 114 v svojem spisu *Zrenje Agate Schwarzkobler* v Kondorjevi izdaji *Triptiha*.

³⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil 1982.

³⁵ Seligove izjave na literarnem večeru; gl. op. 6.

Prvi vtis ob branju Ruplove študije *Literarna sociologija* je, da se avtor v njej ne oddaljuje bistveno od svojih idej in naziranj, ki jih poznamo že iz njegovih prejšnjih objav, predvsem iz *Svobodnih besed*, *Besed in dejanj* in *Poskusov z resničnostjo*. V središču pozornosti ostajajo še naprej teme, kot so npr. avtonomija literarnega dela in literature sploh, misel o tem, da je umetnost vedno v opoziciji do družbe svojega časa, o nezadostnosti klasičnega sociološkega obravnavanja literature, ki si je domišljalo, da je literaturo mogoče razlagati kot odraz družbenih procesov, in s tem pristalo pri vulgarnem sociologiziranju, ter še nekatere druge. Predvsem iz knjige *Besede in dejanja*, kjer prvokrat obširneje govori o literarni sociologiji, že poznamo tudi Ruplove predstave o njej, čeprav šele fragmentarno nakazane. Literarna sociologija naj bi bila predvsem nekako osveščena in hote osvobojena pollaščevalnosti znanosti in njenega podrejanja predmeta sami sebi, ki ima za posledico redukcijo mnogopomenskosti literarne umetnine na zgolj eno od njenih sestavin, s tem pa je pravo spoznanje celovitosti literarne umetnine že vnaprej onemogočeno. Namesto tega naj bi se literarna sociologija bistvu literarnega dela približala na način predaje ter odprto in prosto verbalizirala literaturi in sociologiji skupne teme. Namesto rigoroznega, racionalno hladnega znanstvenega spoznanja naj bi predaja prinašala pričevanje o novem eksistencialnem spoznanju, izkušnji, o novem načinu biti v svetu. Studija, ki jo želimo tokrat predstaviti, naj bi bila v celoti posvečena načelnemu premisleku o literarni sociologiji, zato bi normalno pričakovali tudi novosti, povezane s poskusi, in urejanje, dopolnjevanje in sistematiziranje dognanj in ugotovitev o literarni sociologiji. Naša misel je, da se lahko vse to uresniči le formalno,

pa še pri tem gre bolj za nasledek specifičnih zahtev in namenov publikacije iz okvira Literarnega leksikona kot za naravo predmeta samega. Skušali bomo predvsem prikazati, zakaj je tako, ter istočasno preveriti resničnost naše trditve.

Obnovimo si najprej potek Ruplovega razpravljanja. Že v prvem razdelku pod naslovom *Definicija zariše osnovni krog svojega pisanja*. Ugotavlja, da je literarna sociologija nastala zaradi neke nesamoumevnosti v literaturi, v kateri je pravzaprav utemeljena, da je njeno temeljno načelo analiza literarnega dela in njegove strukture ter hkrati odkrivanje »za njo« delujoče skupinske zavesti, opozarja pa tudi že, da nič in nihče ne sme ogrožati avtonomije umetniškega dela, čeprav se postavlja v opozicijo družbi in njenim interesom. Nato omenja začetnike literarne sociologije, predvsem H. Taina (pri prikazu njihovih dosežkov se v glavnem opira na A. Swingewoda), in nakaže razmejitve literarne sociologije do nekaterih socioloških in nesocioloških disciplin, do estetike, literarne teorije, lingvistike, sociologije kulture, sociologije znanja in sociologije umetnosti. Pri tem si pomaga s citati iz Petroviča, Barthesa, Williamsa, Ocvirka, Kosa, Kmecla, Ingardna in drugih, medtem pa še z navezavami in raznimi aluzijami dopolnjuje v prvem krogu zarisano definicijo.

V drugem poglavju o značilnih dosežkih literarne sociologije je posebej poudarjen pomen Marxovih misli o literaturi, zlasti ob opiranju na Praverjevo knjigo *Karl Marx in svetovna literatura*. Kritično je omenjen sociologizem Plehanova, vendar so upoštevani tudi njegovi odlični prispevki h kritiki utilitarne umetnosti. Avtor je kritičen tudi ob nekaterih Lukáčsovih sociologizmih in njegovi apologiji socialističnega realizma, na kratko povzema Goldmannovo razlago povezave med razvojem kapitalizma 19. stoletja do modernih časov in razvojem romana ter navaja kri-

tiko angleških in ameriških sociologov. Skicira Hauserjevo usmeritev, opozori na Adorna, češ da je glede moderne umetnosti širokosrčnejši od drugih marksističnih mislecev, da pa tudi ni daleč od normativnega odnosa do literature (zahteva družbeno angažiranost). Med anglosaškimi sociologi omenja Watta, ki mu je literatura le odraz zgodovinskih, družbenih in socialnih procesov, Williamsa, ki predlaga preučevanje kulture in s tem tudi umetnosti, ki je hkrati sociologija in estetika, ter ukinja ločevanje med umetniško prakso in drugimi neumetniškimi praksami (tako naj bi se izognili idealizaciji), nazadnje pa obravnava še Jamesona in njegovo poudarjanje potrebe po predvsem notranjem pristopu k literarnim tekstom. Med primeri empiričnih socioloških raziskav v tretjem poglavju podrobneje spregovori zlasti o Escarpitu ter navede kritične opombe nekaterih avtorjev k Escarpitovi sociologiji, npr. da zanemarija »estetsko« v literarnem delu.

V četrtem delu je nato govor o slovenski literarni sociologiji, vendar na žalost bolj s poudarkom na njenih začetkih, ne pa na tem, kar se dogaja na tem področju danes, ter s poudarkom na prepoznavanju, pri čemer Rupel rajši citira kot analizira. Kot primere začetkov sociološkega načina mišljenja o literaturi na Slovenskem navaja Čopa, Levstika, Jurčiča, Celestina in predvsem Prijatelja ter opozarja na Cankarjevo zahtevo po avtonomnem položaju umetnosti in umetnika. Iz obdobja med obema vojnama nato citira Martelanca, Kosovela, omenja pa še Brnčiča in predvojne nastope slovenskih marksistov Krefta, Zihlerla, Kidriča in Kermaunerja. Nekaj več besed posveti nato povojnemu delovanju Borisa Zihlerla in omeni njegovo polemiko z Josipom Vidmarjem, nato samo poimensko navede nekatere literarne zgodovinarje in teoretike, pri katerih je po njegovem moč najti tudi sociološke elemente, nazadnje pa našteje predstavnike najmlajše generacije slo-

venskih sociologov in še tiste, ki jim lahko pripiše tako imenovane literarnosociološke nastope.

Najzanimivejši sta nedvomno obe zadnji poglavji študije, v katerih skuša Rupel oblikovati konsistentno predstavo o literarni sociologiji, zato jima moramo posvetiti posebno pozornost. V petem poglavju z naslovom Nekateri problemi sodobne literarne teorije Rupel še naprej dodeluje osnovni krog svoje definicije: tudi literarna sociologija se mora približati literaturi avtonomno, brez od zunaj vsiljenih interesov, njena naloga pa je odkrivati uporabno vrednost literature in ne njene menjalne vrednosti, se pravi tiste, ki bi nastala v odnosu do trga in omogočala profit. Če ima literatura predvsem menjalno vrednost, potem služi interesom zunaj sebe in je le umetnost kot odraz družbe, zato je prava, avtonomna umetnost vedno nevarna družbenemu manipuliranju in z njim v nasprotju. Naloga avtonomne literarne sociologije pa je odkrivanje takšne nezaželene in nepriznane literature, ki naj se ji svobodno, a samokritično predaja. Fenomen predaje prevzema Rupel od Wolffa, v podkrepitev navede nekaj citatov in sklene, da rezultat predaje ne more biti in ni obvladovanje v smislu zahodnoevropskega koncepta znanosti, temveč mora literarni sociolog »narediti nekaj novega, kar pomeni, da je literarna umetnina zanj priložnost, da preuredi svoje dotedanje koncepte« (str. 93).

V šestem poglavju, posvečenem literarni avtonomiji, se prvotni krog avtonomije še razširi: tudi umetnik je v trenutku svoje umetniške kreacije avtonomen, »od vsega drugega neodvisen«. Šok je vmesna stopnja med stanjem umetniške koncentracije in zbuječnostjo iz tega stanja, posredovano s takim ali drugačnim interesom, ki se vmeša med ustvarjalca in literarno delo. Postavi se pa problem, kako sploh upravičiti sociološko ubadanje z literaturo, če je vse do zdaj bil govor predvsem o nujnosti avtonomije umetnosti, torej ravno

o njeni neodvisnosti. Načelu avtonomije umetnosti se Rupel seveda noče odpovedati. Namesto tega uvede kopico metafor, ki naj bi ponazorile avtonomni položaj literature: je most, je beg, je lov, njeno sidro je zasidrano v tekoči, bežeči vodi, je bolj brod kot most, je pustolovščina, lov brez jasnega cilja, pesnik pa lovec, ki naseljuje prazen, odprt prostor s svojo pesmijo. Toda presenetljivo je, da potem pristavlja, da literarna sociologija literature v tem prostoru ne more dohajati. Če hoče Rupel obdržati možnost sociološkega pogleda na literaturo, mora nujno načeti sam pojem avtonomije in ga zrelativizirati. Tako pravi, da je treba vedno pojasniti, glede na kaj sta literatura oz. literarni ustvarjalec avtonomna, ter pojasniti, od kod prihaja šok, ki meče umetnost iz njene avtonomije in umetnika iz njegove umetniške koncentracije; ker pa se tudi posameznik prej ali slej nekam vključi, zanima literarno avtonomijo predvsem čisti trenutek izstopa in osame. Če pa je pojem avtonomije relativen, potem obstajajo tudi pogoji bivanja avtonomije. Potem ko Rupel zavrne možnost obstoja avtonomije zunaj družbe ter izjavi, da je tudi avtonomija kot opozicija družbi, ki so jo uvedli nekateri marksisti, preveč romantična, ponudi še tretjo možnost, ki jo povzema po Schutzu: pesnik in literatura ter družba so povezani že zaradi jezika in preko jezika, ki je rezultat dela »kolektivne zavesti«, literarni jezik pa je na vrhu hriba, katerega izohipse tvorijo drugi jeziki; tako je literatura v samem središču družbe in hkrati v njenem vrhu. K tej doda Rupel še svojo metaforo o slonokoščenem stolpu kot umaknjemem in odmaknjemem pribežališču umetnosti od vsakdanje resničnosti, a jo že takoj racionalizira: stolp je duhovna konstrukcija par excellence, ki pa je hkrati tudi družbena konstrukcija, saj jo podružblja jezik-stolp kot del družbe. Eden najvažnejših atributov avtonomnosti umetniškega dela je njegova mnogopomenskost, v kateri naj bi bil zajet celoten kozmos,

mnogopomenskost pa je v notranji zraščeni umetnine in je – tu mora Rupel spet uporabiti metaforo – kot vrh gore, dostopen iz vseh smeri, od katerih nobena – domnevamo, da tudi ne pot literarne sociologije – ni prava, temveč so prave šele vse skupaj. Zaključek študije je najbolj enigmatičen. Avtorjeva misel poteka nekako takole: kakor v ljubezni tudi v umetnosti ne gre za poistovetenje, temveč za združevanje sebe z drugim, tako naj bo umetniška avtonomija mesto radikalne socializacije (tu ne pove, združevanje koga in česa), zato je avtonomija umetnosti kriterij (ali bistveno določilo) prave literarne sociologije, ki noče služiti ideologiji in poobčevati vse posamezno, ampak hoče analizirati vse medsebojne odnose (tu ne pove, katere medsebojne odnose) in poskuse ter pogoje ukinjanja avtonomije.

