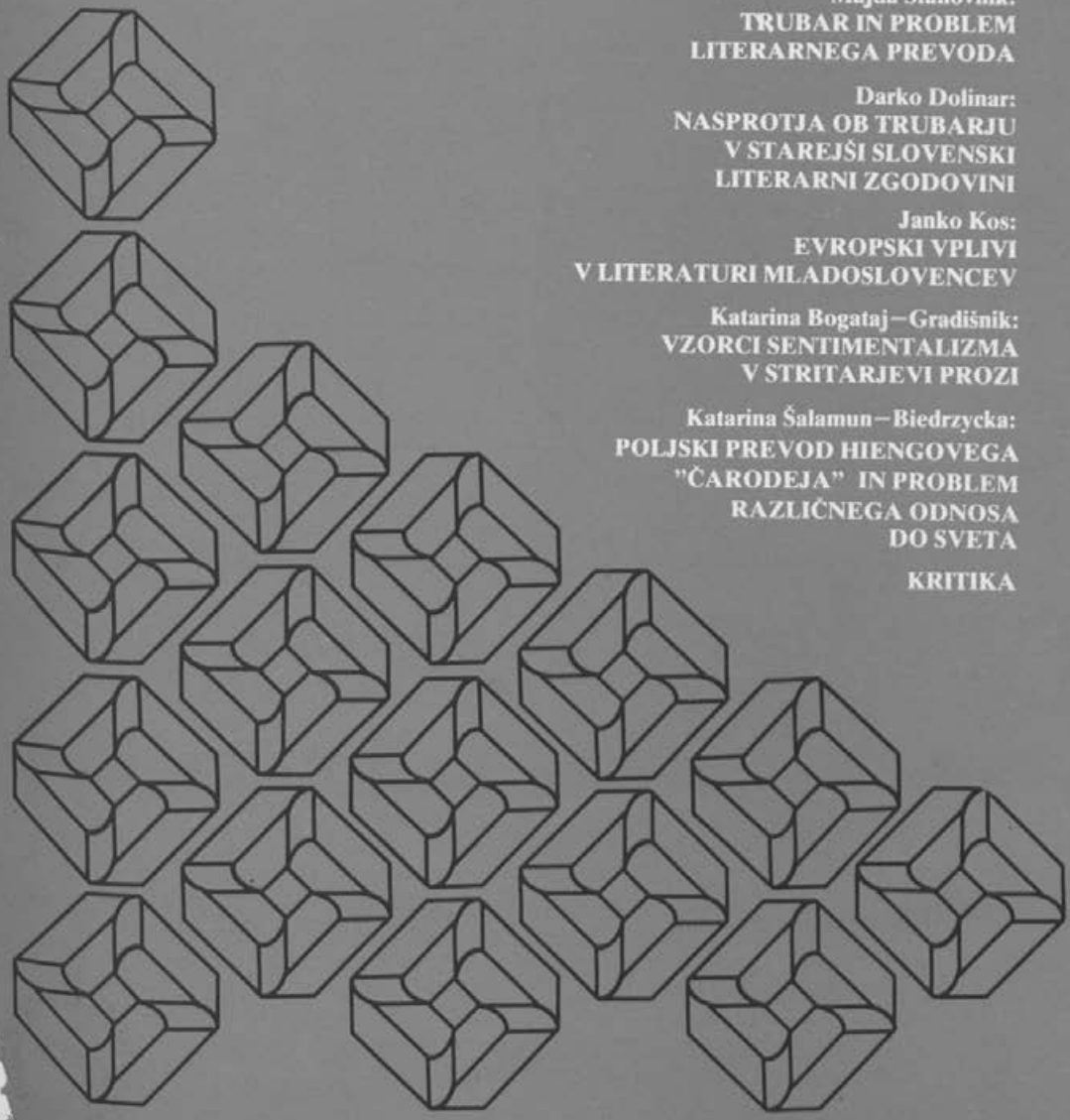
YU ISSN 0351-1189

primerjalna književnost

ljubljana 1987 · številka 1



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST YU ISSN 0351–1189
Letnik X, št. 1, Ljubljana 1987
Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

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 1000 din, za študente in dijake 500 din
Tekoči račun: 50101–678–52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije, Kulturne skupnosti Slovenije in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU; občasne prispevke dobiva od Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani.

Po mnenju sekretariata za informiranje pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421–1/72 z dne 5.6.1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 2. aprila 1987

VSEBINA

Razprave:

Kritike

Majda Stanovnik

TRUBAR IN PROBLEM LITERARNEGA PREVODA

Problem literarnega prevoda zajema vprašanje literarnosti izvirnika in prevajalske metode. Pri Trubarju, programskem zagovorniku zvestega prevoda, gre torej najprej za vprašanje literarnosti bibličnih besedil. Ta po današnjih merilih še vedno sodijo vsaj v širše pojmovano področje literature, ker so oblikovana po načelih literarne retorike. To retoriko je Trubar poznal in upošteval, čeprav tega ni razglašal. Opozarjal pa je na metodo, s katero je hotel doseči kar največjo razumljivost svojega prevoda. S težnjo k razumljivosti ga je načelno postavil v jezikovno območje pripovedne literature. Z eksplicitno odločitvijo za preprosto, neizumetničeno ljudsko leksiko je implicitno opredelil stilno raven svojega prevoda, po Aristotelovih in Erazmovih retoričnih določilih primerno poučnemu pisanju. Novejše razprave (Pogačnik, Pogorelec, Rajhman, Premk) odkrivajo čedalje več elementov retorično–literarne oblikovanosti Trubarjevega prevoda.

Trubar je svoje nagibe za prevajanje in namen svojih prevodov določno opredelil: s prevodom biblijskih in za razumevanje biblije potrebnih besedil je hotel ustreči religioznim in izobrazbenim potrebam slovenskega ljudstva, predvsem njegovega najštevilnejšega, preprostega in neukega sloja.[1] V svojih opredelitvah je torej posebno skrbno upošteval naslovnika ali sprejemnika prevoda, saj je prav njemu na ljubo označeval kot svoji vodilni prevajalski načeli zvestobo in razumljivost, svoje prevode pa kot "zveste in razumljive".[2]

Načelo zvestobe in razumljivosti izraža spoznanje o bistvenih lastnostih prevoda s preprostima, splošno rabljenima, dostopnima, a hkrati tudi dovolj preciznima izrazoma in je dejansko dobro pretehtana teoretična opredelitev prevoda kot specifičnega, dvojno vezanega besedila:"zvestoba" – namreč zvestoba izvirniku, tj. predlogi za prevod – opozarja, da je prevedeno besedilo v celoti vezano na neko že obstoječe drugojezično besedilo z vsemi njegovimi značilnostmi vred, "razumljivost" ga povezuje z bralcem, ki mu je namenjeno in zaradi katerega je praviloma nastalo.

Trubarjeva opredelitev je široka, veljavna praktično za vsak prevod, toda splošno veljavno je predvsem njeno prvo določilo, "zvestoba", ki označuje obvezno razmerje prevedenega besedila do drugojezične predloge, v tej zvezi najpogosteje imenovane "izvirnik". "Zvestoba" namreč implicira tudi predpostavko, da je prevod enake vrste besedilo kot izvirnik, in s tem vsaj do neke mere še predpostavko, da je namenjen enakemu krogu bralcev kot izvirnik. Drugače rečeno, prevod, zlasti pa natančni, zvesti prevod je vsaj načelno dostopen in razumljiv prav do take mere in prav taki kategoriji sprejemnikov kakor izvirnik. Če je izvirnik namenjen in dostopen ali razumljiv širokemu krogu bralcev, kar na splošno velja predvsem za leposlovje, tj. za narativni, pripovedno zgodbarski del literature, je tudi prevod že zaradi zvestobe izvirniku pravzaprav dolžan biti splošno razumljiv. Če pa je izvirnik namenjen ožjemu krogu ljubiteljev ali specialistov za to ali ono področje in je zaradi tega a priori razumljiv le ustrezno izobraženim bralcem, lahko načelno veljajo enake omejitve tudi za razumljivost prevoda.

"Razumljivost" je torej sama po sebi, brez upoštevanja "zvestobe" konkretnemu izvirniku in brez določne opredelitve naslovnika, raztegljiv, relativen pojem, ki si ga je mogoče različno razlagati – različno ga lahko pojmujejo že avtor, prevajalec in bralec istega dela, razlike lahko nastajajo celo med posameznikovim pojmovanjem razumljivosti in njegovo dejansko zmožnostjo razumevanja. Prevajalčevo pojmovanje razumljivosti besedila, ki ga prevaja, in s tem povezana dejanska razumljivost prevedenega besedila pa sta le do neke mere pogojena z izvirnikom. Močno sta odvisna tudi od prevajalčevega jezikovnega in strokovnega znanja in od njegovih kompleksnih,

nazorsko pogojenih, konvencionalnih ali nekonvencionalnih, funkcionalnih in nefunkcionalnih pogledov na značaj in namembnost izvirnika. Načelne, bolj ali manj ohlapne okvire razumljivosti prevoda torej določa predvsem zvrstnost izvirnika, ki navadno opredeljuje tudi njegovo namembnost, in s tem krog bralcev ali sprejemnikov. Konkretno razumljivost vsakega prevedenega besedila izdela prevajalec, ugotovijo pa seveda bralci. Prevajalec lahko z variirano, bodisi zvečano bodisi zmanjšano stopnjo razumljivosti prevoda v primeri z izvirnikom odločilno vpliva na njegovo dostopnost novim bralcem v novem okolju in dejansko modificira učinek prevoda glede na učinek izvirnika, čeprav pri tem morda sploh ne krši načela "zvestobe".

Toda Trubar se ni zanašal na dozdevno razvidnost in samoumevnost pojma "razumljivost", ki dejansko dopušča različne razlage in različno konkretizacijo, ampak ga je določneje opredelil: šlo mu je za razumljivost celotnemu slovenskemu prebivalstvu, za kar največjo dostopnost besedila vsem, tudi nešolanim, neizobraženim sodobnikom. "Razumljivost" je v zvezi z biblijskimi besedili potemtakem opredelil tako kakor Luther, ki je s svojim prevodom biblije v ljudsko, splošno rabljeno in zato splošno razumljivo nemščino hotel v svojem jezikovno–kulturnem okolju obnoviti domnevno prvotno namembnost izvirnika – doseči njegovo neomejeno dostopnost. Glede na ustaljeno rimsko–katoliško stališče in veljavno cerkveno prakso so bili taki prevodi biblije drzni, novatorski, medtem ko je bil v območju literarnega prevoda postopek olajševanja razumljivosti novemu krogu bralcev običajnejši in navadno nespotikljiv. Do Luthrove nemške biblije namreč niti izvirna biblijska besedila niti njihovi kanonizirani prevodi od Septuaginte do Vulgate niso bili več dostopni v nobenem kulturno–jezikovnem okolju. Med ljudstvi, ki so govorila "vulgarne" jezike, in v Evropi 16. stoletja drugih že davno ni bilo več, je biblija vse bolj postajala knjiga za izbrance, za maloštevilne izobražence in učenjake, in tudi kadar se je na novo prevajala, so jo vsaj na Nemškem prevajali kot težko, hermetično, ne kot vsakomur dostopno besedilo.[3] Luthrovo in Trubarjevo uveljavljanje razumljivosti kot široke, splošne dostopnosti ali ljudskosti je pokazalo izvirnik v drugačni luči, prestavilo ga je v jezikovno območje posvetne pripovedne literature, spravilo ga je na skupni imenovalec z literaturo v ožjem, novejšem smislu besede in tako približalo biblijski prevod literarnemu.

Seveda ni šlo za popolno enačenje med njima, saj navsezadnje splošna razumljivost ni niti edino niti brezpogojno določilo literarnega besedila. Vendar bi bil Trubarjev prevajalski opus ne glede na svoj religiozno–didaktični namen prav zaradi svoje programske in dejanske poljudne razumljivosti[4] upravičeno uvrščen v našo literarno zgodovino, četudi se z njim ne bi začenjala sklenjena knjižna produkcija v slovenskem jeziku – iz enakih razlogov, zaradi katerih Luthrov prevod biblije nesporno velja za tisto besedilo, s katerim se začenja novejša nemška književnost. A kakorkoli pomembna je v navedenem kontekstu izbira prevajalske metode ali stila v reformatorsko koncipiranem biblijskem prevodu, ostaja odločilnega pomena za literarnost prevoda vendarle literarnost izvirnika.

Literarna oblikovanost in estetski učinki biblijskih besedil so bodisi v povezavi z religioznimi in didaktičnimi bodisi neodvisno od njih sicer različni in neenakomerni, vendar danes še vedno splošno priznani in z marsikaterega vidika na novo osvetljeni. V novejših študijah o kompozicijskih in stilnih značilnostih biblične proze zbuja pozornost iskanje povezav z določili antične retorike, ki sodi k širši aktualizaciji retorike pri proučevanju literature. Tu gre predvsem za figurativnost literarnega jezika in literature ter za njune posebne pomenske in sporočilne razsežnosti, torej za področje, ki ga je odkrila in začela sistematično opazovati antična retorika, sodobna literarna

teorija pa je dovolj argumentirano in ilustrirano v zadnji konsekvenci celo postavila enačaj med retorično ali figurativno zmožnostjo jezika in literature, ali še krajše, med literaturo in figuro.[5]

V zvezi z ugotavljanjem Trubarjevega odnosa do literarnega prevoda, ali natančneje, do literarnosti biblijskega prevoda je pomembno dognanje, da je bila v starogrškem kulturno–jezikovnem krogu retorika osrednji predmet formalne izobrazbe, tesno povezan s prejšnjim študijem gramatike in nadaljnjim študijem dialektike. Isto je veljalo nato za latinsko antiko in vsaj glede retorike tudi za srednjeveške jezikovno–kulturne kroge zahodne Evrope. Za Pavla in evangeliste ni gotovo, da so študirali grško retoriko, lahko pa so dobili v roke vsaj katerega izmed lahko dosegljivih šolskih retoričnih priročnikov. Če ne drugače, so retoriko poznali posredno, saj takrat v javnosti ni bilo besedila, ki se ne bi držalo natančnih formalnih predpisov svoje zvrsti. Tako je Pavel prav gotovo poznal konvencije grške epistole, tudi v evangelijih je opazna literarna strukturiranost.[6]

Iz vsega navedenega je mogoče povzeti, da biblijski teksti ne glede na različno pojmovanje in različno konkretizacijo kategorije "razumljivosti" dejansko zahtevajo, ne samo dopuščajo retorično–literarno ustrezen prevod. Seveda biblijskih prevodov že zaradi večstranske, ne le estetsko–literarne namembnosti, kakor tudi zaradi različne ravni retorično–literarne oblikovanosti biblijskih besedil ne gre brez pridržka enačiti z literarnimi, tj. s prevodi literarnih del v ožjem pomenu besede. Iz območja širše pojmovanega literarnega prevoda pa jih spet ni mogoče izključiti, saj tudi iz območja literature ni mogoče izločiti religioznih in didaktičnih literarnih zvrsti od psalmov in himen do parabol in izrekov. Pri tem ne gre pozabiti, da je že Horacij svojo poetološko formulo "ali – ali"[7], ki so se je tako radi oprijemali binarnim polarizacijam in pretiranemu poenostavljanju naklonjeni klasifikatorji, pa tudi zagovorniki "čiste", larpurlartistične literature, s tretjim "ali" že sam modificiral in poleg izključujočega se "aut – aut" predvidel še tretjo, vmesno varianto z "oboje" in "obenem".[8] Prav ta varianta se prilega bibličnim besedilom, ki pripovedujejo, prepričujejo, učijo in zapovedujejo, a hkrati tudi ugajajo z urejeno, kultivirano besedo. Med humanisti in reformatorji je bilo to poetološko stališče v zvezi z biblijo splošno poznano in sprejeto, Trubarjeve poglede nanj pa je treba še ugotoviti.

O tem vidiku biblijskih besedil in svojih prevodov ni pisal. To bi lahko pomenilo, da ni o teh zadevah nič vedel, da ga niso zanimale, ali pa, da se mu o njih ni zdelo potrebno nič pripominjati, ker je šlo za samoumevne, splošno znane in splošno sprejete reči. Kaže, da so strokovnjaki za to področje brez posebnega utemeljevanja sprva predpostavljali prvo možnost, medtem ko se od konca šestdesetih let čedalje bolj nagibajo k drugi. Glede na to je vredno pretehtati Trubarjeve implicitno izražene poglede na to problematiko, kakor se kažejo v nekaterih njegovih bežnih pripombah in v ugotovljivih okoliščinah.

Leta 1557, ko je imel za sabo že sedem let dela za slovensko slovstvo in je pripravil za tisk svojo sedmo knjigo – *Ta pervi Deil tiga Noviga Testamenta*, je v pismu Heinrichu Bullingerju označil svojega najpomembnejšega učitelja in vzgojitelja, škofa Petra Bonoma, za "poeta in zelo pobožnega moža".[9] Ta oznaka daje misliti, še posebno, ker je zapisana v kontekstu zasebnega, celo zaupnega pisma. Ta namreč dopušča bolj neposredno in neprisiljeno izražanje vtisov in prepričanj kot kak oficialen spis, v katerem je treba togo upoštevati formalne nazive in oznake. In če je Trubar z očitnim spoštovanjem označil Bonoma, ki je bil dejansko bolj ljubitelj poezije kakor pesnik, za poeta, lahko sklepamo vsaj to, da se mu je antična poezija, ki jo je Bonomo tu in tam prebiral, komentiral in celo prevajal učencem, hkrati z

Bonomovim navdušenjem zanjo globoko vtisnila v spomin. S tržaškimi učnimi leti in s poznejšim prevajalskim delom je neposredno povezan Erazem Rotterdamski. Njegove *Parafraze* je predeloval pod Bonomovim mentorstvom, *Annotationes* pa je imel vsaj do izida prvega dela novega testamenta, tj. do l. 1557, med prevajanjem biblijskih besedil stalno pred sabo.[10] Prav v tem delu, ki ga je začetnik slovenske književnosti pogosto in natančno prebiral, se Erazem nemalokrat sklicuje na antične avtorje in razlaga njihovo rabo posameznih besed ali fraz. Že v uvodu npr. omenja Homerja in Horacija. Trubar je torej za te avtorje vsaj vedel, če že ni kdaj katerega tudi vzel v roke, kar spričo razširjenosti tedanjih izdaj ne bi bilo nemogoče.[11] Izrecnega zanimanja zanje ni kazal, vsekakor pa je do umetnosti vsaj načelno ohranil pozitiven odnos. To potrjuje znani odlomek iz pisma Adamu Bohoriču l. 1565, v katerem Trubar in Krelj prizadeto omenjata "nesrečno kulturno zaostalost" svoje ožje domovine, ki se kaže v "sramotno razšopirjenem zaničevanju in zanemarjanju" lepih / dobrih, koristnih / umetnosti in humanističnih študij / znanosti /.[12]

Za poetiko, ki je sodila med te študije ali znanosti, je Trubar tako kakor za poezijo spričo njune razširjenosti gotovo vedel, ni pa verjetno, da se je z njo podrobneje ukvarjal, saj so bile njen osrednji predmet tiste literarne zvrsti, ki so ostale zunaj njegovega delovnega in interesnega področja. Za retoriko, ki je bila takrat še zmerom vidnejša in vplivnejša od poetike, pa je ne samo vedel, ampak jo je gotovo tudi upošteval. Kot obvezen šolski predmet jo je spoznaval že v salzburškem benediktinskem samostanu, nato pri Bonomu v Trstu,[13] kot aktualno, za vse pišoče zanimivo področje pa tako ali drugače tudi pozneje. Aristotelovo, Ciceronovo, Kvintilijanovo in druge antične retorike so namreč v različnih prevodih, priredbah in izvlečkih ponatiskovali v italijanskih, francoskih, švicarskih in nemških, pa tudi v angleških, španskih in drugih evropskih mestih, ob njih pa so se v mnogih izdajah, priredbah in povezavah pojavljale tudi retorike sodobnih avtorjev. Med njimi je Trubar poznal po drugih delih in zato verjetno vsaj deloma tudi po retorikah npr. Erazma Rotterdamskega, Filipa Melanchthona, Henrika Bullingerja, Georga Maiorja in Rudolfa Waltherja.[14] Katere in v katerih izdajah, ne vemo, ker se pri tem ne moremo opreti niti na kakšno njegovo neposredno izjavo niti na njegov popis svoje knjižnice,[15] ki se ni ohranil. O tem, da je za retoriko ne samo vedel, ampak da jo je tako kakor tedanji evropski šolniki in izobraženci, posebno literati, imel za nepogrešljiv del splošne izobrazbe, pa so se ohranile čisto določne izjave. Tako je npr. marca 1569 kranjskim deželnim oblastem priporočal, naj magistra Krištofa Spindlerja ob pridigarskih obveznostih zaposlijo tudi v ljubljanski stanovski šoli, kjer bo vsak dan po eno uro predaval učencem dialektiko in retoriko, januarja 1581 pa je enako delovno obveznost predlagal tudi za svojega mlajšega sina, magistra Felicijana Trubarja.[16] Večkrat je tudi opozarjal, da je znanje retorike in dialektike nujna podlaga za študij na univerzi,[17] prav posebno zanimiva pa je njegova omemba retorike, ki je sredi leta 1557 zavrla tiskanje prvega dela Novega testamenta.[18] Ta bi namreč lahko bila izhodišče za ugotovitev, katera retorika je bila Morhartovi tiskarni toliko važnejša in za rastavitev na frankfurtskem sejmu vabljivejša od Trubarjevega obsežnega biblijskega prevoda, saj jo je Trubar že zaradi opravkov v tiskarni mogoče vzel v roke. Elze v svoji izdaji Trubarjevih pisem to navedbo komentira, češ da gre očitno – torej ne gotovo – za "znano" nemško retoriko, katere avtor je "Alex. Hug" in jo je Morhart kar dvakrat natisnil že l. 1529 in nato do l. 1563 še večkrat, vendar l. 1557 ne.[19] Rajhman v svoji izdaji Trubarjevih pisem omembe te "nemške retorike" ne komentira, kar pa ne pomeni, da Elzejeva razlaga ostaja nesporna. Po Murphyjevem katalogu renesančnih retorik[20] je npr. ni bilo

mogoče preveriti, ker tega avtorja in naslova sploh ne zajema. Lausbergov priročnik o literarni retoriki[21] navaja knjigo *Rhetorica und Formulare, teutsch*, ki je l. 1540 izšla v Tübingenu, vendar kot priimek njenega avtorja ne navaja "A. Hug," temveč "A. Hugen". Pač pa Murphy, ki o svojem katalogu sam trdi, da ni popoln – navsezadnje je prvo delo te vrste – navaja kar 36 retorik, ki so l. 1557 izšle na različnih koncih Evrope,[22] toda med njimi ni nobene nemške, nobene tübinške, nobene tiskane pri Morhartu. To se ujema s Widmannovimi navedbami,[23] po katerih Morhartova tiskarna l. 1557 ni izdala nobene retorike, pač pa je takrat spet ponatisnila knjigo, ki jo Widmann imenuje Morhartov bestseller – *Facetiae* Heinricha Bebla (1472–1518), učenega latinskega pesnika in hkrati profesorja poetike in retorike na tübinški univerzi. Kaj če je Morhartova vdova dosegla od Trubarja soglasje za odlog pri tiskanju njegove knjige z izčrpno navedbo finančnih razlogov, toda z eliptično navedbo dela, za katero je šlo? Heinrich Bebel oziroma Henricius Bebelius je bil v Tübingenu najbrž še nekaj časa po smrti tako znana in ugledna osebnost, da je Trubarju mogoče že navedba njegovega imena ("tiskamo Bebla") zadostovala za nepreverjen sklep, da gre za "nekakšno retoriko". V resno delo zaverovanemu prevajalcu misli pač niso uhajale k šalam in satiri, temveč bolj k studioznim zadevam, h kakršnim je sodila tudi retorika. Knjig o retoriki pa je takrat res mrgolelo, torej je bilo tudi zanimanje zanje veliko, prodajale so se dobro, in v začetku 16. stoletja je več del s tega področja napisal tudi Bebel.[24]

Tezo, da je Trubar retoriko v taki ali drugačni obliki oziroma varianti poznal in jo pri svojem prevajalskem delu upošteval, podpira končno tudi okoliščina, da so kljub njegovi ugotovitvi o zaničevanju "dobrih umetnosti in humanističnih študij" celo na Slovenskem že v 15., vsekakor pa v 16. stoletju imeli retoriko v vsaki boljši samostanski, grajski ali meščanski knjižnici. Kljub uničevanju in propadanju knjižnih fondov sta jih Gspan in Badalić že med inkunabulami evidentirala kakšnih deset. To so: kölnska izdaja Aristotelove, beneške izdaje Ciceronove, psevdo–Ciceronove, Priscianove, Datove, Eybove in Nigrove, freiburška izdaja Guillermove, padovska izdaja Leonicenove, baselska izdaja Reuchlinove in mainška izdaja Wimpfelingove.[25] – Jože Glonar je ugotovil, da je Joannes Zaula imel v svoji knjižnici Ciceronova zbrana dela iz l. 1534, Sebastijan Pogačar pa psevdo–Ciceronovo retoriko iz l. 1550.[26] – Primož Simoniti je dognal, da sta bili v knjižnici prvega vodje ljubljanske stanovske šole Lenarta Budine Erazmova retorika iz l. 1517 in še neka kompilacija antične iz l. 1521, v knjižnici škofa Petra Seebacha Badijeva iz l. 1504, Ciceronova iz l. 1517 in Erazmova iz l. 1521, v knjižnici škofa Baltazarja Radliča psevdo–Ciceronova iz l. 1554 in v knjižnici vladnega svetnika Gašperja Žitnika Kvintilijanova iz l. 1561.[27] – Maja Žvanut [28] je ugotovila, da je v popisu zapuščine Franca Galla s predjamskega gradu iz l. 1614 kakšnih 80 skopo opisanih knjig, med njimi najmanj štiri retorike : mogoče kakšna Erazmova med njegovimi sumarno navedenimi "deli", gotovo pa *Rectorica* nekega "Mich. Toxita." po eno izmed Melanchthonovih in Dresijevih retoričnih del in končno še *Teutsche Rectoric vnd Formular*.[29] Izvod domnevno iste knjige, opisane kot *Teutsche Rethoric wnd Formular buch*, poleg nje pa še *Rethorica Quintiliani* je po seznamu iz l. 1616 oz. 1636 imel Jurij Müllner, medtem ko je Georg Bittorff imel po seznamu iz l. 1616 kar tri retorike – psevdo–Ciceronovo,[30] Melanchthonovo[31] in brez navedbe avtorja vpisano *Praecepta poetica de rerum verborum copia*.[32] Franc Jurij Rain s Strmola je po popisu iz l. 1618 imel Erazmovo */De/ Copia verborum ac rerum*, Erhart Pelzhoffer z Zapužkega gradu je l. 1587 zapustil *Spiegel der waren rethorickh aus Marco Tullio Ciceroni*,[33] v Ponovičah so bile po popisu iz l. 1589 med 36 knjigami vsaj štiri retorike,[34] tudi Jurij Dalmatin je imel med

225 knjigami štiri retorike, in sicer dve Erazmovi, Kvintilijanovo in Sturmijevo,[35] predikant Jurij Klement je imel med 141 knjigami dve sodobni retoriki – Krausovo in Morellijevo,[36] Felicijan Trubar pa med 217 naslovi sicer več gramatik in slovarjev, toda samo Erazmovo retoriko *De duplici copia verborum.*[37]

Te podatke dopolnjuje še knjižnična evidenca o retorikah iz 16. stoletja. Ljubljanska semeniška knjižnica ima katalogizirano npr. Aristotelovo v latinskem prevodu,[38] Ciceronovo,[39] psevdo–Ciceronovo,[40] in po eno izmed Erazmovih,[41] Maiorjevih[42] in Melanchthonovih.[43] Knjižnica frančiškanskega samostana v Ljubljani je imela in deloma še ima: komentirana Aristotelova dela v latinskem prevodu,[44] Ciceronova v italijanskem prevodu in v posebni knjigi Manucijeve latinske komentarje,[45] Eybove *Margaritae poetarum*[46] in Nizolijev *Thesaurus Ciceronianus.*[47]

Vse to kaže, da je bila zavest o izoblikovanosti raznovrstnih, med njimi tudi bibličnih besedil po retoričnih principih in predpisih dovolj razširjena, da je pri Trubarju morala zbujati pozornost in ga napeljevati k spoznanju, da ima biblijski prevod tudi literarno–retorični vidik. Pri tem sklepanju pa utegne zbuditi pomisleke Trubarjevo nadrobnejše določilo splošne razumljivosti prevoda: "gmajnskim krajnskim preprostim besedam", ki naj bi zagotavljale kar najširšo dostopnost prevedenega teksta, je namreč postavil v opozicijo "lepe, gladke, visoke, kunštne, nove ali neznane besede".[48] "Nove ali neznane" besede res lahko ovirajo pri razumevanju besedila marsikoga, komur so nove ali neznane, seveda predvsem v vsebinskem pogledu in ne npr. v oblikovnem, pravopisnem itd. Podobno velja za "visoke" in "kunštne", tj. redke, malo rabljene, učene besede ali strokovne izraze, ki so za večino bralcev lahko vsebinsko novi in neznani. Toda zakaj naj bi bile razglašene za oviro splošni razumljivosti tudi "lepe" in "gladke" besede, ki jih Trubar navaja celo kot prve in s tem posebej izpostavlja? Z vidika danes ustaljenega pojmovanja bi si bili to stališče malodane prisiljeni razlagati kot načelno zavračanje blagoglasja in estetske izpiljenosti, se pravi pomembnega elementa literarne oblikovanosti besedila. Toda očitna naravnanost k vsebinskemu pojmovanju vseh šestih emfatično nakopičenih besednih kategorij, ki so postavljene v opozicijo preprostosti kot zagotovilu kar največje razumljivosti, še bolj pa Trubarjevo pojasnilo, ki sledi naštevanju teh besednih kategorij, opozarjata, da gre za pojmovanje lepote v kontekstu reformatorskega nadzora. Takoj po omembi "lepih, gladkih" in nadaljnjih besed namreč sledi avtorjevo pojasnilo, da iz reformatorsko orientiranih moralnih razlogov odklanja vsakršno lepoto, ki funkcionira kot laž, zavajanje ali prikrivanje resnice.[49] Da je imela kategorija lepote za Trubarja tudi čisto osebno negativno konotacijo, češ da je neizogibno povezana s hinavščino, sleparstvom in lažjo, tj. z grehom, je videti še iz nekaj let poznejšega pisma Ungnadu, v katerem ostro zavrača Konzulovo potuhnjeno ravnanje, povezano z osladnim leporečništvom.[50] Važna mu je bila predvsem ustrezno izražena vsebina, od katere naj "lepe in gladke" besede ne bi odvračale pozornosti ali motile njenega pravilnega razumevanja, saj je pogosto poudarjal, da njegovi prevodi hočejo biti in tudi so "pravilni in razumljivi," ne pa "krivi in sleparski."[51] Opazna, poudarjena, tj. pretirana lepota besede je bila zanj – morda tudi pod vtisom svetopisemskega metaforičnega stereotipa "pobeljenega groba" – a priori sumljiva kot spremljevalka vsebinske spačenosti in puhlosti. Drugače rečeno, Trubar je na načelni ravni posvečal vso pozornost spoznavni in etični dimenziji bibličnih besedil, medtem ko je estetskost v smislu vsebinsko neustreznega ugajanja zavračal.[52]

Njegove programske odločitve za "gmajnske krajnske preproste besede" si pač ni ustrezno simplificirano razlagati kot izraz preprostega duha

in nešolanega razuma, kakor namigujejo sodbe o njegovi "zdravi in praktični kmečki naturi," v kateri je bilo dozdevno "premalo učenjaka",[53] ali je bil zanjo značilen celo "razmeroma ozki krog misli"[54]. Prav tako tudi njegove nenaklonjenosti lepim in nenavadnim besedam ne moremo poenostaviti v razlago, da gre za instinktivno izbiro nevtralne, neekspresivne jezikovne ravni in s tem za neliterarno razumevanje besedila ter posledično za neliterarno orientiran prevod. Predvsem je treba opozoriti, da je opozicija med preprostimi in razumljivimi ter lepimi in drugimi naštetimi besedami v Posvetilu k *Evangeliju svetiga Matevža* bolj nakazana, pravzaprav kar retorično vzpostavljena, kakor dejansko izražena: Trubar lepih in drugih z njimi povezanih besed ne zavrača in se njihovi rabi ne odreka, temveč pravi o njih samo to, da jih pri prevajanju ni iskal. Poleg tega pa kategorizacija besed od "lepih" do "neznanih" že sama po sebi, čeprav je preprosta tako zaradi avtorjeve afinitete do preglednosti, ki jo omogoča preprostost, kakor zaradi upoštevanja perspektive neukega človeka, ki ga je z učenjaštvom lahko zavesti ali pa tudi odvrniti, govori o iskanju vodilnega načela za prevajanje glede na njegov jasno opredeljeni pomen in zaželeni učinek. Drugače povedano, Trubar je prevajal bolj pretehtano, kakor je mogoče na prvi pogled posneti iz njegovih nepretencioznih opozoril: zavedal se je, da je za bralčevo čim bolj neovirano razumevanje prevedenega besedila odločilnega pomena prevajalčeva premišljena izbira leksike, in skušal za svojo konkretno izbiro izdelati nekakšno okvirno merilo komunikacijske učinkovitosti besednega gradiva na podlagi njegove provizorične kategorizacije.

