

primerjalna književnost

Ljubljana 1984 · številka 1

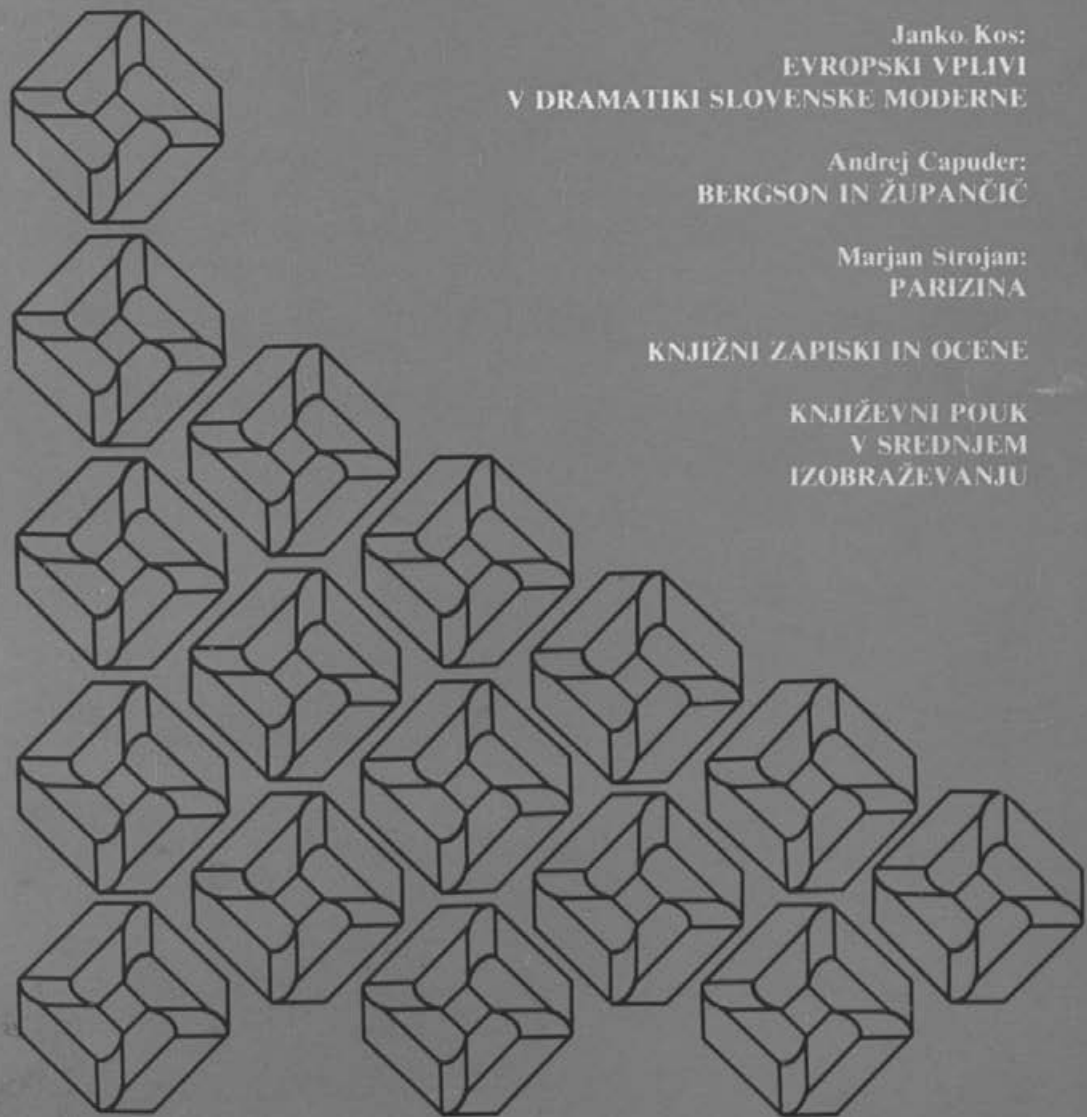
Janko Kos:
EVROPSKI VPLIVI
V DRAMATIKI SLOVENSKE MODERNE

Andrej Capuder:
BERGSON IN ŽUPANČIČ

Marjan Strojan:
PARIZINA

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

KNJIŽEVNI POUK
V SREDNJEM
IZOBRAŽEVANJU



Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), 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 Slovenije 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 4. aprila 1984

VSEBINA

Razprave

Janko Kos: Evropski vplivi v dramatikii slovenske moderne	1
Andrej Capuder: Bergson in Župančič (Župančič po <i>Samogovorih</i>)	13
Marjan Strojan: Parizina. Dva prevoda	23

Knjižni zapiski in ocene

Janko Kos, Očrt literarne teorije (Darko Dolinar)	39
Denis Poniž, Numerične estetike in slovenska literarna znanost (Igor Zabel)	43
Tine Hribar, Drama hrepenjenja — Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide (Franca Buttolo)	45
Analecta (Jelica Šumič-Riha)	49
Zdenko Škreb — Ante Stamač (ur.), Uvod u književnost (Marjan Dolgan)	53
Danko Grljić, Za umjetnost (Janez Vrečko)	55
E. D. Hirsch, Načela tumačenja (Igor Zabel)	58

Gradivo

Književni pouk v srednjem izobraževanju — izhodišča in predlogi	62
---	----

EVROPSKI VPLIVI V DRAMATIKI SLOVENSKE MODERNE

316310

Razprava raziskuje slovensko dramatiko v obdobju moderne prek evropskih vplivov, ki so opazni v njenih osrednjih delih, da bi jih s tem natančneje določila po literarnosmerni sestavi, pa tudi po zvrstni in stilni orientaciji. S tega stališča analizira najprej Finžgarjeve ljudske igre, razlaga Ibsenov oziroma Strindbergov vpliv na Kristanova, Kraigherjeva in Funtkova dela, nato pa se posveti zapleteni primerjalni problematiki Cankarjevih dram. Ob vsaki igri posebej zarisuje možne vplive Dumasa sina, Ibsena, Gogolja, Shakespeara, Maeterlincka, Hauptmanna, Gorkega, Wilda in drugih, ob tem pa še plasti realizma, naturalizma, nove romantike, dekadence in simbolizma v njihovi vsebinsko-formalni sestavi. Sklene s pretresom vplivov v Župančičevi Veroniki Deseniški (Shakespeare, Hebbel, Maeterlinck), kar ji je izhodišče v problem postromantike, nove romantike in simbolizma v tem delu.

Slovenska dramatika v obdobju moderne nosi na sebi podobne poteze, kot jih odkrivata poezija in pripovedništvo tega časa. To pomeni, da je po svoji literarnosmerni sestavi močno heterogena. V nji se prepleta starejša evropska in domača tradicija z vplivi zgodnjega realizma in postromantike, naturalizma, nove romantike, dekadence in simbolizma. V celoti je ni mogoče zvesti na nobenega teh modelov, posamezna dela so bližja tej ali oni smeri, mnogokrat se njihove prvine združujejo v sinkretične celote. Ta sinteza je od avtorja do avtorja, pa tudi od dela do dela zmeraj drugačna in jo je zato mogoče določati predvsem z upoštevanjem evropskih vplivov, ki se uveljavljajo v njihovi posebni sestavi.

Najlaže določljiva je v dramatici tistih piscev, ki se trdno oklepajo starejše tradicije 19. stoletja, tako da v njihovo dramaturgijo še niso mogli prodreti izraziti elementi nove romantike, dekadence in simbolizma, pa tudi ne naturalizma. To velja zlasti za osrednjega ljudskega dramatika v obdobju moderne, F. Finžgarja. Njegove ljudske igre *Divji lovec* (1902), *Naša kri* (1912), *Veriga* (1914) in *Razvalina življenja* (1921) zlasti na začetku navezujejo še na tradicionalno dramaturgijo z začetka 19. stoletja, kot so jo za popularno gledališče po razsvetljenskih in predromantičnih vzorcih priredili Iffland, Kotzebue in drugi, a jo je v času postromantike obnovil na primer O. Ludwig, za njim pa L. Anzengruber in številni drugi, ki so vanjo vnašali posamezne prvine zgodnjega realizma, ne da bi jo bistveno spremenili. Tudi v Finžgarjevi dramaturgiji, kot jo v prečiščeni obliki predstavlja *Veriga* in *Razvalina življenja*, je mogoče prepoznati še zmeraj sledove razsvetljenstva, saj izrazito streže poučno-moralničnim učinkom v smislu racionalnega nauka o zdravem, čutno uravnoteženem, socialno funkcionalnem življenju. Svoje odrske zgodbe sestavlja iz motivov, ki jih je v literaturo prinesla vaška zgodba 19. stoletja; na oder jih postavlja v času, ko je ta zvrst postala v pripovedništvu že postranska, toda prav to je Finžgarju omogočilo, da jih je aktualiziral na ravni ljudske dramatike. V izostrenem obravnavanju motivov alkoholizma, družinskih tragedij in socialno-gospodarskega razsula je mogoče videti vsaj delen vpliv naturalistične dramatike, ki je zlasti v Hauptmannovi igri *Vor Sonnenaufgang* dala takšni problematiki pravo dramsko funkcijo. Vendar gre pri Finžgarju samo za posamezne naturalistične prvine, tako da v njegovi dramatici še ni mogoče zaznati pravega odrskega realizma oziroma naturalizma v smislu 19. stoletja.¹

Oboje stopi v slovensko dramatiko že sočasno z nastankom prvih Finžgarjevih ljudskih iger, in sicer s prodorom Ibsenovega vpliva, ki ga spremljajo prvi odmevi njegovih nemških, skandinavskih in ruskih naslednikov. Toda sočasen je že tudi prvi odmev dekadence in simbolistične dramatik, kar je razlog za veliko heterogenost slovenske dramatike tega časa. Iz



PD / 2186 / 89

navzkrižnega učinka takó različnih vplivov se v obdobju moderne šele formira novejša slovenska dramska literatura v pravem pomenu besede. To velja zlasti za porajanje realistične in naturalistične drame na Slovenskem. Potem ko se je Vošnjakova dramatika z začetka devetdesetih let zasnovala na dramaturških podlagah francoske postromantične, deloma že tudi predrealistične dramatike iz srede stoletja, se je prehod v dramski realizem in naturalizem izvršil šele z vplivom Ibsena na Cankarjeve, Kristanove, Funtkove in Kraigherjeve drame, ki so jih spremljali teksti stranskih avtorjev. Razmeroma zgodaj se mu je pridružil že tudi odmev Strindbergovih naturalističnih iger, medtem ko je bil vpliv dramatikov nemškega in ruskega naturalizma redkejši ali pa manj opazen.² Po vsem tem se zdi upravičena domneva, da je bil za nastanek slovenske realistično-naturalistične dramatike v obdobju moderne vsekakor odločilen Ibsenov vpliv, saj je učinkoval na vse osrednje avtorje, predvsem pa na Cankarja.

Da je bil okoli leta 1900 že osrednji zgled mlajšim dramatikom, dokazuje ob Cankarjevih igrah prvo pomembnejše Kristanovo odsko delo *Volja* (1902), kjer se Ibsenova analiza meščanske družine in zakona prepleta z motivi Strindbergovega naturalizma, zlasti demonske ženske v boju za moč in premoč.³ Od poznejših Kristanovih iger izkazuje odločilen vpliv Ibsenove realistične ali „družbeno-kritične“ faze predvsem drama *Kato Vrankovič* (1909), ki ji je mogoče najti vzporednice v Ibsenovih dramah *Stebri družbe*, *Nora*, *Strahovi*, *Divja račka*, *Sovražnik ljudstva*, *Rosmersholm*. Ob podobni analitični zgradbi in posameznih motivnih sorodnostih je očitno, da je v središču drame téma, tipična za Ibsenovo realistično-naturalistično dramatiko; na oder jo je sicer postavljaj že v svoji postromantični fazi, a jo je zdaj združil s historično-miljejskimi prikazi realizma, včasih celo s strogim socialno-biološkim determinizmom naturalistov. To je téma spopada med meščansko stvarnostjo in avtonomnim subjektom, ki je nosilec „ideje“, po kateri naj bi se stvarnost spremenila in podredila subjektiviteti postromantičnega subjekta. Ibsenova dramatika na takšno témo se najbolj približa realizmu oziroma naturalizmu z igrami, v katerih „ideja“ in njen nosilec propadeta, tj. v *Strahovih*, *Divji rački* ali *Rosmersholmu*, bodisi zaradi močnejših sil socialne in biološke stvarnosti ali pa tudi zaradi problematičnosti same „ideje“ in s tem subjektivitete, ki naj bi jo „uresničila“. Na tej točki se pokaže razlika med Ibsenovimi zgledi in Kristanovo dramo. V tej nosilec „ideje“ — mladi, idealni Kato — sicer propade, vendar se to ne zgodi zaradi socialno-biološko nadmočne stvarnosti in še manj zaradi neustreznosti same „ideje“, ampak zaradi junakove dvojnosti, saj v sebi družji plemenito ljubezen do svojega krušnega očeta z ljubeznijo do vzvišene „ideje“. Razlog njegovega propada torej ni niti v stvarnosti meščanske družbe kot historične realnosti niti v „ideji“, ki jo poskuša realizirati, ampak v „usodi“, ki jo sestavlja spreplet naključij, osebnih odločitev in njihovih posledic. Téma je oprta na junaka, ki postane žrtev takšne „usode“, kar je deloma postromantična zamisel, toda stopnjevana v smeri nove romantike, na kar kaže junakova skrajna plemenitost in iz te potekajoča „tragičnost“. S tem se je dramski realizem-naturalizem izrazilo cepil na postromantične in novoromantične prvine, ki pa v formalni podobi drame niso primerno predstavljene.

Ustrezneje je sprejel Ibsenove dramske spodbude Kraigher v svoji *Školjki* (1911), ki pa vsebuje verjetno tudi vplive Strindbergovega naturalizma.⁴ Igro je mogoče primerjati z *Noro*, predvsem pa s *Heddo Gabler*, saj gre tako pri Kraigherju kot pri Ibsenu za problem ženske v meščanskem zakonu, zgrajenem na prikritih konvencijah ali pa na erotični „laži“, od tod potreba teh junakinj, da mrtvo formalnost takšne „stvarnosti“ presežejo s

svobodnim uresničenjem svoje subjektivitete in s tem uveljavijo tisto, kar se jim kaže kot „pravica“ avtonomnega subjekta nasproti prazni formi meščanskega sveta. Opazna je zlasti vzporednost med usodo Kraigherjeve junakinje in tragičnostjo Hedde Gabler, saj obe stavita na svojega bivšega oziroma sedanjega ljubimca, da bi v zvezi z njim uresničili tisto, kar čutita kot svojo „idejo“ o svobodnem, polnem, resničnem življenju. Razplet obeh dram opozarja na globlje razlike med Ibsenovim zgledom in Kraigherjevim slovenskim poskusom odrskega realizma-naturalizma. Medtem ko se v Ibsenovi drami na koncu ubije junakinja, kar je v skladu ne samo z neuspešnostjo njenega poskusa, ampak morda celo dokaz za problematičnost njene „ideje“, napravi pri Kraigherju samomor Tonin, prevarani soprog glavne junakinje, ki se je podobno kot ona sama razočaral nad možnostjo uresničitve „ljubezni“, ki jo je nosil v sebi. Delen razlog za takó različen razplet je morda vpliv Strindbergovih naturalističnih dram, kjer je ženska postavljena v vlogo demonske uničevalke moškega principa; vendar pa je v *Školjki* ta vidik upoštevan samo delno in ne v svoji splošni naturalistični veljavnosti. Glavni vzrok za odklik od Ibsena je zato potrebno videti v drugačni postavitvi subjekta — Pepina in Tonin sta „umazana“ samo na zunaj, kolikor sta podložna meščanski stvarnosti, sama v sebi sta čista, ker nosita v svoji subjektivnosti avtonomni princip romantičnega ljubezenskega hrepenenja; njuna tragičnost je v tem, da zaradi spleta življenjskih naključij tega hrepenenja ne moreta ustrezno realizirati, kar seveda pomeni, da je Kraigher Ibsenov zgled premaknil proti novi romantiki. Sicer je pa razlika že v tem, da je Hedde hrepenenje po opojni lepoti „dionizične“ moči demonično in izrazito dekadentno obarvano, medtem ko je hrepenenje Kraigherjevih junakov samó stopnjevana romantična težnja k subjektivni skladnosti estetskega ideala, etosa in socialno-stvarne resnice, in s tem novoromantično. Ker je zasnovano v okviru novoromantičnega vitalizma, se zdi bližje Župančiču kot Cankarju. Kljub temu je dramaturgija igre izrazito posneta po Ibsenovem realističnem modelu, vendar brez njegove trde analitične podlage, zato včasih bližja Strindbergovi različici naturalistične drame, kot jo je razvil v *Očetu*, *Gospodični Juliji* ali *Smrtnem plesu*.

Manj pomemben, vendar časovno značilen primer Ibsenovega vpliva na slovensko dramatiko v obdobju moderne je še Funtkova *Tekma* (1913), ki jo je mogoče primerjati z *Gradbenikom Solnessom*, samo da njegovo motiviko in temo prenaša na preprostejšo raven generacijskega boja „mladih“ in „starih“ v biološko-socialnem smislu, kar seveda bistveno reducira problematiko Ibsenovega avtonomnega subjekta, ki doživlja krizo ne samo v svojih konfliktih z meščansko stvarnostjo, ampak predvsem znotraj svoje zlomljene subjektivitete in njenega neuspešnega poskusa, da bi se realizirala s pomočjo „ideje“.

Pretes Ibsenovega vpliva na dramatiko v obdobju moderne pokaže torej pri avtorjih, ki so ga najočitneje sprejemali, ne samo njegovo ključno vlogo, ampak tudi posebnosti recepcije. Ta večine avtorjev ni pripeljala do formiranja realističnega ali naturalističnega dramskega dela, ki bi bilo zares trdno, dosledno in izrazito, ampak jih je usmerjala k postromantični ali novoromantični predelavi Ibsenovih motivov, tém in tudi oblik.

Ibsenov vpliv se je močno uveljavil tudi v nastanku in razvoju Cankarjeve dramatike, vendar je v nji tudi najteže določljiv.⁵ To pa ne samo zaradi izvirnega sprejetja motivov, tém in dramskih oblik, ki jih je Cankar lahko odkril pri Ibsenu, ampak predvsem zato, ker je v svojih dramah ta vpliv prepletal s spodbudami drugih evropskih dramatikov, ki jih je prav tako podrobno poznal, preučeval, deloma celo prevajal. To so bili predvsem Shakespeare, Gogolj, Dumas sin, Hauptmann, Maeterlinck, morda tudi

Wilde in Gorki. Ibsenov vpliv stopa v ospredje samo v nekaterih Cankarjevih dramah, drugje skoraj izgine in ga nadomestijo drugačni dramski vzorci. Njihovo povezovanje znotraj posameznih Cankarjevih iger pa je povrh vsega še zelo zapleteno, kar ima za posledico, da niti motivno-tematsko niti formalno-stilno te dramatike ni mogoče opredeliti z enotnimi pojmi ali jo zvesti na eno samo raven. S tem se potrjuje literarnosmerna heterogenost Cankarjevih dramskih del, kar pomeni, da se v njih spajajo ali pa menjujejo raznovrstni vzorci od realizma in naturalizma do dekadence, nove romantike, morda tudi simbolizma. Vsaka njegovih iger je sicer pretežno zasnovana v enem od teh možnih modelov, vendar je pa skoraj nikoli ni mogoče zvesti samo nanj.

Prva, za Cankarjevega življenja neobjavljena igra *Romantične duše* (nast. 1897) je sicer začetno delo, vendar že postavljena v značilno razvojno situacijo slovenske dramatike devetdesetih let. Kot je zabeležila poznejša kritika, so v drami opazne nekatere reminiscence iz Dumasove igre *La dame aux camélias*, ki je bila na Slovenskem v tem času več kot znana, saj so jo v Ljubljani igrali v letih 1893 in 1895, tako da jo je mladi Cankar ne samo utegnil videti, ampak je bila skoraj gotovo eno njegovih glavnih mladostnih gledaliških doživetij. Podobnost z *Romantičnimi dušami* je vidna morda že iz podnaslova „dramatska slika“, ki ga *La dame aux camélias* v izvorniku, pa tudi v ljubljanski odrski postavitvi ni imela, pač pa ga je dobila v nemškem prevodu Reclamove knjižnice — „dramatisches Gemälde“; Cankar je prevod morda imel v rokah, tako da je po njem lahko posnel zvrstno oznako svoje prve igre, čeprav je seveda res, da so po isti poti ali od drugod podobno oznako prevzele še nekatere druge drame iz obdobja moderne.⁶ Podobnost z Dumasovim vzorcem je vidna toliko bolj v orisu okolja in ženskih likov — vloga Olge je posnetek pariških grizet iz *Dame s kamelijami*, saj bi si jo komajda lahko zamislili kot snov Cankarjevega neposrednega izkustva in opazovanja. V dramski fabuli so opazne močne usedline iz Dumasove dramske zgodbe — Mlakar se zaljubi v Pavlino podobno kot Armand Duval v Marguerite Gauthier; Pavlina ubeži junaku in njegovemu okolju in tudi Mlakar se nazadnje vrne k nji ob novici o njeni težki boleznii, tako da umre v njegovih rokah. K takšnim motivnim sestavinam je potrebno prišteti še precejšnje podobnosti v dramaturški gradnji, v postavljanju odrskih situacij in oblikovanju dialoga; vse to navezuje *Romantične duše* podobno kot že Vošnjakove igre z začetka devetdesetih let na dramaturgijo francoske comédie de mœurs, pri čemer seveda ni izključeno, da ta vpliv ni prihajal samo neposredno iz Dumasa, ampak tudi posredno prek Vošnjakove *Lepe Vide*, ki je iz *Dame s kamelijami* že prevzela nekaj značilnih prvin in jih združila z motivom lepe Vide; prav ta je tudi v *Romantičnih dušah* že navzoč kot anticipacija Cankarjeve poznejše igre. Seveda obstajajo med *Damo s kamelijami* kot zgledom mlademu Cankarju in *Romantičnimi dušami* precejšnje razlike v motivih in zlasti témi. V motivu Mlakarjeve politične kariere se srečujeta téma moči in nasprotna téma hrepenenja, lik Pavline je celo glavni nosilec takšnega hrepenenja; obe témi sta takšni, da ju Dumas v *Dami s kamelijami* seveda ne pozna. Erotični motiv je v njegovi drami postavljen v okvir postromantične subjektivitete, medtem ko ga Cankar stopnjuje v izrazito novoromantično smer, s tem pa mu postaja primerna podlaga za témo hrepenenja, ki je v vsej Cankarjevi dramatiki znamenje nove romantike. Mladi Cankar jo v svojo prvo igrjo prinaša iz svoje sočasne mladostne poezije, kjer jo je izoblikoval z intenziviranjem nastavkov pri Prešernu, Heineju in drugih vzornikih. Nasprotno je téma moči, predstavljena v Mlakarjevem liku, verjetno že v zvezi z Ibsenovimi dramami ali morda celo z Nietzschejevimi idejami, ki jih je Cankar v tem času

spoznaval če ne drugače vsaj posredno. Pač pa v *Romantičnih dušah* še ni močnejših sledov Ibsenove dramaturgije, saj je celota zasnovana še brez strnjjenosti, ki jo je omogočala nova Ibsenova analitična tehnika; nadomešča jo lagodni pripovedni ritem sintetične dramaturgije, kakršno je poznala francoska predrealistična dramatika iz srede stoletja.⁷

Močnejši Ibsenov vpliv se pojavi v *Jakobu Rudi* (1901), ki kot celota zares od blizu posnema motive, teme in oblike Ibsenovih dram iz obdobja realizma oziroma naturalizma.⁸ Podobnost se zdi precejšnja zlasti z *Johnom Gabrielom Borkmanom*, vzporejati pa je mogoče *Rudo* tudi z *Rosmersholmom*. Motivi starčevske resignacije, krivde zoper ljubezen, prostovoljne smrti in zlagane meščanske morale, ki je ozadje za takšno etično problematiko, so pri Cankarju vdelani v preprostejši okvir; poleg tega jim je v *Jakobu Rudi* nasproti postavljena ljubezen Ane in Dolinarja, ki je sicer odmev podobnega motiva v Ibsenovih *Stebrih družbe*, vendar je pri Cankarju obdelana izrazito novoromantično, tako da pomeni odmik ne samo od postromantične subjektivitete podobnih Ibsenovih junakov, ampak tudi od realistično-naturalističnega zarisa sveta, v katerega so postavljeni. Realizem in naturalizem sta v *Jakobu Rudi* precej šibkejša, saj s svojimi podobami sodobnega življenja ne segata v širšo analizo njegove socialno-moralne ali historične problematike, pač pa se omejujeta na osebne usode, ki se zdijo naključne, ne pa vpete v splošen historični, biološki ali psihološki determinizem. Kljub temu kaže drama mnoge poteze Ibsenove strnjene analitične odrske tehnike. Zato jo je mogoče imeti med vsemi Cankarjevimi igrami za najbolj zvest posnetek Ibsenovih vzorcev; česa takega v poznejših delih ni več najti, saj mimo Ibsena zelo določno segajo še k drugim spodbudam.

S komedijo *Za narodov blagor* (1901) je Cankar segel literarnorazvojno nazaj, še pred Ibsenov obrat k realizmu in naturalizmu in sledil evropski komediografski tradiciji iz prve polovice in srede 19. stoletja. S tem v zvezi sta videti pomembna predvsem vzorca Gogoljevega *Revizorja* in pa francoske npravstvene komedije oziroma vodvila, pri čemer je potrebno misliti zlasti na Scriba in druge sočasne avtorje, ki so bili na slovenskem odru s konca 19. stoletja že dodobra udomačeni.⁹ Na ta zgled opozarja tudi odvisnost Cankarjeve komedije od podobnih prizorov v Vošnjakovem *Doktorju Draganu* — Cankarjev prizor zapeljevanja med Grudnovko in Ščuko je ponovitev podobnega prizora v Vošnjakovi drami, ta pa je bila spet odvisna od zgledov francoske *comédie de mœurs* pri Dumasu sinu, Augieru in ostalih. Iz teh izvirov prihajajo v *Narodov blagor* stranski vodvilski motivi, ki spremljajo glavno satirično dogajanje, med njimi zlasti ljubezen Grozdove nečakinje z mladim Kadivcem. Osrednji zaplet, ki se oblikuje s spletkami, konflikti in nemoralnimi dejanji meščanskih političnih veljakov okoli Gornika, je zelo razvidno oprt na podoben motivni sklop, ki se okoli Hlestakova oblikuje v Gogoljevem *Revizorju*. Na podobnost opozarjajo komično-satirično predstavljeni liki meščanskih veljakov in načini, kako poskušajo ujeti svoj „plen“. Mimo takšne podobnosti ločijo Cankarjevo igro od Gogoljeve seveda številne izrazite motivne sestavine. Toda glavna razlika je tematska. V *Revizorju* gre za igro stvarnih družbeno-slojnih sil, ki strežejo neposredno svojim gmotnim in oblastnim koristim, to pa dosega predvsem z najbolj vulgarnimi goljufijami, medtem ko je pri Cankarju postavljena v središče moč ideologije, saj je svet meščanskih veljakov utemeljen na ideološki goljufiji; narodnopolitična ideologija jim je orodje za uveljavitev stvarnih socialno-materialnih koristi, ki so ideološko zastrte in zato nevidne. S tem postaja glavna tema komedije nasprotje med lažjo in resnico v tistem smislu, kot ga *Revizor* še ne pozna; v Cankarjevo komedijo prihaja najbrž iz

Ibsena, ki je ravno to témo vdela v temelje svoje družbenokritične dramatikke iz realistično-naturalistične faze.

Kralj na Betajnovi (1902) je Cankarju nastal nedvomno iz spodbud Shakespearovega *Hamleta*, ki ga je malo pred tem prevajal.¹⁰ Na to tragedijo kaže v Cankarjevi igri temeljni dramski konflikt med Kantorjem in Maksom Krncem, ki je s številnimi sestavinami analogen motivu danskega kraljeviča, ki mora maščevati uboj svojega očeta. Maksovo razmerje do Francke ni brez vzporednic s Hamletovim odnosom do Ofelije. Motiv „mišnice“ je pri Cankarju na koncu prvega dejanja uporabljen s podobno funkcijo kot pri Shakespearu. Celó v konfliktnem razmerju med Maksom in Bernotom je nekaj sledov Hamletovega razmerja do Laerta. V dramskem poteku se *Kralj na Betajnovi* seveda močno oddaljuje od Shakespearovih motivov. Pomemben odmik je zlasti ta, da je maščevanje Cankarjevega junaka zgolj etično, s prebujanjem nasilnikove vesti naj bi bil dosežen tudi njegov umik, nasprotno pa mora Hamlet od vsega začetka misliti na dejansko likvidacijo zločinskega kralja. Ravno zaradi te različnosti Maks Krnc ne pozna moralnih premislekov, zavor in dvomov, ki ovirajo Hamleta in so sestavni del njegove protislovne osebnosti. Razlika opozarja na to, da je Maks zasnovan kot avtonomen, idealen, v sebi popoln subjekt na ravni novoromantične subjektivitete, to pa je bistven odmik Cankarjeve drame od Shakespearovega zgleda.

V konkretni motiviki dogajanja so navzoče predvsem tradicionalne sestavine vaške zgodbe, ki je v repertoar svojih motivov uvrščala že like vaških mogotcev, njihove spore z malimi kmečkimi ljudi, pa tudi nasilne obračune med njimi. S te strani je *Kralj na Betajnovi* blizu ljudskim igram, ki so črpale snov iz takšne tradicije. Od novejših vplivov sta za vsebino in obliko drame odločilna Nietzschejev in Ibsenov. Prvi je neposredno ali posredno prek „ničejanstva“ številnih literarnih del s preloma stoletja, ki jih je Cankar dobro poznal, nedvomno učinkoval na zasnovo Kantorjeve „nadčloveške“ narave, njegove volje do moči in fatalističnega podrejanja svoji urojeni sili v smislu „amor fati“.¹¹ Razlika je seveda ta, da je Kantorjeva volja do moči postavljena v spor z notranjim moralnim glasom „vesti“, ki je po svoji funkciji enaka krščanski; Kantor tega spora sprva ne zdrži, od tod njegova javna spoved in priznanje v zadnjem dejanju. Oboje je v zvezi s podobnimi motivi pri Tolstoju in Dostojevskem, zlasti v drami *Moč teme* in v romanu *Zločin in kazen*, kar pomeni, da je Cankar za nastanek *Kralja na Betajnovi* sprejel pomembne spodbude tudi iz ruskega psiho-moralizma in njegovih krščansko-občestvenih idej. Ibsenov vpliv se to pot uveljavlja predvsem v dramaturškem oblikovanju konflikta, postavljenega v konkretne družbenozgodovinske okoliščine. Vzorec sta bili Cankarju lahko Ibsenovi drami *Stebri družbe* in *Divja račka* — prva zato, ker postavlja v središče meščanskega veljaka, ki mora za zavarovanje svojega gmotno-oblastnega „kraljestva“ nazadnje celo ubijati, druga pa s tem, da ji stoji v dramskem središču prizadevanje idealno moraličnega junaka, ki hoče razkriti nemoralne temelje očetovega početja in s tem odpreti izkoriščanim oči za „resnico“.¹² Na tej ravni je očitna podobnost med Maksom in Gregersom Werlejem, pa tudi med starim Krncem in starim Ekdalom. Vendar je v primerjavi z *Divjo račko* téma Cankarjeve drame bistveno drugačna, saj Maksu ne gre za osvoboditev nasilnikovih žrtev, ampak za moralno razkrinkanje in onemogočenje Kantorjeve oblasti. Gre za premik od postromantične subjektivitete in njenih problematičnih „idej“, kot jih Ibsen postavlja v sredo svojega dramskega realizma, k uveljavljanju moralne „resnice“, katere nosilec je v Cankarjevi drami novoromantični subjekt. S tem v zvezi je tudi dejstvo, da se *Kralj na Betajnovi* sicer opira na Ibsenovo dramaturgijo,

vendar precej manj kot *Jakob Ruda*. Prevladuje sintetično enostavna, slikovita, v dialogu razmeroma skopa dramaturgija, ki združuje v sebi prakso tradicionalnega tipa pièce bien faite, kot jo je poznalo 19. stoletje, in pa emocionalno-razpoloženske odrske impresije, ki potekajo nedvomno iz impresionističnega stila.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1908) vsebuje podobno kot *Kralj na Betajnovi* mnoge prvine ljudske igre, prek tega pa tradicionalne vaške zgodbe. Za opredelitev njegove motivike je potrebno tudi upoštevati, da so bile Cankarju za predlogo snovi njegovih „zgodb iz doline šentflorjanske“, te pa so nastale najbrž tudi po zgledu Gogoljevih „ukrajinskih povesti“. Od tod je mogoče izvesti tezo, da se v Cankarjevi satirični farsii ohranja močna plast tradicije, segajoče v pozno romantiko. K tradiciji bi morali priseti tudi poetičnost drugega dejanja, ki posnema Shakespearovo poetično govornico iz *Romea in Julije*. Toda vsi ti tradicionalni motivni, stilni in pesniški obrazci so v igro povzeti na izrazito novoromantični ravni, ki se pozna zlasti obdelavi glavnega junaka, razbojniškega umetnika Petra, in Jacinte, v kateri je simbolično prikazana lepota romantične subjektivitete oziroma avtonomne umetniške ustvarjalnosti. Z druge strani je več kot verjetno, da je Cankar temeljni motiv farse — izsiljevanje šentflorjanskih filistrov z zahtevami namišljenega najdenčka — povzel po Gogoljevem *Revizorju*.¹³ Temu sledijo zlasti prizori v drugem dejanju, kjer Šentflorjančani prihajajo s svojimi podkupninami; končno je tudi junakov beg, s katerim se burka sklene, podoben begu Hlestakova pred ogoljufanimi mestnimi veljaki. Smisel teh motivnih sestavin pa je v *Pohujšanju* seveda bistveno spremenjen, saj so podložene z osrednjo novoromantično témo umetništva nasproti meščanski stvarnosti. Vanjo je vključenih tudi nekaj dekadencijskih prvin. Takšna je predvsem dekorativno postavljena Jacinta s svojim plesom v tretjem dejanju, ki je analogen plesu Salome v Wildovi enodejanki, čeprav ni nujno, da je posnet po tem zgledu. Po vsem tem je mogoče trditi, da vsebuje *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* tudi nekaj dekadencijskih potez, da pa seveda v njem ni mogoče najti simbolizma, saj nikjer ne uporabi simbolike, ki bi bila v službi dramskega predstavljanja metafizične transcendence, kot je poskušal Maeterlinck v svojih enodejankah ali pa v drami *Pelléas et Mélisande*.¹⁴

S *Hlapci* (1910) se je Cankar povrnil k realistično-naturalistični dramaturgiji prvih iger, vendar spet ne dosledno v smislu stroge Ibsenove analitične dramaturgije, temveč na preprostejši ravni ljudske dramatike, ki v sintetičnem zaporedju, z ne preveč strogim pripovednim nizanem večjih prizorov sledi emocionalno razgibanemu poteku dramske zgodbe in njenim otipljivim moralničnim učinkom. Takšna dramaturgija se v tej drami ujema z dejstvom, da se v njeni vsebini pojavljajo nekatere tipične snovi, motivi, liki vaške zgodbe. V tej so bili že zgodaj znani kot poseben motivni sklop konflikti med naprednim, razsvetljenim ali liberalnim učiteljem in oblastnim duhovništvom. Kljub temu je pa v motiviki in témi drame razvidna tudi zveza z nekaterimi Ibsenovimi vzorci, zlasti z dramo *Sovražnik ljudstva*. Podobno kot se Stockmann spusti v brezkompromisen boj s konformistično večino, tako se tudi Jerman znajde v vlogi nonkonformista, ki mora vztrajati do zadnjega zoper sovražni naval vladajoče večine in zoper ljudsko voljo, ki se v nji manifestira. Med stične točke z Ibsenovo igro je potrebno šteti zlasti Jermanov nastop na sestanku z ljudsko srenjo; njegov potek je podoben shodu v *Sovražniku ljudstva*, predvsem pa se konča z enakimi posledicami. Jermanov lik je seveda nasproten Stockmannovemu, saj namesto trdnega vztrajanja v nonkonformizmu kmalu preide v odpoved vsakršni akciji zaradi krivde, ki jo čuti pred bolno in umirajočo materjo. S tem je bližji Rosmerju v Ibsenovem *Rosmersholmu*, ki se prav tako odpoveduje dejavnosti in celo

življenju zaradi krivde pred mrtvo ženo; hkrati seveda Jerman ponavlja umik iz politike, kot ga je v *Romantičnih dušah* izvedel že Mlakar. Od manjših motivnih in idejnih zvez je mogoče upoštevati podobnost med Cankarjevim župnikom in likom velikega inkvizitorja v *Bratih Karamazovih*, čeprav seveda samo v radikalnem pristajanju obeh na golo oblast kot na najvišje življenjsko načelo. Na splošno so pa *Hlapci* tista Cankarjeva drama, ki jo je najteže določiti s pomočjo evropskih zvez, vplivov in vzorcev, kar je med drugim dokaz za veliko izvirnost besedila. Vendar tudi v tako omejenem primerjalnem okviru nudi dovolj gradiva za tezo, da se njegova dramaturgija giblje v glavnem znotraj realistično-naturalističnih okvirov, vsekakor pa tako, da v nji ni nobenega prostora za dekadence ali simbolistične prvine. Izjema je mistično nejasni konec drame z mrtvo materjo in njenim klicem, ki ga pa je mogoče razlagati tudi realistično kot glas umirajoče matere; vendar ta prizor opozarja, da se v realizmu *Hlapcev* pod površino ves čas ohranja močna novoromantična plast. V liku Jermana je sicer romantična subjektiviteta prikazana predvsem v trenutkih svoje krize, nezadostnosti in zloma, vendar pa se v nji skriva latentna težnja, da bi se iz tega zloma ponovno radikalizirala v smislu čiste, avtonomne, vsemu stvarnemu odmaknjene subjektivnosti, kar samo po sebi vodi v novo romantiko.

