

primerjalna književnost

Ljubljana 1984 · številka 2

Katarina Bogataj-Gradišnik:
VZOREC »NOVE HELOIZE«
V MLADOSLOVENSKEM PRIPOVEDNIŠTVU

Marjeta Vasič:
EKSISTENCIALIZEM V MISLJENJU
REVIJE 57 IN PERSPEKTIV

Ivan Verč:
USODA DANTEJEVIH »NEBES«
V RAZVOJNI POTI RUSKEGA ROMANA

DOKUMENTI
Dušan Pirjevec:
SLOVENCİ IN EVROPA

KNJIŽNI ZAPISKI
IN OCENE

IZ REVIJ



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 12. novembra 1984

VSEBINA

Razprave

Katarina Bogataj-Gradišnik: Vzorec <i>Nove Heloize</i> v mladoslovenskem pripovedništvu	1
Marjeta Vasič: Eksistencializem v mišljenju Revije 57 in Perspektiv	14
Ivan Verč: Usoda Dantejevih <i>Nebes</i> v razvojni poti ruskega romana	24

Dokumenti

Dušan Pirjevec: Slovenci in Evropa	39
--	----

Knjižni zapiski in ocene

Janko Kos, Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (Jola Škulj)	50
Štefan Barbarič, Turgenjev in slovenski realizem (Majda Stanovnik)	56
Miran Hladnik, Trivialna literatura (Alenka Koron)	58
Gregor Kocijan, Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika (Igor Zabel)	64
La recherche en littérature générale et comparée en France (Metka Zupančič)	65

Iz revij

Cowrie (Majda Stanovnik)	67
--------------------------------	----

Razprava obravnava recepcijo prvin sentimentalizma v slovenskem pripovedništvu 2. polovice 19. stoletja, predvsem v tistem tipu romana in novele, kjer so izražene razmeroma čisto; kot vmesni člen upošteva nemško oz. avstrijsko sočasno pripovedništvo in romane Turgenjeva. Izmed pripovednih vzorcev, ki jih je ustvaril klasični sentimentalni roman, je bil za slovenske razmere najustreznejši tisti iz Nove Heloize. Njegova meščansko demokratska idejnost se je modernizirala v smislu slovenskega liberalizma in narodno prebudnega zanosa. Med 1860 in 1880 se je ta vzorec izoblikoval v dveh variantah: v pesimistični s tragičnim izidom (kombiniran tudi z motivi iz Wertherja) in v optimistični z narodnopotrjevalno poanto, ki se izteče v idilo (analogno z nemškim romanom o vzponu krepostnega meščana. Ta osrednji vzorec našega zgodnjemeščanskega romana začne razpadati, ko se razveljavi mit mogočnega ljubezenskega čustva, ki premaguje stanovske pregrade, in ko se idealni junak etično degradira; tedaj ga nadomesti drug vzorec z aktualno tematiko (kriza meščanske morale in zakona).

Katarina
Bogataj-Gradišnik

VZOREC
»NOVE
HELOIZE«
V MLADO-
SLOVENSKEM
PRIPOVEDNIŠT-
VU

316310

1. Od izida Rousseaujeve *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) je minilo dobro stoletje do izida prvega slovenskega romana, Jurčičevega *Desetega brata* (1866/67). Nehomogeni in sinkretični značaj našega meščanskega pripovedništva daje podlago za to, da je mogoče iskati pobude za oblikovanje slovenskega romana (in delno tudi krajše proze) v prvih dveh desetletjih od njegovega nastanka v časovno tako odmaknjenem literarnem toku, kakor je bil sentimentalizem. Podobno kakor v drugih »zamudniških« slovestvih je namreč roman tudi v slovenskem nastal šele v drugi polovici 19. stoletja kot slogovno neenotna tvorba, ki je združevala v sebi prvine različnih romanesknih tipov, kakor so se v večjih evropskih literaturah zvrstili drug za drugim, v bolj ali manj homogeni in razviti podobi; spričo tega moremo zanj tudi termin »meščanski roman« uporabljati le s pridržki.¹

Odmeve sentimentalnega romana, ki je bil že od svojega nastanka nosilec meščanske liberalne ideologije v nasprotju z aristokratsko kulturo svoje dobe, je mogoče v slovenskem pripovedništvu zaslediti šele tedaj, ko se je pojavila meščanska umetna proza, namenjena izobraženemu bralcu in zmožna sprejemati zahtevnejše pobude iz evropskih književnosti. Vajevska generacija je ob koncu 50. in v začetku 60. let prva pretrgala dotedanje ljudsko-vzgojno, folkloristično in zgodovinsko izročilo v našem pripovedništvu, s tem da je vpeljala sodobnejšo tematiko, meščansko okolje, in da je skušala značaje orisati psihološko poglobljeno ter diferencirano. Vajevci so ostali pri krajši prozi, povesti in noveli² – tej so skušali dati umetnejšo obliko in ustroj, ne da bi bile posamezne prozne zvrsti med seboj že razmejene ali določneje opredeljene.³ V vajevski prozi se je prvokrat pojavil slovenski izobraženec v vlogi rahločutnega, sve-tožalnega junaka, in sicer v pravi wertherjevski situaciji (Erjavčev *Zamorjeni cvet*, 1861), opazen pa je tudi že zelo izrazit tok svetobolja, spojen z novejšim pesimizmom schopenhauerjevskega izvira.⁴

Tako se je ob izteku 50. let, odločilno pa šele v 60. letih spremenil položaj, ob katerem je Levstik še v *Popotovanju iz Litije do Cateža* (1858), podobno tudi v člankih sodil, da Slovenci še nimajo svojega meščanstva, zato tudi ne snovi in omikanega pogovornega jezika za roman. V 60. letih se je namreč ob narodnostnem opredeljevanju v meščanski družbi na Slovenskem že razvijalo slovensko meščanstvo in raslo izobraženstvo, večidel kmečkega rodu.⁵ Iz teh vrst so izšli avtorji zgodnjega slovenskega romana, ki je obravnaval meščansko tematiko v tem smislu, da je bil njegov junak novi, narodno zavedni izobraženec plebejskega porekla in z demokratičnimi ali liberalnimi prepričanji. Idejne prvine nekdanjega sentimentalnega romana, sicer že razpršene in stopljene s poznejšimi miselnimi tokovi, so v več pogledih ustrezale miselnosti slovenskega zgod-

njemeščanskega romana. Sicer pa se je tudi v nemški in avstrijski kulturi, v katero je bil slovenski prostor tedaj včlenjen, »rahločutnost« (Empfindsamkeit) obdržala še vse do srede 19. stoletja, zlasti v literaturi tudi še potem, ko je njena zunajliterarna težnja – osamosvojitev in uveljavitev meščanstva – že dosegla svoj cilj.⁶ Zlasti v Avstriji je duhovno in literarno izročilo 18. stoletja segalo globoko v 19. stoletje, kot se posebno nazorno kaže v Stifterjevem pripovednem delu.⁷

Družbeni vidik prvotnega sentimentalnega romana, namreč prebujena samozavest »tretjega stanu« in kritika plemiških privilegijev, se je v 19. stoletju moderniziral v smislu novih liberalnih in demokratičnih pogledov; slovenski roman ga je verjetno sprejemal večidel prek Mlade Nemčije. Demokratizem zmaguje v romanu s srečnim koncem, potem ko padejo pregrade med meščanskim in plemiškim stanom; optimistični zaigon liberalizma se izraža v zgodbi o družbenem vzponu meščana, ki se je vzdignil s svojim lastnim delom in zmožnostjo. Tudi pesimistična stran sentimentalizma, ki je dosegla vrhunec v *Wertherju*, se je spajala s poznejšimi oblikami svetobolja od Jeana Paula in nemške romantike prek Schopenhauerja ter mladonemškega kulta duševne »raztrganosti« in je nato kot izrazita idejna prvina, pa tudi kot ozračje otožnosti, elegičnosti in resignacije prišla v slovensko pripovedno prozo. Težnja po osebni sreči in deziluzija v romanu ali noveli tega časa izvirata iz avtorjevega svetožalnega oz. pesimističnega pogleda na svet. Razsvetljski ideal človečnosti je bil še prav tako živ v pripovedništvu 19. stoletja kot v sentimentalnem romanu, le da je spet doživel razne preobrazbe; dopolnil se je s Schopenhauerjevo zamisljivo vsesplošnega usmiljenja (Weltmitleid) in dobil v nemški prozi močan pedagoški poudarek, medtem ko je pri Dickensu ali Hugoju sočutje do ponižanih in razžaljenih obarvano s težnjo po socialni pravičnosti, ne več samo po dobroti. V slovenski prozi so razvidni vsi ti odenki humanitarne misli, ob njih pa tu in tam celo stara razsvetljska misel, naj bi roman služil poučnemu (v slovenskem primeru narodno prebudnemu) namenu. Kakor v klasičnem sentimentalizmu je tudi v slovenskem romanu tega razdobja čuteče srce še vedno podlaga prave človečnosti.⁸ Ljubezensko čustvo ter entuziastično prijateljstvo, poleg človečnosti osrednji vrednoti rahločutne dobe, sta visoko cenjeni. Eros kot naravna pravica in prvinsko nagnjenje je v slovenskem romanu vse do Kersnika tista sila, ki prinese junaku popolno blaženost ali pa ga pahne v najhujšo nesrečo. Čustveno prijateljstvo je tematizirano pač najizraziteje v Vošnjakovih *Pobratimih* (1889) – značilno, da »pobratima« povezuje zlasti skupna predanost narodni ideji – sicer pa v slovenski prozi nima tako pomembnega mesta, kakor ga je imelo v nemškem sentimentalizmu. V ospredju je v tistih besedilih, ki se tudi sicer opirajo na značilno pisemsko obliko sentimentalizma in vpeljujejo prijatelja kot junakovega zaupnika in naslovnika njegovih pisem (tako že, vsaj delno, *Deseti brat*, izraziteje *Zorin* in Tavčarjeva noveleta *Bolna ljubezen*). – Med idejnimi podaljški sentimentalizma je bilo pri nas kakor tudi v nemško-avstrijski književnosti silno razširjeno rousseaujevstvo, čeprav že nekoliko razvodenelo, in sicer kot odpor do izprijene urbane civilizacije ali pa kot umik v podeželsko idilo, v nepokvarjeno naravo. V slovenski prozi je ta idejnost zelo izrazita v vaški povesti, manj v romanu; v slednjem je vidna predvsem kot nostalgija po rojstni domačiji pri junakih, ki so zašli v velikomestno okolje (npr. *Zorin*, *Ivan Slavelj*). – Iz razsvetljskega kakor tudi iz krščanskega izročila živi v slovenskem romanu od Jurčiča do Kersnika ideja o višji pravičnosti, ki že na tem svetu skrbi za etično izravnavo, zlasti še za to, da je krivica kaznovana; vendar ne brez izjem, saj npr. v svetu Tavčarjevega pripovedništva vlada romantična moč usode, ne razsvetljski moralni red.

Pač pa kozmopolitsko orientirano razsvetljenstvo in sentimentalizem, ki sta povzdigovala predvsem družbene vrline, še nista odkrila vred-

note, kateri se v slovenskem pripovedništvu tega obdobja podreajo vse druge, namreč narodnostne ideje. Ta se je v sentimentalnem romanu pojavila šele tedaj, ko se je že iztekal v romantiko (tako npr. v Foscolovem romanu *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802),⁹ zelo izrazita pa je bila v romanu zapoznelih književnosti, ki je nastal hkrati z narodno prerednimi gibanji, kakor je bilo to tudi na Slovenskem. Za slovensko pripovedno prozo tega časa je značilna razdelitev etičnih vrednot po stanovski in narodnostni pripadnosti: rahločutnost in človečnost slovenskega inteligenta je postavljena nasproti ošabnosti in pogoltnosti tuje (nemške ali madžarske) gospode. Narodnostno je obarvano tudi slovensko rousseaujevstvo in se v glavnih potezah ujema z Levstikovo razdelitvijo: slovenstvo ali slovanstvo, katerega nosilec je kmečki stan, posebej nepokvarjeno naravo, pomehkuženo, moralno načeto civilizacijo pa plemiška gospoda tujega rodu.

Etične in filozofske prvine sentimentalizma so torej v naši zgodnje-meščanski prozi razširjene – čeprav delno preobražene in podrejene narodnostni ideji – vendar se strnejo v sklenjeno podobo samo tam, kjer imajo za podlago katerega izmed značilnih pripovednih vzorcev rahločutne dobe. Vzrok za to, da se je tedanja slovenska proza oprla na nekatere izmed takih vzorcev, zlasti na vzorec *Nove Heloize*, je nedvomno mogoče iskati v nekaterih značilnih lastnostih tedanjega našega pripovedništva, posebno še romana. Med takimi značilnostmi zaslužitja posebno pozornost notranja struktura slovenskega romana v 19. stoletju in značaj njegovega junaka, kakor ju podrobneje analizira J. Kos.¹⁰ Kot temeljno lastnost slovenskega romanesknega junaka zapaža njegovo trpnost, nedejavnost, torej tisto značajsko potezo, zoper katero se je tako ostro oglasil Levstik že ob izidu *Desetega brata*: »sentimentalni mehkuž« Lovre Kvas pa je bil le prvi v vrsti duševno sorodnih in še dosti hujših svetobolnežev. Sama pasivnost jih še ne uvršča nujno med potomce Wertherja, St. Preuxa ali rahločutneža iz istoimenskega romana H. Mackenzieja (*The Man of Feeling*, 1771). Pasivni junak nastopa tudi v drugih romanesknih tipih, ne le v sentimentalnem romanu; objekt vzgoje, ne subjekt dogajanja je npr. v zelo pomembnem žanru vzgojnega romana (*Bildungsroman*), katerega odločilni zglede je bil Goethejev *Wilhelm Meister* (prav nanj se je skliceval tudi Jurčič, ko je branil svojega »mehkuža« pred Levstikom). Res pa je, da ostaja slovenski romaneskni junak zavoljo svoje nedejavnosti vseskozi moralno neomadeževan¹¹ in v tej čistosti soroden rahločutnim mladeničem sentimentalne literature. Ta sorodnost pa je še dosti ožja in zajema poleg senzibilnosti tudi človečnost, sočutje do trpečih in dobrotelov, torej tisto obliko socialne dejavnosti, ki je bila že od začetka spoznavno znamenje sentimentalnih junakov. Najočitnejša vez z junakom pozne, tj. wertherjevske rahločutne proze je nedvomno svetozalje, trpljenje ob velikanski razdalji med idealom in resničnostjo, med pričakovanji in njih uresničenjem; ali pa trpljenje iz globoke zavesti o nezadostnosti življenja sploh in ob lastnem bivanju, kakršno doživlja v celotni razsežnosti Stritarjev Milan Zorin. V poglavitnih potezah je lik tenkočutnega, melanholičnega izobraženca, ki ga mučita spleen in razočaranje v ljubezni, orisal že Erjavc (*Zamorjeni cvet*), svetozalen junak je tudi Lovre Kvas in nato pesimistični mladeniči Tavčarjevih novelet iz let 1874-75. Dovolj pogosten je lik pesimista, ki se iz razočaranja nad človeško izprijenostjo zapre vase, naposled pa ga odreši blagodejna moč ljubezni (tako Ivan Slavelj v istoimenski Tavčarjevi povesti iz l. 1876, Konstantin v noveleti *Otok in Struga*, 1881, ali Jurčičev profesor Vesel v romanu *Cvet in sad*, 1868/78). Vsekakor pa ostaja Zorin najpopolnejša upodobitev sentimentalnega junaka v slovenski prozi; poleg že navedenih lastnosti, ki jih deli z drugimi protagonistami sočasnega slovstva, dopolnjujejo njegov portret še nekatere wertherjevske posebnosti: naklonjenost do otrok in preprostih ljudi, okus za rustikalnost, estetsko zadovoljstvo ob idilični

naravi kakor tudi ob upodabljaljoči umetnosti. Pač pa so zabrisane tiste poteze, ki družijo Wertherja z uporniki viharniške dobe.

Od junakov sentimentalnega romana ločuje mladostenlovenskega romanesknega junaka privrženost narodnostni ideji; tej je namreč kljub svoji pasivnosti vseskozi zvest. Verjetno mu prav zavest, da je narodu potreben, brani, da se ne razvije v t.i. »odvečnega človeka«, namreč v tisti lik pasivnega junaka, ki je bil slovenskim romanopiscem tega časa znan iz romanov Turgenjeva,¹² pa tudi iz Puškinovega verznege romana *Evgenij Onjegin* (1825/32).

Junak slovenskega meščanskega romana je soroden junaku rahločutnega pripovedništva še v enem pogledu, namreč v tem, da se uresničuje v težnji po osebni sreči; to pomeni, da je cilj in smisel njegovega življenja ljubezenska izpolnitev.¹³ V sentimentalnem romanu se je prav v tem, da je uveljavljal osebno pravico svojih junakov do »naravnega«¹⁴ erotičnega čustva, izražal prebudeni meščanski individualizem. Ta ideal se pri nas ni bistveno spremenil, tudi ne ženski lik, ki ga uteleša. Od Manice v *Desetem bratu* prek Dele v *Zorinu* in Tavčarjevih deklet vse do Pavline (*Pobratimi*) je to vsakokrat nova različica rahločutne junakinje: nežna, čednostna, usmiljenega srca, ljubi umetnost in naravo. V opisu junakinje je tu in tam opazen celo kak daljni odmev pietističnega slovarja, ki si ga je ustvarila rahločutna doba (Manica npr. je »angel«, zaljubljenca v Erjavčevi povesti *Huzarji na Polici*, 1863, sta »lepi duši«).

Največji odmik od oseb, ki sestavljajo ljubezenski trikot v sentimentalnem romanu, kaže figura junakovega tekmeča. V *Novi Heloizi* je St. Preuxov tekmeč in poznejši Julijin mož plemenit človek, vsi trije se povežejo v duševnem prijateljstvu; tudi Werther se sprijatelji z Lottininim zaročencem. V slovenskem romanu se kaj podobnega ne zgodi, modnost takih čustvenih zvez je medtem že minila, vendar ne Marijan v *Desetem bratu* ne Delin aristokratski ženin v *Zorinu* nista prikazana kot negativna značaja. Pozneje pa se začne tekmeč v ljubezni profilirati kot narodnostni in hkrati razredni nasprotnik, ki je tudi moralno manjvreden. V trikotu se prikaže že znana Levstikova razdelitev vlog: zdravemu, nepopačenemu slovenstvu stoji nasproti moralno iznakaženo tujstvo. Bolj ko postaja narodnostna tendenca v romanu izrazita, bolj se stopnjuje tekmečeva, tj. plemiška in tuja nizkotnost (tako v *Pobratimih* ali v Sketovi noveli *Milko Vogrin*, 1883). Praviloma so tekmeči blazirani častniki, Nemci ali Madžari (*Bolna ljubezen*, *Ivan Slavelj*, *Otok in Struga*, *Mrtva srca*, *Pobratimi*, *Milko Vogrin*) ali pa nemški grofje in baroni (*Na Žerinjah*, *Lutrski ljudje*, *Trojka*). Značilno je, da slovenski junak prav pogostno nastopa v človekoljubnem zdravniškem poklicu (Radoslav v *Bolni ljubezni* je študent medicine, zdravniki so Konstantin v noveli *Otok in struga*, Ivan Slavelj, Milan Devin v *Pobratimih*), prav tako je zanj pridržano tudi umetništvo (Rogulin in Kosan v Kersnikovih romanih *Na Žerinjah* in *Lutrski ljudje* sta slikarja).

V oblikovnem pogledu se je slovenska pripovedna proza ravnala po pisemski obliki klasičnega sentimentalnega romana le v izjemnih primerih, kakršna sta *Zorin* in *Bolna ljubezen*; pismo je v prozi 19. stoletja že prevzelo drugačne funkcije, kakor jih je imelo v nekdanji epistolarni literaturi. Pač pa je bil notranji ustroj našega meščanskega romana po vsem videzu toliko soroden tistemu v sentimentalnem, da si je mogel osvojiti nekatere od njegovih pripovednih vzorcev. Jurčičev t.i. »izvirni roman«¹⁵ (namreč tisti s sodobno snovjo in izmišljeno zgodbo) je sicer še zelo nehomogen, sestavljen iz gosposkega, graščinskega okolja, iz vaše zgodbe in vložene romantične retrospektive;¹⁶ v glavnih potezah je izdelana taka struktura že v Erjavčevih *Huzarjih na Polici*. Razmerje med deležem, ki ga imata v romanu grajsko in kmečko okolje, se nato spreminja tako pri Jurčiču kakor pri drugih avtorjih; pri Stritarju in Tavčarju zamenja podeželsko graščino veliko mesto, pri Kersniku trg s svojo gospodo. Vsekakor prihaja za povezavo s sentimentalnim pripovednim vzorcem v po-

štev samo gosposki del romana, ki je v bistvu neke vrste razširjena salon-ska novela.¹⁵

»Novelska« struktura našega meščanskega romana je osredinjena na eno samo témo (začetek in razvoj ljubezenskega čustva), ni razčlenjena na stranske zgodbe in je omejena glede na število oseb; zunanje dogajanje je skromno, teža je na notranjem življenju junakov. Tak ustroj se v glavnih potezah ujema s Stritarjevo označbo *Nove Heloize*, ki da je »psihološki roman«, v katerem je komaj kaj »vnanjega življenja«, zato pa razodeva skrivnosti človeške duše in srca.¹⁶ Tak tip psihološkega in ljubezenskega romana, katerega snov je človekovo zasebno ali družinsko življenje, je v 18. stoletju ustvaril Richardson v nasprotju s povsem drugačnim Fieldingovim »komičnim epom«. Medtem ko je slednji zajemal junakovo življenje in prigode od rojstva naprej in pri tem razgrinjal široko panoramo tedanje družbe, se je sentimentalni roman omejil na en sam izsek iz junakovega življenja, na eno samo odločilno situacijo, to pa je minuciozno izrisal v vseh nadrobnostih in tančinah. Ta tip romana (H. Steinecke predlaga zanj termin »Individualroman«, da se loči od družbenega romana)¹⁷ je tedaj tisti, ki mu pripada tudi slovenski zgodnjemeščanski roman. Ob romanu-epopeji, ki velja za reprezentativno zvrst 19. stoletja, je roman zasebnega življenja oz. ljubezenski psihološki roman obstajal v vseh velikih slovstvih, v nemškem pa je celo prevladoval. (F. Martini opisuje to nagnjenje nemškega romana k »novelistični strukturi«;¹⁸ poleg tega je v estetskem pogledu za najvišjo prozno zvrst na nemškem jezikovnem področju veljala novela, ne roman). Junakovo osebno ljubezensko zgodbo, čeprav uokvirjeno v družbene probleme časa, podajajo tudi romani dveh tujih avtorjev, ki sta bila na Slovenskem zelo znana, Turgenjeva in George Sandove. V tem tipu »novelskega« romana z osebno in ljubezensko tematiko, ki je obstajal tako na umetniški kakor tudi na trivialni ravni, so se vzorci, motivi in klišeji klasičnega sentimentalnega romana ohranjali daleč v 19. stoletje.

2. Izmed značilnih pripovednih vzorcev sentimentalnega romana je bil tloris *Nove Heloize* tisti, ki se je uveljavil kot očitno najustreznejši v slovenskem pripovedništvu od 60. do 80. let prejšnjega stoletja. Med tremi temeljnimi besedili sentimentalizma, kot so Richardsonova *Clarissa* (1747), Rousseaujeva *Nova Heloiza* (1761) in Goethejev *Werther* (1774), je v Rousseaujevem romanu poudarek na stanovski razliki, ki ovira združitev ljubezenskega para, daleč najizrazitejši, demokratska polemika zoper plemiške privilegije in družbeno neenakost daleč najbolj prijemljiva. V *Clarissi* je stanovska razlika namreč ponotranjena na nezdržljivost dveh etičnih kodeksov, v *Wertherju* pa pripada dekle istemu sloju, le da je že zaročena z drugim. Tako je razumljivo, da je bil Rousseaujev vzorec za slovenski zgodnjemeščanski roman najustreznejši, saj se je ujemal tako s položajem slovenskega izobraženca, ki je izšel iz kmečkega stanu, kakor tudi z njegovimi ambicijami, da bi se vzdignil in uveljavil v družbi. Ljubezen do gosposkega dekleta naj bi bila »družbeni most«, ki bi mu omogočil prestop v višji stan.¹⁹ Njegove vrline, med katerimi se posebej poudarja »žlahtno«, »plemenito« srce, odtehtajo plemiško ime in naslov.

Dogajalna shema *Nove Heloize* je dvodelna, prikazuje namreč dve pomembni razdobji iz življenja ljubezenskega para, vmes je zarez več let. Prav tako strukturo, le s krajšim vmesnim premorom, kaže tudi *Wertherjev* tloris, v tem pogledu nova varianta rousseaujevskega vzorca in zato v poznějšíh preobrazbah od njega le težko razločljiv. (Analogna je npr. tudi dvodelnost v *Onjeginu*, vendar se s starejšima vzorcema ujema le v drugi polovici).²⁰ Prvi del *Nove Heloize* je zgodba o ljubezni med plebejskim, vendar izobraženim, rahločutnim in idealnim mladeničem ter mladenko aristokratskega rodu; ta se pod pritiskom družine – ali v širšem pomenu družbe – poroči stanu primerno. V drugem delu junak spet

sreča nekdanjo ljubezen kot poročeno ženo; njuno čustvo je še vedno silno kot poprej, vendar se mu odpovesta v imenu časti in dolžnosti. V prvem delu je idejno jedro misel o enakosti vseh ljudi, o plemstvu, ki ga daje človeku krepost in čuteče srce, in prepričanje o naravni pravici do ljubezenskega čustva ne glede na stanovske pregrade. V drugem delu, ki prevzema mnogo starejši vzorec rahločutne literature (ljubezenski trikot *Kneginje Klevske*, 1678), pa je jedro visoko vrednotenje zakonske zveze in družine; tako pojmovanje o svetosti zakona je uveljavil že angleški sentimentalni roman, izhajajoč iz protestantske duhovnosti in težnje po prenovi meščanskega družinskega življenja.

Slovenski zgodnjemeščanski roman se je oprl samo na prvi del rousseaujevskega vzorca, torej na tisto shemo, ki obnavlja položaj mladoslovenskega izobraženca. Pri tem je vzorec dobil tudi narodnostno konotacijo: slovenski plebejski šolani mladenič se zaljubi v plemiško gospico tujega rodu; ovire za njuno združitve so tedaj še hujše. To dogajalno shemo, ki se dve desetletji vztrajno ponavlja iz romana v roman, je naša literarna zgodovina že zapazila; Anton Slodnjak govori o tem »osrednjem motivu« tedenjega pripovedništva, ne da bi omenjal *Novo Heloizo* kot izvir;²¹ pač pa jo že navaja Matjaž Kmecl kot podlago za to trdovratno dogajalno shemo.²² Vsekakor je bil vzorec ob rojstvu slovenskega romana že tako splošno razširjen, da tu ne gre za genetično zvezo, razen v kakšnem izjemnem primeru, kakršen je bil Stritarjev *Zorin*. Stritarjevo razmerje do Rousseauja in do Goetheja je tudi že dokaj raziskano,²³ manjka pa tovrstna študija (kakršna je Pogačnikova ali Kolškova) za Tavčarja, pri katerem bi bila tudi mogoča neposredna povezava.²⁴ Pri večini slovenskih romanov, ki temeljijo na tem vzorcu, zelo verjetno ne gre za direktno zgleđovanje pri Rousseauju ali Goetheju, ali vsaj ne samo za to, temveč prej za naslonitev na splošno znan in razširjen vzorec, ki ga je že poprej asimiliral roman 19. stoletja pa tudi manj zahtevna literatura, namenjena potrebam širokega občinstva (tako npr. bidermajerski almanahi predmarčne dobe).

Rousseaujevski vzorec se v tem času najde npr. v ruski književnosti pri Turgenjevu, torej pri avtorju, katerega izredna razširjenost v tedanjem slovenskem prostoru je že dognana.²⁵ V romanu *Očetje in sinovi* (1862) je zastopan v naslednji preobrazbi: izobražen plebejec (sin vojaškega zdravnika, tudi sam medicinec) z demokratičnimi prepričanji zapade usodni – in nevračani – strasti do plemkinje, mlade in očarljive vdove. Junakova naključna smrt, posledica nezgode, je v resnici prav tako edini izhod iz brezupnega položaja, kakor je nesrečno naključje rešitev tudi za Rousseaujevo Julijo. – George Sand (zanjo manjka ustrezna študija glede na odmevnost na Slovenskem) je motiv stanovsko neenakih ljubimcev uporabila v romanu *Le compagnon du Tour de France* (1840), pri tem pa je junakov stan še znižala, tako da je socialna tendenca še bolj poudarjena. Odpoved ljubezenskemu čustvu v imenu višjega poslanstva (tokrat angažiranosti v socialističnem gibanju) je v duhu klasičnega sentimentalizma.

Modifikacije rousseaujevskega vzorca se pojavljajo tudi v angleškem romanu, tako v Scottovem *Starinarju* (1816), ki že od Levca naprej velja kot neposredni zgled za *Desetega brata*. Tudi tu je dekletov visoki rod, celo v njenih lastnih očeh, nepremostljiva ovira za zvezo s plebejskim, čeprav omikanim mladeničem. Vendar tokrat plebejstvo ni pristno, junak se naposled razodene kot potomec stare plemiške rodovine. Scott se je tu ravnal po starejšem motivu skrivnostnega junakovéga porekla, ki je bil priljubljen v romantiki, v sentimentalizmu pa zelo obroben. S tem razkritjem je namreč zabrisan stanovski prestop, ki je bistven za idejnost klasičnega sentimentalizma. Scottova romantična verzija rousseaujevskega vzorca se tedaj od tega oddaljuje v bistveni poanti, prav v tisti, za voljo katere je vzorec mladoslovenskim avtorjem tako zelo ustrezal. Jur-

čičeva različica je v tem pogledu dosti bližja prvotni sentimentalni; seveda s tem niso zanikani Scottovi kompozicijski in tehnični prijemi pri Jurčiču.

Zelo izrazito je konstelacija *Nove Heloize* obnovljena v sloveči viktorijanski detektivki *The Woman in White* (1860) W. Collinsa:²⁶ učitelj risanja pride na podeželsko graščino in se zaljubi v svojo učenko, grajsko gospodično, ta pa je že zaročena svojemu stanu primerno. Značilen motiv poznejšega sentimentalnega romana je junakov odhod v Novi svet (Ameriko) iz ljubezenskega obupa; v slovenski prozi se s tem motivom končujejeta Erjavčev *Zamorjeni cvet* in Tavčarjeva *Mrtva srca*. Collins pa sklene roman z značilnim kompromisom: mlada žena po brezmejno nesrečnem zakonu ovdovi in naposled osreči svojega stanovitnega oboževalca. Tak kompromisni konec je zelo pogosten v romanih 19. stoletja, ki se v celoti opirajo na vzorec *Nove Heloize*; Dickens ga je npr. uporabil v romanu *Great Expectations* (1861). Ohranjena je zakonska zvestoba in čast, naposled pa usoda sama odstrani ovire (tj. neljubljenega ali celo nizkotnega moža) in omogoči po dolgem trpljenju srečen konec. Ta varianta je priljubljena tudi v nemško-avstrijskem slovstvu, tako v retrospektivi Stifterjevega vzgojnega romana *Nachsommer* (1857), ki se konča s pozno idilo odvoevele junakinje in nekdanjega domačega učitelja, zdaj uglednega pravnika; ta idila je resda močno obarvana z resignacijo in melanholijo, značilno za avtorja kakor tudi sicer za tedanjo avstrijsko prozo. Varianta iste teme je Stormova novela *Im Schloss* (1862): domači učitelj iz kmečke hiše se zaljubi v plemiško hčer, sestro svojega učenca, sledi značilni potek: poroka po očetovi volji, čustveno prazen zakon, srečanje z nekdanjim obćudovalcem – ta je zdaj ugleden profesor –, odpoved ljubezni v imenu kreposti in značilni kompromisni konec: odvoela junakinja se poroči z zvestim in potrpežljivim junakom. Spet nekoliko drugačna variacija na temo domačega učitelja in gosposke hčere (le da je ta sirota) je vpletena v vzgojni roman Wilhelma Raabeja *Der Hungerpastor* (1864); njuna ljubezen se razplete v velikomestnem okolju, v Berlinu, poroki ne sledi vzpon v imenitno družbo, temveč umik v podeželsko idilo in človekoljubno dejavnost. Raabejev roman je bil v Nemčiji prava ljudska knjiga, koliko je bil bran na Slovenskem, pa sodi med neraziskana vprašanja. Pač pa je bila očitno pri nas popularna *Babica* (1855) Božene Némcove, delo, ki združuje domovinsko čustvo s folkloro, z vaško idilo ter z rousseaujevsko poetizacijo kmečkega življenja; v Cegnarjevem prevodu je izšla še istega leta kakor izvirnik, nato je bila ponatisnjena leta 1884. Prizorišče je spet značilna kombinacija graščine in vasi; kot stranska zgodba je uporabljen vzorec *Nove Heloize* v ljubezni med konteso, ki ji preti poroka z grofom, in njenim učiteljem slikanja. Neenaki par se sicer kljub oviram združi, zgodba pa vendarle izzveni elegično: kontesa, prenežna in prekrhka za ta svet, po kratki sreči umre in zapusti neutolažljivega moža.

V slovenskem meščanskem romanu je vzorec *Nove Heloize* doživljal podobne preobrazbe in variacije, kakor so bile tiste v drugih evropskih slovstvih. Razločuje pa se od zelo pogostne in tudi v nemškem jezikovnem prostoru močno priljubljene različice, ki ohranja celoten rousseaujevski vzorec, vendar mu daje neke vrste srečen konec: junakova krepost in zvestoba je naposled le nagrajena, poroči se z odvovelo junakinjo. Ta varianta sicer sklepa kompromis z optimizmom 19. stoletja, obstajala pa je tudi že v powertherjevskem rahločutnem romanu (npr. v romanu J. M. Millerja *Geschichte Karls von Burgheim und Emiliens von Rosenau*, 1779). Slovenski roman te možnosti ni izrabil; praviloma se njegov tloris prekri-va le s tistim v prvem delu *Nove Heloize* in se sklene tam, kjer je v rousseaujevskem vzorcu časovna zarez.

3. Slovenski zgodnjemeščanski roman je pripovedni vzorec *Nove Heloize* razvil predvsem v dveh variantah: v svetožalni oz. pesimistični, ki

se izteče v tragedijo ali v resignacijo, ter v optimistični s srečnim koncem; seveda pa so med dvema skrajnima možnostma mogoče še razne variacije in odkloni. Prva različica ostaja dosti bliže ne le Rousseaujevemu vzorcu, temveč tudi klasičnemu sentimentalnemu izročilu. Najodličnejši sentimentalni romani so na ozadju fatalističnega pogleda na svet prikazovali tragično usodo svojih junakov, izraženo največkrat v zgodbi velikega, brezpogojnega ljubezenskega čustva, ki je junaku naposled v pogubo. Taka idejnost obvladuje v naši pripovedni prozi vrsto besedil, ki se začena z Erjavčovo povestjo *Zamorjeni cvet* (1861), doseže vrhunec v Stritarjevem *Zorinu* (1870) in Tavčarjevih *Mrtvih srcih* (1884), izrazita pa je tudi v skupini Tavčarjevih novelet iz let 1874/75 (*Bolna ljubezen*, 1874; *Nasproti stari palači*, 1874; *Gospa Amalija*, 1875; *Mlada leta*, 1875) in v Keršnikovem zgodnjem romanu *Lutrski ljudje* (1882). Nesrečno se končajo usode posameznikov še v nekaterih drugih besedilih (npr. v *Pobratimih*, 1889), zaradi obilja tovrstnih motivnih prvin pa je mogoče v ta kontekst pritegniti tudi noveleto *Otok in Struga* (1881), ki sicer temelji na drugem pripovednem vzorcu, namreč na romantičnem motivu ljubimcev iz dveh sovražnih si družin.

V največje razsežnosti se je razmahnilo svetobolje tedanje slovenske proze v usodi Milana Zorina; ta je tudi edini med mladoslovenskimi romanesknimi junaki, ki se odloči za najradikalnejšo rešitev, za samomor. Zorina namreč ne žene v smrt le spoznanje, da mu je ljubljena mladenka nedosegljiva, da so njegovi ideali neuresničljivi, temveč obup nad smislom sveta in njegovega lastnega bivanja. Tavčarjevi junaki, ki si jemljejo življenje v trenutku obupa, ko se sesujejo njihove iluzije o ljubezenski sreči, za svoje dejanje ne iščejo idejne utemeljitve, kakršna je Zorinova. Tudi ne gre za osrednje, v celoti izdelane romaneskne like, temveč praviloma za le skicirane značaje v romantični retrospektivi; tako gresta v smrt grof Milan in nato njegova ljubica Zora (*Otok in Struga*), ljubezenski par, ki mu združitve onemogočajo družbene institucije, ali pa junakova mati v *Mrtvih srcih*, ko jo ljubimec zapusti. Po Zorinu je edini v več razsežnostih upodobljeni romaneskni junak, ki bi si bil zmožen tako iz načelnega pesimizma kakor iz osebnega razočaranja vzeti življenje, profesor Vesel v Jurčičevem romanu *Cvet in sad* (začetem 1868; to besedilo sicer ni izdelano na tlorisu *Nove Heloize*). Po pisateljevem prvotnem načrtu naj bi se ustrelil na dan, ko bi se njegova mladostna ljubezen poročila z njegovim prijateljem. Ko je Jurčič roman deset let pozneje dokončal, se je odločil za optimističen razplet, povsem v nasprotju z junakovim značajem in temperamentom. Pisatelj nagib za tako spremembo ni bil literaren, temveč narodno spodbuden, to je razvidno iz njegove utemeljitve: »Pametnih mož med Slovenci je že tako malo, čemu bi se še ti streljali! Vesel je pameten mož, naj živi!«²⁷ Geneza tega besedila je pač eden značilnih zgledov, kako je narodotvorna ideja posegala v ustroj mladoslovenskega romana.