Pomen, ki ga očitno prisoja ustrezni selekciji besednega gradiva, je gotovo izraz Trubarjevega razvitega posluha za prevajalsko delo, pa tudi razgledanosti po tej problematiki, ki je teoretična literatura že takrat ni puščala ob strani. Italijanski humanist Leonardo Bruni je npr. v svojem traktatu o pravilnem prevodu že l. 1420 poudarjal pomen znanja in razgledanosti za pravilno razumevanje besedila, ki se mora izraziti v pomensko in figurativno ustreznem prevodu. Mlajši francoski humanist, Trubarjev sodobnik Estienne Dolet pa je v svojem traktatu o dobrem interlingvalnem prevodu l. 1540 kot četrto izmed petih pravil izoblikoval zahtevo, da je treba pri prevajanju skrbno izbirati leksiko: tako npr. ne gre pretirano uporabljati neologizmov iz grščine in latinščine, torej učenih in novih besed, ki so v obdobju renesanse sicer obogatile jezik, zlasti pa se je treba izogibati kalkov.[55] – Ti dve razpravi nista bili ravno splošno znani in tudi Trubar ju najverjetneje ni poznal, lahko pa je prišel do podobnih sklepov, ker je poznal gramatično–retorični kontekst, v katerem sta nastali. Aristotel in Erazem Rotterdamski označujeta za glavno odliko stila jasnost, in Trubar je prav to lastnost navedel kot cilj, h kateremu teži njegovo pisanje, ne da bi se pri tem skliceval na njuno avtoriteto. Za izobraženega bralca bi bilo to odveč, neizobraženemu ne bi nič povedalo, zato je Trubar brez ovinkov vzročno–posledično povezal svoji osnovni vodili – jasnost in razumljivost – z leksikalno preprostostjo. Odločitev za tako preprostost je glede na retorična določila odločitev za eno izmed opredeljenih stilnih ravni, primernih zvrstnosti in namembnosti besedil. Retorična stilistika je ločila preprost, srednji in vzvišen stil. Po Ciceronu in Avguštinu je bilo treba v preprostem stilu učiti, v srednjem ugajati in v vzvišenem ganiti. S poudarjanjem, da se je odločil za preprosti slog, je Trubar dejansko, čeprav le indirektno opozarjal, da je za svoj prevod izbral vsaj z retorično–stilističnega vidika primerno jezikovno raven, konvencionalno določeno za poučne literarne zvrsti. Njegovo neučenjaško, kar se da prepričljivo poudarjanje preprostosti je imelo v resnici pomen dvojnega prepričevanja: na eni strani je bilo vabilo in spodbuda preprostemu bralcu, ki je šele vstopal v malo znani svet knjige, na drugi strani pomirjevalno pojasnilo izo-

braženemu kritiku ali nezaupljivemu ocenjevalcu, da je avtor prvih slovenskih biblijskih prevodov vendarle poučen človek, ki ve, kaj dela in kaj je prav.

Načelo neizumetničene preprostosti je Trubar v svojem prevajanju vzel zares, ni ga pa izvajal popolnoma dosledno, saj je končno že v naslovih svojih knjig ohranjal neprevedene izraze kot npr. "Catechismus," "Abecedarium," "Evangeli," "Testament," "Register," "Postila". Rabe "visokih, kunštnih" in podobnih besed ni pretirano omejeval, načelo preproste leksike je torej v praksi modificiral, vendar ne na račun jasnosti in razumljivosti besedila. To dvoje je ohranjal z razlagami in opisi ali s sinonimi, vse to pa spet ni bilo brez zveze z retoričnimi postopki. V variabilnem repertoarju retoričnih figur "sinonimija" ali "interpretacija" sicer ni bila stalna, vendar v 16. stoletju še vedno znana. Uveljavila jo je povsod razširjena psevdo–Ciceronova *Rhetorica ad Herennium*, prevzel pa v svoje *Institutiones rhetoricae* tudi Trubarju znani Luthrov sodelavec Melanchthon.

Danes se zdi ta postopek v prevedenem besedilu marsikomu, izrecno npr. Jožetu Rajhmanu,[56] kot razširitev v primeri z izvirnikom neprimeren, samovoljen, čeprav mu je mogoče pravzaprav očitati le to, da prevoda ne pojmuje kot dobesedni, ampak kot smiselni ekvivalent izvirnika. Vsebinske zvestobe izvirniku namreč ne krši, razumljivost bralcu skuša povečevati, hkrati pa ostaja v okvirih sodobnih konvencij za retorično–literarno oblikovanost besedila. Ni se odveč spomniti, da so sodobniki, ki so poznali celoten kontekst tedanjih okoliščin in nazorov, Trubarja cenili kot "visoko učenega moža"[57] in kot mojstra, ki je s svojim literarnim delom po Luthrovem zgledu tako povzdignil "staro vero" in svoj jezik, da so njegovo smrt objokovale Muze, starodavne zaščitnice umetnosti in znanosti.[58]

V stoletjih, ki so imela Trubarja predvsem za krivoverca in okornega pisateljskega začetnika, je zavest o literarnem pomenu njegovega dela zbledela. Obujati se je začela šele v drugi polovici našega stoletja, zlasti v 60. letih, ko je tudi našo literarno zgodovino in jezikoslovje začela spet zanimati literarna oblikovanost besedil, ki so se zdela vključena v našo književnost le zaradi jezikovnih, zgodovinskih in narodnostnih razlogov, ne pa po literarnih vidikih. Hkrati se je pokazala dostopnost za priznavanje različno razvitega in različno izraženega pojmovanja literarnosti v različnih obdobjih in narodnostnih okoljih. Z upoštevanjem perspektive svojega časa ter časa obravnavanih besedil in ustvarjalcev iz starejših obdobij je Jože Pogačnik[59] že za srednji vek ugotovil, da je bila tedanja usmerjenost "biblijsko–literarna", da je človeka sicer "osredotočala v nedejavno sprejemanje svetopisemskih pesniško strukturnih vrednot", a tudi v "spoznavanje do nadrobnosti izdelanih načel antične retorike." [60] Pri obravnavi reformacije je opozoril na slovenskega rojaka Brikcija Preprosta, ki je v drugi polovici 15. stoletja na artistični fakulteti dunajske univerze predaval o Ciceronu, najbrž tudi o njegovi retoriki. Dognal je, da se Trubarjevi pogledi na stil opirajo na poglede Erazma Rotterdamskega, ki je menil, da se "Ciceronova barvitost", tj. njegovo nagnjenje k "okrašeni besedi", "ne prilega verskim vprašanjem". Trubar pa ga je zanimal kot samostojen ustvarjalec, predvsem kot nadarjen pripovedovalec, čeprav se je njegova pripoved razvila rudimentarno, le do ravni priložnostnih anekdot, saj se "slovenska protestantska književnost do svojega umetniškega dejanja ni povzpela". Temu primerno je Pogačnik analiziral Trubarjevo rabo primere ali komparacije, tj. značilnega, izredno pomembnega literarno–retoričnega elementa. Toda pri obravnavi slovenske reformacije ni mogoče obiti prevoda, tega pa Pogačnik brez posebnega utemeljevanja uvrsti v širše območje literature in odpravi s splošno ugotovitvijo, da sta Trubar in Dalmatin v bibličnem prevodu "pokazala izredno jezikovno–stili-

stično iznajdljivost, ki se v najboljših primerih približuje pravi pisateljski tvornosti".[61]

Pogačnikovo določno formulirano in dovolj konkretno argumentirano tezo o Trubarjevi včlenjenosti v evropsko literarno–retorično tradicijo[62] so sprejeli in z nadaljnjimi študijami dopolnjevali predvsem jezikoslovci, ki jih zanimata raba slovenskega jezika in stilistika slovenskih besedil samih po sebi, medtem ko se raziskovalci Trubarjevega prevoda kot vezanega besedila z njegovo retorično oblikovanostjo skorajda niso ukvarjali. Breda Pogorelec je odkrila retorično izdelanost Trubarjevega stavka in njegovega pisanja nasploh, tudi njegovo sinonimiko je razlagala kot retorični stilizem.[63] Trubarjeva in Dalmatinova besedila[64] je analizirala ob Susenbrotovem repertoriju gramatičnih in retoričnih tropov in figur,[65] Tomaž Sajovic je razčlenil retorično oblikovanost Trubarjeve pridige,[66] Tone Pretnar rimo njegove cerkvene pesmi v gramatičnem in retoričnem kontekstu[67]. – Dušan Ludvik je opazoval aliteracijo predvsem kot verzotvorni princip, manj kot glasovno figuro, a je že v eni prvih slovenskih knjig naletel na "naključno aliteracijo".[68] Pač pa je Francka Premk upoštevala Trubarjev psalter kot prevedeno besedilo in analizirala njegovo retoričnost ob upoštevanju izvirnika in pomožnih prevodov.[69] Druge razprave o Trubarjevih prevodih ali prevajalskih postopkih vse pogosteje ugotavljajo prevajalčevo izobraženost in razgledanost, celo umetniško inventivnost, medtem ko literarno–retorični kontekst puščajo ob strani.[70] Rajhman v svojih sintetičnih pregledih Trubarjevega književnega, izrecno tudi prevajalskega dela, ta kontekst sicer načelno priznava in opozarja na povezavo Trubarjevih publikacij s pridigarsko tradicijo,[71] ki se opira na obrazce in pravila cerkvene in posvetne retorike. Konkretno pa ta kontekst upošteva le deloma. Tako npr. ugotavlja, da je Trubarjevo ponavljanje lahko tudi retoričen pripomoček, medtem ko "kopičenja sinonimov"[72] ne povezuje s figuraliko, čeprav gre v primerih, ki jih našteva, očitno tudi za figure variiranja, stopnjevanja, poudarjanja in pretiravanja, ne samo za sinonimijo.

Seveda pa pri prevodu stilna raven in figuralika nista važni sami po sebi. Pri ugotavljanju literarnosti konkretnega besedila bi bilo vredno upoštevati Meschonnicovo razširitev Nidovega in Taberjevega obrazca,[73] po katerem je treba opazovati razmerja med figurativnostjo izvirnika in figurativnostjo prevoda glede na to, ali je figurativno prevedeno s figurativnim, figurativno z nefigurativnim ali nefigurativno s figurativnim. S tega vidika bo treba pretežni del Trubarjevega prevodnega opusa šele razčleniti in nato ugotoviti, koliko in kako je v njem upoštevana literarna retorika. To pa bo tudi omogočilo zanesljivejšo sodbo o tem, kako sta Trubarjevi načeli zvestobe in razumljivosti v njegovem prevodu dejansko uresničeni.

OPOMBE

Razprava je nastala na podlagi referata, prebranega na mednarodnem simpoziju "Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen – Primus Truber und seine Zeit" 5. 11. 1986 na univerzi v Tübingenu.

[1]Prim. Trubarjeve predgovore k prvim slovenskim knjigam: *Catechismus*, 1550; *Abecedarium*, 1550; *Catechismvs*, 1555; *Ta Evangeli svetiga Matevsha*, 1555. V: Mirko Rupel (ur.), *Slovenski protestantski pisci*. Ljubljana, 1966[2], str. 49–51, 60–61, 63–67.

[2]Prim. Majda Stanovnik, *Luthrov in Trubarjev pogled na prevod*. V: *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*.Ur. Darko Dolinar, Ljubljana, 1986, str. 117–128. – Jože Rajhman, *Trubarjev svet*. Trst, 1986. Zlasti poglavje *Prevajalec*, str. 156–186. – Janko Moder, *Ob Trubarjevih "treh rečeh"*. V. *Štiristo let prevajanja na*

Slovenskem. Ur. Kajetan Gantar, Frane Jerman, Janko Moder. Ljubljana, 1985 (Zbornik društva slovenskih književnih prevajalcev 10), str. 33–66.

[3]Prim. Heinz Blum, *Martin Luther, Creative Translator*. St. Louis, Missouri, 1965.

[4]Prim. Rajhmanova opozorila (*Trubarjev svet*, 1986, str. 164–165) na indikatorje sočasne odmevnosti Trubarjevih knjig, zlasti svetopisemskih prevodov: kontinuirano tiskanje in ponatiskovanje, razpečevanje brez ostankov in zalog.

[5]Prim. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven – London, 1979, str. 10.

[6]George A. Kennedy, *New Testament Interpretation through Rherotical Criticism*. Chapel Hill and London, 1984. – *Art and Meaning. Rhetoric in Biblical Literature*. Ur. David J.A. Clines, David M. Gunn in Alan J. Hauser. Sheffield 1982. Iz tega zbornika zlasti: Martin Kessler, *A Methodological Setting for Rhetorical Criticism*. Str. 1–19. – Charles Thomas Davis III, *The Literary Structure of Luke, 1–2*. Str. 215–229.

[7]"Aut prodesse volunt aut delectare poetae." Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica epistula ad Pisones*, 333. – V prevodu Antona Sovreta: "Pevci bi radi bili ali pridovni ali zabavni." Homer, [...] Horatius, *O pesništvu*. Ur. Kajetan Gantar. Ljubljana, 1963 (Kondor 59) str. 85.

[8]"Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae." "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo." *De arte poetica*, 334, 343–344. – V Sovretovem prevodu, (prim. op. 7): "Tretji dajejo oboje, zabavo in nauke življenjske." "Ploskanja vseh je deležen, kdor beli koristno s prijetnim, rekše, da bravca zabava, obenem pa daje mu nauke."

[9]"Nam Tergesti ab episcopo Petro Bonomo, poeta et viro pijissimo, sum a teneris annis educatus;" V prevodu Jožeta Rajhmana: "Zakaj v Trstu me je vzgajal od nežne mladosti škof Peter Bonomo, poet in zelo pobožen mož;" Henriku Bullingerju 13. marca 1557. V: Jože Rajhman [ur.], *Pisma Primoža Trubarja*. Ljubljana, 1986 (Korespondence pomembnih Slovencev 7), str. 27 in 29.

[10]Prim. *Posvetilo k Prvimu dejlu tiga noviga testamenta*, 1557. V: Mirko Rupel [ur.], *Slovenski protestantski pisci*. Ljubljana, 1966[2], str. 74 in 77. – Prim. tudi Štefan Barbarič, *Stik Primoža Trubarja z mislijo Erazma Rotterdamskega*. Zbornik za slavistiku [Novi Sad], 3, 1972, str. 87–98.

[11]Gspan in Badalić navajata ohranjene primerke Homerja in Horacija že med inkunabulami. Prim. Alfonz Gspan in Josip Badalić, *Inkunabule v Sloveniji*. Ljubjana 1957 (SAZU, Dela 10), str. 169. – Simoniti navaja med knjigami Baltazarja Radliča Horacijeva *Opera* v pariški izdaji iz l. 1511, iz fonda ljubljanske stanovske knjižnice pa *Opera cum commentariis*, tudi v pariški izdaji iz l. 1516. Prim. Primož Simoniti, *Med knjigami iz stare gornjegrajske knjižnice*. V: *Zbornik Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*, I. Ur. Jaro Dolar. Ljubljana, 1974, str. 17–48. Cit. na str. 38, zap. št. 18, in str. 46, op. 59.

[12]"*Humanissime* [!] uir. Non dubitamus te perspicere ac non semel deplorare tristem hanc harum regionum patriae nostrae calamitatem ac barbariem: utpote, in quibus *bonarum artium humaniorumque studiorum* [!] contemptus et neglectio passim iam turpiter dominatur." V prevodu Antona Sovreta: "*Veleomikani* mož! Ne dvomimo, da dobro poznaš in neredko obžaluješ nesrečno kulturno zaostalost naše ožje domovine, saj je prava sramota, kako se vsepovsod šopiri zaničevanje do *lepih umetnosti* in zanemarjanje *duhovne izobrazbe*." Adamu Bohoriču, 1. avgusta 1565. V: Rajhman, Trubarjeva pisma (prim. našo op. 9), str. 198 in 199. – O tej izjavi prim. tudi Primož Simoniti, *K vprašanju razmerja med humanizmom in reformacijo*. V: *Protestantismus bei den Slowenen/Protestantizem pri Slovencih*. Ur. G Neweklowsky et. al. (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 13). Wien, 1984, str. 89–103, cit. na str. 98.

[13]Mirko Rupel, *Primus Truber*. Prev. in prir. Balduin Saria. München, 1965 (Südosteuropaschriften, 5), str. 20–21, 31, op. 49.

[14]Za omembe teh avtorjev v pismih prim. Marjan Ozvald, *Kazalo osebnih imen*. V: Rajhman, Trubarjeva pisma (prim. našo op. 9).

[15]V pismu deželnemu glavarju, oskrbniku in odbornikom kranjskim 17. junija 1569. V: Rajhman, Trubarjeva pisma (prim. našo op. 9), str. 227 in 229. Prim tudi str. 350, op. 3 k pismu št. 63. – O Trubarjevih knjigah in njihovi usodi prim. P. Simoniti, *Med knjigami* [...] (prim. našo op. 11), str. 25.

[16]Prim. pismo gospodom in deželanom kranjskim 19. marca 1569 in pismo deželnemu glavarju, oskrbniku in odbornikom kranjskim 3. januarja 1581. V: Rajhman, Trubarjeva pisma (prim. našo op. 9), str. 224, 225, 270, 271.

[17]Prim. pismo vojvodi Ludviku Württemberškemu in pismi deželnemu glavarju, oskrbnikom in odbornikom kranjskim, vsa iz l. 1570. V Rajhmanovi izdaji na str. 230 in 232, 233 in 235, 236–237.

[18] V pismu Henriku Bullingerju 10. julija 1557, Rajhmanova izdaja str. 30 in 31, v Rajhmanovem prevodu: "Šele pred 6 dnevi sem prišel iz Tübingena domov, tam sem bil 5 tednov v tiskarni. [...] Tiskarjeva vdova se je toliko pogajala z mano, da moram 10 ali 12 tednov s svojim delom počivati, češ da mora tiskati [neko] nemško retoriko in jo za naslednji frankfurtski sejem izdelati, česar sicer ne bi zmogla, če bi zame tiskala, pa da bi zaradi mojega tiska imela 200 goldinarjev izgube. Šele prvega oktobra se bom spet napotil v Tübingen."

[19]Theodor Elze [ur.], *Primus Trubers Briefe*. Tübingen 1897, str. 29, op. 3: "Offenbar die bekannte, von Alex. Hug, stadtschreiber in Calw verfaßte 'Rhetorica und formulare, teutsch' etc. Tübingen (Morhart) 1528 (2 ausgg.), 30, 32, 35, 37, 40, 48, 60, 63."

[20]James J. Murphy, *Renaissance Rhetoric. A Short–Title Catalogue of Works on Rhetorical Theory from the Beginning of Printing to A. D. 1700 [...]* New York & London, 1981.

[21]Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. II, Registerband. München, 1960, str. 620.

[22]Od tega 16 v Parizu: Georgius Cassander, *Tabulae breves in praeceptiones rhetorices*. 4. izdaja. – Marcus Aurelius Cassiodorus, *Rhetoricae compendium* [...]. 2. izdaja. – Conrad Celtus Protucius, *Utilissima conscribendi epistolas methodus*. 4. izdaja. – Marcus Tullius Cicero, *De optimo genere oratorum. Io. Antonii Viperani [...], praefatio in contrarias Eschinis et Demosthenis orationes, P. Rami praelectionibus illustrata*. 1. izdaja ene izmed variant. – *M. T. Ciceronis ad Quintum Fratrem [...] a Philippo Melanchtone scholiis as notulis quibusdam illustrati*. 5. izdaja. – *M.T. Ciceronis ad Quintum Fratrem* [...] *Iacobi Lodoici Strebaei, Leodegarii a Quercu, et cuiusdam incerti authoris commentariis, itemque scholiis Philippi Melanthonis[...] illustrati*. 1. izdaja. – Pierre de Courcelles, *La rhetorique*. 2 izdaji. – Antoine Foclin, *La rhétorique francoise, nouvellement reveve et augmentée*. 1. izdaja. – Peter Ramus, *Audomari Talaei Rhetorica*. 13. izdaja. – Peter Ramus, *Ciceronianus*. 1. izdaja. – Peter Ramus, *Ciceronis De optimo genere oratorum praefatio illustrata*. 1. izdaja. – Petrus Ramus, *Quod sit unica doctrinae instituendae methodus*. 1. izdaja. – Bartholomew Ricci, *De imitatione libri tres*. 4. izdaja. – Joachimus Fortius Ringelbergius, *Rhetorica*. 7. izdaja. – Adrianus Turnebus, *M. T. Ciceronis de oratore [...] Leodegarii a Quercu commentariis illustrati*. 1. izdaja.

6 v Benetkah: Sophister (Numenius) Alexander, *De figuris, sententiarum ad elocutionum, N. de Comitibus interprete*. 2. izdaja. – Daniele Barbaro, *Predica de i sogni, composta per lo reverendo padre d. Hypneo da Schio*. 3. izdaja. [Daniele Barbaro], *Della eloquenza, dialogo di [...] D. Barbaro*. Edina izdaja. – Daniele Barbaro, *Della eloquenza, dialogo [...] nuovamente in luce da Girolamo Ruscelli*. Edina izdaja. – Marcus Tullius Cicero, *Rhetoricorum ad Herennium libri quatuor, alias, Ars Nova, sive Nova rhetorica*. [...]. 1. izdaja te variante. – Natalis Comes, *Alexandri sophiste de figuris sententiarum ac elocutionum. Natale de comitibus [...] interprete*. Edina izdaja.

3 v Kölnu: Rudolf Agricola, *De inventione dialectica libri tres*. 31. izdaja. – Cyprian Soarez S. J., *De arte rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone, et Quinctiliano praecipue deprompti*. 1. izdaja. – Thomas Stapleton, *Promptuarium catholicum ad instructionem concionatorum contra haereticos nostri temporis*. 1. izdaja.

3 v Lyonu: *Utraque Ciceronis Rhetorica* [...] *Item eiusdem [...] De inventione*. 9. izdaja. – Peter Ramus, *Dialecticae partitiones*. 15. izdaja. – Peter Ramus, *Audomari Talaei Rhetorica*. 12. izdaja.

2 v Baslu: *Demetrius Phalereus, De elocutione, ac Dionysii Halicarnassensi opuscula quaedam*. Edina izdaja. – Marcus Fabius Quintilianus, *Declamationes quindecim*. 19. izdaja.

2 v Strassburgu: Johann Sturm, *De litterarum ludis recte aperiendis liber*. 2. izdaja. – Johann Sturm, *De Periodis liber*. 2. izdaja.

1 v Londonu: Anonymus, *An Homelye of Basilius Howe Younge Mene Oughte to Reade Poets and Oratours*. Edina izdaja.

1 v Genevi: Henri Estienne II, *In M. T. Ciceronis quamplurimos locos castigationes.* Edina izdaja.
1 v Dortmundu: Peter Ramus, *Audomari talaei Rhetorica.* 14. izdaja.
1 brez navedbe kraja: Aladus Amstelredamus, *Rodolphi Agricolae [. . .] de inventione dialectica libri omnes [. . .] D. Alardi amstelredami opera in lucem educti.*

[23] Hans Widmann, *Tübingen als Verlagsstadt.* Tübingen, 1971, str. 58.

[24] *Apologia et defensio poeticae et oratoriae maiestatis (Apologia et defensio poetices Henrici Bebelii ad iuventutem Germanam),* 1501. – *Liber hymnorum in metra noviter redactorum,* 1501. – *Ars versificandi et carminum condendorum,* 1506. – Prim. Heinrich Bebel, *Comoedia de optimo studio iuvenum – Über die beste Art des Studiums für junge Leute.* Ur. in prev. Wilfried Barner. Stuttgart, 1982 (Reclam Universal–Bibliothek Nr. 7837/2), zlasti str. 137–139.

[25] Alfonz Gspan-Josip Badalić: *Inkunabule v Sloveniji.* (Nav. v naši op. 11). Prim. navedbo o »književni teoriji« na str. 46 ter zap. št. 47., 183., 184., 231., 271., 326., 498., 584., 700., 742. v Katalogu inkunabul v Sloveniji: Aristoteles, *De Interpretatione.* [Coloniae], 1494. – Pseudo–Cicero, *Rhetorica ad C. Herennium.* Cum comm. Hieronymi Capiduri. *De inventione.* Cum comm. C. Marii Victorini. Venetiis, 1490. – Cicero, *De inventione sive Rhetorica vetus.* Cum comm. Marii Victorini, *Rhetorica ad Herennium,* cum commento. Venetiis, 1493. – Augustinus Datus, *Elegantionale.* Veronae, 1483. – Albertus de Eyb, *Margarita poetica.* Venetiis, 1493. – Guillermus, *Rhetorica divina.* Friburgi 1491–93. – Omnibonus Leonicenus, *De octo partibus orationis et De arte poetica.* Patavii, 1474. – Franciscus Niger, *Modus epistolandi.* Venetiis, 1494. – Jacobus Wimpfeling, *Elegantiarum medulla oratoriaque praecepta.* (Moguntiae, 1493. Z dodatkom: Henricus Bebelius, *Ars versificandi,* 1510.). – Cicero, *De Oratore.* Cum commento Omniboni Leoniceni. *Orator. Topica. Partitiones oratoriae. Brutus. De optimo genere oratorum.* [. . .] Venetiis, 1485.

[26] J. Glonar, *Iz stare stiške knjižnice.* Glasnik muzejskega društva za Slovenijo, XVIII, 1937, str. 121, zap. št. 123 in 124: Cicero, *Rhetorica ad Herennium.* Venetiis 1550. – Cicero, *Opera omnia.* Basileae, 1534.