V *Lepi Vidi* (1912) je na prvi pogled mogoče videti izrazito simbolistično delo in s tem edini primer Cankarjeve dramatike, v katerem simbolizem prekriva celoto in ni samo stranska prvina. Vendar je po tej strani potrebna previdnost, saj primerjava z možnimi evropskimi zgledi omogoča tudi drugačne razlage. Postavitev dogajanja v proletarski „azil“, kjer se v večidel statičnih položajih pogovarjajo o svojih usodah življenjski izobčenci, zavrženci ali „bolniki“, spominja na miljejski vzorec, ki ga je v evropsko dramatiko prvi uvedel M. Gorki z dramo *Na dnu*, potem ko so prehod v takšno dramsko snov pripravili nemški naturalisti, zlasti Hauptmann. To pomeni, da je motivna zasnova *Lepe Vide* v prvem in tretjem dejanju po svojem bistvu naturalistična, čeprav brez prave naturalistične nadgradnje. Tudi sklepní sanjski prizor, postavljen v predsmrtno vizijo enega od junakov, ohranja motivno zvezo z naturalizmom, saj ima svoj izvir v podobnem končnem prizoru Hauptmannove igre *Hanneles Himmelfahrt*, ki je po svoji temeljni sestavi še zmeraj naturalistična; zato tudi sanjske prizore postavlja določno kot duševno blodnjo, ne pa kot podobo za nadčutno pojavnost v smislu pravega simbolizma. Takšno funkcijo ohranja odrsko ponazarjanje sanjskih prividov tudi v *Lepi Vidi*. Precej drugačni so motivni izvori za srednje dejanje *Lepe Vide*, postavljeno ob Blejsko jezero, oklepajoč ljubzensko idilo in razhod Vide in Dolinarja. Ti prizori s svojo dramaturgijo segajo nazaj v prve Cankarjeve dramske vzore iz časa *Romantičnih duš*, predvsem k Dumasovi *Dami s kamelijami*, ki je s podobnimi motivi oplodila že Vošnjakovo *Lepo Vido*, ta pa je bila Cankarju nedvomno pred očmi kot predhodna obdelava snovi, iz katere je izoblikoval svojo zadnjo dramo. *Lepa Vida* združuje v sebi torej nadvse dispartatno motivno gradivo; povezuje ga edino s témo hrepenenja, ki je spet izrazito novoromantična, kar pomeni, da se v *Lepi Vidi* starejše plasti postromantike, zgodnjega realizma in zlasti naturalizma nadgrajujejo predvsem z novo romantiko. Simbolizma v pravem pomenu besede je v igri dosti manj, kot se kaže na prvi pogled.¹⁵ Zlasti primerjava z Maeterlinckovimi enodejankami ali pa z njegovimi daljšimi dramami, kjer se osebe prav tako srečujejo in pogovarjajo v zelo statičnih odrskih položajih, pokaže, da v Cankarjevem besedilu ni nobenih „korespondenc“, ki bi dejansko, ne samo v domišljiji junakov, nakazovale nadčutno resničnost; njegovi simboli merijo zmeraj na empirično človeško stvarnost in so torej prisprodebe ali alegorije. Pač pa je v igri z nekaj

značilnimi prvini navzoča dekadenca; opazne so v boleznem ozračju bolezni, smrti in hrepenenja, ki dobiva s tem dekadenci poteze, čeprav je po svojem temeljnem načelu seveda novoromantično, saj nikjer ne prerašča socialno-moralnih meja estetsko-etične harmonije, da bi seglo v območje čistega esteticizma in amoralizma. Kar zadeva stil *Lepe Vide*, je v njem mogoče videti bolj ali manj enakomerno menjavo impresionizma in ekspresionizma, kot jo je v dramatiki uresničil najprej Maeterlinck s svojimi enodejankami, kjer je bila odrsko razpoloženska impresija zmeraj tudi ekspresivna. S te strani je Maeterlinckov vpliv na *Lepo Vido* nedvomen predvidevati ga je pa mogoče tudi za prejšnje Cankarjeve drame, kolikor se v njih pojavlja dvojnost impresionističnega in ekspresionističnega sloga.¹⁶

Podobno kot Cankarjeva pripovedna proza stoji torej tudi njegova dramatika na križpotju več literarnih smeri, tokov in stilov. V primerjavi s pripovednimi besedili je v igrar sicer razmeroma več sestavin realizma in naturalizma, kar je nedvomno v zvezi s pomembnimi vplivi, ki jih je sprejel vanje iz evropske realistične oziroma naturalistične dramatike 19. stoletja, predvsem iz Ibsena, pa tudi iz Gogolja in francoske *comédie de mœurs* iz srede stoletja. Poglavitna sila, ki v Cankarjevih dramah — podobno kot v njegovi prozi — omejuje realistično-naturalistične prvine, jih spreminja in preoblikuje, je nova romantika. Dekadenci prvini je največ v *Pohujšanju* in *Lepi Vidi*, medtem ko o simbolizmu v pomenu historične literarne smeri fin de siècle skoraj ni mogoče govoriti. S tem se potrjuje, da obdobja slovenske moderne tudi v območju dramatike ni mogoče poistovetiti s simbolizmom, z novo romantiko pa le v omejenem obsegu.

To velja tudi za redka Župančičeva dramska dela, s katerimi se ta dramatika pravzaprav končuje. Začetna enodejanka *Noč na verne duše* (1904) se opira na folklorne motive in je po svojem motivno-tematskem bistvu dramatičnega baladne snovi. Kolikor je v nji Maeterlinckovih spodbud, se omejujejo na impresionistično-ekspresionistični stil, ne segajo pa globlje v vsebinsko sestavo igre.¹⁷ Ta navezuje na tradicijo romantične usodnostne tragedije oziroma na njene usedline v ljudskih igrah 19. stoletja. O dekadenci in simbolizmu v tem okviru ne more biti pravih sledov.¹⁸

Župančičeva pozna tragedija *Veronika Deseniška* (1924) je nastala že v obdobju t. i. ekspresionizma. S to oznako jo sicer povezuje včasih izrazit ekspresionistični slog, ki je bil opazen že v *Noči na verne duše*. To seveda ne pomeni, da gre v *Veroniki Deseniški* za ekspresionizem v smislu posebne literarne smeri, pač pa jo ta pojem lahko opredeli po formalno-stilni sestavi, ki se izmenično z impresionističnim slogom pojavlja v dramatiki moderne že od vsega začetka. Župančičeva drama je nastala sicer na podlagi Jurčičeve historične tragedije *Veronika Deseniška*, ki je po svojem bistvu v historičnost preoblečena meščanska tragedija, zamišljena in napisana do vzorcih 18. stoletja, dopoljenih seveda z liberalno-demokratskimi idejami Jurčičeve dobe. V Župančičevi obdelavi Veronikinega motiva je ta dramska podlaga samo deloma ohranjena, vendar vsaj toliko, da je še zmeraj opaziti podobnosti s Schillerjevo meščansko tragedijo *Kabale und Liebe*. Tudi Župančičeva Friderik in Veronika sta postavljena v situacijo, kakršna zapleta usodo ljubezenskih junakov v Schillerjevi drami. Na takšno zasnovo nalegajo v Župančičevi tragediji še druge plasti, tako da je komaj prepoznavna. Predvsem so vanjo posegle spodbude iz Shakespeara.¹⁹ Poetični slog, patetičnost erotičnih prizorov in podobnost položajev, ki postavljajo ljubimca v sredo sovražnih družinskih razmerij, pripenjajo *Veroniko Deseniško* na *Romeo in Julijo*. Glavna Shakespearova spodbuda je oplodila seveda Župančičev blankverz, medtem ko dolžina in počasi potekajoči ritem prizorov veliko bolj kot na Shakespeara kažeta na vzorce v „klasični“

dramatiki Goetheja in Schillerja, tako da *Veronika Deseniška* s te strani nedvomno navezuje na drame predromantičnega klasicizma.

Teže je presoditi, v kakšnem obsegu se je Župančič z obdelavo splošno razširjenega evropskega motiva o ljubezni prestolonaslednika iz vladarske hiše do nižje plemiške ali celo meščanske ženske vzoroval pri Hebblovi tragediji *Agnes Bernauer*.²⁰ Čeprav je Župančič zvezo zanikal, je skoraj nemogoče, da ne bi Hebblovega besedila spoznal že v dijaških ali študentskih letih. Zato je mogoča teza, da je po spominu napol zavedno sprejel iz Hebbla v svojo tragedijo osrednji motiv, ki ga Jurčič zaradi svoje liberalno-demokratske ideologije ni mogel tematizirati, a ga seveda tudi Shakespeare ne pozna — problem višje veljavnosti države kot nečesa historično razumnega in organsko opravičenega nasproti individualni pravici do zasebne sreče v ljubezni. Župančič je svojo tragedijo postavil prav na to nasprotje, spodbudo pa je utegnil dobiti iz Hebblove drame, kjer je pravica občega nasproti posameznemu v smislu pantragično razumljenega heglovstva postavljena v sredo dogajanja. Pri Hebblu se s tem uveljavlja skrajna postromantična pozicija, oprta na Heglovo historično metafiziko. Župančič resda ne seže tako daleč. Kot enakovredno nasprotje Hermanovi volji do državne moči postavlja ljubezensko čustvo. Oboje se skoz dogajanje sicer ohranja v nekakšnem ravnotežju, toda v sklepu tragedije je vzvišeni ljubezenski tragičnosti vendarle prisojen usodnejši pomen, kar omogoča domnevo, da je v sestavi Župančičeve tragedije močnejša novoromantična plast, ki glavno motiviko in témo iz območja postromantike vrača k neomajni veljavi absolutne romantične subjektivitete. Ob tem je seveda mogoča dodatna domneva, da se v Župančičevem besedilu oboje menjuje brez odločilnega in v dramskem pogledu jasnega izida.

V celotni zasnovi je opaziti tudi prvine Maeterlinckove dramaturgije, zlasti iz drame *Pelléas et Mélisande*.²¹ Pojavljajo se v postavitvi in stilu statičnih, čustveno impresivnih in hkrati ekspresivnih prizorov, v katerih se po načelu simboličnih paralelizmov nakazujejo skrivni obrati usode. Ta plast drame je simbolična, vendar ne sega v območje metafizične transcendence, ki jo prinaša na oder Maeterlinckov simbolizem, ampak služi predvsem odrskeemu ponazarjanju odločitev, katerih izvir je samo „življenje“ v smislu novoromantičnega vitalizma. S tem se drama postavlja predvsem v okvir romantike s številnimi postromantičnimi in celo predromantičnimi prvini. Pojem simbolizma ostaja zanjo torej problematičen.²²

OPOMBE

Razprava je nastala na podlagi raziskovalne naloge „Slovenska literatura in Evropa 1770-1970“, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira RSS.

¹ S to primerjalno analizo je potrebno primerjati poglavje o ljudski igri in F. S. Finžgarju v knjigi F. Koblarja *Slovenska dramatika I*, Ljubljana 1972, str. 213-227; ker ne upošteva primerjalnih zvez, prihaja do drugačnih oznak in sklepov.

² Ker se pričujoča raziskava dramatike v času moderne ne ukvarja z manj pomembnimi avtorji ali deli, je samo mimogrede mogoče ugotoviti, da je Strindberg vplival na drame E. Gangla in A. Robide, morda že na Funtkovo igro *Iz osvete* (1896), na Pregljevo *Vito* (1914) in na prve drame F. Kozaka. Njegov vpliv je postal plodnejši šele po prvi svetovni vojni, vendar je tudi zdaj mimo dramatike A. Cerkvénika dosegel enakovreden odmev šele s S. Grumom.

³ Prim.: F. Koblar, *Slovenska dramatika*, II, str. 17. Za Ibsenov vpliv na Kristana prim. omembe pri J. Mahničju (*Zgodovina slovenskega slovstva V*, Ljubljana 1964, str. 299, 300, 302) in F. Koblarju, n. d., str. 27, 28, 101).

⁴ B. Rudolf je v razpravi *Beseda o Cankarjevi oceni Školjke in Kraigherju — dramatik* (Naša sodobnost 1957, str. 401) odkril v Školjki motiv Magdalene in jo primerjal z Ibsenovo *Noro*, pa tudi z Wildovo igro *Lady Windermere's fan*. Kraigherjevo *Školjko* postavlja v zvezo z *Noro* J. Mahnič (n. d., str. 357).

⁵ O Ibsenovem vplivu na Cankarjevo dramatik

⁶ Drugače razlaga pojem „dramatska slika“ v zvezi z *Romantičnimi dušami* T. Kermauner (n. d. str. 7).

⁷ T. Kermauner (n. d., str. 10, 17) povezuje *Romantične duše* že tudi s simbolizmom, sklicujoč se na „znano simbolistično svetovno dušo“ in na „vesoljno dušo, nahajajočo se v posamezniku“, s čimer sledi razlagam D. Pirjevca v knjigi *Ivan Cankar in evropska literatura* (Ljubljana 1964). Vendar se zdí ta pojem v *Romantičnih dušah* samo motivni drobec ali pa stilizem, tako da teksta ni mogoče povezovati s simbolizmom v pravem pomenu besede.

⁸ Prim.: F. Koblar, *Slovenska dramatika* II, str. 43, 46. Avtor govori tudi o „slogovnih posebnostih simbolizma in impresionizma“, kar je po svoji pojmovni vsebini poseben problem.

⁹ Literarna zgodovina je obravnavala predvsem vpliv Gogoljevega *Revizorja*, npr. A. Slodnjak (*Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 252), V. Kralj (*Pogledi na dramo*, Ljubljana 1959, str. 160), J. Mahnič (*Zgodovina slovenskega slovstva* V, str. 78) in F. Koblar (*Slovenska dramatika* II, str. 47). Kralj (n. d., str. 158) je opozarjal tudi na Scribov vpliv in igro povezoval z Ibsenovima igrama *Zveza mladosti* in *Stebri družbe* (str. 154).

¹⁰ O Shakespearovem vplivu na Cankarjevo dramo sta razpravljala predvsem A. Slodnjak (*Geschichte der slowenischen Literatur*, str. 253, 255) in F. Koblar (*Slovenska dramatika* II, str. 53, 54). Prvi je obširneje pisal o *Kralju na Betajnovi* v zvezi s *Hamletom* B. Calvi (uvod v knjižni prevod *Il re di Betainova*, Torino 1929; sl. prevod v *Modri ptici* 1929-1930).

¹¹ O Nietzschejevem vplivu na dramo glej zlasti Calvijevo razpravo.

¹² Drugače je o Ibsenovem vplivu na zasnovu drame sodil B. Calvi, ki je v nji odkrival zvezo s *Strahovi* (gl. n. d.). D. Šega je v članku *Ivan Cankar — Kralj na Betajnovi* (Naša sodobnost 1962, str. 466) Ibsenov vpliv izvajal iz *Johna Gabriela Borkmana*.

¹³ Vpliv Gogolja na *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je omenjal tudi F. Zadravec v razpravi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski in nekatere tuje komedije* (Slavistična revija 1976, št. 2-3, str. 146, 161).

¹⁴ I. Prijatelj, F. Koblar, V. Kralj in F. Zadravec so *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* povezovali še z igrami Ch. Grabbeja (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*), L. Anzengruberja (*Trije vaški svetniki*), H. Lavedana (*Le nouveau jeu*), R. Lotharja (*Kralj Harlekin*) in G. Hauptmanna (*Und Pippa tanzt*), pa tudi z deli G. Courtelina; največ teh primerjalnih zvez je orisal Zadravec v razpravi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski in nekatere tuje komedije* (n. m., str. 139-162). Možna zveza z Grabbejem postavlja farso v tradicijo pozne romantike in postromantike, povezava z Anzengruberjem pa v območje vaške zgodbe in ljudske igre.

¹⁵ Izrecno zanika zvezo *Lepe Vide* s simbolizmom M. Bobrownicka v simpozijemskem prispevku *Slovenska moderna in kategorije književnih tokov (Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi)*, Ljubljana 1983, str. 169).

¹⁶ O vplivu Maeterlinckove tehnike na *Lepo Vido* gl. med drugim J. Mahnič, n. d., str. 109.

¹⁷ O Maeterlincku v zvezi z Župančičevo enodejanko razpravlja J. Mahnič (n. d., str. 190).

¹⁸ F. Zadavec uporablja za *Noč na verne duše* pojem simbolizem, vendar bolj v smislu stilne oznake (*Impresionizem in simbolizem ter Župančičeva lirika in dramatika*, v: *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota 1980, str. 136).

¹⁹ O vplivu Shakespeara gl.: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, str. 332; J. Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva* V, str. 190-192.

²⁰ O tem vprašanju gl. polemično razpravo Iva Severja *Oton Župančič* iz leta 1928, pa tudi L. Tesnière delo *Oton Joupantchitch, poète slovène, l'homme et l'oeuvre* (Paris 1931, str. 234), predvsem pa razpravo A. Slodnjaka *Nov pogled na Župančičevo tragedijo Veronika Deseniška* (*Oton Župančič, simpozij 1978*, Ljubljana 1979, str. 61-69), ki za primerjavo priteguje še Grillparzerjevo tragedijo *Die Jüdin von Toledo* in igro *Judith de Toledo* Lope de Vege.

²¹ Prim.: L. Tesnière, n. d., str. 239 in sl. Avtor upošteva v primerjavi še druga Maeterlinckova dela.

²² Prim. nasprotno sodbo F. Koblarja, ki mu je *Veronika Deseniška* „vrh našega simbolizma“ (*Slovenska dramatika* II, str. 70).

Študija skuša ob „satiričnem epu“ Jerala in še ob nekaterih Župančičevih pasusih ugotoviti sledove, ki jih je v našem avtorju zapustila „lectura bergsoniana“. Vpliv se zdi najbolj viden v Intermezzu Jerala, kjer Župančič priznava nemoč svojega pesniškega „rokodelstva“ (prim. Bergson: homo faber), ko obupuje nad umom in povzdiguje intuicijo (prim. Bergsonovo kritiko intelekta v Ustvarjalnem razvoju), predvsem pa je viden v pesnikovem spoznanju lastne metafizične nemoči. Prav nove metafizike naj bi se bil Župančič šel učiti k Bergsonu; a v svojem tradicionalnem, četudi (novo)kantovsko zrelativiziranim dualizmu ni zmožel več kot sanjske kretnje, ki pa mu, tako vse kaže, ni koristila niti kot pesniku niti kot človeku.

O direktnem vplivu Bergsona na Župančiča* je težko govoriti. Naš pesnik je bil preveč samosvoja osebnost, preveč predan slovenskemu izrazu in ambiciji, da ta izraz povzdigne do tedaj neslutnih višin, da bi se pustil usodnejše pritegniti v filozofske in estetske tokove Bergsonovih idej — zlasti ker se je po svoji lastni izjavi sistematično začel pečati z njimi šele v letu 1910/11 (prim. *Obiske* Izidorja Cankarja). Vendar nam vrsta sorodnih izrazov in pojmovanj — imenujmo jih bergsonizme — v *Samogovorih* priča, da se je bil Župančič že na svojem pariškem potovanju l. 1905 moral na ta ali na oni način, bežno ali neposredno, soočiti z mislijo takrat vodilnega filozofa Francije, da ne rečemo Evrope. Med bergsonizme lahko prištejemo že osnovno noto *Samogovorov*: poglobitev, pogovor s samim sabo. Ta, v svojem bistvu romantična kretnja (povratek k subjektu, k individuumu, v smislu antičnega Horacijevega „amicus sibi“, Pascalovega neskončnega človeka, Kierkegaardovega „ad se ipsum“, da omenjamo samo laično smer), ta drža je ob prelomu stoletja prav v Bergsonovi zastavitvi problema dvojnega jaza, dvojnega spominjanja in zlasti časa — trenutek kot koncentrat, a tudi surogat večnosti oziroma „trajanja“, la durée — doživela magistralno osvetlitev in v veliki, čeprav še ne docela raziskani meri vplivala na pesniško, romaneskno in gledališko tvornost 20. stoletja. Iz tako zastavljenega problema se nam v novi luči pokaže marsikatera zagonetna podoba ali misel Župančičevih *Samogovorov*, na primer problem simetrije, zrcaljenja, mistike trenutka itd. Naš pesnik se sicer še ne more docela iztrgati klasično pojmovanemu dualizmu duše in telesa, kot tudi ne intelektualnemu zrenju Kantovega kova, opazen pa je premik v intuitivno, mistično in dinamično pojmovanje sveta in človeka, kot ga najdemo prav v Bergsonovi dialektiki. Dilema „Bergson ali Kant“ je Župančič nosil v sebi še dalje in jo skušal izraziti predvsem z *Jeralo*, pa tudi v marsikaterih svojih kasnejših pesmih in razmišljanjih. Toliko nam je pokazala analiza *Samogovorov*.

Leto narodnega osvobojenja Slovencev je pozdravil Župančič s svojevrstnim pesniškim obračunom, kot da je hotel občestvenemu križu čez preteklost dodati še svojega. *Mlada pota* (izšla l. 1919, ponatis 1921) naj bi bila hkrati antologija dotedanje pesniške žetve — poleg novih pesmi izbor iz zbirk *Časa opojnosti*, *Čez plan* in *Samogovori* —, obenem pa tudi, kot je opozarjala kritika že ob izidu, avtorjev kritični pregled lastne ustvarjalnosti, poizkus sinteze. Župančičevi kritični posegi v lastno pesniško preteklost pa so tedaj vzbudili dvome pri marsikom, ki je sicer v isti sapi priznaval pesniku vodilno mesto med slovenskimi liriki. Tako na primer Miran Jarc v Ljubljanskem Zvonu ugotavlja, da je Župančičeva „mladostna črta sveže vznositosti pretvorjena v sloke in prožne prečnice. . . nad breznom iskanj; polagoma prehaja ta elastičnost duha v neko objektivnost, iz katere motri pesnik svet pod seboj.“ V dokaz navaja kritik prvo in drugo obliko pesmi *Serenada in Srečanje* in ugotavlja „mesto prejšnje žarkovitosti izražanja . . .

hladno razumsko preudarno prašanje.¹ Predelane pesmi so odraz odličnega sintetika, zaključil prav tam Miran Jarc, sam pesnik in predstavnik slovenskega ekspresionizma. — Premik v miselno sfero, "usredbo in poglobitev" ugotavlja tudi Stanko Majcen v Domu in Svetu. V Župančičevih verzih prepoznavna „resnacija in relativno etiko“, „nemir njegovega miselnega stroja“, ne more pa tudi on mimo dejstva, da „novi stih dišejo drug zrak“ in da „se Župančič po tolikih letih ne bi smel popravljati.“² — Zanimivo bi bilo ob teh in podobnih pripombah vedeti, kakšni so bili ti znameniti popravki, v katero smer naj bi šli. No, pogledimo kar popravljene verze, ki so zbudili tankočutnega Mirana Jarca. „Kaj ti plameni v očeh / zagonetni soj, / na večernih potih teh / kak je v tebi boj?“ / Prej: „Kaj ti plameni v očeh / straha, strasti boj, / ali je za tabo greh / ali pred teboj?“ Popravek, kot vidimo, ki namesto izrazov stare krščanske metafizike in etike (greh) uvaja neko novo, moderno razbolelost ali razglašenost.

Pri razčlenjevanju *Samogovorov* smo že opozorili na Župančičev poizkus ponotranjene ali ezoterične govornice, ki pa se pesniku ni obnesla, vsaj ne v taki meri, da bi bil z njo bistveno zadovoljen, predvsem pa, da bi na njej gradil dalje. O tem nam pričajo med drugim tudi težave okrog izbora in vsebinske novosti *Mladih potov*. Če povzamemo naša poprejšnja dognanja in jih strnemo v enem stavku, bi lahko rekli, da se pesniku na pogoriščih stare metafizike ni posrečilo zgraditi novega, sebi ustreznega metafizičnega modela. Pri tem je treba seveda pojasniti, kakšen metafizični model imamo v mislih.

Naključje je hotelo, da je ravno v l. 1911, ko je naš pesnik objavil v Zvonu prvo poglavje svojega nenavadnega epa *Jerala* — in v njem med drugim smešil „metafizične kljukaste finte“³ —, da je prav v tem letu H. Bergson imel v Oxfordu znamenito predavanje, v katerem je govoril o možnostih metafizike in med drugim pojasnil slepo ulico evropske metafizične misli po Kantu in njegovih naslednikih. Ker je bil naš Župančič markiran s Kantovim naukom, kot ugotavlja že Arturo Cronia v svoji monografiji⁴ in kar implicite priznava pesnik tudi sam, s svojo težnjo v „objektivnost“⁵, torej ne bo odveč, če si navedemo to zanimivo Bergsonovo razmišljanje in si z njim utremo pot za umevanje nadaljnje razvoja Župančiča pesnika in človeka. Takole pravi Bergson: „Eno najpomembnejših in najglobljih dognanj *Kritike čistega uma* je v sledečem: metafiziko, če je možna, nam lahko odpre vizija, ne pa dialektika. Dialektika nas namreč pripelje le do nasprotujočih si filozofij, z njo lahko dokažemo le eno ali drugo plat nasprotij. Samo neka višja intuicija — ki jo Kant imenuje intelektualna — se pravi neka *percepcija* metafizične stvarnosti bi nam lahko zagotovila obstoj metafizike . . . In ko je Kant tako dokazal, da se lahko samo preko intuicije dokopljemo do metafizike, sklene: taka intuicija je nemogoča.“ — In zakaj je nemogoča, se sprašuje Bergson in odgovarja: „Zato ker si je Kant pod vizijo predstavljal neko posebno vizijo stvarnosti na sebi (*en soi*), podobno kot si jo je bil predstavljal Plotin in na splošno vsi ti, ki so govorili o metafizični intuiciji. Vsi so s tem izrazom označevali neko možnost spoznave, ki naj bi se ostro ločila od spoznave zavesti in naj bi celo vodila v povsem nasprotno smer. Vsi so verjeli, da je odmik od praktičnega življenja v tem, da mu obrneš hrbet.“⁶

Tako Bergson. Povzemimo še enkrat njegovo misel. „Fizični“ in „metafizični“ zapopadek sta si po mnenju manihejskih mislecev neizogibno v laseh. Kantov prispevek je bil v tem, da ju je — četudi skregana — postavil na isto raven, kot dve med sabo občujoči posodi: kar vzameš eni, se nataka v drugo, in obratno. (Podobno misel izvaja moderna psihologija, glej surrealiste, njihovo „posodo“ sanj in budnosti!) S tem je metafiziki

teoretično priznana možnost obstoja, praktično pa je ukinjena, saj ni organa zanjo. (Nevarna smer, ki jo je uvedla že sholastika s svojimi „dokazi“ o bivanju božjem!) Vse to je slepa ulica, je uvidel Bergson. Človek s svojo celotno paletto percepcije, od fizične do metafizične, ni drugega kot neke vrste posoda brez dna, ali bolje rečeno „prevodnik“. Prevodnik česa? Nekega vesoljnega živega potiska ali pretoka (*élan vital*), ki se na naši osebni ravni „osiplje“ v možnost delovanja, akcije. V možnost delovanja nase in na druge, v izpeljano možnost (nujo) ali v neizkoriščeno, zatrto možnost (Freud: podzavest). Metafizika je v tej shemi preprosto zapopadek Celote. In metafizični občutek ni drugega kot nastavitev posebnega zornega kota oziroma drže, s katero se čim bolj ponudimo kar največjemu pretoku in s tem avtentičnemu „izkoristku“ samega sebe, svojih ustvarjalnih možnosti. Je neke vrste preža glede na Najvišje, je najvišja askeza, kjer so „objekti“ prežarjeni z nenehno prosojnostjo „subjekta“, z njegovim verovanskim tveganjem, daritvenim in izničevalnim dejanjem. In kako dosežemo to blagodejno, to fantastično nastavitev svojega zornega kota, svoje „Weltanschauung“? — Predvsem s tem, da si nehamo domišljati, da lahko direktno zapopademo *gibanje*, suho ugotavlja filozof Bergson;⁷ kajti s svojim zapopadkom, najsi se imenuje fizičen ali metafizičen, to živo gibanje, ki nas nosi in v katerem smo, nevede in nehote morimo. . .

Misli, ki smo jih pravkar navedli, bodisi kot direktne navedke ali pa kot povzetek širše bergsonistične drže, nam utegnejo biti napotek pri umevanju Župančičevega pesniškega razvoja — pravzaprav njegovega „zakrknjenja“ (*raidissement*), kot se očitno javlja po obdobju *Samogovorov*. Prvovrstni dokument nam bo tu *Jerala*.

O osnovi tega svojega „epa“, ki ga je pisal skoraj vse življenje, ne da bi mu ga uspelo dokončati, nam izjavlja Župančič tole: „Jerala bo satiričen epos; junaka sem poznal osebno. Bil je velikan, do možganov zalit od tolšče, človek pogreznjen v materijo preko glave. Njemu nasproti postavim duha, urnega, gibčnega, vseobvladujočega — in tako naj se borita oba principa.“⁸ — Tipično manihejska, dualistična zasnova, kot vidimo: duh proti materiji. Tu smo še daleč od bergsonizma, celo od (novo)kantovstva. Ali gre za tipično krščansko, bolje rečeno katoliško usedlino, podkrepljeno s tradicionalnim nemškimi nagnjenjem k demonologiji, nekaj v stilu Mefistofelesa in Fausta? Neko ironično, hudomušno nastrojenje veje iz celotnega prvega poglavja, ki je bilo menda napisano že l. 1902, objavljeno pa skoraj deset let kasneje.⁹ Nastrojenje, ki priča, da manihejske drže, tistega strogega zakoličenja med dobrim in zlim, Župančič ni več jemal resno — če ga je kdaj sploh jemal? — , zlasti pa še ne v oni posttridentinski, avstrijsko-slovensko prenapeti izvedbi. Odtod idealiteta, posmehljivo zreducirana na „skrivnosti namizne ideje“,¹⁰ odtod realiteta — kot padeč, kot zlo — poseobljena v „hudiču“, s katerim se da popivati, peti himno Hej Slovani in razpravljati o politiki, narodnih in estetskih idejah. Ta šegava domačnost, ki spominja na vzdušje Fausta v Auerbachovi kleti, pa se nenadoma spremeni v resnobo, ki ji je bila ironija, kot kaže, samo *preambulum*, preddverje. Prehod ob nerodno izpeljan, o tem ni dvoma. „Hudič“ se v dveh, treh kiticah ob nerodnem jecljanju pesnika naenkrat spremeni v gnostičnega vpeljevalca, ki radoznavemu mladeniču odgrinja misterij ženske prisotnosti v vesolju: „Ob morju mladenič stoji / in roke k zvezdam širi / in proti njemu hiti / devica po vsemirji . . .“ Goethejanski *das ewig weibliche*? Nedvomno. Dantejeva Beatrice? Verjetno, vsaj kot slutnja. Kot slutnja metode. „Pogrezni zdaj v duh se svoj,“ svetuje hudič (tu bi ga raje imenovali Vergil) svojemu junaku, „zlezi vase“! Ironični (?) *pojdi vase*, kot vidimo, poizkus etosa, notranje

transcendence. Poizkus, ki našemu slovenskemu *Faustu* pridruži smer *Božanske komedije*.¹¹

Familiarni, mestoma celo komični ton pa ne izgine. Pajdašenje z Nevidnim je prijetno, zlasti, ko je slišati ukaz: „Sanj hočem od tebe, Jerala!“ To pa je voda na mlin najbolj intimnemu Župančičevemu razpoloženju, ki se zaganja za neko sanjsko identiteto, s katero hkrati je in ni zadovoljen — kot smo skušali pokazati v naših komentarjih k *Samogovorom*. Ta sanjska identiteta ima to moč (in slabost), da dokazuje sama sebe. Je torej, kot bi rekli s filozofskim izrazom, *samosvest* — mladostno zahtevni Župančič pa v svoji ostrini ne more mimo ugotovitve, da je tudi neke vrste *samožer*: „prorok Jona in som / oboje v eni osebi.“ Prvo poglavje *Jerale* se zaključí mnogo bolj resno, kot se je pričelo. Pesnik pride „ven“ in se znajde spet na domači, rosnó lepi grudi, hudič pa „skoči v zarjo“. Efekta ni, vse je treba pričeti znova.