Samomor sicer ni bil značilnost klasičnega sentimentalizma; v rahločutnem romanu se je pojavil kot možnost šele tedaj, ko se je sentimentalizem že nagnil v viharništvo in zgodnjo romantiko, torej tedaj, ko se je ravnovesje med srcem in razumom – ideal rahločutne dobe – podrlo v prid nebrzdanih čustev in strasti. St. Preux se je sicer vdajal skušnjavi, da bi sam končal svoje gorje, vendar ga Rousseau zavrne z argumenti razsvetljenkega moralnega kodeksa, ki jih pred junakom razgrinja njegov prijatelj, mylord Édouard. Konvencijo modrega in umirjenega prijatelja, ki svetobolnega junaka opominja k razumnosti in kreposti, je gojil zlasti nemški powertherjevski roman; njeni odrastki pa se najdejo tudi v slovenskem v tistih besedilih, ki se še opirajo na sentimentalno pisemsko obliko. Hkrati z epistolarno tehniko nato iz romana izgine tudi lik pedagoškega prijatelja. Lovreta Kvasa njegov pisemski prijatelj graja zavoljo malodušja, še izrazitejši je Zorinov zaupnik, ki skuša junaka odvrniti od

sebičnega utapljanja v lastnih bridkosti ter ga pridobiti za to, da bi svoje duhovne darove obrnil v prid človeštvu in domovini. Nezdravo svetobolje je torej zavrnjeno predvsem v imenu narodne koristi, ne več v imenu razsvetljske etike. Čim bolj tendenčen postaja mladoslovenski roman, tem ostreje se v njem kritizira pesimizem kot miselnost, ki »razjeda zdravo jedro narodovo«, kot spozna Vošnjakov junak v *Pobratimih*, ko nesmiselno zapravi življenje v dvoboju. Vošnjakovo stališče je v tem pogledu sorodno Jurčičevemu, ko je Vesela na silo ohranil pri življenju: smrt izobraženega in zmožnega človeka je nepopravljiva škoda za narod.

Smrt v dvoboju je bila v prvotnem sentimentalnem romanu običajna kazen zapeljivcev; od roke maščevalca padeta aristokratska osvajačca ženskih src, Lovelace (v *Clarissi*) in Valmont (v Laclosovih *Nevarnih razmerjih*). Pravi rahločutni junak dvoboj odklanja, v obsežnih traktatih ga zavračata Richardson v *Grandisonu* (1753) kakor tudi Rousseau v *Novi Heloizi* kot greh zoper razum in človečnost. Daljni odmev te misli je opazen v noveli *Otok in Struga*, ko grof Konstantin, ki je plemič le po rodu, po miselnosti pa demokrat, zavrne izziv domišljavega aristokrata. V dvoboju sicer pade eden redkih zapeljivcev zgodnjemeščanskega romana, Edvin v Stritarjevem *Gospodu Mirodolskem* (1876), potem pa se pri Tavčarju vrednotenje spremeni v smislu romantične idealizacije junaštva. Filip Tekstor se dvobojuje za plemenito stvar in zanjo tudi pade, vendar mu pisatelj prisodi moralno zmago (v romanu *Mrtva srca*). Junaštvo v dvoboju pa je v politično tendenčnem romanu spet razvrednoteno, Vošnjak ga odkloni v imenu narodove koristi, Detela (v romanu *Trojka*, 1897) predvsem s stališča krščanske morale. Tako doktor Dolnik kakor Vladimir Dragan sta mnogo obetajoča mlada moža, ki se zapleteta v dvoboj in padeta zavoljo ženske, ki tega sploh ni vredna. Sicer pa se prav ob motivu dvoboja, torej dejanja, ki se mu nedejavni slovenski romaneskni junak le ne more ogniti, posebno jasno zapaža, kako pisatelj skrbno ohranja njegovo čistost: mladenič v dvoboju lahko pade (Tekstor, Dolnik, Dragan), lahko je nevarno ranjen (Rogulin, Vogrin), lahko ga pisatelj pred dvobojem obvaruje, kot Jurčič Lovreta Kvasa, lahko dvoboj odkloni kot grof Konstantin, nikoli pa ni dopuščeno, da bi si sam omadeževal roke z nasprotnikovo krvjo; tradicija rahločutnega ideala se tu ohranja v utelešenju plemenitega slovenstva.

V klasičnem razdobju sentimentalizma junaki niso umirali od svoje roke kakor pozneje Werther in njegov bližnji sorodnik Jacopo Ortis, temveč od strtega srca. Tako umre Clarissa in v bistvu tudi Julija v *Novi Heloizi*; 19. stoletje, privrženo naravoslovnim znanostim, je kot vzrok smrti *Dame s kamelijami* (1848) navedlo tuberkulozo, ta se je obdržala kot reprezentativna bolezen nesrečnih zaljubljenecv tudi v Tavčarjevi noveletji, npr. v *Bolni ljubezni*, ali v Kersnikovem romanu *Lutski ljudje*. Največkrat pa v naši prozi smrt zavoljo ljubezenskega razočaranja in nesreče niti ni posebej utemeljena. Tako umre že junakinja Zarnikove salonske novele *Maščevanje usode* (1862), preobčutljiva mladeniča v noveletah *Bolna ljubezen* in *Nasproti stari palači* in že ob zatonu rousseaujevskega vzorca celo Pavlina v Vošnjakovem politično tendenčnem romanu z značilno utemeljitvijo, češ da ni bila ustvarjena za ta svet, poln trpljenja, kjer človek zaman hrepeni po sreči. Od žalosti ob ločitvi od ljubljene umre tudi Dela v *Zorinu*, in sicer v slogu, ki sodi v klasično izročilo sentimentalizma. Prizori umiranja so bili eden najpomembnejših sestavnih delov v rahločutnem romanu, pri bralcih so zbudili ganjenost in jih moralno dvigali. Tako Clarissina kakor Julijina smrt imata pomembno mesto v rahločutni književnosti in daljnosežen odmev še v naslednjem stoletju; v tem pogledu so notorični zlasti Dickensovi romani. Tudi Delino umiranje je prikazano z močnimi čustvenimi poudarki in oblikovano v rahločutnem slogu, ki ga v vsem razmahu omogoča pisemska tehnika (neutolažljiva prijateljica poroča Zorinu o Delinih zadnjih urah).

Zorin je tudi tisti med našimi zgodnjemeščanskimi romani, ki je v celoti razvil enega osrednjih motivov sentimentalnega romana, odpoved ljubezenski sreči v imenu višjih vrednot. Take vrednote so bile v rahločutni književnosti od *Kneginje Klevske* prek *Nove Heloize* in *Wertherja* vse do *Evgenija Onjegina* predvsem zakonska zvestoba ter z njo povezana pojma kreposti in časti. Zorin se odreče Deli na prošnjo njenega očeta, ki vidi hčerino prihodnjo srečo v imenitni, stanu primerni poroki. Takó situacija kakor tudi utemeljitev sta tu stilizirani po zgledu *Dame s kameelijami*,²⁸ le da sta vlogi zamenjani, pri Dumasu je namreč junakinja družbeno neprimerna in se ljubimcu odpove. Etični imperativ, ki je narekoval táko žrtev v prvotnem rahločutnem romanu, je bil torej pristen in zavezujoč, medtem ko je v *Zorinu*, podobno kakor pri Dumasu, samo navidezen, saj tu ne gre za resnične moralne vrednote, temveč za družbeno konvencijo, za priznavanje tistih privilegijev, ki jih je nekoč sentimentalni roman tako ostro kritiziral. Zorinova navidezna plemenitost in pripravljenost na žrtvovanje v resnici samo prikrivata šibkost njegovega značaja; Dela je namreč voljna zavreči bogastvo, ime in udobje zavoljo njega, Zorin pa tveganja ne sprejme. Analogen položaj se kaže tudi v *Bolni ljubezni*, le da je tam študentova neodločnost spríčo njegove bolezní in revščine bolj razumljiva. Umetno obujeni etični imperativ sentimentalnega romana tedaj v naši meščanski prozi kljub takim poskusom ni več oživel.

Vzorec *Nove Heloize* je podobno kakor v drugih slovstvih tudi v slovenskem razvil različico z optimistično idejo in s srečnim koncem; junak v njej doseže svoj cilj, pridobi si roko in srce plemiške gospice. V takem razpletu je izražena vera v mogočno »naravno« ljubezensko čustvo, ki preмага stanovske pregrade in doseže zaslužen plačilo, pa tudi vera v meščansko vrlino, ki odtehta plemiški naslov. Ta miselnost ni nova, že v prvem sentimentalnem romanu, Richardsonovi *Pameli* (1740), je razsvetljenska misel o plemstvu, ki ga daje človeku krepost, premagala stanovske predsodke. Taka miselnost je v razmerah, v katerih je nastajal naš meščanski roman, dobila nove poudarke: ujemala se je z zanosom mladega slovenskega izobraženstva in z njegovo prebujeno samozavestjo. Meščanski in narodnostni aktivizem je nato tudi iz romana polagoma izpodrinil trdovratno in na široko prepredeno svetobolje.²⁹ Vrlina in zmožnost slovenskega izobraženca se potrjujeta v zmagi nad družbenimi pregradami v naslednjih pripovednih delih, oprtih na vzorec *Nove Heloize*: v *Desetem bratu*, ki ga je Jurčič sprva nameraval končati z junakovo smrtjo,³⁰ nadalje v njegovem romanu *Doktor Zober* (1876), v Tavčarjevi povesti *Ivan Slavelj* (1876) in v Sketovem *Milku Vogrinu* (1883). Junaki v teh besedilih so izšli iz skromnih kmečkih domov, vendar so se s svojo lastno prizadevnostjo in nadarjenostjo dokopali do spoštovanja vrednih meščanskih poklicev: Ivan Slavelj je že uspešen in ugleden zdravnik, ko zasnuje konteso Marijo Ano; inženir Lisec v *Doktorju Zobru* dobi za ženo grajsko gospodično Lino Langmann, profesor Vogrin je sicer zavoljo svojega slovenskega prepričanja dolgo brezposeln, a naposled se vrne iz Bosne ovenčan z vojaško slavo in zaslužen postane zet bogatega industrijca. Lovre Kvas je sicer uspešno končal študij, vendar mu je pisatelj nekoliko pomagal z romantičnim rekvizitom (z nepričakovano dediščino).

Zgodba o vzponu poštenega meščana seveda ni izum slovenske književnosti tega časa; optimistični liberalizem je obudil npr. tudi v nemškem pripovedništvu po letu 1848 roman s tematiko meščanskega delovnega etosa in uspešnosti, izravnave med stanovi, oplemenitene z vrlinami človečnosti in naravnega čustvovanja. Reprezentativno delo te vrste je bil npr. roman *Soll und Haben* (1855) Gustava Freytaga.

Vzorec *Nove Heloize* s takim ali drugačnim izidom se v slovenski pripovedni prozi obdrži tako dolgo, dokler ohranja nedotaknjeno konstelacijo idealnega junaka ter zveste, čednostne junakinje, povezano z nemin-

ljivim ljubezenskim čustvom. Ta vzorec pa je že nekoliko načet v Kersnikovem romanu *Na Žerinjah* (1876). Tuja gospica, v kateri je slovenski junak videl svoj ideal, se izkaže kot mrzla, preračunljiva koketa. Mladi graščak Rogulin (napol meščanske krvi) se zavoljo nje sicer zaplete v dvoboj, je ranjen, a ozdravi in se hkrati iztrezni; čez nekaj časa si najde manj bleščečo, a po srcu žlahtnejšo družico. Soroden potek dogajanja je razviden v tlorisu romana *Soll und Haben*: vrli, pošteni trgovec se sicer najprej vname za frivolno aristokratsko damo, nato pa jo spregleda in se rajši oženi s čednostnim meščanskim dekletom. S Kersnikovim romanom *Na Žerinjah* je že uplahnil mit o eni sami, večni in brezpogojni ljubezni, s to postavko pa tudi rousseaujevski vzorec stoji ali pade.

Že povsem razdiralna za ta vzorec pa je druga možnost: slovenski junak se ne spametuje, nasprotno, zavoljo tuje spogledljivke prezre ali celo zapusti pošteno, preprosto domače dekle. Pri tem se junak etično izpridi; značajni, brezgrajno čisti slovenski izobraženec polagoma izginja iz romana, nadomesti ga omahljivejši, manj plemenit protagonist. Tak primer je Lesovej v *Mrtvih srcih*, ki iz strasti do ošabne grofice Line Babo zavrne iskreno čustvo domačega dekleta, nato pa prepozno spozna, da ga tujka kot plebejca zaničuje in izigrava. V besedilih, kakršno je npr. Jurčičev roman *Med dvema stoloma* (1876), od vzorca *Nove Heloize* ni ostalo drugega kakor izhodiščna situacija: šolani kmečki sin se vname za gosposko tujko; nadaljnji razplet pa je že povsem drugačen. Mladenič se izneveri domači nevesti in s tem nepokvarjenemu domačijstvu in slovenstvu. Idejna podlaga taki dogajalni shemi je še močno rousseaujevska: mestna civilizacija okužuje nepokvarjeno naravo, tujstvo spodkopuje slovenstvo. Višji moralni red v svetu slovenskega romana še vedno skrbi za pravično izravnavo, v tem smislu je junak pravično kaznovan.

Vzorec *Nove Heloize* je torej razpadel ob zatonu ideje o absolutnem in večnem ljubezenskem čustvu. Izpodrivati ga je začel drug vzorec, ki se je že pojavljal na obrobju slovenske proze v času, ko je rousseaujevski vzorec še nesporno vladal, in katerega jedro je motiv ženske nezvestobe. Ta vzorec se v varianti: junaku se izneveri nevesta ter onesreči njega in sebe, prikaže v krajših prozih oblikah, npr. v Jurčičevi povesti *Dva prijatelja* (1865) ali v retrospektivi (*Zabojeva zgodba v Gospodu Mirodolskem*, zgodba junakove matere v *Mrtvih srcih*, protagonistova v *Doktorju Zobru*, prej pa tudi že v *Zamorjenem cvetu*). Značilno zanjo je v tej fazi, da junaku spelje dekle brat, bratranec ali najboljši prijatelj; morda je to še odsev romantičnega toposa dveh sovražnih bratov (na to bi kazala npr. krvava vložena zgodba z isto temo v *Ivanu Slavljju*, le da gre tu za že poročeno ženo.) V zgodnji varianti tega vzorca se dekletova usoda še močno opira na sentimentalni oziroma viharniški motiv zapeljane nedolžnosti, izrazit zlasti v žalostnem koncu: dekle največkrat zblazni ali umre, le redko ostane nezaknovana.

V svoji razviti podobi je novi vzorec večkrat prav tako dvodelen, s časovno zarezo med deloma in z ljubezenskim trikotom v drugi polovici, kakor je bil tloris *Nove Heloize*. V prvi polovici se junak, največkrat še študent, zagleda v dekle, ki je prav tako revno kakor on sam; tudi ona ga ljubi, vendar ni pripravljena predolgo čakati nanj, in tako se po treznem premisleku poroči s premožnim, občutno starejšim in tujim možem. Ob tako spremenjenem dekletovem značaju se tudi zveza s sentimentalizmom in romantičnim izročilom pretрга. Čez leta sreča junak, ki je zdaj tudi že ugleden in premožen, svojo nekdanjo izvoljenko kot imenitno damo, in obojestransko čustvo se znova vname. V evropski književnosti je klasičen primer tega vzorca ustvaril npr. Turgenjev v romanu *Dim* (1867). V slovenskem romanu se prikaže naznačen, a še ne izpeljan razmeroma zgodaj v Jurčičevem romanu *Cvet in sad*; vendar je tukaj dekletova nezvestoba samo domnevna, nesporazum se pojasni ravno še o pravelem času, preden Pavlino zasnubi Veselov prijatelj. Pač pa ga je pozneje

v celoti izdelal Kersnik, in sicer kar dvakrat: v povesti *Gospod Janez* (1884) in v romanu *Ciklamen* (1883). Do zakonoloma v teh dveh pripovedih sicer še ne pride, vendar ni več etični imperativ tisti, ki bi ga preprečeval. V prvi zgodbi poseže vmes naključje, temu sledi župnikova intervencija in naposled junakov trezni preudarek. V *Ciklamnu* pa je problem rešen podobno srečnim razpletom rousseaujevske situacije v nemškem ali angleškem pripovedništvu: usoda sama reši Katinko postarnega in bolehnega moža, in kot vdova lahko legalno usliši nekdanjega oboževalca. Kaže, da je s Kersnikom novi vzorec dokončno nadomestil tistega iz *Nove Heloize*. Rousseaujevska dogajalna shema pač tudi ni več ustrezala času, vsebovala je namreč vrednote, ki se zdijo v 80. letih že dvomljive. *Nova Heloiza* je bila ob nastajanju naše meščanske proze izredno ustrezen vzorec, saj je s svojo meščansko demokratično idejnostjo izražala ambicije, a tudi ideale mladega slovenskega izobraženstva. Apoteoza erotičnega čustva, nedotakljivost zakonske zveze in družine so bile vrednote, ki jih je novo nastali slovenski roman še brez pridržkov sprejemal kot svojo etično vsebino, čeprav je na najvišje mesto postavljaj narodnostno idejo. Rousseaujevski vzorec je začela spodjedati kritika meščanske morale znotraj njega samega; to je že očitno npr. v *Mrtvih srcih*. Nato pa ga je sčasoma nadomestil drug vzorec, in sicer tak, ki je izražal krizo meščanskega zakona in družine, pojmovane kot družbena institucija; ne več kot možnost za uresničenje osebne težnje po sreči, temveč kot ovira zanj. Ta proces se je v slovenski prozi v glavnih potezah končal v 80. letih s Kersnikovim pripovednim delom.

OPOMBE

Razprava je razširjen in dopolnjen odlomek iz študije *Sentimentalni roman* (Ljubljana 1984, Literarni leksikon 25).

¹ Prim. Janko Kos: *K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi*, »Primerjalna književnost« 1983, št. 1, str. 6–9. – Boris Paternu: *K tipologiji realizma v slovenski književnosti*, »Obdobja« 3, str. 20–27. – Matjaž Kmecl: *Problem realizma v slovenski pripovedni prozi*, »Obdobja« 3, str. 43–48.

² Prim. France Bernik: *Janežičev pogled na povest in novelo* (v: F. Bernik, *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980).

³ Tako stanje nazorno ilustrira Levstikova presoja v pismu Josipu Jurčiču z dne 27. 2. 1868: »Razloček meu novelo i romanom nej tako gotov i trdnih mej, da bi se moglo o vsacem delu na ravnost reči: to je novela, to roman. Nekteri se Goethejevega »Wertherja« štejo meu novele; meu katere bi jaz tudi »desetega brata« rajši vrstil nego meu romane«. (v: Fran Levstik, *Zbrano delo XI*, str. 115). – Tudi J. Sket je *Milka Vogrina*, ki je izhajal v »Kresu« v nadaljevanjih leta 1883, še podnaslovil »novela«, čeprav po obsegu ne zaostaja za povprečno dolžino tedanjih romanov.

⁴ Prim. Matjaž Kmecl: *Od pridige do kriminalke*, Ljubljana 1975, str. 92–94, 100–104.

⁵ Prim. Vasilij Melik: *Problemi in dosežki slovenskega narodnega boja v šestdesetih in sedemdesetih letih*, »Obdobja« 3, str. 473–474.

⁶ Prim. Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit I*, Stuttgart 1974, str. 234–235.

⁷ Prim. Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1981, str. 503–504.

⁸ Prim. Stefan Barbarič: *Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885*, »Sla-vistična revija« 1977, kongresna št., str. 122.

⁹ Foscolov roman na Slovenskem verjetno ni bil kaj dosti znan; NUK sicer hrani nemški prevod tega dela iz 19. stoletja, omembe Foscola v slovenskih časopisih od l. 1878 do 1888 pa so po podatkih v avtorski kartoteki Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU le redke.

¹⁰ Prim. Janko Kos: *Cankar in problem slovenskega romana* (v: I. Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana 1976, str. 44–50. – V ilustracijo, kako blizu je bil junak slovenskega meščanskega romana sentimentalnemu idealu celo še v zgodnjih 80.

letih, lahko rabi naslednja označba Milka Vogrina iz istoimenske Sketove »novele«: »... svetica se je krepost, značaj in človekoljubje, nežnost in rahločutnost Vogrinoval...« (»Kres« 1883, str. 23). – Prim. tudi analizo Kvasovega značaja v: Boris Paternu, *Jurčičev Deseti brat in njegovo mesto v slovenski prozi* (v: B. Paternu, *Pogledi na slovensko književnost I*, Ljubljana 1974, str. 81–90).

¹¹ Prim. Dušan Pirjevec: *Pri izvirih slovenskega romana*, »Problemi« 1972, št. 10, str. 31–36.

¹² Prim. Stefan Barbarič: *Turgenjev in slovenski realizem*, Ljubljana 1983, str. 170.

¹³ Prim. J. Kos: *Cankar in problem...*, str. 51–55.

¹⁴ O analitični tehniki v slovenskem meščanskem romanu prim. tudi: Anton Ocvirk, *Opombe* (v: Janko Kersnik, *Zbrano delo I*, str. 309. – Stefan Barbarič: *Tipi slovenskega romana...*, str. 125 (za retrospektivno zgodbo uporablja termin »usodnostna drama«). – Janko Kos: *K vprašanju zvrsti...*, str. 8 (»roman maščevanja«).

¹⁵ Prim. Janko Kos: *Cankar in problem...*, str. 38–44.

¹⁶ Nav. po: Jože Pogačnik: *Stritarjev literarni nazor*, Ljubljana 1963, str. 95.

¹⁷ Termin »Individualroman« uporablja in definira Hartmut Steinecke v delu: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland I*, Stuttgart 1975.

¹⁸ Martini, n. d., str. 488, str. 611.

¹⁹ Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981, zlasti str. 75–80 in 109–121.

²⁰ Prim. Pavel N. Berkov: »Werther«-Motive in Puškina »Eugen Onegin« (v: P. N. Berkov, *Literarische Wechselbeziehungen zwischen Rußland und Westeuropa im 18. Jahrhundert*, Berlin 1968).

²¹ Prim. Anton Slodnjak: *Realizem II* (v: *Zgodovina slovenskega slovstva III*, Ljubljana, Slovenska Matica 1961, str. 25).

²² Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana...*, zlasti str. 70–71.

²³ V že navedenem delu Jožeta Pogačnika. – Prim. tudi: Peter Kolšek: *Stritarjev Zorin – primer evropske romaneskne forme?* »Primerjalna književnost« 1980, št. 2. – France Koblar: *Opombe* (v: Josip Stritar, *Zbrano delo III*).

²⁴ Monografija Marje Boršnik *Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec* (Ljubljana 1971) se v vprašanju Tavčarjevega literarnega obzorja ukvarja le mimogrede in za problem pričujočega članka ne daje oprijemljive podlage.

²⁵ V že navedenem delu Stefana Barbariča *Turgenjev in slovenski realizem*.

²⁶ Sodeč po redkih omembah tega avtorja v nemških časopisih na Slovenskem v letih 1821–1877 in eni sami v »Slovanu« iz l. 1887 (podatki po kartoteki Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU) je malo verjetno, da bi bil njegov roman pri nas popularen. – »Naveličanost Evrope« (ime po romanu E. Willkomma *Die Europamüden*, 1838) je bila izrazit pojav v mladonemški prozi; Amerika kot dežela politične svobode se je v tedanji nemški literaturi utrdila zlasti s pripovednim delom Ch. Sealsfielda.

²⁷ Josip Jurčič: *Zbrano delo VI*, Ljubljana 1968, str. 400.

²⁸ Prim. Janko Kos: *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1974, str. 155.

²⁹ Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, str. 78–79.

³⁰ Prvotni osnutek za *Desetega brata* navaja Mirko Rupel v *Opombah* (v: Josip Jurčič, *Zbrano delo III*, str. 368–370). – Povzema in komentira ga tudi Branko Berčič: *Ob stoletnici nastajanja Jurčičevega Desetega brata* (v: J. Jurčič, *Deseti brat*, Maribor 1967, str. 238–240).

Marjeta
Vasič

**EKSISTENCIA-
LIZEM
V MIŠLJENJU
»REVIJE 57«
IN
»PERSPEKTIV«**

Vodilni avtorji filozofskih, socioloških in estetskih spisov v Reviji 57 (1957–1958) in v Perspektivah (1960–1964) so razvijali svoje mišljenje v dialogu tako z uradnim marksizmom kakor s subjektivističnim eksistencializmom začetne faze. Njihova pozornost pa je veljala tistim postavkam obeh miselnih tokov, ki so nakazovale njuna možna stikališča. To so: koncept alienacije; odklanjanje zasebne lastnine in polaščanja na individualnem in družbenem nivoju; spreminjanje sveta in človeka v smeri socializma; odklanjanje avtonomnega, absolutno svobodnega posameznika. Iz teh izhodišč so se oblikovale posamezne, bolj ali manj blizu eksistencializmu zasnovane mišljenjske variante in aplikacije na razna področja družbenega in kulturnega življenja.

Filozofska in sociološka misel

V zadnjih letnikih Besede, v Reviji 57 in v Perspektivah se je vzporedno z literaturo, četudi spočetka manj izrazito, razvijal tudi tok deloma eksistencialističnega mišljenja – kljub ukinitvam revij in mimo njih. Toda medtem ko je bila literarna tvornost deležna sprotne kritične odzive in prikazov, pozneje tudi literarnozgodovinskih in teoretičnih obravnav ter interpretacij, je filozofska in sociološka publicistika le redko spodbudila strokovno argumentirano kritiko ali dialog, in še to šele v letih 1962–1964. Polemika s sodelavci Perspektiv je večidel potekala na nenačelnem nivoju, ne brez obojestranskih podtikanj in sumničenj, deloma zaradi filozofsko pomanjkljivo izobraženega kulturnega okolja, deloma zaradi kritične nestrpnosti in ekskluzivnosti tako imenovane kritične generacije večinoma šolanih filozofov. Po administrativni ukinitvi Perspektiv je to ugotovil že Stane Saksida v kritičnem pretresu *Prva polovica leta 1964*.¹ Saksida je sicer že prej obravnaval stališča nekaterih sodelavcev omenjenih revij, prvič njihove splošne značilnosti,² drugič koncept alienacije dela³ v študiji Veljka Rusa *O etičnih problemih graditve komunizma*,⁴ vendar ne da bi spregovoril o morebitnih eksistencialističnih prvinah obravnavanih nazorov. Kritikom in razlagalcem je deloma povzročal težave tudi sam način pisanja mladih teoretikov. Zdi pa se logično, da po Ocvirkovi avtoritativni obsodbi eksistencialistično spodbujene misli in literature⁵ pisci daljši čas niso navajali eksistencialističnih virov svojih izvajanj, razen kadar so se do njih kritično opredeljevali. Ta način, ki jim ga je med drugimi očital Dušan Pirjevec v polemičnem članku *Neresnične dileme*,⁶ so pozneje večinoma opustili.

O publicistiki Revije 57 in Perspektiv so se v teku let izoblikovale različne opredelitve. V očeh sodobnikov je večinoma veljala za eksistencialistično; tako jo je ocenil Boris Majer v članku *Idejni profil Perspektiv*⁷ in deloma Dušan Pirjevec v *Neresničnih dilemah*; tudi Franc Zadavec jo v *Slovenski književnosti 1945–1965 II* prikazuje kot pretežno eksistencialistično. Vladimir Kralj je v kritiki *Afere Primoža Kozaka*⁸ verjetno prvi opozoril na združevanje eksistencializma z »marksističnim humanizmom«. To opredelitev je v zadnjem času podrobneje formuliral Tine Hribar z oznako »eksistencialistični neomarksizem«.⁹ Vsem tem ocenam je Janko Kos v *Pripombah k slovenskemu kulturnemu razvoju 1945–1980*¹⁰ postavil nasproti tezo o pretežno marksistični oziroma neomarksistični usmeritvi omenjenih revij, zlasti Perspektiv.

Med vsemi kritiki je edino Boris Majer poskusil podati eksistencialistične vrline mišljenja sodelavcev Perspektiv. H kritiki ga je deloma izzval Taras Kermauner s svojim zapisom *Blejski sestanek jugoslovanskih filozofov*.¹¹ Majer navaja le Kermaunerjeve razprave v prvih dveh letnikih Perspektiv¹² s pripombo, da so bolj ali manj sorodne idejne osnove razvidne tudi iz teoretičnih spisov drugih avtorjev in deloma iz leposlovja ter da so logično nadaljevanje Revije 57. V Kermaunerjevem konceptu

človeka zaznava Majer eksistencialistično držo družbeno neopredeljenega posameznika, abstraktni doživljajski, absolutno svobodni subjekt, ki stoji nasproti prav tako abstraktno pojmovanemu okolju. Obenem ugotavlja, da Kermauner te eksistencialistične pozicije ne izvede do kraja, marveč ji dodaja popolnoma raznorodne, izhodiščni tezi protislovne elemente. Med konkretnimi vplivi navaja Sartrovo »masivno«, »negibno« bit in Heideggerjevo pojmovanje časa. O teoriji grup meni že takrat – ne da bi navedel njen izvor – da bi v socialistični družbi lahko postala tribuna nesocialističnih teženj. Sicer pa skupini prizna tudi pozitivne in dobre misli.

Majerjeva opredelitev v splošnem bolj ustreza publicistiki Revije 57 kakor Perspektiv, pa še to le deloma, saj jo veže le na zgodnjo fazo filozofije eksistence; Majer pri tem ne upošteva različnih vizij eksistence, ki razodevajo različne eksistencialistične sestavine, vendar ne razglašajo nesmiselnosti slehernega početja in z njo povezanega poljubnega aktivizma. Te vizije se raztezajo od Kermaunerjevega tragično-heroičnega koncepta (z odtenki kierkegaardovskega dolorizma), ki povezuje prepričanje o razkranem človeku z vero v njegovo pozitivno poslanstvo – kljub gotovosti, da je sinteza iluzorna (Camus), do Rusove zazrtosti v prihodnost, ki je svoboda – ne fatum, upanje – ne tesnoba, predvsem pa ustvarjanje novih svetov. Rusov voluntaristični aktivizem spominja na pozitivni eksistencializem italijanskega filozofa Nicola Abbagnana (ki ga naši avtorji verjetno niso poznali); s poudarjanjem ustvarjanja in ustvarjalnosti, ki jima podeljujejo že kar magično zmožnost (in možnost), pa so ti teoretiki blizu Camusovemu idealu upornika iz eseja *Uporni človek* – ali pa mlademu Marxu.¹³

Na tej stopnji njihovega mišljenja je poudarek vsekakor na svobodi in pravicah avtonomnega posameznika. Družba, meni Jože Pučnik, ne sme »biti bog nad posamezniki«, pač pa organska medsebojnost individualne realnosti oziroma konkretne ustvarjalne dejavnosti.¹⁴ Na drugi strani pa je v publicistiki Revije 57 navzoča tudi težnja po preseganju zgolj zanikovalnega momenta upora proti danosti, združena z zahtevo po družbenozgodovinski angažiranosti. Na drug način se je ta težnja izrazila že v zadnjih letnikih Besede v odporu Janka Kosa in Primoža Kozaka proti subjektivističnemu »sentimentalnemu humanizmu«, ki ga Kos imenuje »liberalni humanizem banalne sorte« in ki je, kakor pravi Kozak, izražen v »antinomiji zli svet – nesrečni človek«, čigar osrednja vrednota je »pasivno čuteče človeško srce«. ¹⁵ To radikalno pozicijo je mogoče izvajati tako iz Heglove kritike romantične sentimentalnosti kakor iz Sartrovega razkrinkavanja samoprevare in »samosmiljenja«, kot je takšen odnos do sebe pozneje poimenoval Taras Kermauner. Izraža pa jo tudi programsko zasnovana *Naša pesem* Cirila Zlobca, objavljena kot manifest na prvih straneh prve številke Revije 57; konča se z verzi: SRCE / je stara zaprašena ura / s počeno vzmetjo, / ki dolgo že nas več ne opozarja / na naš čas.

V Reviji 57 pa so prav tako zasnovani poskusi zblíževanja eksistencializma in marksizma, zlasti v Rusovih in Pučnikovih spisih. V tem pogledu je značilna tudi Rusova razprava *Filozofija dela in socializem* v Naših razgledih 1957, ki je kritični odziv na razmišljanja Franceta Černeta *Kapitalizem in socializem na preizkušnji* v istem glasilu. Rus izhaja iz spoznanja, da z ekonomsko analizo ni mogoče priti do vrednostnih kriterijev. Marksizem pojmuje predvsem kot »filozofijo dela« in se zavzema za novi, socialistični humanizem, ki naj z reintegracijo osebnosti v družbo, z re-personalizacijo dela temelji na neodtujenem svobodnem delu. Tudi Pučnik se izrecno sklicuje na Marxa. V eseju *K svobodi* utemeljuje zahtevo po nenehnem spreminjanju danosti z Marxovo enajsto tezo o Feuerbachu in jo radikalizira z moralno sodbo, da je »človek, ki ostane v okviru razumevanja danosti ... docela amoralno bitje.«¹⁶ O moralni zavzetosti

Marjane
Vauk
EKZISTENCIALIZEM
V MISLJENJU
REVUE 57
IN
PERSPEKTIV

skupine pričajo tudi dialogizirana razmišljanja Primoža Kozaka *Moralna odgovornost in Nasprotja*,¹⁷ ki so logično nadaljevanje eseja v Besedi. V njih sooča avtor različna moralna stališča in pride do sklepa, da ni splošno veljavnih norm in da si mora človek, ki je apriorno protislovno bitje, sam izbrati pot izpolnjevanja dolžnosti in razvijanja osebnosti. Edino vodilo te eksistencialistično pojmovane morale vidi v posameznikovem »občutku«, ki da razločuje resnico od utvare. Kozakova individualna morala, ki ob zvestobi samemu sebi ne izključuje družbene angažiranosti, je blizu Sartrovemu konceptu; sklicevanje na občutek pa ga približuje Camusovemu *Upornemu človeku*. Skupni prednik teh moralnih imperativov je morda Kant, ki ga kot svojega vzornika navaja Jože Pučnik v pogovoru s Tarasom Kermaunerjem.¹⁸

V obravnavanju razmerja posameznik-družba se v Rusovih in Pučnikovih spisih pojavljajo personalizem sorodni termini. Vendar je Rus odklonil Černetovo pobudo, naj bi »socialistični personalizem«, ki upošteva »individualnost družbenega bitja«, postal prvo načelo sistema »socialističnih asociacij«, in sicer z motivacijo, da sta v Černetovem kontekstu, ki ne upošteva odtujenega dela, »socialistični personalizem« in »razvoj osebnosti« blizu idealom krščanskega socializma.¹⁹

Ukinitev Revije 57 ni zavrla razvoja obravnavanega mišljenja. Nasprotno, usmeritve posameznih avtorjev so se jasneje profilirale, pesniki in pisatelji pa so se v dveletnem intervalu razvili v zrele umetniške osebnosti.

V Perspektivah se je v postopku zblizevanja marksizma in eksistencializma okrepila marksistična komponenta (v širšem pomenu besede); deloma tudi pod vplivom Sartrove *Kritike dialektičnega uma* (katere uvodni del *Vprašanja metode* je v prvi redakciji izšel v Les Temps Modernes že jeseni 1957) in neortodoksnega marksista Luciena Goldmanna, čigar razprava *Reifikacija* je izšla v drugem letniku Perspektiv. V središču pozornosti so bile tiste postavke obeh miselnih tokov, ki so nakazovale njuna stičišča. To so:

1. alienacija (odtujenost, odtujitev) in z njo povezana reifikacija kot delno sovpadanje historičnega pojava z ahistorično bivanjsko kategorijo (mladi Marx, Sartre, Camus, morda Heidegger);

2. odklanjanje zasebne lastnine, združeno z bojem proti slehernemu (ob)lastništvu in polaščanju na medosebnem, ekonomskem, družbenem in političnem nivoju, se pravi, boj za pozicijo *biti* proti poziciji *imeti* (Marx, Sartre, Gabriel Marcel);

3. nenehno revolucioniranje obstoječega v posamezniku in družbeni stvarnosti v smeri socializacije odnosov in s tem povezano iskanje novega humanizma, temelječega na ustvarjalnem spreminjanju posameznika in skupnosti v njunem medsebojnem dialektičnem odnosu, se pravi, pojmovanje eksistencialističnega projekta v smislu Marxove enajste teze o Feuerbachu;

4. kritika koncepta avtonomnega, neodvisnega, absolutno svobodnega in osamljenega subjekta. Pri tem ne gre prezreti, da je Gabriel Marcel že vseskozi odklanjal takšno zamisel človeka in da sta tudi Sartre in Camus poskušala vsak po svoje vključiti posameznika v kolektivno dejanje.

Ti miselni premiki so povezani tudi s filozofskim snovanjem v širšem jugoslovanskem prostoru: z aktualizacijo mladega Marxa, s kritiko ne le Stalinovega, marveč tudi Engelsovega dialektičnega materializma (dialektike narave) in teorije odraza, ki ostajajo vseskozi sporne točke in izvirajo odkrite ali prikrite polemike med ortodoksnimi in neortodoksnimi marksisti.