[27] Primož Simoniti, *Med knjigami iz stare gornjegrajske knjižnice.* (Prim. našo op. 11.) Str. 30, zap. št. 7; str. 32, zap. št. 22, 1 in 14; str. 33, zap. št. 22; str. 37, zap. št. 7; str. 43, zap. št. 51: Erasmus Rotterodamus, *De duplici copia verborum et rerum.* [. . .] Basileae 1517. – *Veterum aliquot de arte rhetorica traditiones.* Basileae 1521. – *Badii Ascensii nec non Sulpitii (Verulani) de componendis epistolis ceteraque opuscula.* Nurembergae 1504. – Cicero [. . .] *De partitione oratoria dialogus.* Lipsiae 1517. – Erasmus: *De octo orationis partium constructione libellus.* [S. l.] 1521. – *Marus Tullius Cicero, Rhetoricorum ad Herennium libri quattuor.* Venetiis 1554. – M. Fabius Quintilianus, *Oratoriarum institutionum libri XII.* Basileae 1561.

[28] Prof. Maja Žvanut mi je prijazno dala na pogled gradivo za svojo razpravo o evropski literaturi na Slovenskem v 16. stoletju in dovolila izpisati naslove retorik iz seznamov knjig v popisih imetja oz. zapuščinskih listinah, ki jih hrani Arhiv Slovenije, ter iz seznamov knjig iz 16. stoletja v ljubljanski semeniški in frančiškanski knjižnici.

[29] Brez navedbe avtorja; glede na Elzejevo opombo (prim. naši op. 19 in 21) bi to utegnil biti Hug ali Hugen.

[30] *M. T. Ciceronis ad Heren. Rethorica.* – Murphyjev katalog navaja veliko variantnih izdaj tega dela (n. d., str. 88–94).

[31] *Philip. Melanthonis erotemata dialecticae et Rethoricae.* – Po Murphyjevem katalogu je izšla v Leipzigu 1573 in 1609 ter v Frankfurtu 1579 (n. d., str. 206).

[32] To bi utegnil biti prikrojen naslov izredno razširjenega, po vsej Evropi ponatiskovanega dela Erazma Rotterdamskega *De copia verborum et rerum,* ki je izhajalo tudi z variiranimi naslovi, npr. *De utraque verborum ac rerum copia* in *De duplici copia rerum et verborum* (prim. Murphy, n. d., str. 138–139).

[33] To priredbo lahko po Murphyjevem katalogu identificiramo kot delo Friedricha Riedererja, izšlo 1492 in 1493 v Freiburgu v Breisgauu, l. 1509 v Strassburgu in 1535 v Augsburgu (Murphy, n. d., str. 258).

[34] *Rethorica teutsch* – mogoče spet Hugova ali Hugenova; *M. T. Ciceronis [de] oratore libri 3* in še več različnih Ciceronovih del, med njimi mogoče tudi retoričnih; *Grammatices institutiones novae magistri Bernardi Pergerii viri doctissimi;* ta je po Murphyjevem katalogu izšla v Kölnu pred l. 1500 pod naslovom *Grammatica nova [. . .] de epistolis conficiendis* (Murphy, n. d., str. 222). – P. Simoniti meni, da je prvič

izšla natisnjena najbrž že l. 1479 v Benetkah. Prim. P. Simoniti, *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*. Ljubljana, 1979, str. 164, in nadrobnejša o dognanja o Bernardu Pergerju iz Ščavnice ter njegovi knjigi *Grammatica nova*, str. 154–166.

[35] *Quintilianus Oratorium institu. lib. 12. – De Duplici copia Verborum Erasm. – Copia Verborum Erasmi. – Rhetorica Sturmii.* Po Murphyju je Johann Sturm ali Joannes Sturmius (1507–1589) napisal 21 različnih retoričnih del, med njimi priredbe Aristotelovih in Ciceronovih (Murphy, n. d., str. 277–279). – O Dalmatinovi knjižnici gl. P. Simoniti, *Med knjigami [. . .]* (prim. našo op. 11), str. 25 in op. 34 na str. 45.

[36] *Rhetorica Martini Crusii. – Enchiridion ad verborum copiam Theodorici Morelli.* – Martin Crusius oz. Kraus (1526–1607) je po Murphyjevi evidenci izdal 4 retorična dela, vsa so šolske priredbe Melanchthonovih in Erazmovih. – Knjigo z naslovom *Enchiridion ad verborum copiam multiplici auctario locupletarum* navaja Murphy kot delo Thierryja Morela, ki je izšlo v Parizu l. 1525, 1535 in 1542 (Murphy, n. d., str. 104–105 in 209). – Prim tudi P. Simoniti, *Martin Crusius in seinen Bezienungen zu slowenischen Protestanten.* V: *Slovenci v evropski reformaciji šestnajstega stoletja – Die Slowenen in der europäischen Reformation des sechzehnten Jahrhunderts.* Ljubljana 1986 (ur. A. Janko), str. 213–240. – Hubert Cancik, *Primus Truber – Martin Crusius – Nikodemus Frischlin.* Prav tam, str. 29–49.

[37] To je skrajšan naslov dela, ki je najprej izšlo l. 1512 v Parizu in do izdaje l. 1577 v Kölnu še v več kot 50 izdajah v raznih evropskih mestih (prim. našo op. 31). – O knjižnici Felicijana Trubarja prim. P. Simoniti, *Med knjigami [. . .]* (gl. našo op. 11), str. 25 in op. 32 na str. 45.

[38] *Aristotelis Stagiritate Ad Theodectum Rhetoricorum libri III quos M. Ant. Majoragius vertebat* [. . .] Venetiis 1575. – Murphyjev katalog te izdaje ne evidentira, čeprav je Marcus Antonius Maioragius (1514–1555) upoštevan (n. d., str. 198). Aristotelovo delo *Rhetorica ad Theodecten* je navedeno v dveh pariških izdajah (1542 in 1545), *Aristotelis De rhetorica* [. . .] pa v beneški iz l. 1574.

[39] Marcus Tullius Cicero, *Opera omnia.* Lugduni 1588. – To lyonsko izdajo Murphy navaja (n. d., str. 73).

[40] Marcus Tullius Cicero, *Rhetoricorum ad C. Herennium libri IV cum notis Gilberti Longolii, nec non Ciceronis de inventione rethorica libri II,* Col. Agrip. 1556 (Gualt. Fabricii). – Po Murphyju je izšlo delo z naslovom *Rhetoricorum ad Herennium libri IIII. Annotationes a Gylberto Longolio conscriptae* v 3 kölnskih izdajah – l. 1539, 1559 in 1563 (n. d., str. 92). Kombinacij »nove« in »stare« Ciceronove retorike pa so tiskali veliko, v več variantah (prim. Murphy, n. d., str. 88–97).

[41] *Erasmi Roterd. Opus de conscribendis epistolis.* Lugduni 1543. To lyonsko izdajo ima Murphy evidentirano (n. d., str. 137).

[42] *Majoris Georg. Sententiae veterum poetorum per locos communes digestae.* Lugduni 1573 [Joh. Tornaesius]. – Murphy navaja 4 izdaje tega dela, med njimi pa te lyonske ni (prim. n. d., str. 197–198).

[43] Melanchton Phil., *Erotemata dialectices.* [. . .] Wittenberg 1553 (Joh. Lufft). – Murphy navaja delo *Erotomata dialecticae et rhetoricae* v leipziški izdaji l. 1573, frankfurtski l. 1579 in leipziški 1609 (prim. n. d., str. 206).

[44] *Aristotelis Opera.* Venetiis 1562. – Murphy te beneške izdaje ne navaja (prim. n. d., str. 25–26).

[45] *Cicerone De le Orazioni.* Tom III. Vinegia 1556. – Murphy tega prevoda ne navaja (prim. n. d., str. 80–85). – Paulus Manutius: *In M. Tullii Ciceronis Orationes commentarius.* Venetiis 1578 (Aldus). – Murphy navaja Manutija kot prireditelja različnih Ciceronovih del, ki so izhajala v Benetkah, toda tega dela med njimi ni; vse navedene izdaje so zgodnejše. Lahko pa bi šlo za eno izmed knjig Ciceronovih zbranih del, tj. *Opera omnia,* ki so izšla v Benetkah v l. 1578–81, »Manucciorum commentariis illustratus« (prim. n. d., str. 73, 75–76).

[46] Albertus de Eyb, *Margaritae poetarum.* 1502. – Murphy navaja to delo kot *Margarita poetica* in evidentira samo štiri izdaje, zgodnejše od navedene: strassburško ok. 1479, rimsko 1480, brez navedbe kraja 1493 in baselsko 1495; pripominja, da so tu zajeta *Praecepta artis rhetoricae,* ki jih često pripisujejo Eneju Silviju Piccolominiju, ter povzetki retoričnih navodil Gasparina Barzizza (1359 ali 1370?–1431), Stephana Fliscusa (15. stol.) in drugih (prim. n. d., str. 114–115).

[47] Marius Nizolius Brixellensis: *Thesaurus Ciceronianus*. Venetiis 1596 [J. B. Ant. Bertani]. – Murphy navaja samo baselsko izdajo tega dela iz l. 1559 in nekaj zgodnejših izdaj dela z naslovom *Thesaurus omnia Ciceronis verba etc. complexus* [. . .] – baselsko iz l. 1563 in beneške iz l. 1570, 1576 in 1591 (n. d., str. 214). *Tezavra* iz l. 1596 torej nima v evidenci.

[48] "Inu mi nesmo v le-timu našimu obračanu oli tolmačevanu lepih, gladkih, visokih, kunštnih, novih oli neznanih besed iskali, temuč te gmajnske krajnske preproste besede, katere vsaki dobri preprosti Slovenec lehku more zastopiti;" *Posvetilo*. V: *Ta Evangeli svetiga Matevsha*, 1555. Cit. po Ruplovem izboru *Slovenskih protestantskih piscev*, str. 65.

[49] "Zakaj ta muč svetiga evangelija inu naše izveličane ne stoji v lepih, ofertnih besedah, temuč v tim duhej, v ti risnici, v ti pravi veri inu v enim svetim kršanskim lebnu." Prav tam.

[50] "Skratka, o laških burkah gospoda Štefana [Konzula] bi znal napisati cele bukvice. Ume govoriti lepe, gladke in sladke besede ter se delati ponižnega, uslužnega in revnega pred tistimi, o katerih ve, da bo od njih kaj dobil; če pa si od koga ne obeta več koristi, mu obrne hrbet, kakor delajo vsi nehvaležneži." Baronu Ivanu Ungnadu 4. novembra 1561. Prevod Jožeta Rajhmana. Prim. Rajhmanovo izdajo Trubarjevih pisem, str. 100, izvirnik na str. 96–98.

[51] "Ne želim pa in ne potrebujem za svojo sedanjo začeto vojsko nobene druge pomoči in podpore, kakor da mi vi Kranjci po resnici sporočite in daste veljaven in odkritosrčen dokaz in spričevalo, da ni v mojih tiskanih slovenskih knjigah nikakega krivega, sleparskega prevoda in krive vere, temveč da so dobro razumljive in koristne ubogemu slovenskemu ljudstvu [. . .]. Prosim tedaj ponižno [. . .], da mi [. . .] izvolijo izdati in poslati resnično, veljavno listino in spričevala, [. . .] češ da ni v mojih doslej tiskanih slovenskih knjigah [. . .] nič sleparsko ali krivo povedanega [. . .]." Deželnemu glavarju Jakobu Lambergu, deželnemu oskrbniku Joštu Gallenbergu in odbornikom kranjskim, 12. januarja 1560. Prevod Jožeta Rajhmana. Prim. Rajhmanovo izdajo Trubarjevih pisem, str. 54, izvirnik str. 52–53.

[52] O spoznavni, etični in estetski dimenziji ali plasti literature prim. Janko Kos, *Literatura*. Ljubljana, 1978 (Literarni leksikon, 2).

[53] Prim. Mirko Rupel, *Primož Trubar. Življenje in delo*. Ljubljana, 1962, str. 32. – Mirko Rupel, *Primus Truber*, (prim. našo op. 14), str. 28.

[54] Prim. Jože Rajhman, *Trubarjev svet*, str. 172.

[55] Leonardo Bruni, *De interpretatione recta*. 1420. – Estienne Dolet, *La Manière de Bien Traduire d'Une Langue en Aultre*. 1540. Prim. Rolf Kloepfer, *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München, 1967 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 12), str. 39.

[56] Prim. *Trubarjev svet*, str. 166–167, 180.

[57] Jakob Andreae, *Christliche Leichpredig bei der Begräbnus des Ehrwürdigen und Hochgelehrten Herren, Primus Trubern*. Tübingen 1586. Matija Trost, *Ena lepa inv pridna prediga, per pogrebi tiga vreidniga inu vissoku vuzheniga Gospud Primosha Trvberia rainciga, dershana od Gospud Iacoba Andrea Doctoria, Tibinskiga Probsta, inu is Nemshkiga Iesika v'slovenski tolmazhena*. Tvbingae, 1588. – Prim. tudi v naši op. 36 navedeni razpravi o Crusijevih pogledih na Trubarja.

[58] Matija Trost, *Comparatio Primi Truberi cvm S. Martino Lvthero*. V: *Ena lepa inu pridna prediga [...]*, Prim. našo op. 57 – Sovrè je "excolere" prevedel s "polepšati", kar ni čisto v reformatorskem duhu, ustreza pa sodobnemu pojmovanju pomenske sorodnosti. Prim. Mirko Rupel, *Nove najdbe naših protestantik XVI. stoletja*. Ljubljana, 1954 (SAZU, Dela, 7), str. 44–72, zlasti 55 in 57.

[59] Jože Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva I. Srednji vek, reformacija in protireformacija, manirizem in barok*. Maribor, 1968.

[60] Pogačnik, n.d., str. 35

[61] Pogačnik, n.d., str. 111, 125, 139–142.

[62] Poleg Pogačnikove *Zgodovine* (prim. našo op. 59–61) prim. še Jože Počačnik, *Stilprobleme im slowenischen Reformationsschrifttum*. V: *Abhandlungen über die slowenische Reformation*. Ur. Branko Berčič. München, 1968, str. 90–110, zlasti 102–110.

[63] Breda Pogorelec, *Trubarjev stavek*. V: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Predavanja*. VIII. Ljubljana, 1972, str. 305–323.

[64] Breda Pogorelec, *Dalmatinovo besedilo med skladnjo in retorično figuro in Bohoričeva gramatična norma*. V: *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Breda Pogorelec s sodelovanjem Jožeta Koruze. Ljubljana, 1986, (Obdobja, 6). Str. 473–497.

[65] Prim. B. Pogorelec, n.d. (naša op. 64), str. 495, op 25., in n.d. (naša op. 63), str. 320, op. 15: *Epitome Troporum ac Schematum et Grammaticorum et Rhetorum, ad Autores tum prophanos tum sacros intelligendos non minus utilis quam necessaria*. Ioanne Svsenbroto Rouenspurgi Ludimagistro collectore. Tiguri apud Christophorum Froschauerum. Brez letnice. – Murphy (n.d., str. 280–281) navaja 11 izdaj tega Susenbrotovega priročnika; Trubar bi bil dejansko najverjetneje lahko poznal katero izmed zürških (1535 [?], 1540 [?], 1541, 1570) ali ravensburško (1541 [?], manj verjetno katero izmed londonskih (1562, 1576, 1608, 1621, 1635) ali antwerpensko (1566).

[66] Tomaž Sajovic, *Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige*. V: *16. stoletje [...]* (prim. našo op. 64), str. 499–513.

[67] Tone Pretnar, *Med gramatičnim paralelizmom in zvočno figuro: o rimi v slovenski protestantski pesmi*. V: *16. stoletje [...]* (prim. našo op. 64), str. 571–580.

[68] Dušan Ludvik, *Aliteracija in aliteracijski verz*. Ljubljana, 1982 (Literarni leksikon, 17), str. 58.

[69] Francka Premk, *Primerjava med Trubarjevim in Dalmatinovim prevodom Davidovega psaltra v razmerju do hebrejskega izvirnika, latinske Vulgate in nemške Luthrove predloge*. V: *16. stoletje [...]* (prim. našo op. 64), str. 529–543.

[70] Prim. Kajetan Gantar, *Konfrontacija med antiko in krščanstvom. Nekaj opažanj ob Trubarjevem in Dalmatinovem prevodu Pavlovega govora na Areopagu*. V: *Štiristo let prevajanja na Slovenskem*, (prim. našo op. 2), str. 83–87. – Janko Moder, *Ob Trubarjevih "treh rečeh"*. Prav tam, str. 33–66. – Martina Orožen, *Vprašanje sintaktične interference v Dalmatinovem prevodu Biblije 1584*. V: *Slovenci v evropski reformaciji 16. stoletja* (prim. našo op. 36), str. 105–123, zlasti 108–111.

[71] Jože Rajhman, *Trubarjev svet*, (prim. našo op. 2), str. 170–177.

[72] Jože Rajhman, *Trubar (Truber) Primož*. V: *Slovenski biografski leksikon*. 13. zvezek. Ur. Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petrè. Ljubljana, 1982, str. 206–225, cit. na str. 223.

[73] Henri Meschonnic, *D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction*. V: Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*. Gallimard [Paris], 1973, str. 327–366, cit. na str. 343. – Eugene A. Nida in Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*. Leiden, 1969 (Helps for Translators Prepared under the Auspices of the United Bible Societies, 8), cit. na str. 107.

Darko Dolinar

NASPROTJA OB TRUBARJU v starejši slovenski literarni zgodovini

Članek na več nivojih pregleduje potek literarnozgodovinske recepcije Primoža Trubarja od konca 18. do srede 20. stoletja. Najprej ugotavlja, kako in kdaj je napredovalo poznavanje Trubarjeve biografije in bibliografije. Ta material je bil vsakokratno izhodišče za različne literarno– in kulturnozgodovinske interpretacije. Na začetku je bil pri vseh v ospredju Trubarjev pomen za razvoj slovenskega jezika in književnosti. V 2. polovici 19. stoletja so se interpretacije in vrednostne ocene razhajale, ker so upoštevale predvsem vidik Trubarjeve religiozno–nazorske opredelitve. V 1. polovici 20. stoletja je spet prevladala pozitivna recepcija, ki je postavila v ospredje zgodovinski pomen Trubarja za razvoj nacionalne literature in nacionalne zavesti. Nihanje literarnozgodovinske recepcije v pozitivno ali negativno smer je povezano s sočasnimi idejnimi tokovi, pri katerih je bila udeležena tudi literarna veda.

Ob praznovanju štiristoletnice Trubarjeve smrti sta bila njegova osebnost in delo deležna posebne pozornosti v znanosti, publicistiki in sploh v javnem življenju. Ob raznovrstnih prizadevanjih, ki so podčrtovala njegov zgodovinski pomen, si je morda težko zamisliti, da je bil Trubar pred kakimi sto leti in tudi še denimo ob štiristoletnici rojstva povod za silovite znanstvene in ideološke kontroverze. Za razumevanje njegove današnje vloge ni povsem odveč vedeti, kako je potekala recepcija njegovega dela v prejšnjih fazah. Trubar pa ni bil predmet raziskovanja samo v filologiji in literarni vedi, temveč tudi v kulturni, verski, celo politični zgodovini, in to ne le v slovenskem, temveč tudi v drugih jezikovno–kulturnih območjih, najbolj v hrvaškem in nemškem. Ne glede na različne referencialne okvire je bilo med temi strokami in območji veliko medsebojnih vplivov. Navzlic temu si prizadeva ta spis ostati kolikor mogoče v mejah starejše slovenske literarne vede: s tem ne čisto preciznim izrazom zaznamuje obdobje od začetkov literarnozgodovinskega raziskovanja v drugi polovici 18. stoletja približno do srede 20. stoletja, torej do časa, ko je osnovni ton raziskovanju še dajala generacija znanstvenikov, ki so utemeljili slovensko literarno vedo kot predmetno in metodično samostojno, historično–empirično disciplino, notranje strukturirano po načelih poznega pozitivizma, modificiranega z nekaterimi duhovno– in socialnozgodovinskimi pogledi.

Če hočemo razumeti nekdanje kontroverze ob Trubarju, jih moramo postaviti v kontekst razvoja stroke. Toda tega tukaj ni mogoče in tudi ni treba izčrpno obdelati. Namesto tega naj samo spomnim na temeljno Murkovo raziskovalno poročilo iz l. 1925–27, na vrsto Kidričevih razprav, člankov in polemik, na Ruplove, Slodnjakove in Berčičeve dodatke, iz nemškega območja denimo na prispevek Balduina Sarie, in nazadnje na vrsto novejših razprav in referatov, ki so bili namenjeni za znanstvena srečanja v zadnjih letih, posvečena jubilejem slovenske reformacije.[1] Poleg tega naj naštejem najplodnejše faze v dosedanjem raziskovanju Trubarja: to so bila najprej tri desetletja na prehodu iz 18. v 19. stoletje (približno 1780–1810), nato druga polovica 19. stoletja in nanjo se navezujoča prva tri desetletja 20. stoletja z odločilnim preobratom okrog jubilejnega leta 1908; in naposled novejše razdobje okrog l. 1950 ter nato približno od zgodnjih šestdesetih let naprej.

Za začetek si poskušajmo v glavnih potezah obnoviti, kdaj in kako je raziskovanje Trubarja napravilo prve korake k obvladovanju svoje snovi, se pravi, kako je napredovalo poznavanje Trubarjeve biografije in bibliografije; šele potem se bomo lotili kompleksnih vprašanj predstavitve, interpretacije in vrednotenja.

Bibliografska vprašanja

Po danes veljavnih bibliografskih dognanjih[2] obsega Trubarjev opus 25 slovenskih knjig, poleg tega eno nemško knjigo in še več samostojnih prispevkov ali prevajalskih predlog za 13 hrvaških oz. srbskih knjig; posamezne njegove pesmi so vključene še v 3 slovenske knjige drugih izdajateljev, celoto opusa pa zaokroža 90 doslej znanih pisem in nekaj listin.[3] V nadaljnjem se zaradi boljše preglednosti omejujem samo na slovenske knjige in puščam ob strani druge objave, pisma in dokumente.

Pred dvesto leti je bil znan samo majhen del tega opusa. Zgodnje raziskave, ki so se takrat začenjale na današnjem slovenskem območju, so se opirale na ohranjene Trubarjeve knjige in na podatke o njih v sekundarni literaturi. Oba vira sta bila dokaj skopa.[4] V takrat ustanovljeni ljubljanski licejski knjižnici, prednici današnje NUK, so bili ohranjeni samo trije naslovi slovenske protestantike: Dalmatinova *Biblija*, Bohoričeva slovnica in Trubarjev prevod Luthrove *Hišne postile*. V vseh večjih bibliotekah današnjega slovenskega ozemlja pa je bilo dostopnih največ 7 naslovov, med njimi od Trubarjevih samo še *Psalter* iz l. 1566. Poleg tega je bilo marsikaj skrito v zasebni lasti, založeno in pozabljeno; toda starejše domneve, da naj bi se bila bodisi v ljubljanski škofiji bodisi v jezuitskem kolegiju ohranila dokaj popolna zbirka slovenske protestantike, so se izkazale kot neutemeljene.– Kar zadeva drugi vir, domače zgodovinopisje, je reformacijo obširneje obravnaval samo Valvasor. Med drugim je sestavil seznam kranjskih pisateljev in v njem naštel naslove 8 Trubarjevih knjig, med katerimi je vsaj eden napačen, nekaj pa približnih, tako da ne omogočajo natančne identifikacije.[5] Na Slovenskem v tem času še niso poznali in upoštevali nemških in drugih tujih virov, zato je bila po naslovih znana kvečjemu četrtina Trubarjevih del.

Že v naslednjih treh desetletjih pa je bibliografsko evidentiranje Trubarjevih knjig močno napredovalo.[6] Pod vplivom ideoloških gesel t.i. narodnega preroda se je začelo sistematično zbiranje knjižnih del naših protestantov in podatkov o njih. Zbiralci so posegli tudi čez meje domačega območja v bližnja in bolj oddaljena tuja nahajališča, kot npr. v Gradec in na Dunaj. Mentor in organizator prerodnega gibanja Zois si je že l. 1782 ogledal južnoslovanske reformacijske tiske celo v tübinški univerzitetni knjižnici.[7] Ta proces se je bistveno pospešil, ko so bili vzpostavljeni stiki med pobudniki slovenskega narodnega preroda in zastopniki podobnih teženj drugje ter začetniki znanstvene slavistike v drugih deželah: tako je bila pritegnjena v obdelavo še vrsta drugih nahajališč, virov ter sekundarne literature. Plodno je bilo posebej iskanje v nemških deželah: medtem ko je v območju pod habsburško vladavino protireformacija temeljito pospravila slovenske reformacijske tiske, so se v knjižnicah protestantskih nemških mest, univerz in dvorov ohranili, in ta hranilišča so v dobi razsvetljenstva postala dostopna za znanstveno delo.

Največ zaslug za izpopolnitev bibliografije Primoža Trubarja in slovenske reformacije imajo v tej dobi Josef Dobrovský, Christian Friedrich Schnurrer in Jernej Kopitar.

Dobrovský, čigar interesni krog je zajemal celotno območje slovanskih jezikov in književnosti, je že od l. 1778 iskal in opisoval ohranjene primerke slovenske in južnoslovanske protestantike, zbiral o njih informacije od poznavalcev, registriral in kritično preverjal strokovno literaturo. Svoje ugotovitve je deloma sproti objavljal, še dosti več pa jih je zabeležil v pismih.[8] Pomen njegove korespondence s Kopitarjem za razvoj slavistike je splošno znan, za naš problem pa so zanimiva že njegova zgodnejša pisma. Med drugim je bil povezan tudi s tübinškim raziskovalcem našega protestantskega tiska Schnurrerjem.

Schnurrerju priznavajo še danes velik pomen za raziskovanje naše reformacije. To velja tudi za območje bibliografije; toda vsaj za Trubarjevo bibliografijo je Schnurrer dosti bolj sistematično obdeloval tisto, kar so zbrali že njegovi predhodniki, kakor da bi bil sam prispeval kaj novega.[9] Pa vendar je tedanja slavistika na široko recipirala Schnurrerjevo delo, medtem ko je za njegove predhodnike komaj slišala. Dosti zaslug za to imata Dobrovský in Kopitar. Tudi Zoisov krog v Ljubljani je že kmalu spoznal Schnurrerjevo delo: Kopitar ga je uporabljal in citiral že pred odhodom na Dunaj.[10]

V Kopitarjevi slovnici iz l. 1809 so sumirana dotedanja slovenska in tuja bibliografska spoznanja; med drugim je upošteval tudi nekatera Pohlinova odkritja.[10a] Sam pa je pri pregledu dunajske dvorne knjižnice našel in opisal zgodnja Trubarjeva dela, ki jih je Schnurrer poznal samo po aktih, in pojasnil Schnurrerjeve zmote o njihovem zaporedju in številu.[11] Poznejši bibliografi in literarni zgodovinarji dolgo niso mogli dodati temu nič novega, in tudi v Čopovi oz. Šafaríkovi zgodovini slovenske književnosti so navedeni samo obširnejši in bolj sistematični opisi že znanih Trubarjevih naslovov z malenkostnimi dopolnitvami.[12] Nova kritična izdaja Čopove korespondence, v kateri je prvič v celoti objavljen Čopov spis *Die Literatur der Winden*, ki je rabil Šafaríku kot rokopisna predloga, potrjuje te sklepe: Čop sploh ni sam sestavljal spiska Trubarjevih del, temveč se je sklicval predvsem na Kopitarja in na druge temeljne vire oz. literaturo.[13]

Po tem razmahu je spoznavanje Trubarjeve bibliografije zastalo in spet napredovalo šele v drugi polovici 19. stoletja. Največ so mu prispevali Theodor Elze[14] in poleg njega še nekaj slavistov iz dunajske filološke šole. V tem času je prišlo v evidenco pet od sedmih Trubarjevih slovenskih knjig, ki Kopitarju še niso bile znane.[15]

V prvih desetletjih 20. stoletja je France Kidrič opravil temeljit kritičen pretres, s čimer je utrdil bibliografsko ogrodje Trubarjevega dela in mu dodal opise vseh ohranjenih primerkov z nahajališči in literaturo.[16] Šele ponovno sistematično iskanje v dveh naletih, ki ga je v 50. letih vodil Mirko Rupel in v 60. letih povzel Branko Berčič,[17] je dopolnilo in korigiralo Kidričev prikaz, odkrilo pa tudi dve dotlej še povsem neznani Trubarjevi knjigi in vrsto dodatnih primerkov že znanih naslovov.

Navzlic tako natančno opravljenemu delu nadaljnje prizadevanje še vedno ni odveč. Toliko novih najdb, kolikor jih je v petdesetih letih nabral Rupel, se ne moremo več nadejati. Toda srečno naključje, po katerem je l. 1971 prišel na dan nov primerek *Cerkovne ordninge* v vatikanski biblioteki,[18] opozarja, da celo najbolj znana nahajališča še niso povsem izčrpana. To utegne veljati tudi za Tübingen. Dobrovský je npr. že l. 1792 dobil zanesljive podatke o izvodih petih Trubarjevih knjig v nekdanjem plemiškem vzgajališču, imenovanem "Collegium illustre"; to najdišče je ostalo tedanji in poznejši strokovni literaturi skoraj povsem neznano, pa tudi nadaljnja usoda teh izvodov še ni povsem razjasnjena.[19]

Naš pregled se vprašanj Trubarjeve bibliografije pravzaprav samo dotika in ne posega v probleme evidence, identifikacije in klasifikacije njegovih del, ki so povzročali raziskovalcem nemalo težav. Vrsta knjig ima podobne naslove: kadar je v njih denimo beseda "katekizem", jih je bilo pri pomanjkljivih opisih zelo težko identificirati. Prozne katekizme je bilo mogoče ločiti od pesmaric, ki so tudi poimenovane s to besedo, šele tedaj, ko so bile knjige odkrite in dostopne ali vsaj natančno opisane. Veliko preglavic je delalo zaporedje posameznih izdaj protestantske pesmarice in ugotavljanje njihovih avtorjev ter izdajateljev, delno zaradi knjige *Ene duhovne pejsni* iz l. 1563, ki je izšla s Trubarjevim imenom v naslovu, čeprav proti njegovi volji, delno zaradi Trubarjevega štetja izdaj, ki je npr. še Elzeju vsilje-

valo sklep, da je med izdajama iz l. 1567 in 1574 morala iziti še ena.[20] Zlasti starejšim neslovenskim raziskovalcem je povzročalo hude težave tudi ločevanje Trubarjevih slovenskih knjig od hrvaških, ki so mu jih včasih pripisovali,[21] in ugotavljanje soavtorskih deležev, npr. v izdajah biblijskega zavoda v Urachu. Nazadnje lahko kot zanimivost omenimo, da so bibliografi od vsega začetka zelo zaupali Trubarjevemu lastnemu pričevanju. Tako so na podlagi njegovih izjav in trditev nekaterih sodobnikov ves čas verjeli v obstoj dveh knjig – *Cerkovne ordninge* in *Formule concordiae*. Primerek *Cerkovne ordninge* so našli šele ob koncu 19. stoletja,[22] medtem ko *Formula concordiae* še vedno velja za pogrešano; a o tem, da je bila res natisnjena v slovenščini in ne morda samo prevedena v rokopisu, ne dvomi skoraj nihče.