Če se zdaj po namerno nekoliko obširnejšem povzetku knjige ponovno ozremo na študijo kot celoto, se v njej jasno zarisuje njeno lastno idejno (ideološko) polje. V osnovni definiciji sicer Rupel na videz povzame klasično izhodišče sociologije literature in vzpostavi značilne osnovne elemente: literarno delo (njegova struktura), »za njim« delujoča skupinska zavest (družba) in (literarna) sociologija kot preučevalec tega razmerja. Relacija posebnega, ključnega pomena za literarno sociologijo je relacija med umetniškim in »skupinsko zavestjo«; to je avtonomija umetniškega dela. Rupel torej takoj uvede nov pojem, avtonomijo literarnega dela, ki je najvišja zahteva, nujnost in pogoj umetnosti in tudi sociologije, ki se z njo ukvarja. Pojem je uveden kot teza, zakon, aksiom, ki se ne dokazuje. Avtonomija spričo svojega izrednega pomena na novo konstituira celotno ideološko polje Ruplove sociologije, pri tem pa se bistveno modificira tudi osnovni krog prvotne definicije.

Oglejmo si, kako se to zgodi. Avtonomija je postavljena kot tisto najvišje, k čemur mora umetniško delo stremeti, vse, kar deluje kot

ovira tej avtonomiji, pa je negativno. Kot smo opozorili že v obnovi študije, bi res dosledna avtonomija pomenila pravo neodvisnost, tudi neodvisnost od družbe, s tem pa bi bila vsakršna možnost sociološkega preučevanja že vnaprej onemogočena. Zato mora Rupel pojav avtonomije zrelativizirati, kar tudi stori. Toda ugotavljanje neodvisnosti glede na nekaj nujno predpostavlja tudi svoje nasprotje, odvisnost od nekoga oz. od nečesa, torej avtonomija ni le avtonomna, ampak je tudi, oziroma celo predvsem, neavtonomna; in le kot taka je za literarno sociologijo zanimiva, saj le-ta, kot pravi sam Rupel, čiste avtonomne umetnosti ne more dohajati. Avtonomija je lahko samo utopična, »je duhovna konstrukcija par excellence«, kot priznava sam avtor (str. 100). Če pa avtonomija objektivno ni mogoča, je možna subjektivno, kot (avtorjeva) subjektivna volja in zahteva; to pojasnjuje nenehno prisotnost angažiranega, polemičnega tona v Ruplovem pisanju, ki zapolnjuje in nadomešča odsotnost drugačne utemeljenosti. Ruplova literarna sociologija je torej utemeljena v notranji protislovnosti avtonomije literarnega dela, zato je razumljivo, da je Ruplov projekt literarne sociologije, ki naj bi se primarno ukvarjala z vprašanji umetniške avtonomije, lahko realiziran samo kot svoje protislovje: predmet postane tako ravno neavtonomija – odvisnost literarnega dela in umetniškega ustvarjanja nasploh in njegovih manifestacij, to pa pomeni, da v Ruplovo literarnosociološko obravnavanje prikrito in nekontrolirano vdira ravno tisti ključni elementi teorije odraza, ki se mu ves čas skuša izogniti.

Avtonomija umetniškega dela in ustvarjanja kot relacija med družbo in literaturo ter literarnim ustvarjalcem je torej (edini) pravi predmet Ruplove literarne sociologije. To pa pomeni, da določa tudi znanost in metodo, ki se z njim ukvarja. Zato Rupel avtonomijo razširja tudi na literarno sociologijo: slednja si mora tudi sama prizna-

devati za avtonomijo in se blizati literaturi avtonomno, osvobojena interesov sfer zunaj same sebe. Ob polnem upoštevanju avtonomije literarnega dela pa se mu seveda ne more blizati s kopico že vnaprej izdelanih običajnih pojmov – tako pravi Rupel – kot je sicer navada znanosti, ki se tako polašča svojega predmeta in si ga podreja. Če nadaljujemo njegovo misel, lahko rečemo, da avtonomno literarnosociološko spoznanje zato ne more in ne sme biti obče, ampak je lahko samo delno, parcialno. Ker pa smo za avtonomijo literarnega dela že dognali, da obstaja lahko le kot (avtorjev) duhovni konstrukt, torej le po njegovi subjektivni volji in zahtevi, tudi delnost literarnosociološkega spoznanja ne more biti nič drugega kot subjektivnost prav tega. Subjektivnost je nekako tiho vsebovana tudi v predaji, ki jo uvaja Rupel kot nov način dela literarne sociologije, zato se avtorju, ki sicer vedno vztraja pri formulacijah, da literarna sociologija dela to in ono, ko govori o predaji, simptomatično zapiše naslednje (str. 93): »V bistvu mora tudi *literarni sociolog*, da bi zaslužil to ime, pri stiku z literarno umetnino – če se ji ni samo predal (ali pa še to ne) – 'narediti nekaj novega', kar pomeni, da je literarna umetnina zanesi priložnost, da preuredi *svoje* dotedanje koncepte, je 'iztočnica' za novo spoznanje, nova iznajdba.« (Podčrtala A. K.)

Takšna vloga subjekta nujno vodi tudi k misli o posredovanosti predmeta sociološkega obravnavanja s subjektivno zavestjo. Toda značilno za ideološko polje Ruplove literarne sociologije je, da se pravzaprav ne more spustiti v razmislek in obravnavo subjektivne posredovanosti sociološkega spoznanja, saj bi bil tako še vedno govor o možnostih in mejah občega spoznanja, ki pa se mu Rupel že vnaprej odreka, in bi se razprava kljub vsemu še vedno gibala v območju racionalnega mišljenja. Namesto te si Rupel izbere čisto drugačno pot. Avtonomno literarnosociološko raziskovanje avtonomne

literarne umetnine je možno samo na način predaje in ljubezni, saj le tako ne dela sile literaturi. Ljubezen pa je združevanje, in ker je »avtonomija mesto radikalne socializacije« (str. 104), je tudi mesto ljubezni, tisto mesto, kjer se dogaja združevanje in s tem ljubezen subjekta do literature. Zato lahko besedo predmet uporabljamo samo pogojno, saj si literarna sociologija literature ne jemlje kot predmet, temveč se z njim združuje, ljubi. Nadzor nad predmetom se tako ukinja, sociologija se z njim pravzaprav staplja v eno.

Ljubezen seveda ni racionalna, zato je tudi Ruplova literarna sociologija razvezana racionalne kontrole (s strani znanosti), njeno literarnosociološko spoznanje pa je pravzaprav subjektivno pričevanje o lastnem literarnem erotizmu, ali kot z drugimi besedami ugotavlja Aleksander Zorn v recenziji *Poškusov z resničnostjo*, »spoznanje je zavezano le še avtorju samemu« (NR, 1982, št. 22, str. 645). Spoznanje je zato lahko uresničeno predvsem prek metafore, ki ima v Ruplovem pisanju nadvse pomembno mesto, na kar smo opozarjali že v obnovi študije. Metafora je spričo svoje zveze z literaturo razbremenjena racionalnosti, njena združevalno povezovalna moč pa lahko združuje in povezuje racionalno sicer nepovezljive bregove. Značilno pa je, da pogosto, če ne celo največkrat, metafori sledi komentar, ki jo racionalizira ter jo tako umešči v specifično ruplovske literarnosociološke polje, s čimer se vzdržuje njegova dvojnost ter preprečuje razvezanost v zgolj literaturo.

Z vlogo metafore smo se že nekoliko dotaknili značilnosti Ruplovega pisanja. Zdaj pa moramo omeniti še eno, in sicer citiranje. Ob svojem razglašenem odporu do »poobčevanja posameznega« kot literarni sociolog na delu Rupel seveda ne sme ponoviti iste napake, ki jo očita drugim, in npr. podrediti kake sociološke teorije svojim lastnim občim pojmom, temveč jo mora povzeti v njeni posamezno-

sti, torej jo lahko kvečjemu citira. Citat sicer ne more zajeti vse celote neke misli, lahko pa, in to je predvsem njegova naloga, ponazori avtorjev subjektivni vtis o njej. Pri tem lahko funkcionira na dva načina: kot impulz za vzpostavitev nekega problema ali pa kot njegova rešitev in celo dokaz. Citati torej simbolizirajo tisto, kar nastaja »za njimi«, se pravi, nastajanje in razvijanje avtorjevih subjektivnih doživetij na osnovi zunanjega mu in prebranega gradiva, pa naj gre za literaturo, filozofijo ali za (sociološko) »znanost«, kar velja seveda tudi za tukaj obravnavano študijo.

Če smo sklepali pravilno, smo zdaj pripeljali razpravljanje o Ruplovi študiji do tiste točke, ko moramo ugotoviti, da v njej v bistvu ne gre za načelni premislek o literarni sociologiji, kot smo na začetku še nekoliko naivno domnevali, temveč da se študija že ves čas piše kot literarna sociologija, torej tako, da se v njej manifestirajo vse značilnosti literarne sociologije, o katerih je bilo prej govora. Tavtološkost Ruplovega literarnosociološkega polja je s tem dokončno sklenjena. Vsako gibanje v njem se zato dogaja le kot nenehno kroženje okrog vedno istih tem. V študiji opravljena sistematizacija se zato realizira zlasti na način večje razvidnosti in razkritosti Ruplovega ideološkega postopka in je zanimiva predvsem po tem, manj pa zaradi svojih teoretičnih dosežkov. Po vsem navedenem zdaj lahko sklenemo naše razmišljanje z ugotovitvijo, da študija pravzaprav prebija okvire Literarnega leksikona in ubira od vseh dosedaj objavljenih zvezkov najbolj svojo pot.

Alenka Koron

Mihail Bahtin TEORIJA ROMANA

Izbor in spremna beseda Aleksander Skaza. Prevod Drago Bajt. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982 (Marksistična teorija kulture in umetnosti)

Izid dveh obsežnejših knjig Bahtinovitih teoretskih in filozof-

skih razmišljanj o literaturi v sedemdesetih letih (*Voprosy literatury i estetiki*, 1975, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, 1979), napisanih pretežno v tridesetih in štiridesetih letih, deloma tudi že v dvajsetih, je postavil njegovo ime v samo središče resnega znanstvenega razpravljanja v današnji literarni vedi. Nekatero njegovo izhodiščne obče-metodološke predpostavke in cela vrsta njegovih temeljnih pojmov danes razkrivajo, kako je bila Bahtinova filozofsko-znanstvena pozicija samosvoja in plodna, da lahko dobiva potrditev v aktualnih smereh literarne vede. Pri tem lahko omenimo naratologijo (Bahtinove prispevke k teoriji romana oziroma prozne besede), tekstno znanost (Bahtinove teze o specifikah izjavnih form), recepcijsko estetiko (Bahtinova stališča o dialoški besede v tekstu in besede v bralčevi recepciji), lahko pa bi v njegovih koncepcijah videli tudi zasnovano za transformacijo metodoloških premis kasnejše stilistike, literarne sociologije, primerjalne vede in podobno. Sploh je treba vedeti, da se je celoviti Bahtinov znanstveni pristop k vprašanju literature oblikoval v dvajsetih letih, sredi živahnega obdobja preučevanj besedne umetnosti, v interakciji s formalizmom, fenomenološkimi in jezikoslovno strukturalnimi pobudami, da je njihovo pozitivno dediščino kritično transformiral, da pa je ta svoj ustvarjalni dialog z njimi vse-skozi zastavljal s pozicije tedaj aktualnih zahtev o uvajanju marksističnih vidikov v razpravljanje o pojavih umetniškega jezika. Iz takšnega položaja je nastala tista odločilna poteza njegovega raziskovalnega pristopa, ki danes predstavlja pomemben razvojni premik v območju poststrukturalnih raziskav. V mislih imamo namreč njegov interes za obravnavo umetniškega diskurza kot sistema, pri čemer pa formuliranje sistemskih oziroma »tehnoloških vprašanj« teksta (Bahtinov izraz) nikoli ni mišljeno izolirano iz zgodovinske prakse pojava. Premisa Bahtinovega pristopa je »načelno in hkrati

konkretno obravnavanje«, enega brez drugega po njegovem ni. Zvrsti kot nosilke sistemskih določil so po njegovem vedno specifični kulturno družbeni pojavi. Vprašanja stilistike so zanj vedno v sečišču s sociologijo. Sistemi so zgodovinsko pogojeni in vsako historično vprašanje je prevedljivo v sistem. Takšna Bahtinova pozicija, ki je nastala v dialogu z zgodnejšimi prispevki formalistične šole, vnaša v kasnejši strukturalizem dinamično dimenzijo, v osnovi pa je naslonjena na Bahtinovo filozofijo besede. Na ista izhodišča, formulirana v knjigi *Marksizem in filozofija jezika* (1929), se opira tudi njegova teorija romana, ki ob drugih sočasnih tezah o usodi in bistvu romana (Lukács, Ortega y Gasset) izvirno in vrednostno drugače opredeljuje njegovo zgodovinsko določenost in možnosti. Temeljni pojmi, s kakršnimi zajema Bahtin bistvo romaneskne zvrsti, so lahko formulirani šele iz mišljenja, ki pripada tudi sami avtentični zgodovinski podlagi, ki je ustvarila roman, medtem ko je bil pretežni del stališč o romanu pred to teorijo (Huet, Blanckenburg, deloma Hegel, Lukács, Ortega y Gasset) izrečen s tiste pozicije zgodovinskega mišljenja, ki je nujno videla vrednostni primat v epiki, ne pa v romanu.