Po konfrontaciji različnih stališč na posvetovanju filozofov na Bledu 1960 je tudi v slovenskem tisku prišlo do diferenciacije. Boris Majer in

Stane Saksida sta v *Glosah k polemiki o blejskem posvetovanju*²⁰ s filozofskega in sociološkega vidika zavrnila »napačno teorijo« nekaterih jugoslovanskih kolegov. Majer je Milanu Kangrgi in Mihajlu Markoviću očital, da pod firmo marksizma importirata tuje idejne, eksistencialistične vplive. Podobno kritični odnos do novih interpretacij marksizma sta zavzeli tudi reviji Mlada pota in pozneje Problemi, zlasti njun teoretik Božidar Debenjak. V študijah *O dialektiki prirode* in *Dialektična metoda plus marksistična teorija*²¹ je hkrati s Sartrovim in Hyppolitovim pojmovanjem dialektike zavrnil tudi njune jugoslovanske somišljenike. Podobno usmeritev izraža tudi Schaffova kritika Kołakowskega v razpravi *O proučevanju mladega Marxa in o pačenju bistva stvari*.²²

V dialogu med marksizmom in eksistencializmom pa je na straneh revije potekal tudi proces kritike eksistencializma. V tem pogledu je pomembna razprava Vanje Sutlića *Vprašanje, struktura in bistvo sodobne filozofije*, ki je izšla v sedmi in osmi številki prvega letnika *Perspektiv*.²³ Sutlić na osnovi analize sodobnih zahodnih filozofskih tokov, ki so v enaki meri filozofije krize same filozofije kakor tudi krize sveta, ki mu pripadajo, ugotavlja, da te filozofije krizo sicer razsvetljujejo, a jo obenem še poglobljajo. S tega vidika obravnava tudi filozofijo eksistence in Heideggerja. Ko strne bistvene značilnosti »eksistence«, pripominja, tako kot nekateri drugi marksisti, da je v eksistencialistični »določitvi« človek pojmovan po realnem modelu, ki je rezultat kapitalistične proizvodnje in pozna samo zunanje zveze med ljudmi; zato te filozofije kljub znatnemu prispevku k premagovanju razmerja subjekt – objekt ostajajo le ena verzija tega razmerja. Dalje Sutlić prvi v slovenskem tisku filozofsko argumentirano jasno razločuje Heideggerjevo filozofijo od eksistencializma. Heideggerja obravnava kot misleca resnice biti, kot analitika metafizične epohe evropske filozofije in kot kritika novoveškega subjektivizma in dejavnega nihilizma. Priznava mu, da je postavil vprašanje o premagovanju odtujenega dela in radikaliziral vprašljivost filozofije v smeri njenega preseganja, vendar s pridržkom, da je pri tem prezrl dejanske zgodovinske sile in obstal v »enostranski 'mitologiji' biti in metafiziki govora«. Te sodobne filozofije ne morejo premagati krize. Ker niso revolucionarne, ohranjajo kapitalistične lastniške odnose in odtujeno delo; iz krize vodi samo Marxova filozofija (Sutlić: »Marxovo oznanilo«), ki kot ne-filozofija (v smislu enajste teze o Feuerbachu) presega eksistencializem in Heideggerjevo mišljenje, a le kot zgodovinsko spoznanje resnice sodobnih filozofij: »zato dialog ni samo mogoč, ampak neogiben«. ²⁴

Iz Sutliću sorodnih postavk izhajajo večinoma tudi druga kritična razpravljajna o eksistencializmu v *Perspektivah*. Pri tem pa ne gre prezreti, da je Janko Kos že leta 1959 na Jugoslovanskem festivalu poezije v Zagrebu v prispevku *Obramba poezije* obravnaval v istem (Heideggerjevem) smislu vprašanje evropskega nihilizma v zvezi z metafizičnim mišljenjem in menil, da poleg marksizma le Heidegger, sicer abstraktno, presega metafiziko. Obenem je v imenu Heideggerjevega pojmovanja »poezije v bornem času« zavrnil Heglovo tezo o nepotrebnosti umetnosti v modernem svetu. V poznejši razpravi *Problemi marksistične ontologije*²⁵ Kos določneje opredeljuje obseg in pomen eksistencialističnega filozofskega nihilizma v procesu razkroja in samoukinjanja evropske metafizike. Sicer pa to pot tako eksistencializmu kakor Heideggerju odreka zmožnost preseči meje metafizike; Heideggerjevo mišljenje biti namreč opredeli kot »antropocentrični panteizem« in ga tako pritegne v območje filozofij eksistence.

Kritičen, vendar drugače argumentiran odnos do Heideggerja je izrazil tudi Primož Kozak v komentarju k njegovemu spisu *Doba podobe sveta*.²⁶ Dvomil je, da bi bilo z njegovim mišljenjem biti mogoče rešiti sodobno ontološko krizo, in »izročanju biti« postavil nasproti posameznikovo dejavno ustvarjanje sveta in sebe, se pravi načelo svoje skupine.

Najbliže Sutličevemu izhodišču je Rusova kritika eksistencializma, v kateri pa zasledimo tudi Ziherlovo formulo, da je eksistencialistični subjekt »causa sui«. Rus odklanja prvo fazo eksistencializma, ki da je izraz individualnega liberalizma nevezanosti, zasebnosti in sklicevanja na absolutno svobodo, ter dokazuje, da se avtonomni subjekt kljub naporu, da bi se vključil v zgodovino, nujno vrača v paradoksalni lastniški svet; ker eksistencializem tega sveta ni odkril v njegovem svojstvu, pripisuje paradoksalnost svetu nasploh.²⁷ Ko Rus upravičeno oporeka Pirjevčevemu očitku v *Neresničnih dilemah*, češ da teoretiki Perspektiv nekritično sprejemajo eksistencializem in Heideggerjevo misel, se sam v članku *Neresnične dileme in resnična dilema*²⁸ omeji od poljubnih možnosti izbire in se izreče za eno samo, edino »pravo možnost bivanja«, ki jo mora človek nenehno iskati, sicer preneha biti; obenem se samokritično opredeli tudi do nekaterih eksistencialističnih stališč Revije 57. Iz vseh programskih spisov v Perspektivah pa je jasno razvidno, da je ta edino prava možnost nadaljnja socializacija, katere cilj je brezrazredna družba.

Na drugi strani pa ne gre spregledati iskanja stičnih točk med Marxom in Sartrom pa tudi Marxom in Heideggerjem. Tako se Rus sklicuje na Sartrovo kritiko lastnega subjektivizma in na Heideggerjevo razkrivanje sveta volje do moči, ki ga pojmuje kot kritiko liberalizma. Poleg tega konkretizira in socializira Heideggerjev odnos do biti v smislu Marxove misli, da je za posameznika bistven njegov odnos do lastne generične biti, pojmovane kot udeležnost v splošnem dogajanju.²⁹ Dodajmo, da se je vzporejanje Marxovega in Heideggerjevega pojma alienacije pojavilo že v prvem letniku Perspektiv, v Kermaunerjevem povzetku študije Franja Zenka *Čemu misleci v ubožnih časih* iz revije Naše teme.

Iz zgoraj prikazane skupne osnove eksistencialistične in marksistične misli so izšle teoretične različice in aplikacije na razna področja človekove misli in dejavnosti.

Veljko Rus se je osredotočil na problematiko odtujenega dela in popredmetenega človeka, ki ne premineta hkrati z ukinitvijo zasebne lastnine, konkretno: v obdobju socializma in samoupravljanja.³⁰ Opiral se je predvsem na mladega Marxa in deloma na Marcelovo pozicijo »biti« naproti »imeti«, ki je uresničljiva samo z odpovedjo avtonomnemu individu. Pri tem postavke Gabriela Marcela, kakor so formulirane v njegovi razpravi *Être et Avoir* (1935), konkretizira: namesto njegovega zgolj duhovnega občestva postulira človeško družbeno občestvo (ki naj nadomesti razpadlo partizansko »tovarišijo«), v katerem se samouresničuje posameznik, osvobojen lastnine in polaščanja. V skladu s tem pojmuje bit kot človekov odnos do drugosti.³¹ Ko pa se pozneje zavzema za integrirano družbo, temelječo na funkcionalnosti, ki skozi delo omogoča interakcijo med subjektom in objektom, situira bit v občestvo. Pri tem se sklicuje tudi na Heideggerjevo kritiko modernega sveta volje do moči, kjer je bivajoče utopljeno v imanentni subjektiviteti.³²

Medtem ko Rus le poredko uvaja Sartrove koncepte, izhaja Taras Kermauner predvsem iz Sartrove misli, pretežno iz teorije »praktičnih grup«, se pravi iz *Kritike dialektičnega uma*. Tudi Sutličevo tezo o prehodu filozofije v ne-filozofijo pojmuje v smislu Sartrove zahteve po prehajanju filozofije v prakso; sicer pa Sutliču očita preveč heideggerjansko terminologijo. S svojo deloma poenostavljeno adaptacijo Sartrovih revolucionarnih grup (»groupes en fusion«), saj ne upošteva dovolj zapletene dialektike znotraj grupe, je zgradil cel sistem revolucioniranja družbenih, zlasti kulturnih dejavnosti ter prehajanja »praktično inertnih« kolektivov v občestva, ki se posameznik v njih edino lahko dezalienira, uresničuje in ustvarja socialistično družbo.³³ Pri tem Kermauner avtonomnega »zasebnika« in »zadružnika« tudi moralno razvrednoti, ne da bi upošteval, da uresničevanje človeka ni odvisno le od njegove volje in projekta.

V fenomenološki analizi pesniške zbirke Daneta Zajca *Požgana trava* z naslovom *Svet krvnikov in žrtev*,³⁴ ki je (verjetno) prva eksistencialistična, sartrovski zasnovana literarna interpretacija na Slovenskem, je Kermauner izhajal iz povezave obeh razvojnih faz Sartrovega mišljenja. Poleg njegove ontologije in psihoanalize iz *Biti in Ničesa* je upošteval tudi metodološki princip študije *Sveti Genet, komedijant in mučenec* in seveda *Kritiko dialektičnega uma*. V Kermaunerjevih izvajanjih tako med drugim zasledimo Sartrovo pojmovanje biti, dialektični odnos krvnika in žrtve, namesto Freudove podzvesti vzpostavljeno in nevzpostavljeno zavest, težnjo k polnosti biti in z njo povezano temeljno odločitev, ki je bistvena postavka Sartrove psihoanalize. Zajčevo poezijo pa je obenem postavil v konkretno zgodovinsko situacijo in jo tudi moralno ovrednotil z vidika socioloških pojmov zasebnik, zadružnik in občestveni človek.

Janko Kos je dialog med marksizmom in eksistencializmom sprva razvijal kot literarni teoretik, zgodovinar in kritik, pozneje pa tudi v nedokončani filozofski razpravi *Problemi marksistične ontologije*.³⁵ Izhajal je z marksističnih, deloma hegeljanskih pozicij. Marxovim mladostnim spisom ni pripisoval tolikšnega pomena za nadaljnji razvoj njegove misli kakor na primer Sutlić in Rus.³⁶

V tej razpravi se Kos kritično opredeljuje tako do nekaterih postavk marksizma – do Engelsove dialektike narave, teorije odraza in Leninovega *Marksizma in empiriokriticizma* – kakor tudi do eksistencializma in Heideggerja. V primerjavi z dotedanji moralistično obarvanimi obsodbami eksistencialističnega nihilizma pa je Kosova osvetlitev eksistencialističnega *filozofskega* nihilizma pomembna novost. V problematiki Niča (povezuje jo tudi z Nietzschejem), izvirajoči iz spoznanja o smrti boga, vidi Kos stvarni obseg in smisel eksistencializma v procesu splošnega razkroja in samoukinjanja evropske metafizike. Pri tem opozarja na dvosmiselni vidik eksistencializma, ki metafiziko razkrajja in obenem ostaja v območju njenih pojmov. Eksistencialistično nihilistično filozofijo pa Kos vključuje v dialektiko zgodovine, s tem da v njeni negaciji vidi izhodišče za negacijo negacije, se pravi za marksistično ontologijo, ustrezno sodobnemu zgodovinskemu trenutku, ki edina tudi lahko preseže alienacijo človeka. Kakor za njegove kolege je tudi za Kosa značilno iskanje paralele med filozofskimi pojmi in sociološkimi dejstvi: epoho metafizike vzporeja z razredno družbo, marksistično ontologijo z brezrazredno družbo; poleg tega ugotavlja, da ontologija birokratskega marksizma prav tako kakor metafizične in klasične ontologije proklamira oblastništvo.

V celotnem mišljenjskem kompleksu kroga Perspektiv je težko razločevati marksistične prvine od eksistencialističnih. Od tedaj veljavnih marksističnih postavk pa jih ločuje pristajanje samo na historični materializem in odklanjanje dialektičnega materializma v smislu dialektike narave. V tem pogledu je na primer Vladimir Arzenšek še radikalnejši od Sartra.³⁷ Posredne kritike s strani Borisa Ziherla in Božidarja Debenjaka³⁸ sta bila deležna tudi Kosov in Kermaunerjev koncept alienacije v zadnji številki Perspektiv pred ukinitvijo. Predvsem pa je z odklanjanjem teorije odraza postala negotova tudi njihova ontološka pozicija. Naši teoretiki so se namreč izogibali tako Sartrovi poenostavljeni definiciji »eksistenca je pred esenco« kakor Engelsovemu aksiomu: družbena bit določa družbeno zavest, materija je primarna, duh je sekundaren. Poleg tega ostajajo nekateri njihovi pojmi, zlasti bit, dostikrat neopredeljeni, brez navedbe ustreznega konteksta, kar vsekakor ovira razločevanje njihovih izhodišč. Sicer pa se njihovo pojmovanje biti z leti spreminja v smeri objektivizacije: od samouresničujočega se subjekta (ki lahko izvira iz mladega Marxa ali iz eksistencializma) prehaja v občestvo, v družbo. Opuščanje izrecnih idealističnih in materialističnih postavk tedaj dovo-

ljuje domnevo, da se mišljenje teh teoretikov giblje v svetu fenomenoloških korelacij, ki pa jih marksizem odklanja.

Tej nejasnosti se je skušal izogniti Janko Kos, ki je v *Problemih marksistične ontologije* namesto dvojice bit – nič predlagal naslednjo ontološko shemo: Nekaj – Nič, s tem da Nekaj obsega Svet z bitjem in nebitjem, Nič pa mu pomeni Ne-svet, to, kar je onstran sveta, oziroma njegovo odsotnost.³⁹

Estetski pogledi. Kritika

Ob ontološko problematiko zadenemo tudi v razpravljanih o literaturi in poeziji oziroma umetnosti sploh, ki predstavljajo posebno področje teoretične misli v Perspektivah. Tudi v njih se srečujeta eksistencializem in marksizem: umetnost je obenem funkcija eksistence, možnost njenega uresničevanja, se pravi projekt in transcendiranje danosti, ter zgodovinsko pogojen pojav, odziv na določen konkreten zgodovinski trenutek (situacijo). Kot takšna ima spoznavno funkcijo s ciljem spreminjati svet in človeka. Ti dve njeni komponenti izpovedujejo tako teoretiki kakor ustvarjalci. Po eni strani terjajo od sodobne umetnosti neusmiljeno, nesentimentalno razkrivanje resnice odtujenega človeka v sodobnem svetu, po drugi pa ustvarjalni, konstruktivni upor proti stvarnosti.

Kos je v tem smislu prenesel svoje pojmovanje filozofskega nihilizma na polje umetnosti. Nihilistične literature, ki odločno prevladuje v modernem času, ne pojmuje v banalnem pejorativnem pomenu, marveč v smislu dialektičnega razvoja zgodovine kot negacije romantične subjektivitete. Kakor se marksistična ontologija konstituira na osnovi eksistencialističnega nihilizma, tako po njegovem mnenju tudi revolucionarna umetnost z negacijo nihilizma prehaja v pozitivno fazo razvoja. Izraz nihilistične revolte ali pasivne kontemplacije praznine in nič vidi Kos v poeziji Daneta Zajca in Gregorja Strniše, medtem ko v Smoletovi prozi (*Črni dnevi in beli dan*, še bolj izrazito pa v *Antigoni*) zaznava prodor revolucionarnega socialističnega duha, ki se izraža v zanikovanju lastništva in popredmetenosti ter razkrinkavanju romantičnega sentimentalizma. Njegovemu konceptu revolucionarne umetnosti ustrezata tudi Kozakovi drami *Dialogi* in *Afera*, deloma *Jutro polpreteklega včera* Marjana Rožanca.⁴⁰

Posamezni avtorji v opredelitvah besedne in gledališke umetnosti uporabljajo termine bit, ontološka resnica, ontološka funkcija umetnosti, ne da bi jih definirali. Iz konteksta je mogoče sklepati, da ne gre niti za marksistično niti za Heideggerjevo bit, marveč za uresničevanje posameznika z dejavnim vključevanjem v skupnost. Kos piše o biti, ki jo subjekt uresniči iz sebe v stvarnost; Kozak o »bitnem notranjem razponu človeka«; Božič pa v imenu svoje »ontološke resnice« odklanja »veljavne, a lažne objektivizme«, ⁴¹ se pravi, da gre pretežno za eksistencialistično pojmovanje biti v fazi družbene angažiranosti posameznika. O tem pričajo tudi izjave avtorjev o združevalni funkciji umetnosti in njeni zmožnosti vzpostavljati medčloveško komunikacijo. V tem smislu pojmuje gledališče tudi Kermauner: predstava je prostor vsestranskega odpiranja, skozi katero bivata svet in človek.⁴² Ta pojmovanja so blizu Sartrovemu konceptu angažirane literature, Božičevo pa spominja na Camusov »cogito«: upiram se, torej smo.

Tako pojmovana spoznavna in bivanjska utemeljitev literature pa vsebuje tudi vrednostne kriterije, ki so se izražali tako v odnosu do obstoječe literarne tvornosti kakor tudi v snovanju lastne skupine.

V tem pogledu je značilno že omenjeno odklanjanje »sentimentalne humanizmas«, ki ga kritiki na področju umetnosti razkrivajo kot »romantizem«, na primer Kos v *Anatomiji romantizma*, Kermauner v eseju *Svet krvnikov in žrtev* in Klabus v študiji *Slovenska književnost II*.⁴³

Kakor Sartre v *Kaj je literatura* tudi naši teoretiki večinoma puščajo odprto vprašanje estetske plati literarnega dela. Iz njihovih izvajanj pa je mogoče sklepati, da pristajajo na načelo »stil je vizija sveta«, ki ga je Sartre povzel po Proustu (v tem kontekstu pomeni stil celotni oblikovalni postopek). To je razvidno iz Kosove kritične študije *Resnica današnje drame* in iz njegovega programskega spisa *Slovenske gledališke perspektive*,⁴⁴ kjer meni, da je moderna gledališka umetnost uresničljiva samo v obliki asketskega gledališča, ki se odpoveduje vsem teatrskim in zabavnim elementom; tej zahtevi so po njegovem mnenju ustrezale le tri takratne predstave: *Jutro polpreteklega včeraj* v Gledališču ad hoc, *Antigona* in *Afera* na Odru 57. Podobno pojmovanje oblike v funkciji vsebine zasledimo tudi v Kermaunerjevem eseju *Svet krvnikov in žrtev*, kjer ugotavlja, da razklanamu svetu *Požgane trave* ustreza edino prosti verz.

Ob primerjavi s Sartrovim konceptom angažirane literature pa odkrijemo tudi razliko. V Sartrovi estetiki poezija ni ničemur zavezana in ima podoben status kakor glasba ali slikarstvo. Naši teoretiki in kritiki, zlasti v prvih dveh letih, pa poezijo vrednotijo s podobnimi merili kakor prozo in dramatiko. To se kaže v že omenjenih Kosovih in Kermaunerjevih spisih, pa tudi v Klabusovih kritikah *Slovenska književnost* I, II, III.⁴⁵

V zvezi s takšnim pojmovanjem literature se zastavlja vprašanje o avtonomnosti literarne umetnosti. Kermauner in Kos poudarjata predvsem spoznavno in revolucionarno zmožnost literature, povezano z nje-no nalogo ozaveščati in združevati (Kermauner: z »družbeno bojno vlogo«), se pravi aspekte, ki niso specifična, izključna lastnost umetnosti. Vendar pa ji v območju spoznavnosti podelujeta enkratno zmožnost in s tem določeno avtonomnost, ki jo formulirata pozneje. Vzporedno s spoznanjem, da umetnost ne spreminja stvarnosti neposredno, izreče Kermauner prepričanje, da je umetnost »najcelovitejša podoba resnice človeka in sveta«, saj razkriva »človeško, znanstveno neizmerljivo, avtentično, bivajočo podobo zgodovinskega dejanja« – česar ne zmoreta niti filozofija niti politika.⁴⁶ V študiji *Sodobna slovenska lirika* tudi Kos podobno ugotavlja, da umetnost sicer lahko povzema nekatera spoznanja religije, morale, ideologije in filozofije, da pa umetniška resnica nikoli ni istovetna z njihovimi resnicami.⁴⁷ Kermaunerjevo pojmovanje je dokaj blizu Camusu, morda še bliže Heideggerju. Kos pa je bliže Marxu; že ob interpretaciji Smoletove *Antigone* v *Resnici današnje drame* je zapisal, da je umetniška resnica obenem manjša in večja od resnice stvarnosti: manjša, »ker obseže samo enega od momentov njenega bivanja«, večja, ker si izbere moment s takšnim ontološkim položajem, »ki je za gibanje človekovega bitja v danem zgodovinskem svetu reprezentativen in perspektiven«.⁴⁸

Težnja po filozofski poglobitvi marksizma z ustrežno ontologijo pa se izraža tudi v Kosovem konceptu literarne kritike in zgodovine. Kakor že v polemiki z Matejem Borom v Besedi 1955 se Kos vseskozi zavzema za filozofsko zasnovano literarno kritiko. V razpravi *Umetnost in kriza humanistične zavesti*⁴⁹ pa je tudi že nakazal nov, na duhovni zgodovini temelječ princip raziskovanja literarne zgodovine, ki ga je dalje razvil v *Uvodu v zgodovino slovenske literature*,⁵⁰ s tem da je svojo teorijo alienacije in dezalienacije (ki se zdi paralelna razvojnim momentoma negacije in negacije negacije) apliciral na literarno zgodovino. Menil je, da je periodizacija po slogovnih in strujarskih principih nezadostna, in se zavzel za periodizacijo, ki upošteva alienacijsko problematiko in dezalienacijsko vsebino posameznih tokov. Vendar je Kos prepričan, da je človek v svojem generičnem bistvu protislovje in da bi popolna odprava alienacije pomenila konec človeške vrste; hkrati pa mu apriorni pristanek na alieniranost pomeni odpoved realizaciji človeškega bistva.⁵¹ S tem pojmovanjem

alienacije se Kos umešča hkrati ob Marxa in ob Sartra, avtorja *Kritike dialektičnega uma*.

OPOMBE

Razprava je razširjen in dopolnjen odlomek iz študije *Eksistencializem in literatura* (Ljubljana 1984, Literarni leksikon 24).

- ¹ Problemi 1964.
- ² *Kritična generacija*, Revija 57, 1957.
- ³ *Delo in potrošnja*, Perspektive 1960/61.
- ⁴ Perspektive 1960/61.
- ⁵ Anton Ocvirk, *Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo*, Naša sodobnost 1956.
- ⁶ Naša sodobnost 1962.
- ⁷ Naši razgledi 1962.
- ⁸ Naša sodobnost 1962.
- ⁹ *Povojna filozofija na Slovenskem*, Nova revija 1983.
- ¹⁰ Sodobnost 1983–1984.
- ¹¹ Perspektive 1960/61.
- ¹² *O nekaterih problemih sodobnega humanizma; O eni izmed značilnosti socialistične države*; oboje v Perspektivah 1960/61; – *Predavanje o humanizmu*, Perspektive 1961/62.
- ¹³ Prim. Taras Kermauner, *Razmišljanje o spornih generacijah in povojnem rodu*; – Jože Pučnik, *Posameznik v družbi in državi; K svobodi; O odnosu med moralo in pravom*; – Veljko Rus, *Ustvarjalnost in svoboda; Svoboda in čas*; vse v Reviji 57, 1957, 1958.
- ¹⁴ *Posameznik v državi in družbi*, n. m.
- ¹⁵ J. Kos, *O humanizmu v literaturi*; P. Kozak, *Vzroki sodobne kritike*; Beseda 1955.
- ¹⁶ Revija 57, 1957.
- ¹⁷ Prav tam.
- ¹⁸ *Pogovor z Jožetom Pučnikom*, Nova revija 1984.
- ¹⁹ Navedena spisa v Naših razgledih 1957.
- ²⁰ Naši razgledi 1961.
- ²¹ *Mlada pota* 1961/62.
- ²² Prav tam.
- ²³ Vanja Sutlić je tudi avtor doktorske disertacije *Bit i otudjenje kod Marxa i u filozofijama egzistencije*, tipkopis, Zagreb 1958.
- ²⁴ Perspektive 1960/61, str. 988, 990, 993; 863.
- ²⁵ Perspektive 1961/62, 1962/63.
- ²⁶ Perspektive 1960/61.
- ²⁷ *Socializem in lastništvo*, Perspektive 1960/61.
- ²⁸ Perspektive 1962/63.
- ²⁹ *Neresnične dileme in resnična dilema*, Perspektive 1962/63.
- ³⁰ *O etičnih problemih graditve komunizma; Socializem in lastništvo*; Perspektive 1960/61; – *Perspektive in antiperspektive samoupravljanja*, Perspektive 1961/62; – *Falzifikat samoupravljanja*, Perspektive 1962/63.
- ³¹ *Socializem in lastništvo*, Perspektive 1960/61, str. 908.
- ³² *Perspektive in antiperspektive samoupravljanja*, Perspektive 1961, 1963, str. 286, 289.
- ³³ *O nekaterih problemih sodobnega gledališča; O polemiki*; Perspektive 1960/61; – *O eni izmed značilnosti socialistične države; O nekaterih odnosjih med družbo, kulturo in inteligenco*; Perspektive 1961/1962.
- ³⁴ Perspektive 1960/61.
- ³⁵ Perspektive 1961/62, 1962/63.
- ³⁶ *Mladi Marx in moderni časi*, Perspektive 1960/61.
- ³⁷ *Ekskurzi*, Perspektive 1963/64.
- ³⁸ B. Zihlerl, *O objektivnih in subjektivnih pogojih dezalienacije v socializmu*, Teorija in praksa 1964; B. Debenjak, *Vprašanje alienacije*, Problemi 1964.
- ³⁹ N. d., Perspektive 1962/63, str. 63–65.
- ⁴⁰ *Družbenoideološka struktura in progresivnost današnje književnosti; Resnica današnje drame*; Perspektive 1960/61.

⁴¹ Anketa Slovensko sodobno gledališče, – J. Kos, Anatomija romantizma, Perspektive 1960/61.

⁴² O nekaterih problemih sodobnega gledališča, Perspektive 1960, 1961.

⁴³ Perspektive 1960/61; 1961/62.

⁴⁴ Perspektive 1960/61.

⁴⁵ Perspektive 1961/62.

⁴⁶ Spomenik bivajočega spomina, Perspektive 1962/63.

⁴⁷ Perspektive 1962/63.

⁴⁸ Perspektive 1960/61, str. 1052.

⁴⁹ Beseda 1957, Revija 57.

⁵⁰ Perspektive 1962/63.

⁵¹ Teze k prevrednotenju pojma alienacije, Perspektive 1963/64.

Ivan Vavr
LEBODA
DANTE RAVEN
"NERES"
V RAZVOJINI
FOTI
RUSKEGA
ROMANA

Ivan Verč
**USODA
DANTEJEVIH
»NEBES«
V RAZVOJNI
POTI
RUSKEGA
ROMANA**

Razprava obravnava s tipološkega vidika usodo Dantejevih »Nebes«, v katerih se kot literarni element udejanja avtorjeva težnja po idealni rešitvi zastavljenih problemov. Funkcionalni premiki tega literarnega elementa so v razvojni poti ruskega romana vezani predvsem na različno zgodovinsko in poetološko danost dveh literarnih vrst, epa in romana, ki sta obenem tudi umetniška izraza različnega položaja človekove zavesti v srednjeveškem in renesančnem (tudi sodobnem) tipu kulture. Za Danteja se je idealna rešitev lahko udejanila le v krščanskih »Nebesih«, v skladu z zaprtim epskim svetom, ki priznava veljavnost le lastnemu pogledu na svet in v katerega je Dante kot zgodovinski subjekt tudi sam vkljenjen. Naslanjajoč se tudi na »strukturalno razpoko« Dantejeve pesnitve, ki Božansko komedijo odteguje od normiranih kanonov epske vrste, se je v eni izmed možnih razvojnih črt ruskega romana težnja po idealni rešitvi udejanila le kot neuspeh poskus absolutizacije lastne besede (v Bahtinovem konceptu): posebni položaj literarne vrste romana kot izraza čiste sedanjosti onemogoča namreč predlaganje dokončnih in enoznačnih rešitev.

Vprašanja o Danteju in o njegovem morebitnem vplivu na ruski roman verjetno ni mogoče razvozlati brez upoštevanja nekaterih problemov, ki naj bi vsaj delno (glede na obe literarni vrsti, ki sodita v to komparacijo) uokvirjali to vprašanje v splošno problematiko, ki jo navadno določa pojem »literarne tradicije«. ¹ Prav gotovo ne bi bilo posebno težko izslediti vrsto literarnih reminiscenc iz Dantejevega opusa pri tem ali onem pisatelju, vendar pa tu ne gre za vprašanje o prisotnosti takojšnje in neposredne Dantejeve posebnosti v konkretni umetniški realizaciji (oziroma o kvantiteti te prisotnosti), pač pa za vprašanje o kulturni dediščini, ki jo je Dante zapustil in ki je predvsem ob upoštevanju literarne evolucije postala trajna last umetnosti in človeka nasploh (oziroma o kvaliteti te dediščine). Tudi zato bomo naslov tretjega speva *Božanske komedije (Nebes)* uporabljali predvsem v tipološkem smislu: »nebesa« nam pomenijo namreč cilj, ideal, izhod in rešitev zastavljenega vprašanja (ali vprašanj) v literarnem delu. V srednjeveški zgodovinski danosti so za Danteja »nebesa« le krščanska Nebesa, v tipološki obravnavi pa so »Nebes« le dominanten literarni element, ki presega svojo zgodovinsko-ideološko (ali religiozno) opredelitev.

Moje razmišljanje upošteva zato štiri osnovne smernice, v katere ni mogoče zajeti le postavljeno vprašanje, pač pa tudi meje in možnosti komparativne analize nasploh:

1. izhodišče bo prisotnost *dveh različnih tipov kulture*, v katerih sta se razvijala oba subjekta, ki ju mislim primerjati;
2. določiti je treba meje in možnosti *literarnih vrst*, ki sta kot zgodovinska osebka tudi edini sposobni, da ta dva različna tipa kulture umetniško (v našem primeru literarno) udejanjata;
3. analizo bom omejil na *dva dejansko obstoječa tekstovna tipa* (na *Božansko komedijo* in na nekaj ruskih in rusko-sovjetskih romanov), ob tem pa bom posvečal posebno pozornost temu, kako se znotraj iste literarne vrste ta dva teksta diferencirata in odkrivata možnosti novih razvojnih poti;
4. skušal bom določiti odvisnost drugega primerjanega subjekta od prvega s ponovnim preverjanjem meja in možnosti dejanskega vpliva, ki ga že »izoblikovana literarna vrsta« lahko ima na »vrsto, ki se še razvija in še ni utrjena«, čeprav je njen razvoj že zdavnaj v fazi poskusov premoščanja same sebe.

1. Tip kulture sprejemam predvsem kot skupek zgodovinsko določenih značilnosti človekovega bivanja, ki pa jih je vendarle mogoče zreducirati na najmanjši skupni imenovalac. Ta skupni imenovalac odkri-

vam v posebnem in različnem soočanju s svetom preteklosti, sedanosti in prihodnosti, ker je ravno to tisto, kar začrtuje dovolj jasno ločnico med obema kulturnima tipoma. Ob tem bomo morali poudarjati dejstvo, da je vsak prehod od enega tipa kulture k drugemu mogoč le tedaj, ko je tip kulture, ki se mu zavestno odpuvedujemo, že zdavnaj razvil vse tiste značilnosti, ki bodo določale novo kulturno tipologijo obdobja. Tem značilnostim ni bilo dano, da bi se svobodno in celostno razvile v starem tipu kulture, in to prav zato, ker jih je dominantna kultura zavračala in omejevala ali pa jih je v najboljšem primeru sprejemala kot kulturno nižje in zato neodločujoče vrste. Potemtakem je evolucija tudi tu vezana na postopno hierarhično prevrednotenje kompozicijskih elementov določene sistema. Literarna evolucija se prav tako ravna po tem principu.²

Za tip kulture srednjeveškega človeka je značilno, da na poseben način vrednoti človekovo zemeljsko bivanje, saj le transcendentnost lahko opomenja delo in izkušnje v njem. Zemlja je simbol božjega načrta in božjega absoluta, ki vnaprej začrtuje meje, v katerih se lahko giblje samostojna človekova izkušnja. Človek si na zemlji gradi svojo nadzemsko prihodnost in je odgovoren za svoje posmrtno življenje. Zato mora težiti k čim bližji identiteti med lastnim zemeljskim bivanjem in končnim božjim načrtom, v prepričanju seveda, da je to identiteto mogoče v celoti doseči le po fizični smrti individua. Vrednotenje človekove zemeljske vloge je torej podvrženo potrjeni in zavestno sprejeti prisotnosti *večnega, nespremenljivega in nedvomnega absoluta*. Dvom, ki bi se v tem miselnem območju kakorkoli porajal, avtomatično izloča svojega nosilca iz pojmovanja kulture tistega časa. Čisto posebne so tudi časovne ravni, v mejah katerih se ta tip kulture udejanja: preteklost je za srednjeveškega kulturnega človeka dokaz nespremenljivosti božjega načrta, prihodnost njegova nedvoumna realizacija, vsakdanost sedanosti pa nima samostojne vrednosti, saj jo določata le udejanjena preteklost in prihodnost, ki se bo vsekar udejanila.

Za tip kulture renesančnega človeka in za humanizem nasploh (torej tudi za sodobnega človeka) pa je značilno hrepenenje po zemeljski realizaciji človekovih stremeljenj. Zemlja izgubi svojo transcendentnost, človekova individualna in kolektivna izkušnja pa se ozavešči. S svojo ustvarjalnostjo (v prejšnjem tipu kulture je lahko bil »ustvarjalen« samo Bog), pa tudi s svojimi napakami (kar je seveda človeška, ne pa božja lastnost) je človek ponovno odgovoren za kvaliteto svojega zemeljskega bivanja in teži zato k čim večji in po možnosti takojšnji identiteti med samostojno organiziranim življenjem in končnim ciljem – spremembo tega sveta –, h kateremu se zdaj usmerja njegovo bivanje. Ob tem pa se poraja prepričanje, da je to identiteto mogoče (in nujno) doseči v zgodovinski konkretnosti sveta, v katerem tudi sam živi in deluje. Nekoč večni in nespremenljivi končni načrt postane zdaj neodtujljiv sestavni del človekovega bivanja (in bistva), pri tem pa pridobi kvaliteto prej neznanе dinamičnosti, saj mora človek, zato da sploh lahko postavlja hipoteze o morebitni prihodnosti, izhajati iz raznolike sedanosti. Sedanost s svojo avtonomijo postane v tem novem tipu kulture bistvena časovna raven, ki osmišlja preteklost in določa prihodnost (prej: ravno obratno). Kritično spoznavna vrednost postane torej nova kvaliteta prej absolutne kategorije časa. To seveda ne pomeni, da ne bi bilo mogoče vsiljevati določene modela izkušnje kot »absolutno resnico«, res pa je, da taka domnevna resnica izgublja svojo vsiljeno denotacijo večnosti in nespremenljivosti v trenutku, ko se mora nujno soočiti z dinamično in raznoliko sedanostjo.

Jasno je, da samo aposteriorno in nekoliko shematično poenostavljanje omogoča določanje trdnih in enoznačnih parametrov obeh tipov kulture, o katerih smo govorili. Prav tako je jasno, da nobeden od obeh tipov kulture ni mogel živeti popolnoma samostojno življenje z umetnim odklanjanjem vsakega medsebojnega stika (ali okužbe), saj sta bila oba

polo naše poenostavljene sheme večkrat istočasno prisotna v zgodovinski danosti. Tip srednjeveške kulture nedvomno nosi v sebi klice, ki omogočajo človekovemu intelektu pot do renesančnega tipa kulture. Morda bi lahko celo trdili, da je bil preobrat v renesančni tip kulture mogoč le z izhodiščem v krščanskem srednjeveškem tipu kulture. Za srednjeveško kulturo je na primer pojem o »zemeljski sreči« pomenil istočasno negacijo posmrtno »absolutne sreče«, v mnogih srednjeveških ljudskih praznikih (na primer v pustnem času) pa je lahko ta negacija dobivala konotacije ambivalentnosti (skrivala je namreč v sebi vrednoto prerojenja), ker je bilo v strogo omejenem časovnem odseku mogoče (in tudi uradno dovoljeno) odklanjati vsakršno dogmatsko opomenjanje konceptov in terminov (uradnih in zato absolutnih). V statičnost absolutnega se je na ta način vrnili denormirani razdiralni kulturni element, ki je dosegel višek v novi renesančni hierarhiji vrednot: renesančna zamisel o »zemeljski sreči«, za katero človek odgovarja s svojo sedanostjo, nadomešča in zamenjuje srednjeveško dogmo o »izgubljenem zemeljskem rajju«.

2. Tako korenit preobrat v bivanjski perspektivi človeka nujno vpliva tudi na umetniški pogled na svet oziroma na ubeseditve tistega posebnega odnosa, ki se vzpostavlja med časovno in prostorsko določenim umetnikom in stvarnostjo, ki ga obdaja.

Ker so bistvene komponente tekoče sedanosti vse prej kot izklesane in določene, je seveda vsako shematiziranje tvegano ali celo nevarno (zato je pač lažje strniti predstavo o preteklosti). Kljub temu mislim, da si je kot izhodišče za literarno analizo predlaganih tem mogoče izbrati tezo Mihaila Bahtina³ o različni zgodovinski usodi dveh literarnih vrst: epa in romana.

Kompaktnost in nespremenljivost epske literarne vrste se ne kaže le v izoblikovanosti in dokončanosti njenih zgodovinskih značilnosti, pač pa predvsem (če nadaljujemo Bahtinovo misel) v *odsotnosti menjave gledišča* oziroma v doslednem uvajanju t. i. zunanega gledišča na valutacijski, kronotopski in psihološki ravni.⁴ Absolutno gledišče pa ne deluje samo kot kompozicijsko literarni element, pač pa tudi kot znak zunajliterarnega avtorjevega odnosa do stvarnosti. Ubeseditve tega odnosa je zato mogoča le v takem (epskem) jeziku, ki bo skozi lastno svetovnonazorsko prizmo objektiviziral vse usode in situacije posameznih junakov. Zaprto epskega sveta pa ne izhaja samo iz korelacije med absolutnostjo avtorjevega gledišča in absolutnostjo jezika, v katerem je to gledišče ubesedeno, pač pa tudi iz posebne in tej absolutnosti ustrezne vloge, ki jo pri sprejemanju teksta odigra adresat: apriorno poznanje in sprejemanje adresantovega kodeksa (jezikovnega in ideološkega) je predpogoj za sprejemanje literarno ubesedenega epskega sveta tudi na ravni njegovih zunajliterarnih vrednostnih kategorij (naroda, zgodovine, bogov, kažipota bodočim rodovom). S tipološkega vidika sta torej epski poziciji adresanta in adresata podobni položaju normirane zavesti človeka, vkljenjenega v tip srednjeveške kulture.

Roman kot *literarna vrsta sočasne sedanosti*, ki se je rodila iz zgodovinsko motiviranega razkroja »popolnega epskega odmika«,⁵ se odlikuje predvsem zaradi »bližine in stika« med različnimi ideološkimi svetovi. Na ubeseditveni ravni je ta preobrat mogoče zaznati v nenehnem spreminjanju jezikovne perspektive. »Raznojezičnost«⁶ v romanu je posledica zavesti o sočasnem obstajanju več svetov, ki se izražajo v različnih jezikih, »govorna raznoličnost«⁷ pa pomeni odklon kodifikacije teh različnosti v kompakten in zato nespremenljiv ideološki jezik. Razvoj romana je potemtakem tudi *razvoj jezikovno-ideoloških hierarhij znotraj teksta samega*, ki lahko težijo tako k »objektnosti« tujega govora in mišljenja (na primer v jezikovni stilizaciji ali v tipizaciji literarnega junaka) kot tudi k znotrajsubjektivni ubeseditvi tujih vrednostno-ideoloških jezikov, ki jih ni mogoče podrejeti edinstvenemu jezikovno-ideološkemu aksiomu. Hierarhični boj na ravni jezikovne strukture romana pogojuje tudi recepcijo adresata, ki iz lastne sedanosti odkriva v romanu predvsem sposobnost »večnega dajanja novih pomenov in vrednot«.⁸ S tipološkega vidika sta torej romaneskni poziciji adresanta in adresata podobni položaju človekove renesančne zavesti.