Biografska vprašanja

Trubarjeva biografika se začenja že zelo zgodaj. Prvo sklenjeno poročilo o njegovi življenjski poti je sestavil njegov dolgoletni znanec in sodelavec, tübinški teolog Jakob Andreae v nagrobni pridigi ob Trubarjevem pogrebu l. 1586;[23] to je objavil že l. 1588 Matija Trost v slovenskem prevodu.[24] Kakih sto let pozneje je pisal Valvasor prve prispevke za Trubarjev življenjepis z znanstveno ambicijo, seveda ne v sklenjeni obliki biografskega orisa, temveč vpletene na ustreznih mestih v zgodovino reformacije na Kranjskem, v pregled kranjskih pisateljev ter v opise krajev.[25] Biografska prizadevanja se nadaljujejo bolj ali manj kontinuirano šele od poznega 18. stoletja. Kljub dolgi tradiciji pa je izčrpno znanstveno biografijo napisal šele Rupel sredi 20. stoletja.

V starejšem življenjepisnem izročilu o Trubarju je mogoče razločiti dve liniji, katerih ena, v nemškem prostoru, se opira na Andreaeja in pozneje tu in tam pritegne tudi Valvasorja, druga, v slovenskem prostoru, pa izhaja skoraj izključno iz Valvasorja, ker Andreaeja ne pozna.[26] Morebitne druge variante iz kranjskih virov, zlasti izpod peresa škofa Hrena ali iz njegove okolice, so po prvem razmahu protireformacije zatonile v pozabo in je njihov odmev mogoče zaslediti šele v drugi polovici 19. stoletja, ko so jih spet potegnile na dan arhivske raziskave.[27]

Schnurrer, čigar delo pomeni preobrat v Trubarjevi biografiki, je po dokumentarnem gradivu samostojno raziskoval čas po Trubarjevem begu v Nemčijo in predvsem čas delovanja v uraškem zavodu, za prejšnje življenjsko obdobje pa se je opiral na dognanja predhodnikov. Pri tem je združeval Andreaejevo in Valvasorjevo verzijo, toda to kombinacijo je po lastnem priznanju našel že pri zgodovinarju luteranske cerkve v Avstriji Bernhardu Raupachu.[28]

Schnurrerjevo delo je bilo močno razširjeno in je dolga desetletja veljalo za merodajno. Odločilne zasluge za to ima predvsem Dobrovský, za njim pa Kopitar, Čop in Šafarík. Dobrovský je v svojem *Slavinu* iz l. 1806 skoraj dobesedno povzel Schnurrerjeve biografske odlomke o Trubarju, Ungnadu, Konzulu in Dalmati, le drugače jih je povezal in zaokrožil.[29] Kopitar je širil dela Dobrovskega; Trubarjevi biografiji je dodal važen detajl z opozorilom na njegovo šolanje na Reki.[30] Precej skrajšan povzetek po Dobrovskem je med prvimi objavil Janez Nepomuk Primic v svojem *Nemško–slovenskem bukvarju* l.1814, kar je doslej ostalo skoraj neopaženo.[31] Fragmentaren izvleček iz Schnurrerja je vključen tudi v Metelkovo slovnico iz l. 1825.[32] Predvsem na Schnurrerja, pa tudi na Dobrovskega in Kopitarja se je opiral tudi Šafarík v prvi izdaji svoje slovanske literarne zgodovine, ki je izšla leto zatem.[33] Čop v svojih prispevkih za drugo izdajo tega Šafaríkovega dela sploh ni pisal Trubarjeve biografije, temveč je samo podčrtal Schnurrerjev pomen

in opozoril na nekaj važnih mest pri samem Trubarju, pri Andreaeju, Valvasorju in Kopitarju, dodal pa jim je dve samostojni oceni Trubarjevega pomena.[34] Šafarík je Čopove dodatke in opozorila interpoliral v verzijo Dobrovskega, ki jo je v celoti prevzel. Potemtakem je v postumni izdaji njegove zgodovine južnoslovanskih literatur iz l. 1864 Trubarjev življenjepis objavljen pravzaprav samo v razširjeni in dopolnjeni Schnurrerjevi verziji.[35]

Izpopolnitev Trubarjeve biografije so v drugi polovici 19. stoletja omogočile objave arhivskega gradiva in korespondenc ter zgodovinopisna dela o nemški, avstrijski, slovenski in hrvaški reformaciji. Elze je prispeval nekaj podrobnih razprav in nekaj biografskih skic, predvsem pa obširno izdajo pisem z dodanim dokumentarnim gradivom, ki je prav zaradi tega še danes nepogrešljiva.[36] Ob njem je treba omeniti vsaj še Kostrenčićevo objavo dokumentov in pisem o delu biblijskega zavoda v Urachu in Dimitzovo zgodovino Kranjske z dotlej najpodrobnejšim, prav tako izčrpno dokumentiranim prikazom reformacijske dobe.[37] Nekaj veljavnih biografskih podatkov in povezav pa so prispevali tudi slovenski publicisti: tako je npr. Lovro Žvab objavil izvlečke iz arhivskega gradiva, s katerimi je bilo mogoče natančno datirati Trubarjevo bivanje v Trstu; toda značilno je, da je to gradivo že dobrih petdeset let prej zbral neki Zoisov tržaški uslužbenec.[38]

Ob 400–letnici Trubarjevega rojstva se je začelo več kot dvajset let trajajoče Kidričevo raziskovanje.[39] Kidrič je prešel od polemike z dotedanjimi prikazi h kritiki najstarejših znanih virov in pritegovanju novih; sistematično je ovrednotil tudi življenjepisne podatke, raztresene po Trubarjevih delih. Njegove glavne ugotovitve so strnjene v obširni razpravi *Ogrodje za biografijo Primoža Trubarja* iz l. 1923, ki je zlasti dognala potek Trubarjevega življenja pred odhodom v izgnanstvo v Nemčijo. Pozneje tudi Rupel ni več spreminjal bistvenih sestavin Kidričevega življenjepisnega ogrodja, seveda pa jih je obravnaval veliko podrobneje in jih obdal z vrsto novo eruiranih, sistematično obdelanih posameznosti.

Toda tudi v Trubarjevi biografiji so še vedno možne dopolnitve in celo presenečenja. O tem priča mdr. dokaz, da je bil Trubar dejansko vpisan na dunajsko univerzo, ki je vključen šele v drugo, nemško izdajo Ruplove monografije o Trubarju iz l. 1965;[40] to je omogočilo korekturo dotedanjih trditev o Trubarjevi pomanjkljivi šolski izobrazbi. Nadaljnje biografske podrobnosti pa so prišle na dan s petimi nanovo odkritimi Trubarjevimi pismi, ki so zdaj dostopna v novi izdaji pri SAZU.[41]

Vprašanja interpretacije in vrednotenja

Ko prehajamo od obvladovanja snovi h kompleksnejšim vprašanjem njene obdelave in prikaza ugotovitev,[42] je treba med drugim upoštevati, da se je slovenščina v drugi polovici 19. stoletja šele počasi uvajala v znanstveno rabo. Slovenski avtorji so svoja znanstvena dela še vedno objavljali večinoma v nemščini. Slovensko pisana literarnozgodovinska dela so bila namenjena predvsem šolski rabi in prosvetljevanju širše, strokovno nekvalificirane publike. Če torej ti spisi po eni strani niso dosegali znanstvene ravni mednarodnega raziskovanja reformacije in Trubarja, pa so bili po drugi strani tesno povezani s horizontom pričakovanja pri domači publiki. Zato je toliko bolj zanimivo opazovati, kako so se tu oblikovali interpretativni prikazi in vrednostne sodbe.

Začenjamo z vprašanjem o Trubarjevem prvenstvu.

Vsi raziskovalci seveda priznavajo evidentno dejstvo, da se s Trubarjem začenja sklenjeno pisanje, tiskanje in izdajanje slovenskih knjig. Mnenja pa

se razhajajo ob vprašanju, ali to pomeni dejanski začetek slovenske književnosti ali samo začetek ene njene dobe.

V Kopitarjevi slovnici iz l. 1809 je zadeva videti še preprosta. V dobi reformacije je bila po Kopitarju slovenščina (oziroma "naše narečje") prvič zapisana in natisnjena.[43] Zato primerja Kopitar Trubarja s Kolumbom, in ta primerjava se vztrajno ponavlja v naslednjih sto letih.[44] Seveda Kopitar takrat še ni poznal nobenega slovenskega srednjeveškega rokopisa in tudi odkritje Brižinskih spomenikov, ki je sledilo kmalu zatem, ni bistveno spremenilo pogleda na Trubarjevo prvenstvo. Čop in Šafarík npr. nedvoumno začenjata zaporedje slovenskih pisateljev s Trubarjem.[45]

Ta podoba se začne spreminjati sredi 19. stoletja. V literarnozgodovinskih pregledih od Janežiča (1854) do Glaserja (1894) se pojavlja kot najzgodnejši sestavni del slovenske slovstvene preteklosti tudi starocerkvenoslovansko slovstvo.[46] Znanstveno oporo za to je dajala Kopitarjeva in Miklošičeva karantansko–panonska teorija o izvoru starocerkvenoslovanščine, po kateri je današnja slovenščina njena neposredna naslednica ali "hči", zato ju imenujejo kar staroslovenščina in novoslovenščina. Glede na to bi lahko Trubar pomenil samo začetek novejšega dela celotne slovenske književnosti, t. i. novoslovenskega slovstva, s čimer pa je njegovo prvenstvo relativirano. Ta dvodelna shema je bila opuščena šele na prelomu stoletja.

Na drugi strani je odkrivanje slovenskih srednjeveških rokopisov, bistveno različnih od starocerkvenoslovanskih, dajalo povod za nastanek različnih domnev o zgodnji rabi slovenščine v cerkvah, samostanih, šolah, uradih in celo na habsburškem dvoru.[47] Ponekod so se takšne domneve o "slovenščini pred Trubarjem" povezovale tudi s hipotezami o vlogi glagolice na Kranjskem. Izhodišče zanje so našli v starejši tradiciji, ki se sklicuje na posamezne izjave nekaterih naših protestantskih piscev, npr. Krelja in Bohoriča, in se vleče v starejšem zgodovinopisju prek Valvasorja in Linharta do Vodnika in še do Erberga.[48] Te domneve je Kopitar odločno zavračal, tudi Vodnik se je, najbrž pod njegovim vplivom, pozneje odvrnil od njih, in pri Čopu in Šafaríku je glagolsko slovstvo povsem ločeno od slovenskega.[49] Toda v drugi polovici stoletja so te domneve spet oživele, npr. pri Kleinmayru in Marnu.[50] Cerkveni zgodovinar Josip Gruden jih je na prelomu stoletja razvil do skrajnosti:[51] po njegovem je na Kranjskem v poznem srednjem veku pod vodstvom katoliške cerkve nastalo razvito slovensko–glagolsko cerkveno slovstvo, toda nastop reformacije ga je spodkopal; zaradi tega Trubarjevo delo pač ne more veljati za začetek slovenske književnosti.

Teh hipotetičnih konstrukcij ni bilo mogoče podpreti z zadostnimi dokazi. Znanstvena kritika, predvsem izpod peresa Prijatelja in Kidriča,[52] jih je zlahka zavrnila kot izraz diletantske želje, da bi začetek nacionalne literature projicirali kar se da daleč v preteklost. Poleg tega pa je bilo mogoče v njih razbrati izrazito ideološko podprte aktualistične tendence. Toda s tem načenjamo problem, ki ga je vredno osvetliti v njegovem širšem obsegu.

Zgodnja domača tradicija, ki jo je začela že protireformacija, je gledala na reformacijo kot krivoversko gibanje izrazito odklonilno. Tako gledanje pa je že Valvasor ublažil v prid historiografski objektivnosti. Ob koncu 18. stoletja se je vrednotenje reformacije preobrnilo pod vplivom prevladujoče razsvetljenske ideologije in verske tolerance, ki jo je podpirala tudi državna politika. Za zastopnike našega prerodnega gibanja je imela reformacija predvsem nedvoumno pozitiven jezikovno–kulturni pomen. Za Zoisa npr. sta bila Trubar in Bohorič "naša stara klasika";[53] Trubarjevo "vročo ljubezen do domovine" je hvalil tudi Kopitar, ki je sicer rad javno nastopal kot prepričan katoličan;[54] v t. i. rokopisni pesniški zbirki iz Vrat, nastali l. 1817, je bil Trubar naveden kot eden med petimi največjimi dobrotniki slovenskega

ljudstva;[55] in za Čopa je bila njegova verska pripadnost vrednostno indiferentna. Toda pozneje, v drugi polovici stoletja, se je dotlej enotno nacionalno gibanje začelo diferencirati na različne nazorsko–politične tokove, in posledice ločevanja duhov so se pokazale tudi v obravnavah reformacije in Trubarja. V času od preloma stoletja do izbruha svetovne vojne so se nasprotja zaostrila do skrajnosti, potem pa se spet razrešila v ponovno prevlado pretežno pozitivnega vrednotenja.

Samo pri površnem opazovanju bi se dalo reči, da so po eni plati privrženci liberalne ideologije projicirali svoj lastni boj za svobodomiselnost in za pravice individua nazaj v upor protestantov zoper vladajočo katoliško cerkev in da so po drugi plati zagovorniki katoliškega svetovnega nazora in iz njega rastoče klerikalne ideologije iskali v reformaciji vedno nove in nove negativne poteze, da bi spodbili njen pomen za nacionalni jezik in kulturo in poudarili nasproti njej vodilno kulturno vlogo katoliške cerkve v srednjem veku in v dobi protireformacije. Vendar je ta kontroverza zavzemala samo del ideološkega polja, ki je vplivalo na literarnozgodovinsko recepcijo reformacije in Trubarja. Njegova nosilna plast je bila slej ko prej nacionalna ideologija, ki se je v tem času posebej zaostreno izražala v dveh problemskih kompleksih: v razmerju slovenstva do čedalje bolj agresivnega nemškega nacionalizma in v dilemi med samo slovensko ali bolj južnoslovansko orientacijo narodnega gibanja.

Pri poskusu, kako podrobneje določiti mesto posameznih literarnozgodovinskih del v tem polju, je treba upoštevati še to: v liberalnem taboru sprva ni bilo profiliranega literarnega zgodovinarja, ki bi se znanstveno ukvarjal z reformacijo, zato je na tej strani najti njene prikaze predvsem v publicistiki in literaturi.[56] V katoliškem taboru so literarnozgodovinska dela pisali predvsem šolniki in ljudski prosvetitelji, zato so njihovi spisi prežeti z moralno-utilitarno tendenco. Glede obvladovanja snovi pa med nasprotniki ni bilo velike razlike: bolj ali manj so upoštevali ista, dotlej znana dejstva, le interpretirali so jih različno.

Odpad protestantov od »prave vere« je dajal katoliški strani povod za čedalje hujše očitke. Značilno je, kako so se pozicije zaostrile denimo od narodno zavednega škofa in ljudskega vzgojitelja Slomška do profesorja in publicista Marna: če je prvi še l. 1862 trdil, da je Bog obrnil napake protestantov našemu narodu v dobro, je drugi l. 1883 povzdigoval voditelja protireformacije škofa Hrena zavoljo njegovih zaslug za slovensko kulturo visoko nad Trubarja.[57]

Antireformacijska in antitrubarjanska argumentacija je postajala čedalje ostrejša in raznovrstnejša. Trubarju so spet in spet očitali, da je pisal slab, z leksikalnimi in sintaktičnimi germanizmi pokvarjen jezik; to je sicer začel že Kopitar, vendar v čisto drugačnem kontekstu.[58] Nasproti Trubarju so poskušali izigrati njegova naslednika Bohoriča in Dalmatina kot kulturno pomembnejši in religiozno manj označeni osebnosti. Dejanske povezave med slovensko in nemško reformacijo so začeli interpretirati v škodo slovenske, nekako v tem smislu: pisateljska dejavnost naših protestantov je izhajala iz religiozne propagande, potekala je pod vodstvom nemških protestantskih knezov in cerkva ter pod vplivom tujerodnega plemstva in meščanstva v naših deželah, zato je ostala pretežno katoliškemu slovenskemu ljudstvu tuja. V skrajnem primeru so naši protestanti prikazani zgolj kot epigoni tujega gibanja in kot poslušno orodje tujega plemstva.[59]

Nekoliko drugače je bila formulirana argumentacija, ki je izhajala od že omenjene Grudnove hipoteze o poznosrednjeveškem slovenskem slovstvu v glagolici:[60] katoliška cerkev je s podpiranjem in razvijanjem tega slovstva opravila svojo zgodovinsko nalogo, reformacija pa je pretrgala ta razvoj in s

tem spodkopala nastajajoče jezikovno-kulturne povezave z drugimi južnoslovanskimi ljudstvi. V tem smislu so preinterpretirali celó jezikovno prakso protestantske cerkve in šole: v njej je bila slovenščina upoštevana samo v najnujnejši meri, ker ljudstvo pač ni razumelo nemščine, toda brž ko je bilo mogoče, je slovenščino zamenjala nemščina; v ta namen je tudi Trubar na višku svojega delovanja izdal slovensko-nemški katekizem za šolsko rabo.

Da bi bilo razvrednotenje kar najbolj učinkovito, je bilo treba prenesti napad še na osebnostno področje, in tudi tukaj je bil glavna tarča Trubar kot začetnik reformacije in najizrazitejša osebnost dobe. Josip Gruden, ki je sicer spričo kritik bolj ali manj opustil svojo teorijo o glagolici, je nekaj let pozneje v svoji *Zgodovini slovenskega naroda* dal Trubarju takšno karakteristiko:[61] Trubar ni bil osebnost velikega formata, temveč povprečnež s pomanjkljivim znanjem in nezadostno izobrazbo, brez pravega notranjega zagona in moralne trdnosti, podvržen različnim zunanjim vplivom in igri okoliščin, v kritičnih situacijah misleč bolj na lastno varnost kakor na stvar, ki jo je zastopal. Vsekakor pa bi bilo napačno pripisati takšno negativno sodbo samo versko–svetovnonazorski pripadnosti njenega avtorja. Tudi na drugi strani, pri Franu Ilešiču in pri Josipu Tominšku, namreč lahko najdemo skoraj iste argumente, le da ob različnih povodih služijo drugačnemu namenu.[62]

Nasproti takšnim trditvam in takšnemu odnosu do Trubarja in reformacije je v letih okrog 400–letnice njegovega rojstva nastopila mlada, večidel socialnodemokratsko orientirana inteligenca, ki so ji določali smer delovanja Ivan Cankar, Ivan Prijatelj in France Kidrič. Ta generacija ali skupina je po eni strani odločilno vplivala na novo utemeljitev odnosa do reformacije in na ponovno ovrednotenje njene vloge kot ene najpomembnejših dob v naši zgodovini, s Trubarjem kot ključno osebnostjo.[63] Po drugi strani je v literarnozgodovinski diskurz vpeljala kriterije znanstvenosti. Z vsem tem je postavila pojav slovenske reformacije v širši kontekst tedanjih političnih, socialnih in duhovnih gibanj in odprla nove možnosti za bodoče obravnave Trubarja, ki so presegle zgolj faktografsko biografijo kakor tudi neutemeljeno ideološko aktualizacijo.

Približno na koncu te nove faze v raziskovanju Trubarja in reformacije, ki je trajala nekako do sredine stoletja, je Kidrič takole strnil svoje temeljne poglede:[64] Trubar je s svojim delom prvi zavrnil dotedanje podcenjevanje slovenščine, ki da je grob in barbarski jezik, neprimeren za pisanje in branje. Prvi je prenesel protestantsko pojmovanje o nujnosti pridige, službe božje in branja svetega pisma v razumljivem jeziku na slovenske razmere. Prvi je v praksi reševal problem slovenskega knjižnega jezika in pisave. Prvi je tvegal poskus, da bi dal protestantski cerkvi v treh deželah s pretežno slovenskim prebivalstvom enotno ureditev, in jo imenoval »slovenska cerkev«, s čimer je presegel dotedanjo prakso in načelna pojmovanja nemških protestantskih deželnih cerkva. Prvi je načelno in v praksi utemeljil slovensko šolo, s čimer je dosledno nadaljeval svoje delo za slovensko cerkev. Prvi je načelno in v praksi izpričeval svojo pripadnost Slovencem kakor tudi svoj občutek skupnosti z drugimi južnimi Slovani. Glede na vse to je v obči zgodovini reformacije sicer še vedno le skromen, a vnet prirejevalec in razširjevalec tujih idej in form; toda v zgodovini njegovega naroda mu gre zaradi njegovega dela eno prvih mest.

Če sprejmemo te teze kot nekakšen zgoščen povzetek literarnozgodovinskega raziskovanja Trubarja in reformacije v prvi polovici stoletja, lahko trdimo, da je bila z njimi položena ena od trajnih nosilnih plasti tudi še za poznejšo recepcijo Trubarja, vendar pa spričo novih raziskav, dognanj in prikazov seveda ne more več ostati edino veljavna in merodajna.

OPOMBE

Razprava je nastala na podlagi referata, prebranega na mednarodnem simpoziju »Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen – Primus Truber und seine Zeit« 6. 11. 1986 na univerzi v Tübingenu.

[1] Matija Murko: *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven.* Slavia (Praga), IV/3 – V/4, 1925–27. Separat: Heidelberg 1927. Gl. zlasti VI. poglavje: Würdigung der bisherigen Literatur über die südslavische Reformation und Gegenreformation. Aufgaben künftiger Forschung. – France Kidrič: *Epilog k Trubarjevemu zborniku.* Naši zapiski VI, 1909. Tudi v: F. Kidrič: *Izbrani spisi* III, Ljubljana 1978. – F. Kidrič: *Ogrodje za biografijo Primoža Trubarja. (Obenem analiza Andreaejevih, Hrenovih, Rosolenčevih in Valvasorjevih doneskov za biografijo Trubarja).* Razprave Znanstvenega društva za humanistične vede I, 1923. Tudi v: F. Kidrič: *Izbrani spisi* I, Ljubljana 1978. – F. Kidrič: *Bibliografski uvod v zgodovino reformacijske književnosti pri južnih Slovanih v XVI. veku.* Ljubljana 1927 (litografirana skripta). – Mirko Rupel: *Reformacija.* V: *Zgodovina slovenskega slovstva* I, Ljubljana 1956; zlasti str. 258 – Balduin Saria: *Was hat uns Primus Truber heute zu sagen?* München 1963 (Südostdeutsches Kulturwerk, Kleine Südostreihe, Heft 4). – Anton Slodnjak: *Über die nationbildende Kraft der Reformation bei den Slowenen.* V: *Abhandlungen über die slowenische Reformation,* München 1968 (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, 1). – Branko Berčič: *Das slowenische Wort in den Drucken des 16. Jahrhunderts.* Prav tam. – *Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri Slovencih.* Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 13, Wien 1984. – *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* XX, 1984. – *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi.* Ljubljana 1986 (Obdobja, 6). – *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije.* Ljubljana 1986. – *Simpozij: Slovenci v evropski reformaciji šestnajstega stoletja / Symposium: Die Slowenen in der europäischen Reformation des sechzehnten Jahrhunderts.* Ljubljana 1986.

[2] Gl.: F. Kidrič: *Ogrodje,* 1923. – F. Kidrič: *Bibliografski uvod,* 1927. – M. Rupel: *Primož Trubar, življenje in delo.* Ljubljana 1962. – M. Rupel: *Primus Truber, Leben und Werk des slowenischen Reformators.* München 1965. – B. Berčič: *Das slowenische Wort,* 1968. – B. Berčič: *Slovenska beseda in slovenski reformacijski avtorji v tiskih 16. stoletja.* V: 16. stoletje – burno obdobje slovenske prebuje. Ljubljana 1984 (Zbornik NUK III). – Jože Rajhman: *Trubar (Truber), Primož.* V: Slovenski biografski leksikon, 13. zvezek. Ljubljana 1982.

[3] Če štejemo posamezne sestavne dele nekaterih večjih publikacij (zlasti Novega testamenta), ki imajo posebne naslovne strani in so jih tudi posebej vezali in razpečavali, kot samostojne knjige, pridemo seveda do večjih številk.

[4] Prim. F. Kidrič: *Razvojna linija slovenskega preporoda v prvih razdobjih.* Razprave Znanstvenega društva za humanistične vede V–VI, 1929; v skrajšani verziji pod naslovom *Ob dvestoletnici slovenske knjige* tudi v: F. Kidrič: *Izbrani spisi* I, 1978. – Prim. tudi: Primož Simoniti: *Med knjigami iz stare gornjegrajske knjižnice.* V: Zbornik NUK I, Ljubljana 1974, str. 17–48.

[5] J. W. Valvasor: *Die Ehre des Hertzogthums Crain,* 1689 (2. izdaja Novo mesto 1877–79; faksimile prve izdaje Ljubljana 1970–74, München 1971–73). VI. knjiga, str. 345–346 (po 2. izd.). Zmotna je trditev, da je Trubar izdal evangelije po Luthrovem prevodu (kar se ponavlja še drugod v starejši strokovni literaturi), katekizmi in Novi testament pa so navedeni le sumarično.

[6] Prim. zlasti F. Kidrič: *Dobrovský in slovenski preporod njegove dobe,* Ljubljana 1930 (Razprave Znanstvenega društva v Ljubljani 7, historični odsek 1), in ustrezna, toda bolj strnjena mesta v Kidričevi *Zgodovini slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti,* Ljubljana 1929–38.

[7] Gl. J. Kopitar: *Grammatik der Slawischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark.* Laibach 1808 (1809). Faksimilirana izdaja: München–Ljubljana 1971, str. 453. – F. Kidrič: *Dobrovský,* str. 47, 168. – F. Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva,* str. 227.

[8] Gl. F. Kidrič: *Dobrovský,* passim.

[9] Christian Friedrich Schnurrer: *Slavischer Bücherdruck in Würtemberg im 16. Jahrhundert.* Tübingen 1799. – F. Kidrič: *Dobrovský,* passim.

[10] Prim. Kopitar: *Grammatik, Einleitung*, str. XXXII, XXXVI.

[10a] Gl. : *Marci a S. Paduano[...]Bibliotheca Carnioliae[...]* Priloga k Mittheilungen des historischen Vereins für Krain (Ljubljana), ur. A. Dimitz, 1862. Geslo Truber vulgo Truper, str. 56. – Pohlin je sam našel nekaj primerkov protestantike, poznal je nekatere bibliografske ugotovitve Dobrovskega iz časa pred l. 1800 in korigiral je napačno Valvasorjevo trditev, da so bile vse Trubarjeve knjige z latinico tiskane v Ljubljani.

[11] Prim. Kopitar: *Grammatik, Nachschrift*, str. 385 sl.

[12] *Pavel Jos. Šafařik's Geschichte der südslawischen Literatur. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse herausgegeben von Josef Jireček. I. Slowenisches und glagolitisches Schriftthum.* Prag 1864.

[13] Anton Slodnjak – Janko Kos (ur.): *Pisma Matija Čopa* II. Ljubljana 1986 (Korespondence pomembnih Slovencev, 6/II), str. 21–25.

[14] Gl. F. Kidrič: *Elze, Theodor.* V: Slovenski biografski leksikon I, Ljubljana 1925–29.

[15] Po Berčiču 1968 (gl. našo op. 2): *Ta celi catehismus[...] slouenski inu nemshki[...]*, 1567 (Berčičeva št. 18); *Ta celi catehismus, eni psalmi[...]*, 1574 (št. 23); *Try duhouske peissni*, 1575 (št. 25); *Catehismus sdveima islagama*, 1575 (št. 26); *Ta pervi psalm shnega triiemi islagami*, 1579 (št. 33).

[16] Prim. Kidričeve spise, navedene v naši op. 1.

[17] M. Rupel: *Nove najdbe naših protestantik XVI. stoletja.* Ljubljana, 1954 (Dela II. razreda SAZU, 7). – Ustrezni Berčičevi spisi so navedeni v naših op. 1. in 2.

[18] Gl.: Primož Trubar: *Cerkovna ordninga* / Primus Truber: *Slowenische Kirchenordnung. I. Teil: Text.* München 1973 (faksimilirana izdaja s Trofenikovim uvodom in s sklepno besedo Christopha Weismanna). – O dresdenskem primerku gl. F. Kidrič: *Die protestantische Kirchenordnung der Slowenen im XVI. Jahrhundert*, Heidelberg 1919.