Čisti in praktični um, da povzamemo jezik prejšnje filozofske debate, idealiteta in realiteta sta se izkazali kot dve „občujoči posodi“, ki pa druga drugi pošiljata „žogico nazaj“, kot bi rekli v modernem žargonu. Rezultat (in vzrok?) tega predomačega občevanja je morda predvsem tista značilna nemoč metafizike, se pravi sprejemljive metafizične utemeljitve lastnega bitja, po kateri je Župančič nezavedno hlepel — in zavoljo katere z *Jeralo* ni bil zadovoljen in se je k njemu vračal še in še. Na Nemškem — tako pravi sam v *Obiskih*¹² — mu je bilo pretesno, potreboval je „domačega zraka in domače zemlje.“ To svojo željo, da bi pobegnul iz Kantove domovine in vodil Jerala po Slovenskem, je deloma uresničil v svojem *drugem poglavju*, ki sodi po svojem nastanku še v leto 1903, se pravi pred Župančičevim pariškim potovanjem, objavljeno pa je bilo precej kasneje (1909); podoben razkorak ugotavljamo pri njegovem prvem poglavju (1901—1911). O vzrokih te diahronije lahko ugibamo, važno pa se nam zdi poudariti dvojce. Prvič, nemoč vztrajanja v subjektu (jazu) se tako kot pri *Samogovorih* — primerjaj *Dumo!* — kompenzira s tipičnim župančičevskim odskokom v občost, v ne-jaz: domača zemlja, domači zrak. Našemu pesniku, ki je vse do smrti ostajal sin kmetiške in sončne Bele krajine, to niti najmanj ni bilo težko. Vendar — in tu je naš drugi poudarek — ne v katerokoli podobo iz tega rustikalnega območja, ki je slovenskemu intelektualcu preteklosti tako rado dajalo azil in alibi! Presenetljiva podoba „dveh volov“, ki postaneta nosilca Župančičeve modroslovne debate, ob slikovitem playbacku Podbrežcev, teh „kovačev brezbožnikov“ — ta nadomestek poprejšnje dvojnosti, ki jo predeta hudič in Jerala, nam pove veliko. Predvsem nas sili v skušnjavo, da bi to „volovsko modrost“ primerjali s kapitalno prisposobitvijo dejavnega Bergsona, ki je v svojem *Ustvarjalnem razvoju* (1907) modroval takole: „Človeški intelekt, kot ga pojmuje tukaj . . ., ni poklican samo za to, da opazuje prazne sence in steguje vrat, kako bi za svojim hrbtno uzrl bleščečo zvezdo. Čaka ga boljše delo. Vprezimo se kot *težaški voli* (podčrtal jaz) in vlecimo, da bomo začutili s sleherno igro mišic in vzgibov vso težo pluga in ves upor ledine: delovati in vedeti, da deluješ, stopiti v dotik s stvarnostjo in jo tudi živeti, a ne več, kot zahtevata delo, ki ga opravljaš, in brazda, ki gre za tabo, — to utegne biti služba človeškega intelekta. In vendar se ob tem kopljemo v blagotvornem fluidu, ki v njem črpamo moč za delo in življenje. Iz tega živega oceana, kamor smo pogreznjeni, se stalno stžemo za nečim, kar bi radi — ob tem pa čutimo, kako se vse naše bitje, če že ne intelekt, ki mu sveti na pot, neizogibno nateguje na kopito nekega osamljenega strjevanja. Filozofija je lahko pri tem tisti napor, ki naj nas znova vrne v celoto. To pa je možno le, če se intelekt použije do samega izvira in podoživi nazaj svojo lastno genezo. Tega težavnega podjetja ne bomo opravili z enim

mahom: potreben bo postopen in kolektiven napor. Izvedli ga bomo tako, da se bo z medsebojno izmenjavo vtisov, ki bodo drug drugega dopolnjevali in se drug drugemu nadgrajevali, končno razvila in razlila v nas tista človečnost, ki bo sposobna, da sama sebe nadgradi . . .¹³

Kot rečeno, Župančič v letih, ko sta mu nastajala slutnja in zapis *Jerale*, tega pasusa ni mogel poznati, kot tudi ni mogel deliti Bergsonovega optimizma. „Vse skupaj ni nič, saj vso modrost izpod kože iztepe ti bič,“ zaključuje drugo poglavje tega svojega „satiričnega“ epa. Zaključuje? Pravzaprav si „odgovor še obdrži v srcu,“ mu odgovori njegov drugi volovski junak, ki „mu je v duši, kot da bi žvečil pelin.“ Verjetno se je prav zaradi tega „odgovora“ Župančič v letu Cankarjevih *Obiskov* (1911) tako decidirano „spečal“ z Bergsonom: če kaj, ga je morala pritegniti ta slikovita primerjava z voli, čeprav, kot rečeno, bergsonističnega optimizma nikakor ni mogel deliti. O tem nam priča *Intermezzo Jerale*, ki je izšel leta 1915, torej že v letih klanja prve svetovne vojne. Bergsonistični navdih se zdi tu močnejši kot kdaj prej, „lectura bergsoniana“ je obrodila sadove. Nasproti življenjskemu potisku, ki se razveje v avtentična in sočna bitja in stvari — Janez Iblančič, Krim, oličkana koruza, urh, kresnica itd, „vse, kar bije in žije“ —, nasproti življenju skratka postavi pesnik svojega antiheroja Jeralo, „klavnega triumfatorja nad čvrstim stvarstvom“, kot pravi sam. Predvsem pa očita sebi, pesniku — in tu znova trčimo na eno poglavitnih bergsonističnih antitez — da je v primeri z Bogom bolj „rokodelec“ kot „stvarnik“ (Bergson: *homo faber*). Teogonija, ki jo nato Župančič razvija, je zmes njegovih filozofskih paberkov, med katerimi jih je nekaj verjetno orientalskega izvora: Bog-Oče-Mati, božanstvo, ki „melje meso in kri sinov“, ipd. Ob krščanski simboliki — „iz trikotnika gleda odprto oko“ — se znova pojavi bergsonizem: „ustvarjanje iz viharja“. Nato pa se — zanimivo! — župančičevska gnoza plastificira z nekaj podobami, ki so hkrati literarni zapis in sad osebne izkušnje: „bratje iz grobov, vsak plamen-cvet. . . napol v življenje, napol v smrt zaklet.“ Obrazi prežgodaj umrlih prijateljev — zlasti Murna, do katerega je bil Župančič krivičen in si je to tudi očital — se prelijejo v eshatološko vizijo, ki jo je našemu pesniku nedvomno dala „lectura Dantis“. Takrat se je bil že poizkusil v prevajanju *Božanske komedije* (glej Slovan 1914) in ljudje-plamenice, zajeti v „tajnostne kroge“, spominjajo na Odiseja in *consortes*. In končno, tisti frapantni, paradoksalni zaključek: „Jerala je! Poglej jih — vse te je podavil.“

Kako naj to razumemo?

Morda tako, da so „podavljani“ umotvori najvišji dokaz ustvarjalčeve (ne)spretnosti? Če je tako, potem se nam Župančič pokaže kot vrhunski dialektik, vreden bralec svojega mojstra Bergsona, da, kar njemu enak. Postavimo poudarek na *umotvore* (sadové razuma, intelekta) in že smo pri Bergsonovi osrednji temi *Ustvarjalnega razvoja*, to je pri kritiki intelekta. Gol intelekt, podprt s premajhno intuicijo (kasneje se bo videlo, da je to *simpatija*), je po Bergsonovih besedah „nesposoben, da bi si zamislil razvoj. . . Jasno si predstavlja samo tisto, kar je ločljivo in nepremično. . . Ločuje v prostoru, fiksira v času. . . Zna spretno obračati vse, kar je neživo. . . Njegovo bistvo je naravno nerazumevanje vsega živega. . . Izkaže se kot največja neroda, brž ko se dotakne česa živega. . .“ Itd.¹⁴ — Intelekt, če sumiramo Bergsona, se izživlja samo na „mrtvih“ stvareh. Že pojmovanje „stvari“, objekta, pomeni mrtvenje ali omtvičenje. S tem, ko bitja (in stvari) samo pojmuješ, si že dejansko ali v možnosti zaustavil njihov živi tok razvoja. — Pesnik Župančič pravi enostavno, da si jih podavil. In to naj bi bil, po grenkem paradoksu, najvišji dokaz našega „rokodelskega“ posega, dejanja, ki hoče biti ustvarjalno. Edino po tem dokazu „Jerala je“!

Nemoč metafizike se tu presenetljivo izkaže kot nemoč ustvarjalca. Če gremo še dlje po Bergsonovi sledi, pridemo do ugotovitve, da se goli intelekt navadno razbohota tam, kjer se občuti pomanjkanje intuicije. Intuicija! Župančič to besedo pograbi z obema rokama.¹⁵ Verjetno pa jo preveč zamenjuje z voljo (do življenja in do moči — Schopenhauer, Nietzsche). Morda Bergsona ni bral do kraja, morda mu je do končne izkušnje tega prvinskega pojava — intuicije — zmanjkalo naravnega vzgona. Kako pravi Bergson? Protiigralec intelekta je nagon (instinkt), nagon pa se kot najbolj tipični izraz življenja, „ki se živi, ne zgolj predstavlja“, pravzaprav izmika definiciji. V njem glejmo, oprezno izjavlja naš filozof, „neke vrste intuicijo, ki verjetno spominja na nekaj, kar imenujemo oboževalno simpatijo“.¹⁶

Kako je z oboževalno simpatijo pri Župančiču? Kako je z njegovim odnosom do drugega? Kdo je Župančičev „drugi“?

Estetska obravnava se tu izrazito premika na polje etosa. A to težnjo smo pri Župančiču že ugotovili (prim. našo obravnavo *Samogovorov*); navsezadnje je lastna slehernemu velikemu pesniku. A pazimo: gre za *osebni* pesnikov etos, ne za družbeno *moralo*. Gre za iskanje osebne identitete, ki so ji najbolj vrhunske pesmi zgolj sled, ali celo zabrisavanje sledi. Gre za Župančičevo osebno nujo, ki je prav tako estetske kot etične narave, saj se nam vse bolj nakazuje kot problem osebnega „predrugačenja“ — *trasumanar*, bi rekel sholastik Dante — skratka kot metafizični problem. Vzemimo na primer samo njegov tipični odskok v občost, kadar mu je osebna raven pretesna. Odskok v neosebno (od koder bo udarilo nazaj preveč osebno, zasebno!) Ugotovili smo ga že pri *Samogovorih (Duma)*, razviden je pri *Jerali*, programski postane takrat, ko pesnik izjavlja, da je „smešen“, če se preveč razdaja sebi, premalo pa občuti bolečino naroda, človeštva.¹⁷ Najbolj flagranten pa postane ta odskok v njegovih najbolj intimnih, tako imenovanih „ljubavnih pesmih“. Župančič in ženska, bi se lahko glasil naslov posebne študije, ki bi tankočutno opozorila na reverz Župančičevih „visokih hipov“. V pesmi *Poljubi me* se mu sredi ljubezenske ekstaze prikaže podoba „brata v jami“. V značilni pesmi *Umetnik in ženska* polaga svoji ljubi na usta besede, češ, ti — Župančič — „se bojiš, da ostaneš sam z menoj.“ — „Tuj in teman“, tak je naš pesnik ljubimec, ki mu ni bilo dano, da bi bil „človek, predvsem človek“, kot pripominja v svojih komentarjih J. Glazer.¹⁸ In če bi hoteli raziskati, zakaj ni mogel biti predvsem človek, bi morali tipati v tisti mladeniški čas, ko se je naš pesnik tolažil z lučmi velemeta (ali samo z lučmi?), medtem ko mu je najboljši prijatelj bedno umiral v Cukrarni. Morali bi iti v čas teh mladih slovenskih intelektualcev, ki so si hodili nabirat na Dunaj ran, od katerih si vse življenje niso opomogli. . . V čas pretirane mladeniške iluzije — zlasti kar se ženske tiče —, ki ji potem sledi neizogiben padec: „Labod z labodico je hotel v nebesa, labod brez družice je padel na tla. . .“

A tu smo že na področju skupnih stečišč — *loci communes* —, kjer bi težko povedali kaj novega.

Zavrtajmo raje nazaj v ta zagonetni proces intelektualiziranja stvarnosti, ki se pri Župančiču javlja na različnih ravneh — v raznih „visokih hipih“, ki pa so kaznovani s takim ali drugačnim padcem.¹⁹ V *Samogovorih* naj bi šlo pretežno za nemoč videnja (gnosis), iz *Jerale* že bije globlja stiska: nemoč ustvarjanja (poesis). Oboje pa se razodeva skozi neko bitno umanjkanje, ki se ga Župančič — on, ki ne ve, „kaj je kes in greh“,²⁰ — bolj ali manj jasno zaveda: skozi direktne reminiscence, ki smo jih že omenili, skozi suvereno držo, ki pa je največkrat odskok v občost. Etimološka razlika med druženjem in občevanjem? Ali samo etimologija? Ali nismo morda tu zagrabili za dvojno nit, kjer sta (ne)moč metafizike in (ne)moč biti

nerazdružno in neprepoznavno speti? Umetnost upodabljanja in umetnost bitja premoreta svojo tajno dialektiko, ki se je najbolje zaveda pesnik sam, on, ki toži, da je v njegovi duši „jasna podoba zbledela.“²¹ Ob tem podatku se znajdemo na odločilnem razpotju: ali ostanemo na ravni zapisa ali pa sežemo globlje. V prvem primeru lahko pritegnemo mnenju R. Ložarja, ki je že leta 1933 opozoril na Župančičevo drsenje v misel (intelekt): „Misel kot istočasnost dejanja in vere ukinja potrebo podobe in potrebo tega, da bi se vsega zavedali.“²² Nadvse točno. Tudi Bergsonu je sama „misel“ brez lastnega osmišljenja pomanjkljiva in celo lažna. Kierkegaard in po njem Heidegger trdita isto: popolni jaz je osmišljen odnos, je odnos, ki se nanaša sam nase in se končno izgubi v lastni transcendenci. Večno vprašanje pa ostaja, ali je tisto „osmišljenje misli“ intelektualne ali spekulativne narave, ali je ta refleks stvar „upodobitve“ ali novega, globljega osmišljenja. Skrivnost ideje, *eidōs*.

No, za pesnika tu ni vprašanja. On bo segel po novih podobah, domišljujoč si, da je segel globlje. Tu imamo opravka z dvema tipoma domišljije. Pogoj za globljo, ustvarjalno domišljijo (Dante: *alta fantasia*, teofana domišljija mistične drže sufijev itd.) je v tem, da „duša diha“: da postane čimbolj transparentna, prozorna, nared, da prepušča skozse svoj lastni odsev, ki ga prejema od drugih, od Drugega. Ne gre več za direktno odslikavanje — motivi jezera, vode itd. — temveč za globinsko sliko, ki je sposobna „požreti“ svoj lastni odsev, ne da bi se od njega napihnila in s tem usodno skalila pesnikovo snemalno dispozicijo. Gre, z drugimi besedami, za bitno prozornost, „ontofanijo“, ki je lastna velikim mistikom in pesnikom ter se — kot center z obodom — preliva v teofanijo. Misterij Drugega in Vsega. Ki zahteva, da se povrnemo k Bergsonovemu izrazu, oboževalno simpatijo. S preprostim izrazom ljubezen. Kdor ni zaljubljen, naj ne poje — se glasi Dantejeva suverena trditev, položena v usta enega njegovih tekmecev, ki so se v istem času kot on na dolgo in na široko šli poezijo. Trditev, vzeta iz osnovnega kanona provansalske lirike, iz katere je izšla evropska poezija. Oboževalna drža je edina kreativna drža, povzemamo nauk te smeri, ki se ji v našem bojovitem stoletju tako uspešno posmehujemo. Ni pa se ji mogel posmehovati Oton Župančič — in če se ji je, mu je na ustih ostala grenčina: „Skrij zase spomin, pa kot jaz se zasmej.“²³

Nemoč metafizike, nemoč ljubezni. Kaj še ostane?

Ironija. Ki je sicer tudi neke vrste ljubezen, neke vrste „druženje“ s sabo in svetom, vendar *per negationem*, skozi nemoč.²⁴ Prirojena hudomušnost Župančičeve nature je sicer našega pesnika obvarovala tiste krute ironije *à la* Baudelaire, ki postane človeku sčasoma njegov pravcati drugi jaz: bolje povedano neuresničeni, slabo uresničeni (neljubljeni in neljubeči) jaz, ki te prične spremljati kot senca, kot pijavka, kot „hudič“, brez katerega sčasoma ne moreš več živeti, ker ti je hkrati opravičenje in potuha. . . . Župančič naj bi bil tega obvarovan, smo rekli: njegov posmeh je redkokdaj sarkastičen, skoraj nikoli ciničen. Obstaja pa tudi v Župančičevem smehu neka metoda, ki bi se verjetno dala dokazati — in to v tisto smer, za katero ugotavlja Bergson, da je bolje, če ne vrtamo preveč vanjo, saj bi hitro zadeli na „malce zlohnotnosti, če že ne hudobije.“²⁵ Pogoj za kolikor toliko zdrav in konstruktiven smeh je za Bergsona, da ostaneš v občem; to te sicer ne obvaruje grenkobe, daje pa ti neko socialno opravičenje, družbeni prav — človek je le prvenstveno *zoon politikon*. Ta občutek „zlate sredine“ je verjetno Župančiča obvaroval prehudega ekskurzionizma v lastno podzavest. Navsezadnje je v letih po *Samogovorih* postal priznani prvi slovenski pesnik, njegov mali narod je bil ponosen nanj (glej praznovanje pesnikove petdesetletnice!) in boemske države svojemu nacionalnemu bardu ne bi mogel

oprostiti. Župančič se je tega nedvomno zavedal — in za tem verjetno tudi trpel. O tem pričajo njegovi nadaljnji poizkusi „iti vase“ — samotno bivanje v Koči vasi l. 1933; odkoder je prinesel pesmi *Med ostrnicami*, o tem priča zadnji poizkus nadaljevanja *Jerale*, o katerem bomo še spregovorili; o tem priča tudi njegova nonšalantna univerzalnost, ki se je izkazala v znamenitem eseju o Louisu Adamiču. Ta njegov najbolj flagrantni „odskok v občost“ je slovenska publika razumela kot nacionalni defetizem; morda ne čisto po krivici, kajti do prave univerzalnosti, kot je je bil zmožen denimo Prešeren, je Župančiču manjkalo nekaj malega, a bistvenega: *un je ne sais quoi*, kar mu ni dalo, da bi do konca dotrpel, ne domozgal, svoj lastni poklic, svoj jaz, svojo pesniško in človeško usodo.

Mozgal pa je še dalje. Motiv *Jerale*, tega „liričnega epa“, ga je mučil še naprej, saj je vse bolj postajal — kot smo skušali tudi tu pokazati — poleg pesniške fikcije tudi njegova osebna zgodba. Odisejada duha, faustovsko pogubljenje, Dantejevo potovanje skozi pekel. Vse to seveda na moč omiljeno. Manjkala je tu prava drznost, prava sla po tveganju in znanju, predvsem pa je manjkala Beatrice. Bila je, morda, neka na pol Margareta, bila je radovednost, bila je ošabnost. Morda niti ne ošabnost, raje „zagovednost“ slovenskega kmečkega fanta, ki je v ženski videl angela, nato pa samo še „babo“. Podkultura, socialna nerazvitost? Znova tema za široko debato. In Župančič je bil v tej plejadi naših razumnikov še najbolj svetovljanski! Roko na srce, tragična izkušnja z žensko je bila v tej dobi *findesiècla* skorajda pravilo. Nekateri so se opekli za vse življenje — revolucije 20. stoletja dolgujejo marsikaj tem modernim Jobom, ki se jim je Bog dotaknil kože. . . Krivda? Debata seže tu v zgodovino, sociologijo, religijo. . . — mi pa se bomo spet vrnil na raven filozofsko literarnega zapisa in skušali skleniti svoje razmišljanje še z nekaj podatki iz zadnjega, tretjega poglavja *Jerale*.

Dvoje „občujočih posod“ — tako smo v začetku poimenovali odnos med fizičnim in metafizičnim. Ta odnos, ki se tako rad splošči v linearnost, bodisi v spekulacijsko-filozofski izvedbi Kantovega in Heglovega kova, bodisi v praktični, psihoanalitični izračunavi (zavest — podzavest), bodisi v pesniški ekstrapolaciji (stvarnost — sen) — ta odnos je nepreklicno obsojen na golo povratnost, če se ne uspe poglobiti z lastno transcendenco — prozornostjo, z lastno *ekstazo*, pri kateri je odločilna vloga Drugega. Ta poglobitev pa ostaja za nas misterij in prazno je upanje njih, ki bi ob tem povleku v drugost zraven še radi vedeli, „kam gredo“ (surrealist Breton) — zlasti ker je tisti Drugi, ob katerem doživljamo ta najbolj zlahkni proces identifikacije, zastrt v najrazličnejša obličja, od kamna do ptice, od ženske do Boga. In še zlasti, ker nismo sami, ker se izigravamo tudi na družbeni, obči ravni: argument, za katerega je bil Župančič nenavadno dojemljiv. Kako torej? — Prevelika nezaupljivost (malovernost, predsodek?) je ponavadi vzrok, da preveč „motrimo“, ko bi morali zgolj sodelovati: rezultat je nasilna objektivizacija, neustreznost podob, misli, izraza, dejanja. Nepoetična drža skratka, če pod „poesis“ pojmuje mo nenehno živost ustvarjalnega dejanja. Poglobitev in transparentna, ki jo po tradiciji spremlja „mistična noč“ čutov in misli — danes vemo, da je to noč *brezinteresnih* čutov in misli — *sans aucun contrôle de la pensée*. . . surrealizem — ta poglobitev ali povratek odnosa (dveh občujočih posod) na samega in preko samega sebe, ta postopek se prerad izvrže v nepravo, neiskreno ničenje, ki je v prisposodbi še najbolj podobno izvotlitivi. Namesto živega „pretoka“, ki naj mu pesnik služi kot idealen prevodnik, dobimo podzemni rov, v katerega se zaplezamo v brezupni jamarski ekspediciji; umanjkata namreč modro Vergilovo spremstvo in pa predhodna Beatricina obluba, po kateri se je Dante moral

prebiti Zlu do korena, ga preplezati in-se po nenadnem zasuku povzpeti ven — skozi majhen rov, ki pa mu je bil v rešitev — na nasprotno stran bivanjskega, na obrežje gore Vic: „Tam šla sva ven in stala pod zvezdami.“²⁶

Hudič pa je Župančiču velel, naj „stoji in gleda in čuje, kaj ta dva spodaj govorita.“ — Tretje poglavje *Jerala* je znova opis, „ki se ne razveže v dejanje“,²⁷ kot je bilo to v slikoviti volovski prisposodbi drugega poglavja. Če rečemo opis, menimo s tem objektivizacijo (danes bi rekli *mimetični* postopek?), ki teži v neko fantastično posplošenje, tako da si skorajda nadene videz tistega, kar bi nepoučeni um pojmoval kot vesoljni ustvarjalni dej. *Actus purus*. Pesnik meni, da je zagrabil za izvir vsega živega, „prvo spočetje voda, po nevidnih špranjah, materskih kotanjah. . . Bodoče Save in Drave in Volge in svete Gange in Nili slutijo se, čutijo se“. . .²⁸: s prostorskimi pojmi je hotel zapopasti gibanje — in gibanje mu je ušlo iz rok. „Mi tu spod, ravnovesni tihi rod, mi ničesar zase več ne skušamo, položeni brez želja. . . brez želja poslušamo.“ — Tako govori glas mrtvega. In še enkrat: „Ležimo brez želja, mi jih poslušamo. . . da nam je lažji smrti sen.“

Tako govori glas mrtvega. Ki je v sebi uničil gibanje, ker je menil, da se lahko postavi *pred* gibanje (Bergson).

In glas živega? Tudi ta sanja. Sanja, da je *nad* gibanjem: „V meni je pretok. . . tisoč duš, druge išče druga. . . v meni.“

In ta sen, sen mrtvega in sen živega, je vednost, ki je skoraj prebujenje: „V tebi je spočetje. . . v tebi. . .“

Tako govori mrtvi Župančič živemu Župančiču. Oba pa sanjata. Sanjata gibanje, vendar ga samo sanjata. Po manihejsko sanjata bit, ki je nista živela.²⁹

Nemoč metafizike, ki smo jo v začetku zastavili kot ključni problem Župančičevega pesniškega in osebnega razvoja, se na koncu koncev izkaže kot problematizacija biti, kot nemoč(?) bitja. Posameznika ali skupnosti? Veliko vprašanje, ki mu na tem mestu težko odgovorimo. Lucidni Župančič sanja in ve, da sanja — in ve, da za svoj sen plačuje ceho. V tem je naš veliki sodobnik, četudi so ga po izrazu in spontanosti prekosili drugi — bolj moderni, bolj avantgardni, kot se temu reče. Bolj avantgardni v tem, da so svoj sen razpletli bolj na drobno in se delajo, kot da je moč slišati še dlje od točke, ko Jerala prizna hudiču, da le „vidi, kako govorita, čuje pa ne več.“ Avantgarda prisluskuje samo še odmevom, ki se med sabo prepletajo in se le tu in tam, kot vrhunsko roganje, sestavijo v kakšen delček smisla — ki naj bi opravičeval vse to nesmiselno početje. Župančič je ob svojem *Jerali* dokončno začutil, da je njegovo sanjsko pesnjenje kot fata morgana, ki poštenjaka ni vredna. Ali si bo posul glavo s pepelom in odšel ven iz Politeie v samoto in pokoro, da tam dokonča svoj sen v svetosti — ali pa bo ostal v občosti in napihoval naprej svoj milni mehurček, zlasti ko bo videl, da se pesnikom sanjačem pridružujejo tudi drugi sanjači, vseh stanov in poklicev, tja do najhujših sanjačev, brez stanu in poklica — in si bodo vsi skupaj prizadevali za konec civilizacije, ki ji na tihem zamerijo, da jih je rodila za sanje in za nič več? Župančič je skušal spraviti oboje. Umolknil je, vendar ni molčal. Svoje življenje je zaključil kot pesnik prigodničar. A svojo nalogo je opravil. V času sanjskega delirija neke civilizacije je sebi in njim, ki so ga brali, pripravil nekaj trenutkov omame, nekaj svojih „visokih hipov“, ki pa zahtevajo toliko večje iztreženje, kolikor hitreje in nepovratno jih je konec. Tega delirija morda še niti ni prav konec. Bolj ko okoli nas teče kri, prava in intelektualna, bolj se sliši hudičev ukaz: „Sanj hočem od tebe, Jerala!“³⁰ Ali je to smrt ali zgolj prekvašenje Zahoda? Tako velik prerok Župančič ni bil. Srečko Kosovel, njegov večji, a nepriznani sodobnik, je videl dlje: „Rešitve ni. . . , dokler ne umremo pod težo krvi. . .“ (*Ekstaza smrti*).

Tako je pel Kosovel, človek na meji, samotnik. Belokranjska modrost Otona Župančiča pa mu z druge meje odgovarja drugače. To je modrost „batjuške“, ki si nabaše domačo čedro, zapuha in zamežika v nas: morda pa vse skupaj ni nič!

OPOMBE

* Študija je nastala na podlagi raziskovalne naloge o Bergsonu in Župančiču, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira RSS. Za prvi del raziskave, ki analizira Župančičevo zbirko Samogovori, glej A. Capuder, *Bergson in Župančič*, v: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi 1*, Ljubljana 1983, str. 255-265.

¹ Miran Jarc: *Oton Župančič: Mlada pota*. Ljubljanski zvon 1920, str. 182-183.

² Stanko Majcen: *Oton Župančič: Mlada pota*. Dom in svet 1920, str. 137-139.

³ *Jerala*. V: Oton Župančič, *Zbrano delo* (ZD), II, DZS, Ljubljana 1957, str. 95.

⁴ Arturo Cronia: *Ottone Župančič*. Roma 1920, str. 210.

⁵ Izidor Cankar: *Obiski*, v: Iz. Cankar, *Leposlovje-eseji-kritika 1*, Slovenska matica, Ljubljana 1968, str. 210.

⁶ Henri Bergson: *Oeuvres*. PUF, Paris 1970, str. 1374.

⁷ Prav tam, str. 1375.

⁸ Iz. Cankar: *Obiski*, str. 211.

⁹ Prim. ugotovitve urednika ZD Pirjevca o genezi *Jerale* v ZD II, str. 334 in sl.

¹⁰ Prvo poglavje *Jerale*, ZD II, str. 97.

¹¹ Podzemlje, četudi sanjsko, spominja na Dantejev *Pekel*. Župančič se je v letih pred prvo svetovno vojno lotil *Komedije* z nekaj delnimi prevodi.

¹² Iz. Cankar: *Obiski*, str. 211.

¹³ Bergson, n. d., str. 658.

¹⁴ Prav tam, str. 623-635.

¹⁵ „Treba je intuicije, to pa ni stvar uma.“ *Obiski*, n. d., str. 11.

¹⁶ Bergson, n. d., str. 645.

¹⁷ Župančičev zapis 9. maja 1904; gl. O. Župančič: *Izbrane pesmi*, uredil Janko Glazer, Mladinska knjiga, Ljubljana 1963 (Kondor 62), ovitek.

¹⁸ Janko Glazer v spremni besedi k navedenemu delu, str. 124.

¹⁹ Prim. številna mesta, kjer Župančič govori o kesu, pokori, obupu.

²⁰ Pesem *Tiho*, brez besed, ZD II, str. 153.

²¹ *Ljubavne pesmi I*, ZD II, str. 161.

²² Uvod v antologijo *Slovenska sodobna lirika*, Jugoslovanska knjigarna, Ljubljana 1933, str. XXIII; pomislek ob *Jerali*.

²³ *Ljubavne pesmi I*, ZD II, str. 161.

²⁴ Značilna za to držo sanjane možnosti — druženja brez objekta — je druga pesem *Moj Bog*, še iz *Samogovorov* (ZD II, str. 45). Ta visoka dialektika, temelječa na pogojniku („da si. . .“), je zgled za „hipotetični prostor in čas“. Župančič se ga skozi samoironijo zaveda, v tem je ena njegovih največjih posebnosti.

²⁵ Bergson, n. d., str. 432.

²⁶ Dante: *Pekel*, XXXIV, 139. verz.

²⁷ Glazer, n. d., str. 135.

²⁸ *Jerala*, tretje poglavje, ZD II, str. 114-116.

²⁹ Prim. bergsonistično obravnavo svobodnega dejanja (Bergson, n. d., str. 118-126). Župančič je verjetno ni bral, a se je kljub temu dobro zavedal svoje vloge opazovalca, ki gre vse bolj na rovaš avtentičnega ustvarjalca.

³⁰ Sanjski pretok namesto bivanjskega, sumiramo še enkrat; posledica je ponovni zdrsljaj na dualistične pozicije (novo)kantovskega kova, na relativizem z monističnim videzom in hotenjem.

Razprava v prvem delu primerja dva prevoda Byronove *Parizine*, pri čemer ugotovi, da je starejši prevajalec (Prešeren) v svojem besedilu opravil delo prevoda (interpretatio) in presaditve (transplantatio), medtem ko predstavlja mlajši (Menartov) prevod predvsem prenos (translatio) teksta izvirnika v lastno pesniško normo. Drugi del razprave poskuša na temelju omenjenega rezultata ponovno ovrednotiti Prešernov prevajalski prispevek v Parizini za zgodovino slovenskega prevajanja.

Marjan Strojan

PARIZINA Dva prevoda

Je čas, ko slavček v mraku vej

V hierarhiji letnih časov je čas, ko poje slavček v mraku vej, na najvišji in najbolj zlizani stopnici. Tu je začetek romarskih poti (pri Chaucerju in Langlandu), čas avanture (pri Gottfreddu von Strassburg in Chretienu de Troyes), to je nemški maj, ki je hkrati že poletje, ko „Sommerwonne“ stori, da so pozabljene „Wintersorgen“. Ta maj je hkrati tudi april, francoski in od tod angleški mesec Ljubezni, ko blag dež prši z višin in ko „(in den Aberillen) so die Blumen springen“. Toda ker je Maj med nemškimi pevci Ljubezni tako prevladujoča personifikacija plojenja in obnove, da obstaja celo glagol „es maiet“, ki v eno besedo dejavno veže vso prigradnost teh veselih dni, nastaja vprašanje, ali se ta nemško-francoski verz Heinricha von Veldeke, ki ga navaja Jacques Le Goff,¹ sploh nanaša na karkoli predmetnega, na kakršnokoli zunajliterarno predmetnost. Marie de France piše npr. o poletnem večeru, ko gozdovi in polja spet ozelene in zacvete sadovnjaki.

Ni mogoče zanikati dejstva, da se v tem ali onem kraju pomlad prične prej kot v kakšnem drugem. Toda stvar, ki je lahko zelo usodna za realno življenje, ima v literaturi na prvi pogled bolj neobvezen značaj. Preprosta dejstva življenja, ozeleneli ali še pusti pašniki zgodovine se dogajajo brez konteksta, spet in spet podrejeni kakršnemukoli (npr. vojaškemu) namenu. Literatura živi samo v kontekstu: če nemški minnesänger poje proti svoji lastni tradiciji v smislu Francozov, to za frate in konje na Bavarskem ali v Hessenu še nič ne pomeni. Vsebina njegovega petja je v „tempus verum“: maj ali april je čas pomladi-poletja ali drugače - letnega časa, ki je v ostrem nasprotju z zimo in pojmovno izraža več tega nasprotja kot katerikoli koledarsko ugotovljivi mesec v letu. Predstavlja vrhunec tega nasprotja, ne da bi bil v merilu časa, poti ali prostora od svojega drugega pola nujno tudi najbolj oddaljen. Gre za nasprotje v pojmovnem smislu; za koncept. Tempus verum je literarna norma.

Kolikor so vsi omenjeni teksti podvrženi času, ki jih normira kot literaturo, nastalo znotraj ene tradicije, toliko so si podobni. Razlike med njimi so konvencionalne in kot take rezultat časa, ki ni več čas literature, ampak čas sveta, v katerem je bila napisana. Čas književne norme, ki je nad konvencijami časa, pa je odmerjen po tradiciji, v kateri se prenaša. To je neprecenljive vrednosti za prevajalca. Omogoča mu, da kot subjekt-avtor opravi v prevodu in s prevajanjem tisti del posla, ki ga imenujem *translatio* ali prenos književnega dela iz ene tučasne strukture v drugo, iz enega sveta v drug svet. Prav glede na ta postopek bi rad v prvem delu razprave, ki zadeva dva slovenska prevoda Byronove *Parizine*, pokazal:

— prvič, kako je mogoče znotraj ene tradicije opraviti prenos literarne norme takrat, ko konceptualna razlika ne šteje;

— drugič, kaj se zgodi s prevodom, ki je narejen skozi konceptualno razliko.

Glede na rezultat prvega dela poskušam v drugem delu razprave s stališča zgodovine prevajanja na Slovenskem ponovno ovrednotiti Prešernov prispevek.²

* * *
„Spomladi ali v zgodnjem poletju 1912,“ piše Ezra Pound, „smo se s H. D. (Hildo Doolittle) in Richardom Aldingtonom odločili, da se strinjamo o treh sledečih principih (glede 'nove mode' v pesnjenju)“ [navajam v angleščini]:

1. „Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.“
2. „To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.“

[Tretja točka zadeva ritem in metrum in tu ni relevantna].³

Ko Graham Greene v avtobiografiji govori o načinih in načelih svojega pisanja, med drugim pravi, da ni težjega pisateljskega opravila kot napisati (ne: opisati) „akcijo“. Ko poskuša najti ustrezno formulo, skoraj dobesedno ponovi obe točki Poundovega manifesta, čeprav je med obema tekstoma minilo več kot pol stoletja.⁴

Ti dve izjavi sta mi prišli na misel, ko sem pred časom spet prebiral Menartov prevod Byronove *Parizine* na temle mestu v šestnajsti kitici:

Na glavi sonce mu drhti. . .
Menih šepeče. . . tih kleči. . .

Pred seboj takrat nisem imel izvirnika, toda za leto 1815 sta mi verza zvenela premočno, preveč „direktno“, neposredno, pa naj gre za „subjektivno“ ali „objektivno“ slikanje stvari oziroma „skopo“ prezentacijo. To je mesto v drugem delu pesnitve, kjer se Byron vrača k časovnim določilom dogajanja z navidezno ponovitvijo, s figuro, ki se glasi:

Je tihi čas, ko za gore
poletno sonce tiho gre,
poletno sonce, ki prešlo
je z žgočim žarom vso zemljo.