Preden se dotaknem konkretne analize, naj postavim še zadnje teoretsko izhodišče, to je določanje ločnice med pesniško besedo v ožjem pomenu (lirično besedo, besedo poezije, verzificirano besedo) in besedo v prozi.⁹

Če jezik poezije lahko razumemo kot »čist in neposreden izraz lastne zamisli«,¹⁰ je za jezik proze značilna prav njegova »galilejevska jezikovna zavest«. ¹¹ Ta zavest se upira domnevi o enotnem jeziku resnice, v katerega je mogoče zapirati stvarnost (na stvarnost gleda torej kot na subjekt, ne pa kot na objekt opazovanja in ocene). Tudi zato so vse prej kot zgolj »tehničnega značaja« hipoteze, ki jih je formuliral najprej Jakobson, za njim pa še Lotman,¹² po katerih naj bi bila glavna značilnost poezije projekcija opozicij na paradigmatško os teksta, glavna značilnost proze pa privilegirana projekcija na sintagmatsko os. Drugače povedano: poezija izhaja iz iskanja enakosti v neenakostih, proza pa iz zavestnega poudaranja različnosti. Na *Božansko komedijo* bomo zato gledali ne le kot na epsko umetniško delo, ampak tudi kot na umetniško delo, ki se izraža v poeziji, na roman pa kot na umetniško delo, ki se izraža (predvsem) v prozi.

3. Ko smo tako postavili izhodišča in označili specifične značilnosti dveh kulturnih, vrstno literarnih in formalnih kategorij, to je značilnosti srednjeveške kulture /epa/ poezije po eni strani in renesančne kulture /romana/ proze po drugi, se lahko lotimo tudi analize dveh konkretnih in literarno udejanjenih primerjanih osebkov. Vnaprej pa naj povemo, da sta oba osebka vse prej kot trdna v območju parametrov, ki smo jih zaradi potrebe po sintezi skušali določiti.

Italijanski literarni zgodovinar Natalino Sapegno pravilno ugotavlja, da Dantejeva pesnitev odraža »že skoraj dokončno krizo institucij, etičnih norm in intelektualnih shem (v *srednjeveški kulturi*, op. I. V.) in se izoblikuje v obdobju, ki že teži k zatajevanju in preobratu te ideologije. Točno zgodovinsko mesto pesnitve je mogoče zaznati prav v načinu, kako Dante boleče in tudi polemično čuti neskladnost med idealnim sholastičnim sistemom in dejansko stvarnostjo svojega časa. Pri tem pa Dante te ideologije ne zavrača, nasprotno, drži se je z vztrajnim zaupanjem, saj ravno v njej odkriva še edino veljavno in nenadomestljivo sredstvo, s katerim bi bilo mogoče razumeti, soditi in tudi izboljšati to odvratno stvarnost«. ¹³ To utemeljeno Sapegnovo trditev je mogoče opazovati tudi z vidika poetike. Oba pola Dantejeve umetniške vizije, to je priznana in nedvomljiva ideologija po eni strani in stvarnost, ki je ta ideologija ni več sposobna določati in zaznamovati, po drugi, pogojujeta tudi *strukturalno razpoko* Dantejeve epopeje, ki bi sicer rada ostala zvesta lastni literarni vrsti, obenem pa premočno čuti krhkost in nezadostnost te hotene in zavestno potrjene zvestobe.

Dantejeva zvestoba literarni vrsti in miselnemu svetu, v katerega je avtor kot zgodovinski subjekt tudi sam vklejen, ne moreta odtrgati *Božanske komedije* od srednjeveškega (in epskega) pojmovanja resnice, ki je aksiom. Ta aksiom pa zahteva postavitev vseh individualnih usod in hotenj v nespremenljivo in absolutno perspektivo. V tem miselno-literarnem svetu Dante sprejema (in sploh lahko sprejema) le enoznačno vrednost lastne pesniške besede (tudi v skladu s srednjeveško težnjo po absolutizaciji »besedno-ideološkega središča«), ¹⁴ ki izključuje iz svojega obzorja veljavnost tuje besede in zato neposredno izraža avtorjevo totalitarno ideološko zamisel. Pesniku, ki mu je osnova »didaktičnost in alegoričnost« poezije z jasno »vzgojno in zgledno funkcijo«, ¹⁵ sta zato tuji tako »raznojezičnost« kot »govorna raznoličnost«. Tudi zato mora Dante vse ubesedene opozicije (kaos/kozmos, vsakdanjost/večnost, zemlja/nebo, korupcija/svoboda, nizko/visoko, ali z Dantejevimi besedami »črn gozd/pot pravega hotenja«) projicirati na raven paradigmatške osi drugega opozicijskega termina (ki ga avtor opomenja kot pozitivnega), to je na raven edinega termina, ki je dan kot ocenjevalni subjekt. Z vidika li-

terarne vrste je torej Dante ves v območju »epskega hierarhičnega odmika«,¹⁶ ki je v njegovi pesnitvi neodtujljivo vezan na prisotnost »primarnega bistva« (Boga) in o katerem ne avtor ne junaki ne bralec ne morejo (= ne smejo) dvomiti.¹⁷ Do tod Dantejeva pesnitev ne zaznamuje nobenega posebnega premika v zgodovinskem razvoju literarnih vrst.

V popolnoma drugačni in inovacijski luči se nam *Božanska komedija* razkriva šele takrat, ko s poetološkega vidika opazujemo Dantejevo zavest o krizi, ki jo preživlja tip srednjeveške kulture. Čeprav Dante obnavlja čisto srednjeveško tradicijo *nadzemskega potovanja*, ki jo lahko zasledimo tudi v Boeciju, nam vendarle predlaga takšno vizijo »dejanske« stvarnosti, ki odklanja absolutno vrednost statičnega in nespremenljivega pogleda na svet: na isto sočasno raven, in torej na raven protislovnosti, vključuje sedanost, preteklost in prihodnost (s točno določenim historičnim položajem junakov in tudi z znamenitimi »prerokbami« o bodoči usodi izprijene florentinske družbe). V sočasni prisotnosti po »nadzemski vertikali« različnih in nasprotujočih si svetov se torej razblinja Dantejev popolni »epski odmik« (v etičnem in poetičnem smislu). Ti svetovi so seveda podrejeni edinemu vrednostnemu avtorjevemu svetu, niso pa od njega odmaknjeni in zato sojeni (in obsojeni) v odsotnosti: tudi zato junaki in njihova dejanja, ki naj bi bili po De Sanctisu postavljeni na »podstavek večnosti«, odpirajo v *Božanski komediji* povsem nove etične in poetične razsežnosti. Krepko presegajo namreč norme in konvencije literarne vrste, ki še vedno, kljub vsemu, to pesnitev določajo: po eni strani se neskončnost enači z nadvrednostnim časom sočasnosti oziroma izvenčasovne večnosti, kjer je edino mogoče strniti percepcijo o spremembi določenega obdobja, po drugi strani pa je sočasna prisotnost ubesedenega junaka tudi jamstvo za njegovo človeško in psihološko dimenzijo. Ti dve dimenziji sta bili v epu skoraj neznani, saj ni pravzaprav nikjer mogoče zaslediti iskanja in odkrivanja globokih vzrokov »tujega« (za Danteja »grešnega«) bivanja in bistva (to je tistega bivanja in bistva, ki se nahaja zunaj edinega in edinstvenega sveta, skupnega vsem epskim dejavnikom). Danteju pa, nasprotno, ni tuje iskanje in odkrivanje globoke človeške podobe lastnih junakov (na primer Paola in Francesce) in zato »ohranjanja ljubezen do grešnika, čeprav greh sovraži«¹⁸ (kar bistveno presega religiozno-krščansko pojmovanje pesnitve.)

Iskanje in odkrivanje globokih vzrokov »tujega« bivanja in bistva se v razvojni poti ruskega romana udejanja predvsem z večjim ali manjšim vpadom »tuje besede« v območje avtorjeve besede oziroma »lastne besede« (besede lastnega ideala, lastne vizije stvarnosti, lastne rešitve). Tu mislimo posebno na tisto razvojno črto evropskega romana, ki se nekako približuje temu, kar Bahtin opredeljuje kot »drugo stilistično črto evropskega romana.«¹⁹ Gre za tak tip romana, ki mu je povečana prisotnost tuje besede tudi jamstvo za povečano »dialogičnost« literarnega dela. Prav v tovrstnih romanih pa je tudi mogoče z večjo živahnostjo zaznavati globljo zavest o protislovnosti določenega obdobja, ali pa celo njegov konec in propad. Prav zaradi te zavesti se ti romani, kot bomo še ugotovili, tesneje, pa čeprav posredno ali neposredno, navezujejo na Dantejevo tradicijo.

Kljub temu, da verjetno ni mogoče prezreti Puškinovega *Jevgenija Onjegina* (»romana v verzih«, kot ga je povsem neslučajno opredelil sam avtor), kjer se konec romantičnih sugestij udejanja tudi s povečano prisotnostjo ironične avtorjeve besede v odnosu do tuje »romantične« besede, lahko trdimo, da je Gogolj prvi ruski avtor, ki močno čuti prisotnost tuje besede in zaznava njen literarni pomen. Zavest o tej prisotnosti pa je šele v začetni fazi in zato pri Gogolju ne presega ironično-enoznačne usmerjenosti *skaza* na avtorjevo besedo. Le pri Dostojevskem se tuja beseda osamosvaja in udejanja predvsem kot jezikovno-ideološko izražanje tujega mišljenja, kar preprečuje semantično okostenelost avtorjeve in ju-

nakove besede v domnevnem edinstvenem konceptualnem svetu, veljavnem enkrat za vselej (= v območju absolutnosti teksta). Vprašanje se bistveno zapleta pri prozi Andreja Belega: uvedba t.i. modificiranega avtorja,²⁰ ki je obenem junak in subjekt lastnega ustvarjalnega procesa, dovoljuje namreč Belemu, da se spoznava tako v lastni kot v tuji besedi, ob tem pa si pridržuje pravico, da popolnoma veljavno tujo besedo vključuje v lastni višji ideološki svet (v svet višjega Jaza). Čeprav ji je dana popolna in samostojna veljavnost (kot pri Dostojevskem), se za Belega tuja beseda ne nahaja zunaj avtorjeve zavesti, pač pa je njen sestavni del. Lastna (razkrojena) zavest pa je za Belega edina stvarnost, ki ohranja konotacijo absolutnosti in o kateri ni mogoče podvomiti. Tudi zato je stvarnost mogoče opazovati edinole kot »panoramo lastne zavesti«.²¹ Prepričanje, da se kaos (raznolika tuja beseda) razblinja v trenutku, ko se njen sestavni del zrašča z individualno zavestjo (z lastno besedo), približuje Borisa Piljnjaka umetniškemu svetu Andreja Belega. Za razliko od Belega pa teži Piljnjak k večji veljavnosti lastne besede, posebno tam, kjer je na tekstovni ravni mogoče zaznavati dovolj jasen premik v smer realistične intonacije. Bolj kot iz povečanega akcentuiranja tuje besede izhaja pri Piljnjaku ambivalentnost lastne besede iz posebnih kompozicijskih vezi med eno in drugo besedo, kar prav tako preprečuje semantično absolutizacijo avtorjeve besede.²² Venedikt Jerofejev se prav tako naslanja na tradicijo Belega, saj priznava popolno veljavnost le tisti stvarnosti, ki jo zaznava v lastni razkrojeni zavesti. To stvarnost ubeseduje v obliki t.i. notranjega monologa, kjer se oskrunjevalec in oskrunjenec, nosilec in objekt parodije presnavljajo drug v drugega v začaranem brezizhodnem krogu (potovanje od Moskve do Petuškov ni ravna črta, pač pa krog, saj se junak na koncu spet znajde tam, kjer je svojo pot začel). Tu pa smo že v območju absurda oziroma v tistem posebnem aspektu *groteske* (le-ta pa je bistvena estetska kategorija vse »stilistične črte«, o kateri smo govorili), kjer se ubeseditvev stvarnosti zavestno odpoveduje prevladovanju lastne besede, v območju katere je sploh mogoč »izhod« iz kriznega položaja.²³

Ubeseiditev različnih in povsem veljavnih ideoloških svetov pa še ne pomeni, da se avtor ob povečani dejavnosti lastne besede odpoveduje tudi afirmaciji privilegirane ideološkega sveta. Za Tolstojeva dela je na primer značilno, da ideološko obarvana tuja beseda sicer odraža samostojnost tujega sveta (najenostavnejši primer je uporaba francoščine v romanu *Vojna in mir*, kjer francoščina ni samo »tuj jezik« v jezikovnem smislu, pač pa tudi »tuja beseda« v ideološkem smislu), vendar se ta beseda še vedno nahaja v območju absolutnosti avtorjeve besede (Tolstojevi francoski junaki se večkrat izražajo kar v ruščini, ob tem pa avtor podarja, da so seveda govorili v francoščini) in je zato podvržena oceni, ki izhaja iz enoznačnega in edino veljavnega gledišča. To pa je le ena izmed možnosti, ki jih »živ jezikovni kontakt« dopušča avtorju. Drugje, kot na primer pri analiziranih avtorjih v pričujoči razpravi, je teža enega samega dominantnega glasu veliko bolj nejasna in je zato veliko bolj nejasna težnja po uveljavitvi lastne besede oziroma lastnega ideala ali izhoda.

4. Na vprašanje o »boju« za nadvlado lastne besede v literarnem tekstu se neposredno navezuje tudi osnovni problem *kronotopične oblike romana*. Ob tem bi radi poudarili, da je že zaradi same narave izbrane literarne vrste (ker jo pač vsiljuje sam zgodovinski razvoj) ta boj v časovno in prostorsko omejenem svetu, ki živi od vsakdanjosti, stalno na robu poraza za vse tiste pisatelje, ki jim je zavest o protislovnosti sveta bistvo umetniškega pogleda na svet in ki jim je zato prisotnost tuje besede prepotraben literarni element.

Evolucije Dantejeve »nadzemske vertikale« kot osnovne kronotopične oblike za eno izmed možnih razvojnih poti romana verjetno ni mogo-

če opazovati z vidika neposrednega vpliva, ki naj bi ga *Božanska komedija* imela na poznejšo književnost. Tu gre predvsem za »literarni spomin«, ki je v teku mnogih stoletij, tudi mimo Danteja, doživel nešteto sprememb: tako kot vsako veliko literarno delo je tudi Dantejevo pesništvo treba opazovati le v povezavi z »velikim časom« (Bahtin), saj se edino v njem umetniško delo odrese svojih sekundarnih atributov in zaživi kot bistvo in univerzalnost ubeseditve določene stvarnosti, ki je edino za sodobnika (in drugače tudi ne more biti) vezana na delež ožje zgodovinsko določene stvarnosti. Povsem jasno je potemtakem, zakaj je v literarni vrsti romana mogoče odkrivati vse tiste prvine, ki so v Dantejevi pesnitvi prisotne ravno kot »odklon« od norme oziroma kot nezaključen poskus premoščanja kanonov epske vrste. Poskus pokazati »svet v preseku čiste istočasnosti in soobstajanja«²⁴ kar sam po sebi utemeljuje in celo zahteva izbiro ozkega kronotopa, saj je edino v njem mogoče strniti čas in prostor dogajanja tako, da je vsak pogled nanj iz oddaljene (epsko avtoritarne in suverene) perspektive nemogoč in umetniško tudi neprimeren. Tako je na primer v velikih romanih Dostojevskega: pripoved je strnjena v nekaj dni in vsak junak je prostorsko in časovno tesno povezan z ostalimi (znameniti »konklave« v Grossmanovi opredelitvi in razkrivanje protislovij v »nenadnem in nepredvidljivem« trenutku medsebojnega stika). Izhajajoč iz neaksiološkega pojmovanja časa, se v romanu *Peterburg* Andreja Belega sproščajo normirane konvencije, ki jih na jezikovni ravni določajo časovni prislovi: kaos lastnega in tujega sveta namreč avtor strne v svojo zavest tudi z redukcijo pripovednega časa (pet dni). Isto velja za Jerofejeva, ki prav tako opazuje svet v vertikalnem preseku: v dveh urah potovanja od Moskve do Petuškov (v resnici od Moskve do Moskve) sintetizira avtor posplošujoči značaj lastnega absurdnega položaja v dehumaniziranem svetu. S tipološkega vidika se je torej tridnevno Dantejevo potovanje v posmrtno življenje spremenilo v literarni element, ki je romanopiscu funkcionalno potreben, zato da bi lahko spregovoril o položaju človeka v preseku čiste sedanosti in ne o položaju človeka, ki izhaja iz odmaknjene perspektive »idealne« preteklosti ali bodočnosti.

Kjub očitni evoluciji časovno-prostorskega literarnega elementa ali pa prav zato, ker ta literarni element opazujemo z evolucijskega vidika literature, je seveda med Dantejevim in romaneskim kronotopom tudi več funkcionalnih razlik. Ubeseditve sveta »na ozadju večnosti«, kot pravi Hegel, se namreč funkcionalno navezuje na Dantejev odklon od nepremičnega in nespremenljivega pojmovanja historičnega procesa, tovrstna ubeseditve pa obenem potrjuje tudi avtorjevo težnjo prikazati stvarnost v oklepu njenega »večnega absoluta« (Boga), v katerega je vkljen tudi sam pesnik. Pri analiziranih avtorjih, pa tudi drugje, posebno v rusko-sovjetskem romanu dvajsetih let (Oleša: *Zavist*, Platonov: *Čevengur*, Leonov: prva verzija *Tatu*), drugi tipološko odločujoči element izginja in ga umetnik ne nadomešča z novim absolutom, pač pa je vse, kar zmore, le to, da nakaže *utopično možnost izhoda*.²⁵

Izhajajoč iz Dantejeve tradicije, smo tako prišli do drugega bistvenega problema za roman kot literarno vrsto: do vprašanja o mejah in možnostih, ki se ruskemu in rusko-sovjetskemu romanu ponujajo v iskanju in odkrivanju »nebes«. Vprašanje bomo zastavili na dveh medsebojno dopolnjujočih se ravneh: po eni strani gre tu za evolucijo pojma »pesništvo« v ruskem romanu,²⁶ po drugi pa za nekatere konkretne poskuse romanov, ki naj bi se sklicevali, čeprav samo idealno, na tri Dantejeve speve.

Ob tem bi še radi poudarili, da analiza sledi vzporednicama, ki pa ju mislim obdelati kot enoto. Po eni strani je namreč koncept o »literarni tradiciji« vezan na takojšnji in neposreden odnos do obstoječe književnosti, po drugi strani pa je ta koncept mogoče opazovati tudi v kontekstu »literarnega spomina« (kot smo že opazili pri usodi Dantejeve »nadmerni

ske vertikale«). Tako se na primer nekateri avtorji eksplicitno ali vsaj jasno aluzivno sklicujejo na Dantejevo pesnitev (Gogolj, Dostojevski, Jerofejev), drugje pa je vprašanje o morebitnem Dantejevem vplivu na ruski roman vezano bolj na posredno tradicijo Gogolja in Dostojevskega kakor na neposreden Dantejev vpliv (pri Belem, Piljnaku in, kot bomo še videli, pri Bulgakovu). Sicer pa tudi ta razloček izhaja iz hote poenostavljene sheme, saj je na primer nemogoče brati Piljnaka zunaj tradicije Belega, Jerofejeva pa brez upoštevanja Gogolja in Dostojevskega (za Belega pa je očitno, da se naslanja tako na tradicijo Gogolja kot Dostojevskega, iz Belega pa izhaja tudi Jerofejev). Gre torej za nelinearno tradicijo, ki je ni mogoče navezovati le na enoten in edinstven vir (v našem primeru na Danteja). Ob tem se seveda skoraj spontano poraja vprašanje, ali ni morda nelinearna Dantejeva tradicija v ruskem romanu vezana tudi na sekundarno recepcijo iz evropske književnosti in kulture nasploh oziroma na tisto Dantejevo literarno tradicijo, ki se je najprej zavestno usidrala v evropski literaturi, kasneje pa delovala le še kot literarni spomin (značilno je na primer dejstvo, da so v Italiji Danteja ponovno »odkrili« kot nacionalnega pesnika šele v 19. stoletju v času italijanskega Risorgimenta). Gre torej že spet za dve poti te tradicije: prvo si lahko zamislimo kot ravno črto, ki povezuje Danteja in rusko kulturo, drugo pa kot nelinearno vijugo, ki povezuje Danteja, evropsko in rusko kulturo. V pričujoči razpravi se ob tem problemu ne bomo ustavljali, za to bi bile potrebne posebne študije (ki jih že vrsto let opravlja dantejevska komisija pri sovjetski akademiji znanosti), naš pristop je predvsem literarno-tipološkega značaja in ne teži k razvozljanju zgodovinsko-literarnih vezi te tradicije.

Ko je Puškin opredelil svoje *Cigane* s prevrednotenjem termina »pesnitev« (poéma), je med sodobniki povzročil nemalo negotovanja.²⁷ Glavni junak Aleko je namreč tu negativno opomenjen (zahteva svobodo zase, drugim pa jo odreka), to pa je bilo v nasprotju s kanonično tradicijo termina »pesnitev«. Le-ta je namreč zahtevala, naj bi bila ubeseditiv junaka zraščena z »rešitvijo«, ki je bila avtorju odločilnega pomena za usodo lastnega ožjega sveta in človeštva nasploh. Gogolj in Dostojevski sta bila v tem pogledu doslednejša, saj sta kot osnovo ustvarjalnemu delu postavila tudi zavest o poslanstvu umetnika v izprijenem sodobnem svetu. Gogolj si je želel, da bi njegove *Mrtve duše* zadobile posplošujoč pomen in prikazale ob upodobitvi mikrokozmosa (podeželske Rusije zemljiške gospode) univerzalno podobo človeka, njegovih protislovij in močih rešitev. Dostojevski še naprej razvija koncept »pesnitve« v smeri možne sinteze med »pesniško idejo«, katere nosilec naj bi bil z lastnim izoblikovanim in potrjenim idealom avtor sam, in »umetniško idejo«, ki naj bi težila k notranji (absolutni z notranjega gledišča) ubeseditvi tudi tuje ideje. Najprej se s tem vprašanjem srečujemo pri *Dvojniki*, vrh pa doseže v *Bratih Karamazovih*, kamor pisatelj vključuje z Ivanovo subjektivno ekspozicijo tudi »pesnitev« o Velikem Inkvizitorju, ki prav tako ponazarja univerzalnost človekove usode. Ko na prelomu stoletja pisatelj-umetnik zgublja konotacijo »genija«, ki naj bi s svojega intelektualnega položaja odkrival bistvo narave, se tudi »pesnitev« odpoveduje svoji funkciji smotrnosti in ohranja le značilnosti posplošujočega opomenjanja. V krizo zaide že pri Piljnaku, ki v *Golem letu* posveča »pesnitev« obnovitveni volji boljševev, te junake pa enači s pristnim ruskim narodom in njegovim materialnim in duhovnim prepородom. Estetsko-ideološka kategorija »pesnitve« se prerine tudi do Jerofejeva, ki v dehumaniziranem svetu izpraznjenih idealov čuti svoj absurden položaj kot posplošujoč simbol človeka, kjer je edina dejanska stvarnost le zavest o lastnem obupu.

Razvojna pot »pesnitve« v ruski književnosti je torej vezana tudi na posebno zavest pisatelja o lastnem položaju v sodobnem svetu, v katerem naj bi bila literatura kažipot iz »neznosne vsakdanjosti«. Ta v bistvu

epska komponenta pesnitve se je pri Danteju udejanila s tretjim spevom *Božanske komedije*, vrstno literarna evolucija oziroma prehod iz epa v roman pa je to komponento korenito spremenila. Doseči »nebesa« pomeni namreč tudi »predložiti načrt« za nebesa, v književnosti (in v romanu še posebej) pa »predložiti načrt za nebesa« zahteva tudi *točno določanje vrednostne lestvice*, ki lastno besedo poudarja in absolutizira na račun tuje besede. Ko smo se dotaknili vprašanja o evoluciji pojma »pesnitev«, smo opazili, da je potreba po čim trdnješi oporni točki prisotna tako pri Gogolju kot pri Dostojevskem, nekoliko bolj zabrisana je pri Piljnaku, skoraj odsotna pa je pri Jerofejevu, čeprav ni mogoče trditi, da je svet romana *Moskva-Petuški* popolnoma brez vrednot (to bomo skušali še utemeljiti). Prav ti avtorji, ki krepkeje čutijo prisotnost te črte literarne tradicije in zavest o pomenu lastnega položaja, poskušajo tudi dosledneje predlagati »načrt za nebesa«. Dantejev literarni spomin v njih deluje tudi takrat, ko je namig na tri Dantejeve speve vse prej kot ekspliciten, ob tem pa se poraja zavest, da je literarno tradicijo, že zaradi evolucije literature kot take, potrebno premostiti.

Znano je, da so bile Gogoljeve *Mrtve duše* zamišljene kot trilogija, v kateri naj bi junak Čičikov doživel prepород od »pekla« banalne in vsakdanje stvarnosti podeželske gospode do »nebes« novega humanizma, ki naj bi zrastel iz prevrednotenja narodnega duha. Gogolj trilogije ni dokončal. Večji del druge, že napisane knjige je celo požgal. Tistih nekaj strani, ki so se požiga rešile, pa pričajo o pisateljevih težavah in o njegovem brezuspešnem trudu, da bi domnevni pozitivni junaki tudi umetniško zaživel. V bistvu je torej mogoče trditi, da Gogolj čudovito ubeseduje kaos, pot v kozmos pa se mu pod peresom ruši. O vzrokih tega napol literarnega (in tudi osebnega) poloma smo delno že govorili: literarna vrsta romana, ki ji je Gogolj z navezovanjem na tri Dantejeve speve dodajal še estetsko-ideološko kategorijo pesnitve, doživi (sicer smotrno) intelektualno nasilje, ki pa je tuje njeni naravi. Bistvo te narave je namreč v bivanju v sočasni sodobnosti (ki se pri Danteju funkcionalno razvija ob nadzemski vertikali, ne pa v odklonu tiste prihodnosti, ki jo določa »primarno bistvo« – Bog), tovrstna časovna kategorija pa naravnost zahteva prisotnost različnih ideoloških govorov (ki jih Dante ne upošteva, ker pozna le edinstven pesniški jezik absolutne resnice). Če bi se Gogolj hotel rešiti stika s temi različnimi ideološkimi govori, potem bi se moral izneveriti svojemu umetniškemu pojmovanju romana. Gogolja na njegovem popotovanju po pekluru ruskega podeželja spremlja sleparski malopridnež Čičikov, ki je čisto nasprotje Gogoljevega ideala. Kot avtor se Gogolj zato nenehno nahaja pod težo junakove besede, čeprav v *ironičnem odmiku* od njega, česar pa nikakor ni mogoče enačiti z »epskim odmikom« (v podobnem položaju se nahaja na primer tudi Puškin, ki sicer ironično spremlja Onjegina, obenem pa se ne more rešiti njegovega vpliva). Ko pa se med avtorjem in junakom vzpostavlja odnos, ki predvideva tudi vpliv junakove besede na avtorjevo besedo, avtor ne more več potiskati svojega junaka v vlogo čistega objekta ubeseditve. Prav to pa bi bil moral Gogolj narediti, če bi bil hotel peljati Čičikova od pekla do nebes, oziroma če bi bil hotel poudarjati v skladu z lastnim ideološkim svetom tudi absolutnost lastnega gledišča oziroma lastne besede: Že Mandelštam je opazil, da si je Dante nalašč izbral za vodnika Vergila, to je ubesedeno inkarnacijo klasičnega, etičnega in pesniškega ideala (epskega seveda): brez Vergila, pravi Mandelštam, bi se potovanje spremenilo v »groteskno burko«. ²⁸ Prav to pa se dogaja s potovanjem Čičikova po pekluru. Zaključni odlomek prvega dela *Mrtvih duš* (in navsezadnje tudi pesnitve v celoti), kjer Gogolj primerja Rusijo z znamenito »trojko«, nakazuje pot k idealni rešitvi (k »nebesom«) v zavračanju vsakdanje banalnosti (s strukturalnega stališča je ta rešitev ekvivalentna Dantejevi). Da pa je avtor to rešitev sploh lahko nakazal, se je moral zateči k jasno izraženemu liričnemu gle-

dišču ubeseditve, to se pravi k besedi, ki je »čist in neposreden izraz lastne zamisli« (ta beseda je v Danteju vseskozi prisotna). Kot kompozicijski element ta beseda lahko seveda soobstaja v jezikovno raznoliki strukturi romana, nikakor pa ne more prerasti v funkcijo dominantnega in odločujočega elementa jezikovne zgradbe, ki podreja sebi vse ostale znotrajtekstovne literarne elemente. Zmota ali, kot pravi Bahtin, Gogoljaeva »tragedija«²⁹ je prav v njegovem zaupanju v aksiomatično resnico (od tod težnja po »pesnitvi« in po »spevih« Dantejevega vzorca), obenem pa v nemoči, da bi se odtrgal od zahteve po umetniški ubeseditvi stvarnosti, ki seveda ni »idealna«. Poleg vsega je bila ta ubeseditve še v prozi: »lirična« beseda ne bi namreč prenesla stika z »dejansko« stvarnostjo (spet bi jo samo objektivizirala), ki pa je vendarle edina stvarnost, kjer je mogoče zamisliti o »poslanstvu« umetnika v sodobnem svetu sploh udejaniti.

V svojem predgovoru k ruskemu prevodu (1862) Hugojevega romana *Nôtre Dame de Paris* izraža Dostojevski upanje, da bi se »vsaj proti koncu stoletja« izoblikovalo umetniško delo, ki bi »težnje in značilnosti svojega časa izražalo tako celostno in večno, kot je na primer *Božanska komedija* izrazila svoj čas katoliških in srednjeveških verovanj ter idealov«.³⁰ To upanje se pri Dostojevskem navezuje na idejo o »preporodu pogubljenega človeka« (ki neposredno izhaja iz Hugojevega junaka Quasimoda), s katero se je pisatelj mučil vso svojo umetniško pot, od *Zločina in kazni* do *Idiota*, posebno pa v načrtu za roman (*Življenje velikega grešnika*), ki se je kasneje, kot je znano, razcepil v tri samostojne dele. Po opredelitvi samega Dostojevskega naj bi bil ta nedovršeni načrt ubeseden v obliki »pesnitve«,³¹ ideja pa se mu je udejanila le v treh poglavjih *Bratov Karamazovih* oziroma v Ivanovem monologu in v njegovi »pesnitvi« o Velikem Inkvizitorju. »Nebesa« oziroma potrjeni ideal naj bi tu predstavljal Kristusov prihod na zemljo in naj bi oponiral tistim, ki potrjujejo neizogibnost vsakdanje stvarnosti kot edine dimenzije, v kateri naj bi bil človek sposoben živeti in sploh preživeti. Kot je znano, Veliki Inkvizitor (in z njim tudi Ivan) zagovarja tezo o edini veljavnosti vsakdanje dimenzije stvarnosti. Aljoša je v romanu nosilec, poleg lastne besede, tudi »idealne« avtorjeve besede, v omenjeni »pesnitvi« pa avtor te besede ne opomenja kot absolutno veljavne, saj je pretesno povezana z dejansko stvarnostjo človekovega bistva in bivanja in se zato vpleta v ideologijo tuje besede, katere nosilec je Ivan (in z njim Veliki Inkvizitor). Čeprav Ivan z Velikim Inkvizitorjem potrjuje utemeljenost vsakdanje bivanjske logike, se vendarle ne more popolnoma odtegniti od sveta idealov in predlaga zato na koncu »pesnitve« Kristusov poljub Velikemu Inkvizitorju (slednji pa se odpoveduje namenu, da bi postavil na grmado Kristusa-človeka, ki bi rad ponovno odkril človeštvu humanistično dimenzijo bivanja). Kot nosilec nasprotnega pogleda na svet pa se Aljoša prav tako ne more popolnoma odtegniti od logike vsakdanje stvarnosti: ob pripovedi o zločinu nad nedolžnim otrokom, simbolom vsega trpečega človeštva, predlaga namreč »ustrelitev« kot kazen za zločin. Gre torej za dve ideološki besedi, ki se medsebojno pogojujeta in ne moreta zato druga druge premagati: »idealna rešitev« je zato ubesedena le kot možni izhod. Kot pri Gogolju tudi pri Dostojevskem »nebesa« ostajajo v območju možnega, pravzaprav v območju *neudejanjene utopije*. To pa ne pomeni, da »idealna rešitev« ne bi bila v avtorjevi zavesti, prav nasprotno, saj je Dostojevski krčevito zagovarjal stališče o poslanstvu umetnika, ki naj bi z besedo tudi izboljšal stvarnost.

Roman *Peterburg* Andreja Belega je bil najprej zamišljen kot drugi del trilogije, njen prvi del naj bi bil roman *Srebrni golob*, zaključila naj bi se z romanom *Epopėja*. Tretjega dela z značilnim »vrstno literarnim« naslovom *Beli ni nikoli* napisal. Nekaj podobnega se je dogodilo tudi Gogolju. Belemu se kozmos prav tako razblinja pod peresom in kozmos naj bi bil ubeseden prav v zadnjem delu trilogije, kjer naj bi v podobi Kri-

stusa Odrešenika prišlo do srečanja in pomiritve med obema konfliktnimi subjektoma (med Vzhodom in Zahodom), kot je to skušal tudi filozofsko utemeljevati Vladimir Solovjov. Tudi v romanu *Peterburg* je namesto »nebes« mogoče odkrivati le *iluzijo o rešitvi*: fragmentarno je namreč prisotna in komaj omenjena v podobi »belega domina«, »nekoga žalostnega in otožnega« (podoba Kristusa), v témi o begu iz mesta (beg Ableuhova v Egipt v epilogu) in v vrednotenju stare Rusije (v prologu kot kontrapozicija med Kijevom, materjo vseh ruskih mest, in »Peterburgom-Sankt Peterburgom-Piterjem«, matematično točko).³² Neuspeh »realistične rešitve«, kot jo je opredelil Sklovski³³ in ki jo tu pojmujejo predvsem kot neuspeh jasno izražene tendence k »nebesom« (ali pa celo neuspeh njene konkretne realizacije na ravni ubeseditve), je mogoče opazovati tudi z vidika poetike romana. Gre namreč za notranji avtorjev boj, ki se v Belem bije med tujo besedo oziroma med zmagoslavnim pohodom rušilnega Vzhoda (panmongolizma), pa tudi civiliziranega in razčlovečenega Zahoda, in lastno besedo (v zgoraj omenjenih iluzijah o rešitvi). Ti dve besedi pa nista med seboj razmaknjeni (kot v Gogoljevem »ironičnem odmiku«) ali razcepljeni v dve samostojni vrednoti (kot v delih Dostojevskega), pač pa sta obe vključeni v avtorjevo razkrojeno zavest, ki jo Beli sploh sprejema kot edino veljavno stvarnost. Beli sicer poskuša abolutizirati lastno »lirično« besedo, ki naj bi bila (kot pri Gogolju) nositeljica edinstvene in edine resnice (na primer s simbolizacijo in ritmizacijo proze, ki se obe neposredno navezujeta na jezik pesniške resnice), neposredna bližina z »dejansko« stvarnostjo (kjer ni nikakršnih »nebes«) in s stvarnostjo lastnega ustvarjalnega dela (kjer je prisotna literarno vrstna zavest in z njo tradicija ruskega romana) pa je lahko izoblikovala le ambivalentno opomenjanje lastne potrjene besede. V njej pa prej kot ideal »nebes« prevladuje strah pred katastrofo, pred koncem kulture in celo eshatološka vizija sveta.

Pilnjakov poskus, da bi v znotrajtekstovno strukturo romana *Golo leto* vsilil »rešitev« zastavljenih problemov, je mogoče zaslediti v posebni realistični intonaciji treh »pozitivno« ubesedenih svetov: v svetu »kulture duha«, v »realnem bodočem svetu« (tu je prisotna, popolnoma upravičeno, tudi »pesnitev«, posvečena preporodu Tajoževske delavnice) in v »naravnem svetu ljubezni«.³⁴ Kljub povečani dejavnosti lastne besede in ob njej Pilnjakovega ideala pa bi vendar zagrešili napako, če bi trdili, da predstavljajo ti svetovi absolutnost izhoda iz kriznega položaja, saj bi pri tem prezrli posebno tekstovno strukturo romana, v katero se ti svetovi funkcionalno vključujejo. Avtorjeva beseda v romanu se namreč giblje v območju, ki ga po eni strani določa objektivna realistična beseda, po drugi pa ekspresionistična lirična beseda, ki se podobno kot pri Belem udejanja tudi s poskusom uvajanja t. i. ritmične proze. V avtorjevo zavest stopata sinhrono tako avtorjeva lastna beseda kot tuja beseda, avtor pa ni sposoben (= noče) potegniti ločnice med obema opozicijskima poloma lastnega jezikovno izraženega in zato udejanjenega pogleda na svet. Od tod izhaja več ambivalentnih podob, ki določajo celotno zamisel romana: ustvarjanje – razrušenje, življenje – smrt, gibkost – otrplost, odpoved – osvajanje, množica – posameznik. Ambivalenten je tudi epilog romana, kjer naj bi se tisočletna ljudska kultura trdno kot »gozd« upirala »viharju« – revoluciji, saj nam semantična analiza teksta dokazuje, da je gibkost »viharja« opomenjena kot življenjska sila, otrplo trdna strogost »gozda« pa kot smrt.³⁵ Pekel (kaos, razrušenje, smrt) je tako pri Pilnjaku obenem pogoj za nebesa (ustvarjanje, življenje), to pa avtor doseže tako, da oba opozicijska pola osamosvaja kot vrednostna »subjekta«, ki se vzajemno določata (pri Danteju pa le Nebesa določajo strukturo Pekla; obratnega procesa ni). Potemtakem bo tudi predlagana »rešitev« kvečjemu *iluzija o rešitvi*, nikakor pa ni *dejansko izpeljana rešitev*, ki bi se znotraj ubesedenega sveta lahko udejanila na podlagi *pseudokonkretne, navidezne in*

včasih že kar vnaprej določene stvarnosti. Piljnjakova vizija sveta in ubeseditiv te vizije sta tako kot pri Belem izraženi zunaj vsake trdne, pravične ali celo mistične oporne točke. Avtorjeva zavest o literarni vrsti romana pogojuje zahtevo po ubeseditvi v sočasnosti dejanske stvarnosti; v tej sočasnosti se absolut razblinja (čeprav ne izgine popolnoma), ko se zrašača z zavestjo samega subjekta, ki naj bi bil obenem tudi nosilec tega absoluta.