Bahtinova teorija, kakor je že celovito posegla v bistvo romana, pa je vendarle ostala formulirana v kakšnega pol ducata spisov, ki so vsak zase fragment. Ta fragmentarna načelna razpravljanja iz tridesetih let so bila znana le Bahtinovem študentom, v tiskani obliki pa so bila predstavljena precej kasneje, *Beseda v romanu*, 1965 (nastanek 1935), *Iz predzgodovine romaneskne besede*, 1967 (1940), *Ep in romanu*, 1970 (1941), *Oblike časa in kronotopa v romanu*, 1974 (1938). Za prisotnost Bahtinove teorije romana je odločilen izid njegove knjige *Voprosy literatury i estetiki* (1975), kjer so vsi ti spisi natisnjeni na enem mestu, dodan pa je še spis *Rabelais in Gogolj*, primerjalna študija o določeni liniji romana, ki je bila iz-

puščena iz njegove monografije *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ta knjiga pomeni pravzaprav komplementarni del Bahtinove teorije romana in s svojim prvotnim naslovom *Rabelais in zgodovina realizma* (1940), ki ga avtor ni smel uporabiti, domnevno zaradi določenih predpostavk uradne sovjetske doktrine o realizmu, meri na tesno zvezanost romanesknega in realističnega, pri tem pa Bahtin očitno razume pojem realizma širše kot ustaljena raba literarne vede, namreč kot sinonim za avtentično literarno produkcijo demokratičnega sveta, katerega bistvena karakteristika je plurilingvizem. S pojmom demokratični svet in plurilingvizem (rus. mnogojazyčie, raznorečie) meri na poantično družbo z njenimi transformacijami skozi poznejšo zgodovino Evrope in z njej pripadajočim mišljenjem.

Slovenska izdaja Bahtinove teorije romana je pravzaprav prevod knjige *Vprašanja literature in estetike*, le da se je Aleksander Skaza, avtor izbora in spremnih besed, odločil izpustiti prvi spis iz ruske izdaje z naslovom *Problem vsebine, materiala in forme v besednem umetniškem ustvarjanju* (1924). Skazov redaktorski poseg je v tem, da je kronološko kompozicijo iz originalne izdaje skušal spremeniti v vsebinsko-problemsko, tako da naj bi bil Bahtinov teoretski prispevek k romanu predstavljen najprej načelno, potem pa tudi z »njegovgo aplikacijo teoretskih izhodišč«, kot je rečeno med opombami, medtem ko se za izpuščeno prvo razpravo omenja razlog, da je »zastarela zaradi premočne navezanosti na tradicijo« ter da »obravnavava problematiko, ki spada na področje literarne estetike« (str. 423). Vendar takšna preureditev odpira tudi nekaj pomislekov. Najprej je mogoče reči, da kronološka predstavitev Bahtinovitih nesistematično nastajajočih prispevkov k teoriji romana omogoča razvojni pregled avtorjevih ključnih pojmov, ki pojasnjujejo bistvo roma-

neskne zvrsti. Poleg tega je treba pomisleke vezati tudi na večkrat poudarjeno Bahtinovo metodološko predpostavko, ki mišljena dosledno dialektično zavrača razmejitvev oziroma izolacijo abstraktnega, občega, načelnega od konkretnega gradiva. Teoretski načelni pogledi na roman se pri Bahtinu vse skozi prepletajo z obravnavo konkretne, žive pojavnosti romaneskne literature skozi zgodovino. Tudi že citirani argument za izločitev spisa *Problem vsebine, materiala in forme v besednem umetniškem ustvarjanju*, namreč da je spis zastarel, ni docela prepričljiv. Tudi »presežene« teoretske stvari lahko govorijo s svojo zgodovino. Znano je, da je v tem spisu Bahtin formuliral svoja zgodnja občemetodološka stališča o nalogah literarne vede, o temeljnih problemih poetike in njene zvezanosti z občo estetiko, o tako imenovani materialni estetiki, o vlogi lingvistike pri definiranju umetniške strukture in njeni nezadostnosti pri razlagi zunajumetniških določil strukture ter sistemskih menjav te strukture skozi zgodovino pojavov umetnosti. Ruska redakcija knjige *Vprašanja literature in estetike*, ki vključuje to razpravo, je bila očitno opravljena še za Bahtinovega življenja, upošteva jo tudi francoska redakcija (*Esthétique et théorie du roman*, Pariz, 1978), deficitarno področje teoretskega na Slovenskem pa prav gotovo ne govori za nujnost takšne skrbnosti, kot jo izraža omenjena pripomba. Argument, da je spis izključen, ker vsebuje estetska, literarno filozofska vprašanja, pa je ob Bahtinu tembolj šibek, saj avtor prav v opuščnem spisu povsem določno formulira teze, ki govorijo o nujnem prepletu literarnoteoretskih in filozofskih vidikov. Prave znanstveno teoretske ugotovitve vsaj implicitno vedno razkrivajo filozofsko pozicijo. Bahtinovo pisanje pa se kot iskane s pripadajočih sistemskih in zgodovinskih ugotovitev o literarnih pojavih vseskozi giblje na meji teorije in zgodovinske poetike, kar predpostavlja pritegnitev vidikov

estetike. Iz tega razloga je tudi opustitev v izvirnem naslovu prisotne oznake estetika neutemeljena, saj takšna redukcija obravnave zgoj na pojem teorije govori o neki danes že preseženi, neustrezni, zgoj na formalizem zoženi misli o literarni teoriji, kakršni Bahtinova teoretska dediščina ne pripada.

Bahtinov dosledno teoretsko filozofski projekt raziskuje razloge za pojav romana in prozne besede. Izhajajoč iz koncepcij, formuliranih že v knjigi *Marksizem in filozofija jezika*, je zavrnil vse dotedanje, kot sam pravi, abstraktno ideološke (pa seveda tudi manj koherentne, publicistične) obravnave romana in tako kmalu po Lukácsovih in Ortegovih izjavah o koncu romana postavil tezo o romanu kot načelno nedokončani, vedno znova nastajajoči, nekanonizirani zvrsti. Teksti Dostojevskega (Lukács in Ortega y Gasset jih izključujeta iz območja romana) so v osnovi po svoje udeleženi v istem bistvu romana kot Rabelais. Ne le da Bahtin ne pristaja na stališča, da je roman nekaj preteklega, nasprotno, bistvo romana se po njegovem pravzaprav idealno uresničuje prav v polifonem romanu Dostojevskega, to pa pomeni, da je sodobni roman *roman par excellence*. Celó več, opredelitev romanesknega bistva pokaže, da se celo druge zvrsti v epohi romana romanizirajo. Filozofija konkretnega kot temeljno izhodišče vseh Bahtinovitih raziskav je narekovala, da je k romanu pristopil kot h »konkretnemu umetniško proznemu ustvarjanju« (str. 44) ter skušal v njegovi fluidni naravi razkriti tehnološka določila, kot jih formira njegova zgodovinska praksa. Oprt na filozofijo besede kot konkretne jezikovne pojavnosti, ki je intersekcija drugih strukturnih momentov (prim. Bahtinovo zavračanje Saussurovega koncepta jezika kot abstrakcije v spisu *Marksizem in filozofija jezika*, Primerjalna književnost 1981, št. 2, str. 47–51) spregovori Bahtin v svojem zgodnjem razpravljanju o romanu (*Beseda v romanu*, 1935) o nujnosti, da se prenovi koncept sti-

listike, da ne bo več parcialno orientirana na posameznega avtorja, ampak da bo postala stilistika zvrsti. V ozadju takšnih zahtev je že znano Bahtinovo stališče o bistvu žanrskih določil ali, kot bi danes rekli, o tekstni gramatiki, in tako ga tudi v pričujočih spisih zanima, kaj je določilo, bistvo romaneskne zvrsti, ki nujno vsebuje svojo lastno interpretacijo sveta. Zaveda se, da zvrstno »okostje romana še zdaleč ni trdno« ter da je to »edina zvrst, ki se še razvija« in »ni utrjena« (str. 9). Zato tudi razume, zakaj je dotedanjim teorijam ta fluidna narava romana uhajala skozi prste, kajti določilo romana ne more biti kaj nespremenljivega, statičnega ali pa izvedenega iz historično zamejene pojavnosti romana. Roman je kljub temu, da je v novem veku vodilna zvrst, ostajal brez ustreznega, univerzalnega premisleka. Zvrst je za Bahtina vedno specifičen kulturno družbeni oziroma zgodovinski pojav, njena opredelitev pa ne more biti metaforična (kot v Heglovi ali Lukácsovi teoriji romana), ampak v jeziku resnično teoretsko formuliranega bistva, v jeziku znanosti, tj. metajeziku. Takšno Bahtinovo razumevanje romana je mogoče zaslediti že leta 1924. »Roman je čisto kompozicijska oblika organiziranja besednih mas, skozi katero se arhitektonska oblika umetniške izpopolnitve zgodovinskega in socialnega dogodka, javljajoča se kot varianta oblike epske izpopolnitve, uresničuje v estetski objekt.« (*Problema sodržanja, materiala i formy v slovesnom hudožestvennom tvorčestve, v: Voprosy literatury i estetiki*, 1975, str. 19). Opredelitev romana v jeziku te zgodnje razprave je že pomaknjena na drugo raven. Bahtinovo kasnejše pojmovanje romana je strukturalno v najboljšem pomenu besede, to pa se odmika od definicij, kot jih poznamo skozi zgodovino teoretskih izjav o tej zvrsti od Hueta, Blanckenburga, romantikov, Hegla do Lukácsa in Ortege y Gasset. Bahtin sam na več mestih pravi, da so dotedanje obravnave romana nezadostne, ker

da so se ukvarjale z nebistvenimi potezami tega žanra, s problemi tematike in kompozicije, ter da v tem smislu interpretirana razlika med epom in romanom – kot vemo, že od Blanckenburga naprej – vodi v apriorizme, zlasti ker so se teoretski pogledi na roman vrednostno gradili na temelju epa. Zaveda se, da takšne orientacije ne omogočajo pravega vstopa v umetniškost romana, ter da je zaradi takšnih razlogov tudi sama umetniškost romanesknega jezika nujno ostajala problematična. Se Žirmunski, kasneje priznan komparativistično orientiran teoretik, je zastopal stališče, da je romaneskni jezik »nevturalno okolje ali sistem znakov, ki so tako kot v praktičnem govoru podrejeni komunikativni funkciji« in ne umetniški funkciji. (*K voprosu o »formalnej metodi«*, v: *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928, str. 173.)