Vsi se najbrž spomnimo prve kitice *Parizine*, na katero se nanašajo ti Byronovi verzi („je čas, ko slavček v mraku vej“ itd.). V estetskem rezultatu se tihi čas veže na tih napev, ki ga v prvi kitici pojeta slap in sapica v samotno uho. Pesnik to stori izključno zaradi učinka, ki ga lahko prepoznavna melodija in ton opravi v stiku z verzi, ki s postavitvijo svetlobe in svetlobnih učinkov na odrsko podani sceni povsem zanikajo prvotni vtis. Žar prej žgočega sonca daje Byronu (Menartu) priložnost, da brez ceremonij pove, kako večerni žarki se bleste na kodrih Hugove glave, s čimer je opravil že pol posla do verzov:

a še svetlejši soj luči
je pal na jeklo, ki blešči
pred njim v pošastnem se žarenju —
oh! strašno je slovo življenju!

Za Byrona niti ne preveč zapleteno dogajanje (za razliko recimo od tistega v pesnitvi *The Giaur* idr.) je tu časovno povsem trdno določeno. Poteka v iluzionizmu časovne perspektive. Byron ločuje med pomladjo in poletjem; pomlad, s katero začenja, prikaže v mraku, ko se že blešče prve zvezde, poletje v trenutku pred tem, ko zahaja sonce. Pesem se, razen epiloga, godi v natančno podanem časovnem zaporedju pomlad — poletje. Oba letna časa mu služita za prolog, pa tudi kot opis prizorišča.

Toda v hipu, ko se znajdemo v dogajanju, izvleče Byron iz rokava svoj drugi adut: literarno normo izkorišča, po plati njene takojšnje razpoznavnosti, v njenem literarnem bistvu, to je prav kot literarno normo, da bi jo

kontrastiral; takoj postavi obnjo „akcijo“, potek dogajanja, ključni trenutek fabule. A prave akcije je kljub napetosti v njem malo: že na prvi pogled je jasno, da se med osebami in v njih dogaja mnogo več, kot se na prizorišču zgodi. Opravka imamo torej z „dramatično situacijo“. Prvi hip bi nemara pomislili, da gre za preprosto naracijo v običajni tretji osebi (avtorski ali vsevedni pripovedovalec), pri kateri je v takih primerih v navadi, da se napetost ustvarja iz konteksta, torej iz same situacije, podkrepljene z našo vednostjo o poprejšnjih dogodkih, z glasom (tonom) pripovedi in z ustreznimi retoričnimi figurami ter drugimi podobnimi pomagali. Toda v našem primeru, potem ko pesnik v dveh verzih opravi s Hugovim spovedovanjem in objokovanjem, potrebno napetost doseže — po vsebinski plati — z aluzijami, tehnično pa z menjavo glediščne (zorne) točke, z nenadnim bližnjim pogledom v detajl, ki ga s hitrim rezom postavi v prvi plan in ki postane viden v hipu, ko se ga dotakne svetloba. In to v logično sugestivnem zaporedju: kodri, bel vrat, meč. . . Sonce se je spremenilo v svetlobno telo, patetika je rezultat montaže. Skratka: če sem hotel opisati prizor, kakor mi je bil predstavljen, sem si moral pomagati s terminologijo, ki je nikakor ni najti ne v retoriki ne v stilistiki ne v kakšnem klasičnem priročniku o pesniških vrstah. Uporabiti sem moral termin „dramatičen“, vendar v nekem posebnem smislu, do katerega bo treba šele prodreti in ga okvalificirati.

Kot rečeno, tisti hip nisem imel pri roki Byrona, Prešeren pa tega mesta ni prevedel, zato se bo, preden se ga spet lotimo, treba ozreti po mestu v *Parizini*, ki bi po podobnosti v celotnem ustroju pesnitve in po postopkih ali načinih ubeseditve še najbolj ustrezalo. Predlagam, da takšno mesto poiščemo brez pomoči izvirnika, da ga poskušamo izluščiti iz obeh obstoječih prevodov, da nam bo, ko bomo oboje primerjali z Byronom, jasno, za kakšne primerjave gre.

Takšno mesto sem našel v sedmi kitici prvega dela pesnitve.

Prešeren:5

Prijel je v nóžnicah za meč —
 préd, ko ga snel, nazaj zagnal,
 des' ni živeti vredna več,
 kak bi tak lépo reč končal,
 smejočo v spanju jo zaklal! —
 Še več, on ne zbudi je cló,
 al gleda, de če se zbudí
 iz njé zamáknjenja, ji kri
 bo zmrznila, zaspala bo! —
 Tamnó brlí tam lampa v kót',
 v soparen děbel čĕla pót.
 Molčĕe zdaj ona spi, al reví
 so v njĕga mislih šteti dnevi.

Menart:

Z roko je jeklo poiskal
 in ga — položil spet nazaj.
 Da bi to lepo stvar zaklal?
 Ne bi je mogel! Vsaj ne zdaj,
 ko spi, ko gleda njen smehljaj. . .
 Še več! Še prebudi je ne,
 temveč le nemo vanjo zre
 s pogledom, ki jo umori,
 če le za hip odpre oči. —
 Brleča luč v obraz mu sveti
 in v znojnih kapljah se iskri. . .
 In ona spi, brezglasno spi —
 a njeni dnevi so došteti.

Položaj v sedmi kitici pesnitve je v resnici podoben tistemu v šestnajsti. Zunanje akcije je malo, junak (tam Hugo, tu Azo) je podan v razmerju do soigralca (v prejšnjem primeru menih—spovednik, zdaj žena), ki je v izrazito pasivnem položaju. Vse, kar se zgodi, je v šestnajsti kitici Hugova spoved, v sedmi pa imamo opravka z nekakšno anti-akcijo, njenim navzdol stopnjevanjem zanikanjem: Azo ne potegne meča, ne zakolje Parizine, še več, celo prebudi je ne. Toda v šestnajsti kitici se, po Menartu, od prizora vsem ježe lasje in še krutim stiska srce, v sedmi pa bi bil rezultat Azovega pogleda,

ko bi se Parizina zbudila, zanjo vsaj hudo razburljiv, če že ne katastrofalen: zmrznila bi ji kri in bi zaspala, oziroma bi jo, po Menartu, njegov pogled umoril, če bi le za hip odprla oči. Pri vsem tem je v šestnajsti kitici edino akcijo, ki jo Byron v sedmem in osmem verzu opiše kot spovedovanje in objokovanje, prevajalec podal kar najkrajše v dveh glagolih, ko je zapisal:

menih sepeče. . . tih kleči. . . ,

dočim je v sedmi kitici to opravil takole:

Z roko je jeklo poiskal
in ga — položil spet nazaj.

Prešeren:

Prijel je v nožnicah za meč,
před, ko ga snel, nazaj zagnal.

Pri Menartu imamo spet dva glagola (poiskal: položil nazaj), ki mu povsem zadoščata za opis dogodka, ker si intencionalno nasprotujeta. Prešeren ravna podobno (prijel: nazaj zagnal), vendar je znotraj iste dramaturgije uporabil drugačen prijem, uvedel je tretji glagol.

Pri Prešernu je položaj takle: prijel : pred ko ga snel : nazaj zagnal. Vendar je logika poteka v istem dogajanju različna: prijel — ga ni snel — zagnal nazaj. Stvar je v podrobnostih še bolj zapletena. Ker je Azo prijel za meč, pričakujemo, da ga bo tudi snel (A — B), zakaj če A, tudi B. Toda zgodi se, da ~ A (glagolska zveza nazaj zagnati) „prehiti“ B, zato je B zaničan (A : ~ B). Potek dogajanja A : ~ A je v resnici takle: iz A sledi ~ B, ker ~ A. Ker je Azo vrgel meč nazaj, še preden bi ga utegnil sneti, ga ni snel: če ~ A, tudi ~ B. Zgradba je torej logično ustrezna. Ključna je tu časovna perspektiva: Aza obide misel, da bi lepo Parizino pokončal z mečem, kar bi se najbrž tudi zgodilo, ko bi mu, kot zvemo iz tretjega in četrtega verza, tega ne preprečila njena lepota: do ~ A in zato ~ B pride prav spričo moči te intervencije. Prešeren je to povsem dosledno realiziral s konstrukcijo drugega verza: pred ko ga —. Zato se prva dva verza tudi v resnici gladko bereta: prijel — ni snel — zagnal. In ker Azo ne ubije Parizine — saj je vendar lepa — je akcija pojasnjena tako v odnosu do sledečih verzov kot od teh nazaj, torej v verzu samem.

Menart se odloči za drugačen postopek. Pri njem imamo opraviti samo z opozicijo A : ~ A. Vse drugo nakaže z grafičnim znamenjem (—). Zato mora stvar nekoliko razložiti: potrebuje pojasnila.

Da bi to lepo stvar zaklal?
Ne bi je mogel! Vsaj ne zdaj,
ko spi (. . .)

Prešeren ne uporabi vprašalnega stavka, saj bi šlo pri njem v tem primeru zgolj za retorično figuro, zato lahko (ima dovolj prostora) vzklikne, da čeprav Parizina ni več vredna življenja,

kak bi to lepo reč končal,
smejočo v spanju jo zaklal!

Podobno kot v šestnajsti imajo tudi v sedmi kitici svetlobni učinki precejšnje teže. Toda prevajalca jih ne vidita v isti luči:

Tamnò brlí tam lampa v kót',
v soparen děbel čĕla pót.

Brleča luč v obraz mu sveti
in v znojnih kapljah se iskri. . .

Razlike med prevajalcema so očitne tudi v zaključku sedme kitice:

Molčé zdaj ona spi, al reví
so v njĕga mislih šĕti dnevi.

In ona spi, brezglasno spi —
a njeni dnevi so došĕti.

„Molče spati“ v tem primeru ni nesmiselna formulacija, zakaj do zapleta in tragedije v pesnitvi je prišlo prav zato, ker je Parizina „spala govoreč“. Prešeren poudari razliko tega hipa do analogne situacije v šesti kitici: molče zdaj ona spi. Ta „zdaj“ je tudi trenutek neposredno po Azovi odločitvi: prvič v pesnitvi je Azov sklep podan kot dokončen, kot nikogar drugega, ampak prav njegov nepreklicni sklep: reví so v *njega mislih* šĕti dnevi. Azo je tiran, absolutni gospodar nad življenjem in smrtjo svojih bližnjih, ki so v tem izenačeni z njegovimi podložniki. Azo v pesnitvi je fizična plat moralnega zakona, ki ga predstavlja.

Menart tega ne pove. Stavek začne z „In“ bržčas zaradi videza ali potrebe po logičnem nadaljevanju, potem ko je pustil prejšnji stavek odprt, vendar tako, da gradnja misli ni dosti drugačna kot v prejšnjih primerih; druga trditev poudarja nasprotje do prve: *čĕprav* ona spi, brezglasno spi, *so* njeni dnevi došĕti. To je razlika med videzom in tistim, čemur bi lahko rekli resnično stanje stvari, ki jo prevajalec znova povsem ustrezno nakaže z grafičnim znamenjem in obliko. Znak (—) pa ima še drugačno funkcijo: pove nam na prav posebej očitni način, da se Parizina ne zaveda resnice, ki jo je doletela, da je to njeno stanje nekaj trajnega in da se Parizina in njena resnica dogajata ločeno.

V šestnajsti, pa tudi v sedmi kitici *Parizine* nam pesnik slika prizor, ki bi ga zaradi nekaterih njegovih posebnosti lahko opisali kot dramatičen. Tovrstna analogija bi, ko bi nam šlo za celoto, morala zajeti tudi vso šesto kitico, ki se dogaja na istem prizorišču in obsega ključni dogodek pesnitve, Parizinino sanjsko spoved, ki motivno uvršča celotno pesnitev v kontekst spovedne tradicije (*confessio*) na ozadju sanjskega izročila latinske in vulgarne evropske književnosti. Glede na to, kar vemo iz zgodovine, bi tudi v Byronovem primeru pričakovali „moralno zgodbo“: in res jo Byron že v *Advertisement* tako tudi predstavi; moralnost svoje pesnitve brani z avtoritetami.⁶

Dejstvo, da je *Parizina* „moralna povest“, zgodba, ki temelji na „doctrina de moribus“ (kakorkoli se je že sodobnikom utegnila zdeti nemoralna), je za nas pomembno. S tem je utemeljena njena „dramatičnost“: njena patetična kazuistika, ki bi se sicer zdela sentimentalna ali smešna, je predstavljena na raven argumenta in ilustracije, razumeti jo je mogoče celo kot *translatio* v izvirnem, grškem pomenu — kot metaforo. Čĕprav bi v Byronovem primeru „preneseni pomen“, zadevajoč pesnikov osebni etos, utegnili vsebovati komaj kaj, kar bi se moglo povzpeti do ravni etičnega argumenta, pa utegne prav ta, za slog nevarna raven zatreti v prevajalcu željo po prenosu konkretnega fizičnega detajla, giba itn. in s tem zamegliti „akcijo“. Kot piše C. S. Lewis: „Tisto, kar jezik le stežka zmore in v tem le redko uspeva, je posredovanje informacije o zapletenih, kompleksnih fizičnih oblikah in gibih. Zato so opisi teh reči pri starih piscih skoraj vedno nerazumljivi ali nejasni. Zato tudi v vsakdanjem življenju sami od sebe nikdar ne uporabljamo jezika v te namene: narišemo diagram ali pa se lotimo pantomime in gestikulacij.“⁷ Nič ni pomembnejšega za akcijo kot fizična plat

njene uprizoritve, nas je opozoril Greene. . . In ker nas je Pound seznanil s principi, po katerih skuša te reči reševati sodobni pesniški izraz, je razumljivo, da bomo tej plati prevoda posvetili posebno pozornost.

Oznaka „dramatičen“, ki smo jo uporabili v začetku, je zdaj že nekoliko natančnejša, še posebej, ker Byronovo poemo za takšno posebno rabo brez škode razvežemo v niz ali vrsto dogodkov, ki imajo enotnost in potek (gledališke) igre in ki vodijo v katastrofo ali potešitev (konzumacijo), oziroma so — kot dramatični — pripravni za takšno predstavitev. S tem v zvezi je bolj ali manj nekaznovano mogoče govoriti tudi o prizorih, situacijah in slikah.

Oba prizora sta postavljena v razmerju življenja in smrti. Toda scena je različna. Medtem ko je grozljivost v šestnajsti kitici posledica aluzij (obsojenec kleči na javnem mestu vsem na obeh, luč pade na njegov vrat, meč itd. — skratka, priča smo scene usmrtitve, vendar pa — in v tem je ves srh — glava ne pade in obsojenec je kljub temu, da ga je v očeh občinstva doletela smrt, še vedno živ), nas v sedmi kitici pesnitev popelje v trenutek intimne drame. Njen prostor je tesen, mračen, nekako zatohel. V svetlobi brlivke v kotu spalnice ugledamo Aza, ki prime za meč, ga morda napol izvleče in ga še v istem hipu z dramatično kretnjo požene nazaj v nožnico. Kako naj bi neki zaklal tako lepo stvar, kot je njegova nezvesta žena! Toda zlomek ni v tem, da mu je nezvesta. Njeno razmerje, ki se je hip poprej razkrilo Azu v tako dramatičnih okoliščinah, ni navadna promiskuiteta, ki si sicer že sama na sebi zasluži ostro kazen. Azo jo gleda. . . Kriva je: njen greh je incest. Če bi Parizina v tistem trenutku odprla oči, bi ji zledenela kri in izgubila bi zavest — znova bi omahnila v spanec. Azu se na čelu nabirajo debele kaplje znoja, vidimo jih kljub mraku v čumnati, v mraku slutimo obraz in muko, ki je dosegla tisti romantični vrhunec, ki se v trinajsti kitici ob podobnem naporu razodene z bolezenskimi znaki kot nekaj trajnega, kot trpljenje, na katerega je junak zdaj obsojen in v sklopu pesnitve dokončno pogubljen kot živ primer človeške tragedije v romantičnem slogu. Azu je zavrela kri. Čeprav razen imena Parizina ni v spanju izdala ničesar, je njena usoda zapečatenata. In zastor padé.

V Menartovi režiji je opisani prizor vse kaj drugega. Prizorišče je svetlejše, o kakšni tesnobi ali zatohlosti ni sledu. Tu sta Azo in speča lepotica, njegova roka skoraj nezavedno poseže po jeklu, ga otiplje (v razburjenju ga morda ne najde takoj, čeprav je brez dvoma vajena kretnje) in ga — enako tiho — položi nazaj. Bi jo nenadni zvok ročaja, ki žvenkne ob ustje nožnice, utegnil vreči iz sladkih sanj? Namesto Prešernove dramatične kretnje pritajeno in nerazložljivo dejanje, skoraj kot bi se Azo zbal, da se utegne princesa zbuditi. . . Očitno je naslikana v zapeljivo lepih potezah, toda njen videz le še poudarja razliko do resnice tega trenutka, ki je, kot bi morda lahko sklepali iz Menarta, tako velika, da jo je mogoče premostiti samo s šokom. Če bi v tem hipu odprla oči, bi, kot pravi prevajalec, ne samo ponovno izgubila zavest, temveč umrla od šoka, ki pa je morda tudi Azov lastni šok, šok pred lastno resnico: Azov daljni greh je prigan do konca, v entelehijo greha.⁸ Ta poudarek je sicer mogoče iz Prešerna izpeljati, vendar ga kot takega pri njem ni najti. Prešeren opiše Parizinino somnambulno stanje kot zamaknjenje. Ta označba bi v Menartovem primeru veljala tudi za Aza. Kaj v njegovi postavitvi prizora, neodvisno od interpretacije, sploh vidimo? Najprej ugledamo Aza (v celoti, v postavo), kako okleva in se odloči, da ne bo ukrenil ničesar (v četrtem verzu). Nato vidimo Parizino, ki spi, takoj zatem (v detajlu) njen smehljanje. . . Potem nam pesnik dovoli droben hipec premisleka (. . .) — da, lepota je nedvomno dovoljšen razlog za odstop od namere! — preden nam pokaže Aza, zdaj v še bolj intenzivni

drži (še več, še prebudi je ne), in njegov šokirani, smrti polni, že kar morilski pogled. Spet samo hipen pogled nanjo: bo morda odprla oči — zadržimo dih (.—). A že sledi detajl Azovega obraza, ki je, ne morem reči drugače, zoomiran v iskrenje znojnih kapelj in v bližinskem planu zadržan (. . .).⁹ Nato prehod in pesnik nam nazadnje spet pokaže Parizino, a po možnosti pod drugim zornim kotom, zakaj — in tu nastopi obrat — resda še vedno spi, brezglasno spi, toda to je zdaj Parizina, katere dnevi so došteti.

Medtem ko med obema tekstoma na prvi pogled ni večje razlike, pa je prav tako v prvem hipu jasno, da iz Prešernovega besedila ni mogoče napraviti scenarija. Vse, kar stoji zadaj, za zapisano predlogo, je kvečjemu glas, občutek diskurza, ki ga na dramatično poudarjenih mestih prestopi le večšina pripovedovalca.

He pluck'd his poniard in his sheath,
But sheathed it ere the point was bare —
Howe'er unworthy now to breathe,
He could not slay a thing so fair —
At least, not smiling — sleeping — there —
Nay more: — he did not wake her then,
But gazed upon her with a glance
Which, had she roused her from her trance,
Had frozen her sense to sleep again —
And o'er his brow the burning lamp
Gleam'd on the dew-drops big and damp.
She spake no more — but still she slumber'd —
While, in his thought, her days are number'd.

V zgodnjih izdajah Byronovih pesmi do leta 1842 ni opaziti večjih redakcijskih razlik, tudi izvod iz Smoletove zapuščine, ki ga je po tradiciji imel v rokah Prešeren, je v primerjavi s sočasnimi izdajami na obravnavanem mestu brez opaznih posebnosti.¹⁰ Podobno se Prešernov prevod v Kosovi izdaji skoraj ne razlikuje od rokopisa,¹¹ tako da lahko, z določeno pozornostjo do redakcijskega poročila na strani 259—260 omenjene izdaje, izvirnik brez oklevanj primerjamo s Prešernovim prevodom obravnavanega mesta.

Nekatere posebnosti, ki se pojavljajo v sodobnejših angleških izdajah Byronovih del, so zvečine plod postopne standardizacije v zadevah pravopisa in interpunkcije, ki se za razliko od same jezikovne rabe v kasnejši angleščini opazneje spremenijo. To velja tudi za znamenja za izpust zloga (apostrofiranje), posebej na mestih, kjer v moderni angleščini takšnega zloga ne izgovarjamo — ali skoraj ne izgovarjamo več. Vse ostalo je za nas zanemarljivo, še posebej, ker je raba ločil v angleščini precej svobodna in tako dostikrat prepuščena razumevanju ali samovolji vsakokratnega izdajatelja.

Že na prvi pogled, grafično, sta si v Prešernovem primeru izvirnik in prevod dovolj blizu. Prevajalec uporablja ločila po smislu in se funkcijsko, v stavku, ne razlikuje pomembneje od tistega, kar zapiše Byron. Na primer v šestem verzu (Nay more: —) vejica v prevodu povsem zadovoljivo opravi pomensko funkcijo pomišljaja v izvirniku. Edina pomembna razlika je opazna v petem verzu, ki pa ga Prešeren tako ali tako poda samo približno po smislu in kjer ne prevede fraze „at least not“, kar pa Menart opravi že v četrtem verzu, torej *ne* na istem mestu kot izvirnik.

Prešernov prevod je mnogo bolj zvest od kasnejšega, ki celo izpušča iz teksta cel verz (He could not slay a thing so fair —). Tudi sicer Prešeren z izvirnikom skrbno ravna. Cela kitica razpade v štiri bolj ali manj enotne

miselne in pomenske sklope različnih dolžin (vrstice 1—5, 6—9, 10—11, 12—13), česar se prevajalec natančno drži. Tako poskuša prenašati celo stavčne konstrukcije izvirnika v ustrezno slovensko rabo (But sheathed it ere the point), ustrezno prevede predmetnost in stanje (big, damp v enajstem, trance v osmem verzu) in pove celo nekaj več kot izvirnik, saj je lampo postavil v kot (brez dvoma zaradi rime), česar Byron ne omenja. Za navrh pa vse to opravlja na natančno določenem mestu, v izvirniku ustrežajočem verzu.

Najbolj opazna formalna poteza starejšega prevoda je dosledna vzorčna raba rime tudi na mestu, kjer sta pri Byronu (šesti in deveti verz) stika morda za odtенок bolj izpraznjena (zbudi je c'lo — zaspala bo; not wake her then — to sleep again). To je najbrž pri Byronu posledica dejstva, da sta sedmi in osmi verz stavčno polneje realizirana, dočim pri prevajalcu osmi verz razpade na dve polovici s po štirimi zlogi, s tem da prvi dodamo še zadnja dva zloga sedmega verza (enjambement: ji kri bo zmrznila), zaradi česar je pot od rime do rime slišati krajša. Tako je tudi z metrumom: Prešeren je doslednejši, vendar to ne pomeni, da ne prevaja Byronovih svoboščin. . . . teh niti ni. Byron ima že po tradiciji več manevrskega prostora, ki ga izkoristi v devetem verzu, vendar je to malenkost. Prešeren poišče boljše možnost, in ker mu tudi pomensko ustreza, seveda ne okleva. Opaznejše so razlike v melodiji (dolžini in poudarkih na metrično neopudarjenih mestih), vendar, ker Prešeren svojemu avtorju sledi v stavkih, ga večidel ujame tudi z glasom:

4:5 zlogov	She spake no more — but stil she slumber'd
6:3 zlogov	Molčé zdaj ona spi, al reví
4:5 zlogov	While, in his thought, her days are number'd.
5:4 zlogov	so v njega mislih šteti dnevi.

Ker slovenski prevod sledi izvirniku v rimi in ker na poudarku udari ob isti pomen (v angleščini: but still — his thought; v slovenščini: al reví — v njega mislih), razlik v metrični shemi niti ne opazimo. V tem pogledu se teksta spet bistveno razlikujeta na že omenjenem mestu v petem verzu.

V Prešernovem prevodu še najbolj motijo nekatere okornosti, ki pa so razen ene ali dveh izjem historičnega značaja in prej kažejo na pesnikovo provenienco kot na zgodovinske ostanke pesniške nespretnosti ali prevajalske ihte. Nožnica kot množinski samostalnik, soparen debel čela pot, nerodna konstrukcija v sedmem in osmem verzu. . . . gotovo ne prispevajo h gladkemu branju. Vendar, če si jih poskusimo prevesti v sodobnejšo obliko, tako da ohranimo njihov namen in pomen, opazimo, da so vse prej kot šibke; in to toliko bolj, kolikor zahtevnejše so glede na operacijo, ki jo v procesu prevoda opravljajo. Od trinajstih rim jih je še danes devet enako uporabnih kot v času nastanka, eno je uporabil tudi Menart.

Pri metrumu je za današnjo rabo najtežji problem izpuščanje zlogov. Tu je bila našim poetom ukinjena licenca približno v istem času kot Angležem. Ker sedma kitica v Prešernovem prevodu ne premore niti enega samega mašila (tako tudi pri Menartu), njegovih metričnih rešitev danes ni več mogoče ustrezno uporabiti, saj so nezamenljive. Drugače povedano: v sedmi vrstici mora Menart namesto veznika al zapisati temveč, kar je v hierarhiji pomenov njegov prvi in najmočnejši ustreznik (obe besedi v svojem historičnem kontekstu v celoti ustrezata angleškemu but), toda Menart je zato za zlog na slabšem, tako da misel na marsikatero „dobesedno“ rešitev, ki se ponuja kar sama od sebe, odpade: „temveč“ je namreč na mestu, kjer stoji, logično stavčna konstanta in kot tak nezamenljiv (he did not . . . But). Podoben problem tiči v tretjem verzu (howe'er — des'), kjer ima Prešeren to zgodovinsko prednost, da prevaja njemu sodoben tekst na mestu, kjer se je

pesnik izvirnika odločil za isto možnost, medtem ko Menart ta verz kot rečeno izpušča in to kljub temu, da je na videz sorazmerno lahek (npr. možnost: čeprav ni vredna, da živi, kar bi bil prevod Prešernove rešitve — zahteva samo spremembo rime v prvem verzu). Toda že ta, na prvi pogled drobna korektura bi Menartu v nadaljevanju podrla ves prizor, ki bi ga ne mogel več zlahka pripeljati do tistega, kar se njemu zdi bistveno, do lepe, elegantne rešitve, ki pojasnjuje celotno dejanje: do vnaprej zastavljenega cilja v verzu:

Vsaj ne zdaj,
ko spi, ko gleda njen smehljaj. . .

Razlika, vsaj tista najpomembnejša, torej ni v tehniki, ampak v videnju stvari, v konceptu. Da je to res tako, potrjuje najbolj opazna posebnost med Menartovimi oblikovnimi rešitvami, sprememba razporeditve rim na zaključku kitice, ki jo prevajalec vpelje že kar v prvi kitici:

in v zraku tisti medli sij,
svetlo teman, temno mehak,
ki v njem še iskra dneva tli,
ko v soju lune že zamira mrak.

V sedmi kitici se odloči še za drugačen prijem:

Bleča luč v obraz mu sveti
in v znojnih kapljah se iskri. . .
In ona spi, brezglasno spi —
a njeni dnevi so došteti.

Prešeren in Byron uporabljata ves čas tisto inačico zaporedne polne rime v zadnjih dveh verzih, ki je značilna za angleško obliko soneta, v kateri moč ustreznih ujemanj se fonemov sovpade s konvencijo (vkup-pridenjem) pomena, kar daje misli, dejanju itd. vtis neke dokončnosti, sklepne ugotovitve stanja, rezimeja ali sentence, kakor to Menart posname v šesti kitici:

postranski sin njega in nje,
ki ji prevaral je srce,
sad Bianke, ki se ji je klel,
da vzame jo — a je ni vzel.

Seveda tudi forma sklepa v različnih sistemih prestopnih in oklepajočih rim opravlja podobno nalogo, vendar drugače in z drugačno pesniško namero: medtem ko zaporedje rim nosi v sebi nekak pripovedni ton, saj vezava polnih zaporednih stikov največkrat določa tudi stavek in ritem, je končni vtis prve in sedme kitice pri Menartu popolnoma drugačen. Toda poskusimo drugače:

in v zraku tisti medli sij,
ki v njem še iskra dneva tli,
svetlo teman, temno mehak,
ko v soju lune že zamira mrak.

Če tako postavimo stavek, je prevajalčev namen takoj očiten: figuro specifikacije v funkciji stopnjevanja, ki je na tem mestu odlika izvirnika, bi na ta način posnel v formo stavka, ki ji v ničemer ne ustreza, ker je v zapovrstno konstruirani naraciji brez potrebnega čustvenega naboja:

And in the heaven that clear obscure,
So softly dark, and darkly pure,
Which follows the decline of day,
As twilight melts beneath the moon away.

V formi ab ab postane prvi stavek b vrinjeni stavek, s čimer odpade potreba po figuri, ker jo — prvič — nadomešča položaj in — drugič — opozicija soft-pure (svetlo-temno) in figura ponovitve (teman, temno). S tem se pomen sicer rahlo spremeni, pridobi pa se potrebna pesniška drža (estetiziranje) in čustveni naboj.

V sedmi kitici je položaj takle:

Breča luč v obraz mu sveti
a njeni dnevi so došteti.

Dve med seboj neodvisni ugotovitvi sta postavljeni v rimo na principu kontrastiranja, kar daje zadnjemu verzu videz objektivnosti in s tem toliko večjo težo. Ker je v prvem primeru objektivnost posledica kontinuitete misli (tisti medli sij, svetlo teman. . .), sledi, da je bil v drugem primeru prevajalčev namen najprej in predvsem kontrast, ki bi sovpadel tudi s pomensko strukturo stavka.

Seveda bi že ob prvi kitici lahko pedantno ugotavljali še celo vrsto odmikov, razlik ali poenostavitev, ki si jih prevajalca privoščita v odnosu do izvirnika. Toda kar nas tu zanima, je možnost ali nemožnost intelektualne bližine ali stika med izvirnikom in prevodom. Menartov prevod pojasnjuje (slika) svojo lastno razliko — tisto, kar je „vmes“. Posebnega premisleka bi bilo vredno vprašanje, ali je ta razlika „pomanjkljivost“ ali ne.

Zadnji verz prve kitice se glasi:

As twilight melts beneath the moon away.
ko v soju lune že zamira mrak. (Menart)
kadar se vmika luni sivi dan. (Prešeren)

Menart bi mirne duše lahko zapisal „ko v soju lune že topi, gubi itd. se mrak“ in bi bil prevod „dobeseden“: možnosti na temo raztapljanja in podobnega je še več. Zdaj bi se lahko postavili z vprašanjem, zakaj tega ni storil, saj morda kitica po tej spremembi ni slišati nič slabša; čeprav je to, kot bi pritegnilo splošno mnenje, na tej stopnji že stvar posluha ali kar pesniškega okusa. Toda resno je mogoče vprašanje postaviti šele od tod dalje: zakaj in kako je to stvar posluha in okusa? — Na del tega vprašanja seveda ni mogoče zanesljivo odgovoriti, na drugi del pa odgovarjata tale Prešernova verza iz *Lenore*:

Armada komaj je odšla,
Lenora vrže se na tla,

Namerno sem izbral tekst na mestu, kjer se jezikovni normi diahrono in sinhrono stikata. A kljub temu Menart v podobnem položaju nikdar ne bi uporabil te rešitve, še posebej ne, če vemo, da Lenora že v naslednjem verzu

lase si črne ruje,
se grozno togotuje.

Menart bi tega ne povedal tako; pa ne zato, ker bi hotel namenoma pačiti original, temveč zato, ker bi s takšno odločitvijo pačil njegovo hotenje — kakor ga on vidi. Menart je zadnjo vrstico prve kitice *Parizine* zapisal, kakor jo je, zato, ker s tem po njegovem ni v ničemer prizadel izvirnika, ki

ima za seboj drugačno krepuskularno tradicijo in frazeologijo. Tu je pomembnejše, da ga ni zaneslo npr. v „ko v soju lune že ugaša mrak“ ali v kak podoben nesmisel. Oba s Prešernom sta v glagolu poudarila trajanje (zamirati, umikati), ki časovno lahko resda obsega samo nekaj hipov (mrak pada itd.), a vseeno traja dovolj dolgo, da se v zadnjem verzu sklene ves čas, ko slav'c iz vej gostih v visokih žvrgoli glaseh, da se pretočijo vanj vse zaljubljene prisege, pihljanje vetra in šumenje slapu, svit rose in nasmeh zvezd, skratka: vsi tisti trenutki in hipi, ko temnota čista polni zrak,

svetloba mračna, svítli mrak,
obžári ki večerno stran,
kadar se umika luni sivi dan. (Prešeren)

V zadnjem verzu velja biti pozoren na podrobnost, da Menart in Byron, drugače kot Prešeren, tudi povsem konkretno in enoznačno imenujeta ta čas. Cela kitica je namreč metonimija in z Byronovim the decline of day je trenutek samo opisno, astronomsko postavljen: which follows the decline of day. Tudi clear obscure in Prešernov svetli mrak sta še vedno v opisni funkciji: odgovarjata na vprašanje, kakšna temnota polni zrak (svetloba mračna, svetli mrak, ki obžari večerno stran) — Byronov clear obscure in ne njegov twilight je Prešernov mrak. Zato je Prešernov dan siv — to pa je morda že korak vstran, v prostor drugega, neodgovorljivega dela vprašanja.

* * *

Parizina je edini pomembni Prešernov prevod iz tujega jezika v slovenščino. *Lenoro* je že pesnik sam imel za svojo, saj bi je sicer ne vključil v *Poezije*. *Licovovi strelci* so nastali iz zunanjih pobud¹² in tako ali drugače obsegajo vsega šest kratkih sedemvrstičnih kitic. Tudi njegovi nemški prevodi lastnih pesmi — preden se je lotil *Parizine*, je že objavil *An die Mädchen*, 1827 — ga kažejo kot skrbnega prevajalca, čeprav je z lastno poezijo lahko svobodnejši kot s tujim izvirnikom. (Prim. *Das freie Herz*, 1838). Ti prevodi nam kažejo Prešerna kot pesnika, ki mu je predvsem do jasne in precizno formulirane misli, ki ji tu in tam prilagodi tudi obliko izvirnika: v resnici je, kot ugotavlja že Slodnjak, v tej ali oni pesmi Prešernova misel v nemščini bolj določna kot v izvirniku (prim. drugi verz prve kitice *Dekletom*). Če torej lahko Prešernu kaj zamerimo, je to, da — ne glede na odmaknjenost prevoda — tega kriterija ni dosledno uveljavil pri prenosu Byronovega, v izrazu in misli kristalno čistega izvirnika. Res, da je tako mesto eno samo (VII, 4), vendar je kvaliteta prevoda tako visoka, da je vtis te vrstice toliko bolj moteč. Vprašljiva je tudi naslednja vrstica:

nebo v nje licah — zdi se ubog',
de več ne bo ga moč sprostiti. . .

V drugem verzu prve kitice Prešeren pove premalo, tri vrstice kasneje pa preveč (posledica verzne stiske, oziroma zadrega z rimo). V petem, šestem, sedmem in osmem verzu gre za pomenski odmik od izvirnika, ki pa ni bistven, pri čemer je Prešernova rešitev mojstrska in lahko domnevamo, da gre za soavtorsko intenco in ne za spregled. V *Parizini* je Prešeren nemara zagrešil tudi oba svoja najslabša verza in prekršil lastne jezikovne norme:

vodé višnjévši čezinčez
rjavši listje je dreves.