V romanu *Moskva–Petuški* Jerofejeva so posredno ali neposredno prisotne vse tri Dantejeve posebnosti, o katerih smo spregovorili (nadzemski vertikala, »pesnitev«, aluzija na tri speve). Ta prisotnost dovolj jasno kaže na tesno povezanost tega samizdatskega romana z rusko literarno tradicijo, v območju katere so se ti Dantejevi elementi v kritičnem soočanju razvijali po različnih poteh in možnostih.³⁶ Prav ta povezanost pa zavrača tudi ponižujoč poskus nekaterih zahodnih kritikov (in, kajpak, sovjetskih), ki romanu določajo le mesto političnega in propagandnega antisovjetskega pamfleta. Gre namreč za ubeseditiv posplošujoče krize sodobnega sveta in za vlogo, ki naj bi jo človek v njem igral. Tudi pri Jerofejevu zavest o krizi izključuje rešitev v območju obstoječih (predvsem uradnih) idealov, pa naj si je človek te ideale sam izbral (tudi iz komodnosti) ali pa so mu jih vsilili. Tako kot pri Belem se tudi tu lastna in tuja beseda spajata v eno samo razkrojeno zavest, ki jo avtor ubeseditiv v obliki notranjega monologa. Tu se namreč nadslojujeta banalnost in ideal: vrednost besede ideala avtor oskrunja in jo potiska na raven lastne banalne besede (besede alkoholika). Jerofejevu tako uspe, da politični, filozofski, ideološki in tudi literarni ideal enači z vsakdanjostjo, v katero se je ta ideal že zdavnaj preselil (in prenehal s tem biti ideal). Nebesa so za avtorja-junaka v Petuških,³⁷ tam, kjer je konec poti in kjer ga pričakuje ljubljena oseba. Ta domnevni namig na absolutnost pa se kaj kmalu razkrije v svoji obrabljeni podobi: ljubica je namreč »najljubša od vseh vlačug«. ³⁸ Gre torej za svet, za katerega bi lahko trdili, da še upanja o iluziji možne rešitve ne pozna, to upanje pa je bilo vendarle prisotno v vsej literarni tradiciji, na katero se Jerofejev sklicuje. Namesto v Petuških se junak znajde pod kremeljskim zidom, kjer ga štirje (ne)znanci (»takoj sem jih prepoznal... zdeli so se mi nekako klasični... Kje, v katerem časopisu sem že videl te ksihte?« – namig na veliko marksistično četverico je tu očiten) ubijejo, medtem ko so se »angeli smejali« in je »Bog molčal«. ³⁹ V teh dveh navidezno protislovnih podobah, Kremelj in (ne)znanci po eni strani, simboli demagoške in nadute oblasti, in molčeči Bog po drugi, simbol neproduktivnega ruskega novokrščanstva (in tudi porajajočega se splošnega, včasih že kar »uradnega« slavjanofilstva), je tudi ves obup človeka, ki kot žrtev absurdnosti sveta zavestno zaznava, kako se rušijo (v banalizaciji) vse možne oporne točke.

Vendarle obup ni tako popoln, kot bi na prvi pogled lahko kazalo. Že samo dejstvo, da je avtor poimenoval svoj roman »pesnitev«, ⁴⁰ pomeni, da si je postavil vprašanje o kritičnem odnosu do literarne tradicije. Ta kritični odnos pa ne zadeva samo problema posplošujočega pomena (univerzalnosti) ubeseditiv, pač pa tudi vprašanje o »poslanstvu« umetnika; to vprašanje pa je, kot smo že opazili, tesno povezano s tradicijo Gogolja in Dostojevskega. In prav tu je verjetno največja novost romana: v parodiji, ki zadene vso tradicionalno humanistično kulturo in literarno tradicijo še posebej, je implicitno zastavljeno tudi vprašanje o ubeseditivnih možnostih afirmacije ideala, ki naj bi izhajale iz literarne tradicije same in predvsem iz tradicije ruskega romana. ⁴¹ Pri Jerofejevu je namreč prisotna zavest o mejah literarne vrste romana, ki je že zaradi svoje narave, tembolj danes, ko je tudi književnost s svojim »poslanstvom« razvrednotena na raven obrabljene vsakdanjosti, nesposobna verjetnostne ubeseditivne človekovih humanističnih teženj in hotenj, kar je vendarle bilo značilno za literaturo devetnajstega stoletja in delno tudi dvajsetega

(kljub omenjenim omejitvam). Da bi literatura spet pridobila dostojanstvo in da bi pisatelj kot nosilec resnično človeškega ideala lahko upal v odmevnost lastne »višje« besede v svetu, ki kar mimogrede požira in izključno v lastno korist opomenja še tako resnično človekovo hrepenenje po bolj humanih odnosih, bi verjetno morali *premostiti tudi tradicijo romana* samega. Jerofejev seveda romana ne premošča (tega niso bili zmožni ne Belič ne Kafka ne Joyce), postavlja pa zelo utemeljeno vprašanje, ali je literarna vrsta romana, ki po večstoletni evoluciji bolj kaže na svoje meje kot na svoje razsežnosti, sploh sposobna ubesediti kaos sodobnega sveta, ki ga ob povečani informaciji ni mogoče več določati le z zavestjo o »raznojezičnosti« in »govorni raznoličnosti« (tu so obenem tudi meje Bahtinovega razmišljanja).

V tem iskanju nedosegljivih »nebes« pa sta za razvoj ruskega romana značilni dve izjemi: o prvi lahko trdimo, da je umetniško na najvišji ravni, o drugi, da je vsaj dvomljiva glede na umetniško verjetnost (resnico ubesedenega).

Osnovno vprašanje *Mojstra in Margarete* Mihaila Bulgakova je odkrivanje posebnega položaja umetnika, ki je kot nosilec večnih, nadzgodovinskih vrednot v stalnem konfliktu s pragmatičnostjo vse bolj ideološko ozkega sveta.⁴² Konflikt pa ni brez rešitve in Mojster in Margareta dosežeta »večni mir« (religiozno opomenjanje tu ni nujno). Bulgakovu so »nebesa« uspela tudi zato, ker je kompozicijsko ločil svet ideala od sveta banalnosti (kar ni uspelo ne Gogolju ne Dostojevskemu ne Belemu, pa tudi Tolstoju ne), obenem pa ju je povezal z istočasno prisotnostjo naslovnega junaka. Prvi svet je ubeseden v Mojstrovei povesti o Ponciju Pilatu in Kristusu, drugi pa v prihodu zloдея Volanda in njegovih pomočnikov v birokratsko Moskvo tridesetih let, kjer živi in dela avtor omenjene povesti. Konflikt med Pilatom in Kristusom je v različnem pojmovanju zla: za Pilata je to samostojna sila, kjer prevladujeta sleparstvo in laž in kjer sta zato osnovni značilnosti zgodovinsko vklejenega človeka strah in nezaupanje; Kristus pa izhaja iz nasprotne teze o zaupanju v človeka in je zato zanj zlo le »mera naše lastne slabosti«⁴³ oziroma nepopolnost človekove dimenzije v svetu vsakdanje banalnosti. Beseda Mojstra (in z njim avtorja) je absolutna beseda resnice, vendar ni postavljena v neko oddaljeno »idealno« dimenzijo, ki se nahaja zunaj vsakdanje stvarnosti (kot na primer pri Danteju, ki predlaga novo »kvaliteto« življenja zunaj zgodovinske danosti), pač pa v vsakdanjost samo. Kristus je sicer nosilec te kvalitetno pozitivne človekove komponente, konkretno pa jo udejanjajo zlodej Voland in njegovi pajdaši. Bulgakov torej predlaga možnost »nebes« v konkretnem svetu vsakdanjosti, ki le delno predstavlja negacijo totalne »idealne« človekove dimenzije, kar pomeni, da predstavlja le tisti del, ki si ga človek kar sam ustvarja zaradi pomanjkanja poguma, zaradi lenobe in zaradi udobnosti življenja (in preživljanja). V vsakdanjosti se torej človek sam izključuje iz »ideala«. Mojster in Margareta pa dosežeta svobodo, ki je predvsem intelektualna in etična svoboda v njiju samih. Za Bulgakova je to najpomembnejša oblika svobode in sploh edina, kjer človek lahko in mora graditi svojo prihodnost (svoja »nebesa«).

Bulgakov je v bistvu dvakrat uspel: potrdil je veljavnost lastne besede in izvlekel se je iz kaosa sodobnega sveta. Tega uspeha pa ni dosegel na račun dejanske stvarnosti sočasnega trenutka: svoje besede, nositeljice večnih in absolutnih vrednot, ni namreč presadil v svet, ki je samo napol realen ali pa v najboljšem primeru oddaljen od dejanskih protislovij epohe (kar je v bistvu Dostojevski očital Tolstoju), pač pa v svet, ki zaobsega totalnost vprašanja o človekovi usodi v sodobni dehumanizirani družbi.

Z analizo iskanja in odkrivanja »nebes« v ruskem romanu smo tako prišli do druge izjeme, ki je prav tako tipološkega značaja. V kodificira-

nem normiranju sovjetskega romana socialističnega realizma odkrivamo dve osnovni komponenti, ki literarno vrsto odtujujeta od njenega bistva: prva komponenta predvideva vero in zaupanje v aksiomatično resnico (ubeseditiv *dosežkov* socialistične družbene ureditve kot najenostavnejši primer), druga komponenta pa je prežeta z zahtevo po ubeseditvi dejanske stvarnosti obdobja, ki je le delen in zaprt svet (kot v epu), v katerem naj bi se vsi spoznali (ubeseditiv *dosežkov* *socialistične* družbene ureditve). Dvom, ki bi se v tem enotnem svetu tako ali drugače porajal (dvomov pa je ogromno, v tako imenovanih »dekadentskih«, »individualističnih«, »larpurlartističnih«, »anarhističnih« literarnih delih – vse te izraze redno srečujemo v uradni sovjetski literarni kritiki), kar avtomatično izloča njegovega nosilca iz enovitega pojmovanja kulture. Gre torej za dvojni nesporazum: po eni strani gre za *literarni nesporazum*, ki sploh ne upošteva naravne evolucije romana kot vrste in se sklicuje na norme in pojme, ki so bolj značilni za ep kot za roman (ob tem pa se kar sam izključuje iz vzporednega razvoja evropskega romana); po drugi strani pa gre za *zgodovinski nesporazum*, ki zabrisuje prisotnost sočasne dejanske stvarnosti (ki je ni mogoče vedno in povsod samo zviška objektivirati) in vsiljuje njeno ponarejeno ali vsaj delno ponarejeno podobo, absolutizirano kot totalnost. Oba nesporazuma sta med seboj tesno povezana, saj se iz absolutizacije lažne stvarnosti lahko rodi le lažen psevdoroman.

Zadnjo tezo, ki smo jo nakazali, lahko opredelimo kot *paradoks Dantejeve tradicije v razvojni poti ruskega romana*. Kjer v rusko-sovjetskem romanu odkrivamo nekatere bistvene in tipološko določene Dantejeve literarne elemente (aksiomatično resnico, njen edinstveni pesniški jezik in sedanost v funkciji vnaprej določene prihodnosti), tam odkrivamo tudi retoričnost in večkrat ponižujoč odnos do pristne človekove dimenzije. Kjer pa Danteja ni mogoče obnavljati v njegovih bistvenih in zgodovinsko utemeljenih literarnih aspektih, pač pa je prisoten s svojim odklonom od kodificirane norme, ki se udejanja tako v hrepenenju po idealu (literarni element: pesnitev) kot v njegovem globokem humanizmu (literarni element: nadzemska vertikala sočasnosti), tam je njegova literarna tradicija plodna. Kolikor bolj avtor hrepeni po »nebesih« in se tako, posredno ali neposredno, navezuje na Dantejeve speve, kolikor bolj je v njem prisotna zavest o lastnem zgodovinskem »poslanstvu« v svetu, ki se že odpoveduje konotaciji humanosti (kar je resnična novost Dantejeve pesnitve), toliko bolj se zapleta v literarno stvarnost, ki se lastne »literarnosti« ne more rešiti prav zato, ker je »zvesto zrcalo« dejanske stvarnosti (čeprav ne v pomenu, ki ga ima ta prisposoba za realizem). Avtor-umetnik se pravzaprav ne more rešiti spoznanja, da je »literarnost« predvsem umetniška ubeseditiv določenega odnosa do sveta, ki se kot taka lahko tudi odpoveduje dimenziji absolutnosti različnih zunajliterarnih »resnic«. Kot zgodovinski subjekt, pa tudi kot umetnik, lahko romanopisec teži k uveljavitvi lastne »resnice«, vendar bi zaman zahtevali od pisatelja, da bi se zavestno odpovedal bistvu literarne vrste, ki si jo je izbral; to bistvo pa se rojeva in razvija prav iz vrstno literarne neaksiološke zavesti, ki se nahaja v tesnem stiku z raznolikim in spreminjajočim se svetom.

Razvoj evropskega romana je z vso jasnostjo razkril nepredložljivost ubeseditve umetnega in vnaprej izdelanega sveta (tudi v pozitivnem smislu seveda). Zaradi tega ne bo odveč, če si kot zaključek k našemu razmišljanju postavimo vprašanje, ali nismo spet, kot že nekajkrat, pred »smrtjo romana«. K epu ni več poti nazaj, novo literarno vrsto, ki naj bi nadomestila roman, pa moramo šele odkriti.

¹ Prim. Ju. Tynjahov, *Arhaisty i novatory*, Leningrad 1929 (predvsem članka *Literaturnyj fakt in O literaturnoj evoljucii*).

² Prav tam.

³ Prim. M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana 1982, str. 7–39.

⁴ Prim. B. A. Uspenskij, *Poëtika kompozicii. Struktura hudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970, str. 118 in nasl.

⁵ M. Bahtin, n. d., str. 17 in nasl.

⁶ Prav tam, str. 41–179.

⁷ Prav tam.

⁸ Prav tam, str. 31.

⁹ Prav tam, str. 41–179.

¹⁰ Prav tam, str. 65.

¹¹ Prav tam, str. 100.

¹² Prim. Ju. M. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Brown University Slavic Reprint, Providence 1971, str. 102 in nasl.

¹³ N. Sapegno, *Dante Alighieri. V: Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, II, Milano 1976, str. 70.

¹⁴ M. Bahtin, n. d., str. 173.

¹⁵ N. Sapegno, n. d., str. 71.

¹⁶ M. Bahtin, n. d., str. 29.

¹⁷ V svojem pismu plemiču Can Grande della Scala pravi Dante: »Omnis essentia, preter primam, est causata.« (Vsako bistvo, razen prvega, je povzročeno.) Prim. Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Milano 1965, str. 865.

¹⁸ R. Scholes-R. Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, New York 1966 (navajam iz italijanskega prevoda: *La natura della narrativa*, Bologna 1970, str. 159).

¹⁹ M. Bahtin, n. d., str. 134 in nasl.

²⁰ Prim. tu in dalje A. Skaza, *Roman »Peterburg« Andreja Belega*, v: A. Beli, *Peterburg*, Ljubljana 1974 (Sto romanov, 70), str. 19.

²¹ A. Belyj, *Zapiski mečitatelej*, I, str. 128. Citirano po: V. Asmus, *Filozofija i estetika ruskogo simbolizma*, »Literaturnoe nasledstvo«, 27–28, Moskva 1937, str. 43.

²² Prim. I. Verč, »L'anno nudo«, *romanzo di Boris Pil'njak. Con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza*, Sassari 1982, str. 71–77.

²³ Prim. A. Skaza, *Grotteska v literaturi (poskus historičnotipološke opredelitve)*, JIS, XXXIII, 1977/78, str. 71–81.

²⁴ M. Bahtin, n. d., str. 283.

²⁵ Prim. I. Verč, n. d., str. 95–98.

²⁶ Prim. A. Skaza, »Pesnitev« Moskva–Petuški Venedikta Jerofejeva in tradicija *Gogolja ter Dostojevskega*, »Slavistična revija« 1981, št. 4, str. 590–592.

²⁷ Prim. Ju. Tynjanov, n. d.

²⁸ O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, II, New York 1971, str. 372.

²⁹ M. Bahtin, n. d., str. 29.

³⁰ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*, knj. XX, Leningrad 1980, str. 29.

³¹ Prav tam, IX, Leningrad 1974, str. 500.

³² Prim. tu in dalje A. Skaza, *Roman »Peterburg« Andreja Belega*, n. d., str. 46–47.

³³ V. Sklovskij, *O teoriji prozy*, Moskva 1929, str. 207.

³⁴ Prim. I. Verč, n. d., str. 81–86.

³⁵ Prav tam, str. 73–75.

³⁶ Prim. A. Skaza, »Pesnitev« Moskva–Petuški . . . , n. m.

³⁷ Prim. V. Jerofejev, *Moskva–Petuški*, Ljubljana 1980, str. 37–38 in 59.

³⁸ Prav tam, str. 37.

³⁹ Prav tam, str. 146–147 in 151.

⁴⁰ Prav tam, str. 33.

⁴¹ Prim. tu in dalje A. Skaza, »Pesnitev« Moskva–Petuški . . . , str. 593–595.

⁴² Prim. tu in dalje A. Skaza, *Pripovedništvo in dramatika Mihaïla Bulgakova*, v: M. Bulgakov, *Sklratni otok. Molière*, Ljubljana 1981, str. 151–152.

⁴³ Prav tam, str. 152.

Razprava, napisana l. 1966, začuje nove teoretične temelje primerjalni literarni vedi na Slovenskem, s tem da pojem literature opredeljuje v zvezi s kategorijama naroda in zgodovine. Narod je zgodovinski subjekt, ki ga določajo aktivizem, subjektivizem in svoboda. Pri majhnem, »nezgodovinskem« ali »zamudniškem« narodu dobijo ta določila specifične poteze: temeljna struktura slovenske zgodovine je torej blokirano gibanje, kar vključuje redukcijo razvite družbe na gibanje in redukcijo njegove akcije na samoobrambo. V tako zamejenem svetu je položaj literature protisloven. Je glavna integracijska sila naroda, izvor, temelj in smisel njegovega bivanja oz. funkcija abstraktnih duhovnih vrednot, s katerimi se narod utemeljuje; vendar izreka tudi resnico tega zgodovinskega subjekta, ki se pojavlja kot blokirano gibanje. Kadar je ta resnica skrita, je literatura splošno priznana vrednota in deluje kot nacionalna mitologija, kadar pa literatura izreka resnico, pride v konflikt s tistim, česar izvor, temelj in smisel je. Na takšno pojmovanje literature se mora opreti tudi primerjalna literarna zgodovina in s tem preseči tradicionalno raziskovanje zvez in vplivov.

Predavanje o temi *Slovenci in Evropa* ima z ozirom na značaj institucije, v kateri je govorjeno, predvsem literarnozgodovinsko vsebino: govoriti mora predvsem o slovenski in splošno evropski literaturi. Konkretna zgodovinska in načelna metodološka vprašanja, ki jih taka tematika implicira, so tako obsežna, zapletena in nezadostno obdelana, da je to predavanje lahko le shematski oris z vrednostjo delovne hipoteze in je lahko izhodišče za prihodnjo sistematično in vsestransko raziskavo o tem predmetu. Glavne poteze take raziskave lahko opazimo že, če premislimo sam naslov *Slovenci in Evropa* v tistem splošnem kontekstu, v katerem se je tak naslov edino lahko pojavil, kar pa predvsem pomeni, da ta naslov izdvaja Slovence kot samostojen zgodovinski subjekt in ga nato primerja z drugimi, prav tako samostojnimi subjekti, s katerimi je v določenih razmerjih. Iz tega sledi, da je temeljna splošna kategorija tega predavanja pojem naroda kot zgodovinskega subjekta.

Po besedah slovenskega zgodovinarja Frana Zwitterja je narod enota politične volje, ki hoče sama odločati o svoji usodi in postane odločilen dejavnik v političnem življenju s tem, da nacionalna zavest povezuje njegove pripadnike in ta zavest postane zanje po Renanovih besedah »vsakodnevni plebiscit« (F. Zwitter, *Slovenski politični preporod v 19. stoletju*... , Sodobnost 1964, str. 1062). Narod kot zgodovinski subjekt je torej taka enota, ki sama odloča o svoji usodi in sama ustvarja svojo zgodovino, kar pomeni, da je to svobodni subjekt, katerega osnovni modus je neomejena akcija, tako da nas pojem naroda postavlja v svet aktivizma, subjektivizma in svobode.

Svet aktivizma, subjektivizma in svobode je svet novoveške Evrope, kot se je prvič najrazvidneje »formuliral« v kartezijski filozofiji in realiziral v veliki francoski revoluciji, ki je uveljavila model samega-sebi-vladajočega naroda. Iz tega sledi: govoriti o temi »Slovenci in Evropa« pomeni govoriti najprej o usodi nekega določenega subjekta in njegovi akciji v svetu subjektivizma, aktivizma in svobode.

Tak sklep, čeprav je morda preveč abstrakten, je zelo pomemben ne samo za omenjeno temo, marveč tudi za t. i. primerjalno literarno zgodovino, ker iz njega sledi, da ni več potrebno raziskovati zgolj tako imenovana medsebojna razmerja in vplive, ampak je mogoče spoznati posamezne nacionalne zgodovine in literature predvsem kot različne razsežnosti in specifične načine udeležbe posameznih zgodovinskih subjektov na eni in isti resnici, ki sama »določa« te razsežnosti in načine. Zato se zdaj postavlja vprašanje o specifični strukturi, razsežnostih in smislu subjektivizma, svobode in akcije v okvirih slovenske zgodovine.

Za razumevanje te specifik je na tem mestu potrebno poudariti najprej več konkretnih zgodovinskih dejstev.

Izčrpane zgodovinske raziskave so dokazale, da so Slovenci od svojega prihoda na zahod pa do devetega stoletja našega štetja zavzeli precejšnje ozemlje, veliko okoli 70.000 km². Že tedaj so se najgosteje naselili samo v krajih, kjer živijo še danes, medtem ko jih je v druge kraje, torej severne in vzhodne, prišlo mnogo manj. Prav na ta redkeje poseljena področja so začeli od devetega stoletja dalje prodirati s severa germanski kolonizatorji, od vzhoda pa Madžari. Etnična meja se je začela premikati proti zahodu in jugu in se je ustalila šele v petnajstem stoletju.

Torej so se Slovenci ohranili samo na ozemlju, na katerem so se že najprej najgosteje naselili, saj so lahko zadržali le tretjino svojega prvotno poseljenega ozemlja oziroma okoli 24.000 km². To je sorazmerno majhno ozemlje in narod, ki se je na njem formiral, je bil že apriori potisnjen v vrsto majhnih narodov.

Izgubi dveh tretjin prvotnega ozemlja moramo dodati še izgubo politične samostojnosti. Slovenci so po prihodu na zahod ustanovili več samostojnih državnih enot, med katerimi je tudi tako imenovana Velika Karantanija, vendar kasneje niso mogli več ohraniti lastne države. Postali so del frankovskega, nato pa nemškega cesarstva in končno avstro-ogrske monarhije. Tako se je usoda slovenskega etničnega ozemlja odločala predvsem v odvisnosti od potreb in interesov osrednje oblasti. Slovensko ozemlje je bilo razdeljeno na več samostojnih upravnih enot, od katerih je bila le ena poseljena s pretežno slovenskim prebivalstvom, medtem ko so bili Slovenci v vseh drugih v manjšini, Italijani ali Nemci pa v večini. Tudi po zlomu Avstro-Ogrske leta 1918 je ena tretjina slovenskega ozemlja ostala zunaj meja nove države, pa tudi konec druge svetovne vojne ni prinesel dokončne razrešitve teh vprašanj, saj še danes velik del Slovencev živi v Avstriji (Koroška) in v Italiji (Trst in Goriška).

Prav tako kot svojo politično samostojnost je slovenski narod kmalu izgubil tudi svoje plemstvo. Že v srednjem veku se je pokristjanilo in v glavnem germaniziralo. Ko je namreč nemški cesar začel deliti pokrajine med svoje fevdalce, je socialna struktura na slovenskem ozemlju dobila specifične poteze: vladajoči sloj je bil nemški, slovenski pa so bili samo nižji sloji, predvsem kmetje. Ta položaj se več stoletij ni spreminjal. Tako je, denimo, slovenski romantični pesnik France Prešeren (1800–1849) v nekem sonetu, napisanem v nemščini v tridesetih letih prejšnjega stoletja, takole opisal splošno slovensko situacijo:

Deutsch sprechen in der Regel hier zu Lande
die Herrinen und Herren, die befehlen,
slowenisch die, so von dem Dienerstande;

(*Warum sie, wert . . .*)¹

Se leta 1858 je kritik in pisatelj Fran Levstik (1831–1887) resignirano vzkliznil: »Kaj bi z gospodo, ki je vsa ponemčena.«

Za jasnejši pregled nad splošnim slovenskim položajem je potrebno dodati še nekaj dejstev v zvezi z usodo slovenskega jezika. Res so prvi zapisi v slovenskem jeziku nastali že v 10. stoletju, to so znani Brižinski spomeniki. Vendar osnovna pobuda za te zapise ni prišla od znotraj, marveč od zunaj, saj je znano, da so Brižinski spomeniki nastali na osnovi odredb iz kapitularjev Karla Velikega.

Brižinski spomeniki so tipično cerkveni teksti, uradni jezik, jezik uradnega poslovanja, inteligence, znanosti in šolstva, pa je bil najprej latinski, kasneje pa nemški. Splošno podobo je ob koncu 17. stoletja Janez Vajkard Valvazor v delu *Die Ehre des Hertzogthums Crain* opisal takole: »Vendar sta povsod v rabi dva jezika, namreč slovenski in nemški. Zadnjega uporabljajo samo plemiči in šolani ljudje. Slovenskega jezika pa se

poslužujejo kmetje in drugi preprosti ljudje . . . Vsi pravni posli se odvijajo v nemščini in vsi spisi in pisma so napisani v tem jeziku.«

Za vse slovensko ozemlje je bila značilna neka posebna dvojezičnost in v okviru te dvojezičnosti je imel slovenski jezik podrejen položaj. Šele 1870 se je kranjskemu deželnemu zboru posrečilo, da je bila slovenščina proglašena za uradni jezik – vendar je to veljalo le za Kranjsko, torej samo za tisto avstro-ogrsko provinco, v kateri so Slovenci predstavljali večino. Istočasno so postale slovenske tudi vse osnovne šole in prav tega leta smo Slovenci dobili prvo slovensko gimnazijo.

Na koncu je treba dodati še tista dejstva, ki določajo tudi samo lego slovenskega ozemlja. Geografi in zgodovinarji ugotavljajo, da je slovensko ozemlje izrazito povezovalno, saj vodijo preko njega pomembne poti od vzhoda na zahod in s severa na jug. Posledice teh naravnih dejstev so bile za Slovence včasih usodne. Trikrat v svoji zgodovini so se morali z velikimi žrtvami braniti pred vdori z vzhoda: pred Avari, Madžari in Turki. Pa tudi kasneje, posebno v devetnajstem in dvajsetem stoletju, je bilo slovensko ozemlje pod izredno močnim imperialističnim pritiskom: s severa Nemci, od zahoda Italijani. V drugi svetovni vojni je bil ogrožen še celo fizični obstanek tega majhnega naroda.

Gre torej za majhen narod, ki živi na zelo izpostavljenem ozemlju, za narod, ki je kmalu izgubil svojo politično samostojnost, svoje plemstvo, svoj vodilni razred, ki je bil stoletja razdeljen na večje število upravno-ozemeljskih enot, ki je bil izpostavljen poskusom fizičnega uničenja in neprestanemu pritisku raznarodovalnih, predvsem germanizatorskih teženj. Za tak tip naroda in zgodovine uporabljajo zgodovinarji in politiki dobro znan termin: nezgodovinski narod, medtem ko Slovenci sami sebe prištevamo med zamudniške narode, s čimer želimo poudariti, da je slovenska zgodovina potekala v isti smeri kot zgodovina Evrope nasploh, ampak vedno v manjših, skromnejših razsežnostih in v časovnem zaostanku. Termina nezgodovinski narod in zamudniški narod govorita in mislita isto: določeno nezadostnost ali omejenost z ozirom na neki splošni kriterij, in ta kriterij je Evropa v celoti. Naša naloga je, da se vprašamo o izvoru, smislu in resničnih razsežnostih te omejenosti in nezadostnosti.

Ker se slovenski narod razkriva kot nezgodovinski in zamudniški narod samo glede na zgodovino Evrope, in ker je zgodovina Evrope dogajanje aktivizma, svobode in subjektivizma, lahko že zdaj ugotovimo, da gre v primeru slovenske zgodovine za nezadostnost in omejenost svobode, akcije in subjektiva. To misel zelo nazorno ponazarja neka zanimiva primerjava. Prvi element te primerjave predstavljajo teze francoskega zgodovinarja Julesa Micheleta (1798–1874): »Dans sa profonde solitude, loin de toute influence d'école, de secte ou de parti, l'auteur arrivait, et par la logique et par l'histoire, à une même conclusion: c'est que sa glorieuse patrie est désormais le pilote du vaisseau de l'humanité« (*Introduction à l'histoire universelle*, Paris 1831).² In še: »Ne dites pas, je vous prie, que ce ne soit rien de tout d'être né dans le pays qu'entourent les Pyrénées, les Alpes, le Rhin, l'Océan. Prenez le plus pauvre homme, mal vêtu et affamé . . . il vous dira que c'est un patrimoine que de participer à cette gloire immense, à cette légende qui fait l'entretien du monde« (članek *Le Peuple* iz leta 1846).³

Michelet govori o zgodovinskem položaju, smislu in funkciji lastnega naroda. Zanj je Francija krmar človeštva, je l'entretien du monde, tj. podlaga, sub-iectum sveta, torej je temelj, na katerem »leži« svet. Ta podlaga, ta sub-iectum, ki je temelj tega sveta, je utemeljena samo sama po sebi, je torej samoutemeljena: svoj smisel, pravico do obstoja prejema zgolj sama iz sebe, iz svoje »slave«, iz svoje »legende«, kar konkretno pomeni: iz svoje pretekle akcije. To je torej akcija, ki je utemeljena sama v sebi in temelji sama na sebi. To je v resnici svobodni subjekt, ki obstaja samo iz svoje lastne moči, po volji lastne samoodločbe.

Približno v istem času, ko je Michelet pisal navedene stavke, je slovenski romantični pesnik France Prešeren (1800–1849), ki ga ima večina Slovencev še danes za svojega največjega pesnika, polemiziral v pisnih Stanku Vrazu, ki je bil predstavnik hrvaškega ilirskega gibanja in je zagovarjal misel, da se Slovenci zaradi svoje maloštevilnosti in nerazvitosti ne morejo obdržati in se morajo zato odreči svoji nacionalnosti in se spojit z drugimi južnoslovanskimi etničnimi skupinami v večjo, močnejšo in za življenje sposobnejšo enoto. V toku te zelo pomembne polemike je France Prešeren med drugim napisal tudi naslednje: »Ich wünsche übrigens nicht nur dem Panslawismus, sondern auch dem Panillyrismus das beste Gedeihen; glaube jedoch, daß man bis zum Erntetag alles Aufgeprossene stehen lassen soll, damit der Herr (to Pan) am jüngsten Tage das Gute werde von dem Schlechten ausscheiden können« (F. Prešeren v pismu Stanku Vrazu, 26. oktobra 1840).⁴

Iz konteksta celotnega Prešernovega pisma je razvidno, da tudi navedeni stavek opredeljuje zgodovinski položaj, smisel in funkcijo slovenskega naroda. Vendar za razliko od Micheleta pri Prešernu ni tiste zvišenosti, doslednosti in odločnosti, ki so tako značilne za francoskega zgodovinarja. Slovenski pesnik predstavlja odločitev o smislu lastnega naroda v neko oddaljeno prihodnost in jo prepušča nekemu univerzalnemu pravičnemu principu, ki se imenuje der Herr-to Pan, kar pomeni, da se narod tu ne pojavlja kot subjekt, ki utemeljuje samega sebe v samem sebi. Narod se Prešernu ne kaže kot sub-iectum, pod-laga sveta: pod-laga sveta je očitno nekaj drugega, je der Herr-to Pan, torej nekaj, kar je zunaj in nad konkretnimi zgodovinskimi subjekti. Narod kot zgodovinski subjekt torej ni brezmejno svoboden, ampak je podrejen prav temu pravičnemu principu.

S tem v zvezi je nujno opozoriti na Prešernove verze, predvsem na njegov *Sonetni venec* (tj. celoto štirinajstih sonetov z akrostihom in magistralom kot petnajstim sonetom). Za nas sta najpomembnejša sedmi in osmi sonet. Iz osmega soneta navajam naslednje verze:

Minuli sreče so in slave časi,
ker vredne dela niso jih budile,
omolknili so pesmi sladki glasi.

Ti verzi ugotavljajo, da je za Slovence čas slave in sreče že davno minil in da slovenska zgodovina ni zgodovina »vrednih del«. Prešeren torej ne more govoriti o gloire in légende kot npr. Michelet, ker Slovenci nimajo ne svoje slave ne svoje legende in tako ne morejo biti entretien, pod-laga, sub-iectum sveta. Slovenski narod torej ne more biti pravi in svobodni subjekt, ne more biti neomejena akcija, ki se utemeljuje sama v sebi. Utemeljitev slovenskega naroda se ne more dogoditi na način samoutemeljitve in samoodločbe.

Analiza Prešernovih stališč nas torej pripelje do enakega zaključka kot tista zgodovinska dejstva, ki sem jih že našel: tu in tam pride na dan omejenost, nezadostnost subjektivizma, svobode in akcije. A vse to še ni dovolj, saj je s tem slovenska zgodovina definirana samo per negationem, zato ostajajo skrite konkretne oblike resničnega zgodovinskega bivanja slovenskega naroda. Ali z drugimi besedami: z ozirom na druge narode slovenski narod ni le nekaj manj od njih, hkrati resnično biva, jè.

Ce še enkrat na hitro premislimo tista zgodovinska dejstva, ki so dokazni material za tezo o nezgodovinskem zamudniškem narodu, je očitno najprej to, da Slovenci pravzaprav nikoli niso imeli svojih lastnih institucij. Institucije ali vladajoči položaji so bili v rokah anacionalne cerkve, v rokah tuje in odkrito sovražne osrednje oblasti in v rokah tujega, sovražnega nemškega vladajočega sloja. Slovenci kot narod gotovo predstavljajo določeno socialno strukturo, ki jo moderna sociologija imenuje velegrupa. Vendar ta velegrupa ne razpolaga z razvito in popolno insti-

tucionalno osnovo in dobiva zato posebne značilnosti: v okviru naroda se v takih okoliščinah ne more razviti policentrična, diferencirana družba, temveč se oblikuje predvsem neka mono-polna, enosmerna ali totalitarna struktura, ki jo lahko imenujemo gibanje. Nosilec gibanja je še vedno skupinski subjekt in gibanje, kot nam je znano iz del Hannah Arendt, ne pomeni nezadostnosti akcije ali omejenosti subjekta in njegove svobode. Če torej še vedno drži naša teza o nezadostnosti subjektivizma, aktivizma in svobode znotraj slovenskega naroda, tedaj to pomeni, da gre za nezadostnost in omejenost slovenskega naroda kot gibanja. Slovenci niso mogli razviti svoje ekspanzije kot gibanje; temeljno obliko njihove akcije predstavlja samoobramba. Zato lahko uporabimo termin blokiranje gibanje. Temeljna in določujoča struktura slovenske zgodovine je blokiranje gibanje, ta struktura pa pomeni dvojno redukcijo: redukcijo družbe na gibanje in redukcijo svobodne akcije na samo-obrambo.

Blokiranje gibanje kot temeljna struktura slovenske zgodovine ima seveda samo svojo zgodovino, mnogotere razsežnosti in neko posebno zgodovinsko dinamiko – a o vsem tem ne moremo govoriti v okviru tega predavanja. Za nas je v tem trenutku pomembno le to, da spoznamo vsaj tisto razsežnost te strukture, ki je v neposredni zvezi s temo »Slovenci in Evropa«.

Dvojna redukcija, ki jo evocira termin blokiranje gibanje, ne more biti nič drugega kot posledica tuje ekspanzije, tuje akcije in svobode. Če se slovenski narod ne more potrditi kot zares svoboden, v sebi samem utemeljen subjekt, potem to pomeni, da se v določeni meri neprestano spreminja v objekt drugega subjekta. Iz tega sledi: kolikor je slovenska zgodovina odvijanje blokiranega gibanja in dvojne redukcije, toliko se v tej zgodovini evropski novoveški subjektivizem, svoboda in aktivizem odvijajo kot blokiranje, kot reduciranje in v skrajni posledici kot uničenje drugega, kot spreminjanje subjekta v objekt. Tako prihaja na dan in v svet druga stran evropske svobode, subjektivizma in aktivizma – nihilizem, oziroma samouničenje. Ta ugotovitev nas pripelje do praga nekega novega razumevanja specifično slovenske »relacije« do resnice evropske novoveške zgodovine. Dosledno uveljavljanje tega novega razumevanja je v tem trenutku še vprašanje nadaljnjih raziskav in zato to predavanje ne more povzeti vseh sklepov, ki so zapadeni v doslej obdelanih težah. Namesto tega se moramo vrniti k vprašanju o literaturi, to vprašanje pa je tako: kakšna je usoda literature v svetu blokiranega gibanja in dvojne redukcije?