Bahtinova trditev, da je pravo bistvo romana razvidno šele novi stilistiki, oprti na filozofijo jezika in sociologijo, se v luči rezultatov dotedanjih teorij romana pokaže kot upravičena. Roman je forma izjave in ga je zato mogoče definirati v perspektivi »modificirane lingvistike«. Ta koncept je dejansko semiotski: izjava je znak, znak pa je intencionalna struktura, ki meri na ideološki pojav in prelamlja zgodovinsko resnico. Zastavljeni projekt anticipira ideje sodobne tekstologije, komunikacijske koncepcije in upošteva binarizem struktur v kulturi. Bahtinova teorija romana formulira bistvo zvrsti (romaneskno izjavo) tako, da je s pojmi, kot so *plurilingvizem*, *dialoškost*, *indirektna beseda*, *usmerjenost na tuji govor*, *ambivalentnost*, *samozavest* in *skepsa romana* kot zvrsti, *samokritičnost*, *odprtost*, *nedokončanost*, *fluidnost*, *amorfnost*, mogoče opredeliti tudi temeljne lastnosti, ki zadevajo roman modernizma v enaki meri kot določeno linijo romaneskne proze skozi zgodovino. Bahtinova izhodiščna teza o romanu kot dialoški strukturi v temelju afirmira tisto linijo romana, ki od Rabelaisa, Swifta, Ster-

na, romantikov, Flauberta do Dostojevskega pripravlja ustroj modernističnega romana. Poudarki o plurilingvizmu in dialoški besedi v romanu pomenijo, da v središču Bahtinovega analitičnega interesa niso izpostavljeni tisti množično razprostranjeni romani 18. in 19. stoletja, ki so določeno možnost tega žanra bistveno izčrpali in jim je bilo teoretsko posvečeno največ pozornosti. Z Bahtinovo teorijo je mogoče zajeti tudi tiste številne prozne tekste, ki so ostajali problematični, »neuradno zunaj velike literature« (str. 10) in so jih teorije, kontrastirajoče ep in roman, nujno izpuščale. Če naj zares velja načelo, da zvrsti skozi evolucijo eksteriorizirajo svojo lingvistično strukturo na različnih nivojih, potem mora biti ustroj in smisel modernistične proze ugledan tudi v luči določil romaneskne besede, kot jih formulira Bahtinova teorija. Dialog je po njegovem tista temeljna kategorija, ki je roman sploh šele omogočila. Prav dialoškost, t. i. dialoška zavest, dialoškost resnic pa je tudi tista karakteristika modernega pripovedništva, ki dela določnemu načinu branja največ težav, da bi ga lahko prepoznal za roman. Tega razumevanja sicer eminentne Heglove in Lukácsove opredelitve romana ne omogočajo.

Temeljna kategorija romana in umetniške prozne besede je po Bahtinovi teoriji torej dialoškost. Romanesknina izjava in romaneskni tekst kot izjava višjega tipa ni le svoja lastna, sebi zadostna beseda, ampak pozna usmerjenost na tuji govor, tujo besedo. Bahtin govori o »globinski dvoglasnosti in dvojezičnosti romaneskne podobe« (str. 118), v kateri poteka »konfrontacija različnih volj in besed« (str. 119). Ta dvoglasnost potiska besedo, skozi katero se »prelamlja stvarnost«, na njene lastne meje, na robove vpraševanja. Roman je tako tudi po Bahtinovih analizah zvezan z vpraševanjem, s kategorijo spoznavanja, ali bolj točno ignorance, nevedenja. »Roman špekulira s kategorijo nevedenja.« (Bahtin uporabi v izvorniku /str. 475/ rus.

neznanija, slovenski prevod /str. 32/ pa ima izraz *vedenje*, kar je verjetno spregledana napaka.) Prav zato – ugotavlja Bahtin – potrebuje »sižejsko sklenjenost« (str. 32), torej zgodbnost. Analiza problema zgodbnosti, grš. *historia*, pokaže, da je ta pojem v temelju zvezan s spoznanjem. Bahtin na več mestih omenja zgodbnost kot inherentno postavko romana, čeprav tega problema posebej ne razčleni. Že Ortega y Gasset je trdil, enako kot Bahtin, da roman zgodbnost rabi, vendar je zato prihajajočo formo proze brez zgodbnosti razumel kot nekaj onkraj romana. Bahtin pa očitno zgodbnosti romana ne razume tako docela preprosto, kot kumulacijo dogajanja v romanu, ki tekstu daje enotnost, pač pa po njegovem romaneskna zgodbnost očitno počiva v dramatični dialoški jeziki v romanu, to je v plurilingvizmu (rus. *raznorečie*, slov. prevod ima *govorno raznoličje*), v množici pogledov na stvari. Takšna koncepcija je pogoj za pritegnitev modernistične proze v roman in bilo bi pričakovati tudi pri Ortega y Gassetu, da jo bo iz svoje filozofije perspektivizma tako razumel. Za Bahtina je potemtakem zgodbnost lahko tudi slikarsko platno, čista spacialna razporeditev sižejskih elementov, ki niso nujno kaj linearnega, kar bi ustvarjalo kontinuum.

Romaneska zvrst torej eksteriorizira lingvistični dialog, in ker je dialog v sebi vedno nekaj nedokončanega, je v tej kategoriji opredeljeno tudi samo fluidno bistvo romana. Dialoga (naravnosti na tujo besedo) ni mogoče kanonizirati, zato za roman rečemo, da je nekanonizirana zvrst, s tem pa povsem drugačna med drugimi zvrstmi. Njeno jedro je vsakokratna dialoška narava njenega jezika, dialoškost do drugih tekstov (avtorjeva dialoškost), dialoškost do bralčevega jezika (adresatova dialoškost) in dialoškost znotraj same pripovedi, dialoškost pripovedovalčevega gledišča in gledišč posameznih protagonistov (kontekstualna dialoškost). Za Bahtina roman tako

vendarle ni docela kaj amorfnega, četudi je nastajajoči žanr. Prava *morfe* romaneskne zvrsti je zajeta v naravi romaneskne besede, ki je dialoška. Pojav dialoga (vpraševanja, spoznavanja, nevedenja) in tako romana pa je možen šele v določenem zgodovinskem trenutku, v t. i. času »zgodovinskega obrata«, »zgodovinske inverzije« (str. 273).

Znano je, da je roman v zametkih nastal v času razpadanja enotnega antičnega sveta, in v tej smeri so ga skušale razlagati tudi Heglove, Lukácsove in pri nas Pirjevčeve opredelitve, čeprav so ga kot tipično evropsko formo enačile predvsem z novim vekom. Hegel je v *Estetiki* govoril o tem, da roman nastaja v zamejenem prozaičnem času, ko manjka poetsko stanje prvobitnega sveta, ter da gre zato v romanu običajno za razdor, za spopad poezije srca in proze okoliščin. Lukács je ugotavljal, da je to forma v epohi dokončne in dopolnjene grešnosti oziroma forma moške zrelosti, ko je človek v svetu, ki so ga bogovi zapustili, iz totalitete (imanence smisla) izključen, svetu odtujen, razcepljen na subjektivno in objektivno, živi iz nasprotja notranjega in zunanjega in je tako obsojen na demonsko iskanje, ki je nujno brezuspešno. Pirjevec je povezoval roman z razumevanjem človeka kot *animal rationale* in s tem z zasnutkom romana v času metafizike subjektivitete, s trenutkom, ko človek išče transindividualnost znotraj človeškega, ko se sam projicira iz sebe in se postavi nad sebe in naravo s svojim razumom. Iz sebe izpostavi neki princip kot metafizično transcendenco, postane sam svoj princip in se postavi na izpraznjeno mesto boga (totalitete). Junakov »načelni neuspeh« pomeni razdrtje te strukture (metafizično iz subjektivitete postavljenega bista, transcendence) in v tem se po Pirjevcu skriva estetskost romana. Razkrije se, da resnica ni identiteta bista in biti, ampak njuna razlika. Pirjevec govori o razliki, ontološki diferenci, kar naj bi bilo, kot je v seminarjih sam poudarjal, nekako

blizu drugače zastavljenemu Bahtinovemu razpravljanju o dialogu. Vsi trije enako kot Bahtin govorijo o romanu v zvezi z razpadanjem epskega sveta. Hegel in Lukács ga sploh razumeta kot nekakšnega dediča epa, medtem ko takšna naglaševanja pri Pirjevcu niso bila posebej prisotna. Bahtin pa nasprotno poudarja, da razume roman kot dosledno »odpravlanje epskega odmika« (str. 38), kot pojav v času razdiranja oziroma cepljenja enotnega antičnega sveta v helenizmu in s tem – tu je jedro Bahtinovitih premikov v formuliranju romanesknega bistva – enotnega in edinega, zavezujočega, stabilnega, nespreminjajočega se jezika, ki ni poznal prave notranje diferenciranosti in s tem lastne dialogičnosti. Za roman je bistveno, da sovpada z razdiranjem jezikovne hierarhije in z odprto jezikovno menjavo. Iz Bahtinovitih analiz sledi, da roman ne nadaljuje epa, ampak tipično helenistične zvrsti, ki s samim epom nimajo prave zveze. Nekatera mesta celo nedoločno nakazujejo, da je odpravlanje epskega odmika tudi zapuščanje epskega. (Prim. str. 153: »Gola zgodba, gola prigoda sama na sebi ne moreta biti nikoli sila, ki organizira roman.«)

Bistvo dialoškosti in plurilingvizna, kot ju omogoči zgodovinski obrat, se uresniči v novih formah helenizma, v sokratičnem dialogu, menipejski satiri, nizkih zvrsteh, v oblikah resno-komičnega (grš. spoudogeloion, v slovenski izdaji je tiskarska napaka), v mimih, atellanah, folklornih zvrsteh, in se sploh vzdržuje v kasnejšem izročilu karnevalske kulture. Poteze karnevalskosti so eminentno dialoške: etablirane vrednote se prenaglašujejo, pomaknjene so v območje »domačnosti in stika« (str. 32), v »neizoblikovano in trajajočo sodobno stvarnost« (str. 38), in v tem območju proksimitete dobivajo drugačno vsebino in smisel. Rojstvo romana znotraj tistih kronotopičnih koordinat, ki proizvedejo možnost dialoga, zaznamuje romaneskno besedo z dialogičnostjo, tj.