(Poskus neuspelega prenosa tuje stavčne konstrukcije, mučno prizadevanje, kako povedati „kar največ“ ali „vsaj toliko“).

Če hočemo v sklepu natančneje spregovoriti o Menartovem prevodu, se moramo vrniti k rešitvi, ki smo jo nakazali v prvem oddelku razprave. Medtem ko sta si v shemi zgodovinskega razvoja pesniške teme in v njej razvite literarne norme Byron in Prešeren blizu, se Menart pojavi na drugi, bolj oddaljeni oziroma nam bližji točki. Mislim, da imamo v rokah dovolj gradiva, da se lahko vrnemo na izhodiščno mesto, v šestnajsto kitico, kjer smo se ustavili v drugem razdelku razprave. Hugo kleči pred spovednikom:

That high sun on his head did glisten	Na glavi sonce mu drhti. . .
As he there did bow and listen —	Menih šepetaje. . . tih kleči. . .
And the rings of chestnut hair	Na belem vratu se blešče
Curled half down his neck so bare,	rjavi kodrasti lasje,

Verzi so si podobni samo funkcionalno. Oba pesnika z njimi dosegata zaželeni dramatični učinek, toda na povsem drugačen način: medtem ko gre pri izvorniku za formo čiste naracije z deskripcijo vnešenega detajla (rings. . . curled half down), nas Menart sili v vizualizacijo dogodka na način prezentacije (predstavitve situacije), pri čemer opušča detajl (curls, neck so bare).

Mislim, da je druga vrstica po svoji grafični, stavčni in pomenski strukturi v danem kontekstu ključna za razumevanje Menartovega prevajalskega prijema v obravnavani pesnitvi. Kar je pri Byronu deskripcija z namenom zbuditi posebno reakcijo v bralcu, postane pri Menartu akcija: medtem ko Byron pove, da je na Hugovi glavi pobliskovala sončna svetloba, medtem ko se je ta tam sklonil in poslušal, imamo pri Menartu namesto procesa (prehoda in gibanja) podan rezultat.

Kako to stori: pri Byronu imamo v sedmih besedah nepopolnega stavka (odvisnika) en sam subjekt (as he did there). Menart uporabi štiri besede, dva subjekta, dva glagola v dveh po svoji formi neodvisnih stavkih. Zakaj po prvem glagolu (Menih šepetaje. . .) ne začne drugega stavka z veliko začetnico: ker ta dva stavka povezuje — ne logika, temveč gola optika. Menih šepeta, pogled se odvrne od njega in zdrсне k Hugu, ki ne govori, ne šepeta, sploh nič ne reče, temveč molče kleči, na *njegovem* belem vratu pa blešče se rjavi, kodrasti lasje. Čas Menartovega stavka in čas njegovega subjekta je drug in drugačen. To pa je natanko tisti način, ki smo ga že srečali na ustreznem mestu v sedmi kitici. Elipsa je pri Menartu sredstvo vizualne sugestije.¹³

Prešeren je z nedokončanim prevodom *Parizine* opravljal delo *prevoda* (interpretatio) in *presaditve* (transplantatio). Največ dvomov je imel prav v drugi točki, zaradi katere se mu je, po zgodovinskih podatkih sodeč, tudi zataknilo, saj pravi v pismu Čelakovskemu dne 29. aprila 1833, da prevoda najbrž ne bo mogel natisniti na Kranjskem.¹⁴ Menart je tu stopal po že utrti poti, opravil pa je prevajalsko delo *prenosa* (translatio) iz ene literarne norme v drugo. Kar morda stori današnji bralec Prešernove ali Byronove *Parizine* v sebi, je Menart opravil na papirju.

Vprašanje, ki ga odpira Menartov postopek, se glasi: ali lahko delo, ki je do takšne mere tudi prenos, obvelja za prevod? Vprašanje nima nobene zveze z „dobesednostjo“ in „kvaliteto“ prevoda. Zgodovinsko izpričano je, da so bili vplivni predvsem tisti prevodi, ki so opravili delo presaditve in prenosa izvornika v ciljni jezik in kulturo prevoda. Najbrž so Menartovi prevodi prevodi v nekem posebnem smislu. Izhajajo iz že izdelane tradicije, torej niso presaditve, hkrati pa, strogo vzeto, tudi niso „nekaj vmesnega“, ne

posredujejo med izvirnikom in bralcem (niso inter-pretatio) v smislu Svetega pisma. Po drugi plati pa so nam časovno sodobni in do njih še nimamo tiste časovne distance, s katero danes razglašamo nekatera dela njegovih, zlasti poznoromantičnih predhodnikov za prepesnitve, čeprav so svoj čas veljala za prevode. Menart sam bi bil najbrž presenečen, ko bi mu kdo povedal, kako zelo so njegovi prevodi ne le verbalno, temveč predvsem intelektualno daleč od nekaterih njegovih izvirnikov. S tem ga seveda nočem ozmerjati za „modernista“, saj je implicirano bistvo Poundove teorije in prakse nekaj, kar danes sprejemamo za preprosto dejstvo: da je namreč vsak prevod najprej delo prevajalca in, zgodovinsko, proizvod ali vsaj do neke hudo negotove, a nujne meje rezultat časa, v katerem nastaja. Pomembna razlika med Poundom in Menartom je tu predvsem v izboru prevajalske in v lastno normo prevedljive snovi. Menart je človek drugačnega pesniškega okusa, mož druge šole. Znotraj postopka pa ostaja dosti bolj moderen, kot bi mu kdo utegnil priznati ali kot bi si morda sam laskal. Njegovi prevodi so posodobitve (aktualizacije).

Tu pa se vsa podobnost s Poundom tudi konča. Bistvo Poundovega prispevka je v njegovem posegu v objektivno stanje jezika kot kulturne in estetsko izrazne kategorije na stopnji, na kateri je bila *knjižna* angleščina na začetku tega stoletja. Ta stopnja zanj kot norma ne obstaja ali vsaj ne obstaja na način norme kot kategorije danega in sprejemljivega. Pesnik je jezik šele prav normiral, s svojim posegom vanj ga je šele napravil sposobnega izraziti svojo (posredovano) snov, ki je v istem hipu postala tudi prevedljiva na prav tak (enkrat in nov) način. Usposobljenje jezika za novo izraznost je sicer ena osnovnih avtorsko-poetskih kategorij in jo je mogoče neposredno utemeljiti s pojmom *poiesis* (téchné). Menartov prispevek v tej smeri je dosti manj radikalen, ne le pri Byronu, kjer ga niti ne more biti (stvar prevajalske snovi, se pravi izbora), temveč v celoti njegovega opusa. S Prešernom, tudi pri Byronu, je stvar popolnoma drugačna. Za celoto njegovega dela velja, da si ni le izostril svojega orodja, temveč si ga je pripravil in izdelal: s svojim jezikom si je razširil prostor jezika kot objektivne kategorije, povečal ga je in poglobil. Čeprav je videti Eliotova trditev, da je Byron nemara edini med velikimi angleškimi pesniki, ki v tem smislu ni pridelal niti centimetra, precej verjetna, je bil — nasprotno — Prešeren edini med tedaj živečimi Slovenci, čigar materni jezik je sploh zadoščal Byronovi angleščini. Ta jezik, salonsko zgovoren in zmožen najbolj gladko tekočega fabuliranja, ki mu v tem pogledu med Byronovimi sodobniki Eliot postavlja ob bok le še Coleridgea, v celotni zgodovini angleške pesniške naracije pa ga po njegovem presega samo Chaucer — ta jezik je daleč od sleherne abotnosti in še dlje od kakršnegakoli posnemanja „ljudske“ govornice, ki je Prešernu še stala ob strani pri prevajanju Bürgerjeve *Lenore*. Tu torej ni bilo več vprašanja „ponašitve“. V tistem času preprosto v tem ni bilo nič „našega“. Vse je bilo Prešernovo in šele z njim je, v pesniškem smislu, postalo naše.

To je največji dosežek Prešernovega prevoda, toda v sebi že nosi pomembno okoliščino, ki je hkrati tudi njegova največja slabost.

Kljub nekaterim obetom in namigom Prešeren ni razvil ne romantične tragedije ne romana, njegova „povest v verzih“, ki je sicer imela določen uspeh med bralci, pa je bila premalo, da bi zapolnila vrzel na tistih področjih književne ustvarjalnosti, ki bi utegnili preusmeriti interes za „Slovenščino“ vnetega dela kranjskih izobraženskih stanov.

Čopov in do neke mere tudi Prešernov program, če zgodovina opravičuje uporabo izraza, je bil razvoj slovenskega jezika v umetno, univerzalnejšo kategorijo pesniškega jezika, ki bi suvereno in z vsem

potrebnim instrumentarijem obvladoval standardne forme pesniškega izrazja. Program, ki je bil hkrati že tudi dejanje samo, je bil uresničen v času, ko na Slovenskem pri večini slovensko govorečih in beročih ljudi interes za branje ni sovpadal s sicer enako prisotno potrebo po moderni literaturi v domačem jeziku, zlasti kakor jo je razumel Čop. Jasno je, da Prešernov vpliv že za njegovega življenja ni bil zvezan zgolj z objavami v Ilirskem listu, delom pri Čbelici, z natisom *Krsta* in zveščičem *Poezija*. Toda zunaj tega je bil omejen na krog podobno ali drugače mislečih, znotraj tega pa ni bilo tistega širokega zaledja, ki bi — četudi odklonilno razpoloženo — predstavljalo kategorijo beročega občinstva, združenega na ravni jezika, sloja, stanu in temu ustreznih različnih interesov. Jezik ne potrebuje „enotnega kulturnega prostora“, da bi si v njem razvil kulturno skupnost bralcev. Toda pesnik potrebuje to skupnost, če naj si v njej v lastno škodo ali korist ustvari svoj kulturni prostor. Ta prostor je bil v Prešernovem primeru zgodovinska projekcija. Medtem ko sta se Čop in njegov krog gotovo oddaljila od vzorcev mišljenja, iz katerih je mogoče razlagati Linharta ali Vodnika, pa ta krog ni storil veliko — še celo v ohranjeni medsebojni komunikaciji ne — za razvoj slovenskega jezika v njegovih, novemu duhu primernih družbenih in družabnih funkcijah. Čeprav se do temeljev te praznine ni težko dokopati in so kot temelji položaja in osebnih usod prizadetih ter iz družbenopolitičnih razmer na Kranjskem razumljivi prav iz praznine nad njimi, pa nam nobeno razumevanje ne more podariti razločka do tistega, kar je mogoče storiti z jezikom, kadar sta njegova socialna (družbena) in individualna pesniška govornica vredni druga druge. Ta razloček ni del Prešernove pesniške norme in tu je Menart, do katerega je bil ta pogoj izpolnjen, bolj suveren in torej bližji izvirniku.

Jezik prevoda, edini tedaj mogoči jezik prevoda je v Prešernovem primeru dozorel v enem samem človeku — v prevajalcu. To se je zgodilo v času njegovega največjega vzpona, med *Soneti nesreče* in *Sonetnim vencem*, spomladi 1833. Prav zavest dozorele pesniške in človeške moči utegne biti eden globljih, notranjih vzrokov, da je pesnik pretrgal svoje prevajalsko ukvarjanje z Byronom, čeprav, kolikor vem, ni zanesljivih znakov, da je misel na prevod tedaj tudi v celoti opustil.¹⁵

Je čas, ko slave iz vej gostih

Razen *Lenore*, proti kateri pa mora vsaj formalno veljati že izraženi pomislek, je Prešernova *Parizina* najpomembnejši slovenski prevod od protestantizma do konca prejšnjega stoletja, po obrtni plati pa najbrž vse do Sovretovih in Župančičevih prevodov. V prid mu gre dejstvo, da v vsakem pogledu lahko obvelja za prevod, v škodo pa mu je predvsem to, da je realiziran na pesniškem materialu, ki je danes, tudi znotraj Byronovega opusa, drugotnega pomena.¹⁶ Druga huda pomanjkljivost prevoda je, da je nedokončan, tretja pa, vsaj kar se naše literarne zgodovine tiče, da ga pesnik ni uvrstil v svojo edino zbirko in sta ga konec koncev objavila šele Malavašič in Bleiweis.¹⁷ V izdajo Prešernovih pesmi ga je uvrstil šele Levstik (*Pesmi Franceta Prešerna*, Ljubljana 1866) v dostavku „natisnjenih in tudi že kje natisnjenih, toda do zdaj še ne zbranih pesmi“. Manjka mu torej kanonizacija.

Poleg tega pa je že Levstik ocenil prevod kot nezadovoljiv. Pri tem, kot kaže, ni razlikoval med izvirnim delom in prevodom, vsaj ne do te mere, da bi na *Parizino* gledal kot na prevod. V omenjeni izdaji je zapisal, da gre za „nedovršeno delo“, za „delo prve roke“, ki še ni bilo „odloženo za tisk“. S tem je povezal svoje prizadevanje za izboljšavo teksta: „Mi bi ne natisnili

Parizine, ko ne bi bila že po Koledarčku znana; toda povsod take, kakršna je bila, iz spoštovanja do Prešerna nismo mogli pustiti, ampak tu in tam se je marsikaj popravilo, in vendar še zdaj ni vse, kakor bi moralo biti.¹⁸

Iz Levstikove pripombe je razvidno, da je imel v mislih predvsem nedovršenost v jezikovnem smislu; od tod tudi sklep, da ne del besedila ne celota ni bila „odločena za tisk“. Tudi kasnejša zgodovina ima pesnitev bolj za poskus ali kvečjemu za komaj začeto delo (tako tudi Slodnjak, n. d., str. 344). Toda medtem ko je večina urednikov bolj ali manj točno dognala in ocenila pravopisne in druge, predvsem jezikovne pomanjkljivosti in napake pesnitve, pa je vrednost Prešernovega besedila kot *prevoda* ostala v ozadju. V historičnem kontekstu si vrednotenji nista nujno somerni, čeprav je presoja estetskega rezultata nujno odvisna od jezikovnega videza celote. Vrednost prevoda za poezijo in prevajanje kot stroko, njegova historična (ne samo „zgodovinska“) vrednost je predvsem v vrednosti njegovih prevajalskih rešitev in določitev, to je pesniških idej, ki določajo tudi raven drugega, naslednjega prevoda istega teksta. S tega stališča pa tako kvaliteta dela kot Prešernov rokopis MS 471 št. 5, ki ga hrani NUK, Levstiku ne dajeta trdne opore ne za prvo ne za drugo trditev.

Prva zložena pola na finejšem papirju je očitno prepis, saj gre za isto pisavo kot pri „lepopisu“ v rokopisu *Poezija*. Prva korektura se pojavi šele v peti kitici na mestu: *Mu vdano, ki je spat šel stran*, takoj na levi pa sledi popravek: *ki bje zanj, ki šel je stran*. S prevajalskega stališča pa so zanimivi še tile popravki: v deseti kitici je prečrtan verz *Tam, kjer veselja posjal pogled* in spodaj v novi vrsti: *Kjer pred veselje sjal pogled*. Na istem mestu tudi verz: *Kaj ona oni zdaj ta čas*, ki je na robu na desni popravljen v *Kako se je premenil čas!* V dvanajsti kitici je prečrtan verz: *Ne bom jest vidil umreti te* in na levi strani popravljen v: *Bog te obvar! Ne bom jest je / Ti* (podčrt.) *vidla boš glavó njegà*. Na istem mestu je še *Le preč Boga* prečrtano *Boga* in namesto tega zapisano *Nebo*. V trinajsti kitici je v verz *'Z možganov sem ter kje hiti* prečrtan *kje* in nad njim popravljen v *tje*, pod tem verzom pa stoji verz *Perpogne se deb skril oko*, ki je prečrtan, sledita pa mu verza: *Zato perpogne se en čas / Debi skril kak mu gre oko*.

To pa je, razen malenkosti, tudi vse. V ostalem gre za interpunkcijo, naglasna znamenja ipd., pri čemer najbrž ni vse, kar je zapisano, Prešernovo, sledovi svinčnika pa so skoraj gotovo ostanki vprašljive kasnejše redakcije.

Rokopis na prvi poli v zganjenem formatu 255 x 200 je očitno napisan v eni roki, saj se, podobno kot v rokopisu *Poezija*, tu in tam (od 9 do 11) pojavljajo rahli sledovi utrujenosti in hitrejše pisave, vendar, kot je to tudi drugod, le z neznatnimi odmiki od standarda.

Rokopis na drugi poli slabšega papirja (dvanajsta in nedokončana trinajsta kitica) z začetnim osnutkom pisma deželnemu sodišču na hrbtni strani je nastal ob drugi priložnosti in ga ni mogoče imeti za čistopis oziroma gotovo ne za prepis. Tu se pojavlja tudi večina popravkov, zato gre pri dvanajsti kitici morda za prvi ali drugi, pri nedokončani trinajsti pa brez dvoma za prvi osnutek. Naslov *Parizina* je označen z asteriskom, v opombi pri strani pa v isti pisavi z rdečim stoji: „Po Angleškim Byrona poslovenil Dr. Prešeren“; asteriks je pojasnjen s prečrtanim tekstom: „Iz že objubljeniga 'Slovenskega kolednika', ki se za natis pripravlja.“ — Zaradi mestoma odebeltene črte tekst na tem mestu ni v celoti berljiv.

Iz povedanega lahko sklepamo, da Prešernova *Parizina* ni ponesrečen poskus in ne prvi osnutek, ampak nam stanje večine rokopisa kaže na redakcijo, katere namen je bila objava. To utemeljujem s primerjavo videza

večine teksta (vsa prva pola), z obstoječimi primerki Prešernovih redakcij v *Poeziji* in s primerjavo tega teksta z obstoječim osnutkom na drugi poli rokopisa.

Če je na prvi pogled videti presenetljivo, da avtor tega ali onega mesta ni spremenil ali popravil, dasi opravljeni popravki izpričujejo (kot tudi sicer pri Prešernu) očitne izboljšave prejšnjih zamisli, potem pojasnujem prvič: s tem, da — kot se je izkazalo — takšnih mest v prepisu niti ni veliko; in drugič: z mnenjem, da se *Parizina* po svoji vsebini in namenu razlikuje od drugih Prešernovih prevodov — torej s tezo, ki sem io poskušal dokazati v pričujočem prispevku.

OPOMBE

¹ *Srednjevekovna civilizacija zapadne Evrope*, Beograd 1974.

² Ta del razprave je bil prebran na srečanju prevajalcev v Portorožu 1983.

³ *A Retrospect* (1918), v: *Modern Poets on Modern Poetry*, London — Glasgow 1966.

⁴ „Action can only be expressed by a subject, a verb and an object, perhaps a rhythm — little else.“ Graham Greene, *A Sort of Life*, 1971.

⁵ France Prešeren, *Zbrano delo* II, uredil Janko Kos, DZS, Ljubljana 1966, str. 40. — George G. N. Byron: *Pesmi in pesnitve*, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Janez Menart, DZS, Ljubljana 1975.

⁶ Byron piše: „I am aware that in modern times the delicacy or fastidiousness of the reader may deem such subjects unfit for the purposes of poetry. The Greek dramatists, and some of the best of our old English writers, were of a different opinion: as Alfieri and Schiller have also been, more recently, upon the Continent.“ — Kot svoj vir navaja pesnik Gibbona, kar naj bi bilo zagotovilo, da je tak dogodek tudi zgodovinsko izpričan. Samostojna invencija je nemoralna; resnica je, tako kot resničnost, vrlina že sama na sebi — virtus: Byron v *Parizini* piše de moribus.

⁷ C. S. Lewis: *At the Fringe of Language*, v: *Studies in Words*, Cambridge 1967.

⁸ Byronov zaplet je v tej podobi naravnost banalen in spominja na zaplete s podobnim ozadjem v Walpolovem *Otrantskem gradu* in vrsti drugih romanov gotskega žanra.

⁹ Proces optičnega približevanja iz iste izhodiščne točke uporablja Menart tudi v lastni poeziji: npr. *Log*, *Pod kužnim znamenjem*, v zbirki *Statve življenja*, 1979, str. 410. Prim. tudi *Množica*, prav tam, str. 447.

¹⁰ Kljub dosegljivemu Hilscherjevemu nemškemu prevodu, ki bi, kot upravičeno domneva Janko Kos, utegnil biti celo ena izmed spodbud, da se je Prešeren lotil *Parizine*, so vse primerjave doslej pokazale, da je Prešeren prevajal iz izvornika. Prim. Janko Kos, *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970, str. 188.

¹¹ Za nekatere podrobnosti glej zadnji del razprave.

¹² Glej opombe Antona Slodnjaka v: France Prešeren, *Pesnitve in pisma*, Ljubljana 1962.

¹³ Ezra Pound: „That part of your poetry which strikes upon the imaginative eye of the reader will loose nothing by translation.“ (N. m.)

¹⁴ Prešeren, *Zbrano delo* II, 1966, str. 188.

¹⁵ Za natančnejšo opredelitev razmerja do Byrona glej poglavje o Prešernu in Byronu v: Janko Kos, *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970.

¹⁶ Za drugačno mnenje glej T. S. Eliot: *Byron*, v: *On Poetry and Poets*, London 1957.

¹⁷ Kitice 1—3 prvič v: Pravi Slovenec 1/1849; kitice 9—13 v: Koledarček Slovenski 1852. Za podatke o objavah glej Štefka Bulovec, *Prešernova bibliografija*, Maribor 1975, glede nastanka pa še Avgust Žigon, Ljubljanski zvon 1920.

¹⁸ France Prešeren, *Zbrano delo* II, 1966, opombe, str. 259.

Janko Kos

OČRT LITERARNE TEORIJE

DZS, Ljubljana 1983

Če bi hoteli karseda na hitro in približno opisati današnji položaj literarne teorije pri nas, bi se lahko zatekli k paradoksalni ugotovitvi, da je ta stroka razvita in obenem nerazvita. Dokaj razvita je v vsebinskem oziru, se pravi glede na pojmovne kategorije, ki jih je izdelala ali privzela in prilagodila svojim potrebam, ter glede na širino, poglobljenost in doseg, pa tudi raznolikost svojih problemov, stališč in rešitev, vsaj na nekaterih izbranih področjih. V precejšnji meri nerazvita pa je po svojih zunanjih razsežnostih, to je po številu ljudi, ki se kolikor toliko redno ukvarjajo z njo, po obsegu produkcije, morda tudi glede na spreminjajoče se odmeve, ki jih zbuja onkraj meja svojega domicilnega območja — literarne vede. Njen položaj se je v času njenega dosedanjega razvoja sicer res izboljšal. Medtem ko je literarno vedo pred nekaj desetletji še popolnoma obvladoval zgodovinski vidik in so bili v tedanje prevladujoče literarnozgodovinske koncepcije vključeni kvečjemu posamezni literarnoteoretični odlomki kot dopolnilo, ki se marsikomu niti ni zdelo povsem nujno, je danes tudi najbolj prepričanim zagovornikom literarne zgodovine jasno, da dejansko je in mora biti prežeta s teoretično problematiko, če hoče uspešno opravljati svoje naloge. Pogledi pa se včasih še razhajajo ob različnih poudarkih, ob različnih odtenkih mnenj o tem, ali naj bo literarna teorija predvsem nujno dopolnilo kompleksni literarni vedi, ki je kot celota usmerjena h konkretnim besedilom, torej navsezadnje le pretežno zgodovinsko, ali pa ima teorija tudi sama svojo neodvisno vrednost za dojemanje in spoznavanje literature in lahko samostojno obravnava vprašanja, relevantna za njeno mesto v svetu. V takšnih okoliščinah zbuja izid knjige, ki az-

pravlja o literarni teoriji kot celoti, še več pozornosti, ne glede na to, da jo zasluži že zato, ker je ena redkih samostojnih knjižnih objav s tega strokovnega področja.

Kakšna sta lahko v okviru literarne vede vloga in pomen takšnega dela? Privrženci „aplikativne“ literarne teorije, ki vidijo njeno glavno nalogo v tem, da izdeluje pojmovni aparat in ga po najkrajši možni poti daje na razpolago literarnozgodovinski, interpretacijski, kritični ali pedagoško-didaktični rabi, bi utegnili nemara trditi, da je sistematika sama na sebi suha in abstraktna, ker ne pove ničesar o posameznih umetninah, morda celo konservativna, ker pač predvsem zbira, ureja in normira že doseženo in spoznano, a ne spodbuja k iskanju novega. Toda že bežen pogled po podobnih publikacijah iz zadnjih desetletij drugje po svetu pokaže, da so takšna dela, razen če se vnaprej ne omejijo samo na šolsko rabo, v načelu zmožna opravljati oboje: da so primeren uvod v resen študij in obenem temeljna dela svoje stroke, ki sicer ponavadi ne zastavljajo vsakega glavnega problema čisto na novo, vendar povzemajo in urejajo že prevladujoče teoretično-metodološke težnje, jih sistematično dopolnjujejo in velikokrat uveljavljajo tudi čisto nove. Najbolj znana primera te vrste sta *Theory of Literature* R. Welleka in A. Warrena ter *Das sprachliche Kunstwerk* W. Kayserja — deli, ki sta bistveno vplivali na usmeritev evropske in ameriške literarne vede v povojnem času.

Zdi se, da v naših razmerah ni mogoče pričakovati objave kakega podobno obsežnega, zahtevnega in ambicioznega izvirnega dela. Tega ne dopuščajo omejene zunanje okoliščine, zaradi katerih je pri nas na tem področju navadno treba zadovoljiti več različnih potreb naenkrat. Dejstvo je, da je večina sicer maloštevilnih slovenskih pregledov literarne teorije pisanih vsaj z mislijo na to, da bi bili poleg druge-

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

ga uporabni še kot srednješolski priročnik, če že ne upoštevajo vseh zahtev, ki veljajo za učbenike.

Ta okoliščina opredeljuje tudi marsikatero potezo Kosovega *Očrta literarne teorije*: sorazmerno skromni obseg, prizadevanje za dostopno in razumljivo obravnavo zamotane problematike, bibliografijo, ki je omejena samo na izvirna slovenska in v slovenščino prevedena dela in jo za silo dopolnjujejo najpotrebnejša opozorila na tujo strokovno literaturo v opombah pod črto. Preprosti in nepretenciozni videz bi lahko koga zapeljal v zmoten sklep, da gre res predvsem za srednješolski priročnik. Zato je treba opozoriti, da prinaša Kosov *Očrt* zanimive in pomembne teoretične novosti. Njihovega pomena za slovensko literarno vedo tukaj ni mogoče podrobneje pretresti, že zato ne, ker stroka v celoti še ni bila deležna takšne podrobne analize. Zadovoljiti se moramo s pregledom glavnih problemskih sklopov te publikacije, v kateri so avtorjeva, večidel že prej izdelana in delno tudi že na drugih mestih podrobneje razložena stališča zbrana in povezana v celoto.

Prva in najznačilnejša novost je opredelitev in sistematika predmeta. Avtor omejuje literarno teorijo na dokaj ozko območje temeljnih vprašanj. Mednje ne sodijo niti metodologija literarne vede niti sociološki, psihološki oziroma psihoanalitični, lingvistični, semiološki, informacijsko-teoretični pogledi na literaturo, ki jih prišteva k območjem njihovih matičnih strok ali jim s stališča literarne vede priznava kvečjemu status pomožnih disciplin. V literarno teorijo pa sodijo: teoretično razpravljanje o bistvu literarne umetnosti ali literarna fenomenologija; teorija o obstoju ali načinu eksistence literarnega dela, se pravi literarna ontologija; teoretični nauk o sestavi literarnih del ali literarna morfologija; teorija vrednot in vrednotenja v literaturi ali literarna aksiologija. Takšna

razporeditev glavnih območij je očitno izvirna, dasi so bili posamezni sklopi znani in obravnavani že prej v evropski in slovenski literarni vedi. Vendar se je avtor tudi pri njihovi podrobnejši vsebinski opredelitvi marsikje odmaknil od dosedanjih obravnav.

Termin fenomenologija literature je v *Očrtu* uporabljen nekoliko drugače, kot smo bili vajeni doslej, ko je bil namreč v glavnem variantna oznaka za fenomenološko smer literarne vede, izhajajočo predvsem od Ingardna. Kos pa navezuje njegov pomen na starejšo filozofsko rabo in ga opredeljuje kot raziskovanje bistva literature, to je literarno-umetniške strukture, v kateri so združene estetske, spoznavne in etične sestavine. Različna notranja razporeditev oziroma medsebojno razmerje teh sestavin omogoča razvrščanje literarnih del v različne tipe; glede na to je v *Očrtu* razvit svojevrsten sistem literarne tipologije, ki ga sestavljajo kategorije verizem, hermetizem in klasika.

V poglavju o literarni ontologiji se avtor polemično spopada z modeli ontološkega ustroja literarnega dela, ki so jih postavili Ingarden, Sartre in Souriau, ter z njihovimi temelji v strukturalni lingvistiki oziroma v njenih pogledih na jezikovni znak. Namesto tega vzpostavlja svoj dvoplastni model, sestavljen iz fenomenalne in kvazifenomenalne (psihofizične in psihofiziološke) strani in utemeljen v filozofskem materializmu; v drugi, časovni razsežnosti pa ločuje prvotno in drugotno eksisten-co literarnega dela, ki ju veže na ustvarjalni proces pri avtorju in na literarno-umetniški doživljaj pri bralcu.

Tudi vsebinska opredelitev in sistematika literarne morfologije sodita med vidne novosti *Očrta*. Terminu, ki je bil znan predvsem kot oznaka za eno manj razširjenih teoretičnih usmeritev v nemški literarni vedi sredi stoletja, opirajočo se na Goethejeve filozofsko-znanstvene poglede, je

dal Kos drugačen, širši pomen. Morfologija po njegovem zajema vse, kar je v sestavi literarnega dela specifično, če ga primerjamo z neliterarnimi besedili in z drugimi umetnostnimi tvorbami. Vanjo sodijo tematologija (vprašanja o snovi, motivu, temi, ideji), poetika (razmerje formavsebina, vprašanja notranje in zunanje forme ter njunih sestavin, opredelitev literarnih vrst), teorija stila, verza in literarnih zvrsti. Osrednjega pomena v tem poglavju je notranja forma: termin, znan sicer iz nekaterih območij postpozitivistične literarne teorije v prvi polovici stoletja, je tukaj očiščen idealističnih primesi in opredeljen kot kategorija bistvenege pomena za konstituiranje in razločevanje literarnih vrst in zvrsti.

V poglavju o aksiologiji dopolnjuje avtor svojo začetno odločitev, da kritika ni del literarne vede, s sklepom, da v literarno teorijo vsekakor sodi teorija vrednot in vrednotenja, ki je za razliko od kritike strogo sistematična in načelno pojmovna. Literarna aksiologija je opredeljena s temeljnimi postavkami splošnega filozofskega nauka o vrednotah, vsebinsko pa je usklajena z literarno fenomenologijo, ontologijo in morfologijo. Analogno s temeljnimi sestavinami literature torej obstajajo estetske, spoznavne in etične vrednote, ki so glede na razmerje do bralcev relativne; absolutna vrednost literature pa je povezana z literarno-umetniško strukturo, v kateri so temeljne sestavine literature združene in ki jo fenomenologija opredeljuje kot bistvo literarnega dela.

Poleg tega, da je literatura predmet literarne teorije, je mogoče reči, da je obenem tudi njeno izhodišče in njen cilj. Izhodišče zato, ker avtor sprejema obči pojem literature, kakor se je oblikoval v evropskem duhovno- in umetnostnozgodovinskem razvoju od konca 18. stoletja dalje in ki ga je literarna veda odslej prenašala tudi na besednoumetniško ustvarjanje prejšnjih dob; cilj pa zato, ker si literarna teorija prizadeva vse-

stransko in nadrobno opredeliti vsebino tega pojma glede na bistvo, način eksistence, sestavo in vrednost literature.

Primerjava z drugačnimi konceptijami pokaže, da je Kosov pojem literature vsebinsko deloma širok, deloma pa dokaj zožen. Literatura je zanj očitno množica tekstov, ki ustrezajo prej navedenim opredelitvam bistva literature, ali drugače rečeno, literatura so literarna dela. Iz območja tako opredeljenega pojma in z njim povezanega teoretičnega razpravljanja so na eni strani izključena vsa vprašanja, ki zadevajo avtorja in genezo ali produkcijo literarnih del. To postavlja *Očrt* v širše območje tistih literarnoznanstvenih smeri in šol, ki so v tem stoletju zdaj manj zdaj bolj dosledno opuščale obravnavanje avtorja, procesa geneze in sploh t. i. literarnega življenja in posvečale vso pozornost predvsem samemu delu. Zdi se, da je *Očrt* po tem in po nekaterih drugih potezah še najbližji fenomenološkimi in strukturalnim pogledom na literaturo. Prav to pa ga oddaljuje od tistih novejših smeri, ki spet pritegujejo v obravnavo razsežnost literarne produkcije pod takšnimi ali drugačnimi predznaki, največkrat sociološkimi ali ideološkokritičnimi. Glede na to bi torej lahko pričakovali, da bodo iz območja literarne teorije izključena tudi vprašanja o bralcu in procesu recepcije. Vendar položaj tukaj ni povsem analogen. Brez vrednostne problematike namreč po Kosovem prepričanju ni mogoče spoznati besedne umetnosti v vseh njenih razsežnostih. Toda vrednote so že po definiciji subjektivno-objektivne, v čemer je implicirana povezava s subjektom vrednotenja — bralcem. V tem poglavju je torej najbolj očitno, kako literarnoteoretična obravnava nujno prehaja v drugačno, zlasti literarnozgodovinsko. Oporišča za tak prehod pa so nakazana, dasi ne podrobneje izdelana, že v razpravljanju o načinu eksistence literarnega dela.

Glavne ontološke opredelitve s kategorijama fenomenalnosti in kvazifenomenalnosti, še bolj pa z ločevanjem prvotne in drugotne eksistence literarnega dela nujno implicirajo tako avtorja kakor bralca. S tem je zagotovljeno tudi izhodišče za ponovno priznavanje utemeljenosti ali celo za načelno rehabilitacijo literarne zgodovine, ki ji teoretične smeri in šole v 20. stoletju večinoma prisojajo stransko vlogo in ki jo je morda najdosledneje degradirala ravno ontologija literature v okviru fenomenološko usmerjene literarne vede.

Očrt se postavlja na stališče literature kot samostojnega, od drugih različnega predmetnega območja, in s tem na stališče literarne teorije in sploh literarne vede kot samostojne discipline, v bistvenih vprašanjih neodvisne od drugih. Od tod tudi prej omenjeno razmejevanje nasproti sosednim strokam. Gre torej za obrambo pred vsebinskimi in metodološkimi vplivi, ki bi utegnili ogroziti samostojnost literature in jo priključiti drugim predmetnim območjem. Z metodološkega vidika je literarna veda v *Očrtu* opredeljena kot znanstveno-filozofska disciplina, ki je razpeta med konkretni, tj. znanstveno empirični, in abstraktni, tj. filozofsko teoretični pol. Literarna teorija se seveda nagiba čisto k drugemu polu. O tem priča tako nivo, na katerem zastavlja svojo problematiko, kakor tudi način, kako jo obravnava. Vse to kaže, da je Kosova literarna teorija po vsebini in načinu razmišljanja še najbližja območju estetike oziroma umetnostne filozofije, seveda ne da bi se pri tem v celoti ali v podrobnostih izključno opirala na kak določen filozofski nauk. Metodološko pa je nedvomno pod vplivom logike in obče znanstvene metodologije. Njeni značilni postopki so namreč vsebinske analize občnih pojmov, njihovo opredeljevanje po bistvenih značilnostih, ugotavljanje medsebojnih sorodnosti in razlik, izpeljevanje povezav in razmejevanje nasprotij; v glavnem gre torej za

dokaj strogo formalno pojmovno mišljenje, katerega dognanja se potem prenašajo na empirična predmetna območja. Dosledna izpeljava takšnih postopkov, ki bi jih lahko označili za kritično racionalne, je karakteristična tako za *Očrt* kakor že za avtorjeve prejšnje teoretične spise.