Ze bežen pregled zgodovinskih dejstev, ki ga vsebuje vsak, celo šolski rabi namenjen literarnozgodovinski priročnik, dokazuje, da je v slovenski zgodovini in za slovensko zgodovino literatura izjemnega pomena: bodisi sama po sebi bodisi kot najdragocenejši plod splošnih kulturnih stremeljenj predstavlja literatura pravzaprav osnovo, smisel in tako rekoč središče slovenske narodne eksistence. To misel je potrebno potrditi z otipljivimi dejstvi. L. 1866 je publicist, pesnik, prozaist in dramatik Josip Stritar, osrednja postava slovenskega kulturnega dogajanja v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, napisal o Francetu Prešernu in o funkciji poezije v slovenski zgodovini naslednjo definicijo: »Ponosno smemo reči, da je tudi naš Prešeren eden izmed izvoljenih organov, po katerih se na zemlji razodeva rajska lepota, nebeška poezija. Ko bi se sklicali narodi sveta pred sodnji stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročeni talenti; kako se je vsak po svoje udeležil vesoljne, človeške omike: smel bi se mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobnimi bukvicami, katerim se pravi: 'Prešernove poezije'.«

Sestinsdeset let za Josipom Stritarjem se je naš največji literarni kritik in sedanji predsednik SAZU Josip Vidmar ponovno spraševal o smislu in namenu slovenskega nacionalnega življenja in na to vprašanje

odgovoril takole: »Slovenija bo postala, kar je po svoji prelepi naravi – hram lepote in duha. Strnili bomo v svojih umetnostih najdragocenejša dognanja svojih velikih sosedov in jih prekvasil s svojo duhovitostjo, kakor je to storil Prešeren v liriki. Ustvarili bomo na svojih tleh nove Atene ali novo Florenco.«

Med narodnoosvobodilnim bojem (1941–1945) je nastalo zelo značilno in priljubljeno geslo: Prešeren – Levstik – Cankar, ki je v priimkih treh pesnikov povzemalo to, kar je bilo v slovenski preteklosti najvrednejše in kar je bilo položeno v sam temelj narodnoosvobodilnega boja kot jamstvo za njegovo pravilnost in boljšo prihodnost.

Avtopercepcija same slovenske poezije povsem ustreza omenjenim dejstvom. V Prešernovem *Sonetnem vencu* stojijo tudi taki verzi:

Da bi nebesa milost nam skazale!
Otajat Kranja našega sinove,
njih in Slovencev vseh okrog rodove,
z domačmi pesmam' Orfeja poslale!

Da bi nam srca vnel za čast dežele,
med nami potolažil razprtije
in spet zedinil rod Slovenšne cele!

Poezija ima po Prešernovih verzih torej magično orfejsko funkcijo in to v smislu konstituiranja naroda kot za zgodovinsko akcijo sposobnega subjekta. Potemtakem je poezija orodje naroda in dobiva svoj smisel iz svoje službe narodu. Literatura torej ne more biti larpurlartistična, ker predstavlja tako rekoč glavno integracijsko silo naroda.

Ob Prešernovih verzih bi lahko citirali še vrsto podobnih misli mnogih drugih slovenskih umetnikov, a to ni potrebno. Vendar pa moramo poudariti znano dejstvo, da so prav slovenski pesniki ustvarili veliko število zelo pomembnih zgodovinsko-političnih konceptov, nekateri med njimi pa so še danes osnova naše nacionalne in celo socialne orientacije. To velja predvsem za že omenjeno Prešernovo polemiko s Stankom Vrazom, kot tudi za znane Cankarjeve teze o jugoslovanskem federalizmu in o specifičnih poteh socialističnega razvoja.

Če natančneje premislimo omenjena dejstva, lahko ugotovimo, da se poezija razglša za izvor, smisel, temelj in opravičilo bivanja majhnega naroda. Res je, da se ob poeziji v istem sklopu pojavljajo tudi druge umetnosti in druge kulturne dejavnosti, vendar vedno tako, da literatura ohranja svoje osrednje mesto, zato je naravno, da je na vrhu hierarhije slovenske znanosti stala prav zgodovina literature skupaj z lingvistiko in nacionalno zgodovino.

Za razumevanje tega izjemnega položaja poezije v okvirih nacionalne zgodovine se je treba najprej spomniti, da gre za skupinski subjekt, ki ne razpolaga z lastno institucionalno bazo. Potrditev, zgodovinsko uredničenje, ali točneje: prisotnost v zgodovini omogoča v takem primeru samo tisti medij, ki lahko obstaja zunaj in brez institucij – in tak medij je jezik, ki ima ob vsem drugem še to prednost, da predstavlja osnovno merilo in najbolj razviden znak narodnostne pripadnosti. Pomen jezika je dovolj jasno razviden iz sledečih tez enega najeminentnejših literarnih zgodovinarjev, Ivana Prijatelja (1875–1937). »Nekaj je v jeziku, kar ga visoko povzdiguje nad takoimenovana sredstva drugih umetnostnih panog, npr. upodabljajoče in glasbene umetnosti. Jezik ni samo več nego glasovi in glasbila, ampak tudi več nego barva, platno, marmor, bron. Vse to so res samo mrtva, umovom vseh narodov enako uslužna, sama na sebi indiferentna sredstva.«

V situaciji, za katero je značilna odsotnost lastnih institucij in v kateri se ne more oblikovati policentrična družba, marveč samo enosmerno gibanje, dobita literatura in jezik izjemno pomembno vlogo, medtem

ko se tiste aktivnosti, ki zahtevajo za svoj obstoj bolj razvito materialno osnovo v okvirih diferencirane družbe in ki po naravi svojega »materiala« niso v zadostni meri narodnostno manifestativne, ne morejo razviti in se ne morejo dovolj močno uveljaviti. Torej ni naključje, da se v Sloveniji niso mogle pojaviti eksaktne vede in ne filozofija, kot tudi ne nekatere druge humanistične stroke. Glavno orodje resnice je potemtakem umetnost oziroma literatura, kar hkrati pomeni, da lahko privilegirani položaj jezika in literature ukine samo proces institucionalizacije in »normalizacije«, tj. proces preobrazbe totalitarnega gibanja v policentrično družbo.

Privilegiranost literature in njej podobnih dejavnosti ima še drugačen pomen, ki se razkriva v odgovoru na vprašanje, kaj pravzaprav je literatura, če se kaže kot smisel, temelj in izvor narodovega bivanja. Spomniti se moramo Josipa Stritarja. Stritar ni ugotavljal le tega, da je slovenski narod opravičil svojo prisotnost v Evropi že s tem, da je »rodil« Prešerna, ampak je uporabil tudi pojme »rajska lepota«, »nebeška poezija«, »vesoljna človeška omika«. Podobno je ravnal tudi Josip Vidmar, ko je zgradil vizijo novih Aten in novih Firenc: slovenske umetnosti in z njimi slovenska literatura imajo v njegovem kontekstu funkcijo tiste osnove, na kateri bodo slonele prav te Atene in te nove Firence; razen tega pa je uporabljal tudi pojma lepota in duh. Vse to pomeni, da literatura v tem primeru ni celota konkretnih literarnih del, ki izrekajo resnico nekega določenega in povsem konkretnega zgodovinskega sveta, ampak je zgolj funkcija Lepote, Nebeške poezije, Duha, je samo podlaga novih Aten in Firenc. Lepota, Duh, Nebeška poezija itd. v tem primeru niso racionalno metafizične kategorije, del nekega koherentnega metafizičnega sistema, ampak so najprej univerzalne in absolutne vrednote in samo tisti, ki se tem vrednotam podreja, jih podpira in brani, ima pravico do bivanja. Če je torej literatura smisel in temelj narodnega bivanja in istočasno funkcija omenjenih absolutnih in abstraktnih vrednot, tedaj to pomeni, da narod samega sebe utemeljuje prav s pomočjo teh vrednot, kar smo ugotovili že, ko je bila beseda o Prešernovem univerzalno pravičnem principu, ki se imenuje der Herr-to Pan. Te vrednote niso institucionalne, temveč so temelj in smisel celotnega zgodovinskega dogajanja, tako da je zgodovina le pot do realizacije, do dokončnega utelešenja teh univerzalnih vrednot, iz česar sledi sklep, da bo zgodovina postala nekaj vrednega, nekaj človeškega šele v trenutku utelešenja teh vrednot.

Pred nami je torej tipično eshatološko pojmovanje zgodovine, znano pa je, da eshatologija ustreza prav tisti socialno zgodovinski strukturi, ki ji rečemo gibanje in za katero so značilni izrazito hiliastični elementi. Pomen te eshatologije je tipično spiritualen, ker so opisane vrednote spiritualne, duhovne vrednote: Poezija, Duh, Lepota itd. Duhovnost vrednot je v našem primeru zanikanje akcije, pomeni poskus omejevanja svobodnega subjekta – a duhovnost kot omejevanje ali celo kot zanikanje svobodne akcije svobodnega subjekta je popolnoma v skladu s tisto socialnozgodovinsko strukturo, ki smo jo imenovali blokirano gibanje. In končno: slovenska literatura kot smisel in temelj narodnega bivanja je potemtakem središče slovenske abstraktno duhovne eshatologije oziroma mitologije.

Vendar ponuja zgodovina slovenske literature tudi mnogo takih dejstev, ki so navidezno popolno nasprotje tega, kar je bilo doslej povedano. France Prešeren je npr. pisal o sebi in o svoji poeziji v pismu Stanku Vrazu julija 1843 tole: »Mein Name in der slowenischen Welt ist verschollen. Ich arbeite 7 Stunden bei Herrn Chrobath, um 2 Stunden bei der alten Metka trinken zu können.«⁵ Če vključimo to izjavo v kontekst celotne Prešernove biografije, tedaj lahko trdimo, da je Prešernova poezija naletela v svojem času na popolno nerazumevanje, da je bila izpostavljena izredno dosledni negaciji in blokadi, kar je imelo za posledico tudi pesni-

kovo osebno tragedijo. Prešernova izkušnja se je ponovila tudi pri drugih slovenskih literarnih ustvarjalcih, posebej pa pri Levstiku in Cankarju. Če se torej sklicujemo na osebne usode posameznih ustvarjalcev in na usodo njihovih literarnih del v njihovem času, se nam razkriva drugačna resnica o slovenski literaturi: literatura zdaj ne pomeni nič, je v konfliktu s tistim, česar smisel, temelj in izvor je.

Gre torej za protisloven položaj, ki ga ponazarja tudi dejstvo, da je npr. Ivan Cankar domovino enačil z zdravjem, drugič pa s prostitutko. Ta protislovni položaj bomo morda najhitreje razumeli na Cankarjevem primeru. Ivan Cankar (1876–1918) je osrednja osebnost slovenskega literarnega in kulturnega življenja v prvih dveh desetletjih našega stoletja in ni naključje, da je njegovo ime kot zadnje vključeno v že omenjeno geslo Prešeren – Levstik – Cankar. Nekje je Cankar smisel svoje literature in njeno usodo opisal s temi besedami: »Kažem mu [narodu], kako je majhen, kako je malodušen, kako tava brez volje in cilja: kažem mu glorio breznačelnosti, češčenje hinavščine, slavo laži; zato da se predrami, da spozna, kdo in kaj da je, ter da pogleda v prihodnost. Ali nisem pel o žalosti, ker je bilo v mojem srcu hrepenenje po veselju? Slikal sem noč, vso pusto in sivo, polno sramote in bridkosti, da bi oko tem silnejše zahrepenelo po čisti luči. Zato je bila moja beseda, kakor je bila težka in trda, vsa polna upanja in vere. Iz noči in močvirja je bil v nebeške daljine uprt moj verni pogled – vi pa ste me razglasili za pesimista.«

Podobnih besedil je v Cankarjevem delu mnogo in vsa govore o tem, da je temelj njegovega literarnega dela neka eshatološka ali kvazireligiozna predstava o prihodnosti lastnega naroda, tj. apriorna vera v boljšo prihodnost lastnega naroda, apriorna vera v končno pravičnost zgodovinskega dogajanja. Cankarjeva literatura torej ustreza, v skladu z intencijami, ki jih razglša, strukturi skupinskega subjekta, ki ga imenujemo blokiran gibanje. Konflikt pa nastaja zaradi pesimizma: Cankarjevo delo je njegova okolica sprejemala in razumela kot razdiralni pesimizem, čeprav iz citiranih Cankarjevih stavkov jasno sledi, da je ta razdiralni pesimizem pravzaprav prikazovanje nezadostne sedanjosti, tj. nezadostnosti slovenskega naroda kot zgodovinskega subjekta, nezadostnosti njegove akcije. Mi pa že vemo, da je nezadostnost le temeljna značilnost blokiranega gibanja v okvirih aktivističnega, subjektivističnega in svobodnega sveta novoveške Evrope. Cankarjev pesimizem je torej resnica slovenske zgodovine kot odvijanja blokiranega gibanja v tem svetu. Torej stopi literatura v usodni konflikt v trenutku, ko izreče resnico tega, česar smisel, izvor in temelj je.

Cankarjev pesimizem ima še drugačne razsežnosti, kar velja tudi za samo nezadostnost blokiranega gibanja. Vendar pa je nujno poudariti, da pesimizem ni karakteristika zgolj Cankarjeve literature, marveč bi lahko s tem pojmom označili tudi mnoge druge slovenske literarne ustvarjalce. Seveda to nikakor ne pomeni, da nastane konflikt samo zaradi pesimizma kot takega; zaradi tega Cankarjevega primera ne moremo poploševati. A kljub temu in brez ozira na omejenost naše analize o samem pojavu pesimizma lahko na osnovi opisanih dejstev opredelimo smisel kontradiktornega položaja slovenske literature, pa tudi izvor in pomen konflikta, o katerem je tu beseda. Očitno je, da narod kot blokirano gibanje »ne želi« literature kot pripovedovanja resnice o samem sebi, temveč »želi« literaturo kot mit in zato pride do ostrega konflikta vedno, kadar je literatura zvesta sama sebi, torej, če je izrekanje resnice.

Zdaj se odpira novo vprašanje: če je literatura »po svoji naravi« pripovedovanje resnice, tedaj ni jasno, kako je literaturo moč konstituirati kot mit, tj. kot utemeljitev same sebe, ker je očitno, da se zgodovina literature dogaja v obliki zelo doslednega konflikta med literaturo in tistim, čemur je smisel in temelj. V načelu je jasno, da se literatura spremeni v mitologijo šele v trenutku, ko izgubi svojo resničnost, ko se resnica, ki jo

izreka, skrrije. Proces, v katerem posamezno literarno delo zgubi moč resnice in se spremeni v splošno vrednoto, se dogaja pri vsakem avtorju drugače. A ta proces se godi tako, da se blokirano gibanje, da se nacionalno gibanje na tak ali na drugačen način prilagodi tisti resnici, na katero se je prej tako ognjevitno odzvalo. Ta prilagoditev pomeni, da literatura vendarle doživlja določeno mero družbene uresničitve, ta uresničitev pa je mogoča samo z blokado, z razvrednotenjem dela in avtorja. Delo in avtor sta potisnjena v anonimnost, to pa je razumljivo, če nam je jasno, da se nova resnica v okvirih take totalitarne strukture, kot je gibanje, nikoli ne more pojavljati v obliki novega družbenega subjekta, ker bi to pomenilo spreminjanje gibanja v policentrično družbo. Socialna realizacija neke nove resnice se torej godi kot potiskanje v anonimnost in kot prikrito konzumiranje. Sele nato se avtor in njegovo delo lahko spet prikazeta na dan in sicer tako, da se pojavita v panteonu večnih vrednot. Literatura kot vrednota in mitologija, kot temelj in smisel nacionalnega bivanja, je torej sakralizirana žrtev.

Povsem zgrešeno bi bilo misliti, da so popisane okoliščine, v katerih se je odvijala zgodovina slovenske literature, z ozirom na literaturo kot literaturo, tj. kot prikazovanje resnice nekega konkretnega zgodovinskega sveta, samo nekaj naključnega ali celo povsem nebitvenega. Prav nasprotno. Zgodovinski prostor, ki ga uzremo skozi opisane okoliščine, je avtentični prostor avtentične literature oziroma poezije. Zato se vsiljujejo sledeči sklepi: literatura, ki postane žrtev in ki je izpostavljena blokadi in uničenju, govori resnico našega zgodovinskega sveta. In drugič: samo žrtvovana literatura postane mit, tj. se kaže kot temelj in smisel nacionalnega bivanja. V zgodovini slovenske literature vlada, kot je videti, neki poseben zakon; vse, kar je že v svojem času doseglo priznanje, je bilo kasneje zavrženo kot slaba literatura. Doslednost tega zakona je odvisna od doslednosti dvojne redukcije, od kompaktnosti gibanja in stopnje njegove blokiranosti. Gre torej za neko specifično zgodovinsko dinamiko, ki je tu ne moremo podrobneje opisovati, ker je za nas za zdaj pomembno samo to, da lahko na podlagi omenjenih dejstev razumemo, kako je popolnoma naravno, da slovenska literatura tudi samo sebe utemeljuje s pomočjo abstraktnih duhovnih in univerzalnih vrednot, tj. v duhu eshatološkega pojmovanja zgodovine. Literatura sama želi biti mit in mitologija, želi biti nekaj sakralnega. Vse to lahko razberemo iz že dozdej omenjenih dejstev, predvsem pa iz Prešernovih, Stritarjevih in Cankarjevih tekstov.

Na temelju vsega povedanega lahko na koncu preidemo na popisovanje nekaterih posebnih potez slovenske literature in posebnih značilnosti, ki določajo razmerja med slovensko in splošneevropsko literaturo. To bomo storili v obliki shematskega prikaza.

1. Literatura kot sakralizirana žrtev, torej kot nekaj svetega, ima enkrat za vselej potrjeno vrednost in enkrat za vselej določeno vsebino. Zato je razumljivo, da se v slovenskem kulturnem prostoru ne morejo pojavljati izrazito blasfemične negacije literarne preteklosti, tudi vsaka nova interpretacija literarnih umetnin naleti vedno na velike odpore. To velja tudi za uveljavljanje novih literarno-idejnih smeri, torej za vse inovacije, ki niso v skladu z literaturo kot že obstoječim sklopom sakraliziranih vrednot. Ta okoliščina igra odločilno vlogo v procesu prodiranja tujih idejno-literarnih tokov v slovenski kulturni prostor in je posebej pomembna pri razmišljanju o tujih vplivih na zgodovino slovenske literature.

2. Josip Vidmar je pred nekaj leti napisal tako: »Slovenska umetnost in literatura sta po moderni, se pravi po impresionizmu in simbolizmu, ves čas vzdrževali kontakt z artističnim dogajanjem na zahodu. Razen v redkih izjemah sta se ogibali ekstremnih pojavov in hodili neko solidno, varno pot, ki je temeljila na zdravem umetniškem instinktu.« Vidmarjeva

misel velja za celotno slovensko literaturo, ki se je vedno izogibala »ekstremnim pojavom«. To izogibanje pa pomeni dvoje.

Prvič: med te ekstremne pojave lahko štejejo tudi tiste, ki pomenijo tako ekstremno realizacijo nekaterih literarno-idejnih tokov, pri kateri le-ti presežejo sami sebe in se s svojo lastno močjo spremenijo v nove strukture in nove tokove, s čimer omogočajo literaturo kot zgodovinsko dogajanje, podvrženo časovnim spremembam. Če pa slovenska literatura takih skrajnih pojavov ne pozna, potem to pomeni, da v njenem okviru nekateri literarno-idejni tokovi ne presegajo sami sebe, ampak se zapirajo vase. Lahko bi govorili celo o tem, da se v slovenski zgodovini posamezne strukture zelo hitro zaprejo vase in s tem same iz sebe ne omogočajo nadaljnega in časovni strukturi primerne razvoja literature. Zato imajo v zgodovini slovenske literature posegi od zunaj, tj. tuji vplivi, poseben značaj in posebno vlogo: v veliki meri omogočajo, da se slovenska literatura kljub zaprtim strukturam prilagaja resnici časa.

Drugič: tista solidna in varna pot, o kateri govori Vidmar, je znamenje nekega strožjega družbenega nadzora, ki je hkrati tudi avtokontrola, tj. pristaja na splošni princip, ki se v tem primeru imenuje »zdravi umetniški instinkt«. Na eni strani gre torej za omejevanje lastne svobode, kar je v skladu z omejenostjo subjekta v obliki blokiranega gibanja, na drugi strani pa to samoomejevanje pomeni, da se literatura, ki sama želi biti mit in mitologija, ne more utemeljiti na način in v razsežnostih neke metafizike. Zato slovenska literatura ni razvijala nobenih širših in koherentnih metafizičnih sistemov, kar je med drugim razvidno tudi iz relativne skromnosti vsega tistega, kar so slovenski avtorji principielnega povedali o umetnosti na splošno in o svojem lastnem ustvarjanju posebej.

3. Vendar literatura ni samo mitologija, je tudi pripovedovanje resnice. Slovenska literatura po svoji oblikovni in vsebinski strukturi ustreza resnici, ki jo govori: in to je resnica blokiranega gibanja znotraj novoveške evropske zgodovine. Zaradi tega se tudi v zgodovini slovenske literature niso mogle uveljaviti tiste literarne oblike, ki ustrezajo resnici evropske zgodovine kot neomejene svobode in kot pluralistične strukture, ki združuje več svobodnih subjektov. To velja predvsem za realistični roman. In obratno: v slovenski literaturi so se razvile samo tiste oblike, ki ustrezajo evropski zgodovini kot nihilizmu, kot samouničenju – to pa je predvsem lirika. Zato je razumljivo, da je liričnost temeljna značilnost velikega dela slovenske literature.

Vse, kar je strnjeno v teh treh točkah, bi bilo nujno podrobneje pojasniti in dokazati z dejstvi. Vendar moramo zaradi razlogov, ki so bili navedeni na začetku tega predavanja, to prepustiti prihodnjim raziskavam. Zato poskusimo zdaj le še strniti svoje razmišljanje v čimkrajšo definicijo: če mislimo temo »Slovenci in Evropa« v smislu literarnozgodovinske teme, potem se nam slovenska literatura kaže kot mitologija in kot pripovedovanje resnice takega zgodovinskega subjekta, ki se v zgodovinskem dogajanju novoveške Evrope kot zgodovine subjektivizma in svobode pojavlja v obliki blokiranega gibanja in to na osnovi dvojne redukcije. Takšno splošno pojmovanje verjetno onemogoča, da bi nas tema »Slovenci in Evropa« ali »Slovenska in evropska literatura« vrnila v tisti tip primerjalne literarne zgodovine, ki je danes v brezizhodni krizi in ga je treba preseči.

OPOMBE

Dušan Pirjevec je pripravil predavanje *Slovenci in Evropa* l. 1966 za poletni slavistični seminar v Zadru. Doslej je bilo objavljeno samo v slovaškem prevodu, v bratislavski reviji »Slovenské pohľady na literaturo a umenie« (83/1967, št. 4, str. 118–124; tematska številka revije, posvečena slovenski literaturi, je nastala v sode-

lovanju z revijo »Dialogi«. V tej objavi je besedilo skrajšano skoraj za polovico. Izvirniku se sicer pozna, da je bil namenjen neslovenskemu občinstvu in zato obremenjen s splošno znanimi podatki o slovenski občini, kulturni in literarni zgodovini. Vendar ne glede na to jasno izraža avtorjeve tedanje poglede na mesto slovenske literature v sklopu evropske in na povezavo literature s kategorijo naroda; po načinu obravnavanja te problematike je torej nekakšen vmesni člen med prejšnjimi avtorjevimi spisi, zlasti monografijo *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964), in poznejšimi, mdr. zlasti *Vprašanje o poeziji* (1969) in *Vprašanje naroda* (1970). – Predavanje je iz hrvaškega izvirnika po avtorjevem tipkopisu prevedla Vera Troha.

¹ Da govori gospoda le, ki vlada,
po nemško, takšna je pri nas navada,
slovenski pa samó vsi nji služeči.

(Zakaj nji, vredni ...)

² V svoji globoki osamljenosti, daleč od vsakršnega vpliva šole, sekte ali stranke, je prišel avtor po logiki in zgodovini do enakega zaključka, to je, da je njegova slavna domovina odslej krmar ladje človeštva.

³ Ne govorite, prosim vas, da ni pomembno, da si rojen v deželi, ki jo obdajajo Pireneji, Alpe, Ren, ocean. Vzemite najrevnejšega, slabo oblečenega in lačnega človeka ... rekel vam bo, da pomeni veliko dediščino to, da si udeležen pri tej neskončni slavi, pri tej legendi, ki ustvarja temelj sveta.

⁴ Sicer pa želim ne samo panslavizmu, temveč tudi panilirizmu najboljše uspevanje; vendar mislim, da je treba vse, kar je vzkliko, pustiti, da mirno raste do dneva žetve, zato da bo Gospod (to Pan) na sodni dan mogel ločiti dobro od slabega.

⁵ Moje ime je v slovenskem svetu izzvenelo. Delam 7 ur pri gospodu dr. Chrobathu, da lahko 2 uri stari Metki – pijem.

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE Janko Kos
MARKSIZEM IN PROBLEMI LITERARNEGA VREDNOTENJA

Mladinska knjiga, Ljubljana 1983

Kosovo knjigo *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja* – besedilo je kot predavanje nastalo osem let pred tem natisom, objavljeno pa je bilo že v Sodobnosti 1978–79 in v beograjski reviji Književnost 1979–80 – je mogoče označiti za prvi resen primer sistematične, znanstveno filozofske refleksije literarnoaksioloških vprašanj na Slovenskem. Vrednotenje literarnih pojavov je resda obstajalo v naši esejistiki in publicistiki že ves čas, vendar je bilo to na raven sprotne kritike zamejeno presojanje vrednosti, saj je imelo zgolj funkcijo aktualnih literarnoideoloških opredeljevanj ter individualnih vrednotenskih stališč, povsem pa se je izogibalo temeljitemu pretresu osnovnih vrednostnih pojmov in premisleku o samem pojavu vrednostnega mišljenja. Vrednostne sodbe o literaturi se v kritiki pojavljajo kot nekaj samoumevnega, brez razpravljanja o njihovi utemeljenosti in še manj o upravičenosti vrednostnega mišljenja kot specifične človekove potrebe. Takšne nereflektirane vrednostne sodbe še ne pomenijo možnosti za teoretsko razpravljanje o aksiologiji v literarni vedi.

Vendar je treba takoj pripomniti, da je bila problematika vrednotenja literature povsem legitimno potisnjena na raven kritike, saj je v fazi, ko se je v slovenski literarni vedi šele začela koncipirati tudi literarna teorija, veljalo stališče, da vprašanja vrednosti ni mogoče zastaviti znanstveno objektivno. Takšno razmerje je seveda še sledilo pozitivizmu in znanim stališčem Maxa Webra o znanosti, ki da le spoznava, ter da znanstveno relevantna spoznanja ostajajo vrednostno nevtralna. Tradicija naše primerjalne vede sicer ni eksplicitno zavzela takšne pozicije. Ocvirk problematike literarnih vrednot ni povsem obšel, vendar je pojem

vrednosti literature povezoval predvsem z estetskim, za to pa sodil, da je stvar »ocenjevalčeve osebnosti, okusa in časa« (prim. Anton Ocvirk, *Literarna teorija*, 1978, Literarni leksikon I, str. 77), potemtakem nekaj relativnega. Vprašanja vrednotenja literature ni razčlenjeval posebej. Enako bi mogli ugotoviti tudi za Pirjevčeve prispevke k tej problematiki. Tudi tu je pojem vrednosti literature največkrat povezan s pojmom estetskega, ta pa razumljen v perspektivi filozofske tradicije, preinterpretirane v smislu fenomenologije in eksistencializma. Estetsko in umetniško sta v zvezi z vprašanjem vrednosti do neke mere ekvivalentna pojma, čeprav, kot je znano, Pirjevčeva raba sledi Ingardnovi pojmovni distinkciji, da umetniškost pripada delu, estetsko pa doživljaju. Problem vrednosti literature oziroma vse umetnosti je za Pirjevca zvezan z ontološko in eksistencialno problematiko literature. Vendar vprašanja vrednotenja v smislu literarne aksiologije ni posebej zastavil in zdi se, da zato, ker ga ni imel za legitimno območje znanosti; sodil je, da je vrednost literature dostopna doživljaju, individualnemu stiku z umetniškim delom, in je kvečjemu predmet literarne hermenevtike. Brez podrobnejše analize ni mogoče trditi, ali je v tej zvezi Pirjevec še zagovarjal nevtralizem scientističnega mišljenja, vendar bi bila takšna pozicija docela sprejemljiva, saj mu je šlo za to, da bi veda o literaturi šele postala znanost. Da literarna veda ne vrednoti, kolikor je znanost ali čista filozofska vednost, sodi tudi Kos, vendar je prepričan, da je sistematizacija problemov literarne vrednosti kot teoretska, empirično abstraktna in filozofska obravnava nujno del literarne vede. Po njegovem gre literarni vedi, ko se spoprijema z vprašanjem vrednosti, za historično in teoretično raziskavo literarno aksioloških problemov, s čimer ima v mislih pregled historično različnih pojmovanj literarne vrednosti ter teoretsko opredelitev samega pojma vrednosti v

zvezi z literaturo. Spoznati, zakaj je literatura vrednota in kaj je literarna vrednost, je vsekakor domena literarne znanosti.

S Kosovo knjigo stopa v slovensko literarno vedo nov odnos do literarno aksioloških vprašanj in to je toliko bolj pomembno, ker se njegova historično teoretska obravnava vrednotenja literature javlja istočasno, ko se tudi drugje po svetu ta problematika šele utrjuje in formira v znanstveno disciplino. Kos se zaveda tako zapostavljenosti vrednostne problematike v slovenski literarni vedi že od Kelemine naprej kot tudi maloštevilnosti relevantnih znanstvenofilozofskih razprav o vrednotenju literature v svetu sploh. O vprašanju vrednosti se je še največ razpravljalo v estetikah (o vrednostnih čustvih, vrednostnih objektih in pod.), vendar takšna motrenja vrednosti ostajajo na splošni, abstraktni ravni in so zato po avtorjevem prepričanju za literarno vedo neustrezna.

Kosov pogled na literarno aksiologijo ima dve izhodiščni predpostavki. Prvič, da je vprašanje o vrednosti literature treba zastaviti na znanstveno filozofski ravni, torej ne le abstraktno kot v estetikah, ampak tudi empirično, in drugič, da je pojem vrednosti potrebno razjasniti z marksističnega gledišča. Že v uvodu mora Kos ugotoviti (in v nadaljevanju knjige se ta sodba tudi potrjuje), da je v redkih obravnavah literarnega vrednotenja, ki bi jih lahko imeli za marksistične, to vprašanje nezadostno zastavljeno, pri čemer se ponuja sklep, da je temu tako, ker v marksistični literarni teoriji ni zaslediti pravega premisleka, kaj je smisel obstoja literature, s tem pa posredno opredelitve smisla in cilja literarnega vrednotenja. Šele v perspektivi teh razjasnitev se je mogoče lotiti teoretske analize pojma literarna vrednost.

Namen Kosove knjige je razviti problem vrednotenja kot literarnoteoretsko disciplino. Od tod sledi, da mora biti vprašanje o vrednosti literature zastavljeno ustrezno sodobnemu razumevanju stro-

ke, ki svojih osrednjih problemov ne obravnava le načelno, ampak razume splošnosti v luči historične konkretnosti, kar pomeni, da gre teoretski obravnavi za takšno ugotavljanje splošnosti oziroma sistemskosti problemov, ki se zaveda zgodovinske dejanskosti literature in njene vsakokratne historične spremenljivosti. Literarna teorija predpostavlja vsakokratno historično specifičnost sistemskosti in ta vidik mora veljati tudi za problematiko literarne vrednosti. Potemtakem literarnoteoretskemu pogledu na vrednost ne ustreza niti pot abstraktnega razpravljanja o umetniških vrednostih, kot jo je poznala estetika, niti praktično vrednotenje kritike. Aksiologija kot literarnoteoretska disciplina sicer nujno upošteva konkretno literaturo (kakor kritika), vendar njeno vrednost nujno abstrahira, strne v sistem, ki je – za razliko od obravnave vrednosti literature v estetikah – razumljen historično, kot spremenljivost konstant literarne vrednosti.

Ko Kos zavrača vrednotenjske koncepcije estetike in kritike, pa seveda ne zanika hkrati njune vloge pri konstituiranju izhodišč za aksiologijo v območju literarne vede. Vendar morajo znotraj teoretskega pogleda vrednostne sodbe postati reflektirane, pojmovno opredeljene in historično zavestne. Pravo teoretično razsežnost pojmov v literarni vedi ugledamo samo v celovitem historičnem presvetu in primerjanju določene problematike, tako da je možno vprašanje vrednotenja kot literarnoteoretske discipline ustrezno zastaviti in razrešiti šele z zgodovinskim pregledom različnih vrednostnih pojmovanj literature od antike do 20. stoletja. In šele potem, ko je opravljen tudi premislek, kaj je z vidika sodobnega filozofskega materializma sploh vrednost, je mogoče kolikor toliko zadovoljivo spregovoriti, kateri so bistveni problemi literarne aksiologije.

S Kosovo knjigo je za zgodovino literarne aksiologije opravljeno pomembno pionirsko delo. V os-

mih od desetih poglavij preverja razvoj vrednostnih koncepcij od Aristotela do neomarksistov in ob tem razpravlja o historičnem horizontu posameznih pojmovanj ter o (ne)ustreznosti poskusov vrednostne sistematike. Tako v tem pregledovanju upošteva predznanstveno fazo vrednotenja v tako imenovanih klasičnih teorijah Aristotela, Horaca in Hegla, Tainove in Crocejeve poskuse formiranja teoretskega gledanja na literarno vrednost, meščanske vrednostne teorije med vojnami (Walzel, Beriger) in po drugi svetovni vojni (Wellek in Warren, Kayser, Hartmann, Müller-Seidel), »krizo« literarne aksiologije v luči Ingardnovih vrednostnih pogledov, neomarksistično kritiko aksiologije, kot jo izreka Schulte-Sasse, stopnjevano do poskusov neomarksistične destrukcije literarnega vrednotenja pri Mecklenburgu, ter Maren-Grisebachovo in njen neuspeli poskus obnove literarne aksiologije v imenu ortodoksnega marksizma. Iz pregleda tega razvoja vrednostnih koncepcij se pokaže, kako vprašanje vrednosti in vrednotenja od implicitnega pojma v poetikah, estetikah oziroma filozofijah umetnosti skozi zgodovino v določeni fazi prehaja v ekspliciten pojem in kako je šele v tej točki seveda mogoče, da se iz prebujene zavesti o vrednosti formira tudi znanost o literarni aksiologiji.

Da se aksiologija tudi v literarni vedi po svetu šele poraja, je zvezano z globljimi vzroki, ki koreninijo v zgodovini in njenem duhovnem in socialnem pogojevanju pojavov. Na prvi pogled je paradoksalno trditi, da se aksiologija kot literarno-teoretska disciplina formira šele v novejšem času, hkrati pa vedeti, da je istočasno tako pri Heideggerju kot pri neomarksistih mogoče najti izjave, ki izražajo skepso glede možnosti vrednotenja. Prvi trdi, da se zavest o vrednosti pojavi v zvezi z Nietzschejevo metafiziko volje do moči, vendar dodaja, da v koncu metafizike, če hočemo zares izstopiti iz metafizičnega načina mišljenja, vrednotenje ni več možno;

neomarksisti pa izjavljajo, da vrednotenje predpostavlja fetišizacijo umetnosti kot blaga. Kos rešuje ta paradoks z izpeljavo, da je vrednost oziroma zavest (in ne le implicitno vedenje) o vrednosti možna sploh šele v koncu metafizike, ko prihaja do novega samorazumevanja človeka, osvobojenega kakršnekoli transcendence. Ta teza o povezanosti zavesti o vrednosti z nemetafizičnim mišljenjem sicer žal ne precizira, ali gre tudi za osvobojenost od takšne transcendence, kot jo je v novoveško mišljenje vneslo kartezijanstvo. Jasno je le, da to specifično historično okoliščino spremlja tudi pomembno socialno dejstvo, namreč samozavest oziroma osveščenost novih socialnih razredov, kar je po Kosu tudi odločilni faktor za vznik vrednostnega mišljenja. (S tem v zvezi lahko nakaže tezo o fundiranosti vrednosti v socialnem interesu, kar posredno razrešuje tudi vprašanje kiča in trivialne literature.) Nastavke vrednostnega mišljenja nasploh je mogoče slediti nazaj v 17. stoletje, kot bi tudi prva znamenja eksplicitne umetnostno-vrednostne teorije lahko videli že pri Humu stoletje kasneje, predvsem pa je pojav po Kosovi sodbi mogoče razlagati v zvezi z razmahom ekonomije, kot jo uveljavi vznik kapitalizma in meščanske družbe v tem času. To tezo podpira tudi avtorjeva ugotovitev, da so pojem vrednosti, kot ga povzema literarna aksiologija, prvotno formulirali spisi meščanske politične ekonomije, od koder je prešel v kritiko takšne ekonomije pri Marxu. Prava podlaga vrednostnega mišljenja sta po Kosu potemtakem antropologizem in ekonomizacija sveta, kar pomeni, da človek, ko postane središče in merilo sveta, pojmuje svet okrog sebe v perspektivi svojih potreb, te pa pogojujejo njegovo koncepcijo vrednot. Kosu ta izpeljava omogoča definirati vrednost kot intencionalni korelat potrebe (str. 151).

Opredelitev vrednosti v zvezi s pojmom potrebe ali interesa kaže na težnjo razumeti vrednost neme-

tafizično, saj se pojem vrednosti ne pogojuje v čem, kar bi človeka presegalo. V tej točki je zanimiva Kosova polemika s stališči o obstoju vrednosti na sebi, to je s pojmovanjem vrednosti kot nečesa predmetnega ali vsaj kvalitativno predmetnega (Ingarden, Hartmann). Definicija vrednosti kot intencionalnega korelata potrebe mu omogoča razumevanje eksistence vrednosti kot razmerja med subjektom in objektom, ki ga subjekt vrednoti. Vrednotenje se tako pokaže kot specifičen intencionalen akt, pri katerem je potreba vperjena k vrednosti predmeta. Izvor te intencionalnosti je človek in njegova potreba po literaturi potrjuje legitimnost literature kot vrednote. Kakšna vrednota je literatura? Katere so tiste potrebe v človeku, ki naj jih zadovoljuje literatura? Preden odgovori Kos na to vprašanje, rešuje še nekatere temeljne probleme okrog pojma vrednosti s sodobnega materialističnega stališča.

Zvezo med pojmom vrednost in potreba je po njegovem mogoče razlagati tako, kot zasledimo pri Marxu v prvem poglavju *Kapitala*. Tu je rečeno, da je »neposredna vrednost stvari kot dobrine njena koristnost, se pravi tisto, kar ustreza potrebi, kar ji zadošča in jo zadovoljuje« (str. 151). Na tem mestu razrešuje Kos tisto za marksistično gledanje na literarno aksiologijo odločilno vprašanje, s katerim lahko zavrne razširjeno novolevičarsko tezo, da vrednotenje literature predpostavlja fetišizacijo. Zanima ga, kateri od obeh pojmov vrednosti – ali menjalna ali uporabna vrednost – je relevanten za literarno aksiologijo. Po Marxu je »uporabna vrednost predmeta v njegovi koristnosti, merjeni z zadovoljitvijo potreb« (str. 152), menjalna vrednost, ki je nekaj abstraktnega, pa je »določena ne samo z uporabno vrednostjo, ampak še z drugimi momenti, ki jih določajo historične oblike proizvodnje in potrošnje« (str. 152). Pojem uporabne vrednosti se zato zdi ustrežnejši ekvivalent pojmu dobrega ali dobrine v Aristotelovi rabi besede. Uporab-

na vrednost literarnega dela predpostavlja literaturo kot dobrino človekovega kulturnega sveta, medtem ko se menjalna vrednost nanaša na to delo kot proizvod in trošenje (konsumpcijo), kot blago, prav v drugem pomenu pa so vrednost očitno razumeli tisti (npr. Mecklenburg), ki so trdili, da vrednost pomeni fetišizacijo literature, k čemur je pripomogla okoliščina, da Marx namesto pojma menjalna vrednost velikokrat govori kar samo o vrednosti.