z odprtostjo do tuje besede, do tuje gledališča, do tuje resnice. Ta odprtost ali stik se udejanja kot prenaglaševanje tuje besede, kot spodmikanje njenih trdnih tal, kot parodija in travestija. To je »komično domačenje sveta in človeka« (str. 38), »trezna umetniško prozna romaneskna podoba« (str. 38). Beseda dialoga je dvomeča beseda, beseda, ki se zaveda relativnosti, pri čemer pa relativnosti nikakor ni razumeti kot kaj negativnega. Prav ta poteza dvomeče, za tujo besedo odprte besede v romanu pojasnjuje, zakaj je mogoče govoriti, da je roman tvorba, ki nastane v istem času, kot se rodi znanost. (Te poudarke najdemo pri Bahtinu in Pirjevcu.) Parodija in travestija – od tod izhaja tematska familiarizacija romana – sta notranji karakteristiki romaneskne besede in estetsko relevanten roman je bil vedno dialoški. Roman se odpira obzorju tuje besede in s tem je zvezana tudi tista njegova temeljna poteza, ki jo Bahtin imenuje absorpcijskost. Roman kot »umetniško urejeno družbeno raznoličje govorov (rus. *raznorečie* pomeni tudi protislovnost, neujemanje), raznojezičje in individualno raznoglasje« (str. 46), je sinkretična tvorba. »Sodelovanje med romanom in živimi retoričnimi zvrstmi (publicističnimi, moralnimi, filozofskimi idr.) ni bilo manj pomembno kot interakcija romana in umetniških zvrsti« (str. 51). Roman je amfibija, protejska tvorba, jezikovni babilon, ki pa se vendarle ujema v sistem »jezikov« (str. 46), v višjo stilistično enotnost celote, v dialoško strukturo. Od tod izhaja dvoumno, amfibolično jedro romana, ki ima kot vedno vsaka »živa mnogoličnost« revolucionirajoč vpliv. Prav to implicitno revolucijsko jedro romana je treba tudi razumeti kot pobudo za Bahtinovo tezo; da se zvrsti v času romana romanizirajo. Toda to misel o romanizaciji drugih zvrsti, kot jo izreče Bahtin, je treba pravilno razlagati. Če naj bi roman kot vodilna zvrst novoveške literature posredoval drugim zvrstem svojo dominantno, bi bilo zanimivo do-

sledno skozi Bahtina premisliti, kako je s prisotnostjo ali odsotnostjo epskosti v romanu. Toda avtor sam prepreči nesporazume in napačne interpretacije v zvezi s to idejo o romanizaciji. V *Epu in romanu* pravi, da »romanizacija drugih vrstí zato ne pomeni, da se podredijo tujim zvrstnim kanonom; nasprotno, s pomočjo romana se [samo] znebijo vsega konvencionalnega, kar jih [...] spreminja v nekakšne preživle dializirane oblike« (str. 39). Če je dialogičnost tista forma romana, ki udejanja v njem kot zgodovinskemu pojavu lastno interpretacijo sveta, potem je razumljivo, zakaj v času »treznosti in kritizma« (str. 39) vdirajo takšne poteze tudi v druge vrstí.

Dialoškost pripada svetu dialoške, relativizirane galilejevske zavesti, medtem ko se je predromaneskno življenje umetniške besede oblikovalo v zaprtem, enoznačnem ptolemejskem svetu. Ptolemejska jezikovna zavest – ti pojmi so Bahtinovi – je monološka in to monološko mišljenje je poznalo eno samo možnost resnice. Svet je zanj samozadostna celota, harmonična, brez navzkrižij in napetosti, zaprt sestav brez razsrediščujočih sil. Monološko so strukturirana tudi literarna dela, ki pripadajo času takšne jezikovne zavesti. Monološka je po Bahtinu seveda vsa epika. Takšna je tudi določena linija evropskega romana, ki zatire strukturo menipejske satire. To je t. i. *monološki roman*, kamor sodijo »s sofistovski romani« helenizma (Apulejev in Petronijev roman sta izvzeta), srednjeveški romani, pastoralni romani renesanse, heroično-galantni romani baroka, celo Voltairov razsvetljenski roman in še množica romanov 18. in 19. stoletja, s katero, kot bi rekel Lukács, »roman postavlja svojo lastno karikaturo«. Monološka pa je po Bahtinu – in zdi se, da je to ustvarjalno provokativna teza za premislek pesniške besede skozi zgodovino lirike – tudi poezija kot vrsta v celoti, razen kolikor ni, kot to tezo omejuje avtor na drugem mestu, padla pod vpliv romanizacije.

Bahtin se seveda metodološko zaveda, da razumevanje pojavov v kulturi v smislu tipoloških dvojic ne ustreza povsem sami konkretosti, dejanski podobi literature. Zaveda se, da tudi njegove opredelitve ustrezajo le abstraktni, idealni meji poezije in proze (prim. opombo na str. 66). Toda če mislimo pojme binarizma na historični podlagi, v soodnosu s pripadajočo obliko jezikovne zavesti, potem je pogojno mogoče ustrezno definirati dvočlen pesniške in prozne besede, monološke in dialoške izjave. V monološki izjavi lirike beseda odpira le »neizčrpno bogastvo in protislovno mnogoterost samega predmeta« (str. 59), le njegovo neizrekljivo naravo. Pesniška beseda pozna le svoj lastni kontekst, ne meni se za to, da bi zunaj njenega konteksta obstajala kakšna protislovnost, možnost kakšnega drugega gledišča (rus. *točka zrenija*). To je brezdistančna beseda, ki ji je po Bahtinu tuj občutek zgodovinskosti, družbene odvisnosti (str. 65). Je naivna beseda »deviske polnosti in neizčrpnosti predmeta« (str. 59). »Monološka trdnost« (str. 66) enotne in nesporne besede pesniškega sveta izhaja iz *direktne, neposredne intencionalnosti* te besede. Ta samozadostna beseda, ki naj bi po Bahtinu pripadala liriki, je zanj vrednostno označena kot »avtoritarna, dogmatična in konservativna« (str. 67). Bahtin torej zavrača totalitarnost monološke strukturiranosti, ker je zgodovinsko presežena in neustrezna.

Dialoška samokritična romaneskna beseda je *indirektno intencionalna* struktura, kar po Bahtinu pomeni, da se na predmet, ki ga izreka, ne obrača direktno, ampak se zaveda, da je vsak »predmet osvetljen in zatemnjen z raznolikimi mnenji družbe, s tujo besedo o njem« (str. 58). Zato se prozna beseda romana spušča v dialoško igro besednih intencij, tako da se prelamlja na območju tujih besed, upošteva družbeni dialog okrog predmeta, »mnogoličje poti, ki jih je v predmet utrla družbena zavest« (str. 59). Roman je zvrst, ki

udejanja življenje živega jezika, tj. njegovo dialoško interakcijo. »Jezik je v vsakem določenem trenutku svojega zgodovinskega bivanja popolno raznoličje govorov: je udejanjeno sožitje družbeno ideoloških navzkrižij med sedanostjo in preteklostjo, med različnimi minulimi obdobji, med različnimi družbenoideološkimi skupinami sedanosti, med smermi, šolami, krožki ipd.« (str. 69–70). Dialoški roman se zaveda teh navzkrižij, njegova »beseda živi na meji lastnega in tujega konteksta« (str. 64). Ta zavest razume, da obstaja »množica jezikovnih svetov, ki so enako pomenljivi« (str. 65), zaveda se različnosti »gledišč, družbenoideoloških obzorij« (str. 171). Dialoška zavest ve za protislovnost in razglašenost, to ni zanjo nič spornega. »Prave romaneskne podobe so notranje dialogizirane podobe tujih jezikov, stilov, nazorov.« (str. 187). »Romanopisec ne čisti tujih namer iz raznoličnega jezika« (str. 76) in »tudi svoje lastne stvari skuša povedati s tujim jezikom (...) , svoj svet pogosto meri s tujimi jezikovnimi merili« (str. 66). Beseda v romanu prelamlja stvarnost predmeta in tuje izjave o njem. (Za rus. *prelomljat* – lomiti, prelomiti, dobiti drug smisel – slovenski prevajalec na tem mestu uporablja neustrezni pojem mimetične estetike *odslikavati*). Prozaik se z romaneskno besedo »ne solidarizira do kraja« (str. 76), to je zgoščeni, *objektivizirani jezik*. V tej Bahtinovi interpretaciji objektiviranosti je treba videti vez z »realizmom« romana in njegovim izvorom v karnevalskosti. Prav zaradi dialogične romaneskne besede je potrebno ob romanu uvajati kategorijo pripovedovalca kot relacijsko točko sredi plurilingvizma. Zaradi tega plurilingvizma je smiselna tudi kategorija govornega načina. Ob liriki, ki izreka enotni, zaprti jezik svoje gaja, bi se v perspektivi Bahtinovi razlag analogne kategorije ne zdele upravičene.

Bahtinovo negativno opredeljevanje do pesniške monološkosti pomeni predvsem zavračanje tota-

litarizma kot zgodovinsko neustrezne forme. V ozadju celotnega razpravljanja o dialoški in monološkosti razberemo konotacije njegove lastne kronotopične skušnje. Njegove ideje o progresivnosti dialoške besede (in verjetno sploh zastavitev tega problema) je mogoče razumeti kot njegov dialog s totalitarnimi koncepcijami njegovega časa. Analize dialoške besede – Bahtin sam govori, da beseda vedno prelamlja specifične družbenozgodovinske določenosti – so resda zastavljene v zvezi z vprašanjem romana kot umetniške zvrsti, vendar je problematika dialoški obravnavana tako obče filozofsko, da jo lahko razumemo širše. Ker je po Bahtinu estetsko reprezentativen roman utelešenje progresivnih zgodovinskih danosti človekovega samorazumevanja in pripadajoče družbe, je marsikateri odstavek v knjigi, kjer je govor o romanu, takšen, da lahko pojem romana izpustimo ali pa komutiramo in za njim ugledamo ideje širše družbeno etične relevance.

Metaforično je bil pojem dialoga kot bistva romana nakazan že v nekaterih zgodovinsko zgodnejših izjavah. Heglova misel, da roman nastaja iz *razdora* in spopada poezije srca in proze okoliščin, in Lukácsova formulacija o *brezuspešnosti* junakovega iskanja v svetu, ki pozna *razcep* notranjega in zunanjega, subjektivnega in objektivnega, govoriča že o protislovnosti, nepomirljivosti, nespravljivosti v smislu Bahtinovega pojmovanja resnice skozi koncept dialoga in dialoške zavesti. Vendar je Bahtinov poskus sistematične filozofske razlage tega problema pomaknjen v materialnost jezika, ta filozofsko semiotična nova razsežnost pa postavlja njegovo delo v središče interesov literarne vede in posebej njenih razlag sodobne prozne literature.

Jola Skulj

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Janez Vrečko

DOKUMENTA-CIJA

KARTOTEKA TUJIH AVTORJEV IN SLOVENSКИH LITERARNOTEORETICNIH TERMINOV

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

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

za raziskovanje širših sklopov, ki zahtevajo kolektivno obdelavo. Vsakdo, ki se je že kdaj ukvarjal z zbiranjem in urejanjem dokumentarnega gradiva, dobro ve, kako zamudno in nepriljučno opravilo je to, ker je v njem veliko enoličnega in ker se izid utegne marsikdaj vsaj na prvi pogled zazdeti nesorazmerno vloženemu trudu. Po drugi strani pa se dostikrat izkaže, da se v gradivu, zbranim za čisto določen namen, skriva še kaj drugega in kaj več od tistega, zaradi česar je bilo pravzaprav zbrano, in da ga je, morda le z manjšimi dopolnitvami, mogoče uporabiti za različne namene. Spričo tega se ponuja misel, da bi bilo koristno združiti napore in sistematično zbirati večje sklope gradiva, ki bi bilo širše dostopno in uporabno za celo vrsto nadaljnjih raziskav. Seveda pa takšna naloga presega moči posameznega raziskovalca in jo lahko smotno opravi le skupina, največkrat v sestavi kake raziskovalne organizacije.

Na inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU se že dalj časa zbira in ureja različno dokumentarno gradivo s področja literarnih ved. V tem prikazu nam gre predvsem za tisti njegov del, ki je neposredno uporaben za potrebe primerjalne literarne zgodovine in literarne teorije. Znano je, da je pri nas izšlo v samostojnih knjižnih izdajah sorazmerno malo znanstvenih del s teh dveh področij, tako da jih raziskovalec še vedno lahko bolj ali manj obdrži v evidenci brez posebnih pripomočkov. Pač pa mu je dosti bolj potrebna pomoč pri iskanju relevantnega gradiva v periodičnem tisku. (Delo z rokopisnimi viri je seveda poseben problem, ki ga tukaj puščamo ob strani.) Zato so se tudi napore inštituta, pravzaprav njegove literarnoteorične sekcije, usmerili na to področje.