Temeljna opredelitev za samostojno literarno teorijo oziroma vedo in metoda razpravljanja na nivoju občnih pojmov sta povezani še z eno značilnostjo. *Očrt* se, kot rečeno, distancira od idejno-metodoloških vplivov, ki so prihajali v literarno vedo iz sosednih strok ali prek njih in sooblikovali vrsto njenih novejših smeri in šol. V *Očrtu* opredeljeni pojem literature in z njim povezana koncepcija literarne teorije želita v nekem smislu ustrezati vsemu, kar se je izdiferenciralo v dosedanem razvoju literature in literarne vede — bolje rečeno vsemu skupnemu, ker avtor obenem zavrača vse, kar v tem razvoju spoznava za enostransko, zlasti težnje k upoštevanju samo ene izmed temeljnih sestavin literature, ki jih označuje z izrazi esteticizem, gnoseologizem in moralizem. Na tako opredeljenem predmetnem območju, ki zajema skorajda celoten razpon evropske literarne zgodovine, poteka teoretična obravnava, ki pri temeljnih problemih pušča ob strani vsakokratne zgodovinske spremembe posameznih gibanj, smeri in dob. Je torej v glavnem sinhrona, pri tem pa vendar ni docela ahistorična. Tudi tako široko opredeljeni pojem literature je namreč zgodovinsko določen: na eni strani ga zamejuje arhaična poezija, v kateri so poleg literarnih združene še druge sestavine, na drugi strani avantgardni eksperimenti, ki opuščajo nekatere temeljne elemente literature. Poleg tega posega zgodovinskost v literarno teorijo tudi s tem, da se le-ta zaveda historiatu svojih problemov in rešitev ter svoje pojmovne aparature.

Takšna opredelitev temeljnega pojma oziroma predmetnega območja obenem pomeni, da se literarna teorija, predstavljena v *Očrtu*, izrazito razhaja s tistimi literarnoteoretičnimi smermi, ki se utemljujejo na podrobnejših in zato tudi ožjih opredelitvah literature, kakor so se razvile bodisi v območju modernih literarnih smeri in gibanj oziroma v njihovih načelnih programskih izjavah in spremljajoči kritični praksi, bodisi v območju nekaterih radikalnih novejših idejno-teoretičnih, tj. filozofskih, ideoloških in znanstvenih orientacij. Če povežemo to potezo s prej navedenimi opredelitvami in še zlasti z razmejevanjem od vplivov sosednih strok, je spričo vsega tega mogoče ugotoviti, da je sistem *Očrta* docela notranje usklajen, vendar dosega teoretično koherentnost s pomočjo nekaterih omejitev. To ga pripenja v splošni okvir stroke kot fundamentalne, toda akademske discipline, odmika pa ga od zahtev in potreb aktualnega literarno-kulturnega dogajanja ter oži možnost komunikacije med tem tipom literarne teorije in kritiko ter publicistiko, angažirano v aktualnem dogajanju. Ne bi bilo čudno, če bi ravno ta značilnost *Očrta* zbužala ugovore pri privržencih drugačnih orientacij.

Naposled je treba izreči še pomislek, ki se navezuje na prej omenjeno namero, naj bi *Očrt* zadovoljeval različne potrebe. Avtor se je lotil ne lahke naloge, da prikaže temeljno strokovno problematiko, ki je sama po sebi dokaj zahtevna in v katero je vnesel veliko novega, na tak način, da bi to ustrezalo stvari sami in hkrati ne presegalo zmožnosti dojetanja pri študentu začetniku ali celo pri srednješolcu. Kdor se spozna na to, bo najbrž lahko presodil, ali *Očrt* zadovoljuje drugo zahtevo. Za prvo pa se zdi, da je vsaj ponekod oškodovana na račun druge. Bralcu, ki je vsaj kolikor toliko razgledan po stroki, se zdijo nekatere izpeljave prehitre in preveč poenostavljene, kar ga utegne

zapeljati v napačno presojo o njihovi pravi vsebini in o specifični teži ponujenih stališč in rešitev. Možnosti takšnega nesporazuma ne bi smeli prezreti, zlasti ker se zdi, da bi utegnila celo širša strokovna (se pravi, ne ravno na literarno teorijo specializirana) publika spoznavati Kosova literarnoteoretična stališča in poglede predvsem iz *Očrta* in ne tudi iz predhodnih razprav in monografij, na katere se *Očrt* opira in jih povzema, marsikdaj v zelo skrajšani obliki. Žal je avtor kar preveč zadržan, kadar bi se moral sklicevati na svoje prejšnje obravnave in dognanja. Navedkom v bibliografiji bi bilo treba dodati med tekstom ali pod črto še več opozoril, ne le na avtorjeve knjižne izdaje, ampak vsaj še na teoretične razprave, objavljene v zadnjih desetih, petnajstih letih v periodiki (predvsem v *Sodobnosti*, *Primerjalni književnosti*, *Slavistični reviji*). Morda ne bi bilo odveč še nekaj dodatnih bibliografskih napotkov k metodologiji slovenske literarne vede, ki je sicer namenoma izločena iz osrednjega območja literarne teorije. Tako dopolnjen bi *Očrt* nedvomno bolje izpolnjeval eno svojih osnovnih nalog: da nas seznanja s kompleksno zamisljivo stroke, ki gotovo sodi med teoretično najbolj koherentne pri nas, in da omogoči temeljitejše in plodnejše kritično sočnanje z njo.

Darko Dolinar

Denis Poniž
NUMERIČNE ESTETIKE IN
SLOVENSKA LITERARNA
ZNANOST

Obzorja, Maribor 1982
(*Znamenja 67*)

Osnovno razmerje, ki ga zarisuje Poniževa razprava, je razcep med tradicionalno in moderno literarno znanostjo (ta pa je bistveno povezan tudi z razcepom med tradicionalno in moderno literaturo). Avtorjeva

osnovna teza je, da je tradicionalna literarna veda še predznanstvena in da se more literarna znanost v pravem pomenu besede formirati šele, če radikalno spremeni svoj položaj in svoje samorazumevanje.

Bistvena značilnost tradicionalne literarne znanosti je po avtorjevem mnenju njena usmerjenost k zunajliterarnemu. Pri tem je literatura pojmovana kot poseben prostor zgodovinske, nacionalne in socialne akcije, literarna znanost pa deluje kot njena dopolnitev in kot posrednica tega zunajliterarnega temelja literature; tako je torej poljubna, ideološka, ne pa znanstvena. Prelom, ki ga izvede moderna literarna znanost, je torej vrnitev k literaturi kot taki, k raziskavi njene konkretности in materialnosti. To literarni znanosti omogoči, da postane v pravem pomenu besede znanstvena, v nasprotju s tradicionalno literarno vedo, ki jo avtor označuje „s pojmi poljubnosti, emfatičnosti, zasebnosti in podločnosti različnim ideološkim imperativom“ (str. 18–19). Proces prehoda iz tradicionalne v moderno literarno znanost je vzporeden prelomu med tradicionalno in moderno literaturo; tradicionalna literatura je bila utemeljena na principu mimetičnosti, to se pravi, da je obstajala za nekaj zunaj sebe, za zunajliterarno idejo. (Še posebej je bila v naših razmerah konstitutivna za slovensko nacionalnost.) Moderna literatura nasprotno ne vzpostavlja več zunajliterarne ideje, pač pa le še samo sebe kot posebno bivajoče. Tako zastavljene literature pa tradicionalna literarna znanost s svojim interpretacijskim postopkom ne more več dojeti in zaobseči; zaradi svojega značaja je dostopna samo moderni literarni znanosti, ki „lahko literaturo razume kot svoj predmet res samo po vnanjem predmetnem in bivajočem“ (str. 50).

V nasprotju s poljubnostjo tradicionalne interpretacije moderna literarna znanost analizira svoj predmet na eksakten, docela znanstven na-

čin; temeljni ideal znanosti pa zdaj ni več naravoslovje, temveč matematika. Moderna literarna znanost torej teži k matematizaciji in kibernetizaciji; numerične estetike imajo v njej osrednje mesto. V skladu s tem dobijo svojo vlogo v literarni znanosti tudi računalniki kot pomembno sredstvo pri analizi produkcije literature.

Poniž išče (med drugim tudi v skladu s Pirjevčevimi tezami) filozofsko utemeljitev tega preloma v Heglovi *Estetiki*, zlasti v tezi o „koncu umetnosti“. Ta Heglova teza je razumljena tako, da označuje proces, ko umetnost preneha biti način obstoja ideje in obstaja le še kot ona sama. V tej interpretaciji Heglova misel torej ne pomeni dejanskega konca umetnosti, pač pa pravzaprav šele njen resnični začetek: „Ko govorimo o ‚koncu‘ umetnosti, šele lahko pričnemo govoriti o umetniškosti umetnosti. ‚Konec‘ ali ‚smrt‘ umetnosti sta pravzaprav njeno rojstvo kot umetnost.“ (Str. 70). To rojstvo umetnosti kot umetnosti pa povratno povzroči repoetizacijo literarnih del, ki so doslej funkcionirala predvsem kot način biti ideje. Ta preobrat torej omogoči na eni strani umetniško ustvarjanje, ki je le še produciranje lastne materialnosti umetnine, na drugi pa literarno znanost, ki ni več zavezana ideji, pač pa je znanstvena analiza materialnosti, danosti literarnega teksta kot takega.

Že sam naslov razprave opozarja, da gre avtorju tudi za prikaz vloge in usode moderne literarne znanosti na Slovenskem. Razprava se predvsem ukvarja s spisi Dušana Pirjevca, z njegovo teoretsko in filozofsko utemeljitvijo omenjenega preloma. V prvem, najboljšejšem delu avtor dejansko razvije večino pomembnejših problemov, ki se jih loteva, ravno v navezovanju na Pirjevčeve teze in tekste. Te teze so bile po avtorjevem mnenju odločilne za to, da se je na območju slovenske literarne vede začrtala razlika med tradicionalno

in moderno znanostjo, med ideologijo in znanostjo, utemeljeno na vzorcu matematike in kibernetike. Razprava opozarja tudi na spore, ki so jih te težje sprožile v slovenski misli o umetnosti, in na odklonilne reakcije tradicionalnih piscev. Pisarje Pirjevca in nekateri drugih resda načelno, teoretsko in filozofsko utemeljeno omogoča oz. uresničuje prelom v slovenski literarni vedi, vendar se nezadostna razvitost moderne literarne znanosti na Slovenskem Ponižu kaže v izrazitem pomanjkanju konkretnih, aplikativnih raziskav. Vzroke za to vidi med drugim v še vedno močnem položaju tradicionalne znanosti in literature kakor tudi v dejstvu, da moderna znanost ni institucionalizirana, kajti „dejavna in produktivna moderna literarna znanost se danes lahko dogaja le v dobro opremljenem centru, kot skupinski projekt, ki angažira znatne človeške in materialne možnosti“ (str. 114).

Poniževa razprava je seveda posvečena predvsem usodi tako pojmovane moderne literarne znanosti v slovenskem prostoru, ne pa celotni literarnoteoretski misli Dušana Pirjevca, zato se ne letova vprašanja, ali je ta misel zmeraj neprotislovna, oziroma kakšen je pomen in vloga razpravljanja o numeričnih estetikah, kibernetiki, strukturalni poetiki itd. v njej; to ostaja važna naloga slovenske literarne vede, zanjo pa je pričujoča razprava prispevala nekaj zanimivih izhodiščnih točk.

Končno naj dodamo, da je obravnavano delo očitno izšlo precej po času, v katerem je bilo napisano, in se zato ob svojem izidu sooča s pojavi in gibanji, ki v času njegovega nastanka še niso bili prisotni ali vsaj ne opazni. Gre namreč za bolj ali manj izrazit obrat od modernizma v razmislek in prevrednotenje tradicije, pa tudi v angažirano literaturo, hkrati pa npr. za ponovno oživljanje nacionalno konstitutivne vloge literature in umetnosti. Zdi se, da to potreben tudi razmislek o odnosc

omenjenih težnjah do preloma med tradicionalnim in modernim, na katerega opozarja Poniževa razprava; kajti čeprav nikakor ni nujno, da se je s temi težnjami položaj, ki ga označuje razprava, radikalno spremenil, je vendarle verjetno, da so ti in podobni tokovi vnesli vanj pomembne nove prvine in ga v marsičem modificirali.

Igor Zabel

Tine Hribar
DRAMA HREPENENJA
(od Cankarjeve do Šeligove
Lepe Vide)

Mladinska knjiga, Ljubljana 1983

S knjigo *Drama hrepenenja* se je Tine Hribar po eni strani priključil širokemu krogu interpretov hrepenenja v Cankarjevi *Lepi Vidi* (iz leta 1911) kakor tudi precejšnjemu številu tistih, ki so tako ali drugače obravnavali istoimensko dramo Rudija Šeliga (iz leta 1977), po drugi strani pa se je oddaljil tako rekoč od vseh njihovih temeljnih ugotovitev ali pa jih vsaj bistveno dopolnil. V predgovoru in uvodu je namreč poudaril, da je v njegovi razpravi oziroma analizi in interpretaciji ontološke drame hrepenenja glavni predmet razmišljanja „ontološka, človekovo bit zadevajoča drama hrepenenja, ki se dogaja pod pritiskom metafizičnega stremljenja . . . v vseh dobah več ko dvatisočletne zgodovine filozofije.“

To pa pomeni, da je želel s pričujočim delom usmeriti tok svojega razpravljanja v povsem drugo in močno drugačno smer od dosedanjih razmišljanj o tako bistvenem pojmu, kot je *pojem hrepenenja* pri Cankarju in Šeligu. Velik del interpretacij je namreč osvetljeval problematiko hrepenenja pri Cankarju bolj ali manj na moralno etični, če ne že kar na socialni ravni. Tako je na primer literarna veda — vsaj v

okviru primerjalne književnosti — opozorila na Cankarjev odnos do metafizike oziroma hrepenenja z ugotovitvami, da to razumevanje metafizičnih kategorij ni bilo filozofske narave, pač pa etično moralnega značaja, in da je njegovo „zanikanje življenja“ v glavnem „moralno etični protest s konkretno družbeno vsebino“, njegovo nihanje med monizmom in dualizmom pa da dokazuje, kako ni mogel sprejeti nobenega izmed dveh možnih metafizičnih sistemov, „kar pomeni, da je *ne-nehoma* (podčrtala F. B.) zanikoval metafiziko samo“ (Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, str. 396—397), da meji podobnost Cankarjevega, Emersonovega in Platonovega pojmovanja hrepenenja pravzaprav že kar na „identičnost“ (prav tam, str. 449), ter da je Cankar (skupaj z Župančičem) pri nas prvi dojel problem volje do moči, se zavedel njene nezadostnosti in se z *Lepo Vido*, svojo zadnjo dramo, obrnil k hrepenenju oziroma k „ideji novoromantičnega hrepenenja“ (Janko Kos, *Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih*, Sodobnost 1968, str. 1218). Kar pa zadeva *Lepo Vido* Rudi-ja Šeliga, je bilo doslej največ razmišljanj in razprav navezanih na tiste njene vsebinsko-formalne plasti ali elemente, ki nudijo dovolj trdno podlago za sklepanje, da se Vida bliža „ničū“, da je tendenca te Šeligove igre „padajoča: zmerom bliže ničū“ (Taras Kermauner, *Demonična moč trpljenja*, v knjigi: R. Šeligo, *Lepa Vida*, Ljubljana 1978, str. 136); to pa se po Hribarjevem mnenju diabolčnosti Šeligove *Vide* predvsem približa, a je še nikakor ne pojasni.

Tako zastavljeno razmišljanje je avtor, če izvzamemo predgovor in uvod, razdelil na štiri dele, ki jim je dodal še epilog. Tri poglavja prvega dela govorijo o Cankarjevi drami *Lepa Vida* — o Vidi kot objektu in subjektu hrepenenja ter o inverzni transkripciji psihoanalize v zvezi z

njo. Avtor najprej opiše pomen in vlogo hrepenenja pri posameznih Cankarjevih dramskih subjektih in jih označi glede na njihov odnos do objekta hrepenenja, do *Vide*, medtem ko *Vida* sama svojega lastnega objekta hrepenenja nima, vsaj ne v smislu objekta, ki naj bi bil nekaj bolj ali manj jasno določenega. Zato je v tem poglavju največji del razpravljanja namenjen Poljancu; ta je med vsemi dramskimi subjekti še najbolj zavezan hrepenenju in z njim v zvezi nagonu smrti, ki se mu prepušča vse do svoje dokončne osvoboditve iz „ječe življenja“. Tu pa Hribar opozori na problematiko hrepenenja z vidika Freudove in Lacanove psihoanalize, predvsem na Lacanov termin „*désir*“, ki pomeni hrepenenje ali željo, pri čemer podčrta, da otrok, ko stopi z besedo v triadno strukturo simbolnega, realnega in imaginarnega, stopi tudi v dualno razmerje med samim seboj in svojo zrcalno podobo kot objektom hrepenenja. Hkrati otrok na tej stopnji razvoja tudi išče pot, „kako bi ravno kot ljubljencek svoje domišljije ostal ali postal tudi mamin ljubljencek“ (str. 34). Pri tem občuti nastop očetove avtoritete (le-ta obvelja kot zakon), z njo pa tudi prepoved vstopa v območje čistega užitka. To pomeni, da želja ni povsem isto kot hrepenenje, ker se pojavi *hrepenenje kot želja* šele tedaj, ko hrepenenje po materi ogrozi očetova prepoved. To pa dokazuje, da je *želja* — v skladu s Freudom in v nasprotju z Lacanom — „v svojem jedru vselej spolna želja“ (str. 35). Zdi se, da bi si večina dramskih subjektov v *Lepi Vidi* mogla poiskati nadomestek za mater, na primer drugo žensko, medtem ko Poljanec hrepenenje deseksualizira, ga spremeni v hrepenenje po večnosti. Šele v tretjem dejanju se razkrije, da Poljanec ne zahteva od nikogar drugega kot od lastne matere, „naj mu pomaga na pot k roži čudotvorni, k Vidi kot zvezdi njegovega hrepenenja“ (str. 49), ko torej zahteva od Matere „rožo“, svojo *sestro*

Vido, ki mu je bila obljubljena. Na koncu se mu obljuba izpolni, saj se za to izpolnitev Poljanec celo zahvali, čeprav ga Vida poljubi šele tedaj, ko Poljanec že izdihne.

V drugem poglavju prvega dela definira Hribar Vidino hrepenenje kot hrepenenje brez objekta, ker ima za cilj le pot, ki ne vodi nikamor. Prav zato ne more biti identično niti z romantičnim niti z novoromantičnim, saj mu je tuje na primer vsakršno hrepenenje po zlitju duš (Maeterlinck) ali po vključitvi v veliko enotnost, celovitost sveta (Rilke). Vida se torej iz Hribarjeve psihoanalitične perspektive ne obrača k transcendenci ali imanenci, ampak k *rescendenci*, podobno kot lirski subjekt v Traklovi, kakor piše Hribar, ekspresivno simbolistični liriki. Ne ženeta je ne čutnost ne duhovnost, temveč *čustvenost*. To pa pomeni, kakor zremo v naslednjem poglavju *Inverzna transkripcija psihoanalize*, da Lepa Vida vsekakor je simbol hrepenenja in poezije, a ne v smislu Baudelairove *femme fatale*, usodne ženske iz dekadence in simbolizma, ampak v smislu fatalne *ženske*, Ženske kot antipoda Moža, „zastopnika stremljenja“, torej kot poosebljenega nasprotja metafizične moškosti (str. 86). S tem pa, sklepa Hribar, izpričuje Cankarjeva Vida svojo zasidranost v *razliki* med hrepenenjem ter voljo do moči oziroma v samem bistvu psihoanalize, o kateri trdi to: „Psihoanaliza, ki je vredna svojega imena, torej od vsega začetka postavlja proti volji do moči in stremljenju željo in hrepenenje. Lacan prebija familiarnost psihoanalize, ki jo je Freud projiciral tudi na socialnost, in jo skozi Heideggrovo misel o ontološki diferenci sooča z metafiziko.“ (Str. 80)

V drugem delu knjige razpravlja Hribar o vprašanju simbola in simbolizma v zvezi s Cankarjevo *Lepo Vido*. Ker se Vida pojavlja kot simbol mitične težnje po magični enotnosti, kot mit o mitu, avtor pričujoče razprave poudari, da je „baza“

simbolizma predvsem mitična težnja po magični enotnosti, po enotnosti vseh označencev, po ukinitvi označevalčeve diferencialnosti in opozicionalnosti. V tem, mitičnem simbolizmu, o katerem je govor v razpravi, se razkriva paramitološko jedro mitologije, različnih mitov in mitičnih oseb, tudi mita o Lepi Vidi. Vendar, kakor razlaga avtor, postane mit s tem, ko ga zavestno predelamo, *simptom*, saj se spremeni v označevalec in se tako *demitologizira*, na primer v psihoanalitični interpretaciji. V Cankarjevi *Lepi Vidi* se simptom (označevalec) ponovno mitologizira predvsem s krčenjem alegoričnih emblemov (oblačil in predmetov, kot so na primer temen plašč, rdeča roža itd.), ki jih na koncu drame ni več. Tako naj bi bil Vidin simbol očiščen, njen mit pa prenovljen. Kljub temu vidi Hribar do kraja izvedeno remitologizacijo šele v Šeligovi *Lepi Vidi*.

V tretjem delu razprave so zbrane najpomembnejše avtorjeve ugotovitve o remitologizaciji mita Lepe Vide pri Šeligu. Podrobni analizi pomena in funkcije časovnoprostorske kompozicije ali zasnove v povezanosti z glavnim dramskim subjektom (Vido) oziroma z njeno predstavo sveta in človeka sledi sklep, da je vodilna tema Šeligove drame razvidna iz Vidinega dojetja resnice, da ji nobena in nikakršna uresničitev *hrepenenja kot želje* ne more potešiti, odpraviti tistega pravega, *najglobljega hrepenenja*. Povsem jasno se namreč zaveda, da hrepeni po *celovitosti*, ki pa je ni mogoče doseči v okviru metafizičnega reda, še najmanj tako, da bi upoštevala načelo volje do moči. Kajti za Vido je svet sestavljen iz hrepenenja ali tako imenovane *vesoljske energije*, iz *večnosti zgolj fizike in težnosti* in iz *civilizacije*. Torej se je v Šeligovi drami mit Lepe Vide remitologiziral tako, da je glavna junakinja zavrgla celotni civilizirani svet, v katerem je metafizika kot onto-teologija teologizirala kozmično silo in jo na tak

način demitologizirala. Njeno hrepenje, ki je po njeni predstavi sveta vesoljska energija, ne hrepeni po moškem, ampak po združitvi z vesoljsko energijo, kar pomeni, da Vida hrepeni po hrepenju samem, po energiji spolne združitve, ne po spolni združitvi. Vida hoče „biti cela v svoji spolni polovičnosti“, ker sluti, da spolna združitev ne umiri hrepenja, ali da ga umiri le za kratek čas, a še to ne na način, ko bi bila hkrati užitek in zavest o užitku, torej „samozavest užitka“ (str. 135), ki jo obljublja mit.

Po mitu o Erosu, o katerem spregovori avtor v zvezi s Platonovim *Simpozijem* v drugem poglavju analize Šeligove drame — *Demoničnost in diabolčnost*, je izvor vsega hrepenja v spominu na *spolno celovitost*, v *obljubi* prvobitne spolne samozadostnosti. Čeprav je ta prvobitna *celota* (brez spolne razločenosti) v sebi razporna, pa se mit na ta „logični paradoks“ ne ozira, saj mu gre ravno za *utemeljitev* paradoksov življenja. Iz primerjave Aristofanove razlage mita o Erosu, po kateri (s)pol prezentira samega sebe in hkrati reprezentira drugo polovico celote ali hrepenenje po *izginuli celoti*, in Sokratove (Platonove) razlage mita, po kateri ni ljubezni ne do polovice in ne do celote, če ta ni neko *dobro*, je razvidno, kako se je Eros preobrazil v stremljenje po preseženju vsega čutnega in telesnega, tj., spolnega in smrtnega. „Pri tem je stremljenje po nesmrtnem že samo na sebi razglašeno za nekaj nesmrtnega“ (str. 147). Ko pa je postalo hrepenenje po najvišjem dobrem stremljenje po čisti resnici oziroma po lepoti kot taki in s tem edino pravo hrepenenje, je prišlo v zvezi z razliko med obema mitologemoma do „razloma“ hrepenja in stremljenja, poezije in filozofije, predvsem pa je bilo zavrtno in obsojeno vsakršno hrepenenje, ki ni težilo k transcencenci kot najvišji resnici, torej tudi hrepenenje po prvobitni *dvospolni celovitosti* človeka.

Kakšne so bile v zvezi z omenjeno spremembo razumevanja hrepenenja posledice na področju umetnosti, pojasni Hribar v svoji obrazložitvi razlike med mitičnim in metafizičnim simbolom. Po Aristofanu se hrepenenje (pothesis) veže na spola kot simbola *celote*, ki sta drug drugemu predmet hrepenenja (pothema), po Sokratu (tj. Platonu) pa je predmet hrepenenja (pravzaprav stremljenja, boulema) najvišje dobro, *ideja*. Ideja pa ne more biti simbol, npr. Aristofanove celote, ampak prav nasprotno — vse čutno je tako postalo simbol zanjo (str. 149). Demitologizirani mit o Lepi Vidi je že v Cankarjevi drami, še bolj pa v Šeligovi, spričo tega, da Vida zavrača hrepenenje kot hrepenenje po ideji in sprejema hrepenenje v smislu Aristofanovega hrepenenja po prvotni spolni celovitosti, ki jo obljublja mit, doživel ponovno mitologizacijo. Primerjava med obema drama v četrtem delu knjige privede avtorja do sklepa, da pri obeh „poteka drama poetičnega hrepenenja pod pritiskom in nasiljem metafizičnega stremljenja“ (str. 252) in da se zaradi tega nasilja hrepenenje pri obeh Vidah rešuje v hrepenenje po hrepenenju. Le-to pa je v drami, ki jo doživlja Šeligova junakinja, še zaostreno spričo njenega dojetanja grozovitosti praznine tudi v *razliki* med simbolom in celovitostjo, ki ji jo obljublja mit (str. 246).

Gotovo pomeni Hribarjeva knjiga za literarno vedo pomembno osvetlitev središčnega pojma — ideje hrepenenja — v Cankarjevi in Šeligovi *Lepi Vidi*, saj je v *Drami hrepenenja* avtor na podlagi svojega razumevanja izvora hrepenenja iz križišča *spolne razlike in iz razlike med bitjo in bivajočim* (str. 246) aktualiziral doslej bolj ali manj prikrite razsežnosti mita o Lepi Vidi. Kljub temu pa se največ vprašanj zastavlja prav v zvezi z opredelitvijo simbolizma kot literarne smeri na prelomu 19. in 20. stoletja in — tako se zdi — novega, mitičnega simbolizma novejše

književnosti, ki se odvrta od metafizičnega razumevanja sveta in človeka, s čimer pa sestopa „v prazno jedro simbolizma“ (str. 220), kakor npr. Šeligova Vida. Če se namreč mitični simbolizem, ki se je pojavil kot reakcija na nasilje volje do moči (npr. pri Cankarju) ali na samovoljo volje do volje, kot reakcija v obliki hrepenenja do hrepenenja, bistveno razlikuje od simbolizma kot literarne smeri, se v prvi vrsti zastavlja vprašanje, kaj simbolizira Vida kot mitični simbol. Gotovo nikakršne ideje, ne lepote ne umetnosti (str. 96—99), „marveč *izpričuje* nepremagljivo diaboličnost sredi najskrbnejše, se pravi, simbolno urejenega človekovega sveta, njegovega lastnega bitja in žitja“ (str. 241).

V takšnem okviru razlike med literarnim simbolizmom in Hribarjevim filozofsko utemeljenim razumevanjem „diabolične zareze v simbolu kot združevalcu biti in bivajočega“ (str. 231) se ponovno potrjuje resnica, da se literarna veda ne prebena srečuje tako z znanstvenimi kot s filozofskimi perspektivami na določene plasti in elemente v posameznih literarnih strukturah oziroma delih; vzrok za to pa je treba v prvi vrsti iskati v sestavi njenega predmeta raziskovanja, literature, odprte — v svoji snovni, racionalni in emocionalni pojavnosti — interpretacijam z različnih, še posebej filozofskih perspektiv.

Franca Buttolo

ANALECTA

DDU Univerzum, Ljubljana 1980 —

„Kaj nam je vseč v gledališču? Nemara prav to, da sleherna režija pokaže, kako različno je mogoče upogniti isto označevalno verigo, in da pokaže, kako ni nobenega govornega spomenika, ki ga ne bi načenjali, ki ga ne bi preobrazili *ekvivalenca* in *amfibolija*. Pisce tolažijo s tem, da

jim postavljajo spomenike, a smisel, prvotni smisel se zgublja.“ (J. A. Miller, *Teorija jezika*, v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, DDU Univerzum, Ljubljana 1983, str. 122).

Zbirko *Analecta*, ki jo izdaja DDPisna delavska univerza Univerzum v Ljubljani, bomo poskušali predstaviti s prikazom knjig *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* (1980) Zoje Skušek-Močnikove in *Mesčevo zlato* (1981) Rastka Močnika, ki sta tako po svojih prijemih kakor tudi po svoji problematiki nedvomno najzanimivejši deli te zbirke z gledišča literarne vede. A preden se lotimo omenjenih del, bi na hitro našteali še druge naslove, vključene v to zbirko, ki izhaja že četrto leto. Knjiga Slavoj Žižka *Hegel in označevalec* (1980) se od številnih poskusov reaktualizacije heglovske dediščine loči po tem, da živo kal te dialektike ne išče v poheglovski filozofski tradiciji, ampak v tistih sodobnih teoretskih prizadevanjih, ki navezujejo na Freudovo psihoanalizo (Habermas, Kristeva, Lacan, Lévi-Strauss, Lotman, Adorno, Althusser). Seveda pa domet teh podrobnih analiz presega čisti filozofski interes, saj se skozi postopoma kuje koncept označevalne prakse, govornice kot praktične dejavnosti, kot tiste podlage, ki šele omogoča pojasnitev vseh oblik družbene zavesti, med katere sodi tudi umetnost. *Govoreče figure* (1981) Braca Rotarja se že s svojim fragmentarnim pristopom ogibajo utvari totalnosti, oziroma zanikajo možnost celovitega obravnavanja kulturnih in umetnostnih „pjavov“ in si za „predmet“ jemljejo prav tiste, doslej najbolj uveljavljene doktrine na področju likovne umetnosti, ki umetnino razumejo kot totalnost, kot „svet“. Mladen Dolar v *Strukturi fašističnega gospodstva* (1982) kritično preiskuje marksistične teorije fašizma, kolikor si prizadevajo razložiti ideološke mehanizme fašističnega gospodstva, njihova dognanja pa poskuša ovrednotiti v navezavi na novejšo recepcije

Freudove psihoanalize. Knjiga Rada Rihe *Filozofija v znanosti* (1982) si prizadeva na novo aktualizirati razmerje med znanostjo in filozofijo, ki se je doslej dojemala kot privilegirana refleksija znanosti, a si poslednje vloge ne more več lastiti, saj nas dognanja sodobne francoske epistemologije (Bachelard, Canguilhem, Althusserjeva šola) učijo, da je samorefleksivnost temeljna poteza samega znanstvenega teoretiziranja. Valentin Kalan v delu *Tukidides — logos zgodovine in razredni boj* (1983) raziskuje temeljne predpostavke grške polisne ideologije prav ob najvidnejšem predstavniku grškega zgodovinarstva. Omeniti velja še prevod *Gospotvo, vzgoja, analiza* (1983), izbor tekstov iz sodobne francoske psihoanalitične teorije (Lacanove šole), ki se osredinjajo na tri „nemogoče“ poklice, vladanje, vzgojo in psihoanalizo, ki so, kakor pravi Freud, „nemogoči“ zato, ker smo lahko za vsakega izmed njih prepričani, da bomo na koncu doživeli neuspeh. T.i. „filozofijo vsakdanje govornice“, kakor jo je utemeljil J. L. Austin, pa predstavi delo Nenada Miščevića *Jezik kot dejavnost* (1983). *Podoba roke* Jureta Mikuža (1983) raziskuje psihična gonila Petkovškovega ustvarjanja, saj se mora avtor zateči po pomoč k psihoanalizi, kakor hitro poskuša pojasniti, zakaj v znameniti sliki *Doma* sinova roka ni mogla naslikati materine. Tudi drugega znamenitega slovenskega slikarja, Vena Piona, obravnava na podoben način, saj se pokaže, da ima tudi pri njem podoba roke ključno vlogo.

Kaj je tista distinktivna poteza, ki zaznamuje vsako izmed doslej navedenih del in na podlagi katere bi lahko sklepali, da kljub nedvornim razlikam vendarle lahko govorimo o enotnem konceptu zbirke? Kdor je vzel v roke katerokoli delo iz te zbirke, bo prej ali slej trčil na omembo psihoanalize. In najbrž ne bomo pretiravali, če rečemo, da je njihova ključna referenca prav psi-

hoanalitična teorija, natančneje, njihova teoretska prepostavka je Lacanova prenova Freudove teorije. Zato bo nemara prav, da se vprašamo, kaj lahko pričakujemo od zbirke, ki si je postavila za smoter, da bo prakticirala „teoretsko psihoanalizo“, in še naprej, kaj lahko pričakujemo od teoretskih prizadevanj, ki s konceptualnimi orodji psihoanalitične teorije obdelujejo besedno umetnino in estetske učinke, ki jih umetnina sproža pri svojih sprejemnikih?

Gledališče kot oblika spektakelske funkcije in *Mesčevo zlato* imata na prvi pogled kaj malo skupnega. Prvo delo je kritičen pretres temeljnih izhodišč gledališke teorije, podrobno razčlenjuje interpretacije Aristotelove *Poetike*, razkriva zavezanost novodobnega meščanskega gledališča aristotelovski tradiciji natančno v tisti meri, v kateri se to gledališče utemeljuje na katarzi, na njej pa se lahko utemeljuje, kot pokaže natančna analiza, prav zato, ker je izvirni pomen tega pojma zanj zgubljen. *Mesčevo zlato* pa je stroga strukturalna analiza treh Prešernovih sonetov (*Na jasnem nebu mila luna sveti*, *Življenje ječa* in *Memento mori*), na podlagi katere se postopoma izčiščujejo izhodišča za novo materialistično teorijo zgodovinsko in družbeno pogojenih estetskih učinkov. Naš namen je predvsem izslediti in razčleniti tiste teoretske predpostavke, ki so v nekem pogledu skupne obema prizadevanjema in v katerih lahko — če smo dovolj natančni — razberemo grobe poteze skupnega koncepta same zbirke. Ker smo že omenili, da oba avtorja uporabljata konceptualni aparat psihoanalitične teorije (upoštevata pa tudi semiotične, lingvistične in historičnomaterialistične koncepte, vendar vsakič ustrezno prirejene njihovemu posebnemu namenu), potem lahko izrabimo to priložnost še za to, da opozorimo na že omenjeno delo Slavoj Žižka *Hegel in označevalec*, kjer bomo našli eksplikacije temeljnih konceptov lacanovske psihoanalize, s katero sta

vendarle podložena tudi obravnavana poskusa.