Kosova presoja, da je za marksistični pogled na literarno aksiologijo ustrezen le pojem uporabne vrednosti, omogoča nadaljnje izpeljave o upravičenosti vrednotenja literature. Literatura kot vrednota pomeni dobrino človekovega kulturnega sveta. Ta kulturni svet – predstavljajo ga območja spoznavanja, etičnosti in estetskega – pa je specifična historična in biosocialna potreba. Katere so tiste potrebe v človeku, ki naj jih uresničuje literatura? Literatura kot vrednota zadovoljuje prav območje vrednosti, ki jih predpostavlja pojem kulturnega sveta, to pa so po filozofsko-antropološki delitvi (uporabi jo tudi Hartmann) esencialne vrednote, ki zadevajo bistvo človeka. Kos izrecno poudarja, da »v območju umetnosti in tudi literature nikakor ne gre za zadovoljevanje eksistenčnih, ampak edino esencialnih potreb« (str. 155). Vsako drugačno gledanje na vrednost literature, bodisi preširoko kot trditev Maren-Grisebachove, da literatura zadovoljuje vse vrste potreb, tudi eksistencialne (dobrinske, ugodnostne, vitalne), bodisi enostransko redukcionistično, ki zožuje vprašanje vrednosti na gnoсеologizem, moralizem ali esteticizem – to ugotavlja pri Ingardnu, Hartmannu, pa celo pri Mukašovskem in Jakobsonu – se mu zdi neupravičeno, ker po njegovem ne ustreza bistvu literature. V skladu s svojim pojmovanjem literature (npr. Kos, *Literatura*, 1978, Literarni leksikon 2, str. 79), po katerem bistva literature ne more predstavljati niti samo resnica niti moralno

dobro niti lepota, ampak je zanjo bistveno šele razmerje vseh teh treh temeljnih komponent, ki prinaša enotnost, utemeljuje nujnost upoštevanja vrednosti vseh treh dimenzij literarnega dela. Vendar, kot izhaja že iz njegovega omenjenega pojmovanja literature, po katerem so spoznavnost, etičnost in estetska vrednost le tri dimenzije literature, je mogoče reči, da so pripadajoče jim vrednosti le vrednostne funkcije in da je prava vrednost literature v razmerju, ki jih povezuje, to je v strukturi literarnega dela, ki delu podeljuje umetniškost.

Tu je treba poudariti Kosovo intervencijo, da je za literarno aksiologijo pomembno ločevati pojma estetska in umetniška vrednost. Estetska vrednost je zanj le ena vrednostnih dimenzij literature, medtem ko literarna aksiologija stopa v pravo središče svoje problematike šele ob vprašanju umetniške vrednosti, ki pripada umetniški strukturi literarnega dela. Spoznavna, etična in estetska komponenta literature so po svoji veljavnosti namreč historično relativne, zadovoljujejo potrebe, ki niso kakšna izvenčasna konstanta, in potemtakem tudi ne upravičujejo docela smisla umetnosti kot vrednote. To legitimnost podeljuje umetnosti šele tisto, kar je historično nespremenljiva potreba, torej kar predstavlja transhistorično jedro vrednosti. Takšna vrednost je vsekakor umetniškost, ki pripada strukturi literarnega teksta in jo karakterizira celostnost. Celostnost kot vrednost literature ni nekaj merljivega in ker to ni »razmerje med čutno zaznavnimi enotami« (str. 162), ki bi bilo neposredno zaznavno, je po Kosu ne moremo imenovati estetska vrednost. To razmerje predstavlja abstraktne relacije, in zato ga je po avtorjevi sodbi primernejše označiti s pojmom umetniška vrednost. Umetniškost je tako vrednostno nadredni pojem spoznavni, etični in estetski dimenziji umetniškega dela. Literatura, ki ji pripada umetniškost, zadovoljuje splošno človekovo potrebo po doživetju celovitosti ozi-

roma totalitete. Ta potreba po Kosu ni eksistencialna, ampak esencialna, je torej ekskluzivno človeška, vezana na njegovo bistvo. Doživetje totalitete je v določenem smislu historična potreba, saj Grkom v arhaični in klasični dobi ter njihovi koncepciji transcendence npr. ni bilo potrebno. V tem smislu je mogoče govoriti, da je umetnost nekaj historičnega, nastalega v času in iztekajočega se v njem. Vendar pa je mogoče tudi trditi, da je v njej nekaj neukinljivo transhistoričnega. Človek v realnosti, v svojem dejanskem historičnem obstoju te totalitete nima v lasti, občuti njeno manjkanje, in od tod izvira njegova potreba po umetnosti kot območju doživetja celovitosti. Potreba po doživetju totalitete odraža »stisko človekove biti« (str. 164) in s takšno ontološko-antropološko razlago je mogoče pojasnjevati umetnost kot vrednost, s tem pa dejansko utemeljevati tudi smisel njenega obstoja. Problem totalitete kot vrednostne poteze umetniškega potemtakem ni družbenozgodovinska in s tem historično relativna kategorija, pač pa ga je razumeti kot temeljno transhistorično lastnost umetniškega dela.

Takšne izpeljave omogočajo Kosu naslednje sklepne ugotovitve. Prvič, da je treba ob problemu vrednosti literarnega dela ločevati (a) *globalno vrednost umetnosti*, ki pomeni umetniškost ali umetniško integralnost na ravni literarno umetniške strukture, in (b) *raven posameznih vrednostnih funkcij*, ki jih predstavljajo spoznavna, etična in estetska dimenzija literarnega dela. Drugič, da je (a) umetniškost kot transhistorična, konstantna vrednost po veljavnosti absolutna, v bistvu pa kot taka abstraktna, zato logično diskurzivno verjetno neopredeljiva, nedostopna argumentu, tako da se kaže le intuitivno v doživljanju, medtem ko je (b) vrednost na ravni posameznih funkcij otipljivejša in v historičnem smislu nazornejša, hkrati pa kot historizirana vrednost tudi relativnejša. Ob vprašanju umetniške vrednosti Kos posebej poudar-

ja, da njena abstraktnost onemogoča, da bi bila ta vrednost »dostopna (...) in razvidna slehernemu bralcu in ob vsakem branju« (str. 166). Hkrati tudi poudarja, da je njena temeljna lastnost, da je pojmovno neizrazljiva in zaradi svoje neempiričnosti »nedostopna empirično eksaktni pa tudi teoretično abstraktni analizi« (str. 174), istočasno vzrok, da se ji na ravni znanosti v primeru konkretnih tekstov ni mogoče približati in da jo lahko znanost le definira, to je abstraktno teoretsko obravnava kot umetniško vrednost nasploh. Čisto drugače pa so seveda možnosti znanosti, ko gre za vprašanje spoznavne, etične in estetske vrednosti, ki so le delne vrednosti literarnega dela. Te posamezne vrednosti dela je mogoče pojasnjevati historično, družbenozgodovinsko, razredno socialno in duhovno ideološko glede na njihov izvor, pomen in funkcijo, skratka, »avtentični historični radij teh vrednosti« (str. 173) je empirično opredeljiv in verifikabilen.

Razmejevanje med globalno vrednostjo in delnimi vrednostmi Kosu omogoča, da jasno formulira in prvič v slovenski literarni vedi razreši ne le vprašanje, kakšen je položaj znanosti, ko gre za problem vrednosti literarnega dela, ampak da tudi postavi tezo o treh nezamenljivih ravneh vrednotenja. Pokaže se mu, da je ta problem mogoče videti v razponu vrednostnega presojanja od praktične do teoretske ravni in da je zato nujno ločevati vrednotenje na nivoju bralca, kritike in znanosti. Na nivoju bralca se pokaže, da je vrednotenje doživljajsko, intuitivno, na nivoju kritike teži v racionalno, logično diskurzivno in argumentirano operacijo, medtem ko gre na nivoju znanosti predvsem za refleksijo pojmov in kategorij. Vrednotenje bralca je implicitno, empirično konkretno, po veljavi pa partikularno in relativno, z nastavki za doživetje vrednosti kot literarno umetniške strukture. Vrednotenje kritike je eksplicitno, pojmovno, racionalno diskurzivno formulira

kritično sodbo in jo argumentira. Vendar je pri kritiki mogoče govoriti o dveh podtipih vrednotenja in sicer o impresionistični kritiki, ki formulira le neposredni doživljaj vrednosti oziroma registrira vtis, kar je še močno blizu tipu bralčevega vrednotenja, in o normativni, v bistvu dogmatični kritiki, ki je obrnjena k pojmu in izreka načelne, absolutne, nadhistorične sodbe. Ob vprašanju vrednotenja v območju znanosti pa postavi Kos dvoje tez. Prvič, da literarna veda ne vrednoti, ampak le sistematizira vrednostno problematiko. In drugič, da literarna aksiologija vendarle ne more ostati samo teorija, ampak mora preiti v literarnozgodovinsko raziskavo vrednostnih komponent literarnih pojavov, skozi zgodovino literarnih smeri, tipov literature in podobno.

Ravno slednja predpostavka pomeni, da avtorjev odnos do vrednotenja kaže težnjo po preseganju scientističnega vrednostnega nevtiralizma. Takšen nevtiralizem, indiferentnost do vrednostnih vprašanj ali celo filozofski nihilizem so dolgo ovirali literarno aksiologijo, da bi se po prvih zasnovah, ki jih ji je nakazal Taine že v sredini prejšnjega stoletja, zares razmahnila. Dejansko se je teorija literarnega vrednotenja po svetu začela konstituirati šele v poznih petdesetih in šestdesetih letih tega stoletja s Hartmannom, Müller-Seidlom in Ingardnom, medtem ko je sedemdeseta leta, ko je nastajal tudi Kosov pogled na aksiologijo, mogoče označiti že kot kritično fazo. In v tem kontekstu je za Kosov prispevek k teoriji literarnega vrednotenja pomembno, da se je v končni izpeljavi uspel izogniti vsem stališčem, ki bi glede vprašanja literarne vrednosti kakorkoli kazala na relativizem in subjektivizem.

Jola Škulj

Štefan Barbarič
TURGENJEV IN SLOVENSKI
REALIZEM

Slovenska matica, Ljubljana 1983
(Razprave in eseji, 27)

Tema in problem Barbaričeve monografije sta že v naslovu izražena tako, da jo nedvoumno uvrščata na značilno, danes že klasično območje primerjalne literarne zgodovine, med »znanstvena dela, ki obravnavajo odziv, uspeh in vpliv pisatelja v tujini«, in sicer ne le v ožjem izseku posameznega literarnega dela ali v širšem sklopu celotnega opusa kakega pisatelja, ampak na zahtevnejši ravni »vpliva pisatelja na skupino ustvarjalcev (na literarno šolo, strujo, generacijo)« iz druge nacionalne literature (prim. Anton Ocvirk, *Teorija primerjalne literarne zgodovine*, 1936, poglavje *Linearno določanje vplivov*, str. 154 in 161). Velike pionirske študije te vrste so v Franciji, Angliji in Rusiji nastajale že v prvih desetletjih našega stoletja, pri nas šele po osvoboditvi. Barbaričeva knjiga se glede na izredno močno odmevnost Turgenjeva na Slovenskem, zlasti v 70. in 80. letih 19. stoletja, in glede na obsežno gradivo, ki ga je spričo tega moral upoštevati, pregledati in obvladati, uvršča med največja, žal maloštevilna tovrstna dela, kar jih je nastalo pri nas – postavimo jo lahko ob Moravčevo razpravo *Shakespeare pri Slovencih* (1949 in več poznejših razširjenih izdaj) in ob Krakarjevo študijo *Goethe pri Slovencih* (1972).

Barbaričeva razprava po tipu, ki mu pripada, in po metodi, ko jo uporablja, torej tudi pri nas ne pomeni novosti. Z vidika osnovnih izhodišč sploh nima namena uvajati novih ali vsaj na Slovenskem še nepreskušanih metodoloških prijemov, pač pa se premišljeno odloča za utrjene postopke, ki zanesljivo vodijo k postavljenemu cilju – stvarnemu, dokumentiranemu, vsestransko izčrpnemu poznavanju vloge, ki jo je literarni opus I. S. Turgenjeva v izbranem obdobju imel v slovenski prevodni in izvorni književnosti, v kritiki in publicisti-

ki. Po izbiri teme in zlasti še po širini in zahtevnosti obravnavane problematike pa se razprava loteva področja, ki je spričo opozoril literarnih ustvarjalcev, zlasti Janka Kersnika, ter kritikov in zgodovinarjev od Karla Štreklja do Ivana Prijatelja in Marje Boršnik že dolgo terjalo temeljite obravnave, a ga je Barbarič obdelal prvi. S tega vidika pomeni njegovo delo izredno dobrodošlo novost. Iz njegovih uvodnih navedb je mogoče povzeti še več, namreč, da je monografija o Turgenjevu v obdobju našega realizma vstavila doslej manjkajoči člen med raziskavami tujih avtorjev, ki so obdelali izredno močno odzivnost tega ruskega pisatelja tudi pri okoliških narodih – Hrvatih, Madžarih, Slovakah, Nemcih in Srbih.

V uvodu Barbarič vsestransko prepricljivo utemlji izbor teme, nato pa se manj izčrpno pomudi še ob teoretičnih in metodoloških vidikih svoje študije. Spričo čedalje očitnejše potrebnosti in čedalje večje razširjenosti primerjalnih raziskav tudi v tistih krogih literarnih zgodovinarjev, katerih osrednji predmet je posamezna nacionalna literatura, se zdi skoraj odveč utemeljevati umestnost primerjalne metode, ne glede na to, da je tako kakor zgodovinske vede nasploh njen zgodovinski aspekt doživel nekaj zavrnitev tudi v okviru literarnih ved. Bolj zanimiva bi bila podrobnejša razčlenitev avtorjevih stališč do konkretnějšíh vprašanj v širokem primerjalno-zgodovinskem okviru, vendar pove nekaj več le o svojih pogledih na kontroverzni termin »vpliv« in o tem, da mu gre v razpravi vendarle predvsem za »problem pobud in vplivov« (str. 5), a tudi za »vprašanja recepcije in odmevanja« (str. 6).

Barbarič se je torej z ustaljenih teoretičnih izhodišč, po ustaljenih praktičnih postopkih lotil obsežnega preverjanja in dopolnjevanja gradiva, ki ga je razvrstil v štiri skupine in ga obravnava v štirih poglavjih. Po formalni in vsebinski strani so to dejansko konstante to-

vrstnih primerjalnozgodovinskih študij: najprej so obdelani prevodi, nato so na vrsti »publicistični odmevi in kritika«, potem »literarne zveze in vzporednice« in končno »literarnoteoretske perspektive«, ali določneje povedano, vloga Turgenjeva pri oblikovanju realističnega literarnega nazora na Slovenskem. Pri vsem tem se je avtor lahko opiral le na bibliografske podatke o knjigah, sicer pa bolj na posamezna opozorila, domneve in teze kakor na konkretne analize. Da bi jih preveril in dopolnil, se je pač moral lotiti težaškega dela – sistematičnega pregleda virov in literature, o čemer pa lahko le sklepano, saj podatkov o obsegu in načinu zbiranja gradiva ne navaja. Iz sprotnih omemb in seznamov, žal razkosanih in raztresenih med besedilom (pregled prevodov iz 70. let je na str. 37, iz 80. let na str. 41–42, podatki o 60. in 90. letih pa so zajeti samo v besedilu), je videti, da so podatki o obravnavanem gradivu izčrpni in zanesljivi, čeprav navedbe tu in tam niso povsem natančne (*Pomladni valovi*, navedeni na str. 37, so npr. v Slovenskem narodu 1876 dejansko izhajali z naslovom *Pomladanski valovi*; pod vsakim nadaljevanjem je tudi zapisano, da jih je dr. Maks Samec poslovenil, ne prevedel, kakor navaja Barbarič).

Poglavje *Turgenjev v slovenskih prevodih* je bilo delno objavljeno že prej (l. 1975 v publikaciji *Rusko-jugoslavskie literaturnye svjazy* in l. 1982 v zborniku *Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem*, tu z naslovom *Prvi slovenski prevodi Turgenjeva*), celoten pregled prevajalske dejavnosti in objavljenih prevodov od l. 1869, ko je Barbarič našel prvega, do konca stoletja pa zajema monografija. Gradivo je očitno na novo pregledano in dopolnjeno; podatkom o prevodih se pridružujejo tudi podatki o prevajalcih, njihovih motivih za prevajanje in sploh okoliščinah, v kakršnih so nastajali prevodi. Ob prevodih je izčrpno razčlenjen predvsem njihov izbor – avtorja zanimajo torej predvsem tiste značilnosti preve-

denih del, ki so najzanesljiveje obnovljive po izvirniku: zvrstna pripadnost, teme, ideje, motivi, junaki. Barbarič opazuje prevod najprej kot bolj ali manj transparentnega, nevtralnega, neopaznega posrednika, dejansko povsem izenačenega z izvirnikom, kot pasivno predstavitev tujega dela v domačem jeziku. Ko pa primerja prevedena besedila z izvirnimi, ob nekaj zgledih pokaže, da se v marsičem sploh ne ujemajo: čeprav gre za prevode po ruskih izvirnikih, deloma celo za »suženjsko navezanost« nanje, je v njih veliko okornosti, pomenskih neskladnosti in izpuščanja. Vzrok za to vidi avtor razprave deloma v neustreznem jezikovnem znanju prevajalcev, ki so jim za učenje ruščine manjkali ustrezni pripomočki, deloma v pomanjkljivo razvitem prevodnem jeziku, tj. slovenščini. Analiza ekvivalentnosti prevoda z izvirnikom pa je ne glede na to povsem objektivizirana, jezik in značilnosti prevoda ocenjuje z diahronega vidika današnje jezikovne in prevajalske norme; ne spušta se v vprašanje, koliko in kako se v delu prevajalcev, pa tudi v ravnanju urednikov in založnikov, ki so njihove prevode objavljali, kaže literarni in prevajalski nazor. Prevod kot rezultat prevajalčeve specifične, toda konkretno izražene recepcije, neizogibno povezane z njegovo stilno-nazorsko opredeljenostjo, je vsekakor imel tudi aktivno – pospeševalno ali pa zaviralno – vlogo pri nastanku »realistične stilne formacije« v slovenski literaturi, kakor sledi iz novejših, tudi v komparativistiki sprejetih pogledov na prevod. Za razjasnitev problema, ki si ga zastavlja monografija, bi bila taka dopolnitev potrebna. Seveda pa so tovrstne raziskave zelo zahtevne in vsaj pri nas zanje še ni pravih zgledov.

Poglavji o odmevih in vplivih sta izdelani natančno, z nadrobniim poznavanjem literarnozgodovinskega konteksta. Razpravljanje je organizirano po kombiniranem vidiku avtorjev in kronologije posameznih izjav o Turgenjevu, upo-

rablja torej metodo zapovrstnih »binarnih prikazov«, kako so slovenski avtorji od Zarnika in Jurčiča do Celestina, Pajka, Stritarja, Mahničja, Streklja, Svetičja, Aškercja in še koga gledali na tedaj tako vznemirljivega ruskega pripovednika. Ob tem Barbarič sproti kritično pretresa še dotedanje ugotovitve in teze literarnih zgodovinarjev, kritikov in publicistov ter jih dopolnjuje s svojimi opažanji in dognanji.

V posebnem sklopu, a po enakem postopku je obdelano neposredno sklicevanje na Turgenjeva in prevzemanje posameznih elementov ali značilnosti njegovih del v literarnih besedilih Kersnika, Dolenca, Stareta, Maslja-Podlimbarskega, Detele, Gestrina in Meška. Tudi tu so dosledno upoštevana dognanja drugih, preskromno označen in preveč v ozadju pa je ostal avtorjev delež, ki je pač največji. Izrazito se je uveljavil predvsem njegov smisel za nadrobnosti in odtanke, zdi pa se, da je metodo raziskave v celoti le preveč obvladovalo zbrano gradivo s svojo kronologijo, ki venomer seka izpeljavo smiselnih povezav in sama po sebi sploh ne vodi k oblikovanju problemskih linij. Avtorsko-kronološki prikaz je izpeljan v treh paralelah – v vsakem poglavju posebej. Tako je npr. Maks Samec posebej obravnavan kot prevajalec *Dima* (str. 23–26) in posebej kot pisec uvodne besede k temu prevodu (str. 59–61), ne da bi bila med tem dvojim vzpostavljena kakšna globlja povezava.

Sklepno poglavje, v katerem bi še posebej pričakovali določno povzeta, povezana in problemsko izostrena dognanja prejšnjih treh, je spet čisto samostojna, neodvisna razprava o literarnem nazoru dobe in njenih značilnih predstavnikov (Levstika, Jurčičja, Stritarja), izoblikovanem ob upoštevanju Turgenjeva. Ne glede na to pa so prav teze tega poglavja izredno zanimive, ker s svojega posebnega vidika prepričljivo vodijo k sklepu, da se je naš realizem razvijal bolj ob opo-

ri šolske klasicistične poetike kakor ob polemiki z romantiko.

Škoda, da je v skrbno pripravljeno knjigi ostalo precej motečih tiskovnih napak, povsem nesprejemljivo pa je, da je to znanstveno delo izšlo brez običajnih, nujno potrebnih dopolnil – preglednic zbrane gradiva, uporabljenih virov in literature in vsaj še imenskega oziroma osebnega kazala. Od standardnih dodatkov ima samo povzetek, in sicer v ruščini.

Majda Stanovnik

Miran Hladnik
TRIVIALNA LITERATURA
DZS, Ljubljana 1983
(*Literarni leksikon*, 21)

V dobi vsesplošne ekspanzije množičnih medijev se vse bolj uveljavlja spoznanje o nujnosti teoretske refleksije tega specifičnega fenomena moderne dobe. Živahno zanimanje za vprašanja tako imenovane množične literature, ki smo mu v zadnjem času pričeli tudi v slovenskem kulturnem prostoru, nedvomno sodi v ta kontekst. Med izvirnimi deli, ki z različnih vidikov obravnavajo posamezna področja množične literature, gre Hladnikovi *Trivialni literaturi* prav posebno mesto; je namreč prvi poskus celovite obravnave tega področja pri nas. To seveda pomeni, da šele konstituira svoj predmet (slovenskega) literarnoteoretskega znanstvenega raziskovanja, zato ne bo odveč, če bomo skušali podrobneje pregledati in razčleniti avtorjeva metodološka izhodišča in šele nato ugotavljali ustreznost in uspešnost njihovih implikacij.

Preden se lotimo načelnega razpravljanja, si oglejmo na kratko in opisno razdelitev snovi prvih poglavij. Snov je razdeljena tako, kot je nekako že v navadi za Literarni leksikon. V uvodu avtor zasnuje osnovni krog svojega raziskovalnega polja: kot zbirni pojem za vrsto pojavov takšne literature, ki je nikakor ne moremo umestiti v t. i. »visoko« literature, uvede izraz trivialna literatura. Avtor se s tem na-

sloni na nemško literarno vedo s pojasnilom, da je teoretska refleksija s tega področja najbolj razvita ravno v Nemčiji. Naslednji njegov korak je, da se v imenu znanstvenosti kategorično odreče kakršne-mukoli vrednotenju in namesto tega ponudi svojo delovno definicijo, po kateri je trivialna literatura tista, ki je bila kdaj iz estetskih, funkcionalnih razlogov ali zaradi množičnosti razvrednotena (str. 6). Ti trije vidiki (estetski, funkcionalni in množičnost) so hkrati tudi osnova nekoliko prirejenega in spremenjenega Fetzerjevega modela distribucije pojmov v zvezi s trivialno literaturo, ki ga avtor povzema in po katerem dodeli nekaterim, na tem območju najpogosteje rabljenim izrazom, kot so kič, šund, kolportaža, poljudna ter zabavna literatura, ustrezen pomen. Vendar Hladnik svoje priredbe Fetzerjevega modela žal ne pojasni podrobneje, tako da se bralcu zlasti v zvezi s shemo na str. 8 zastavlja jo premnoga vprašanja, na katera mu model, iztrgan iz svojega teoretskega konteksta, ne more odgovoriti. V naslednjem razdelku o izvoru teh izrazov pregledno skicira oblikovanje pomenov zanje in pri tem značilno navaja čimveč različnih in celo inkompatibilnih pomenov, nedvomno v želji po čim večji informativnosti, ki je vsekakor na mestu, saj gre pač za prvi sistematični prikaz celotne problematike, le da je slaba stran tega občasna nepreglednost oziroma zabrisanost avtorjeve misli.

V razdelku o vzniku trivialne literature se soočimo z dodatno Hladnikovo metodološko določitvijo, ki je izrednega pomena; to je odločitev za obravnavanje trivialne literature kot historično zamejenega pojava, tj. za historizem. Avtor se distancira od takšnih pogledov, ki vidijo v trivialni literaturi nadčasovni oziroma vsečasovni pojav, antropološko konstanto ali specifično stilno zgradbo, in kot konstitutivni pogoj trivialne literature navede nastanek nove plasti bralcev, ki se je pojavila z množičnim opismenjanjem od druge

polovice 18. stol. dalje. Dopusča tudi možnost, da je že pred tem časom obstajal tip literature, ki je bil namenjen predvsem lahkotnemu ugodju in zabavi (kar so očitno značilnosti trivialne literature), vendar je bil bralski krog (socialno) homogen ter predvsem maloštevilen. Šele z nastopom nemške romantike so bili dani pogoji za nastanek dihotomije visoka : nizka, trivialna literatura, ki jo Hladnik imenuje »rezultat boja inteligence proti socializaciji in industrializaciji umetnosti« (str. 16). Toda čeprav je bilo za nastanek pojma konstitutivno negativno vrednotenje pojava, pa trivialna literatura ni le manipulirajoča in konformistična, saj ponuja odreditveni vzorec iz zagat, ali pa je, po nekaterih interpretacijah, celo protest proti obstoječemu stanju. Zato naj bi bilo za trivialno literaturo značilno, da se trudi imeti uporabno vrednost, medtem ko se visoka od tega povsem distancira. Zdaj torej Hladnik dopolni svojo delovno definicijo: trivialna literatura je literatura s socialno-psihološko uporabno vrednostjo (str. 17).

Šele v poglavju o razlagah trivialne literature avtor nakaže, na kaj meri, ko govori o funkciji trivialne literature. Ta naj bi bila tako kot funkcija netrivialne literature dvojna: katarzična, kar naj bi pomenilo zadovoljevanje potreb, kot pristavlja v oklepaju, in stimulativena (manipulativna inštrukcija obnašanja). Trivialna literatura predvsem ideološko neobremenjeno zadovoljuje potrebo po zabavi in vznemirjenosti, na družbenem planu pa je v okviru razrednega boja sredstvo v rokah vladajočega razreda, namenjeno manipuliranju množic, in torej konformistična. Teoretska analiza in razkrivanje te manipulacije je izraz nezadovoljstva nad takšnim stanjem, ki izvira, kot ironično komentira Hladnik, iz intelektualčevega obžalovanja izgube monopolnega položaja nad literarno produkcijo (str. 21), njeno prizadevanje pa naj bi bilo v okviru razrednega boja politično radikalno dejanje (str. 22).

V pregledu teorij trivialne literature se avtor z redkimi izjemami omejuje na nemške teoretske prispevke ter poskuša iz ogromnega števila del o tej problematiki izbrati in obravnavane teorije razvrstiti glede na njihovo osnovno orientacijo po skupinah. Najprej omenja pomemben delež didaktičnega pisanja o trivialni literaturi, ki zajema širok spekter in sega vse od odklonilnih normativnih vrednostnih sodb do tolerantnih mnenj in celo spodbud k samostojni produkciji trivialnih besedil. Nato pravi, da je za sodobno fazo teoretičnega obravnavanja trivialne literature značilen pragmatizem: pozornost se seli od besedil k bralcu. Prva faza moderne teorije je bila fenomenološka, značilno zanjo je mnenje o brezčasnosti kiča (kot značilnega predstavnika navaja Giesza) ter iskanje občnih kategorij trivialne literature (Killy, Moles, Bayer, Melzer), ki pa se, kot poroča Hladnik, prej ali slej izkažejo ali kot zgolj historično spremenljive, torej relativne, ali pa ne dovolj razločevalne od »netrivialne« literature, torej spet ne občeveljavne. To je tudi glavni očitke fenomenološki smeri, ki ji ga je izrekel H. Kreuzer. Druga faza raziskovanj v sedemdesetih letih pa trivialno literaturo razlaga kot historično zamejen pojav (Nusser, Melzer, Waldmann in Ueding), seveda z vidika marksistične teorije potreb. Med pomembnimi prispevki omenja še analize trivialne literarne produkcije kot specifične oblike blagovne produkcije in njene podrejenosti tržnim zakonitostim. Med tehtnejše semiotične analize, posvečene trivialni literaturi, šteje Schulte-Sassejevo delo *Literarischer Kitsch*, kot primer analize z vidika komunikacijske teorije pa obširneje oriše in kritično ovrednoti še model trivialnega komunikacijskega procesa Petra Bekesa, ki mu Hladnik očita zlasti ideološko polemičnost ter ponovno relativnost razlikovalnega kriterija med trivialno in netrivialno literaturo. Povzamemo jo lahko nekako tako, da nepredvidljivost ni zadosten kriterij trivial-

nosti, kajti potrošnik pričakuje predvidljivo, elitnik pa analogno predvideva nepričakovano, nepredvidljivo, vendar na koncu oba doživita ugodje ob tistem, kar sta pričakovala. Kot sklep svojega pregleda Hladnik spet ponovi, da je torej prava pot k obravnavanju trivialne literature historična, nato pa doda misel, da nudi najprivlačnejšo možnost tipološko raziskovanje, pri katerem je nujno povezovanje sinhronije in diahronije v konkretno zgodovinsko analizo posameznih tipov in shem, s katero že nakaže svoje izhodišče za zgodovino trivialne literature (str. 34). Na koncu poglavja poda Hladnik še kratek pregled opredelitev trivialne literature in jih po svoji presoji uvrsti med predmetne in tiste, ki trivialno literaturo definirajo glede na njenega recipienta, bralca. Pripomniti moramo, da na tem mestu močno pogrešamo določenejšo utemeljitev takšne razdelitve, o kateri razen analogije z lingvistiko (prim. str. 21, 25) ne zvemo nič konkretnjšega. Predmetne definicije deli še naprej na estetske in idejno moralne, druge pa na sociološke, psihološke in semiotične ter svoj povzetek na koncu strne v relativizirajočo definicijo: kič ni estetsko ali moralno vprašanje, temveč ideološko in zgodovinsko, trivialna literatura pa tista, ki so jo od druge polovice 18. stol. naprej s takšnim poimenovanjem skušali razvrednotiti, izriniti iz literarne zgodovine, ima pa množičnega sprejemnika. Perspektiva literarne vede je ukinitve dihotomije trivialne in elitne literature in enakopravno obravnavanje obeh področij (str. 36).

Iz dosedanjega povzetka teoretskega dela knjige je razvidno, da se zasnova Hladnikovega raziskovalnega polja oblikuje predvsem iz dveh temeljnih odločitev, in sicer iz prve, da je trivialna literatura konkreten historičen ali zgodovinski pojav, kot avtor rajši pravi, ki terja ustrezen zgodovinski pristop, in druge, da je vrednostno stališče do trivialne literature za znanstveno obravnavo tega predmeta

neustrezno. Čeprav je celo sam pojem trivialna literatura po svojem izvoru vrednostni pojem, so kriteriji, ki so ga nekoč konstituirali, neveljavni, tisti, ki veljajo danes, pa bodo čez nekaj let le še preteklost. Omenjeni odločitvi sta torej med seboj povezani, saj je prav spoznanje o zgodovinski, ali recimo raje historični, relativnosti vrednot v očitnem nasprotju s Hladnikovim prizadevanjem po objektivnem, znanstvenem pristopu. Neizogibna posledica ukinitve vrednotenja pa je seveda tudi ukinitve dihotomičnosti literature, za katero se zavzema, čemur pa bi v skrajni konsekvenci sledila tudi ukinitve trivialne literature kot posebnega raziskovalnega področja. Zanimivo in za slovensko zamudništvo značilno je, da se že prva celovita slovenska analiza trivialne literature, ki naj bi šele konstituirala svoj predmet, sooča z nemožnostjo oziroma z odpovedjo svojemu predmetu. Vendar Hladnikovo stališče oziroma izpeljava v resnici ni tako radikalna, kot bi lahko pričakovali, temveč je intencija ukinitve vrednotenja, kot bomo skušali pokazati, nekje drugje.

Iz pregleda razlag trivialne literature opazimo, da avtor teorijam trivialnega kot takega, se pravi raznim filozofskim oziroma estetskim in formalnoestetskim ali stilističnim razlagam ne zaupa preveč, saj, če nekoliko parafraziramo njegovo misel, »ne dajejo trdnega zagotovila, da trivialne kategorije ne veljajo tudi za marsikatero resno in sloveče delo« (str. 39), kar seveda pomeni, da ne vzpostavljajo dovolj prepričljivo mejo med trivialnim in netrivialnim. Nekoliko bolj niha njegov odnos do socioloških raziskav, ki v sodobnem raziskovanju trivialne literature, kot poroča Hladnik, prednjačijo številčno in po teži. Pri marksistično orientiranih teoretikih, ki razkrivajo trivialno literaturo kot manipulirajočo in konformistično, ga v skladu z lastno odpovedjo vrednotenju moti pretirano negativno odklanjanje množične literature, torej njihova eksplicitna »ideološkost«. Tudi ta

je zgodovinsko pogojena, nakazuje Hladnik s pripombo, da izhaja nezadovoljstvo nad trivialno literaturo iz nezadovoljstva intelektualca nad izgubo svojega monopolnega, elitnega položaja v literarni produkciji, in s citatom, da je problem trivialne literature v resnici problem njenega teoretika in ne bralca (str. 25). Zato je bolj naklonjen »nevtralnemu« stališču, kakor lahko razberemo iz dopolnila delovne definicije, da je trivialna literatura pač literatura s socialno-psihološko uporabno vrednostjo, ki, kot sledi nekaj strani dalje, ideološko neobremenjeno zadovoljuje neko osnovno človeško potrebo – po zabavi, katere temelj so tri vrste vznemirljenosti: radovednost, napetost in ljubezenska razneženost, pri tem pa prvi dve zadovoljujeta še človeško željo po novem in imata inovativno vlogo. Kljub temu ne odkloni definitivno dognanj prvih, saj v »relativizirajoči« definiciji potrди kič tudi kot »ideološko« vprašanje. Zunaj pomislekov ostaja tisti del socioloških raziskav, ki s pomočjo statističnih metod raziskujejo produkcijo, distribucijo in konsumpcijo trivialne literature.

Namesto prevzemanja kontradiktornih in le posamezne aspekte trivialne literature upoštevajočih teorij, tudi semiotičnih in informacijsko-komunikacijskih, predloži Hladnik pragmatično delovno definicijo, da je trivialna literatura tista, ki je bila iz estetskih, funkcionalnih razlogov ali zaradi množičnosti kdaj razvrednotena, ali v drugi varianti, da je trivialna literatura vse, kar je bilo kdaj tako imenovano (od druge polovice 18. stol. dalje; str. 12). Prednost te definicije je ravno njena pragmatičnost, »ki dovoljuje, da niti avtorjem niti posameznim delom razen slovesa ni potrebno nobeno drugo zagotovilo, da sodijo res na področje trivialnosti« (str. 39). O tem, kdaj je bila trivialna literatura razvrednotena ali tako poimenovana, in o »slovesu« posameznih avtorjev ali literarnih del pa govori seveda zgodovina, oziroma če smo natančni, pravzaprav celo literarna zgodovi-

na sama. To pomeni, da za ugotavljanje trivialnosti literature ni potrebna posebna teorija trivialne literature, temveč lahko to nalogo opravi literarna zgodovina. To pa še naprej pomeni, da moramo Hladnikovo misel, da je perspektiva literarne vede ukinitve dihomičnosti in enakopravno obravnavanje obeh področij literature, prevedeno prebrati takole: perspektiva literarne vede je vključitev trivialne literature v literarno zgodovino, ali še drugače povedano, prevrednotenje in afirmacija trivialne literature v instituciji nacionalne literarne zgodovine, ki jo avtorjev pregled trivialne literature v slovenščini v zadnjem poglavju tudi že udejanja. Afirmacija pa seveda ne bi bila mogoča, če vrednotenje ne bi bilo ukinjeno, ali vzvratno gledano, ukinitve vrednotenja služi afirmaciji trivialne literature v območju literarne zgodovine. S tem je ideološki krog Hladnikovega razpravljanja o teoriji trivialne literature sklenjen, hkrati pa nas avtorjeva izjava o »izbrani« delovni definiciji (str. 39) razvezuje, saj nas tolerantno opozarja na možnost drugačnega izbora, in jo lahko razumemo kot namig o dopušcanju drugih, enako veljavnih teorij. V ilustracijo še kratka opomba: spriči kategorične izločitve vrednotenja in njegove ukinitve je simptomatično, da se prav to vrinja v obe Hladnikovi definiciji: v že večkrat ponovljeno delovno definicijo, pa tudi v dopolnilno, ki definira trivialno literaturo kot literaturo s socialno-psihološko uporabno – vrednostjo.

V poglavju o zgodovini trivialne literature najprej omeni nezadostnost t. i. avtorskega principa, ki izpusti iz svoje obravnave celoten delež sodobne, v pravem smislu množične trivialne literature, kjer je avtorstvo docela irelevantno, zato se sodobnejše smeri raziskovanja nujno poslužujejo raznih statističnih metod in postajajo tako zgodovine izdajateljskih, produkcijskih in distribucijskih načinov (str. 38). Ugotavlja, da je klasična zgodovina trivialnega domena ger-

manistike, kjer je pojem sploh nastal, ter da mednarodna zgodovina celotnega toka manjvredne literature do danes še ni bila napisana. Potem pa se naveže na svojo delovno definicijo, ki kot trivialno registrira zelo heterogeno gradivo, zato poudarja, da je za zgodovinski pristop nujno opazovanje razvoja posameznih zvrsti in oblik, predvsem proznih, kot so roman, novela in druga kratka pripovedna proza. Celotno področje deli tematsko na dva dela, na ljubezenski in pustolovski, zlasti v zadnjem času pa so pogosti tudi mešani žanri, včasih v značilni zgodovinski preobleki.