Pobudo za pregled slovenskega periodičnega tiska in za izpis podatkov, relevantnih za vprašanja primerjalne literarne zgodovine, je že ob koncu petdesetih let dal tedanji sodelavec inštituta Du-

šan Pirjevec. Pod njegovim vodstvom se je delo že začelo, vendar je kmalu zastalo, ker je Pirjevec odšel na univerzo. Obnovilo in razširilo se je sredi šestdesetih let, ko se je inštitut pod upravnštvom Antona Ocvirka tudi kadrovsko okrepil. Izpopolnjeno metodološko shemo za zbiranje, izpisovanje in urejanje podatkov je pripravil Drago Segar, ki je vodil izvajanje te raziskave petnajst let, vse do svojega odhoda v pokoj. Njegova zamisel je izoblikovana takole: pregledati je treba ves slovenski periodični tisk od začetkov do sodobnosti in izpisati iz korpusa teh publikacij tuje literarne avtorje in literarnoteorične termine, da bi se s tem pokazalo, kako in kdaj so posamezni izrazi in pojmi, zlasti za literarne zvrsti in oblike, smeri in gibanja, pa tudi imena njihovih nosilcev, stopali v evidenco slovenskega tiska in s tem slovenske literature. Izpisovati je treba tako natančno, da bodo zajeti tudi tisti drobni, a marsikdaj izredno pomembni podatki, ki jih ne more doseči nobena bibliografija, ker se pač ustavlja na nivoju člankov oziroma bibliografskih enot. Nabirati je treba tudi dosti na široko: poleg literarnih ustvarjalcev upoštevati še kritike, esejiste, publiciste, filozofe in znanstvenike, kadar in kolikor so se ukvarjali z literarnimi vprašanji; poleg literarnoteoričnih terminov v ožjem pomenu pritegniti tudi izrazje z mejnih področij literature, tj. iz estetike in filozofije umetnosti, literarne sociologije in psihologije, kritike in splošne kulturne publicistike. Poleg slovenskih publikacij je treba pregledati tudi tujejezične, se pravi zlasti nemške, ki so izhajale na našem ozemlju, saj so sooblikovale tukajšnje literarno-kulturno ozračje, pa tudi naši ustvarjalci so sodelovali v njih ali so jim bile vsaj vir informacij. Vse izpisano gradivo je treba redigirati po enotnih načelih in ga postaviti v primerni obliki, tj. kot kartoteko. Prvi namen tega izpisovanja je seveda ustvariti zanesljivo, izvirno dokumentarno podlago za obravnavo literarnoteorične problematike v

sklopu Literarnega leksikona; ker pa je zbrano gradivo toliko na široko zajeto, ima tudi samo zase določeno vrednost in ponuja izhodišča še za vrsto drugih raziskav.

Izvajanje tako zastavljenega načrta je seveda zahtevalo primerne sredstva in kadre ter dosti časa. Potek dela je bil v glavnem odvisen od obsega financiranja; program je bil namreč prijavljen pri Raziskovalni skupnosti Slovenije, najprej kot samostojna raziskovalna naloga, pozneje in še danes kot sestavni del priprav za Literarni leksikon. Pri izpisovanju je sodelovalo več skupin sodelavcev, večinoma studentov primerjalne književnosti in slavistike. Sele med delom se je pokazalo, da se v periodiki skriva precej več relevantnega gradiva, kakor bi ga bili lahko pričakovali vnaprej. Kolikor več publikacij iz novejšega časa je prihajalo v obdelavo, toliko bogatejši je bil izpis. To se najbolj pozna pri imenskih izpiskih: njihovo število se prvih občutno zviša v času med svetovnima vojnama, zlasti pa narašča nekako od prve polovice petdesetih let naprej. Glede na količino in vsebino gradiva se je izkazalo, da je iz čisto praktičnih, pa tudi iz vsebinskih razlogov smotrno zaenkrat zaključiti območje izpisovanja v taki obliki in po taki metodi z letnikom 1970 in namesto nadaljnjemu zbiranju dati prednost obdelavi.

V letu 1979 je bilo torej v glavnem končano izpisovanje periodičnega tiska od Pisanic do vključno letnika 1970. Iz tega korpusa je bilo pregledanih več kot 2000 letnikov periodike (revij, časopisov, tudi dnevnikov, poleg tega pa še almanahi in nekaj zbornikov); iz njih je bilo izpisanih nekaj nad 400 000 listkov, med katerimi je dobra četrtnina terminološkega gradiva, vse drugo pa je imensko. Odslej se izpis nadaljuje v manjšem obsegu z obdelavo posebnih, dodatnih skupin publikacij, za zdaj zlasti srednješolskih izvestij. Vzporedno je že ves čas teklo redigiranje in razmnoževanje izpiskov ter postavljanje kartotek, kar pri tolikšni količini gradiva seveda zahteva precej

časa; proti koncu je bil tempo pospešen, tako da se je delo v glavnem izteklo leta 1981.

Načela izpisovanja, ki so bila določena na začetku, so se med samim delom v podrobnostih smotrno prilagajala posebnostim in zahtevam posameznih skupin gradiva. Od tod izvirajo zlasti nekatere razlike med imenskimi in terminološkimi izpiski.

Pri imenskih je osnovna enota izpisa ime tujega literarnega avtorja. Pri tem se pojavljajo bolj praktične, le malokdaj tudi načelne težave. Kjerkoli v obravnavanih tekstih srečamo imena, je načelno mogoče med njimi izbrati in identificirati literarne avtorje v prej opisanem širšem smislu, ki zajema tudi obrobna območja literature. Mejnih primerov, pri katerih identifikacija ni mogoča, je razmeroma malo. S komparativnega vidika sodi sleherna omemba tujega avtorja v našem tisku med dokumentarno gradivo; dasiravno vse omembe seveda še zdaleč niso enako pomembne, govori npr. že njihova pogostost o močnejši ali šibkejši prisotnosti tujega avtorja v naši javnosti. Zato so izpisana vsa avtorska imena ne glede na to, kako so obravnavana in v kakšnem kontekstu se pojavljajo. (Izpuščene so le omembe v oglasih, napovedih založniških programov, gledaliških sporedov ipd.)

Pri terminoloških geslih je problematika nekoliko bolj zapletena. Tukaj je načelnega pomena vprašanje, kdaj so ta gesla rabljena kot pravi literarni termini, kdaj pa kot pojmovno ne povsem natanko opredeljeni izrazi vsakdanje publicistične rabe. Poleg tega se zlasti najbolj razširjeni izrazi, npr. besede roman, pesem, povest, drama, pojavljajo v tekstih tako pogosto, da z vsebinskega in celo s čisto jezikovnega terminološkega vidika ne bi imelo nobenega pravega smisla, če bi jih izpisali vsakokrat, kadar jih srečamo. Tu je torej nujno potrebno izbirati in marsikaj opustiti. Zato je izpis zajemal vse takšno izrazje le v dobah, ko se šele začenja uveljavljati in kadar se mu

pozneje eventualno spreminja pomen, sicer pa ga je bilo treba upoštevati le v primerih, ko je geslo v kontekstu podrobneje obravnavano ali vsaj bežno označeno, ne pa samo uporabljeno ali omenjeno.

Osnovna enota izpisanega gradiva je torej kartotečni listek z geslom: to je ali ime tujega avtorja ali literarni termin, ki je lahko sestavljen tudi iz več besed. Sledi podroben bibliografski podatek o viru, se pravi o tekstu, iz katerega je geslo izpisano. Da bi vsaj približno razbrali, v kakšnem kontekstu se geslo pojavlja in kakšen bi bil torej lahko relativni pomen izpisa, je s t. i. geselskim določilom na listku povedano, ali je geslo samo omenjeno brez kakršnekoli opredelitve, ali je kratko označeno, definirano, nekoliko širše karakterizirano ali povezano z oceno, ilustracijo, s komparacijo ali citatom, ali pa se nanaša na celo bibliografsko enoto, npr. na članek, poročilo, recenzijo, esej, razpravo, analizo ali prevod. Pri imenskih geslih je še dodatno označena pripadnost avtorja k določeni literaturi (v mejnih primerih tudi k dvema). Praviloma je vsako geslo ob vsakokratnem pojavljanju v tekstu izpisano na poseben listek. Le ponavljajoče se omembe istega gesla v istem kontekstu, npr. na več straneh istega članka v publikaciji, so združene na enem listku. Izpisovanje stvarnega gradiva je nekoliko odstopalo od tega pravila: kadar imamo opraviti s pomembnejšim geslom (terminom, pojmom), se mu na istem listku kot t. i. podgesla lahko pridružijo termini, ki se nahajajo v istem kontekstu in so tudi vsebinsko povezani z njim. Tako lahko v idealnem primeru pojmovni repertoar kakega članka združimo na nekaj listkih, na katerih so izpostavljena pomembnejša gesla, nosilni pojmi, s podgesli pa je nakazana tudi medsebojna povezava oziroma hierarhični pojmovni stroj članka.

Zbrano gradivo so redigirali delavci literarnoteorične sekcije inštituta. Izpiske so po potrebi vsebinsko dopolnjevali in jih oblikov-

no poenotili, v posameznih primerih tudi združevali, neustrezne pa izločali. Na izbranih vzorcih so kontrolirali delo izpisovalcev ob predlogah; nekajkrat so se odločili za dopolnjevanje ali za ponoven izpis posameznih letnikov, nekatere zahtevnejše publikacije z začetka obravnavanega obdobja pa so v celoti izpisali sami.

Po končani redakciji je bilo gradivo razmnoženo in postavljeno v dveh kartotekah: v kartoteki tujih literarnih avtorjev in kartoteki slovenskih literarnoteoričnih terminov.

Kartoteka terminov je postavljena v treh izvodih. Prvi je urejen po abecednem zaporedju izpisanih gesel: v njem je torej mogoče najti na enem mestu zbrane, denimo, vse izpiske o rabi izraza roman v našem periodičnem tisku, ki so nadalje urejeni po kronološkem zaporedju in po atributih, s katerimi je geslo podrobneje opredeljeno v tekstu. Drugi izvod je urejen po abecednem zaporedju avtorjev izpisanih člankov: tukaj je zbran pojmovni repertoar slehernega našega kritika in publicista, kakor se je pač izrazil v njegovih spisih v periodiki. Tretji izvod je urejen po abecednem zaporedju publikacij, vsaka publikacija pa po časovnem zaporedju izpisanih letnikov.

Avtorska kartoteka je postavljena v dveh izvodih. Prvi izvod je najprej razdeljen po pripadnosti izpisanih tujih avtorjev posameznim literaturam, nato pa v okviru vsake literature posebej urejen po abecednem zaporedju avtorjev. Tu je torej mogoče najti na enem mestu zbrane vse obravnave in omembe slehernega tujega avtorja, ki so nadalje urejene po kronološkem zaporedju; poleg tega se da za vsako posamezno literaturo na hitro ugotoviti, kakšen izbor njenih avtorjev se je pojavljal v naši periodiki. Drugi izvod pa je urejen po abecednem zaporedju avtorjev izpisanih člankov; tu je torej za vsakega našega publicista mogoče ugotoviti, kakšen je bil njegov repertoar tujih piscev in kako se je s časom spreminjal.