Že iz povedanega je razvidno, da se avtor *Mesčevega zlata* in avtorica *Gledališča* osredinjata na problem interpretacije, natančneje na interpretacijo kot teoretski problem. *Mesčevo zlato* začenja s tistim najbolj razširjenim pojmovanjem interpretacije kot razlagalnega postopka, zato da bi se v nadaljevanju pokazalo, kako se takšna interpretacija nujno vrti v začaranem krogu, kakor hitro je njena veljavnost odvisna od dveh pogojev:

— interpretacija mora biti *zvesta* interpretiranemu besedilu,

— interpretacija mora biti *obvezujoča* za poznejša branja.

Da je utemeljitev interpretacije res krožna, se pokaže iz nadaljnje eksplikacije obeh zahtev.

„Za prvo vprašanje (koliko je interpretacija *zvesta* predloženemu besedilu) je interpretacija nekaj, kar je strogo zunaj teksta, a vprašanje, koliko jo tekst upravičuje, meri prav na to, koliko te interpretacije vsebuje že samo interpretirano besedilo: njen *zunanji* obstoj je upravičen samo, kolikor je že zapisana v sami *notranjosti* svojega preteksta. Njena *možnost* zunaj besedila je izpeljiva le iz njene *dejanske* pre-eksistence v besedilu.

Za drugo vprašanje (koliko so jo poznejši bralci dolžni upoštevati) je interpretacija sama vselej že del svoje pretveze, postavka v tisti vsoti, ki tu deluje kot kulturno izročilo; toda v tem skupnem zakladu omikanega občestva ji je priznano mesto le, kolikor jo to občestvo priznava za možno: njena *nujnost* znotraj besedila je lahko le posledica njene *možnosti* zunaj njega.“ (*Mesčevo zlato*, str. 5).

Interpretacija je potemtakem možna le, kolikor interpretiranemu tekstu manjka. Da je tekst v svoji neposrednosti res nekaj manjkavega, vemo od Ingardna, ki pravi, da je umetnina zgolj nekaj shematičnega v nasprotju s polnostjo estetskega objek-

ta, ki se konstituira šele v procesu aktualizacije. Če je tekst manjkav, luknjičav in če to luknjičavost zapolni šele interpretacija, potem je interpretacija že zapisana v tekstu: v belinah teksta se interpretacija vpiše kot svoja lastna odsotnost.

Zato ni nič presenetljivega, da avtorja problem medsebojne prepletenosti teksta in njegove interpretacije postavljata na Ingardnov teorijo aktualizacije, le da njeno dialektiko priženeta do skrajnih konsekvenc, ki prebijajo fenomenološko obzorje te estetike. Takšna konceptualizacija Ingardnovih dognanj pomeni tudi prelom z uhojenimi interpretacijami Ingardnove teorije, kakršne je slovenska literarna veda že prispevala in ki v nekem oziru vendarle ostajajo zavezane fenomenološkemu razumevanju tega podjetja.

Avtorja izhajata iz Ingardnove teze, da je umetnina nepopolna tvorba, ki jo zapolni konstituirani estetski objekt. *Differentia specifica* umetnine od drugih fenomenov je torej v tem, da omogoča konstitucijo estetskega objekta. Toda sama zmogljivost umetnine, da proizvaja estetske učinke, je pri omenjenih avtorjih določena z načinom, kako se vanjo umešča subjekt.

Ingarden problema subjekta ne postavlja tako jasno, vendar je že iz njegovih izpeljav razvidno, da bralni subjekt nikakor ni subjekt, kakršnega poznata recepcijska estetika ali sociologija literature, saj je za takšne poskuse značilno, da branje določajo z družbenozgodovinskimi pogoji vsakokratnega (naključnega) nosilca takšnega branja. Ingarden, ki je odklanjal vsakršno biologistično, sociologistično ali psihologistično pogojeno subjekta in ki ni hotel slediti Husserlu v transcendentalni idealizem, utemeljen na konstitutivnosti subjekta, je subjekt aktualizacije, ki zapolnjuje vrzeli v umetnini, opredelil zgolj z estetsko naravnostjo.

Ne gre spregledati, da Ingarden tega temeljnega pogoja aktualizacije

pravzaprav sploh ne opredeli, pove le to, da je estetsko samo tisto branje, ki se podreja estetski naravnosti. Ni dovolj, če estetsko naravnost razumemo zgolj kot fenomenološko epohé, ki bralca očisti slehernih neestetskih ali zunajestetskih interesov, ki bi utegnili voditi njegovo branje. Bistveno je, da se estetska naravnost razveže v *tavtologijo*, saj Ingarden estetske učinke veže na estetsko naravnost, samo naravnost pa spet opredeljuje prek učinkov, ki jih umetnina lahko sproža. Iz tega izhaja, da bralni subjekt v procesu aktualizacije pravzaprav umetnine ne „zapolnjuje“, to mu namreč prepoveduje ravno estetska naravnost. Rekli smo, da je estetska naravnost edina opredelitev subjekta, hkrati pa smo ugotovili, da je tautologija, to se pravi, da ravno ne more biti vsebinska opredelitev subjekta. Kot samonanašajoča se opredelitev brez „pozitivnega“ pomena je zgolj nekaj negativnega, čista razlika, torej označevalec, ki mu ni mogoče pripeti nobenega označenja, tj. unarni označevalec. Estetska naravnost „pomeni“ lahko le tistega, ki se nanjo pripne, ki se v njej prepozna, tj. (estetski) subjekt. Sama nemožnost ustrezne opredelitve subjekta postane torej privilegirano znamenje subjekta, kolikor subjekt ni nič drugega kakor nemožnost lastnega zastopanja.

Subjekt aktualizacije dobesedno „ni nič“, a prav kot takšen se vpisuje v umetnino, natančneje, vpisuje se v njene beline. Estetska naravnost je torej v tem, da se „subjekt priliči“ kraju, ki je zanj vpisan v tekstu, tj. belinam, ki 'nanj' čakajo v umetnini“ (*Gledališče . . .*, str. 98). S tem, da se subjekt kot manko pretika skoz umetnino, umetnini zgolj vrača njen lastni manko, a prav s tem naredi, da ta manko zaživi v svoji označevalskosti, da beline v umetnini nastopijo kot označevalne razlike. Ko je subjekt na tak način zreduciran zgolj na označevalec, na „označevalni naboj“ (n. d. str. 102),

začne umetnostni shematizem delovati kot označevalna, tj. diferencialna struktura.

Umetnostna struktura, kakršna je implicitno navzoča v Ingardnovi konceptualizaciji, se bistveno razlikuje od „strukturalistične“ strukture. V obeh primerih gre za diferencialno strukturo, v kateri se vsak element določa prek opozicije z drugimi elementi, ločita pa se po tem, da je subjekt iz strukture strukturalistov *izključen*, medtem ko je pri Ingardnu sama diferencialnost strukture šele *učinek* subjektovega vpisa vanjo, še več, diferencialnost je „reprezentacija ali celo 'možnost' (estetične) subjektivnosti“ (n. d., str. 99). Če je torej diferencialnost v umetnini sled vpisa subjektivne funkcije, potem za njene označevalce velja Lacanova definicija, ki pravi: označevalec je tisto, kar reprezentira subjekt za drugi označevalec. Diferencialno, tj. označevalno delovanje umetnostnega shematizma je torej način, kako označevalci drug drugemu reprezentirajo subjekt. Rekli pa smo, da je sama nemožnost opredelitve estetske naravnosti privilegirano znamenje subjekta, zato lahko v estetski naravnosti vidimo tisti označevalec, za katerega S. Žižek pravi, da za razliko od vseh drugih označevalcev ne zastopa subjekt, pač pa *sámo nemožnost* subjektovega adekvatnega označevalnega zastopanja. Sama predpostavka estetske naravnosti, ki bralcu omogoča, da stoji glede na umetnino v pravilni drži, jamči, da bodo elementi v umetnini delovali diferencialno.

Kako se konstituira estetski objekt, če pa njegovo konstitucijo zajemuje horizont estetske naravnosti? Estetski objekt se bržkone ne bi mogel vzpostaviti, če estetska naravnost ne bi subjekt „prilicila“ shematični umetnini, *sámo* umetnino pa določila kot takšno, da se iz nje lahko rodi estetski objekt. Estetski objekt deluje torej na dva načina: kot *pogoj možnosti* aktualizacije in kot *končni produkt* aktualizacije.

Vendar je prvi način delovanja, ko estetski objekt nastopi kot „pogoj za samo vzpostavitev polja estetične 'proizvodnje'“, prikrit, a šele to omogoča, da lahko estetski objekt izstopi kot „proizvod specifičnega estetičnega branja“ (*Gledališče . . .*, str. 104.). Če sledimo notranji logiki Ingardnovih izpeljav, potem lahko rečemo, da se *pogoj* (estetski objekt kot vnaprejšnji pogoj aktualizacije) sprevrže v *učinek* (estetski objekt kot proizvod aktualizacije), nato pa se ta proizvod vzpostavi kot *fetiš*, ki zapolni in zakrije shematičnost umetnine. Dejansko pa se aktualizacija umetnine in s tem konstitucija estetskega objekta dogaja kot samonanašanje njenih praznin, in Ingardnova iluzija je v tem, da vidi „odpravo“ shematičnosti umetnine, se pravi njenega manka, v nanašanju manka na samega sebe, v njegovi (samo)refleksiji. Če torej estetski objekt vznikne iz preseka dveh mankov, potem je Ingardnova teorija konstitucije estetskega objekta resnično „fetišistična strategija: zazna sicer manko v drugem, se pa podviza, da ga zataji“ (*Mesčevo zlato*, str. 8).

Seveda pa ima takšna interpretacija Ingardna, ki je, kot priznava Z. Skušek-Močnikova, „tendenčna“, tendenčna namreč v tem, da žene Ingardnovo teorijo po njeni notranji nujnosti ven iz okvirov njenega lastnega samorazumevanja, bistvene posledice tudi za interpretacijo kot tako. Interpretacija je, kot smo povedali na začetku, že vpisana v interpretirano besedilo, v njem se torej „reflektira“. Dejanski „predmet“ interpretacije kot refleksivne prakse je torej prav ta točka, v kateri se nanaša sama nase. Po eni strani je interpretacija že vsebovana v svojem predmetu kot njegova refleksija, po drugi strani pa interpretacija svoj predmet proizvede šele na kraju svoje refleksije, tj. natanko na tistem kraju, kjer se vpiše v svoj predmet. To se pravi, misliti mora predmet, saj je njegova refleksija, in njegovo refleksijo, tj. samo sebe. „Refleksijo pred-

meta mora vključiti v sam predmet in jo obdelovati *kot* predmet; toda ta refleksija je pač interpretacija sama: samo sebe mora iz sebe povnanjiti in spremeniti v predmet“ (*Mesčevo zlato*, str. 22). Z drugimi besedami, krog samonanašanja se ne more nikdar skleniti, ker interpretacija nujno zgreši samo sebe kot „avtorefleksivni moment v predmetu“. To pa pomeni, da „skoz interpretacijo predmet sam misli nemožnost svoje refleksije“ (ibid.).

Interpretacija torej ni neuspešna zato, ker bi jo njen predmet neskončno presegal, ker nikdar ne bi mogla izčrpati bogastva njegovih pomenov. Interpretaciji spodleti natanko v tisti meri, v kateri misli samo sebe kot avtorefleksijo. Če se interpretacija razume kot refleksija predmeta le, kolikor lahko samo sebe misli kot avtorefleksivni moment v predmetu, kot kraj, kjer refleksija reflektira samo sebe, in če je, kot smo videli, nujno, da zgreši prav ta avtorefleksivni moment, potem lahko rečemo, da interpretaciji ne uhaja toliko njen predmet, pač pa je prej ona sama tisto, kar ne more dohiteti. In če je interpretacija vendarle produktivna, potem je to natanko v tisti meri, v kateri na predmetu izkusi svojo nemožnost, da bi se sklenila v popoln krog samorefleksije.

Jelica Šumič-Riha

Zdenko Škreb — Ante Stamač (ur.)
UVOD U KNJIŽEVNOST

Tretja, predelana izdaja
Grafički zavod Hrvatske,
Zagreb 1983

Priročniki o literarni vedi imajo praviloma vedno velik odmev. Spomniti se je treba samo Kayserjeve knjige *Das sprachliche Kunstwerk*, ki je doživela od l. 1948 že več kot 15 izdaj, in tudi slovenskih primerov, čeprav (še) niso dosegli tolikšnega števila ponatisov. Takšna dela so pri

nas največkrat dopolnilo k srednješolskemu pouku literature, hkrati pa že presegajo to stopnjo, saj so pogosto primerna tudi za uvajanje v univerzitetni študij. V zahtevnejši tip priročnika spada hrvaško skupinsko delo *Uvod u književnost*, ki je bilo prvo takšne vrste v jugoslovanskem merilu. Najprej je izšlo l. 1961 pod uredniškim vodstvom Zdenka Škrebca in Frana Petreta; druga, predelana izdaja je bila objavljena pod istim uredništvom l. 1969; tretja, ponovno predelana izdaja pa je bila natisnjena l. 1983. Tokrat je nasledil pokojnega Petreta Ante Stamač, hkrati so se zamenjali tudi mnogi drugi sodelavci. Navedeni podatki o izhajanju pričajo o usodi literarnoteoretičnih priročnikov. Ker se literarna veda vedno bolj razvija v različne metodološke smeri, ni mogoče napisati „dokončnega“ priročnika o njej, ampak je treba vsako ponovno izdajo predelati in dopolniti, da bi vsaj približno celovito obveščal o trenutnem položaju v literarni vedi. Razen tega je treba pritegniti nove sodelavce, kajti težko je najti posameznika, ki bi zanesljivo obvladoval vse raziskovalne usmeritve. Ob hrvaškem priročniku ni mogoče spregledati dejstva, da je plod tako imenovane „zagrebške“ literarnoteoretične šole, ki se je izoblikovala sredi petdesetih let pod vplivom takratnih tujih metod, predvsem nemške interpretacijske, in aktualizacije ruskega formalizma. Oplajanje se je najprej pokazalo v novi strokovni reviji *Umjetnost riječi* (1957—), potem pa med drugim tudi v dosedanjih izdajah omenjenega priročnika. Pri njih sta dejavno sodelovala tudi dva Slovenca, ki sta predavala na zagrebški univerzi — omenjeni Fran Petre kot sourednik in avtor poglavja *Izvori evropske književnosti* v drugi izdaji ter Jože Toporišič, ki je napisal za isto izdajo poglavje *Kritika i povijest književnosti*. Zato ni mogoče zanikati pozitivnega vpliva „zagrebške“ šole na nekatere slovenske literarne zgodovinarje in jezikoslovce.

Tretja izdaja hrvaškega priročnika ima podnaslov *Teorija, metodologija*. Urednika zagotavljata v svojem predgovoru, da poskuša tudi ta izdaja ohraniti kontinuiteto z dosedanjima, vendar se tokrat sodelavci posvečajo predvsem metodološkim vprašanjem. Posledica takšne preusmeritve je osredotočenje avtorjev posameznih poglavij na pretežno imanentne vidike pri raziskovanju književnosti; manj je praktičnih, šolskih zgledov analiziranja in več je načelnih razmišljanj o mnogovrstnosti znotraj literarne vede. Zasuk ponazarja že dejstvo, da se je npr. druga izdaja priročnika začela s Škrebovim poglavjem *Književnost i društvo*, tretja pa ga opušta in se začne nja z novim poglavjem istega avtorja *Znanost o književnosti*. V njem opozarja na mednarodne zadrege ob temeljnem pojmu (an. Literary Criticism, nem. Literaturwissenschaft, rus. literaturovedenie, hr. znanost o književnosti, čemur bi lahko dodali še slovenskega literarna veda), na razmerje med naravoslovnimi znanostmi in humanističnimi vedami, na vprašanje metajezika, bistvo literarnega besedila, na njegovo produkcijo in reprodukcijo, metodološki pluralizem v raziskovanju literature ter na skrajnosti posameznih usmeritev. Bolj kot v dosedanjih izdajah je poudarjeno vprašanje literarne zgodovine — osvetljuje ga Viktor Žmegač v poglavju *Problematika književne povijesti*, kjer opozarja na težave dosedanje historiografije in na spreminjanje njenih zanimanj. Tudi nadaljnja poglavja nočejo postati ustoličevanje ene same metode v novo raziskovalno normo, temveč pregled metodološke različnosti — najbolj značilnega dejstva sodobne literarne vede, s katerim se starejši raziskovalci težko sprijaznijo. Prav v tem prikazovanju različnosti se priročnik najbolj odmika od učbeniške narave, strpno informira in spodbuja bralca k lastnemu, tvornemu opredeljevanju. Katičičevo poglavje *Književnost i jezik* je pona-

tisnjeno iz druge izdaje, ne da bi s tem izgubilo svojo aktualnost glede na pomembnost, ki jo jeziku pripisuje strukturalizem. Nasploh je opaziti, da priročnik poudarja odločilnost jezika in stila v raziskovanju literature, zato ju analizira več avtorjev z različnih izhodišč (npr. Krunoslav Pranjić, *Stil i stilistika*). Preurejanja sistema retoričnih figur se je lotil Škreb v poglavju *Mikrostrukture stila i književne forme*, vendar ohranja za novo terminologijo še vedno tradicionalno pojmovanje teh pojavov in poleg tega mu ne uspe dognati enotnega merila za novo razvrstitev. To poglavje je v priročniku najbolj opazen poskus sodobnejše sistematizacije nekega literarnoteoretskega vprašanja, kar pa se konča nezadovoljivo. Poglavje Svetozarja Petrovića *Stih* pregleduje verzološka dognanja, pri čemer upošteva tudi slovensko poezijo, zlasti Prešerna, in navaja v obsežni strokovni bibliografiji tudi slovenske verzologe Isačenka, Ocvirka in Pretnarja, kar je edini primer upoštevanja slovenske literature in njenih raziskovalcev; ostala poglavja vztrajajo v mejah hrvaške in srbske književnosti ter posameznih del iz svetovne književnosti. Aleksandar Flaker je svoje poglavje *Umjetnička proza* ponatisnil in dopolnil z dognanji aktualnih sovjetskih teoretikov (Bahtin, Lotman), ne da bi zavrzel ruske formaliste, katerih pomen ostaja zanj nepresegljiv. Sintetični pregled vključuje tudi ugotovitve njegovih raziskav (npr. o „prozi v kavbojkah“) in aktualne literarne primere s srbohrvaškega jezikovnega področja. Ljudsko slovtvo osvetljuje Josip Kekez v poglavju *Usmena književnost* in deloma Pavao Pavličić v poglavju *Epsko pjesništvo*. Po razčlenitvi drame, dramaturgije in gledališča v istoimenskem poglavju avtorjev Nikole Batušića in Vladana Švacova se priročnik spet dotakne metodoloških vprašanj, pri čemer se vendarle razkrta, katero je uredništvu najbližje. To je vprašanje o interpretacijski metodi,

kot jo je razvila nemška literarna veda. V poglavju *Interpretacija* jo poskuša revitalizirati Škreb, ki hkrati polemizira z nekaterimi strukturalističnimi pogledi, ne da bi se opredelil do sodobne hermenevtike, ki je zakonita dedinja interpretacijske metode. To poglavje je edino, ki je v celoti posvečeno eni sami metodi in njenemu zagovoru, toda ta ostane zaradi Škrebovega priseganja na odločilnost raziskovalčevega čustvenega doživetja subjektiven, empirično ne-preverljiv in zato neprepričljiv. Ostale metode se zdijo očitno uredništvu manj pomembne, zato so opisane v enem poglavju Anteja Stamaća *Smjerovi istraživanja književnosti*, s katerim se priročnik konča. Med navedenimi poglavji je vstavljeno še Žmegačevo, ki je naslovljeno *Književni sustavi i književni pokreti*; informira o literarnozgodovinski periodizaciji, literarnih smereh in obdobjih, s čimer se navezuje na nekatera prejšnja poglavja drugih avtorjev. Vsako vsebuje tudi temeljno bibliografijo o vprašanju, ki dopolnjuje sklepno.

Nova izdaja priročnika *Uvod u književnost* je večstranski prikaz raznovrstnih vidikov sodobne literarne vede; nekateri so opuščeni kot manj pomembni, drugi so omenjeni preveč površinsko, čeprav bi zaslužili zaradi svoje aktualnosti večjo pozornost (npr. semiotično-strukturalna, hermenevtična, recepcijska metoda). Seveda priročnik ne more reševati različnih vprašanj literarne vede, lahko jih samo opisuje in opozarja nanje. Zagrebški to počne v obilni meri, zato bo koristil vsem, ki se želijo seznaniti z literarno vedo in njeno nenehno problematizacijo.

Marjan Dolgan

Danko Grlić:

ZA UMJETNOST

Školska knjiga, Zagreb 1983

Najnovije pa tudi poslednje delo zagrebškega estetika in univerzitet-

nega profesorja Danka Grlića (umrl je marca 1984) pomeni v njegovem obsežnem in provokativnem opusu kar se da pomemben dogodek, ki v mnogočem sintetizira njegove, prej v številnih delih (17 knjigah in mnogih razpravah) zapisane ideje in jih s tem tudi zaokroža. Znova se dotakne vprašanja marksizma in moderne umetnosti, teorije ustvarjalnosti, razmerja srednjega veka do estetske problematike, na široko in poglobljeno pa analizira štiri mislece, ki so v bližnji preteklosti skeptično izrazili svoj odnos do tradicionalne estetike; tako so po Grličevem mnenju Bloch, Benjamin, Kierkegaard in Krleža „svoje najboljše strani napisali zato, da bi razbili svete, avratične, vzvišene tradicionalne kanone, ki so tako globoko vtكاني v vsakršen estetski način razmišljanja“ in s tem pokazali, „zakaj in kako biti za umetnost“ (str. 7). Grličevi komentarji in kritične pripombe k tem štirim stebrom antiestetike misli pa se hkrati navezujejo na njegovo lastno stališče, na katerem je zasnoval svojo — ne le za naše razmere — pomembno zgodovino estetskih problemov (*Estetika I–IV*, 1974 — 1979), ki je prava posebnost med podobnimi deli v svetu (Tatarkiewicz, Gilbert-Kuhn) tudi po tem, da kombinira in prepleta med seboj kronološko in problemsko načelo. Ko nalleti npr. na kak ključni estetski problem, ki bi utegnil biti zanimiv tudi za današnjega bralca, posebej še, ker je ta, „kar zadeva zgodovinski estetski spomin“, popolnoma brez daru zanj, ga prikaže skoz celotno zgodovino razmišljanja o njem (npr. problem tragičnega, komičnega itd.). S takim načinom Grlič odpre možnosti za celovitejše razumevanje problemov, saj je mogoče zdaj ob predstavitvi notranjega razvoja tematskih celot razločno videti „napredek oziroma nazadovanje pri razumevanju določenih vprašanj v zgodovinskem kontekstu, kot tudi to, kdaj ta vprašanja nastanejo in izginejo iz zgodovinskega prizorišča, oziroma kdaj

prerastejo okvire klasičnih estetskih tem“ (str. 245).

Po mnenju Gaja Petrovića se Grlič v vseh svojih delih zavzema „za širši umetniški odnos do umetnosti“, pri čemer je treba, kot pravi Grlič sam, „besedo umetniški poistovetiti z ustvarjalnim, ne pa s suhoparno znanstvenim“. To pa za Grlića spet pomeni zavzeti se za duhovno hotenje, ki v umetniškem najde paradigmo resničnega življenja in izvorno, svobodno, nedirigirano in od nikogar vsiljeno angažiranost pri iskanju avtentičnih vrednot. Tako Grliču zelo ljuba zveza „umetniško živeti“, prevzeta po Marxu, ne pomeni nič drugega kot živeti fantazijsko, nedresirano, skratka „človeško“. Vendar v tem ne smemo videti nekega naivnega in vsakdanje politikantskega stališča, ki bi se kar slepo zavzemalo „za umetnost“. Sam naslov najnovejše Grličeve knjige je zapisan prav iz dvoma, da se je mogoče potegovati za umetnosti kar tako podolgem in počez. In pri tem nima v mislih samo primitivnih politikantskih direktiv o tem, kako je treba pisati, pa tudi ne vsakdanjih, že do konca obrabljenih retoričnih poudarkov o pomenu umetnosti in ustvarjalnosti v kakršnišibodi družbi, ampak celo najkompetnejše in najbolj poklicane, ki so tudi pogosto ostajali pri strogo znanstveni in s tem neustrezni obravnavi umetnosti.

Pomembnih ugovorov pa celo obtožb je bil Grlič deležen glede svoje teze o preseženju estetike kot znanstvene discipline. Očitno pa je šlo pri teh kritikah in napadih za preprost nesporazum, saj Grličeva „totalna likvidacija“ celotne estetike ne implicira ukinitve realnih zgodovinskih estetik, ampak predvsem to, da je danes ves horizont estetike zgodovinsko presežen, da je estetska pozicija v današnjem svetu popolnoma neaktualna. „Ta disciplina, pa naj bo empirična ali racionalna, normativna ali induktivna,

apriorna ali aposteriorna, ne more več govoriti — četudi konsekvencno in premišljeno — z močjo in svežino, s katero je govorila ne le v antiki, ampak tudi ob vzponu idealistične misli 18. in 19. stoletja“ (str. 5). Zato njegove zgodovine estetskih problemov ne gre jemati kot nekakšno antiestetiko, ampak kot poskus prevlade estetskega horizonta, pri čemer naj bi smrt estetskega omogočala življenje umetniškega in ne obratno. Če je namreč zanikano estetsko in s tem omogočen prehod „onstran estetike“, potem gre samo za to, da se pokažejo zgodovinsko določene meje estetskega; s tem se odprejo umetniškemu nove in prav posebne možnosti, pa tudi problematika moderne umetnosti dobi drugo podobo in je deležna večje pozornosti od t. i. marksistične estetike.

Do tod se je mogoče z Grličem v celoti strinjati, težave pa nastopijo tisti hip, ko sežemo celo prek moderne umetniške tvornosti neposredno v našo živo sodobnost, ki ji pritiče oznaka postmodernizma. Zanj je značilno, da se zateka v že znane in preizkušene rešitve vseh doslej znanih izumov na področju umetnosti, kar seveda za estetiko pomeni, da se v primeru postmodernizma ne srečuje z nečim novim in tujim, kot je bilo to v moderni umetnosti, ampak z znanim, kar je seveda spet sposobna zajeti in klasificirati s svojim preizkušenim kategorialnim aparatom. To pa je gotovo stvar, ki jo je treba imeti pred očmi, kadar govorimo o „onstraneštetskem“ v današnjem času.

Grliču je pripisati tudi odliko, ki je sicer redkost med misleci s tega področja, da namreč ne vztraja tristo na starih stališčih, četudi so zapisana v tako uglednem delu, kot je njegova *Estetika*, ampak se smelo odloča za nove in drzne rešitve. Tako v tekstu *Epoha brez estetike — transestetska usmeritev srednjega veka* korigira in revalorizira svoj pogled na srednji vek, izhajajoč pri

tem iz dejstva, da nekateri pristopi k umetnosti v preteklosti niso bili nujno estetski. V nasprotju s prevladujočim mnenjem o srednjem veku kot temnem in nevednem, kjer umetnost in misel nista imeli nikakršne svobode, marveč sta bili podrejeni heteronomnim ciljem, predvsem teologiji, skuša Grlič prevladati to stališče in najti celo nekatere korelate tega časa z današnjimi duhovnimi gibanji. Umetniško delo, ki je lahko v srednjem veku le pogojno imenovano s tem pojmom, ni utemeljeno v subjektivno-kreativnem in torej tudi ne v doživljajskem aktu, ampak je objektivna realnost, ki je kot predmet tu zato, da bi služila nekemu namenu, praktični uporabi. Lepota srednjeveškega „umetniškega“ dela se torej lahko uresniči le, kadar je z njeno pomočjo uresničen njej heteronomni cilj—praktični namen in uporabnost. Prav ta heteronomna pozicija lepote pa je po Grličevem mnenju degradirala najsvobodnejšo vseh človeških dejavnosti pod nivo, ki ga je umetniško delo že doseglo v antiki. (Tu Grlič spet zdrsne nazaj.) Zato po Grliču srednjemu veku ne smemo „oprostiti“ rigorozno moralnega asketizma, ki je vse podvrgel službi božji, pa zaradi tega ponižal tudi umetnost. Iz povedanega je videti, da Grlič kljub najboljšim nameram glede srednjega veka za njegovo oceno še vedno uporablja današnje estetske kategorije in celo estetsko stališče. Skratka, uporablja moderni slovar za stvari, ki jih ni mogoče označiti s temi oznakami. V nasprotju z Rosariom Assuntom, ki je opravil doslej morda najbriljantnejšo analizo srednjeveške estetike in stvaritev tega časa in pokazal na ta čas kot na svetel trenutek v človeški zgodovini, pa Grlič še vedno vztraja — kljub novim ugotovitvam — da je bil srednji vek čas dolgotrajnega zaviranja človekovih duhovnih in čutnih potencialov.

Zdi se pravzaprav nenavadno, da še vedno ostaja pri dvojnem razu-

mevanju srednjega veka, ko ga ima na eni strani še za izrazito mračen čas, na drugi pa prav v „neestetskosti“ t. i. „estetskega“ področja vidi možnost za preseganje dvojnosti med resničnostjo in umetnostjo, ki utegne biti sila zanimivo prav za moderno misel, za celotno zgodovino avantgard. Kot že rečeno, je bila v srednjem veku umetnost utemeljena v samih življenjskih oblikah kot njihov sestavni del, pa je zato morala biti tudi sama teorija umetnosti daleč od esteticizma. Prav v njegovem zanikanju je treba videti odločitev za „tostranskost“, kar je svojevrsten paradoks tega na zunaj neživljenjskega in svetniškega časa. Iz zveze umetniškega in realnega se je rodil živ in srečen čas, ki ga po tem ni presešlo marsikatero kasnejše razdobje, pa tudi pred tem jih ni bilo na pretek. Zato moremo imeti ta čas za paradigmo nekaterih tendenc, ki imajo zvezo z današnjim dnem, predvsem pa so morda kažipot v prihodnost.

Poseben problem je pri Grliču njegovo razumevanje ustvarjalnosti. Res je seveda, da o ustvarjalnosti govorijo vse normativne koncepcije od Aristotela do današnjega dne in da sodobne „antiestetike“ na tem polju niso prinesle nič novega. Vse pomembnejše estetike doslej so namreč odkrivale neke zelo pomembne elemente prav v umetniškem ustvarjalnem aktu, opisujoč pri tem številne subjektivne, psihološke, emotivne itd. akte kot predpogoj ustvarjalnosti. Tudi za Grliča je pomembno vprašanje, ali je sploh mogoče zgolj z ustvarjalnega aspekta priti do bistvenih problemov umetnosti. Ali ni to morda pristop le k delu sicer celostnega problema v navezi: ustvarjalnost-delo-doživljaj.

Za t. i. tradicionalno umetnost je ta triada nekaj povsem normalnega in celo nujnega, zadeva pa se spremeni, ko gre za moderno umetnost. Zanj pač ne more več veljati v celoti, da je „ustvarjalnost konstitutivni del dela kot izdelka“ (Grlič),

saj gre v njenem primeru pogosto za zavestno razločitev in osamitev samega ustvarjalnega akta, za njegovo eksplicitnost, da bi se na ta način pokazala njegova mistificiranost in zaprtost v delo kot mojstrovino. Tako tudi ustvarjalni akt postane za estetsko misel predmetno področje in s tem njen prepoznavni predmet. Zato je skorajda nerazumljivo Grličevo nasprotovanje ustvarjalni estetiki kot nečemu, kar je že zdavnaj znano in preseženo in za današnji čas neaktualno.

Na koncu naj poudarimo, da gre tudi v tej poslednji Grličevi knjigi, ki je izšla le malo pred njegovo smrtjo, za znano in dosledno, tako rekoč dogmatsko vztrajanje pri nedogmatskih stališčih, po katerih je bil znan tudi zunaj naših meja, skratka za delo, ki ima o razmerju med estetiko, ideologijo in umetnostjo marsikaj povedati.

Janez Vrečko

E. D. Hirsch, jr.
NAČELA TUMAČENJA
Nolit, Beograd 1983 (Sazvežda 84)

Delo znanega ameriškega literarnega znanstvenika E. D. Hirscha z originalnim naslovom *Validity in Interpretation* (prevajalec je, verjetno po zgledu drugih prevodov, delo naslovil *Načela tumačenja*, kar je prav tako ustrezno) je gotovo ena zanimivejših knjig, posvečenih problematiki literarne interpretacije in interpretacije sploh. Žal je srbohrvaški prevod, ki jugoslovanskemu prostoru omogoča širši stik s to razpravo, precej zapoznel. Izvirnik je namreč izšel že leta 1965, se pravi v času, ko so bile polemike o interpretaciji in hermenevtiki tako nasploh kot tudi v literarni vedi najbolj aktualne, v veliki meri zaradi izida temeljnih tekstov, kakršna sta Gadamerjeva *Wahrheit und Methode* in Bettijeva *Teoria generale dell'interpre-*

tazione (ki je v tem času izšla v nemškem prevodu). Ta dva osnovna „pola“ moderne hermenevtične teorije opredeljujeta položaj, iz katerega izhaja tudi pričujoče delo. V današnjem trenutku pa bo odmev tega dela verjetno manjši zaradi novosti in premikov, ki so jih v vprašanja literarne interpretacije prinesli novejši tokovi, npr. marksizem, strukturalna literarna veda, recepcijska estetika itd.

Kljub temu je prevod Hirscheve knjige pomemben dogodek, in sicer zato, ker je pričujoče delo razpravljanje o osnovnih, najširših vidikih interpretacije, ne pa le dialog ali polemika z Gadamerjem, z „novo“ in „arhetipsko“ kritiko itd. Osnovni problem knjige je vprašanje o objektivnosti, torej veljavnosti interpretacije oziroma o načelih, ki takšno veljavnost omogočajo. Temeljna predpostavka dela je torej, da je mogoča objektivna in veljavna interpretacija teksta in da je mogoče razviti načela, ki omogočajo razlikovanje med veljavno in neveljavno interpretacijo. Takšna predpostavka pa je nujno povezana še z eno, da je namreč interpretacija vedno re-produkcija objektivno obstoječega smisla, da je torej smisel teksta nespremenljiv in reproduktibilen: šele tak smisel je tista norma, ki lahko omogoči tudi veljavno interpretacijo. Ta pravi smisel teksta najde Hirsch v avtorjevem smislu; prvo poglavje dela je tako posvečeno „obrambi avtorja“ (se pravi teze, da je smisel teksta tisti, ki mu ga je dal avtor) pred napadi „radikalnega historizma“, „radikalnega psihologizma“ in „avtonomizma“ (se pravi pojmovanja, da ima tekst svoj lastni, avtonomni smisel ne glede na avtorja). Da bi avtorjev smisel lahko obranil pred ugovori teh smeri in ga vzpostavil kot normo veljavne interpretacije, izvede ločitev med smislom in pomenom; to je ena osnovnih tez dela. Ta razlika se naslanja na Fregejevo razlikovanje med

Sinn in Bedeutung (izraza „Scott“ in „avtor Waverleya“ imata različen smisel, vendar isti pomen). Po Hirschevi definiciji je smisel to, kar je avtor označil s pomočjo posebnega niza znakov, se pravi to, kar ti znaki oz. tekst predstavljajo, pomen pa je odnos, ki se vzpostavlja med tem smislom in osebo, situacijo, dobo itd. Smisel je tako ves čas nespremenljiv in identičen sam s sabo, tisto pa, kar se spreminja, je odnos do tega smisla, torej pomen.