[19] Opozorilo na to hranilišče in primerke v njem: F. Kidrič: *Dobrovský*, str. 168–172. Zadevo podrobneje obravnava D. Dolinar: *Doslej neznani primerki trubarian v Tübingenu?* Jezik in slovstvo 32, 1986/87, št. 7–8, str. 223–230.

[20] Gl. npr. Theodor Elze: *Primus Trubers Briefe.* Tübingen 1897. Einleitung: Trubers Leben, str. 13.

[21] Tako je npr. Dobrovský na začetku svojega znanstvenega delovanja štel Trubarja za Hrvata, ker ga je poznal predvsem po prispevkih v glagolskih in cirilskih knjigah biblijskega zavoda.

[22] Gl. F. Kidrič: *Die protestantische Kirchenordnung der Slowenen[...]*, Heidelberg 1919, str. 19–20.

[23] J. Andreae: *Christliche Leichpredig, Bey der Begräbnus des Ehrwürdigen und Hochgelehrten Herrn, Primus Trubern[...]*, Tübingen 1586.

[24] M. Trost: *Ena lepa inu pridna prediga per pogrebi[...] Primoža Truberja.* Tubingae 1588. Ta spis je odkril in delno ponatisnil M. Rupel v knjigi *Nove najdbe naših protestantik XVI. stoletja*, 1954 (o Trostu na str. 44 sl., Trostovo besedilo na str. 64–72). Ponovno ga je objavil Jože Koruza *(Trubarjev življenjepis iz časa pred štiristo leti.* Naši razgledi 1986, št. 13, 11. julija, str. 403–404). – O Trostu prim. tudi članek J. Koruze v Slovenskem biografskem leksikonu 12, Ljubljana 1980.

[25] O teh Valvasorjevih prispevkih gl. F. Kidrič: *Razvojna linija našega preporoda v prvih razdobjih* (naša op. 3), v *Izbranih spisih* I predvsem str. 219–220, 233–234. – Prim. tudi: B. Reisp: *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor.* Ljubljana 1983, passim.

[26] Rolf Dieter Kluge trdi v referatu *Frühe Tübinger Beiträge zum Verlauf und zur Erforschung der slowenischen Reformation* (v: 16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1986, str. 214), da je bil Andreaejev biografski oris nadvse pomemben vir tudi za Valvasorja. Toda že Kidrič je v razpravi *Ogrodje za biografijo Primoža Trubarja* (v *Izbranih spisih* I zlasti str. 213) na podlagi kritične primerjave obeh verzij dokazal, da Valvasor ni mogel poznati niti Andreaejevega spisa samega niti njegovih poznejših posnetkov. Dejansko najdemo pri Valvasorju čisto drugačno kronologijo Trubarjevega življenja do l. 1548 kakor pri Andreaeju.

[27] Prim. F. Kidrič: *Nepriobčena biografija Primoža Trubarja.* Izvestja muzejskega društva za Kranjsko 19, 1909. – F. Kidrič: *Ogrodje*, passim.

[28] C. F. Schnurrer: *Slavischer Bücherdruck in Würtemberg*, str. 5–6.

[29] J. Dobrovský: *Slawin. Bothschaft aus Böhmen an alle Slawischen Völker[...]* Prag 1806. Ponatis: *Slavin. Beiträge zur Kenntnis der Slavischen Literatur, Sprachkunde und Alterthümer, nach allen Mundarten.* Prag 1808. – *Dobrovský's Slavin. Bothschaft aus Böhmen an alle Slavischen Völker[...]* Zweite verbesserte, berichtigte und vermehrte Auflage, von Wenceslaw Hanka. Prag 1834. – Spis o Trubarju v prvi izdaji na str. 241–264; na koncu (str. 264) je navedeno »Auś Schnurrers Slav. Bücherdruck in Würtemberg«.

[30] Kopitar: *Grammatik*, str. 406.

[31] *Novi Némshko–Slovénski Bukvar al A.B.C. Otrokon (!) léhko Sastoplen. Neues Slovenisch–Deutsches der Fassungskraft der Kinder angemessenes A.B.C.[...]* bearbeitet von Johann Nep. Primitz. Grätz 1814. II. Anhang: Primus Truber, str. 142–146, vendar brez navedbe vira. – Zanimiva je tudi obsežna opomba v 1. dodatku na str. 104–109 o Trubarju in Dalmatinu. – Na te literarnozgodovinske opombe je opozoril Čop v svojem prispevku za Šafaríkovo literarno zgodovino: prim. Šafarík, str. 50–51; *Pisma Matija Čopa* II, 1986, str. 111.

[32] F. S. Metelko: *Lehrgebäude der Slowenischen Sprache im Königreiche Illyrien und in den benachbarten Provinzen.* Laibach 1825. Vorrede, str. XVIII–XX.

[33] P. J. Šafařík: *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten.* Ofen 1826. 2. natis: Prag 1869.

[34] Gl. A. Slodnjak – J. Kos (ur.): *Pisma Matija Čopa* II, str. 21–25. – Po tej izdaji, v katero je vključen tudi Čopov prispevek za drugo izdajo Šafaríkove literarne zgodovine, je zdaj mogoče natančno ločiti njegove formulacije od poznejših Šafaríkovih predelav in dodatkov.

[35] Ta sklep je utemeljen s primerjavo ustreznih odlomkov iz Schnurrerja (passim), Dobrovskega (*Slavin* 1808, str. 241–264) in Šafaríka (str. 2–12).

[36] Th. Elze: *Primus Trubers Briefe.* Tübingen 1897. – Oris Trubarjevega življenja v uvodu te izdaje je tako rekoč Elzejeva zadnja varianta Trubarjeve biografije in je v marsikaterem pogledu popolnejši kakor npr. zgodnja varianta v razpravi *Die Superintendenten der evangelischen Kirche in Krain[...]*, Wien 1863.

[37] Ivan Kostrenčić: *Urkundliche Beiträge zur Geschichte der protestantischen Literatur der Südslaven 1559–1565.* Wien 1874. – August Dimitz: *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813.* I–IV, Laibach 1874–76; obravnava reformacijske dobe v II. in III. knjigi.

[38] L. Žvab: *Črtica o Primoži Trubarji.* Ljubljanski zvon 1884, str. 41–45.

[39] Poleg spisov, navedenih v op. 1, prim. še: *Primož Trubar.* Domovina (Celje) 1908; 2. izdaja (ur. M. Rupel) Ljubljana 1950. – *Die protestantische Kirchenordnung der Slowenen im XVI. Jahrhundert.* Heidelberg 1919. – Nadaljnje razprave o reformaciji v *Izbranih spisih* I, kritike in polemike o tej tematiki v *Izbranih spisih* III.

[40] M. Rupel: *Primus Truber an der Wiener Universität.* Die Welt der Slawen VII, 1962. – M. Rupel: *Primus Truber.* München 1965, str. 23–24.

[41] Jože Rajhman (ur.): *Pisma Primoža Trubarja.* Ljubljana 1986 (Korespondence pomembnih Sovencev, 7).

[42] O problematiki tega poglavja prim. D. Dolinar: *Reformacija kot problem starejše slovenske literarne vede.* V: Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije. Ljubljana 1986, str. 141–154.

[43] Kopitar: *Grammatik, Einleitung*, str. XXXIII–XXXIV.

[44] Kopitar: *Grammatik*, str. 146: »Truber war der erste, der Krainisch schrieb; er ist also unser Kolumbus, und würde mit Recht über Undank klagen, wenn wir sein Verdienst schmälern, und sagen wollen: 'So das E y auf die Spitze zu stellen, sey keine Kunst'.« – Pri njegovih naslednikih je dobila ta primerjava drugačen poudarek: Trubar, naš Kolumb na morju nove slovenske književnosti (tako npr. Levstik 1861 = Zbrano delo VI, Ljubljana 1956, str. 242–243). Primerjava se je še vedno pojavljala celo v polemikah ob štiristoletnici Trubarjevega rojstva, kot npr. pri Ilešiču in Kidriču.

[45] Šafarík, str. 1–2 in ustrezna mesta v bibliografskem delu. – Prim. *Pisma Matija Čopa* II, 1986, str. 21–25.

[46] Anton Janežič: *Pregled slovenskega slovstva.* V: A. Janežič: *Slovenska slovnica.* Celovec 1854. – Julij Kleinmayr: *Zgodovina slovenskega slovstva.* Celovec 1881. – Josip Marn: *Jezičnik* XXI, 1883 = *Knjiga slovenska v dobah XVI. in XVII. veka.* – Karol Glaser: *Zgodovina slovenskega slovstva. I. Od početkov do francoske revolucije.* Ljubljana 1894.

[47] Peter Radics: *Slovenščina v besedi in pismu v šolah in uradih*. Letopis Matice slovenske 1879.

[48] S. Krelj: *Postila slovenska*, Regensburg 1567, predgovor. Gl. M. Rupel (ur.): *Slovenski protestantski pisci*. 2., dopolnjena izd., Ljubljana 1966, str. 313. – A. Bohorič: *Arcticae horulae*, Wittenberg 1584, predgovor. Gl. Rupel, prav tam, str. 363. – J. W. Valvasor: *Die Ehre des Hertzogthums Crain*. 1689. VI. knjiga, str. 274, 346 in drugje. – A. T. Linhart: *Versuch einer Geschichte von Krain und von übrigen Ländern der südlichen Slaven Österreichs*. II, Laibach 1791, § XXII, str. 357. Prevod: Ljubljana 1981, str. 294. – V. Vodnik: *Povedanje od slovenskiga jezika*. Lublanske novice 1797, 1798; gl. V. Vodnik: *Izbrano delo* (ur. J. Koruza), Ljubljana 1970, str. 90, 91. – J. K. Erberg: *Versuch eines Entwurfes [...]*, ms. 1825; objava v M. Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov Poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*. Ljubljana 1975, str. 36, 159.

[49] Kopitar: *Grammatik, Einleitung*, str. XXIX sl. – Vodnik: *Geschichte des Herzogthums Krain*, Wien 1809, str. 45–46. – Šafarík, n.d.

[50] Gl. našo op. 46. – Tem hipotezam se je upiral Levstik v recenziji Kleinmayrove literarne zgodovine (LZ 1881 = Levstik, ZD VII, 1958, str. 109–110).

[51] Prim. J. Gruden: *Glagolica v akvilejski metropoliji in njen pomen za slovensko slovstvo*. Katoliški obzornik IX, 1905. – J. Gruden: *K glagolskemu vprašanju*. Prav tam. – Grudnova teorija najbrž ni bila čisto brez zvez s sočasnimi ali malo starejšimi dilemami o uvajanju ljudskega jezika v bogoslužje ali o poskusu oživljanja glagolske liturgije.

[52] I. Prijatelj: *O kulturnem pomenu slovenske reformacije*. Ljubljana 1908. – F. Kidrič: *Pomote in potvare za razne potrebe*. Naši zapiski VI, 1909 – VII, 1910. – F. Kidrič: *Epilog k Trubarjevemu zborniku*. Naši zapiski VI, 1909. – Oboje tudi v Kidričevih *Izbranih spisih* III, 1978.

[53] Zoisovo pismo Vodniku 20. 3. 1794; objava v: *Vodnikov spomenik*, ur. E. H. Costa, Ljubljana 1859, str. 46; prevod v: Pohlin–Zois–Linhart–Vodnik: *Izbrano delo*, Ljubljana 1970 (Naša beseda), str. 18.

[54] Kopitar: *Grammatik*, str. 393.

[55] Ta rokopis z naslovom *Basne. Tud za poskušino*, najbrž delo Matija Šnajderja (Schneiderja), je danes izgubljen. Prim.: F. Kidrič: *Dobrovský*, str. 105, 129–131, 228–229; F. Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva*, str. 490, 536; L. Legiša: *Romantika*, v: *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 44. – O Vodnikovem in Kopitarjevem odnosu do reformacije gl. še F. Kidrič: *Epilog k Trubarjevemu zborniku*, 1909, tudi v *Izbranih spisih III*.

[56] O obravnavi reformacije v slovenski literaturi gl. prispevke M. Kmecla, T. Pretnarja, M. Hladnika, M. Dolgana, F. Zadravca v: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* XX, 1984; F. Zadravca v: *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, 1986; M. Dolgana v: *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*, 1986.

[57] A. M. Slomšek: *Slava rajnim rodoljubom in utemeljiteljem našega slovstva*. Drobtinice XVI, 1862, str. 72. – J. Marn: *Jezičnik* XXI, 1883, Uvod (brez pag.). – Nekaj podobnih tonov je najti tudi že pri Janežiču in pozneje pri Kleinmayru.

[58] Gl. Kopitar: *Grammatik*, str. 28. – Toda Kopitar je nasproti Trubarju hvalil Kreljev in Bohoričev jezik (pravzaprav je govoril o Dalmatinu, ker je takrat še domneval, da je on avtor *Postile)*, sploh pa je bil prepričan, da je slovenščina že v dobi reformacije dosegla visoko stopnjo slovnične pravilnosti in doslednosti in da se od Bohoričevega časa ni več spreminjala (prim. *Grammatik, Einleitung*, str. XL).

[59] Josip Benkovič: *Ljubljanska škofija in škofijske sinode*. Voditelj v bogoslovnih vedah (Maribor) IV, 1901. – J. Benkovič: *Slovenski reformatorji*. Prav tam, V, 1902.

[60] Prim. spise J. Grudna v naši op. 51.

[61] J. Gruden: *Zgodovina slovenskega naroda*. III. Novi vek. Celovec, 1914–16; zlasti str. 639, 644, 648, 656. – Prim. tudi že J. Gruden: *Primož Trubar*. Čas II, 1908, str. 257–268.

[62] J. Tominšek: *Pesnik Aškerc v borbi za herojstvo*. Ljubljana 1905. – F. Ilešič: *Primož Trubar in njegova doba*. Zbornik Matice slovenske X, 1908 = Trubarjev zbornik.

[63] Prim. F. Zadravec: *Cankarjeva ocena slovenskega protestantizma*. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture XX, 1984. – F. Zadravec: *Cankarjeva in Preg-*

ljeva ocena slovenskega protestantizma. V: 16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1986.

[64] F. Kidrič: *Primož Trubar.* Predavanje na Radiu Ljubljana 29. 8.1945. Objava v: F. Kidrič: *Izbrani spisi* I, 1978.

Janko Kos

EVROPSKI VPLIVI V LITERATURI MLADOSLOVENCEV

Prvi del razprave zasleduje razsvetljenske tokove v pripovedništvu t.i. mladoslovencev v 50. in 60. letih 19. stoletja. Ob analizi del J. Trdine, F. Erjavca, J. Mencingerja in F. Levstika ugotavlja, da so iz razsvetljenstva prevzemali posamezne motivno–tematske zglede, zvrstne vzorce, elemente literarno–estetskih programov ter socialnih in moralnih ideologij. Drugi del razprave s podobnih vidikov analizira poezijo S. Jenka, J. Stritarja in njegovih epigonov ter S. Gregorčiča. Na vsem obravnavanem literarnem območju se pojavljajo elementi razsvetljenstva v različnih medsebojnih razmerjih in v različnih sinkretičnih povezavah z elementi predromantike, romantike, postromantike in tudi zgodnjega realizma.

Razsvetljenski tokovi v pripovedništvu

Poleg konservativnih oblik katoliškega razsvetljenstva, povezanih še z janzenizmom in jožefinizmom 18. stoletja, je po letu 1848 v slovenskem literarnem dogajanju obstajal tudi močan tok svobodomiselne razsvetljenske miselnosti, ki se je v teh desetletjih polagoma spreminjala v času primeren liberalizem. Takšno razsvetljenstvo seveda ni bilo več niti sklenjena miselno–literarna smer niti zares široka struja, ampak predvsem tok, ki se prepleta in spaja z drugimi sočasnimi tokovi v nepregledne mešanice. Kljub temu v literarnih delih, idejah in programih ni bilo navzoče samo kot splošna miselna atmosfera, ampak tudi v obliki otipljivih vplivov iz evropske literature 18. stoletja, njenih motivno–tematskih zgledov, zvrstnih vzorcev in literarno–estetskih programov, pa tudi svetovnonazorskih, socialnih in moralnih ideologij.

Takšne prvine so zelo očitne zlasti pri pesnikih in pisateljih, ki pripadajo prvemu rodu mladoslovencev, kar se določa glede na dejstvo, da so v javnost stopili okoli leta 1850 in v naslednjih letih, svoj vrh dosegli že okoli leta 1860, nato pa večidel umolknili ali pa se v literarno javnost opazneje vrnili šele v zrelih letih. Pri mlajših mladoslovencih, rojenih v štiridesetih letih, stopajo razsvetljenske prvine v ozadje, nad njimi začenjajo prevladovati močnejše sestavine sentimentalizma, predvsem pa predromantike, seveda v zvezi z novejšimi literarnimi tokovi. Ta proces je opazen že pri Stritarju, ki po letih pripada sicer starejši generaciji, a je stopil v javno literarno življenje šele po letu 1865. Še bolj izrazito se literarno gibanje prevesi iz zapoznelega razsvetljenstva v drugačne, sentimentalistične, predromantične in tudi novejše tokove pri Jurčiču in Gregorčiču. Pač pa ostaja skoraj popolnoma zunaj takšnih premikov Jenko; ta je najbrž prvi slovenski avtor iz srede 19. stoletja, ki je že popolnoma zunaj dilem, ki jih je povzročalo zapoznelo vztrajanje v miselnosti, izvirajoči še v razsvetljenstvu 18. stoletja.

Med starejšimi mladoslovenci je najmočneje zasidran v razsvetljenstvu Trdina, vendar ne samo ideološko, ampak tudi literarno–estetsko. O tem pričuje že njegovo literarno obzorje, v katerem imata pomembno mesto zlasti Voltaire in Rousseau, ob tem pa z Goethejem in Schillerjem zlasti weimarska klasika; vendar način, kako Trdina daje prednost Schillerju, odklanja pa Goetheja, opozarja na izrazito razsvetljenske poteze njegovega moralističnega stališča do literature.[1] V skladu s tem odklanja izrazite romantike, kot sta na primer Lenau in Heine. Proti koncu življenja je od sodobnejših pisateljev spoznaval predvsem ruske, tako Gogolja in Tolstoja, vendar o njih sodil zelo različno, kar se da razložiti prav z dejstvom, da ga je z razsvetljenskega stališča Tolstoj zdaj privlačeval, zdaj spet odbijal. Iz enakih razlogov je mogoče razumeti njegove poglede na Shakespeara, Scotta ali na številne trivialne romane, ki jih je "požiral" v mladosti.[2]

Temu ustreza njegovo lastno literarno delo. Na prvi pogled se močna navezanost na ljudsko slovstvo in etnografsko gradivo sploh, ki ga spremlja od leta 1850 do poznih spisov, sicer ne zdi postavljena na razsvetljenske temelje. Vendar pa ravno takšna navezanost sama na sebi še ni znamenje nečesa razsvetljenstvu nasprotnega, saj je bila značilna že za Zoisa, Vodnika in Kopitarja, se pravi za "klasično" dobo slovenskega literarnega razsvetljenstva, ko je bila docela v skladu z razsvetljenskim empirizmom, ki je pritegoval v svoje območje predvsem čutno dane oblike človekove vsakdanje prakse, s tem pa tudi etnično socialno in moralno izročilo, shranjeno v ljudskem pesništvu, socialnih potrebah in razumni morali. Zato je v Trdinovih delih že od mladostnih začetkov, še bolj pa v zreli in starostni dobi opazen izrazito razsvetljenski način, kako uporablja in oblikuje gradivo, prevzeto iz ljudske kulture. Nanj gleda kot na snov, ki jo po potrebi sicer lahko prevzema tudi v prvotni, naivni, zgolj etnografskemu opisu prikladni podobi, še pogosteje pa tako, da z njeno pomočjo razglaša razsvetljenske ideje razumnosti, zdrave čutnosti, prave moralnosti, pa tudi svobodomiselnosti in svobodoljubnosti, naperjene zoper ostanke fevdalizma, nemškutarstvo in klerikalizem; zato se njegovo razsvetljenstvo najmočneje pokaže tam, kjer porabi motive iz ljudskih pripovedi, pravljic in sporočil za razsvetljevanje ljudstva, preganjanje vraževernosti ali za obrambo Slovencev pred ekspanzivnim nemštvom.[3]

Kar zadeva vplive, ki so ga oblikovali v tej smeri, je očitno, da že v njegovi verski, moralni in socialni miselnosti obstajajo močne sestavine, sprejete iz Voltaira in Rousseauja, tako da je v tem pogledu tipičen dedič 18. stoletja, njegovega razsvetljenskega racionalizma in senzualizma, v manjši meri sentimentalizma, ki ga je sprejemal z opaznim nezaupanjem in ga v sebi celo zatiral. To pomeni, da je vztrajal v razsvetljensko pojmovani čutnosti, razumu in iz tega utemeljeni moralki; predromantični emocionalizem mu je bil zato predvsem nevarnost, ki lahko zdravo razumsko čutnost pripelje v razsulo in ji spodmakne tla. Od tod njegovo izrazito upiranje vzorcem svobodne subjektivitete, kakršno je opazil že pri Goetheju in še bolj pri nemških romantikih. Vendar je v njegovem delu mogoče najti tudi takšna mesta, kjer je izjemoma tudi sam sledil takšni subjektiviteti v svet čiste estetsko–čustvene domišljije. To pomeni, da je bil protislovna osebnost, s središčem sicer v razsvetljenstvu, vendar izpostavljen tudi drugačnim, celo nasprotnim tokovom iz predromantike in romantike.

V Trdinovih literarnih idejah in delih se zato razodeva predvsem razsvetljensko izhodišče, z občasnimi premiki v predromantično–romantičnosfero, ki pa ostajajo polovični. Z razsvetljenskega stališča je ocenjeval ne samo vso novejšo literaturo, ampak tudi »klasično«; zato je povzdigoval Schillerja, v katerem je videl predvsem moralista, odklanjal pa Goetheja. Njegova lastna literarna besedila temeljijo na pojmu človeka, v katerem se skladno družita razum in čutnost; čustvo v smislu predromantične ali romantične subjektivitete, ki se ima za avtonomno, idealno ali že kar absolutno, mu je večidel neznano; kljub temu ga je v obliki romantično domišljijske pravljice najti v posameznih tekstih, ki spadajo celo med njegove najboljše, na primer v "gorjanski" pripovedki *Gluha loza*. Vendar so daljše pravljice in pripovedke tega tipa večidel razsvetljenske, racionalistično–moralistične in poučne. V skladu s tem je tudi formalna problematika Trdinove pripovedne proze – od zvrstne tipičnosti in pripovedne tehnike do jezika in stila – določena z razsvetljenskimi literarnimi načeli. Že prve satire *(Pripovedka od zlate hruške)* kažejo, da uporablja ljudske, tradicionalne in arhaično fantazijske prvine zato, da z njihovo pomočjo razlaga, ponazarja in dokumentira svoja socialno–moralna stališča, ki so ne samo racionalistična, ampak po svoji vse-

bini razsvetljenska. Ta postopek ostaja bistven tudi za njegove najbolj zrele obdelave ljudskega gradiva v *Bajkah in povestih o Gorjancih*, pa tudi za potopisne orise in nazadnje za avtobiografske spise oziroma spomine. Nekaj vzorcev za takšne spise je dobil sicer tudi v novejši ruski literaturi, na primer v etnografsko poučni prozi V. J. Dalja in S. V. Maksimova; vendar je bila ta že sama na sebi v zvezi z razsvetljenstvom.[4] Glavne literarne zglede za Trdinovo spisje pa je najbrž potrebno iskati prav v razsvetljenstvu 18. stoletja, predvsem v delih Voltaira in Rousseauja. Pri avtorju *Emila* in avtobiografskih *Confessions* se je zgledoval s svojimi spomini in z avtobiografijo, pa tudi z moralističnimi orisi sodobnega kmečkega in malomestnega okolja.[5] Pri tem je opazno, da za predromantične prvine v Rousseaujevih zgledih ni imel pravega posluha, saj jih je praviloma obračal v racionalistično moraliziranje, nacionalno in moralno osveščanje. Posebnega pomena je bil zanj Rousseaujev deizem, toda tega je zajemal tudi iz Voltaira. S piscem *Candida* ga pa ni povezoval samo racionalizem v sledenju naravni ali razumni religiji oziroma morali, ki je iz tega izvirala, ampak tudi literarni način, kako tradicionalno, pravljično, fantastično pripovedno snov uporabiti za razsvetljensko razvijanje nacionalnih, socialnih in moralnih idej. Tip filozofske pripovedke, povesti in romana, kot jih je Voltaire realiziral med drugim v *Zadigu, Candidu, Mycromegasu*, je zgled za Trdinove razsvetljenske pravljice, bajke in pripovedke, ki – podobno kot Voltaire iz orientalskih izvirov – črpajo iz slovenskega folklornega gradiva snov za svoje racionalno izpeljane pretvorbe, variacije in razširitve. Tudi njihova nekoliko suhoparna, pogosto satirična ali ironična pisateljska tehnika je še v rodu s stilom, ki ga je Voltaire uporabljal za prepesnjevanje pravljično–pripovedkarskih motivov starega Orienta. Med Voltairovim pripovednim načinom in Trdinovimi postopki obstaja seveda precejšnja razlika. Voltaire pripoveduje naglo, rokokojsko lahkotno, s kratkimi zarisi oseb in položajev, Trdina je počasnejši, težji, natančnejši v opisu in razvijanju dogodkov. Še globlja je razlika v vsebini njune razsvetljenske ideologije, saj uporablja Voltaire obliko pravljice ali pripovedke za ponazarjanje osrednjih vprašanj razsvetljenske metafizike in moralke, kot sta smotrnost in naključje, dobro in zlo, medtem ko se Trdina ukvarja večidel s konkretnimi problemi socialne, nacionalne in moralne prakse, od tod pogosta nacionalna, protinemška in protifevdalna tendenca. Pri tem pa je potrebno ves čas upoštevati dejstvo, da Trdinovih zgodb na Voltairove zglede najbrž ne priklepa zavestno neposredno posnemanje, ampak predvsem pripadnost isti zvrsti poučnega pripovedništva, ki ima svojo podlago v razsvetljenstvu, a je od Voltaira naprej obstajala še v drugih, pogosto epigonskih ali spremenjenih variantah, katerih ena je tudi Trdinova.

V nasprotju s Trdinovim literarno delo Frana Erjavca kot celota ne spada zgolj v razsvetljenski okvir. Njegove povesti, novele, zgodbe, "slike" in potopisi so literarno–estetsko zelo heterogeni, saj se precej neopredeljivo gibljejo med razsvetljensko poučno pripovedjo, krištofšmidovsko mladinsko tradicijo, sodobnejšo vaško zgodbo, salonskimi romani ali novelami in celo novejšimi vzorci postromantične proze, pri čemer se ti vzorci pogosto mešajo v istem besedilu, ne pa da bi oblikovali "čiste" zvrsti. O tem govorijo tudi zelo raznorodni vplivi evropskih avtorjev, ki jih je mogoče prepoznati v posameznih tekstih. Ob Erjavčevih *Črticah iz življenja Schnackschnepperleina* se dá misliti na vpliv Dickensovega humorističnega romana *The Pickwick Papers*, medtem ko je v *Avguštinu Ocepku* literarna zgodovina odkrivala podobnosti z Gogoljevim *Plaščem*, kar seveda pomeni, da v teh tekstih Erjavec prehaja iz razsvetljenstva že v postromantiko, morda celo v zgodnji realizem. Dejstvo je, da je prevajal, morda tu in tam tudi posnemal Andersena, kar spet opozarja na zveze s pozno romantiko ali postromantiko. Precejšen

delež imajo v njegovem pripovedništvu "podobe", t.j. orisi živali, in pa potopisi, kar ga oboje priklepa še na razsvetljensko literaturo. Njegovi živalski orisi sledijo tradiciji razsvetljenskih empirističnih zvrsti, kakršnih ena je bila poljudna naravoslovna proza, kot jo je v Franciji 18. stoletja utemeljil Buffon s svojo *Histoire naturelle*, v Nemčiji pa uspešno razvil zlasti Erjavčev starejši sodobnik Brehm s svojim obširnim delom *Illustriertes Thierleben*. Čeprav je sredi 19. stoletja ta napol literarna zvrst že navezovala na najnovejši razvoj naravoslovja, je pri Erjavcu še izrazito razsvetljenska s svojim umerjenim empirizmom, ki ostaja ves čas v mejah zdravega življenjskega racionalizma. Tudi Erjavčevi potopisi obnavljajo zgled, ki ga je postavilo razsvetljenstvo; s svojim stvarnim načinom, ki ima pri Erjavcu dodatno utež v parodiji takšnega potopisa *(Pot iz Ljubljane v Šiško)*, so še tuji potopisnemu načinu, ki ga je po Sternu razvil poznorazsvetljenski sentimentalizem, še bolj se pa seveda razlikujejo od romantično subjektivistične variante, kakršno je izoblikoval Heine s svojimi *Reisebilder*. Erjavčevi potopisi povezujejo literaturo s konkretnim svetom v smislu empirične informacije, moralne refleksije in tudi pouka. Toda to velja še za večino drugih podobnih besedil, ki so nastajala sredi 19. stoletja in pričevala o razširjenosti potopisne pripovedi, tako v čisto neliterarni kot tudi v polliterarni obliki, h kateri sta poleg Erjavca prispevala odločilno še Trdina in Levstik, oba iz enakih izhodišč poznega razsvetljenstva. Končno je za oceno Erjavčeve povezanosti z razsvetljensko tradicijo potrebno upoštevati še dejstvo, da je njegov zadnji pomembnejši tekst, poučna zgodba *Ni vse zlato, kar se sveti* (1887), napisan še ves po razsvetljenskem izročilu, čeprav naslonjenem na novejše prvine vaške zgodbe.