KRONIKA

Na prvi pogled lahko razberemo, kaj bi utegnili pomeniti takšna zbirka gradiva za primerjalne literarnozgodovinske in literarnoteoretične raziskave. Zlasti za obravnavanje »klasičnih« komparativističnih vprašanj, kot so, denimo, odmev in sprejem tujega avtorja pri nas, literarno obzorje naših piscev, zveza med našim in tujim avtorjem, je tu zbran in urejen velik del relevantnega gradiva, in sicer tisti, katerega iskanje je najbolj zamudno in naporno. Toda tudi obravnava vprašanj o odmevu, sprejemu in nadaljnji usodi nadindividualnih literarnih pojavov, kot npr. vrstni in oblik, smeri, gibanj, stilov in metričnih tvorb, se lahko s pridom opira tako na terminološko kot na avtorsko kartoteko. To nam potrjuje dejstvo, da se oglašajo uporabniki, ki so prihajali že prej, ko je bil še le manjši del gradiva postavljen v terminološki kartoteki, in ki jih je znatno več v zadnjih dveh letih, odkar jim je dostopna tudi avtorska.

Seveda vse to nikakor ne pomeni, da so jim s tem ponujene že izdelane rešitve. Dejstvo, da se lahko opira na podrobno razčlenjeno kartoteko, ne bi smelo nikogar zapeljati v napačen sklep, da je s tem že izčrpal vse relevantno gradivo. Na razpolago ima pač samo pregled periodike, ki ga mora dopolniti še z drugimi viri. Pa tudi do tega pregleda samega je treba ohraniti kritičen odnos. Nobena zbirka dokumentarnega gradiva, naj bo še tako bogata, ni nikoli absolutno popolna. Tudi pri uporabi naših kartotek je treba upoštevati več okoliščin, ki podrobneje opredeljujejo in omejujejo njihov obseg, popolnost in zanesljivost. Prva taka okoliščina je izbor publikacij, ki so bile pritegnjene v izpisovanje. Zastavljen je bil sicer zelo na široko, toda navzlic temu ni mogoče povsem izključiti možnosti, da je v kaki obrobni, težko dosegljivi in zato doslej neupoštevani publikaciji morda še kaka pomembna objava. Na doslednost izpisa so včasih vplivale objektivne ovire, kot npr. to, da nekateri letniki izpisa-

nih publikacij niso v celoti ohranjeni ali da so težko dostopni ali celo sploh ne. Druga omejitev izvira iz selekcije gradiva, kakor so jo opravljali izpisovalci. Pri avtorskih geslih so sicer lahko ravnali dokaj objektivno in izpisali sleherno ime, ki so ga prepoznali kot literarno. Pri terminoloških pa je vsak izpisovalec ravnal sorazmerno bolj samostojno že v prvi fazi izpisa, ko je moral presojeti o konkretnem izboru iskanega izraza v tekstih, zato je kvaliteta njegovega dela tu še dosti bolj odvisna od tega, koliko je bil razgledan po stroki in kolikšen je bil njegov pojmovni repertoar. Tukaj se očitno kaže temeljni problem slehernega empirično induktivnega raziskovanja: dejstva ali podatki, od katerih izhaja, namreč niso preprosto dani, za vsakogar enako nedvoumno razpoznavni, temveč so plod določene vnaprejšnjega znanja oziroma razumevanja ali celo interpretacije. Če torej hočemo iz množice objavljenih tekstov izbrati v njih uporabljeno literarnoteoretično terminologijo, moramo najprej imeti precej natančno predstavo, kaj to pravzaprav je. Zadeva utegne biti problematična zlasti takrat, kadar se ob teoretično-metodološkem preoblikovanju literarne vede in kritike ustvarja tudi čisto nova terminologija, ali ko se že prej znanemu izrazju v novi terminološki rabi spreminja pomen (denimo pri nas ob uveljavljanju strukturalistične usmeritve proti koncu šestdesetih let). V praksi se da ta problem do neke mere ublažiti s podrobnimi vnaprejšnjimi navodili za izpisovanje, docela pa se mu ni mogoče izogniti. Oba vidika, ki omejujeja obseg in zanesljivost izpisane gradiva, je bilo treba upoštevati pri redigiranju. V posebno relevantnih ali na prvi pogled problematičnih primerih je bilo treba korigirati po predlogah in pri tem marsikatero publikacijo izpisati na novo, za celoto pa spričo obsežnega gradiva ni bilo mogoče niti pomisliti na to. Naposled je nekaj napak gotovo nastalo še pri pretipkovanju kartotečnih listkov.

Glede na vse to lahko trdimo, da je zbirka podatkov v kartotekah razmeroma bogata in relativno zanesljiva, čeprav ne absolutno popolna. Po naravi materiala in njegovi zajeti količini je avtorska kartoteka popolnejša, zato se je bržkone tudi mogoče nekoliko bolj zaneesti na posamezen izbran podatek iz nje (npr. o prvi omembi ali o prvem prevodu dela kakega tujega avtorja pri nas) kakor na posamezen podatek iz kartoteke terminov (denimo analogen podatek o prvi rabi kakega termina v našem tisku). Vendar vrednost kartotek ni samo v tem, da lahko najdemo v njih celo vrsto posameznih podatkov, temveč zlasti v tem, da so ti podatki zbrani, združeni in pregledno urejeni po opisanih vidikih. Brž ko pa se opiramo na obrisni pregled problema, ki ga daje skupina urejenih enakovrstnih podatkov, recimo vsi izpiski o rabah kakega termina ali o odmevu kakega tujega avtorja, je podoba veliko bolj zanesljiva. Veljavnost kartotek je torej utemeljena na množicah urejenih podatkov in je predvsem statistične narave, zato ni povsem

odvisna od eksaktnosti slehernega posameznega elementa.

Vse to v praksi pomeni, da uporabljanje kartotek nikomur ne more prihraniti vsega dela in ga odvezati dolžnosti, da tudi sam polista po periodiki in pregleda vsaj zanimivejše in tehtnejše podatke. Pač pa lahko to opravi dosti hitreje in zanesljiveje, kakor če bi se loteval stvari čisto na novo. Praktična vrednost kartotek je torej v tem, da so dokaj natančen kažipot po obdelani periodiki, da bistveno dopolnjujejo druge, npr. bibliografske preglede in da z izborom, obdelavo in ureditvijo gradiva začrtujejo stvarne obrise cele vrste literarnozgodovinskih in teoretičnih problemov ter nakazujejo pot k nadaljnji, podrobnejši vsebinski obravnavi. Zato je upravičen sklep, da nobena raziskava na področjih, na katera posegata kartoteki, odslej ne bo mogla mimo tega dokumentacijskega vira, če se ne bo hotela izpostaviti nevarnosti, da utegne spregledati relevantne podatke, ki jih ima stroka že v evidenci.

Darko Dolinar

DAVID LODGE O POSTMODERNIZMU

V času živahnih publicističnih in tudi bolj strokovnih srečevanj s pojmom postmodernizma v našem tisku (anketa Sodobnosti in druge občasne rabe pojma) je uspelo Društvu za primerjalno književnost SRS povabiti Davida Lodgea, profesorja z birminghamske univerze, da je imel strokovni pogovor s slovenskimi komparativisti o tej problematiki, s specifičnimi oziri na pojav postmodernistične proze v Angliji. V strokovni literaturi je sorazmerno znano, katera imena pripadajo ameriškemu postmodernizmu, za angleško postmodernistično literaturo pa se je izkazalo, da so John Fowles, Dorothy Les-

ing, B. S. Johnson, John Berger, Margaret Drabble, Fay Weldon, David Lodge, Malcolm Bradbury, Martin Amis, D. M. Thomas in še kdo šele v zadnjem času pritegnjeni pod ta smerni pojem. David Lodge se je vprašanja postmodernistične smeri lotil v razmerju do modernizma in realizma. Govoril je o vprašanju mimetičnih in diegetičnih karakteristik te proze in teoretsko naslonil izvor pojmov mimesis in diegesis na Platonove opredelitve govornih načinov v literaturi ter to perspektivo pojmov povezal z Bahtin-Vološinovo tipologijo literarnih diskurzov (direktnega, reprezentiranega in dvojno orientiranega govora).

David Lodge je poznavalec vprašanj literarnega postmoder-

KRONIKA

Društvo je imelo 16. junija 1983 občni zbor, ki se ga je udeležilo 27 članov in ga je kot predsednik delovnega predsedstva vodil dr. Evald Koren, ki je kot predsednik izvršilnega odbora tudi poročal o delu v zadnjih dveh letih. Dejavnost društva je obsegala izdajanje revije Primerjalna književnost, o kateri je pozneje posebej poročal njen urednik, in strokovna predavanja. Teh je bilo med obema občnima zboroma deset:

2. 6. 1981 – mag. Janez Justin: Problem metafore v lingvistiki in literarni teoriji

19. 11. 1981 – dr. Denis Poniž: Strukturalna poetika po strukturalni poetiki

2. 12. 1981 – dr. Eva Kushner (Montreal): Transformacije antičnega mita v moderni dramii

12. 12. 1981 – Niko Grafenauer: Spomin in pesniško delo

13. 3. 1982 – dr. Janko Kos: Levstikov Martin Krpan v luči primerjalne književnosti

14. 4. 1982 – Evgen Bavčar (Pariz): Estetski nazori Andréja Malrauxa

28. 10. 1982 – dr. Jan Aler (Amsterdam): Brati Arthurja Schopenhauerja ali kako beremo filozofa

13. 1. 1983 – dr. Taras Kermauner: Sodobnost Pirjevčevih filozofsko-literarnozgodovinskih kategorij

28. 3. 1983 ob 16^h – dr. David Lodge (Birmingham): Angleški postmodernizem

28. 3. 1983 ob 19.30 – dr. Aleksandar Flaker (Zagreb): Deseti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost

Poleg tega je društvo 7. 4. 1983 organiziralo poseben posvet o pouku književnosti v usmerjeni srednji šoli, ki ga je vodil dr. Janko Kos s koreferenti (mag. Marjan Dolgan, Peter Kolšek, Igor Zabel). V razpravi o delu društva se je dr. Janko Kos vrnil k problematiki, ki jo je obravnaval ta posvet, in predložil občnemu zboru izjavo o stališču Društva za primerjalno književnost o tem vprašanju. Občni zbor je izjavo podprl in sklenil, naj se pošlje ustreznim institucijam in objavi v strokovnem tisku. Po poročilu o finančnem poslovanju društva je nadzorni odbor poročal, da je ugotovil, da je bilo poslovanje društva pravilno. Predlagal je razrešnico za vse odbore društva in občni zbor jo je sprejel. V poročilu o reviji Primerjalna književnost je glavni in odgovorni urednik mag. Darko Dolinar podal vsebinski pregled zadnjih letnikov, pregled sodelavcev in finančnega stanja revije. Na predlog prejšnjega izvršilnega odbora so bili s tajnimi volitvami izbrani novi odbori društva:

izvršilni odbor: predsednik dr. Janko Kos; člani: mag. Darko Dolinar, Peter Kolšek, Vlasta Pacheiner-Klander, Jola Škulj, Veno Taufer in Vera Troha;

nadzorni odbor: dr. Evald Koren, Janez Stanek in Majda Stanovnik;

časno razsodišče: Katarina Bogataj-Gradišnik, Jože Stabej in Andra Žnidar.

Novi odbor bo imel poleg stalne naloge, da skrbi za izdajanje revije Primerjalna književnost in organizira strokovna predavanja, še posebno dolžnost, da spremlja zelo aktualno problematiko pouka literature v usmerjenem izobraževanju. V društvu bi bilo zelo zaželeno tudi večje sodelovanje mlajših članov, ki z diplomom iz primerjalne književnosti ali s strokovnim delom izpolnjujejo pogoje za sprejem v društvo.