V drugem poglavju se Hirsch obsežneje posveti pojmu smisla, ki je bistven za interpretacijo, določeno kot ponovno spoznanje smisla (rekognitivna interpretacija). Da je ta smisel lahko reproduktibilen, mora biti določen, se pravi samostoven (kar ne izključuje dvoumnosti, nedoločenosti itd.). Določenost verbalnega smisla je zasnovana na določujočem aktu izbire, torej na avtorjevi volji. Toda da bi se izognil enačenju te določujoče avtorjeve volje z verbalnim smislom ali celo enačenju le-tega s tistimi vsebinami, ki se jih avtor zaveda, mora Hirsch uvesti pojem tipa; če je smisel tip, potem ga avtor lahko izbere, ne da bi se konkretno zavedal vseh možnih podsmislov, ki jih tip implicira. Verbalni smisel je torej zdaj definiran kot izbrani tip, ki ga avtor izraža s jezikovnimi simboli, drugi pa ga s pomočjo teh simbolov razume. Ravno zato, ker je smisel tip, lahko zajema in generira lastne dele, implikacije, ki jih ne vsebuje eksplicitno; prav zato pa je smisel mogoče tudi reproducirati.

Ko je tako natančneje določil naravo verbalnega smisla, prehaja avtor k sami problematiki interpretacije, in sicer k tistemu sklopu, ki ga hermenevtična teorija označuje kot hermenevtični krog. V zvezi s tem razvije Hirsch enega svojih osnovnih pojmov, namreč žanr. Ta pojem izhaja iz narave interpretacije: da bi interpret mogel razumeti tekst, mora imeti neko vnaprejšnjo splošno predstavo o njegovi

celoti; njegova ideja o celotnem smislu opredeljuje tudi njegovo razumevanje posameznosti. Seveda je ideja žanra najprej hevristična in se šele v samem procesu interpretacije oži in bliža tistemu generičnemu konceptu, ki opredeljuje smisel dela. Ta generični koncept imenuje Hirsch notranji žanr in ga definira kot tisti smisel celote, s pomočjo katerega lahko interpret točno razume vsak njen del v njegovi določenosti. Važno je opozorilo, da pri notranjem žanru ne gre za konkretni smisel nekega dela; notranji žanr je mogoče pravilno spoznati, še preden spoznamo precizno zaporedje besed v tekstu, prav tako pa lahko več kot en niz besed izpolni pričakovanja, ki izhajajo iz določenega pojmovanja žanra. To je mogoče, ker je žanr pravzaprav smiselnotni tip. Ta določa razpon možnih implikacij in tudi njihovo strukturiranost, se pravi stopnjo poudarka, ki pripada vsaki od implikacij (to Hirsch označuje s pojmom relativna emfaza). Po avtorjevem mnenju velja teza, da je veljavna interpretacija vedno odvisna od veljavnega sklepa o notranjem žanru, kot univerzalno načelo za celotno interpretacijo. Načeli, ki določata verbalni smisel, sta torej socialno načelo jezikovnih žanrov in individualno načelo avtorjeve volje.

Nato poskuša Hirsch odgovoriti na vprašanje, kako je sploh mogoče splošno soglasje o smislu teksta, če se vse interpretacije med seboj razlikujejo. Da bi to pojasnil, vzpostavi razliko med *subtilitas intelligendi* in *subtilitas explicandi*, torej med samim razumevanjem in pojasnjevanjem, interpretiranjem smisla. Razumevanje, konstrukcija smisla ni isto kot interpretacija in je vedno pred njo. Različne interpretacije si lahko med seboj ustrezajo, so kompatibilne, če se nanašajo na isto konstrukcijo smisla. S tem razrešuje avtor tudi vprašanje zgodovinske interpretacije: vsaka doba zahteva drugačen slovar in strategi-

jo interpretacije, nov pomen dela; interpretacija je torej nedvomno zgodovinska, to pa ne pomeni, da se spreminja tudi smisel dela ali da se različne veljavne interpretacije nanašajo na različne smisle. V zvezi s tem postavlja Hirsch tudi vprašanje o medsebojnem razmerju interpretacije in kritike. Nasprotuje anglosaški rabi pojma kritika (*criticism*), ki označuje vsak aktualni komentar. Razliko med interpretacijo in kritiko utemeljuje na razliki med smislom in pomenom. Interpretacija je torej reprodukcija, rekognicija avtorjevega smisla in tako ni poljubna; nasprotno kritika s tako dobljenim smislom poljubno razpolaga, ga obravnava v različnih povezavah in odnosih — predmet kritike je torej pomen teksta. Od tod seveda sledi, da je tudi za kritiko nujna predhodna veljavna interpretacija.

S tem se Hirsch vrača h glavnemu problemu svojega dela, k veljavnosti interpretacije. Sklepno poglavje dela je posvečeno problematiki ugotavljanja veljavnosti interpretacije. Izhaja od ugotovitve, da je popolna gotovost o tem, da je naša interpretacija točna in veljavna, nedosegljiva; to velja tudi za tiste konstrukcije smislov, ki so videti neizbežne in samoumevne. Način, kako se smisel konstruira, je namreč že vnaprej določen s samo interpretacijo. Z drugimi besedami, nekateri dokazi, konstruirani na osnovi niza znakov, nujno podpirajo interpretovo hipotezo, ker jih je le-ta sama konstruirala. Ta skepticizem se seveda zdi nasproten tezam, iz katerih Hirsch izhaja, toda to navidezno protislovje razreši tako, da za interpretacijo ni odločilna gotovost, temveč verjetnost, da je veljavna. Splošno soglasje o smislu teksta je mogoče doseči le glede na znane hipoteze in dejstva o tem tekstu; novo odkrita dejstva zahtevajo novo interpretacijo. Cilj procesa interpretacije je tako ugotavljanje veljavnosti. (V pričujočem

delu uporablja Hirsch pojem ugotavljanje veljavnosti namesto pojma verifikacija, ki ga je uporabljal v svojem znanem članku *Objektivna interpretacija*, in sicer zato, ker pojem verifikacija navaja na to, da je sklep pravilen). Ugotoviti veljavnost pomeni pokazati, da je sklep verjetno točen glede na to, kar se ve. Interpretacija je tako pojmovana kot progresivna disciplina, ki se premo sorazmerno z naraščanjem znanja vedno bolj bliža točnosti. To točnost lahko celo doseže, čeprav ne more nikoli vedeti, da jo je dosegla. Tako je rezultat interpretiranja hipoteza o smislu teksta, ki je pravzaprav verjetnostna sodba, podprta z dokaznim gradivom. Interpretacija kot disciplina lahko izkaže svojo objektivnost, če je sposobna objektivno izbrati eno od dveh dispartnih hipotez, utemeljenih na skupnem dokaznem gradivu. Tak izbor pa omogočajo načela; brez teh ne bi mogel biti objektivni. Avtor nato predstavi načela, po katerih je mogoče objektivno presojati odločilnost in relevantnost dokaznega gradiva. Predvsem je potrebno upoštevati vse relevantne dokaze, zunanje in notranje. Dokazi so relevantni, če pomagajo definirati razred, ki je lahko nadrejen predmetu interpretacije, ali če razširjajo število elementov, ki sodijo v ta razred. Relativno teže sodbe, utemeljene na takih dokazih, je mogoče določiti glede na relativno ozkost razreda (sodbe, ki se sklicujejo na ožji razred, so odločilnejše), na številnost elementov in na relativno pogostost določene značilnosti med temi elementi. Ta načela je potrebno uporabljati na dveh nivojih, na nivoju žanra in ob dispartnih konstrukcijah posameznosti v tekstu. Hirsch se končno ustavi še ob problematiki metode v interpretaciji. V tradicionalni hermenevtiki je ves čas prisotna težnja, da bi se izoblikovale metode, pravila in kanoni, s pomočjo katerih bi bilo mogoče zagotoviti pravilno

interpretiranje. Ob tem se pojavlja tudi tendenca, da bi te metode in pravila oblikovali čim bolj splošno, tako da bi bili veljavni za vsakršno interpretacijo. Skozi kritiko Schleiermacherjevih kanonov pa Hirsch dokazuje, da ne more biti pravil interpretacije, ki bi bila hkrati splošno veljavna in praktično uporabna, zato je po njegovem mnenju pojmovanje, da je mogoče zgraditi zanesljivo metodologijo interpretacije s pomočjo niza kanonov, le iluzija. Če torej Hirsch zanika, da bi bilo mogoče vzpostaviti uporabno in obče veljavno metodologijo konstruiranja smisla, mora objektivnost interpretacije zagotoviti drugje. Zato opozori na dva vidika oziroma dve funkciji interpretacije, na njeno hipotetično in kritično stran (s Schleiermacherjevimi pojmi — na divinatorično in primerjalno funkcijo). Temelj interpretacije kot discipline tako ni metoda, s pomočjo katere bi prišli do točne hipoteze o smislu, temveč ugotavljanje veljavnosti te hipoteze, torej kritična faza; tako je po Hirschu področje generalizacije v hermenevtiki področje načel ugotavljanja veljavnosti.

Knjigo dopolnjujejo še trije teksti. Prvi dodatek je že omenjena razprava *Objektivna interpretacija*, ki pomeni nekako zasnovno pričujoče knjige, kajti vsebuje že skoraj vse njene pomembnejše teze. V drugem dodatku se Hirsch loteva kritike Gadamerjeve hermenevtike, v tretjem (*Ekskurz o tipih*) pa povezano povzema svoje pojmovanje tipa.

Iz pregleda Hirschevega dela je videti, da gre za svojevrsten poskus analize interpretacijskih načel. Avtor očitno sodi v širšo tradicijo tiste hermenevtične teorije, ki jo sam označuje kot rekognitivno, in nikakor ne sledi Heideggerjevemu in Gadamerjevemu ontološkemu obratu v hermenevtiki. To je jasno videti iz njegove kritike Gadamerjeve knjige *Resnica in metoda*, ki jo

obravnava le kot primer radikalnega historizma v hermenevtiki in se zato niti ne dotakne problemov, ki jih odpira temeljna Gadamerjeva teza, da je umevanje „način biti tubiti“. Vsekakor ostaja za Hirscha pravilno razumevanje osnovni cilj; tez „metodološke“ smeri v hermenevtiki ne zavrača načeloma, pač pa jih poskuša le dosledno in kritično razviti in čim natančneje opredeliti s pomočjo mreže preciznih hipotez in razlikovanj. Njegova teorija se tako izteka v blag skepticizem, katerega osnovni pojem je verjetnost. Teoretični temelj te Hirscheve analize najsplošnejših dimenzij teorije interpretacije (ki ponekod prehajajo že v splošno spoznavno teorijo) izhaja iz tradicije znanstvenega pozitivizma. Ta utemeljenost v pozitivizmu pa je tudi vzrok šibkih strani obravnavanega dela. Spričo koherentnosti, natančnosti in dosle-

dnosti razprave moramo le-te iskati predvsem v osnovnem konceptu dela; na tem nivoju avtor na primer ne more zastaviti vprašanja o problematičnosti samega akta interpretacije, s čimer bi se metodološki premislek spremenil v filozofskega. Prav zato mora recimo spregledovati in zanemarjati ravno osnovne Gadamerjeve teze. Omejenost pozitivističnega načina mišljenja se kaže tudi v tem, da mora stališča, ki so v bistvu izrazito dialektična, zavračati kot protislovna. (Tudi za to najdemo primere ob kritiki Gadamerja.) Avtorjev način razmišljanja je tako ponekod bližji „zdravemu razumu“ kot filozofski refleksiji. Vse to seveda ne nasprotuje dejstvu, da gre za pomembno delo, katerega prevod bi bil lahko tudi za našo literarno vedo zelo koristen.

Igor Zabel

GRADIVO Književni pouk v srednjem izobraževanju

Društvo za primerjalno književnost je v zadnjem letu poseglo v razpravo o usmerjenem izobraževanju z dvema javnima posvetovanjima. Prvo, 7. aprila 1983, se je ukvarjalo s poukom svetovne književnosti in literarne teorije in v tem okviru še posebej z analizo sedanjih učbenikov za prva dva letnika usmerjenega izobraževanja; drugo, ki ga je društvo priredilo 14. decembra skupaj s Slavističnim društvom, pa je pretreslo vrsto vprašanj o celotnem pouku književnosti v usmerjeni srednji šoli. Zavzeto sodelovanje udeležencev, ki so prišli iz stroke in iz šolske prakse, pa tudi poznejši odmevi pričajo, da gre za problematiko, ki še zdaleč ne zadeva samo stroke in ni zanimiva samo kot izhodišče za njen univerzitetni študij. Zato da kritične pripombe k sedanji praksi in konstruktivni predlogi za njeno spreminjanje ne bi izzveneli v prazno ali ostali omejeni samo na krog udeležencev teh posvetovanj, sta društvi osnovali komisijo, ki naj bi formulirala skupna stališča o obravnavani problematiki in jih predložila ustreznim forumom. Komisijo so sestavljali Štefan Barbarič, Darko Dolinar, Janko Kos, Alenka Kozinc, Boris Paternu, Janez Rotar in Stane Šimenc. Oprla se je na delovni besedili, ki sta ju pripravila prof. dr. Boris Paternu in prof. dr. Janko Kos, ju podrobno predebatirala in dopolnila. Prvo teh besedil, ki govori o namenih literarnega pouka in o glavnih smereh in načelih literarne didaktike, je bilo

objavljeno deloma v *Delu* (v prilogi *Književni listi*), v celoti pa v *Jeziiku in slovstvu* (Boris Paternu: *Kaj hočemo s poukom književnosti?* JIS 29, 1983/84, št. 5, str. 155—162). Tukaj pa objavljamo prispevek Janka Kosa z izhodišči in konkretnimi predlogi za preoblikovanje pouka književnosti v usmerjeni srednji šoli; elaborat je bil dopolnjen na podlagi debate v komisiji in v marcu 1984 poslan strokovnemu svetu SR Slovenije za vzgojo in izobraževanje v nadaljnjo obravnavo.

Uredništvo

Izhodišča

1. Književni pouk mora temeljiti na dognanjih literarne zgodovine in teorije, kot se razvijata v okvirih sodobne literarne vede. Obenem mora izhajati tudi iz dosežkov, standardov in meril naše literarne kritike. Te sestavine se morajo prilagoditi pedagoškimi, didaktičnim in metodičnim oblikam pouka, toda v vsakem primeru morajo ohranjati svojo strokovno kakovost pa tudi prvenstvo.

2. V književnem pouku morajo biti skladno udeležene vse njegove temeljne ravni: literarnozgodovinska, literarnoteoretična in interpretativna. Pri tem bo v obravnavi starejše književnosti verjetno treba dajati prednost literarni zgodovini, ob novejših književnih delih interpretaciji, v obeh primerih pa iskati oporo tudi v literarni teoriji.

3. Književni pouk mora učencu posredovati sklenjen, smiseln in problemski pregled slovenske književnosti, njenega razvoja, nacionalnega, družbenega in umetnostnega pomena, pa tudi vrednot.

4. Kar zadeva druge jugoslovanske književnosti, ni mogoče predvideti, da bi ta pouk lahko natančno razlagal zgodovinski razvoj vsake od njih, pač pa mora zajeti sintetično razlago njihovega poteka, pomena in najvišjih dosežkov. Namen tega pouka bi moral biti predvsem v takšnem sintetičnem prikazu in v interpretaciji posameznih avtorjev in del, to pa seveda zares pomembnih (Držić, Njegoš, Andrić, Krleža idr.).

Predlogi

1. Dveletni zgodovinsko-kronološki pregled književnosti naj se razširi v triletnega. Za učence, ki končajo srednjo šolo v dveh letih, naj se na tej podlagi pripravi skrčen dveletni program.

2. Triletni zgodovinsko-kronološki program naj obseže temeljne pojme literarne teorije in zgodovinski pregled slovenske književnosti, drugih jugoslovanskih literatur in svetovne literature. Ta pregled naj ne bo strogo sinhroniziran v tem smislu, da bi si slovenska, druge jugoslovanske in svetovna književnost sledile v kronološkem zaporedju in vzporedju. Ta način po nepotrebnem seka kontinuirani potek posameznih književnosti, zlasti slovenske. Poleg tega povezuje, kar dejansko ni razvojno povezano, pa tudi ne primerljivo. Celota naj se torej razdeli na zaokrožene, v sebi razvojno utemeljene in smiselne enote, ki naj si sledijo v zgodovinsko primernem, vendar ne historicistično natančnem zaporedju.

3. Takšne enote bi lahko bile: temeljni pojmi literarne teorije, starejša svetovna književnost, starejša slovenska književnost, starejša srbska in črnogorska književnost, starejša hrvaška književnost, novejša svetovna književnost, novejša slovenska književnost itn.

4. Po letnikih naj bi se takšne enote razporedile tako, da bi I. letnik obsegel temeljne pojme literarne teorije, starejšo svetovno književnost (do konca romantike), starejšo slovensko književnost (do 1848), starejšo srbsko in črnogorsko književnost (do 1848), starejšo hrvaško književnost (do 1848); II. letnik — novejšo svetovno književnost (do 1950), novejšo slovensko književnost (do 1950), novejšo srbsko in črnogorsko književnost (do 1950), novejšo hrvaško književnost (do 1950); III. letnik — sodobno slovensko književnost (po 1950), druge jugoslovanske književnosti po 1950, sodobno svetovno književnost (po 1950).

5. Pouk svetovne književnosti naj sintetično predstavi posamezne historično-geografske literarne enote (orientalsko, antično, evropsko srednjeveško in novoveško književnost), s teksti oziroma odlomki besedil pa samo največje avtorje in svetovno pomembna dela (Gilgameš, Litaipo, Homer, Božanska komedija, Don Kihot itn.).

6. Odlomki iz večjih besedil naj bodo čim krajši — praviloma ne več kot eno stran in pol, pri res pomembnih delih se mora analiza in branje odlomka v šoli dopolniti z domačim berilom in s skupnim pogovorom o njem. V ta namen so potrebne posebne izdaje teh del s komentarjem, kot jih trenutno nimamo, a bi morale postati neogiben del literarnega pouka.

7. Starejša slovenska književnost (do Linharta in Vodnika) naj bo predstavljena sintetično, toda kontinuirano, da bo razviden njen nacionalni, družbeni in kulturno-razvojni pomen. Predmet posebne interpretativne pozornosti naj bodo besedila ljudske poezije. Obravnavo tekstov pismenstva, reformacije in katoliškega baroka naj prevzame — kot se že dogaja — pouk jezika, čeprav šele v II. letniku. Književni pouk v I. letu naj te pisce oziroma besedila obravnava sintetično po njihovi historični, vsebinski, literarno-zvrstni in nacionalno-razvojni strani.

8. Druge jugoslovanske književnosti mora učenec spoznati pri obravnavi in domačem branju njihovih najboljših del in ob sintetičnem zarisu posebnosti v razvoju teh književnosti. Posebna pozornost mora biti namenjena pomenu njihove ljudske poezije. Prek opozarjanja na podobnosti in razlike s slovenskim književnim razvojem bo lahko učenec dejansko spoznaval in pravilno vrednotil njihove dosežke. Z natančnejšo analizo besedil oziroma njihovih odlomkov naj bodo predstavljeni osrednji avtorji, ki so zaživel tudi v slovenski kulturni zavesti in imajo splošno jugoslovanski ali evropski literarno-estetski pomen. Kar je zgolj nacionalno-lokalno, ne more postati posebna učna enota.

9. Bistven del književnega pouka mora biti sodobna književnost, in to predvsem slovenska, ob nji pa druge jugoslovanske in ne nazadnje svetovna. Pod sodobno književnostjo je razumeti literaturo približno po letu 1950 in vse do najnovejšega časa. Sodobna književnost omogoča učitelju in učencu ne samo spoznavati književna dela s pomočjo veljavnih literarnozgodovinskih in literarnoteoretičnih pojmov, ampak razvijati tudi neposredno doživljanje motivov, tem in oblik, jih samostojno interpretirati, preverjati svoje razumevanje, iskati v njih probleme in nanje odgovarjati, vrednotiti itn. Zato mora biti v triletnem pregledu celotno tretje leto posvečeno sodobni književnosti v omenjenem obsegu.

10. Literarna teorija mora postati bistven in funkcionalen del pouka, ki pogloblja dožemanje, razumevanje in vrednotenje književnosti ter goji globljo kulturo branja. V triletnem programu naj bo s svojimi glavnimi

pojmi postavljena na začetek, nato pa udeležena pri obravnavi posameznih tematskih enot vsaj s teoretičnimi pogledi na književne zvrsti, oblike in slog.

11. Obravnava svetovnih književnih del mora biti čimbolj povezana z literarnoteoretično razlago žanra, oblike ali sloga, njihovih posebnih problemov, zlasti pa današnjega pomena; pa tudi s pritegnitvijo sorodnih slovenskih umetnin, ki jih dijaki poznajo že iz osnovne šole, ali z opozorili na dela, ki jih bodo šele spoznali (na primer ob Sofoklovi Antigoni z opozorilom na Smoletovo dramo, ob Horacu na Prešernov sonet o Vrbi). Dela svetovne književnosti — zlasti starejše — ne smejo ostati historično oddaljena, ampak jih je nujno z vsemi mogočimi načini povezovati s sodobno slovensko književnostjo in jih tudi drugače napraviti aktualna.

12. V izbiri slovenskih književnih del 19. stoletja naj se ne ponavljajo že znana besedila iz osemletke, zlasti ne tista, ki so postala že del mladinskega berila; če pa že, potem samo s posebnimi razlogi. Pač pa jih je seveda potrebno znova upoštevati v sintetičnih prikazih, toda na višji spoznavni stopnji.

13. Četrty letnik naj ohrani tematsko sestavo, ki ni več zaporedje zgodovinsko-kronološke vrste, ampak smiselna povezava tematsko in problemsko urejenih enot. V takšno enoto naj se grupira gradivo po posebnih literarnozgodovinskih in literarnoteoretičnih vidikih, ki upoštevajo, povzemajo, predvsem pa nadgrajujejo rezultate književnega pouka iz prejšnjih let. Vsaka enota mora biti zasnovana problemsko, tako da učenca uvaja v aktualno literarno zavest našega časa. Takšne enote bi lahko bile: tradicionalna in moderna lirika, ep in roman, tragedija in komedija, avantgarda in eksperiment v književnosti, angažirana književnost včeraj in danes (vključujoč pesništvo NOB), trivialna književnost, književnost zamejskih Slovencev, kratka pripovedna proza, esej. Vanje bi bilo potrebno razvrstiti v prejšnjih letih neobravnavana dela slovenske, drugih jugoslovanskih književnosti in svetovne literature, to pa tako, da bo v središču zmeraj slovenska in da bo največje pozornosti deležna sodobna književnost.

14. Književni pouk se mora v precejšnji meri — da bo usmerjal učenca k branju, kar naj bo eden njegovih glavnih namenov — opirati na domače branje. Zato mora biti trdno načrtovan, izvajan in po možnosti preverjan v skupnem pogovoru, ki terjaja posebne priprave tako od učenca kot od učitelja. Mogoč bo samo s pomočjo načrtnega izdajanja takšnih del v primerno komentirani zbirki (na primer po zgledu „Classiques Larousse“), ki je zdaj nimamo, a je gotovo med glavnimi pogoji takega pouka.

15. Tudi v IV. letniku mora biti literarna teorija v središču pouka, vendar ne kot osamosvojena ali formalistična disciplina, temveč kot sredstvo in pomoč za učenčevo globlje in samostojno prodiranje v dela sodobne književnosti. Zato naj bi se vključila posebno v tiste tematske enote, ki terjajo literarnoteoretično razlago (na primer ob trivialni književnosti: kaj je takšna književnost, kakšne so razlike med umetniško in zabavno literaturo, kako jo vrednotimo, kateri so žanri trivialnega berila, kot ga srečujejo dijaki vsak dan itn.) Učbenik književnosti za IV. letnik bi v tem smislu lahko obravnaval teoretična vprašanja sočasno ob posameznih tematskih enotah; mogoč bi pa seveda bil tudi poseben priročnik literarne teorije za IV. letnik ali pa za vsa štiri leta skupaj.

16. Učbeniki naj bodo napisani čimbolj po sodobnih pisnih in razlagalnih metodah, tj. ne pripovedno in opisovalno, ampak kolikor se da s

pomočjo razpredelnic, preglednic, grafičnih ponazoril, testov, vprašanj itn., zlasti pa s slikovnim gradivom.

17. Književni pouk je potrebno uskladiti z jezikovnim ne samo pri obravnavi starejših slovenskih besedil, ki jih s svoje strani razlaga zgodovina knjižnega jezika ali pa lingvistična stilistika, ampak tudi v zadevah literarne teorije. Jezikovni pouk naj prevzema s tega področja samo tiste teme, ki dejansko spadajo v jezikoslovje. V nobenem primeru ne sme prihajati do podvajanja istih vprašanj, obravnavanih z različno terminologijo ali razlago, kot se dogaja ob sedanjih učbenikih. (Posebno vprašanje je tudi koordinacija književnega pouka z zgodovinskim, saj se v nekaterih pomožnih učbenikih za zgodovino pojavljajo tudi literarna, celo pesemska besedila).

18. V izbiri besedil bo potrebno v večji meri upoštevati težavnostne stopnje. V triletnem zgodovinskem pregledu seveda ne smejo manjkati Sofokles, Shakespeare ali Goethe, vendar je bolje premakniti dela, kot so Kralj Oidipus, Hamlet ali Faust, v IV. leto v okvir ustreznih tematskih sklopov, na nižjih stopnjah pa te avtorje predstaviti z drugimi deli.

19. Za oblikovanje IV. letnika s tematskimi sklopi bo verjetno odločilno načelo, da teh sklopov ne sme biti preveč (približno 7 do 8), da bo za obravnavo snovi dovolj manevrskega prostora. Ta obravnava bi morala potekati seveda v sproščenih oblikah sodelovanja učencev in učitelja, z referati, debatami itn.

20. Za količinsko razmerje med deleži slovenske književnosti, drugih jugoslovanskih literatur in svetovne naj velja tole načelo: v starejših obdobjih bo seveda delež svetovne književnosti nekoliko večji in v pouku novejših obdobjih manjši, vendar naj bi v povprečju bilo to razmerje približno 60 % za slovensko književnost, 20 % za druge jugoslovanske literature, 20 % pa za svetovno književnost.

UDK 886.3-1 Župančič 7 Jerala : 1 Bergson H.
Župančičev odnos do Bergsonove filozofije in (novo)kantovskega dualizma

CAPUDER, A.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za romanistiko, Aškerčeva 12

BERGSON IN ŽUPANČIČ. Župančič po Samogovorih

Primerjalna književnost, 7(1984), 1, str. 13 — 22

Študija poskuša ob „sstričnem epu“ Jerala in še ob nekaterih Župančičevih pasusih ugotoviti sledove, ki jih je v našem avtorju zapustila „lectura bergsoniana“. Vpliv se zdi najbolj viden v Intermezzu Jerale, kjer Župančič pritrnava nemoč svojega pesniškega „rokodétstva“ (prim. Bergson: homo faber), ko obupuje nad umom in povzdiguje intuicijo (prim. Bergsonovo kritiko intelekta v Usvajalnem razvoju), predvsem pa je viden v pesnikovem spoznanju lastne metafizične nemoči. Prav nove metafizike naj bi se bil Župančič šel učiti k Bergsonu; a v svojem tradicionalnem, četudi (novo)kantovsko zrelativiziranim dualizmu ni zmogel več kot sanjske kretnje, ki pa mu, tako vse kaže, ni koristila niti kot pesniku niti kot človeku.

Avtorski izvešek

UDK 886.3.015.19-2 Cankar I., Župančič O. : 82-2 (4)

dramatika slovenske moderne (Cankar I., Funtek A., Kraigher L., Kristan E., Župančič O.) in evropska dramatika (Dumas A.-sin, Gogolj N. V., Gorkij M., Ibsen H., Hauptmann G., Maeterlinck M., Shakespeare W., Wilde O.)

KOS, J.

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

EVROPSKI VPLIVI V DRAMATIKI SLOVENSKE MODERNE

Primerjalna književnost, 7 (1984), 1, str. 1 — 12

Razprava raziskuje slovensko dramatikó v obdobju moderne prek evropskih vplivov, ki so opazni v njenih osrednjih delih, da bi jih s tem natančneje določila po literarnosmerni sestavi, pa tudi po zvrstni in stilni orientaciji. S tega stališča analizira najprej Finžgarjevo ljudske igre, razlaga Ibsenov oziroma Strindbergov vpliv na Kristanova, Kraigherjeva in Funtkova dela, nato pa se posveti zapleteni primerjalni problematiki Cankarjevih dram. Ob vsaki igri posebej zariše močne vplive Dumasa sina, Ibsena, Gogolja, Shakespeara, Maeterlincka, Hauptmanna, Gorkega, Wilda in drugih, ob tem pa še plasti realizma, naturalizma, nove romanitike, dekadence in simbolizma v njihovih vsebinsko-formalnih sestavi. Sklene s pretresom vplivov v Župančičevi Veroniki Deseniški (Shakespeare, Hebbel, Maeterlinck), kar ji je izhodišče v problem postromantike, nove romanitike in simbolizma v tem delu.

Avtorski izvešek

UDK 820-1 Byron 7 Parizina = 863 : 82.03 Prešeren F., Mensar J.

Prešernov in Menartov prevod Byronove Parizine, primerjava prevodov

STROJAN, M.

61000 Ljubljana, Yu, RTV Ljubljana, Tavčarjeva 17

PARIZINA. Dva prevoda

Primerjalna književnost, 7(1984), 1, str. 23 — 39

Razprava v prvem delu primerja dva prevoda Byronove Parizine, pri čemer ugotovi, da je starejši prevajalec (Prešeren) v svojem besedilu opravil delo prevoda (interpretativno in presadivno (transplantativno)), medtem ko predstavlja mlajši (Menartov) prevod predvsem prenos (translativno) izvirnika v lastno pesniško normo. Drugi del razprave poskuša na temlju omenjenega rezultata ponovno ovrednotiti Prešernov prevajalski prispevek v Parizini za zgodovino slovenskega prevajanja.

Avtorski izvešek

CDU 886.3.015.19-2 Cankar I., Zupancik O. : 82-2 (4)
œuvres dramatiques de la „moderne“ slovène (Cankar I., Funck A., Kraigher L., Kristan E., Zupancik O.) et le théâtre européen (Dumas A. fils, Gogol N. V., Gorki M., Ibsen H., Hauptmann G., Maeterlinck M., Shakespeare W., Wilde O.)

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primernjako književnost, Aškerčeva 12

LES INFLUENCES EUROPÉENNES DANS L'ART DRAMATIQUE DE LA „MODERNE“ SLOVÈNE

Primerjalna književnost, 7(1984), 1, p. 1 — 12

Ce traité fait des recherches sur l'art dramatique slovène de l'époque de „moderne“ à travers les influences européennes, évidentes dans les œuvres principales de cette époque. Le but de ce traité, c'est de préciser plus minutieusement leur structure d'après les courants littéraires auxquels elles appartiennent ainsi que d'après leurs orientations d'après la forme et stylistique. Partant de ce principe, on fait d'abord l'analyse du théâtre populaire de Findegar, ensuite on donne l'explication des influences d'Ibsen, ou bien de celles de Strindberg sur les œuvres de Kristan, Kraigher et Funck pour se consacrer enfin à la problématique complexe comparative des drames de Cankar. On essaie à chaque pièce de son théâtre à part les influences potentielles de Dumas fils, d'Ibsen, Gogol, Shakespeare, Maeterlinck, Hauptmann, Gorki, Wilde et des autres, ainsi que les couches de réalisme, de naturalisme, de nouveau romantisme, de la décadence et de symbolisme dans leur composition selon leur contenu et leur forme. On étudie enfin les influences de Shakespeare, Heibel, Maeterlinck qui s'inscrits la pièce Veronika Desetiška de Zupancik ce qui sert de point de départ aux problèmes de postromantisme, de nouveau romantisme et de symbolisme dans cette pièce.

Résumé

CDU 820-1 Byron 7 Parisina = 863 : 82.03 Prešeren F., Memart J.

traductions de Prešeren et de Memart du poème de Parisina et la comparaison des deux traductions

STROJAN, M.

61000 Ljubljana, Yu, RTV Ljubljana, Tavčarjeva 17

PARISINA. Les deux traductions

Primerjalna književnost, 7(1984), 1, p. 23 — 38

Dans la première partie, le traité fait la comparaison entre deux traductions de Parisina de Byron tout en constatant que le traducteur plus vieux (Prešeren) réalisa dans son texte le travail de l'interprétation — traduction et de transplantation tandis que le traducteur plus jeune (Memart) fait surtout le transport de la traduction — transaito du texte original en sa norme poétique personnelle. Dans la deuxième partie du traité, on cherche de nouveau à réevaloiriser à base des résultats obtenus la contribution de Prešeren-traducteur à l'histoire de l'art de traduire slovène.

Résumé

CDU 886.3-1 Zupancik 7 Jerla : 1 Bergson H.

rapport de Zupancik envers la philosophie de Bergson et envers le dualisme (1960)kanien

CAPUDER, A.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za romanistiko, Aškerčeva 12

BERGSON ET ŽUPANČIČ. Župancik après les „Samgovori“

Primerjalna književnost, 7(1984), 1, p. 13 — 22

Dans notre étude nous nous sommes efforcés de poursuivre, surtout à travers Jerla, poème épique et „satirique“ de Župancik, les traces de la lecture bergsonienne. Elles sont repérables notamment dans l'intermezzo de Jerla où Župancik prend conscience de sa „fabrication“ poétique (cf. Bergson: homo faber), ou il découvre l'intellect au profit de l'instinct (cf. Bergson, la critique de l'intellect dans l'Évolution créa- et, et finalement, où il sent l'impuissance de son désir métaphysique. C'est surtout une leçon métaphysique que Župancik serait tenu de tirer de la philosophie de Bergson: or, trop accré dans le dualisme traditionnel bien que relativisé par les influences néokantienne, Župancik n'en a pu réaliser qu'un rêve (au lieu d'une action) épiphémère, peu utile à sa qualité de poète et d'homme.

Résumé

Enajsti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA)

bo na Sorbonni v Parizu od 20. do 25. avgusta 1985.

Program obsega dve zbirni temi in dva simpozija.

Osrednji temi s podrobnejšo razčlenitvijo:

I. Nova območja primerjalne književnosti

1. Primerjalna književnost — obča književnost — svetovna književnost
2. Primerjalna književnost in literarna teorija
3. Novejše smeri v primerjalni literarni znanosti (naratologija, študij prevoda in prevajanja, recepcijska estetika in teorija komunikacije, semiotika)

II. Dialogi med kulturami

1. Ustni in pisni stiki
2. Akulturacija
3. Nastajanje novih literatur

Prvi simpozij: 1685—1985

„Protestantska diaspora in mednarodni pretok idej“

Drugi simpozij: 1885—1985

„Mednarodna razširjenost del Victorja Hugoja“

Simpozija bosta organizirana v sodelovanju z drugimi strokovnimi društvi, nacionalnimi in mednarodnimi zvezami, zato bodo morali prispevki zanju ustrezati natančneje določeni tematiki. Za prispevke o osrednjih kongresnih temah je zaželeno, naj bodo predvsem teoretskega in metodološkega značaja. Izogibali naj bi se drobitvi in pretirani razčlenjenosti, uvajali pa analitične in sintetične vidike, primerne za primerjalno književnost kot celoto.