Izrazit razsvetljenski pisatelj tega časa je bil Mencinger. Tega je sicer že osebni temperament usmerjal v pretežno poučno, razumno in dobrodušno moralistično pisateljevanje. Vendar je tudi po svoji nacionalni, socialni in moralni ideologiji, literarnozvrstnih vzorcih in pisateljski tehniki eden tistih avtorjev, ki v razvoju slovenske literature podaljšujejo razsvetljenski tok globoko v 19. stoletje, pravzaprav do nastopa moderne. Njegova prva dela, napisana okoli leta 1860 – *Jerica, Vetrogončič, Bore mladost* in drugo – so večidel razsvetljenska, tudi njihov humor pripada izrazito razsvetljenski tradiciji, združujoč "naravno" čutnost z racionalnostjo. Resda se motivi, teme in forme teh besedil ravnajo že tudi po predromantičnih in romantičnih vzorcih – po Goetheju ali Jeanu Paulu – ali pa sledijo salonski literaturi in vaškim zgodbam iz srede 19. stoletja, toda temeljna zasnova jim prihaja še zmeraj iz razsvetljensko zasnovanih literarnih nalog, t.j. iz literature kot socialno in moralno poučnega, v zabavnost odetega sredstva, služečega razsvetljevanju čim širšega kroga bralcev, izobraženih in manj izobraženih. Ta zasnova se je ohranila podobno kot pri Trdini tudi v Mencingerjevih zadnjih delih, ki so izšla šele po letu 1890. Filozofsko–utopični roman *Abadon* (1893) je motivno, tematsko in oblikovno mogoče izvajati iz različnih starih in novih zgledov, tako iz Bellamyjevega utopičnega romana *Looking backward*, pa tudi iz Cervantesovega *Don Kihota* in Goethejevega *Fausta*, pri čemer je iz prvega zajel prizore prihodnjega življenja, iz Cervantesa pripovedni okvir, iz *Fausta* motiv hudiča in pogodbe z njim.[6] Kljub takšni heterogenosti pa gre v osnovi za roman razsvetljenskega tipa, ki hoče biti eksplicirane socialno–moralnega nauka s pomočjo literarno neavtonomnega gradiva. Na to kaže tudi pisateljska tehnika z dolgimi dialogi, monologi in digresijami, kar je bila značilnost pretežnega dela razsvetljenskega pripovedništva 18. stoletja od Voltaira prek Richardsona do Rousseauja. Enaka sestava se v nekoliko drugačni varianti ponovi v *Moji hoji na Triglav* (1897). Mencinger ga je zasnoval kot potopisni polroman z geografskimi, memoarskimi in drugimi digresijami, kar ga jasno povezuje z razsvetljenskim tipom potopisne

literature, ki se je v različnih oblikah razširjala zlasti v drugi polovici 18. stoletja in šele precej pozneje doživela tudi svojo romantično pretvorbo s Heinejevimi *Reisebilder*. *Moja hoja na Triglav* je brez romantično subjektivnih plasti tega zgleda, vendar pa stvarni tip potopisa oblikuje s spominskimi digresijami, z vloženimi zgodbami ali opisi in z na videz neurejeno zgradbo, kar kaže v smer razsvetljenskega sentimentalizma, kot ga je v pripovedno, tudi potopisno prozo vgradil Sterne v svojem *Tristramu Shandyju* in pa v potopisni pripovedi *A Sentimental Yourney through France and Italy*.[7] Mencinger sam je svoje besedilo povezoval sicer predvsem z Dickensovim romanom *The Pickwick Papers*, vendar je iz tega lahko prevzel samo nekatere zunanje poteze dogajanja, ne pa literarno–estetsko odločilnih, saj je pisal esejistično potopisni polroman, ne pa pravega humorističnega romana kot Dickens. Zato je verjetnejša zveza s Sternovo razsvetljensko–sentimentalistično pripovedjo, čeprav morda posredno prek poznejših posnemovalcev. V okviru *Moje hoje na Triglav* zbuja posebno pozornost Melkijadova zgodba, ki je na prvi pogled s svojo izjemnostjo predromantična ali celo romantična. Po svoji pripovedni intenciji je primer razsvetljensko–sentimentalistične fabulistike z mnogimi pikaresknimi prvinami, ki je bila v 18. stoletju zelo pogosta; prikazovala je empirični potek človeške usode, ki s svojo muhasto nerazumnostjo ali celo tragičnostjo poteka iz neusklajenosti posameznikove čutnosti in razuma, njegovega značaja in okolja. Tega tipa je tudi Mencingerjev junak, tako da nikakor ne gre za primer predromantičnega subjekta, saj njegova subjektiviteta v tej smeri sploh še ni razvita. Sklepna sodba o Mencingerjevem razsvetljenstvu bi se zato lahko glasila v tem smislu, da je prehajalo v fazo razsvetljenskega sentimentalizma, ki je bila tudi v 18. stoletju zadnja faza evropskega razsvetljenstva. Da ji je po letu 1850 pripadala pomembna plast še v delu drugih avtorjev – na primer Stritarja in Gregorčiča – kjer se je pa že prepletala s tokovi predromantike in romantike, je dokaz, da se je podoben proces moral ponoviti tudi v slovenski literaturi, to pa kar dvakrat – prvič z razsvetljenskim sentimentalizmom pred Prešernovim nastopom, drugič s sentimentalizmom Stritarjeve dobe, ki je v različnih oblikah trajal do moderne.

Tudi v Levstikovem miselnem in literarnem delu so obstajale močne plasti razsvetljenstva, to pa v njegovi "klasični" in ne razsvetljensko–sentimentalistični obliki; tej je bil Levstik načelno celo nasproten, zlasti tam, kjer se je prevešala v predromantični subjektivizem. Razsvetljenske sestavine so bile močne predvsem v Levstikovi poetiki, literarni programatiki in kritiki. V programu, kot ga je na kratko zarisal v *Popotovanju iz Litije do Čateža*, je v ospredje postavil tezo o nujnosti pisanja za ljudstvo. S tem je nasproti Čopovi in Prešernovi romantični ideji o poeziji kot ustvarjanju avtonomne, idealne in estetsko absolutne subjektivitete znova uveljavil zahtevo po empirično koristni literaturi v smislu pouka in zabave za ljudske bralce, kot jo je prvi jasno formuliral Zois in sta nanjo verjetno pristajala ne samo Linhart in Vodnik, ampak tudi Kopitar, iz katerega je izhajal Levstik. V tem pogledu je bil njihov nadaljevalec, kar pomeni, da je sledil razsvetljenskemu pojmovanju literature, njenega razvoja in nalog, s tem pa razsvetljenskemu empirizmu, ki je bil podlaga ideji o pisanju za ljudstvo. Na zvezo z razsvetljenstvom kažejo še druge sestavine Levstikovega literarnega programa iz leta 1858. Kot zgleda za pisanje slovenskih romanov postavlja z ene strani Ciglerjevo povest, z druge Goldsmithovega *Župnika Wakefieldskega*. Poleg *Sreče v nesreči*, ob kateri je Levstiku popolnoma jasen njen razsvetljensko moralizatorski, poučni in hkrati zabavni namen, kot ga je sam orisal v posebnem članku o Ciglerju, mu torej predstavlja upoštevanja vreden model evropskega romana zlasti Goldsmithov tekst, ki je tipičen proizvod razsvetljenskega sentimenta-

lizma. Vsebinski in oblikovni kriteriji, ki jih Levstik v tej zvezi uporablja za presojo literarnih vrednot, so prav tako izrazito razsvetljenski. Glavno mu je določilo, naj bo literarno delo napisano tako, da bi "Slovenec videl Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu". Formulacija je oprta na staro prispodobo, ki jo je Levstik najbrž poznal in prevzel iz Shakespearovega *Hamleta*. Vendar pri Levstiku nima renesančne funkcije kot pri Shakespearu, kjer gre za ogledalo, ki naj ujame zrcalno podobo "narave" in "veka"; prav tako po smislu ni enaka realističnemu pomenu, ki ga je tej prispodobi dal Stendhal v romanu *Rdeče in črno*. Levstik razume "zrcaljenje" v literaturi kot moralno–poučno opravilo, ki naj odkrije "pravo", razumno in hkrati čutno bistvo empirično dane, po svoji moralni substanci zmeraj iste etnične enote, t.j. slovenstva, ne pa historično družbo ali zunajhistorično človeško naravo, na kar mislita Stendhal oziroma Shakespeare. Tak prehod v racionalno –empirično konkretnost literarnih funkcij je opravila že literarna teorija nemškega razsvetljenstva; tako je Blankenburg v svojem delu *Versuch über den Roman* (1774) terjal od sodobnega romanopisca, naj kaže bralcu nemške značaje in nravi, to pa seveda zato, da bo moralno–socialni učinek romana tembolj učinkovit, saj se bralec lahko vzgaja samo ob tem, kar mu je zares blizu. Podobno je še z Levstikovo zahtevo, naj pripovednik ne opisuje podrobno junakove zunanjosti, ampak naj prikaže predvsem njegov značaj in delovanje; tudi ta zahteva poteka iz razsvetljenskega miselnega območja, verjetno iz Lessingove kritike pretiranega empirizma v t.i. opisni poeziji narave, ki jo je s tega stališča zavrnil v *Laokoontu*. Že Blankenburg je to stališče vgradil v svojo teorijo razsvetljenskega romana, ki prav tako ne sme pretiravati z opisi zunanjih stvari, pač pa se ves posvetiti samo junakovim mislim, nravem in dejanjem. Pri Slovencih je to stališče sprejel že Macun leta 1852 v svoj prikaz romana, tako da ga je Levstik lahko prevzel neposredno iz njegovega *Kratkega krasoslovja*.

Levstikova literarna kritika – Jenkovih pesmi, Jurčičevega *Desetega brata*, Stritarjevega solznodolinstva, pa tudi Koseskega in drugih – poteka iz razmeroma jasno opredeljenih razsvetljenskih izhodišč, saj je ves čas racionalna in empiristična, utemeljena v pojmu socialno–moralne resnice, ki naj se kaže v literarnem delu, s tem pa v njegovi vzgojnosti, moralični spodbudnosti in koristnosti. Kot predstavnik razsvetljenstva se razodeva zlasti v svojem nasprotovanju Jenku in Stritarjevemu sentimentalizmu, se pravi tokovom, ki so bili že močno v območju predromantike, romantike ali celo postromantike. S te strani spominja to nasprotovanje vsemu, kar je preveč raznežено, čustveno prenapeto in zato po svoji volji slabotno, na odpor, ki so ga postavili nemški razsvetljenci po letu 1770 zoper predromantične tokove, zlasti zoper sentimentalizem, ki ga je utelešal Goethejev *Werther* in ki je bil izrazito predromantičen. V takšnem odporu se Levstik ponovno srečuje z Lessingom na enaki razsvetljenski ravni.

Vendar je tudi Stritar, ki je bil sicer v drugi polovici 19. stoletja glavni nosilec močnih sentimentalističnih, pogosto že predromantičnih ali romantičnih tokov, po svoji literarno–estetski usmeritvi dvojen, saj so tudi v njem ob takšnem sentimentalizmu obstajale močne razsvetljenske prvine, kar je razumljivo spričo dejstva, da je tudi sentimentalizem 18. stoletja pogosto nihal iz razsvetljenstva v predromantiko. Literarno so bile najizrazitejše v romanu *Gospod Mirodolski*. O tem govori dejstvo, da je ravno ta roman nastal v skladu z Levstikovim nasvetom kot posnetek Goldsmithovega romana o "wakefieldskem župniku", deloma pa tudi drugega dela Rousseaujeve *Nove Heloize* z njenimi didaktičnimi diskurzi o vprašanjih sodobnega življenja, nravi in norm. Razlika z Goldsmithom je seveda ta, da je Stritar še

močneje poudaril razsvetljenske sestavine romana in ga močneje zasidral v moralistični poučnosti in ideoloških napotkih.

Podobno, vendar v nasprotni smeri, je dvojno tudi Levstikovo mišljenje, literarno delovanje in ustvarjanje, saj je v obojem poleg razsvetljenske plasti mogoče odkriti močne prvine predromantike in romantike, v nekaterih primerih že tudi postromantike, in sicer tako, da v njegovih načelnih pogledih prevladuje predvsem razsvetljenstvo, nasprotni tokovi pa se realizirajo v njegovih konkretnih literarnih tekstih.[8]

Poezija med predromantiko in postromantiko

Poezija Simona Jenka, ki nedvomno predstavlja osrednji pesniški dosežek med Prešernom in liriko slovenske moderne, izhaja iz podobnih literarno –razvojnih okvirov kot Levstikova, kar pomeni, da se prav tako giblje med zgodnjimi dotikališči z razsvetljensko tradicijo, nato pa seže prek predromantičnih in romantičnih spodbud vse do postromantike. Vendar je s tega stališča tudi naprednejša, saj je razsvetljenske izvire pustila zelo zgodaj in skoraj popolnoma za sabo, se odtrgala tudi od izrazito predromantičnih zgledov, nato pa prešla v območje postromantike, kjer so nastala njena osrednja dela. S tem je Jenko med pesniki obdobja najbolj v skladu z evropskim pesniškim razvojem, v katerem je bila postromantika med leti 1830–1870 pomembna smer.

Med Jenkovimi prvimi pesniškimi vzorniki je bil v dijaških letih poleg Prešerna predvsem Schiller.[9] Začenjal je torej podobno kot vsi drugi pesniki njegove lastne in še mlajše generacije iz štiridesetih let, ki ji je bila Schillerjeva poezija začasno ali pa – kot na primer Gregorčiču – ena najmočnejših spodbud. S tem v skladu se je tudi Jenkova začetna poezija postavljala najprej na tla predromantičnega sentimentalizma in "klasike", pri čemer je aktualizirala tudi nekatere razsvetljenske prvine, ki v Schillerjevih pesmih niso redke. Neposreden stik je z razsvetljensko poezijo našla vsaj deloma v nedokončani komični pesnitvi *Ognjeplamtič*, ki ima svoj glavni zgled v travestiji A. Blumauerja na Vergilove motive; gre za poznorazsvetljensko zvrst, ki še ne spada v območje realizma 19. stoletja, pač pa pričuje o razsvetljenskem "verizmu".[10] Morda je v Jenkovem tekstu navzoč tudi vzorec Byronovega *Don Juana*, tako da že navezuje na komično romantično satiro, čeprav se zdi Jenkov osrednji motiv še zunaj romantične perspektive, ki je v Byronovem epu bistvena.[11] Poleg morebitnega Byronovega vpliva je bila že v Jenkovi mladostni fazi odločilna vrsta zgledov iz evropske pozne romantike, tako zlasti iz poezije Lermontova in Lenaua, kar je znamenje za Jenkov zgodnji prehod v romantično pesniško območje.[12] Iz dejstva, da ti vplivi za njegov pesniški razvoj niso bili odločilni, je mogoče sklepati, da Jenku ni ustrezal strastno dramatični ali pa čustveno melanholični ton, s katerim so ti avtorji ohranjali privid avtonomne romantične subjektivitete, čeprav že premaknjene v svojo pozno fazo. Prava spodbuda za zrelo pesnjenje mu je postal šele Heinejev zgled; ta ga je lahko uvedel ne samo v najbolj avtentično obliko pozne romantike, ampak ga je iz te usmeril že v postromantično liriko, kjer si je Jenko končno našel pravo mesto, s tem pa tudi nenavadno hitri sklep svojega pesnjenja.[13] Heinejeve pesmi so mu prišle v roke najbrž že pred odhodom na Dunaj, njihov vpliv pa je postal zaznaven seveda šele v dunajski dobi. V tem vplivu je od vsega začetka mogoče odkrivati dva tokova, ki sta v skladu z naravo Heinejeve poezije – prvega, ki je še poznoromantičen, in drugega, ki se dosledno postavlja v območje postromantike. Dvojnost je očitna predvsem ob razvoju Heinejeve romantične ironije, ki je bila v njegovi mladostni poeziji še izraz radoživosti, duhovne nadmočnosti in slikovitosti pesniške

subjektivitete, polagoma pa je postala znamenje subjektivnosti, ki sicer še zmeraj ohranja vero v lastno substancialnost, vendar že priznava svojo omejenost nasproti stvarnosti, pogosto tudi svojo nemoč in degradacijo. To pa je pozicija postromantike v primerjavi z romantiko po letu 1800.

V obeh smereh je Heinejev vpliv opazen že v prvem obsežnejšem Jenkovem lirskem delu, v ciklu *Obujenke*. Uvodna pesem je posnetek podobnih motivov v Heinejevi poznoromantični poeziji iz dvajsetih let, v pesmih samega cikla se pa takšne romantične zasnove menjujejo že z drugačnimi, ki se bližajo postromantiki. Subjekt je v večini tekstov sicer še zmeraj utemeljen v samozavestni, estetsko slikoviti in razgibani subjektiviteti, vendar tej manjkajo skladna popolnost, idealnost in vzvišenost tiste vrste, ki jo je poznala Prešernova romantična poezija. Tak subjekt je značilen že za Heinejevo poznoromantično ljubezensko poezijo; prav ta oznaka ustreza večini pesmi *Obujenk*, kar seveda ni naključje, ampak posledica neposrednega Heinejevega vpliva. Ta je opazen tudi na formalni ravni. Ustrezna zvrstna oznaka za tip besedil, ki sestavljajo Jenkov cikel, je "pesem", s čimer je mišljena majhna, po notranji in zunanji formi preprosta lirska tvorba s petju primerno, tj. spevno kitičnostjo; to zvrst je gojila pozna romantika v očitnem naprotju z zahtevnimi, umetelnimi, "klasičnimi" formami visoke romantične poezije.

Meja, prek katere v *Obujenkah* ta romantika prehaja v postromantiko, seveda ni določljiva na prvi pogled. Zdi se, da se to v motivih in temah dogaja proti koncu cikla, kjer se v erotično motiviko vgrajuje tema časa, minevanja in s tem subjektove nemoči pred stvarnostjo. Še bolj opozarja na postromantiko posebna forma t.i. pesmi–podobe, ki jo Jenko najizraziteje uporabi v prvi pesmi *Slabo sveča je brlela*, a je njene sestavine mogoče opaziti še v drugih. V nasprotju s predromantično doživljajsko liriko, kakršno je Goethe izoblikoval v sredstvo za neposredno predstavljanje subjektivitete v njenem spontanem zagonu, ki je bil prav v tem predromantičen, je pesem–podoba predstava subjektove notranjosti kot nečesa negibnega, že preteklega, pomaknjenega v distanco, s tem pa brez prvinske romantične sile. Pojavljanje takšne forme je že v Heinejevi poeziji najrazvidnejši znak za njeno prehajanje v postromantiko. Takšen pomen ima tudi v *Obujenkah*, kjer pa se pojavlja šele v zametkih, saj celo v prvi pesmi še ne gre za pravo statično pesem–podobo, ampak za dogodek, ki je sicer že pretekel, vendar ohranja v sebi mnoge odlike žive romantične čustvenosti, ki se ne more umiriti v strogo postromantično disciplino.

To stopnjo je Jenko s Heinejevo pomočjo dosegel v *Obrazih*, kjer pa je svoj vzor že tudi presegel, saj pri Heineju ta tip pesmi ni doživel tako dosledne, v večjem ciklu zaobjete in do kraja zaokrožene obdelave. Jenkov cikel že s svojim naslovom kaže na posebno zvrst pesniške "slike", ki jo je literarnoteoretično pravilneje imenovati pesem–podoba (Bildgedicht), kar pomeni, da se je romantični lirski subjekt, govoreč praviloma v prvi osebi, iz lirskega dogajanja umaknil in se spremenil v tretjeosebnega opazovalca, ki v tej vlogi lahko navidez objektivno, nepristransko, pripovedno–opisno, s tem pa "slikovno" postavlja pred bralca lik, položaj ali dogodek, ki so nosilci lirskega dogajanja v pesmi.[14] Kljub pripovedni opisnosti je takšna pesem seveda še zmeraj lirska, ne pa epska, saj je njena motivika predvsem nosilec teme, ki je idejno–emotivna, tako da so ji snovne prvine samo gradivo, prispodoba ali sredstvo ponazoritve. Pesem–podoba je bila znana že v romantiki – na primer pri Keatsu, A. W. Schleglu ali Eichendorffu, vendar šele v začetni obliki ali pa samo sporadično, močneje se je razmahnila v pozni romantiki, med drugim pri Heineju, ki je postal Jenku glavni zgled tudi v oblikovnem pogledu; nato pa je postala bistvena za evropsko postromantično liriko, čeprav v zelo različnih oblikah, na primer pri Gautieru, Tjutčevu,

Mörikeju, Lecontu de Lislu, C. F. Meyerju, Carducciju in drugih. Zato jo je tudi v Jenkovih *Obrazih* potrebno imeti za jasno znamenje postromantičnega pesnjenja. Da jo je Jenko prevzemal iz Heineja, kaže neposredna zveza nekaterih pesmi s Heinejevimi teksti. Najočitnejša je povezava med Jenkovo *Med borovjem temnim* in pa Heinejevo pesmijo *Ein Fichtenbaum steht einsam* iz mladostnega cikla *Lyrisches Intermezzo*, tako da gre za dejanski vpliv. V Heinejevem vzorcu je že uresničen tip pesmi–podobe, tj. slikovnega orisa, ki postavlja pred bralca s tretjeosebnim govorom bolj ali manj statičen položaj, stanje ali dogajanje. Jenko prevzema in ohranja vso tipiko takšne zasnove. Vendar je ravno ob tej pesmi mogoče že tudi ugotavljati, v kakšni smeri se Jenko od Heineja odmika in kako je ta odmik povezan z njegovim razvojem v postromantiko. Heinejev motiv je erotičen, postavljen v slikovit okvir, s čimer je poudarjena njegova emotivno–estetska pomembnost, kar vse opozarja na še zmeraj sklenjeno romantičnost lirskega subjekta, čeprav ne več na ravni visoke, temveč pozne romantike. Nasprotno je Jenko iz motiva izločil erotiko, poudaril pa temo tujosti oziroma osamljenosti, pa tudi pasivnosti subjekta, o katerem pesem opisno govori, kar pomeni, da je opesnjena subjektiviteta že omejena, oslabljena in relativirana na raven, ki jo označuje pojem postromantike.

Dosledno formalno opiranje na vzorec pesmi–podobe in pa vsebinsko razvijanje postromantične tematike sta bistvena že za večino drugih "obrazov", pa tudi za ciklično celoto, v katero so uvrščeni. Jenko je ob formalnem vzorcu, ki ga predstavlja pesem o "brezi", samostojno razvil še drugačne tipe pesmi–podobe – opis ali oris lika, stanja, položaja, kombinacijo dialoga in malega dogodka, tako da se takšni vzorci od pesmi do pesmi neprestano spreminjajo in ustvarjajo največjo možno raznoličnost temeljne zvrsti. Na vsebinski ravni je njihova duhovnotematska sestava skoraj brez izjeme postromantična. Na to kaže ne samo uporaba romantične ironije, ki jo je prevzel od Heineja, vendar tako, da ni več pristno romantična, saj do kraja relativira subjektivnost, ampak tudi vsi drugi postopki, s katerimi omejuje romantično subjektiviteto; mednje spada uporaba hladne analize, s katero jo postavlja v distanco, predvsem v okvir stvarnosti, iz česar se naj pokaže njena nemoč, odvisnost in že kar problematičnost. Posledica teh postopkov je izjemna lakoničnost, preprostost in strnjenost teh pesmi, kar je značilno tudi za nekatere druge evropske postromantike. Premik, ki ga s tem uveljavljajo Jenkovi *Obrazi* ne le v primerjavi z *Obujenkami*, ampak predvsem nasproti večjemu delu sočasne slovenske poezije, seveda še ni prehod v realizem, ker bi o takšni literarni smeri v čisti liriki 19. stoletja komajda lahko govorili, pač pa v postromantiko, ki se od realizma, s katerim je bila po Evropi med leti 1830–1870 vzporedna, bistveno razlikuje. V Jenkovi zreli poeziji ostaja kljub redukciji subjektivizma temelj subjekta še zmeraj njegova lastna subjektiviteta, ne pa biološka ali historična stvarnost, ki se v realizmu izza subjekta pojavlja kot prava podlaga vsega. Naj je subjektiviteta v *Obrazih* še tako krhka, slabotna ali celo razkrojena, je vendarle še zmeraj sama sebi nekaj substancialnega, to pa je bilo za postromantiko bistveno. V tej obliki je postala zrela Jenkova lirika literarnorazvojno najnaprednejši, pa tudi najčistejši primer slovenske poezije med Prešernom in moderno.

Stritarjeva poezija je v nekaterih tekstih podobno Jenkovi sicer že usmerjena v postromantiko, vendar je veliko bolj heterogena in neizenačena, kar je v zvezi z dejstvom, da neprestano niha med vzorci razsvetljenskega sentimentalizma, predromantiko in romantiko, s precejšnjim delom pa sega tudi v območje postromantike, vendar nikoli tako sklenjeno in dognano kot Jenko. Že v zbirki *Pesmi* (1869) je njen motivno–tematski razpon nena-

vadno širok, pa tudi neenoten; s svojim moraliziranjem in patetično refleksijo poteka še iz Schillerjeve sentimentalične lirike, pogosto se stika s pesnjenjem manjših nemških avtorjev sentimentalizma s konca 18. stoletja in z začetka 19. stoletja – s Claudiusom, Matthissonom in drugimi – v erotičnih, pa tudi moralistično poučujočih pesmih posnema Goethejeve vzorce, kar kaže, da je na Stritarja vplival ne samo mladi Goethe s svojo doživljajsko liriko, ampak predvsem zreli in pozni pesnik weimarske klasike, kar se pozna tudi formi Stritarjevih pesmi. Še opaznejši je v erotičnih pesmih Heinejev vpliv, čeprav ga je težko razločevati od Goethejevih, Lenauovih in drugih vzorov, ki prav tako stojijo v ozadju te eklektične poezije.[15] To velja tudi za *Popotne pesmi*, kjer se gotovo uveljavlja močan Heinejev vpliv, vendar v kombinaciji z drugimi, to pa tako, da je celoten vtis že močno postromantičen, na kar kažejo značilni toni hladne ironije, stvarnega opazovanja, vsakdanjega orisa, pa tudi tradicionalne formalne pravilnosti verza in kitice. Subjekt v tej poeziji izgublja svoj romantični zagon, postaja objektiven, zadržan in s tem omejen, pri tem pa vendarle še zmeraj ohranja vero v lastno notranjost kot nekaj substancialnega nasproti stvarnosti, kar pomeni, da tudi pri Stritarju – podobno kot ob Jenku – ni mogoče govoriti o realistični poeziji, pač pa kvečjemu o postromantiki kot o skrajni meji njenega vsebinskega in formalnega razvoja. Nekatere pesmi kažejo morda že vpliv nemške postromantične lirike po letu 1850, zlasti E. Geibla in njegove formalistične šole.

Stritarjeva poezija se po letu 1870 ni razvijala v smeri doslednejše, drznejše ali celo radikalne postromantike, ampak je bila s svojim neprestanim nihanjem celo regresivna. Njeni zgledi segajo spet od razsvetljenskega sentimentalizma do sodobnih postromantičnih zasnov. *Dunajske elegije* po formi navezujejo na Goethejeve *Römische Elegien*, po vsebini pa pretežno na refleksivno–moralistično liriko Schillerjevega sentimentalizma; v vsakem primeru kažejo torej na vzorce weimarske klasike, t.j. predromantičnega klasicizma z mnogimi elementi sentimentalizma in delno razsvetljenstva. *Dunajski soneti* so spesnjeni nedvomno po zgledu Rückertovih v sonetnem ciklu *Geharnischte Sonette* (1814), pa tudi Chamissovih in Heinejevih časovno–satiričnih in polemičnih tekstov, tako da s svojo tendenco sledijo tudi politični liriki Mlade Nemčije in predmarca.[16] S tem se uvrščajo v krog postromantične politično–ideološke poezije, v kateri omejuje lirski "jaz" svojo romantično subjektivnost tako, da jo podreja objektivni politično–moralni ideologiji; v tej smeri se priključujejo torej tisti varianti postromantične lirike, ki se namesto v formalno–estetsko smer konstituira kot časovno objektivno pesnjenje, vendar ne v smislu realizma, ampak s temeljem še zmeraj v posameznikovi ponotranjeni subjektiviteti, samo da se ta nadgrajuje z nadosebno ideologijo in s tem reducira. Po letu 1870 se zlasti v Stritarjevih pesniških orisih socialnega vprašanja čutijo že tudi zgledi novejše evropske poezije iz srede stoletja, bodisi Hugojeve poznoromantične, bodisi te iz parnasovskega kroga, zlasti Coppéejeve; vendar tudi ta spada sama na sebi v okvir postromantike, zato v Stritarjev pesniški razvoj ne prinaša kaj bistveno novega.[17]

Takšni postromantični, sicer bolj formalno–estetski kot ideološko–tendenčni smeri pripada v celoti tudi t.i. formalistična šola osemdesetih in devetdesetih let, s katero je kritično obračunala na svojem začetku slovenska moderna. Ta šola je iz Stritarja prevzela predvsem njegovo "svetožalje", ki je bilo posebna, eklektična različica različnih oblik razsvetljenskega, predromantičnega in romantičnega sentimentalizma, s prvinami, prevzetimi iz Rousseauja, Schillerja, Byrona, Leopardija in Vignyja; v tej eklektični zmesi njihove ideje izgubljajo svojo konkretno ostrino, kar pa je spet v skladu z usmeritvijo postromantike. K temu prispeva svoj delež tudi Schopenhauer-

jev vpliv, ki ga je v celoti Stritarjevega sentimentalizma sicer težko preveriti, ker se meša z raznovrstnimi prvinami starejšega sentimentalizma; je pa vendarle značilen, saj prihaja iz filozofije, ki je bila po svojem bistvu že postromantična, s tem da je v obdobju pozne romantike s svojim naukom o svetovni volji bistveno reducirala romantično subjektiviteto.[18] Slovenska formalistična šola je sicer dobila ime predvsem od tod, ker je iz Stritarja sprejela kult šolsko pravilne pesniške forme; ta je bila posebna slovenska različica postromantične estetike, reducirane na raven formalne pravilnosti. Postromantičnost formalistične šole seveda ni bila dosledna in izrazita, saj takšna ni bila niti v Stritarjevem delu, kjer se je neprestano prepletala s tokovi predromantike in celo razsvetljenskega sentimentalizma. Zato je tudi pri Stritarjevih epigonih še zmeraj čutiti močne odmeve Schillerjeve retorične moralistično –refleksivne poezije. Toda ta je v precejšnji meri opazna že kot zgled podobnim Stritarjevim pesmim – od prve zbirke do *Dunajskih elegij* in še poznejših svetožalno–načelnih tekstov. To pa je v skladu z dejstvom, da so tudi Stritarjeva poetika, literarna estetika in programatika sestavljene po eklektično zbranih obrazcih, kot jih je zajemal iz Aristotela, Horaca, Lessinga, Schillerja, Goetheja, Vischerja in drugih, večidel torej iz primerov evropske "klasične" literarno–estetske misli, verjetno v obdelavi, ki jo je izdelala postromantična literarna teorija s svojimi poetikami, od katerih sta bili po letu 1850 tudi na Slovenskem zmeraj bolj znani zlasti Kleinpaulova in Gottschallova.[19] Kot pri drugih sodobnikih–Macunu, Levstiku, Jurčiču, Levcu – tudi Stritarjeva literarno–estetska miselnost ni presegla obzorja postromantično zasnovane "klasične" estetike.