O POUKU KNJIŽEVNOSTI V SREDNJEM USMERJENEM IZOBRAŽEVANJU

Stališča Društva za primerjalno književnost SRS

Društvo za primerjalno književnost SRS je pripravilo in izvedlo poseben posvet o pouku svetovne literature in literarne teorije v srednjem usmerjenem izobraževanju (7. 4. 1983); k tej temi se je ponovno vrnilo z debato na svojem občnem zboru (16. 6. tega leta). Diskusija je ugotovila, da je bil posvet zelo koristen, saj je osvetlil problematične plati tega pouka – zlasti, če ugotovitve, izrečene na posvetu, povežemo s kritičnimi pripombami, ki so bile objavljene v tisku že pred posvetom, deloma pa tudi po njem. Na podlagi takšnega gradiva je občni zbor prišel do sklepa, da je stališče društva do te pomembne problematike mogoče formulirati v nekaj točkah:

1. Pouk književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju, kot ga načrtujejo novi učni programi in ga že prenašata v prakso učni knjigi za 1. in 2. leto, je po svojem obsegu, predvsem pa po vsebinski usmeritvi, kvaliteti in smotrnosti tak, da zbuja resne pomisleke z več vidikov.

2. Strokovno je v marsikaterem pogledu neustrezen, saj ne sledi bistvenim zahtevam sodobne literarne zgodovine in teorije; prav tako pa tudi ni v skladu z merili razvite literarnokritične zavesti, kar se kaže v izbiri, ureditvi in povezavi literarnih besedil.

3. Zato je zlasti prizadeta podoba, ki jo ti programi nudijo učencu o razvoju, kontinuiteti in bogastvu slovenske književnosti, starejše ali sodobne. Nič manj nista okrnjena znanje in pregled, ki naj bi ju po teh programih dobili učenci o osrednjih delih svetovne literature ali pa o dosežkih drugih jugoslovanskih književnosti. Razlog za vse to ni samo majhen obseg razpoložljivega učnega časa, ampak predvsem njegova nesmotrna izraba, ki ne upošteva dovolj niti uveljavljenih literarnokritičnih meril niti sodobnih dognanj literarne zgodovine.

4. Poseben problem je šibki delež, ki ga je v teh programih dobila literarna teorija. Ta delež je skrčen na minimum, poleg tega pa je po svoji vsebini tak, da ni v skladu z dognanji sodobne literarne teorije, tako svetovne kot tudi tiste, ki se razvija s slovensko literarno vedo že nekaj desetletij.

5. Strokovna neustreznost ni edini razlog za številne pomanjkljivosti tako programiranega pouka književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju. Precejšen del jih gre na račun premalo domišljene pedagoške in metodične podlage, iz katere izhajajo ti učni programi in ki torej v njih usmerja selekcijo, ureditev in posredovanje elementov literarnega pouka.

Na podlagi teh ugotovitev je mogoče sklepati, da bo učne programe za pouk književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju, oziroma nanj oprte učbenike, potrebno čimprej popraviti, dopolniti ali v nekaterih pogledih celo bistveno spremeniti, saj bi sicer lahko nastala za daljši čas občutna škoda ravno na tistem področju izobraževanja, ki je za njegovo kulturno, družbeno in moralno učinkovitost najpomembnejše – prepričani smo namreč, da sodi vanj predvsem pouk slovenske, jugoslovanske in svetovne literature.

UDK 886.3 - A. Vodnik : 830 - 1 R. M. Rilke : 82.015.19
simbolistična struktura lirike A. Vodnika
in R. M. Rilkeja

Kratek prikaz

BUTTOLO, F.

61000 Ljubljana, Yu, ZRC SAZU, Novi trg 5

VODNIKOV IN RILKEJEV SIMBOLIZEM

Primerjalna književnost, 6(1983), 1. str. 17-33

Ugotovitve o pomenu zgodnjih del Rainerja Marie Rilkeja za pesniško ustvarjalnost Antona Vodnika se opirajo na dokaz, da se je Vodnik do 1923 že seznanil z zgodnejšo Rilkejevo poezijo. Analiza strukture njenih lirskih subjektov pa razkriva podobnosti, vzporednice in razlike pri specifični realizaciji idejno-estetskih simbolističnih predpostavk: obakrat se manifestira simbolistična težnja po ohranjanju tradicionalne metafizične prav in poeziji. Kljub temu je iz posameznih socialnih motivov v tretjem delu *Knjige* ur mogoče zaznati kumulirane harmonične simbolistične strukture, pri Vodniku pa omogoča njen obstoj zgolj estetska liriska stvarnost zansaj slehernih družbenih konfliktov.

Avtorski izveček

UDK 886.3 +19 : 82.3 R. Seligo : 840 +19 : 82.3 C. Simon : 82.01 +19 :
reistična proza R. Seliga (Triptih Agate Schwarzkobler),
novi roman C. Simona (Triptique), analiza
strukturnega načela trojnosti

Kratek prikaz

ZUPANČIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 12

TRIPTIH KOT STRUKTURNO VODILO PRI ŠELIGU IN SIMONU

Primerjalna književnost, 6(1983), 1. str. 34-43

Rudi Seligo velja za najznačilnejšega slovenskega pisatelja v smeri novega romana; čeprav je njegov *Triptih Agate Schwarzkobler* izšel sodčasno z izrazito strukturalno naravnanimi besedili novega romana, še vedno velja za primer »reistične« proze, ki se z upiranjem antropocentriзма in antropomorfnemu pridužuje usmeritvi novega romana iz petdesetih let. Seligova razmišljanja v letih ob izidu *Triptiha Agate Schwarzkobler* pa nam razkrivajo tudi povezanost z novim romanom ob koncu šestdesetih let, še posebej z izjavami Clauda Simona, ki je postavil v ospredje postopke, sposojene pri slikarstvu, na kar nas tudi pri Seligu opozarja naslov njegovega romana. Zato skušamo v *Triptihu Agate Schwarzkobler* razbrati predvsem njegove strukturne razsežnosti, še posebej uveljavljanje načela trojnosti na najrazličnejših ravneh besedila, s čimer Seligov roman navezuje močno na Simonov roman *Triptique*.

Avtorski izveček

UDK 886.3 : 82.3 +18/19* : 82.091

literarne zvrsti v slovenski prozi v 19. in 20. stol.,
vsaka zgodba, roman, kratka pripovedna proza,
slovenska literatura in Evropa

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

K VPRAŠANJU ZVRSTI V SLOVENSKI PRIPOVEDNI PROZI

Primerjalna književnost, 6(1983), 1. str. 1-16

Razprava izhaja iz znanih ali na novo eruiranih, včasih tudi šele hipotetično postavljenih vplivnih zvez, ki pripenjajo slovensko pripovedno prozo na vzorce evropskega proznega pripovedništva. S pomočjo takšnega komparativnega gradiva poskuša trdnje zakrati razvoj posameznih zvrsti in oblik slovenske pripovedne proze med Ciglerjem (*Sreča v nezreči*, 1836) in obdobjem po drugi svetovni vojni. S tega stališča odkriva v nji tri večje sklopce: 1. razvoj vsake zgodbe (*Dorfgeschichten*) kot ene glavnih pripovednih zvrsti druge polovice 19. stoletja, z začetkom okoli leta 1860; 2. razvoj slovenskega romana od njegovih »predmeščanskih« in »meščanskih« tipov po 1860 do socialnorealističnega romana v 30. letih 20. stoletja in začetkov modernega romana po 1950, s kulminacijsko točko v komplicirani problematiki Cankarjevih romanov; 3. razvoj slovenske kratke proze, ki iz tradicionalnih oblik 19. stoletja (novela, slika, kratka povest, črtica) vodi k modernizirani obliki Cankarjeve črtice ali novele, nato pa k pripovedim S. Gruma in V. Bartola, ki so na prehodu iz tradicionalne v modernjšo kratko prozo; ta se v eksistencialistični ali modernistični varianti formira šele po 1950.

Avtorski izveček

Kratek prikaz

genres littéraires en prose slovènes au 19^e et au 20^e siècles, récit champêtre, roman, littérature en prose, littérature slovène et l'Europe

KOS J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddélek za primerjalno književnost, Askercova 12

SUR LE PROBLÈME DES GENRES DE LA LITTÉRATURE EN PROSE SLOVÈNE

Primerjalna književnost, 6(1983), 1, p. 1-16

L'essai part des liaisons importantes connues ou bien récemment découvertes, parfois même établies d'une manière hypothétique, rattachant la littérature en prose slovène aux modèles de la littérature en prose européenne. À l'aide du matériel comparatif, l'auteur essaie de désigner d'une manière plus fondée l'évolution des genres particuliers et des formes de la littérature en prose slovène dans la période entre l'écrivain Cigler (*Sreča v nesreči - A quelque chose malheur est bon*, 1836) et la période d'après la deuxième guerre mondiale. Partant de ce point de vue, il y décerne trois complexes principaux: l'évolution du récit champêtre (Dorfgeschicht) comme genre narratif principal de la deuxième moitié du 19^e siècle à partir de 1860 environ; l'évolution du roman slovène depuis les types »prébourgeois« et »bourgeois« dans la période après 1860 jusqu'au roman socio-réaliste dans les années trente et du 20^e siècle et jusqu'au commencement du roman moderne après 1950 au point culminant avec la problématique compliquée des romans de Cankar; 3^e l'évolution des formes courtes de la littérature en prose slovène allant des formes traditionnelles du 19^e siècle (nouvelle, tableau, »short story«, croquis) jusqu'à la forme modernisée des croquis et des nouvelles de Cankar ainsi qu'aux récits de S. Grum et de V. Bartol qui se trouvent au passage de »short story« traditionnel en »short story« moderne qui ne se forme en sa version existentialiste et modernisante qu'après 1950.

Résumé

la structure symbolique de la poésie d'A. Vodnik et de R. M. Rilke

BUTTOLO F.

61000 Ljubljana, Yu, ZRC SAZU, Novi trg 5

LE SYMBOLISME DE VODNIK ET DE RILKE

Primerjalna književnost, 6(1983), 1, p. 17-33

Les constatations de l'importance de l'influence que les premières oeuvres de Rainer Maria Rilke aient exercées sur la création d'Anton Vodnik sont appuyées sur la preuve que, déjà en 1923, Vodnik ait connu les premières poésies de Rilke. L'analyse de la structure de leurs sujets lyriques révèle des ressemblances, des parallèles et des différences dans la réalisation spécifique des hypothèses symboliques d'idées et d'esthétique. Chez les deux, la tendance symbolique de conserver la métaphysique traditionnelle dans la poésie-même s'est conservée. Malgré tout, on peut discerner dans les motifs sociaux particuliers de la troisième partie du »Livre d'heures« la rupture de la structure harmonieuse symbolique tandis que chez Vodnik, celle-ci n'existe que par la réalité lyrique esthétique hors de tout conflit social.

Résumé

prose »réiste« de R. Seligo (Triptyque d'Agata Schwarzkožbler), nouveau roman de C. Simon (Triptyque), analyse du principe structural de triplicité

ZUPANČIĆ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddélek za romanske jezike in književnosti, Askercova 12

TRIPTYQUE COMME PRINCIPE STRUCTURAL CHEZ SELIGO ET CHEZ SIMON

Primerjalna književnost, 6(1983), 1, p. 34-43

Rudi Seligo est considéré comme l'écrivain le plus typique du Nouveau Roman en Slovénie; bien que son *Triptyque d'Agata Schwarzkožbler* apparut presque au même moment que la prose nettement structurale du Nouveau Roman français, le texte slovène ne cesse d'être considéré comme un exemple de prose »réiste« rejoignant le Nouveau Roman des années cinquante par son refus de l'anthropocentrisme et de l'anthropomorphisme. Les réflexions de Seligo publiées à l'époque où parut son roman nous découvrent des liaisons avec le Nouveau Roman de la fin des années soixante, surtout avec des constatations de Claude Simon qui réussit à mettre en évidence des procédés empruntés à la peinture, ce qui dans le cas de Seligo semble être signalé par le titre de son roman. Ceci nous amène à analyser le *Triptyque d'Agata Schwarzkožbler* dans ses dimensions structurales, surtout dans la mise en valeur du principe de triplicité, ce qui nous fait établir des liens avec le roman *Triptyque* de Claude Simon.

Résumé