Sledi pregled posameznih zvrsti in žanrov trivialne literature, ki se bolj ali manj drži uveljavljene sheme z upoštevanjem predhodnikov in drugih virov zvrsti, opisom reprezentativnega modela, navedbo značilnih predstavnikov in ugotavljanjem eventualnega prehoda v druge, novejšje žanre, vselej pa skuša s številčnimi podatki ilustrirati množično razširjenost obravnavanih tekstov. Avtor se drži v teoretskem delu vpeljane historične zametive (druga polovica 18. stol.), sporne avtorje ali dela pa največkrat lahko uvrsti med predhodnike ali med vzornike »trivialnim« piscem. Na koncu pregleda doda še tisti tok, ki je trivialen ne zaradi teme in načina obdelave, temveč predvsem zaradi množičnosti, torej kolportajni roman in še njegovo sodobno varianto – trafikarski roman, najznačilnejši, čeprav ne edini način distribucije večine današnjih trivialnih žanrov.

Iz zgodovinskega pregleda je razvidno, da Hladniku njegov kriterij trivialnosti, tj. »sloves«, popolnoma zadošča, če gre za avtorje in dela, o katerih je literarna zgodovina enotnega mnenja. Težje pa je takrat, kadar ni tako, npr. pri avtorjih, ki so jih rigorozni nemški teoretiki razglasili za trivialne, posamezne nacionalne literarne zgodovine pa jih obravnavajo kot enakovredne pisce, kakor to velja npr. za Walpola, Sterna, Dumasa, Sienkiewicza in druge, ali kadar je za trivialno razglašena celotna zvrst,

npr. zgodovinski roman. O tem vprašanju ne želi niti ne more reči nič eksplicitnega (str. 39), ampak nanj odgovarja le implicitno s svojim zgodovinskim pregledom. Dejstvo, da so nekateri od teh avtorjev vanj uvrščeni, drugi pa izpuščeni, pa posredno kaže na to, da obstajajo še neki drugi kriteriji, ki jih Hladnik še dodatno upošteva v svoji zgodovini trivialne literature, le da ostajajo na žalost zamolčani.

Naslednje poglavje je posvečeno pregledu pogledov na trivialno literaturo pri nas. Hladnik skrbno zasleduje, kako so se oblikovali pomeni posameznih terminov, in skuša tako prikazati evolucijo pojmovanj o trivialni literaturi na Slovenskem. Omenja presenetljivo, a v specifičnih nacionalnih in zgodovinskih razmerah vendarle razumljivo strpnost do trivialne ali, kot so jo takrat označevali, poljudne oz. ljudske literature, pa tudi bolj značilno vrednostno odklonilno stališče do kiča, šunda in plaže nekaj desetletij kasneje. Kot tehtnejše teoretične prispevke omenja iz obdobja pred drugo vojno zlasti članke Frana Čibeja in Melitte Pivec-Steje, iz obdobja po drugi vojni Jara Dolarja in pripravljalce razstave kiča v etnografskem muzeju leta 1971, kot primer mišljenja, da je trivialna literatura nadčasovni oz. vsečasovni pojav, pa Kmeclovo delo *Od pridige do kriminalke* in esej Branka Rudolfa *Kič in razstava kiča*. Novejših del s to problematiko Hladnik ne navaja.

Zgodovina trivialne literature v slovenščini je napisana po modelu splošne zgodovine, ki smo ga že opisali, le da so v pregledu posameznih zvrsti devetnajstega stoletja, ponekod pa tudi dvajsetega upoštevani tudi slovenski prevodi tujih del in avtorjev. Na to posebnost opozarja že naslov, avtor pa svojo odločitev podkrepljuje z dejstvom, da je bila tovrstna slovenska produkcija nadvse maloštevilna, pa še z že omenjeno tezo, da ni važen avtor, temveč bralec. Pri nas lahko govorimo o trivialni literaturi šele od 19. stoletja dalje in rečemo lahko, da je Hladnikov pregled

zlasti za starejša obdobja nadvse izčrpen, saj skuša registrirati prav vse, kar je bilo trivialnega objavljeno, medtem ko so novejša obdobja in naša sodobnost bolj skicirana in ne vključujejo več prevodov. Med današnjimi zvrstmi je poudarjena predvsem trafikarska literatura, avtor pa najde pri nas tudi značilne primere množične distribucije trivialne literature: mohorjanske večerniške povesti, podlistke in kolportažo, v novejšem času pa knjižni klub Svet knjige. Če je bila splošna zgodovina trivialne literature pretežno zgodovina trivialnega romana, pa gre pri Slovencih (vsaj v 19. stoletju) pretežno za zgodovino krajših proznih zvrsti, zlasti povesti. Tudi tokrat deli žanre na pustolovske in ljubezenske, še največ pa je mešanih, in to v različnih kombinacijah. Avtor ugotavlja, da sta pri Slovencih največji razcvet doživeli zlasti zgodovinska in vaška povest. Toda ravno z njima v zvezi se pojavljajo tudi največji problemi. Ob popolnem pomanjkanju raziskav trivialnega pri nas se Hladnik znajde v nenavadnem položaju, da mu »trivialni« sloves dela in avtorja ne more kaj dosti pomagati, saj ima takšen sloves le malokatero delo, ki je, zlasti ob naslonitvi na nemške teoretike in zgodovinarje, očitno trivialno. Zaradi svoje siceršnje teoretske zastavitve pa tudi ne more in ne sme tega slovesa podeljevati on sam, če pač želi ostali zvest odločitvi, da ne vrednoti. Tako se mora Hladnik ravno ob zgodovinski in vaški povesti, ob imenih, kot so Jurčič, Tavčar, Stritar, Bevk, če omenimo samo najbolj delikatna, zateči k temu, da predvidi poleg trivialne tudi netrivialno vaško in zgodovinsko povest in se s tem pregreši zoper lastno stališče o neustreznosti dihomičnega ločevanja literature. Dlje pa Hladnik ne gre. Iz nekaj namigov, ki jih tu in tam vendarle navrže, lahko razberemo nekaj dodatnih kriterijev trivialnosti oziroma netrivialnosti, ki jih avtor tokrat celo izrечно navaja (npr. psihologiziranje, ironija, jezikovno eksperimentiranje, izrazita fabulativnost,

pretirana sentimentalnost). Na podobno dilemo naleti tudi pri ljubezenskem romanu, ko primerja shemi romanov Pavline Pajkove in Josipa Jurčiča, vendar tu problem reši drugače: gre za dva različna tipa ljubezenskega meščanskega romana. Sledi še obsežna in skrbno sestavljena bibliografija, kazala ter še avtorjev povzetek v nemščini.

Za konec naj zapišemo, da bi bilo vendarle preenostransko presojati Hladnikovo delo samo skozi tukaj uporabljeno optiko. Nikakor namreč ne moremo spregledati vrste njegovih odličnih lastnosti, npr. izčrpnosti, izredne informativnosti in tudi duhovitosti, če omenim le nekatere, njegova neprecenljiva zasluga pa je v tem, da je zlasti v svojem zgodovinskem delu zbralo in primerno uredilo skoraj nepregledno množino gradiva, kar še posebej velja za slovensko območje. Prav zadnje poglavje Hladnikove *Trivialne literature*, ki obenem pomeni sintezo avtorjevih prizadevanj, je tako tudi najboljši in najpomembnejši del knjige.

K terminološkemu razglabljanju še kratek jezikovni pomislek: ker lahko izraze masa, masovnost, masovna literatura, masovna kultura ustrezno nadomestimo s slovensko množico, množičnostjo, množično kulturo itd., bi bilo morda bolje, če bi Hladnik rajši uporabljal le slovensko, v strokovni literaturi in javni rabi že docela uveljavljeno izrazje.

Alenka Koron

Gregor Kocijan
KRATKA PRIPOVEDNA
PROZA OD TRDINE
DO KERSNIKA
DZS, Ljubljana 1983

Knjiga Gregorja Kocijana *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika* je precej podrobna analiza reprezentativnega in celo prelomnega segmenta slovenskega proznega pisanja. Avtor se sicer ne ustavlja samo pri najpomembnejših piscih tega obdobja in predstavi

tudi manj in malo pomembne avtorje, vendar pa tvorijo središče analize vendarle najpomembnejši pisci, ki so odločilno izoblikovali slovensko kratko prozo v tem času, se pravi zlasti Jenko, Jurčič, Kersnik in Tavčar.

Tu nas zanimajo predvsem tisti vidiki in problemi, ki se odpirajo ob avtorjevih ugotovitvah in prese-gajo čisto slovenistični kontekst. Razumljivo je, da taki vidiki pogosto ne morejo biti v ospredju dela, pač pa se pogosto odpirajo ob glavnem toku raziskave.

Z analizo del pride avtor do vrste ugotovitev, ki jih razdeli v tri sklope: gre za zvrstno opredelitev kratke proze, za posebnost njenega statusa v primerjavi z daljšimi teksti in za literarnozgodovinsko opredelitev del v ožjem pomenu besede.

Ob literarnozgodovinski opredelitvi gre seveda predvsem za pojma romantike in realizma. Avtor ugotavlja, da je bila kratka proza stilno sicer hibridna, da pa je bila hkrati »pomembna nosilka stilnih inovacijskih procesov v svojem času« (str. 259), se pravi, da je v njej mogoče zaslediti močno težnjo k realističnosti. Ob zaključku obdobja, pri Kersniku in Tavčarju, pa je s poudarjeno subjektivizacijo odprla nove možnosti v smeri simbolizma in deloma tudi naturalizma. Ob tem pa se vendarle zdi, da avtor uporablja literarnozgodovinske termine precej ohlapno oz. neobvezno, z drugimi besedami, da v obravnavani knjigi pojma romantika in realizem nista trdno opredeljena, pač pa nastopata bolj kot zbirni oznaki za nekatere lastnosti in slogovne posebnosti teksta.

V delu najdemo tudi vrsto zelo zanimivih ugotovitev o posebnem položaju kratke proze znotraj proznega pisanja. Medtem ko je bila daljša proza določena z didaktičnostjo ali pa s politično in nacionalno funkcijo, se je kratka proza temu izmikala; avtorjem je omogočala osredotočenje na »bivanjske in druge stiske« oseb, deheroizacijo junakov, intimnejšo zvezo med avtorjem in liki itd. Avtor to razmerje označuje takole: »Prevladu-

joča varianta daljše prozne pripovedi je v večji meri postala medij politične, nacionalne in socialne afirmacije in je bila kot literatura v službi konstituiranja slovenske nacionalne skupnosti, medtem ko je kratka v svojem (najvidnejšem) kakovostnem delu težila, da bi oblikovala pripovedno prozo (literaturo) kot pripovedno prozo (literaturo) in se otrsela pragmatično-utilitarnih in didaktično-razsvetljenjskih primesi, ki so jih vsiljevale družbeno-nacionalne razmere in potrebe.« (str. 258) Zdi se, da se te ugotovitve skladajo s tezami o prehodu (slovenske) literature od literature kot načina biti ideje (kar v slovenskih razmerah pomeni predvsem njeno nacionalno-konstitutivno funkcijo) k literaturi kot literaturi. Toda analize posameznih tekstov odpirajo možnosti tudi za drugačen, morda celo aktualnejši pristop, namreč za literarnosociološko analizo posebnosti funkcioniranja ideologije v dolgi in kratki prozi.

Tretji sklop ugotovitev se tiče zvrstne opredelitve kratke proze. Tu gre pravzaprav za začetne probleme knjige, za vprašanje opredelitve samega predmeta raziskovanja. Ob tem je avtor naletel na vrsto težav, kajti obravnavani teksti se pogosto izmikajo natančni zvrstni opredelitvi, deloma zato, ker žanrske opredelitve tu ne funkcionirajo kot sistem strogih pravil, pogosto pa tudi zaradi šibkosti piscev ipd. Po drugi strani pisatelji sami uporabljajo vrsto žanrskih oznak, to pa spet nedosledno, ohlapno, tudi netočno. Ob tem se odpira več različnih možnosti. Tako je npr. mogoče razviti mrežo zvrstnih in žanrskih pojmov in s takim trdno definiranim izhodiščem začeti analizo konkretnega materiala. Toda taki trdno definirani pojmi bi se verjetno ob konkretnih analizah izkazali za preozke, tako da ne bi mogli zajeti posebnosti dela in bi analizo navsezadnje onemogočali. Avtor se je odločil za ravno nasprotno možnost. Za osnovo je vzel razdelitev proze na dolgo, srednjo in kratko; temeljni kriterij za to

razdelitev je torej dolžina, obseg teksta. Tako ima kratka proza obseg od približno 1000 do približno 8000 besed. Takšna opredelitev se lahko zdi preširoka in preohlapna, da bi mogla natančneje določiti strukturo konkretnega teksta (in res je mogoče pod pojmom kratka proza že samo v obravnavanem obdobju zbrati zelo raznolike tekste). Toda avtor meni, da taka rešitev ni le formalistična. »Dolžina besedila (...) se je pokazala kot zelo pomembna prvina, kot ena od determinant, ki pogojujejo izbor pripovednih postopkov. Dolžina, pripovedni postopki in avtorjevi vsebinski cilji so v dialektičnem razmerju.« (Str. 9) Z drugimi besedami, sorazmerna kratkost teksta že sama po sebi terja določene značilnosti in pripovedne postopke (in obratno). Avtor kot običajne značilnosti kratke proze ugotavlja mdr. zgoščenost, osredotočenost na odločilni dogodek, enoprarnost pripovedi, osredotočenost na posameznika, poudarek na središčni osebi itd. Pomembno pa se zdi, da avtor ne zanemarja še nekega drugega zanimivega vidika, namreč vprašanja, zakaj je posamezni pisec dal svojemu tekstu neko zvrstno določilo; opozorila na to lahko najdemo ob analizah posameznih tekstov.

Knjigi je dodana tudi natančna bibliografija slovenske kratke proze od leta 1850 do leta 1891.

Igor Zabel

LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE EN FRANCE
Aspects et problèmes
Paris, SFLGC, 1983

Francosko združenje za primerjalno in splošno književnost (SFLGC) je pred kratkim izdalo za seznanjanje z razsežnostmi stroke silno zanimivo in pomembno delo. Zbornik, ki predstavlja raziskave na različnih francoskih univerzah, kaže na vlogo primerjalne književnosti v francoskem visokem šolstvu. obenem pa seveda razkriva

temeljne usmeritve in iskanja, ki so svojska za francoski prostor. V prvi vrsti že samo ime združenja, nato pa naslov zbornika kažeta, da komparativistika v Franciji prav z uvajanjem oznake »splošna književnost« skuša opravičiti svojo naravnost, ki metodološko ni samo ali pretežno komparativistična, vsaj v klasičnem razumevanju ne. Obravnava ene same teme, ene same književnosti je na prvi pogled za strogo pojmovano stroko manj zvesto početje. Predvsem pri seznanjanju z nefrankofono ali zunaj Francije nastajajočo književnostjo pa je v deželi, kjer je poznavanje tujih jezikov majhno (na kar opozarjajo tudi avtorji prispevkov v zborniku), primerjalna književnost vendarle edina veda, ki jo je mogoče poklicati na pomoč. Kaže, da so to temeljne dileme, ki v zborniku jasno prihajajo do izraza. Težnjo, da bi se v sami komparativistiki pogosteje ukvarjali tudi s francosko književnostjo, sodelujoči nekako opravičujejo s premikom, do katerega je prišlo v sami stroki: preseganje imanentnega branja, vračanja k višji stopnji zgodovinske je nujno pogojeno s širjenjem vede k drugim humanističnim znanostim. Kulturna antropologija, o kateri je že v poznih petdesetih letih govoril Lévi-Strauss, postaja zdaj ime za spremembe v stroki in za nove usmeritve, ki so predvsem s prodorom semiotike poudarile nujnost interdisciplinarnosti. Širše gledanje, postavljanje literarnega (ali kar splošneje knjižnega) dela, čeprav recimo samo francoskega, v odnos predvsem z miti pa je usmeritev, ki prihaja vse bolj do izraza. Pri tem je morda še najbolj v ospredju dejavnost univerze Paris IV, čeprav v zborniku zelo lepo prihaja do izraza tudi sorodno raziskovanje v Grenoblu, Aix-en-Provence, Nici. Bolj izrazito komparativistično usmeritev kaže univerza Paris III (Sorbonne Nouvelle), ki v tem ostaja zvesta svojemu velikemu sodelavcu Etiemblu: njegovemu odpiranju za neznane kulture in zapostavljene književnosti. Najbrž ni naključje, da je

prav tu v ospredju skrb za tretji svet, za luzofono in afriško književnost, kar še posebej kaže, kako zelo komparativistika prekriva in srka vase področja raziskav, ki bi na francoski univerzi morda zaslužila samostojno mesto. Tretji veliki sklop pomenijo raziskave, ki povezujejo literaturo z drugimi umetnostmi, njihov prodor v francosko primerjalno književnost pa je zagotovo podprl prav razmah semiotike. Ob odpiranju literature navzven ne gre zanemariti zanimanja za trivialno literaturo in »paraliteraturo« (od stripov do policijskih ali znanstvenofantastičnih romanov).

V prvi sklop spraševanja, ki zadeva prej splošno kot primerjalno književnost, sodi tudi literarna teorija, ki je na univerzi potisnjena kar nekam v ozadje in omahuje med različnimi metodami, tačas ko raziskovalci – semiotiki izven same univerze zanj ponujajo izvrstne rešitve; tudi tu se kaže posebna lastnost francoskega visokega šolstva, ki se zapira vase in se v marsičem postavlja na stališče samozadostnosti. Tudi v drugem velikem sklopu, bolj izrazito komparativističnem povezovanju z drugimi kulturami, se kaže podobna težnja; študentje se le v redkih primerih ukvarjajo z izvirniki, in pri odpiranju za druge je nato v ospredju že spet kultura nekdanjih kolonij, torej tista usmeritev, proti kateri je tako odločno nastopal Etiemble. Zbornik daje slutiti, da sodelujoči avtorji pripisujejo velik pomen in možnost za preseganje dosedanjih okvirov stroke prav interdisciplinarnosti in vključevanju obstranskih književnih pojavov.

Če upoštevamo, da si je v zadnjih dvajsetih letih francoska komparativistika priborila prostor na približno štiridesetih univerzah, kot samostojen študij pravzaprav šele v podiplomski usmeritvi, laže razumemo metodološka in vsebinska omahovanja. Med dodiplomskim študijem je primerjalna književnost vključena v usmeritev »moderna književnost« (Lettres Modernes) in je tako v mnogočem od-

visna od vodilnega predmeta, francoske književnosti. Pretežni del raziskav, ki so navedene v zborniku, prekriva torej magistrske in doktorske študije, tu pa usmeritev pogosto narekujejo sami udeleženci v študijskem procesu, med katerimi je poleg Francozov tudi zelo veliko tujcev.

Kot zagotavlja urednik pričujočega dela Daniel-Henri Pageaux,

COWRIE

A Chinese Journal of Comparative Literature.

I, št. 1, 1983. Urejata Sun Jingyao in Mark Bender. Izdaja The Guangxi University Comparative Literature and Translation Center, Nanning, Guangxi, LR Kitajska.

Za prvo komparativistično revijo, tiskano v Ljudski republiki Kitajski v angleškem jeziku, so ustanovitelji izbrali slikovit naslov – kavri je morski polžek, porcelanaste hišice teh polžkov so v južni Aziji nekoč rabile za denar, še danes pa ponekod veljajo za simbol plodnosti in za priljubljeno sestavino nakita. Gre torej za majhen, a pomenljiv začetek znanstvene izmenjave: revija, ki naj bi zaenkrat izhajala enkrat letno, je drobna, žepnega formata, obsega manj kakor šest avtorskih pol, ima pa dovolj bogato in zanimivo vsebino.

Urednika v uvodnih besedah k prvi številki opisujeta zasnovo: revija naj bi omogočala letni pregled nad poglavitnimi dogodki in dosežki kitajske komparativistike. Temu ustrezno nameravata objavljati v njej razprave, prevedene iz sodobnih kitajskih publikacij, pomembne referate z znanstvenih srečanj in obvestila o sprotnih dogodkih. Poudarjata tudi, da želita spodbujati stike med znanstveniki po vsem svetu, zato jima bodo dobrodošli odzivi oziroma dopisi iz tujine kakor tudi stiki s kitajskimi znanstveniki iz močnih komparati-

naj bi ta obračun s stroko sprožil razmislek predvsem o njenem razvoju in njeni prihodnosti: prvi poskus zaokrožitve naj bi obenem bil že gibalo za spremembe, najbrž tudi v smeri razčiščevanja obsega in vloge francoske komparativistike.

Metka Zupančič

vističnih središč v Hong Kongu in na Taiwanu ter od drugod.

IZ REVIJ

Kitajska komparativistika ima sicer tako po mnenju urednikov kakor po navedbah Yuana Haoyija, ki je napisal za nastopno številko Cowrie najobsežnejši prispevek – *Pregled sodobnega razvoja primerjalne književnosti na Kitajskem* – že večstoletno tradicijo z več obdobji razcveta, a tudi z več obdobji mrtvila ali celo popolne prekinitve. Sedanja renesansa, katere izraz in hkrati pospeševalec naj bi bil Cowrie, se je začela leta 1977. Odtlej so do začetka leta 1983 izšle 103 kitajske znanstvene publikacije s tega področja, ki nakazujejo posebnosti oblikujoče se kitajske komparativistične šole. Ta združuje tri poglavitne smeri: raziskovanje vplivov, paralel in prevodov, goji pa tudi literarno teorijo. Prevladujejo raziskave vplivov – med omenjenimi 103 razpravami jih je kar 60. Ob njih omenjajo še primerjave med kitajsko in »zahodno« literarno teorijo, med kitajsko in nemško, kitajsko in angleško literaturo itd.

Razprave, ki jih v prvi številki objavlja Cowrie, seveda vsaj do neke mere odsevajo to stanje, kažejo pa, da uredništvo ne podpira in ne misli gojiti predvsem odkrivanja vplivov, pač pa mu gre za bolj ali manj uravnovešeno prikazovanje podobnosti in razlik pri posameznih literarnih pojavih in postopkih. Tako piše Quian Zhongshu o *Sinesteziji* v kitajski in v »zahodni«, tj. zahodnoevropski poezi-

ji. Zhong Jingwen poroča o *Prvotnem pojmovanju podobnosti in razširjenosti mitov*, predvsem mita o vesoljnem potopu. Yang Jiang razpravlja o ljubezenskem razmerju med junakom in junakinjo posebnega tipa v različnih kitajskih in evropskih delih, naslov pa je svojemu eseu izbral po Castelvetrovi definiciji umetnosti, *Umetnost in premagovanje težav – Sanje v rdeči sobi*. Za te razprave je značilno, da se ne omejujejo niti na posamezne nacionalne književnosti niti na posamezna zgodovinska ali stilna obdobja, ampak opazujejo »podobnosti in razlike« v nadvse širokih okvirih. Ožje področje zajemata zadnji dve razpravi. Fang Ping se poteguje za analitične komparativistične postopke, ki naj dopolnjujejo deskriptivno ugotavljanje vplivov in vzporednosti. Svojo študijo o alienaciji, izraženi v Pu Songlingovi zgodbi o dečki, ki se po travmatičnem doživetju spremeni v črčeka, in v podobni preobrazbi Kafkovega Gregorja Samse, je naslovil *Nov pogled na »Črčeka« – primerjalna književnost je »razmišljajoča književnost«*. »Združene sile alienacije« opazujeta tudi avtorja Sun Jingyao in Xiong Yin, ki sta svojemu prispevku dala zgovoren naslov *Samodestrukcija in kurtizana – kaj povezuje usodi Du Shiniang in Marguerite Gautier?* Tako kakor Fang Ping se izrecno navezuje na Marxovo teorijo družbenega razvoja in imata literarno delo za upodobitev realnih zgodovinskih razmer.

Na zadnjih treh straneh revije so zbrana kratka obvestila o novejših kitajskih komparativističnih publikacijah, prireditvah in drugih do-

godkih. Tu zvemo, da so se prvi redni komparativistični kurzi začeli l. 1981 na univerzah v Guangxiju in Heilongjiangu, potem še na drugih univerzah in različnih specializiranih visokih šolah v Pekingu, Šanghaju itd. L. 1982 so pri pekinški univerzi izšli *Eseji o primerjalni književnosti* s 15 prevedenimi prispevki tujih avtorjev. Junija 1983 je bilo v Tianjinu vsekitajsko komparativistično srečanje, na katerem se je zbralo 140 kitajskih znanstvenikov in prebralo 79 referatov. Avgusta 1983 je bilo v Pekingu (Beijingu) kitajsko-ameriško komparativistično srečanje z 20 referati o literarni teoriji, literarnem primerjanju, literarnih zvrsteh itd.

Videti je torej, da se kitajska komparativistika dejansko še opira na tradicionalno francosko šolo, želi pa se povezati s sodobnejšo ameriško (Wellek, Remak, Weisstein itd.), vendar v sorazmerno skromnih, stvarnih, delovnih okvirih, brez bučnih parol in velikih kampanj. Tudi revija Cowrie očitno sledi načelu »malo, toda dobro«. Dober prevod petih kitajskih razprav z zelo različnih področij v angleščino je vsekakor pomemben dosežek, posebno, ker gre za precej drugačen način mišljenja in pisanja, kakor smo ga vajeni v današnji »zahodni«, tj. evropski in severnoameriški znanstveni literaturi. S tem ni mišljena razvlečenost, ampak prej zgoščenost in svojevrstna slikovitost. Razprave učinkujejo skoraj kot izvlečki obsežnejših besedil – morda je to vzrok, da jim v nasprotju z ustaljeno »zahodno« konvencijo niso dodani povzetki.

Majda Stanovnik

UDK 840-31 Rousseau 7 Nouvelle Héloïse: 886.3-3 *1860/1880*
sentimentalno slovensko pripovedništvo (1860/1880) in evropski sentimentalni roman
(Rousseau, Nouvelle Héloïse: Goethe, Werther)

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.

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

VZOREC »NOVE HELOIZE« V MLADOSLOVENSKEM PRIPovedNIŠTVU

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, str. 1-13

Razprava obravnava recepcijo prvin sentimentalizma v slovenskem pripovedništvu 2. polovice 19. stoletja, predvsem v tistem tipu romana in novele, kjer so izražene razne-roma čisto; kot vmesni člen upošteva nemško oz. avstrijsko sodasno pripovedništvo in romane Turgenjeva. Izmed pripovednih vzorcev, ki jih je ustvaril klasični sentimentalni roman, je bil za slovenske razmere najustreznejši tisti iz *Nove Héloize*. Njegova meščansko demokratska idejnost se je modermizirala v smislu slovenskega liberalizma in narodno prebudnega zanosa. Med 1860 in 1880 se je ta vzorec izoblikoval v dveh variantah: v pesimistični s tragicinim izidom (kombiniran tudi z motivi iz *Wertherja*) in v optimistični z narodnopoljevalno poanoto, ki se izteče v idilo (analogno z nemškimi romanom o vzponu krepostnega meščana). Ta osrednji vzorec našega zgodnjemščanskega romana začne razpadati, ko se razveljavi mit mogočnega ljubzenskega čustva, ki premaguje stanovske pregrade, in ko se idealni junak estično degradira; tedaj ga nadomesti drug vzorec z aktualno tematiko (kriza meščanske moralne in zakona).

UDK 141.32 (497.12) : 886.3 (05) *1957/1964* Rus V., Kermauner I., Pučnik J., Kozak P., Kos J.

eksistencializem in marksizem v filozofskih, socioloških in estetskih spisih v Reviji 57 in v Perspektivah (Rus V., Kermauner I., Pučnik J., Kozak P., Kos J.)

VASIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Prijateljstva 11

EKSISTENCIALIZEM V MIŠLJENJU REVIJE 57 IN PERSPEKTIV

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, str. 14-23

Vodilni avtorji filozofskih, socioloških in estetskih spisov v Reviji 57 (1957-1958) in v Perspektivah (1960-1964) so razvijali svoje mišljenje v dialogu tako z uradnim marksizmom kakor s subjektivističnim eksistencializmom začetne faze. Njihova pozornost pa je veljala tistim postavljam obema miselnim tokov, ki so nakazovale njuna možna stališča. To so: koncept alienacije; odklanjanje zasebne lastnine in polščanja na individualnem in družbenem nivoju; spreminjanje sveta in človeka v smeri socializma; odklanjanje avtonomnega, absolutno svobodnega posameznika. Iz teh izhodišč so se oblikovale posamezne, bolj ali manj blizu eksistencializmu zasnovane miseljske variante in aplikacije na razna področja družbenega in kulturnega življenja.

CDU 141.32 (497.12) : 886.3 (05) » 1957/1964* Rus V., Kermauner T., Pučnik J., Kozak P., Kos J.

existentialisme et marxisme dans les articles philosophiques, sociologiques et esthétiques des revues *Revija 57* et *Perspektive* (Rus V., Kermauner T., Pučnik J., Kozak P., Kos J.)

VASIĆ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Prijateljstva 11

EXISTENTIALISME DANS LA PENSÉE DES REVUES

» *REVJA 57* » ET » *PERSPEKTIVE* »

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, p. 14-23

Les auteurs principaux des traités philosophiques, sociologiques et esthétiques publiés dans *Revija 57* (1957-1958) et *Perspektive* (1960-1964) ont développé leur pensée au cours du dialogue critique simultané avec le marxisme officiel et l'existentialisme de sa phase strictement subjective. Cependant, au centre de leurs pré-occupations se trouvaient certains postulats convergents des deux courants: le concept de l'aliénation; le refus de la propriété privée et de la possession au niveau individuel et social; le changement du monde et de l'homme vers le socialisme; le refus de l'individu autonome, absolument libre. A partir de ce fond se sont formées plusieurs variations de pensées et d'applications aux divers domaines de la vie culturelle et économique.

Résumé

CDU 840-31 Rousseau 7 Nouvelle Héloïse: 886.3-3 » 1860/1880*

prose sentimentale slovène (1860/1880) et roman sentimental européen (Roussseau, Nouvelle Héloïse; Goethe, Werther)

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za germanistiko, Aškercova 12

LE MODELE DE LA »NOUVELLE HELOÏSE« DANS LA PROSE DE L'ÉPOQUE DU MOUVEMENT DE LA »JEUNE SLOVÈNIE« (mladoslovenci)

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, p. 1-13

Ce traité parle de la réception des éléments du sentimentalisme dans la prose de la deuxième moitié du 19^e siècle, spécialement dans ce type du roman et de la nouvelle où ces éléments sont exprimés d'une manière plus ou moins claire. On y considère comme le lien intermédiaire la prose allemande, c'est-à-dire autrichienne contemporaine ainsi que les romans de Turgenjev. Parmi les modèles de la prose qui avaient été créés par le roman sentimental classique, ce fut celui de la *Nouvelle Héloïse* qui domine dans le libéralisme slovène et dans l'enthousiasme de l'éveil national. Entre les années 1860 et 1880, ce modèle s'est réalisé en deux variantes: dans celle pessimiste à l'issue tragique (combinée avec les motifs de *Werther*) et dans celle optimiste contenant une nuance qui va aboutir à l'idyle (par analogie avec le roman allemand décrivant l'essor du bourgeois vertueux). Ce modèle principal de la première époque de notre roman bourgeois commence à se dissoudre lorsque le mythe du sentiment d'amour violent, capable de surmonter les barrières des classes sociales perd sa valeur et lorsque le héros idéal est dégradé du point de vue éthique; alors il est remplacé par un autre modèle à une thématique actuelle (la crise de la morale bourgeoise et du mariage.)

Résumé

UDK 850-1 Dante 7 Divina comedia. Paradiso: 882-3 Gogolj Dostojevski, Belj, Pjlinjak, Bulgakov, Jerofejev
epška struktura Dantjevih »Nebes« in njen vpliv na razvoj ruskega romana (Gogolj, Dostojevski, Belj, Pjlinjak, Bulgakov, Jerofejev)

VERČ, I.

34100 Trst, Italija, Istituto di Filologia Slava, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi, via dell'Università 7

USODA DANTEJEVIH »NEBES« V RAZVOJNI POTI RUSKEGA ROMANA

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, str. 24-38

Razprava obravnava s tipološkega vidika usodo Dantjevih »Nebes«, v katerih se kot literarni element udejanja avtorjeva težnja po idealni rešitvi zastavljenih problemov. Funkcionalni premiki tega literarnega elementa so v razvojni poti ruskega romana vezani predvsem na različno zgodovinsko in poetološko danost dveh literarnih vrst, epa in romana, ki sta obenem tudi umetniška izraza različnega položaja človekove zavesti v srednjeveškem in renesančnem (tudi sodobnem) tipu kulture. Za Danteja se je idealna rešitev lahko udejanila le v krščanskih »Nebesih« v skladu z zaprtim epskim sveton, ki priznava veljavnost le lastnemu pogledu na svet in v katerega je Dante kot zgodovinski subjekt tudi sam vključen. Naslanjajoč se tudi na »strukturalno razpoko« Dantjeve pesnitve, ki Božansko komedijo odteguje od normiranih kanonov epske vrste, se je v eni izmed možnih razvojnih črt ruskega romana težnja po idealni rešitvi udejanila le kot neuspeh poskus absolutizacije lastne besede (v Bahtinovem konceptu); posebni položaj literarne vrste romana kot izraza čiste sedanjosti onemogoča namreč predlaganje dokončnih in enoznačnih rešitev.

UDK 886.3.091 : 323.1 : 301.152.2 (497.12)

teoretični temelji primerjalne literarne vede na Slovenskem v odnosu do nacionalnih problemov in socialnih pojavov

PIRJEVEC, D. (+ 1977)

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

SLOVENCI IN EVROPA

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, str. 39-49

Razprava pok. profesora primerjalne književnosti na ljubljanski univerzi, napisana l. 1966, zaključuje nove teoretične temelje primerjalni literarni vedi na Slovenskem, s tem da pojem literature opredeljuje v zvezi s kategorijama naroda in zgodovine. Narod je zgodovinski subjekt, ki ga določajo aktivizem, subjektivizem in svoboda. Pri majhnem, »zgodovinskem« ali »zamudniškem« narodu dobijo ta določila specifične poteze: temeljna struktura slovenske zgodovine je torej blokirano gibanje, kar vključuje redukcijo razvite družbe na gibanje in redukcijo njegove akcije na samoobrambo. V tako zamudnem svetu je položaj literature protislaven. Je glavna integracijska sila naroda, iz katerimi se narod utemeľjuje; vendar izreka tudi resnico tega zgodovinskega subjekta, ki se pojavlja kot blokirano gibanje. Kadar je ta resnica skrita, je literatura splošno priznana vrednota in deluje kot nacionalna mitologija, kadar pa literatura izreka resnico, pride v konflikt s tistim, česar izvor, temelj in smisel je. Na takšno pojmovanje literature se mora opreti tudi primerjalna literarna zgodovina in s tem preseči tradicionalno raziskovanje zvez in vplivov.

CDU 886.3.091 : 323.1 : 301.152.2 (497.12)

bases théoriques de la littérature comparée en Slovénie par rapport aux problèmes nationaux et aux phénomènes sociaux

PIRJEVEC, D. (+ 1977)

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

LES SLOVÈNES ET L'EUROPE

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, p. 39-49

Le traité du défunt professeur de littérature comparée à l'Université de Ljubljana, écrit en 1966, pose der fondements théoriques nouveaux à la science littéraire comparée en Slovénie en mettant la notion de littérature en rapport avec les catégories de la nation et de l'histoire. La nation est un sujet historique déterminé par l'activisme, subjectivisme et par la liberté. Dans une petite nation, «non historique» ou bien «retardée», ces catégories acquièrent des traits spécifiques: la structure fondamentale de l'histoire slovène est donc un mouvement bloqué ce qui embrasse la réduction de la société évoluée en mouvement et la réduction de son action en auto-défense. Dans un univers ainsi limité, la situation de la littérature devient contradictoire. La littérature est la force principale qui fait intégrer la nation, c'est la source, le fondement et le sens de son existence ou bien la fonction des valeurs spirituelles abstraites par lesquelles une nation se justifie tout en exprimant la vérité de ce sujet historique apparaissant comme un mouvement bloqué. Lorsque cette vérité est cachée, la littérature est une valeur généralement admise en fonction d'une mythologie nationale mais lorsque c'est la littérature qui exprime la vérité, elle se met en conflit avec ce dont elle est la source, la base et le sens. C'est à une telle conception de la littérature que doit s'appuyer l'histoire de la littérature comparée en dépassant la recherche traditionnelle des rapports et des influences.

Résumé

CDU 850-1 Dante 7 Divina comedia. Paradiso : 882-3 Gogolj, Dostojevski, Belj, Piljnjak, Bulgakov, Jerofejev

structure épique du «Paradis» de Dante et son influence sur l'évolution du roman russe (Gogolj, Dostojevski, Belj, Piljnjak, Bulgakov, Jerofejev)

VERČ, I.

34100 Trieste, Italia, Istituto di Filologia Slava, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi, via dell'Università 7

LE DESTIN DU «PARADIS» DE DANTE DANS L'ÉVOLUTION DU ROMAN RUSSE

Primerjalna književnost, 7(1984), 2, p. 24-38

On traite du point de vue typologique le dessin du «Paradis» de Dante où les tendances de l'auteur à résoudre d'une manière idéale les problèmes sont réalisées en tant qu'un élément littéraire. Dans l'évolution du roman russe, les changements fonctionnels de cet élément littéraire sont liés avant tout à l'existence de deux genres littéraires l'épopée et le roman étant à la fois l'expression artistique de la situation différente de la conscience humaine dans le type de la culture du moyen âge et de la renaissance (et aussi bien contemporains). Pour Dante, il n'y pouvait pas avoir de la réalisation de la solution idéale que dans un «Paradis» chrétien en accord avec l'univers épique renfermé n'admettant la validité que dans sa propre perspective du monde dans lequel Dante se trouvait enchaîné en tant que sujet historique. S'appuyant aussi sur «le défaut structural» de l'épopée de Dante éloignant la Comédie Divine des canons normatifs de ce genre épique, la tendance à la solution idéale se réalisa dans un des traits possibles de l'évolution du roman russe en tant qu'un essai non réussi de l'absolutisation du propre mot (au sens de Bachin): la situation particulière du genre littéraire de roman comme expression du présent pur rend impossible la proposition des solutions finales et unilatérales.

Résumé