Iz Stritarjeve šole je poleg epigonske formalistične potekla tudi poezija Simona Gregorčiča, ki pa je ob tem tudi samostojno, v marsikaterem pogledu izvirno, črpala spodbude iz številnih evropskih pesniških zgledov. Kljub temu je bilo za njeno vsebinsko in formalno sestavo odločilno predvsem Schillerjevo pesništvo, tako lirsko kot epsko, kar seveda pomeni, da je Gregorčič v primerjavi z Jenkom in celo s Stritarjem ostajal skoraj brez izjeme znotraj vplivnega kroga predromantičnega sentimentalizma 18. stoletja, čeprav na poseben način prenesenega v območje motivov in tém, povezanih s sodobno postromantiko.[20] Vendar je ravno Gregorčič v obdelavi takšnih zgledov precej izvirnejši od Stritarja. Njegova izvirnost je v tem, da uporablja sestavine predromantičnega sentimentalizma za predstavljanje subjektivitete, ki je postromantična ravno zaradi svoje očitne šibkosti, defenzivnosti in celó očitne nemoči. Ne opesnjuje je na tipično postromantični ravni zadržano hladnega, formalnega ali ironičnega pesništva, temveč z izrazito čustvenimi, tudi retoričnimi sredstvi nekdanje predromantike. Ta način ni tipičen samo za njegove osebno–izpovedne, načelno svetožalne ali erotične pesmi, ampak tudi za besedila na ravni objektivnega politično–nacionalnega pesništva, ki s tem ustreza postromantični nadosebno ideološki liriki *(Soči)*.

Bistvena različnost, ki loči Gregorčičevo poezijo od sodobne evropske postromantične poezije, je v njegovem katoličtvu. Romantično subjektiviteto v njegovih pesmih omejuje, duši ali celo razveljavlja poleg nacionalno –politične ideje predvsem katoliški verski nauk, saj ji postavlja nasproti kot objektivno transcendenco Boga in splošno veljavno versko moralko, kar pomeni, da se mora subjektiviteta reducirati na tisto mero, ki jo tako postavljeni okvir sploh še dopušča. Gregorčičeva temeljna motivno– tematska dilema – razpetost med nagnjenja "srca" in zahteve duhovniškega poklica – je zato hkrati katoliška in postromantična. S tem je Gregorčičeva poezija prva v slovenski literaturi povezala problematiko različnih oblik romantike – v njihovi postromantični obdelavi – s problemom katoličtva kot dogmatske, socialne in moralne institucije, ki določa posameznikov življenjski obstoj.

Enaka povezava se je pozneje zmeraj znova uveljavljala v delu osrednjih katoliških avtorjev, tako pri Medvedu, deloma pri Finžgarju, posebno izrazito pa v Pregljevem pripovedništvu, kjer se je seveda prepletla s problematiko na novo odkritega literarnega "baroka" in z značilnostmi t.i. ekspresionističnega sloga. Kljub vsemu je tudi takšnim heterogenim literarnim tvorbam bila za temelj tista simbioza katoličtva in postromantike, ki jo je pesniško uresničil Gregorčič, to pa tako, da je v tradicionalno katoliško shemo nasprotja med Bogom in posameznikom, pa tudi med človekovo dušo in telesom, povzel problematiko postromantičnega subjekta, ki izgublja svojo avtonomno idealnost s tem, da se postavlja v okrilje močnejše nadosebne stvarnosti, pri tem pa vztraja tudi pri načelu substancialne subjektivnosti, naj bo po svoji moči, veljavi in lepoti še tako reducirana. S tem se izkazuje, da je bila v slovenski poeziji med Prešernom in slovensko moderno kljub močnim tokovom zapoznelega razsvetljenstva, predromantike in romantike oziroma njihovega sentimentalizma vendarle najmočnejša ali celo osrednja smer postromantika.

OPOMBE

Razprava je odlomek iz neobjavljene monografije *Primerjalna zgodovina slovenske literature 1770–1970.*

[1]Za Trdinovo literarno obzorje je treba primerjati spise: Dušan Moravec, *Janez Trdina,* Naša sodobnost 1960, str. 644; Janez Logar, *Trdinovo literarno delo v letih 1870–1880,* Jezik in slovstvo 1957–58, str. 199; Marta Vojska, *Trdinovo literarno obzorje,* 1982 (diplomska naloga na oddelku za primerjalno književnost filozofske fakultete v Ljubljani; tipkopis).

[2]Za trdinove sodbe o evropskih avtorjih je potrebno upoštevati njegove *Spomine* in avtobiografijo *Moje življenje.*

[3] Prim. teze v razpravi Janeza Logarja *Trdinovo literarno delo v letih 1870–1880,* n.m.

[4] Na Dalja in Maksimova je v zvezi s Trdino opozoril J. Logar v citirani razpravi, pa tudi v opombah k Trdninovemu *Zbranemu delu* X, Ljubljana 1957, str. 416, 418.

[5] Poleg Rousseauja je bil Trdini vzor za avtobiografijo nedvomno tudi Goethe z delom *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit,* na kar opozarja A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva* IV, Ljubljana 1963. Vendar se zdi pomembnejši Rousseaujev vzorec zaradi poudarjene moralistične perspektive, ki jo je Trdina vseskozi ohranjal.

[6] O teh vplivih med drugimi gl. zlasti: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur,* Berlin 1958, str. 246; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* I, Ljubljana 1961, str. 294, 297; Drago Bajt, *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja,* Ljubljana 1982.

[7] O vplivih na *Mojo hojo na Triglav* so razpravljali po J. Tominšku (J. Mencinger, *Izbrano delo* V, 1928) še: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur,* Berlin 1958, str. 229, 246; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* IV, Ljubljana 1963, str. 286.

[8] Seveda je tudi v Levstikovi literarno–estetski misli mogoče odkriti predromantične in romantične prvine. V estetsko–načelnih sestavkih, od katerih je najvažnejši nedokončani spis o Valjavčevih pesmih, se je opiral tudi na ideje nemške romantično–klasične estetike. Na splošno pa prevlada v njegovi literarni kritiki in programatiki vendarle razsvetljenski vidik, tako še v kritiki Kleinmayrove *Zgodovine slovenskega slovstva* (1881), kjer z razsvetljensko moralističnega stališča daje prednost Prešernu pred Goethejem in A. W. Schleglom.

[9] O Schillerjevem vplivu na Jenkove pesniške začetke gl.: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur,* Berlin 1958, str. 174; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 218.

[10] Blumauerjev vpliv je upošteval predvsem B. Paternu v spisih: *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razvoju slovenske romantične epike*, SR 1968, in *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973.

[11] Prim.: A. Slodnjak, *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 242; B. Paternu, *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973, str. 138; isti, *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razvoju slovenske romantične epike*, SR 1968.

[12] O Lenauu v zvezi z Jenkom je razpravljal A. Slodnjak v *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 174; o Lermontovu pa B. Paternu v razpravi *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973, str. 145.

[13] O Heinejevem vplivu so med drugimi pisali zlasti: F. Celestin (Naše obzorje, LZ 1883, str. 172), I. Grafenauer *(Simon Jenko in njegovi pesniški zgledi*, DS 1908; *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1911, str. 382, 387), A. Slodnjak *(Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 182; *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 268–270, 373, 383), B. Paternu *(Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije, SR 1979, št. 3–4, str. 329, 331; Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973, str. 145 isl.) in F. Bernik *(Simon Jenko in Heinrich Heine*, SR 1979, št. 3–4, str. 380–391; *Simon Jenko in naš čas*, v: *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980, str. 128).

[14] Nemški termin "Bildgedicht" se sicer uporablja z različnim pomenom, saj je nekaterim teoretikom samo sinonim za t.i. likovno pesem (carmen figuratum), drugi ga pa pojmujejo kot opesnjenje že izdelanega likovnega dela, slike ali kipa, kar pa je samo ena od možnosti za pesem–podobo, ki lahko predstavlja namesto likovne umetnine tudi realen ali naraven pojav.

[15] O Heinejevem vplivu v Stritarjevi poeziji je pisal mimogrede A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 327, 357.

[16] F. Rückerta je v zvezi z *Dunajskimi soneti* upošteval A. Slodnjak, n.d., str. 357.

[17] Na Coppéejev vpliv je opozoril L. Legiša v razpravi *Vplivi in vzporednosti* (SR 1948, str. 93), za njim pa še A. Slodnjak *(Zgodovina slovenskega slovstva* III, Ljubljana 1961, str. 179, 196, 354).

[18] O vplivu A. Schopenhauerja na Stritarjevo svetobolje je doslej najobširneje razpravljal J. Pogačnik v knjigi *Stritarjev literarni nazor*, Ljubljana 1963, str. 147–149.

[19] Prim.: J. Pogačnik, n. m.

[20] Na Gregorčiča je po sodbi F. Koblarja *(Simon Gregorčič*, Ljubljana 1962, str. 397, 399) vplival iz razsvetljenskega sentimentalizma še E. Kleist, in sicer s pesmijo *Der Frühling. Slodnjak je v Zgodovini slovenskega slovstva* III (Ljubljana 1961, str. 349) opozoril na zvezo Gregorčičeve pesmi *Oljki* z Leopardijem in Schillerjem. F. Koblar je v navedenem delu prav tako, sklicujoč se na F. Levca, upošteval zvezo med pesmijo *Oljki* in Schillerjevo *Das Lied an die Glocke*, oziroma med pesmijo *Pomlad* in znano *An die Freude* (str. 190, 282, 318). Koblar je na str. 264 svoje monografije o Gregorčiču naštel evropske avtorje, ki so sestavljali pesnikovo literarno obzorje (Bodenstedt, Heine, Lenau, Schiller, Goethe, Rückert, Geibel, Leopardi, Puškin, Lermontov, Nadson, Vrchlický, Čech, Zeyer) in navedel deloma njihove vplive To literarno obzorje sega predvsem od predromantike prek vodilnih romantikov do postromantike, tudi slovanske s konca 19. stoletja.

Katarina Bogataj–Gradišnik

VZORCI SENTIMENTALIZMA V STRITARJEVI PROZI

Po vsej verjetnosti je Stritar starejše vzorce sentimentalizma z redkimi izjemami sprejemal posredno, in to predvsem iz nemške idile in avstrijskega bidermajerja ter iz francoskega, delno morda angleškega postromantičnega romanopisja. Vsebina teh vzorcev se je medtem posodobila s schopenhauerjanstvom, liberalizmom, socialno–humanimi težnjami itn., in tako preobraženi se kažejo tudi v Stritarjevem delu. Stritar je tedaj sprejemal tiste vzorce sentimentalizma, ki so bili v sočasnem pripovedništvu še živi. Pri tem je izbiral predvsem njihove tragične različice, čeprav je te v svojih poznejših besedilih izpeljal v spravljiv konec; opuščal pa je izrazito razsvetljenske elemente prvotnih vzorcev kakor tudi značilne motive romantike. V splošnem so pri Stritarju sentimentalni vzorci kombinirani s sodobnimi in uporabljeni analogno kakor tudi sicer v evropskem postromantičnem pripovedništvu: kot konstrukcijski elementi za pripoved iz sodobnega življenja, osredinjeno na junakovo zasebno duševno izkušnjo in namenjeno izobraženskemu občinstvu.

Z izjemo vaškega romana *Sodnikovi* (1878) kaže Stritarjevo pripovedno delo izrazito osebno izpoveden in refleksiven značaj.[1] Meditativnost v njem prevladuje nad fabuliranjem, osredinjeno je na posameznikovo usodo, in sicer na njegovo duševno življenje. V *Zorinu* (1870) bi lahko prepoznali "umetnikov mladostni portret", v *Gospodu Mirodolskem* (1876) idealizirano lastno podobo iz zrele dobe, v povestih *Svetinova Metka* (1868) in *Rosana* (1877) nostalgično oživljanje spomina na čustvena doživetja iz dijaških in otroških let. Stritarjeva pripovedna proza je tedaj po svojem notranjem ustroju sorodna sentimentalnemu romanu, katerega značilna poteza je junakova izpovednost in samorefleksija; sorodna pa je tudi nekaterim tipom romana, v katerih se je taka struktura ohranjala še po zatonu romantike in ob reprezentativnem družbenem romanu–epopeji.[2] V mnogih pogledih je blizu tudi nemški in avstrijski novelistiki poromantične in bidermajerske dobe, v kateri je še nepretrgana živela tradicija rahločutnosti in idilike.

Zdi se, da Stritar ni bil iznajdljiv fabulist in je zato za svoje izkušnje in spoznanja uporabil sheme sporočenih pripovednih vzorcev. Tak postopek sicer ni bil nič nenavadnega, zlasti v t. i. "romanu refleksije", kakršnega so gojili romanopisci mlade Nemčije. Ti so radi segali po tradicionalnih motivih in obrazcih, in to celó v trivialno literaturo, ko so iskali pripovedni okvir za pogovore, ekskurze itn.; v teh so skušali zajeti aktualno resničnost namesto v dogajanju samem. Stritar je pri izbiri vzorcev, po katerih je nameraval napisati "psihologični" roman in povest iz sodobnega življenja za izobraženskо občinstvo, sledil tako svojemu spoštovanju do klasike kakor tudi čisto osebni afiniteti do vrhunskih tekstov sentimentalizma[3], pač v skladu s svojo večkrat izrečeno mislijo, naj se pisatelj uči ob najboljših delih svetovnega slovstva. Stritarjeva zasluga, da je odprl naši literaturi razgled v velike književnosti Zahoda, pa je bila v slovenski literarni zgodovini sprejeta le s pridržki, češ da je z vpeljavanjem zastarelih zgledov deloval v njenem razvoju kot zaviralen dejavnik.

Pričujoči članek ni zamišljen kot polemika z navedenimi stališči, temveč kot poskus, včleniti Stritarjevo razmerje do sentimentalnih vzorcev v kontekst sočasnega evropskega pripovedništva, kot shematičen pregled nad tem, koliko so bili ti vzorci v času Stritarjevega pisateljevanja še živi. Pri tem se članek opira na dosedanja dognanja naše literarne zgodovine in publicistike o neposrednih stičiščih navedenih štirih Stritarjevih pripovednih besedil z nekaterimi osrednjimi deli sentimentalizma. Tako je bila že ugotovljena zveza *Zorina* z Rousseaujevo *Novo Heloizo* (1761) in z Goethejevim *Wertherjem* (1774), kakor tudi razmerje med *Gospodom Mirodolskim* in Golds-

mithovim *Župnikom Wakefieldskim* (1766)[4]. Preučevanje vaške zgodbe na Slovenskem je pred nedavnim opozorilo na verjetnost povezave – vsaj posredne – med *Svetinovo Metko* in Karamzinovo povestjo *Uboga Liza* (1792)[5]. Pač pa sentimentalni tloris v *Rosani* še ni bil deležen kritične pozornosti; ta povest je bila obravnavana predvsem v zvezi s Hebblovo tragedijo *Genoveva* (1843, prva izvedba na Dunaju 1854) in s figuro Mignon v Goethejevem vzgojnostnem romanu *Učna leta Wilhelma Meistra* (1795)[6]. Razmerja štirih Stritarjevih besedil do sentimentalnih predlog se ne lotevam razvojno, temveč skušam v njihovi dogajalni shemi razbrati ustrezne vzorce sentimentalizma ne glede na to, ali jih je Stritar sprejel iz prve roke ali posredno. Predtem skušam shematično opisati variante teh vzorcev ter nakazati njihovo razpršenost po pripovedništvu 19. stoletja, nadalje naznačiti njihove prilagoditve v slovenskem romanu od poznih 60. pa nekako do konca 80. let prejšnjega stoletja (v dobi tedaj, ko je ta roman nastajal), in naposled opozoriti na preobrazbe, ki so jih doživeli v Stritarjevih besedilih. Razpravljanje se omejuje le na tiste vzorce, ki jih je ustvaril in uveljavil prvotni, najstarejši sentimentalni roman, kakršen je nastal v Angliji okrog srede 18. stoletja; ne zajema pa nekoliko poznejšega francoskega vzorca v sentimentalnem romanu, katerega prototip je bila Rousseaujeva *Nova Heloiza*, ena od pomembnih variacij pa *Werther*.[7]

I.

Sentimentalni roman se je že ob nastanku oklical za "resnično" zgodbo iz sodobnega meščanskega življenja, pač v nasprotju s heroično–galantnim romanom, v katerem mitološka bitja, kralji in knezi z junaškimi dejanji odločajo o vzdigu in padcu celih kraljestev. Junaki v novem tipu romana so zdaj anonimni ljudje plebejskega rodu, kakršnim je klasicistična poetika dajala prostor le v komediji. Od pustolovskega romana se sentimentalni spet razločuje po tem, da ne pripoveduje o nenavadnih prigodah na kopnem in na morju, temveč o dogajanju v posameznikovi duševnosti. Notranja izkušnja po rodu preprostega, po duševnosti pa zelo diferenciranega človeka je v sentimentalnem romanu prikazana v obliki ljubezenske zgodbe. Za njen značaj je bil pomemben tisti koncept razsvetljenske meščanske kulture, ki je bil izrazit zlasti v protestantskih deželah, namreč visoko vrednotenje zakonske zveze ne le kot temelja družbe, temveč tudi kot možnosti za uresničevanje osebne ljubezenske sreče; odtod tudi dosledno odklanjanje zunajzakonske spolnosti. Ljubezenska zgodba v sentimentalnem romanu temelji na teh premisah in tematizira težnje srednjega stanu, da bi se proti plemiškim privilegijem uveljavil s svojimi etičnimi vrednotami. Zaljubljenca sta si stanovsko neenaka, in sicer s takšno razdelitvijo vlog, da je moški aristokratskega in ženska plebejskega rodu; njena krepost velja kot emblem moralne brezgrajnosti meščanskega stanu.

Prvotni in temeljni vzorec sentimentalnega romana je "seduction story" (zgodba o zapeljevanju): plemič se zagleda v dekle nižjega rodu in jo skuša zapeljati, ona pa stanovitno vztraja v kreposti, čeprav do morebitnega zapeljivca ni ravnodušna. Ta vzorec ima za razplet dve možnosti; eno je uporabil Samuel Richardson v delu *Pamela ali nagrajena krepost* (1740/41), ki velja za prvi sentimentalni roman. Zgodba se tu končuje v duhu razsvetljenskega optimizma, v verovanju, da meščanska vrlina odtehta plemeniti rod. "Naravno" čustvo zmaga nad stanovskimi predsodki, gospod B. se poroči z dekletom, ki je služila pri njegovi materi kot hišna. Ta utopična vera v možnost družbenega vzdiga, podprtega z moralnimi prizadevanji, se je obdržala v romanu še dolgo po izteku razsvetljenstva in je opazno segla tudi v začetke slovenskega romana.

Stritar je bil eden redkih mladoslovenskih avtorjev, ki za táko rešitev niso pokazali zanimanja; izbral si je namreč drugo možnost za razplet iste zgodbe, tisto s tragičnim izidom. Prototip tragične variante je prav tako ustvaril Richardson z romanom *Clarissa ali zgodba mlade dame* (1747/48). Analogno se je ta vzorec uveljavil tudi v sočasni meščanski drami, katere najznamenitejši dosežek je bila Lessingova tragedija *Emilia Galotti* (1772). V francoskem romanu, kolikor se je navdihoval ob vzorcu *Clarisse*, je v skladu z domačim izročilom angleško mlado dekle nadomestila krepostna zakonska žena; táka tragična junakinja je npr. gospa de Tourvel v Laclosovih *Nevarnih razmerjih* (1782) ali med njenimi naslednicami gospa Renalova v Stendhalovem romanu *Rdeče in črno* (1830). Zgodba s tragičnim iztekom, v kateri junak (ki pa ni več nujno aristokrat) načrtno osvaja hčer ali ženo iz visoke družbe ali iz ugledne meščanske družine, je v družbenem romanu 19. stoletja razmeroma redka. Večidel se je umaknila na stranski tir, v krajšo, bolj komorno obliko izpovednega, največkrat prvoosebnega romana. Kot vzorec je še povsem razločna n.pr. v Constantovem *Adolphu* (1816), de Mussetovi *Izpovedi otroka stoletja* (1836), v *Junaku našega časa* (1840) M. J. Lermontova ali v Kierkegaardovem *Zapeljivčevem dnevniku* (1843).

Po dosedanjih ugotovitvah je v slovenskem pripovedništvu do konca 70. let prejšnjega stoletja *Gospod Mirodolski* edini primer, v katerem se je ta vzorec obnovil neokrnjen in razpoznaven[8]. Pač pa so njegovi posamezni elementi razkropljeni tako po drugih Stritarjevih besedilih kakor tudi po slovenskem pripovedništvu tega razdobja; zato se zdi smiselno, obravnavati vsakega od teh elementov posebej.

1. Ena od sestavin tovrstnega vzorca je dvojica gospodičen, naj sta že sestri, sestrični ali prijateljici, ki se največkrat med seboj opazno razločujeta po značaju, temperamentu in zunanjosti. Dekliški par je pri Richardsonu in Rousseauju nedvomno nastal iz zahtev epistolarne oblike romana, v katerem junakinja pošilja svoja pisma zaupnici. Táko prvotno funkcijo še ohranja dvojica sestričen v Tavčarjevi noveli *Otok in Struga* (1881), medtem ko Stritar v svojem pisemskem romanu *Zorin* te možnosti ni izkoristil. Tudi sicer je ta prijem pisemske umetnosti za dolgo preživel sentimentalizem in prevzel v različnih tipih romana 19. stoletja druge vloge: od Puškinovega *Evgenija Onjegina* (1825/32) prek romana *Očetje in sinovi* (1862) I. S. Turgenjeva in Balzacove *Modeste Mignon* (1844) vse do Fontanejevega *Stechlina* (1899) tik pred koncem stoletja. V slovenskem pripovedništvu se je ta kliše udomačil že pred Stritarjem, tako npr. v Erjavčevi povesti *Huzarji na Polici* (1863), v Jurčičevem *Desetem bratu* (1866), kakor tudi v Kersnikovem mladostnem delu *Na Žerinjah*, ki je izšlo prav istega leta kakor *Gospod Mirodolski*. Stritar sam je to konvencijo uporabil kar dvakrat. Dela in njena prijateljica Julieta v *Zorinu* si sicer nista opazno različni, prav kakor si nista bili Rousseaujevi "lepi duši" Julija in njena sestrična Claire; pač pa so močno poudarjene nasprotujoče si poteze mirodolskih gospodičen. Pri tem se nikakor ne skladata z dekletoma v Goldsmithovem romanu, ki naj bi bili njuni predlogi. Župnikova starejša hči Olivia kar sije od lepote in zdravja, po značaju pa je lahkomiselno, nečimrno in zabave željno dekle, medtem ko se mlajša, Sophia, odlikuje po resnobi, modrosti in subtilnosti. Pri Stritarju je ravno Zora, starejša sestra, bitje nežne zunanjosti, čustvena in občutljiva, nagnjena k otožnosti in obdarjena s smislom za poezijo. Zora prav tako kakor Dela v *Zorinu* ustreza idealu sentimentalne junakinje, kakršnega sta ustoličila Richardson in Rousseau. Vsekakor pa se od *Zorina* do *Gospoda Mirodolskega* pisateljevo razmerje do tega ženskega ideala premakne: medtem ko je Delo, ki umre od silnih čustev, prikazal kot občudovanja vredno, je Zoro

naslikal kot žrtev njenih lastnih neobvladanih občutij in nebrzdane domišljije. Kot protiutež odstavljenemu idealu je zdaj prikazana mlajša sestra Breda s svojo čvrsto konstitucijo, "kmečko" rdečeličnostjo, z vedrim naturelom in zdravo pametjo.

2. Naslednji konstitutivni element v takem vzorcu je motiv prisilne poroke in junakinjin pobeg z zapeljivcem iz domače hiše. Ta dvojica med seboj vzročno povezanih motivov je bila priljubljena še v drugih tipih sočasnega romana, prav tako tudi v meščanski drami (npr. v Lessingovi tragediji *Miss Sara Sampson*, 1755). Clarisso hoče njena družina iz koristoljubja omožiti z vulgarnim povzpetnikom, zato dekle sprejme zaščito aristokratskega libertina Lovelacea in z njim pobegne. Nekaj let pozneje ji sledi Goldsmithova Olivia in nato še premnoge romaneskne junakinje prav do nekaterih slabo vzgojenih deklet pri Jane Austen. V 19. stoletju se ta motiv, pač v spremenjenih družbenih in družinskih razmerah, umika v epizode ob robu osrednje zgodbe (tako npr. v epizodi junakinjine sestre v *Modeste Mignon* ali v zgodbi male Emilije v Dickensovem *Davidu Copperfieldu*, 1850); vendar še v Tolstojevi epopeji *Vojna in mir* (1864/69) ena glavnih junakinj, Nataša, skuša malo pred poroko uiti od doma z lahkoživim častnikom.

Tako v sentimentalnem romanu kakor v istodobni meščanski drami je gibalo tega motiva razmerje med očetom in hčerjo; le–to ima velik razpon možnosti, oče je namreč lahko hišni tiran (kakor Clarissin in Julijin), lahko pa tudi nadvse dober in popustljiv, kakršen je župnik Wakefieldski. Eden najbolj priljubljenih prizorov v tovrstni literaturi je ravno sprava med očetom in skesano hčerjo. Richardson v svojem mračnem in resnem romanu tovrstne ganljivosti ne pozna; Clarissin oče ostane neizprosen tudi do umirajoče hčere. Zato pa je toliko bolj obsežna in ganljiva scena odpuščanja v *Novi Heloizi*. Julija je namreč po hudih duševnih bojih zavrnila ljubimčeve prošnje, naj odide z njim, in se poročila po očetovi volji. Rousseau je s tem ustvaril model, po katerem se je ravnal še Kleist v eksaltiranem prizoru sprave med očetom in po nedolžnem zavrženo hčerjo v noveli *Markiza von O.* (1806/07). Goldsmith, ki je bil tudi uspešen dramatik, je v svojem romanu izdelal prizore družinske ganljivosti z odrsko spretnostjo in s smislom za učinke. Sceno, v kateri župnik po dolgem iskanju najde izgubljeno hčer, je pozneje kongenialno poustvaril Dickens v *Davidu Copperfieldu*.

Motiv prisilne poroke je v *Zorinu* kakor v *Gospodu Mirodolskem* sicer ublažen, a ostaja razpoznaven. Zakon s spoštovanja vrednim, vendar neljubljenim zaročencem je za junakinji teh dveh romanov neogibna nujnost. Razdrta zaroka bi usodno prizadela čustva očeta, ki je v obeh primerih nesebično zaskrbljen za hčerino prihodnost. Obe junakinji pa se v hudi čustveni stiski vendarle odločita za ljubimca in sta mu pripravljeni slediti kamor koli. V *Zorinu* ostane, podobno kakor v *Novi Heloizi*, ta možnost neuresničena, tokrat zavoljo junakove neodločnosti. Pač pa Zora – podobno kakor Goldsmithova Olivia – pobegne z lahkoživim Edvinom tik pred poroko, nakar se razočarana in skesana vrne pod domačo streho na sam božični večer. Prizor snidenja z očetom v krogu zbrane družine sodi v sentimentalno klasiko, obarvan pa je tudi z domačim prazničnim ozračjem in običaji.

3. Topos "preganjane deve" je sicer dosti starejši od sentimentalnega romana,[9] vendar ga je Richardson moderniziral v naslednji obliki: mlada dama naposled spregleda nepoštene namene svojega "rešitelja" in ga zapusti, on pa jo neodjenljivo zasleduje in si jo hoče prilastiti zlepa ali s silo. "Nemška Clarissa", junakinja v *Zgodbi gospodične Sternheimske* (1771) Sophie von La Roche, mora v skladu z domačo tradicijo "romana preskušnje" (Prüfungsroman) pretrpeti vrsto ponižanj in nevarnosti, preden je rešena. "Preganjana

nedolžnost" se je iz sentimentalnega že zgodaj preselila v grozljivi roman–zapeljivec se je pri tem iz galantnega kavalirja prelevil v demoničnega preganjalca (tako v tedaj notoričnem romanu M. G. Lewisa *Menih*, 1796) – in se delno ohranila v zgodovinskem romanu (npr. Rebekina zgodba v Scottovem *Ivanhoeju*, 1819). Vsekakor Stritar tega motiva ni mogel najti v nobeni svojih ugotovljivih predlog. Kljub temu se zdijo Zorin pobeg od Edvina in njene blodnje po nočnem gozdu bled odsev tovrstnih prigod v omenjenih tipih romana, le da se v tako sodobnem tekstu, kakor je *Gospod Mirodolski*, Zorina stiska in omedlevica ne zdi kdove kako prepričljiva, zlasti še ne spričo Edvinovega nenasilnega značaja.

4. Sklepni element tragičnega vzorca je v prvotnem sentimentalnem romanu, ki mu je v marsičem botrovala klasicistična tragedija[10], naslednji: junakinja umre od razočaranja v ljubezni, zapeljivec pade v dvoboju z maščevalcem. Clarissino umiranje je vzdignjeno na religiozno raven, nad običajne človeške predstave o tem, kaj je zmaga in kaj poraz; njena ljubezen do Lovelacea se pri tem transcendira v željo po rešitvi njegove duše. Analogna je smrt gospe de Tourvelove, le da ta umira v obupu in duševni omračenosti, medtem ko se Clarissa zaveda svoje moralne zmage. Tudi Julijo obdaja v zadnjih urah svetniški sij, pri tem pa v poslovilnem pismu ljubimcu izreka upanje na združitev v onstranstvu[11]. Clarissina in Julijina smrt sta postali zgled za neštete prizore ob smrtni postelji, brez katerih pozneje sentimentalnega romana skoraj ni; le da je religiozni zanos sčasoma uplahnil v pobožno ganljivost, ki naj bi bralcem izvabljala solze in jih pri tem moralno vzdigovala. V naslednjem stoletju je po svojih presunljivih in dolgotrajnih prizorih umiranja deklice ali mlade žene zaslovel Dickens (npr. smrt male Nell v *Starinarnici*, 1840/41, ali Dore v *Davidu Copperfieldu*), pa tudi Hugo in Dostojevski v tem pogledu marsikdaj ne zaostajata za njim.

Stritarjeva dva prizora ob smrtni postelji nimata več nikakršne nabožno–poučne funkcije, temveč samo še čustveno (Delino upanje na srečanje v onstranstvu je pač že tradicionalen kliše). Uporabljeni sta dve priljubljeni možnosti: Dela zapusti Zorinu poslovilno pismo kakor nekoč svojemu ljubimcu Clarissa in Julija[12]; Svetinova Metka pa umira prav na dan Teodorjeve poroke in ta prihiti k njeni smrtni postelji naravnost s svatbe, da si izprosi njeno odpuščanje. – Stritar se je tudi pri upodobitvi Edvinove usode odmaknil od Goldsmithove blagohotne kazni za zapeljivca; *Župnik Wakefieldski* se namreč izteče v duhu razsvetljenske vere v človeka, ki da je v bistvu dober. Vse drugače končata Richardsonov in Laclosov junak: Lovelacea ubije v dvoboju Clarissin bratranec, Valmonta ljubimec ene od njegovih žrtev. Tudi Edvinove ljubezenske prigode se končajo v dvoboju na Francoskem; podobno kakor njegova predhodnika tudi on pred smrtjo obžaluje krivico, ki jo je prizadejal junakinji. Stritar je tako svojega lahkomiselnega donhuana stiliziral v tragično figuro zapeljivca velikega sloga, nato pa učinek oslabil s poučljivostjo, s prizadevanjem, da bi Edvinovo usodo postavil bralcu v svarilen zgled.

II.

V prvotnem vzorcu "zgodbe o zapeljevanju" se je od poglavitne linije, ki vodi od Richardsona prek Laclosa in Stendhala do Henryja Jamesa, sčasoma odcepilo nekaj variant (glej preglednico na koncu članka). V zvezi s Stritarjem sta zanimivi predvsem dve; prvo bi od tragične zgodbe visokega sloga, kakršna je Clarissina, lahko ločili z označbo žalostna zgodba[13]. Preganjano nedolžnost tu nadomesti zapeljana nedolžnost. Tloris "zgodbe o zapeljevanju" je namreč ostal, znižal pa se je dekletov družbeni status, inteligenčna

stopnja in moralna ozaveščenost, medtem ko je ljubimec ostal gosposkega stanu. V novi varianti gre torej za zgodbo o naivnem dekletu iz preprostih razmer, ki jo gosposki ljubimec zapelje in nato prepusti žalostni usodi. Prepad med dekletom in zapeljivcem je večji kakor v prvotnem vzorcu, ne le zavoljo dekletovega nizkega rodu, temveč tudi zavoljo kulturnega kroga, ki mu pripada. Pamela je bila sicer hči revnih in preprostih staršev, vendar se je med službovanjem v gosposki hiši dovolj omikala, da se zlahka znajde v vlogi gospodarjeve žene, saj obvlada manire, družabne veščine in konverzacijo. Nova junakinja pa ostaja v svojem prvotnem okolju in v nevednosti. Srce pri njej prevladuje nad razumom, medtem ko je bil v prvotnem sentimentalnem romanu še v veljavi razsvetljenski ideal harmonije med čustvom in intelektom. Novi vzorec se je najprej uveljavil v viharniški dramatiki, pri tem je dobil nekatere močnejše učinke: umor nezakonskega otroka, smrtna obsodba dekleta, brat ali ženin, ki jo pride maščevat (kakor npr. Valentin Marjetico v *Faustu* I, 1808). Ob Goethejevi dramski pesnitvi, ki vsebuje najznamenitejšo zgodbo tega tipa, sta značilna zgleda še *Detomorilka* (1776) H. L. Wagnerja in Lenzovi *Vojaki* (1776). Svojo "viharniško" različico je napisal tudi Stritar, vendar le v verzih[14]. Tako preobraženi vzorec je segel še daleč v 19. stoletje z meščansko dramo *Maria Magdalene* (1843) F. Hebbla, občasno pa se je pojavljal tudi v romanu, vendar z modernizirano vsebino. Tako v delu G. Eliotove *Adam Bede* (1859), v zadnjem desetletju 19. stoletja pa kar v dveh pomembnih besedilih, v Hardyjevi *Tess of the d' Urbervilles* (1891) in v Tolstojevem *Vstajenju* (1899); obakrat se moralični témi pridružuje ostra kritika družbe ob prikazu mizerije podeželskega proletariata oz. tlačanstva.

V pripovedništvu 18. stoletja pa do klasične realizacije takega vzorca ni prišlo v romanu, temveč v vaški povesti. Odločilen zgled zanjo je ustvaril Karamzin z *Ubogo Lizo* (1792), pri nas pa je to zvrst vpeljal več kakor sto let kasneje Stritar s *Svetinovo Metko*. Ti dve besedili se ujemata najprej v nekaterih čisto splošnih potezah. V obeh ljubezenska zgodba tematizira eno osrednjih idej porousseaujevskega sentimentalizma: nasprotje med nepokvarjeno naravo in izprijeno mestno civilizacijo[15]. Narava je utelešena v svežem, naivnem vaškem dekletu, civilizacija v pomehkuženem, blaziranem mestnem gospodiču. Novi zapeljivec ni več demoničen, notranje razdvojen junak, kakršen je bil Lovelace, tudi ne malopridnež, kakršen je bil Goldsmithov Thornhill, temveč mladenič šibkega značaja, nagnjen k občasnemu svetožalju in željan alternativnega življenja v naravi, a brez volje za resno odločitev. Tako v Karamzinovi kakor v Stritarjevi povesti je vaška resničnost stilizirana v arkadično idilo, kmečko dekle pa v nežno, rahločutno rokokojsko figurino[16]; zlasti v Karamzinovem primeru je taka podoba v kričečem nasprotju s tedanjo zaostalostjo in revščino ruskega podeželja. V obeh zgodbah dekle umre potem, ko se je nezvesti ljubimec poročil z drugo, vendar je Stritarjeva različica bistveno ublažena. Liza si sama vzame življenje, njena mati umre od žalosti, medtem ko Metka počasi izhira in ugasne (materi se je življenje že izteklo po naravni poti). Obema tekstoma je skupen še en element, ki je po Karamzinu postal običajen ob sklepu tovrstne pripovedi: skesani ljubimec postavi dekletu nagrobnik in hodi žalovat na njen grob. Pač pa v Stritarjevi povesti manjka pomembna sestavina *Uboge Lize*, namreč okvir, ki je s tematiko grobov, razvalin in melanholije ustvarjal ozračje, kakršno je prišlo v modo s t. i. "poezijo grobov in noči", in s takim kontrastom poudarjal ljubko idiličnost vaškega prizorišča. Pokopališka scena se pri Stritarju najde, a na drugem mestu (v neobjavljeni pesnitvi *Walter*).

Opazen odmik od Karamzinovega vzorca pa je zlasti ta, da je Stritar ljubezenski par preoblikoval v ljubezenski trikot. Tak razvoj tudi sicer ni redek

v nadaljnjem življenju "žalostne zgodbe": dekle se mora odločiti med preprostim, a poštenim in zvestim ženinom ter bleščečim osvajalcem ženskih src. Karamzin je možnost za razvoj v trikot komajda rahlo nakazal v prošnjah ovdovele matere, ki jo skrbi hčerina prihodnost in bi jo rada omožila s kmečkim mladeničem. V *Župniku Wakefieldskem* vrli sosed že nastopi sam in se poteguje za Olivijino roko, vendar ostaja ves čas na obrobju dogajanja, ne da bi bil enakovreden tekmec graščaku. Pač pa je tovrstni trikot zelo izrazit npr. v *Davidu Copperfieldu*, kjer gosposki lepotec razdre idilo male Emilije in okornega, a iskreno ljubečega mladega ribiča. – V Stritarjevi povesti podobno kakor v Karamzinovi ovdovela mati nagovarja Metko, naj vzame za moža lovca Valentina iz domače vasi. Vendar ta tudi sam nastopi, ne le kot ognjevit tekmec grajskemu študentu, temveč tudi kot Metkin prijatelj iz otroških let. Tudi ni robat kmečki fant, temveč je naslikan kot rahločuten zaljubljenec, ki dekletu klečé in zgovorno razodene svoja čustva in jo hodi pozneje – kakor je nakazano v sklepnih besedah povesti – izmenoma s Teodorjem objokovat na njen grob[17].

III.

Drugi za Stritarja relevanten odcep od prvotnega vzorca je podaljšek zgodbe o zapeljevanju, ganljiva zgodba s srečnim koncem. Tragedija se v tem primeru rada sprevrže v melodramo, zato ni naključje, da je bil prav ta vzorec priljubljen v t. i. comédie larmoyante. V romanu pa se je razcvetel zlasti potem, ko je le–ta prišel v damske roke. Zgodba je prvotno dvodelna: prvi del sestavlja zgodba zapeljevanja, in ta se konča s smrtjo nezakonske matere, naj je že to ob porodu ali kmalu potem. V drugem delu pa njena hčerka odraste in najde očeta. V nadaljnjem razvoju tega vzorca se dostikrat primeri, da je mati veljavno ali neveljavno poročena z otrokovim očetom, le da jo je ta zavrgel ali pa zakonske zveze iz sebičnih razlogov ni priznal (tako npr. v *Desetem bratu*). Tudi je pozneje v ospredju hčerkina zgodba, materina pa se praviloma umakne v retrospektivo in se razkrije šele tedaj, ko hči izroči skesanemu očetu materino poslovilno pismo; prav po tej shemi je začrtan tudi tloris *Rosane*. Čustvena vrhunca v tem vzorcu sta kar dva, najprej prizor ob materini smrtni postelji, zlasti pa trenutek prepoznanja med očetom in hčerjo. Za ta tip sentimentalne pripovedi je namreč značilno, da hrani čustvene izbruhe s solzami, z omedlevico in z objemi ne za ljubezenske, temveč za družinske prizore. Ilustrativno se to kaže npr. v romanu *Evelina* (1778) Fanny Burneyeve: medtem ko poteka ljubezenska izpoved med junakinjo in lordom Orvillom skrajnje zadržano, skoraj obredno, se njeno snidenje z očetom sprevrže v prave čustvene orgije, v katerih je kesanje pomešano s srečo in z ganjenostjo. Elizabeth Inchbald spet je v romanu *Preprosta zgodba* (1791) s svojimi igralskimi izkušnjami uprizorila táko srečanje z dramatičnimi učinki na stopnišču očetove graščine, ko nepriznana hči staremu ljudomrzniku dobesedno omedli v naročje. Potek zgodbe v tem romanu je v glavnih potezah analogen tistemu v *Rosani*: mož zavoljo prešuštva zavrže ženo s hčerko edinko vred, žena od hudega umre, oče naposled sprejme hčer in blagoslovi tudi njeno zvezo z izvoljencem.

Poleg take ganljive, vendar optimistične različice je mogoč še drugačen, nesrečen iztek istega izhodiščnega položaja. Hči po materini smrti ne sreča očeta, temveč brata, sina iz očetove poznejše legitimne zveze, in se zaljubi vanj. Zgodba se izteče v neogibno katastrofo, ko tik pred poroko pride na dan krvno sorodstvo zaljubljencev. Motiv incesta je v poznem sentimentalizmu pogosten; nakazan je že v zgodbi Evelininega polbrata, pomemben zlasti pri Chateaubriandu. Vsebinski razpon tega motiva je izredno širok, od čisto preprostega didaktičnega svarila pred usodnimi posledicami greha prek

protesta zoper družbene institucije pa do osupljivega sofizma, češ da je zveza med bratom in sestro najbližja in zato najbolj "naravna". Incest se je nato razbohotal v grozljivem romanu in se povezal z drugim motivnim krogom (čeprav meja med grozljivim in poznim sentimentalnim romanom ni vselej jasna in trdna), iz katerega izvira tudi Mignon. Ta že dolgo velja za izvirnik, po katerem je Stritar upodobil Rosano; dekliški figuri družijo skrivnostno poreklo, eksotična zunanjost, artistična nadarjenost ter bohemska eksistenca. Stritar se je z likom Rosane pridružil veliki modi tega motiva v evropski, zlasti še v nemški poromantični književnosti[18]. Vendar je opustil celotni kompleks incesta, prelomljene samostanske zaobljube, blaznosti in samomora, ki sestavljajo zgodbo Mignoninih roditeljev; zamenjal ga je z že opisanim sentimentalnim vzorcem, kombiniranim z "najdensko zgodbo".[19]

Zgodba o zapuščenem otroku, ki je v resnici imenitnega rodu, je po izviru dosti starejša od sentimentalnega romana in ne sodi med njegove značilne vzorce. V 18. stoletju se je najdenska zgodba pojavljala v najrazličnejših tipih pripovedne proze; najdenka je bila rahločutna Pamelina predhodnica *Marianne* v istoimenskem Marivauxovem romanu (1731/42), najdenec tudi robustni Fieldingov *Tom Jones* (1749). Najdenska zgodba se je sčasoma prilepila na prvotni sentimentalni vzorec in ga preoblikovala največkrat tako, da je izgubil razredni poudarek. Ilustrativno se ta razvoj kaže npr. na usodi Pamele; ta je v Richardsonovem romanu resnična plebejka, ki se s poroko vzdigne v plemiški stan. Kaže, da je bila taka mezaliansa predstavljiva samo v Angliji, kjer je meščanstvo že od t. i. "slavne revolucije" naprej uživalo drugačen položaj kakor v drugih evropskih deželah. Ko je namreč Goldoni *Pamelo* dramatiziral za italijansko občinstvo (*Pamela fanciula*, 1750), je poskrbel, da se naslovna junakinja izkaže kot zdavnaj pogrešana hči nemškega barona, preden jo mladenič modre krvi vzame za ženo. Stilizirana v rokokojsko vrtnarico je nato v več opernih predelavah (nekaterih po Goldonijevem libretu iz l. 1756) osvajala rahločutno občinstvo od Neaplja prek Ljubljane do Kopenhagna.[20]

V 19. stoletju, zlasti še od 30. let, je postala najdenska zgodba eden najbolj priljubljenih romanesknih vzorcev sploh; idealno je namreč izražala tedanje humanitarne in socialne tendence. Najdenci, rejenke ali kakršne koli že sirote so zasloveli kot junaki Dickensovih romanov (npr. *Oliver Twist*, 1838), kot Hugojevi *Nesrečniki* (1862), *Ponižani in razžaljeni* (1861) Dostojevskega, mali ljudje iz Raabejeve *Kronike Vrabčje ulice* (1857). Pač najbolj senzacionalno med najdenskimi zgodbami je napisal Eugène Sue v svoji uspešnici *Pariške skrivnosti* (1842). V njej dekletce Fleur de Marie zraste v pariškem podzemlju, na dnu revščine in moralne zavrženosti, vendar z nedotaknjeno dušo. Reši jo v meščana preoblečeni nemški knez in naposled spozna v njej svojo lastno pogrešano hčerko, otroka iz neveljavno sklenjenega zakona.

Lik najdenke in sirote sodi med osrednje motive v Stritarjevem delu, tako pripovednem kakor pesniškem. V štirih proznih besedilih se kar dvakrat pridružuje sentimentalnemu tlorisu poglavitne zgodbe. Dela, Zorinova prijateljica v otroških letih, je sosedova rejenka, ki so jo prinesli iz Trsta, temnolas in temnook otrok "čudno tuje lepote". Pozneje pride na dan, da je hčerka imenitnih staršev iz francoske visoke družbe. Med množico sočasnih najdenskih zgodb kaže nekatere vzporednice s Stifterjevo povestjo v pismih *Poljsko cvetje* (1841), v kateri se na idiličnem ozadju razvije ljubezensko čustvo med mladim slikarjem in temnolasko s črnimi očmi, rejenko v meščanski družini, ki je v resnici potomka ruskih knezov. – Rosana je prav tako eksotično lep otrok brez staršev, vendar ne odrašča v urejeni družini, temveč med potujočimi komedijanti. Učenjak in grajski posestnik Skalar, ki jo reši

iz rok surovega gospodarja, se razodene kot njen lastni oče. Analitična zgodba iz pręteklosti se v poglavitnih potezah ujema z vzorcem poznega sentimentalnega romana: Skalar je bil zavrgel svojo čednostno ženo zavoljo njene domnevne nezvestobe. Kakor nekoč Evelina in nato še mnoge sirote je tudi Rosana ohranila materino predsmrtno pismo, s katerim dokaže njeno nedolžnost in gane očetovo zakrknjeno srce. V povesti sta oba značilna čustvena vrhunca iz sentimentalnega vzorca: prizor hčerke ob umirajoči materi in scena prepoznanja med očetom in hčerko. Tudi konec je za tovrstni vzorec tipičen: ko Rosana odraste, oče privoli v njeno poroko s prijateljem in zaščitnikom iz otroških let, cirkuškim dečkom Markom. Tudi za to zgodbo bi se našle vzporednosti v sočasnem pripovedništvu, npr. v Hugojevem romanu *Človek, ki se smeje* (1869); ta prav tako združuje okolje glumaškega potepuškega življenja z zgodbo o nežnem čustvu dveh sirot, katerih ena (v tem primeru deček) je modre krvi.

IV.

V eni izmed variacij prvotnega sentimentalnega vzorca je dvojico zaljubljencev nadomestil ljubezenski trikot; tako že v uvodni, zelo obsežni epizodi Richardsonovega tretjega romana *Sir Charles Grandison* (1753). Poprej je bil zapeljivec nadvse zapleten značaj, zmožen prav tako brutalnih kakor plemenitih dejanj; Lovelace je bil v eni osebi brezobziren osvajalec in hkrati tragičen ljubimec. V trikotu pa se vlogi ločita, za dekletovo srce se potegujeta plemiški razuzdanec in krepostni junak iz vrhnje meščanske plasti. Dekle tudi ne pobegne več od doma, temveč jo zapeljivec ugrabi, idealni mladenič pa nastopi kot njen rešitelj. Zapeljivec v tem vzorcu posurovi, postane nizkotnejši, medtem ko je gentlemanski junak utelešenje razsvetljenske vrline in človečnosti. Ta ideal je že v moraličnih tednikih dobil tudi polituro omike in lepih manir. Zgodba s takim junakom se konča neogibno srečno: rešenka se zaljubi vanj in se na koncu z njim tudi poroči. Tudi Goldsmith je v zgodbi mlajše župnikove hčere uporabil prav ta vzorec in v njem junaka, ki je kos slehernemu položaju, ne da bi pri tem trpela njegova integriteta; nasprotnika prav kakor Grandison obvlada brez prelivanja krvi, namreč brez dvoboja.

Tovrstni ljubezenski trikot je doživel v nadaljnjem razvoju več različic, ne le v sentimentalnem romanu. Skoraj nedotaknjenega so ga ohranile pisateljice v t. i. romanu nravi, katerega prva mojstrovina je bila *Evelina*[21]. Družba je v tem romanu že dosti bolj olikana. Do ugrabitev ne prihaja več; zapeljivec se mora zatekati h galantnosti in k perfidnejšim zvijačam; junak pa je neizkušeni gospodični s podeželja najprej zaščitnik in svetovalec, nato moder varuh in vodnik za vse življenje. Tej shemi je pripomogla do trajne veljave zlasti Jane Austen, ko jo je modernizirala za svoje družabne romane.

V angleškem "jakobinskem romanu"[22], ki so ga oplazile ideje francoske revolucije (tipičen zgled je npr. Holcroftov roman *Anna St. Ives*, 1792), se je poglobila družbena konotacija ljubezenskega trikota: ugrabitelj je aristokrat, plemeniti rešitelj pa pravi, resnični plebejec. Junakinja (variacija na témo Clarisse in hkrati idejna polemika proti takemu idealu), tudi sama modre krvi, se na koncu odloči za plebejca, katerega vrline odtehtajo plemiški naslov in rod. Od tod je samo še korak do tipične razporeditve v mladoslovenskem romanu; za roko iste gospice si prizadevata plebejski idealni junak, ki je zaveden Slovenec, in negativni aristokrat, ki je tujega, največkrat nemškega rodu.

Za Stritarjevo upodobitev idealnega junaka je pomemben še en premik v opisanem vzorcu: dejavnega razsvetljenskega junaka, ki ima srce uravnote-

ženo z razumom, je sčasoma nadomestil pasivni rahločutni junak, čigar rodovnik sega daleč v francoski dvorski roman, mladenič šibke volje, zato pa nebrzdanih čustev in strasti. Taka novejša konfiguracija je lepo razvidna npr. v *Gospodični Sternheimski*: gospodična iz province (kakršni sta tudi Harriet Byron iz *Grandisona* in Evelina) pride na enega od izprijenih nemških dvorov in zbuja splošno pozornost s svojo naravno svežino. Dvorita ji dva angleška lorda, od katerih je eden donhuan, drugi rahločutnež. Značilna novost je v tem, da krepostni zaljubljenec melanholično in zamerljivo gleda, kako tekmec pred njegovimi očmi osvaja gospodično Sternheimsko, in skoraj uživa ob svoji lastni bolečini. Zgodbo sestavlja zapovrstje že znanih motivov: pobeg z domnevnim zaščitnikom, lažna poroka (kakor v *Župniku Wakefieldskem*), razočaranje, beg pred zapeljivcem, stiska preganjane nedolžnosti. Rahločutnež gre reševat izvoljenko šele tedaj, ko je že skoraj prepozno, a je uspešen le ob podpori modrejšega spremljevalca.

Tako preobraženi trikot se ob začetkih slovenskega romana združi s tistim iz prvega dela *Nove Heloize* in *Wertherja*. Antiteza v tem trikotu ni več: čednost – pregreha, temveč: razum – srce. Ljubimec in tekmec sta oba plemenita človeka, pri tem je prvi utelešenje mogočnega naravnega čustva, drugi (v tem vzorcu zaročenec ali mož) pa pooseblja hladni razum. V *Gospodu Mirodolskem* je rahla neskladnost v zgodbi, v kateri se plasti različnega izvira niso združile v celoto, posebno razvidna pri Radovanovi figuri. Radovan je vsekakor tipični junak mladoslovenskega romana, izobražen in rahločuten mladenič, ki je izšel iz revne kmečke hiše; hkrati pa je tudi neljubljeni, a od nevestine družine priznani zaročenec. Nastopa torej v vlogi, kakršno ima npr. trezni in nekoliko pusti Albert v *Wertherju*. Morda je pisatelj sam začutil, da utegne biti Radovan neprivlačen tudi za bralca, kakor je že za Zoro, zato se zgovorno trudi, da bi le–tega prepričal o Radovanovem čutečem srcu pod puščobnim videzom in neuglajenim vedenjem. Radovan ravna podobno kakor Albert – sprijatelji se z očarljivim Edvinom, ki prihaja iz velikega sveta. Kakor rahločutnež v sentimentalnem romanu pa tudi on pusti, da Edvin pred njegovimi očmi premoti Zoro, nakar je ne gre reševat (kaj šele maščevat), temveč trpi, zboli in se vdaja samopomilovanju. Zgodba se konča s kompromisom, ki je v klasičnem sentimentalizmu nepredstavljiv, pozneje pa ni redek: idealni mladenič se spametuje in se oženi z mlajšo sestro. Tako je sentimentalni mit o eni sami veliki in usodni ljubezni isto leto presežen kar v dveh slovenskih romanih, poleg *Gospoda Mirodolskega* tudi v Kersnikovem mladostnem delu *Na Žerinjah*[23]. Taka variacija prvotnega trikota se v 19. stoletju večkrat združi z motivom kontrastnega sestrskega para v "kvartet". Puškin je npr. v *Evgeniju Onjeginu* ironično uporabil cel krog sentimentalnih motivov: dvojico izrazito različnih provincialnih gospodičen, sentimentalnega zaročenca mlajše sestre in svetovljanskega dandyja, naveličanega velikomestnih užitkov in upehov pri ženskah; ta prinese razdor v idilo, čeprav se z rahločutnežem sprva sprijatelji. Mlajša gospodična se potem, ko je zaročenec ubit v dvoboju, kmalu potolaži in se poroči z drugim. V romanu Turgenjeva *Očetje in sinovi* pa sta dva prijatelja sprva zagledana v starejšo, zanimivejšo sestro, nato se tisti od njiju, ki je sam nezapletenega značaja, odloči za mlajšo in naivnejšo.

Sklep

V vseh štirih obravnavanih Stritarjevih besedilih je vzorec njihove vsakokratne izpričane predloge le ena plast; ob tej se je nabrala izdatna obloga prvin iz drugih sentimentalnih vzorcev, za katere pa ni dokazano, marsikdaj niti ni verjetno, da bi bil Stritar poznal njihove prototipe. Gre tedaj za vzorce

iz sentimentalnega izročila, ki so v teku stoletja, ki ločuje mladoslovenski roman od sentimentalnega, postali že splošna last evropskih književnosti. Stritarjeva izbira med temi vzorci in njihova preobrazba kaže na nekatere značilnosti ali celó zakonitosti. Predvsem je Stritar eliminiral dve izrazito razsvetljenski prvini, ki sta bili posebno v starejšem sentimentalnem romanu še zelo živi: optimistično idejo o urejenem, najboljšem izmed mogočih svetov ter o vzročni povezanosti med krepostjo in srečo. Pač pa je v poznejših dveh besedilih opazna neke vrste samokritika sentimentalizma, kakršna se je začela ob njegovem izteku že v njem samem: pripovedni vzorec ostaja zgodba o nesrečni ljubezni, nanjo pa je prilepljeno svarilo ali kak drug moralni nauk. Taka poučljivost se je razpasla tudi v *Gospodu Mirodolskem* in *Rosani* ter deformirala prvotni tragični vzorec (prav v tem času so nastajali tudi Stritarjevi hudo poučni spisi za mladino). Razen v *Rosani* je namreč Stritar izbiral med variantami sentimentalnih vzorcev izrazito tragične ali žalostne, take, v katerih je lahko prikazal ljubezensko nesrečo kot prispodobo za vesoljno gorje na svetu. Z naraščajočo vzgojno tendenco hkrati upada tragika; zadnji dve deli se ne končata z junakovo smrtjo, temveč z njegovo resignacijo, ta pa je ublažena z družinsko srečo mladega rodu.

Stritar je uporabil tiste izmed sentimentalnih vzorcev, ki so v njegovem času še krožili v evropskih literaturah. Le redko je izbral zastarel, vsebinsko že izvotljen motiv; prevladujejo taki, v katerih se je prvotna vsebina prilagodila novim razmeram, ali pa tisti, ki so postali nosilci nove vsebine. Med vsebinskimi prvinami sentimentalizma, ki so se obdržale še v drugi polovici 19. stoletja, je bilo npr. rousseaujevstvo, le da se je zdaj obračalo predvsem zoper industrijsko civilizacijo. Svetobolje je prav tako uspevalo v ozračju po neuspešni marčni revoluciji in dobivalo nove impulze iz Schopenhauerjeve filozofske misli. Med novimi idejami, ki so si našle ustrezen okvir v sporočenih vzorcih, je bila nedvomno v ospredju socialna misel, presegajoča humanitarno dobrodelnost sentimentalizma. V Stritarjevem delu, tako pesniškem kakor proznem, zavzema pomembno mesto, podprta še s Schopenhauerjevim "vesoljnim sočutjem"; značilna je v tem pogledu epizoda, v kateri Zorin pomaga ubogi vdovi s kopico otrok (za to ne bi bilo težko najti vzporednic v sočasni francoski literaturi, npr. v *Pariških skrivnostih*). V književnostih tistih narodov, ki so doživljali prerod, je sentimentalni vzorec privzel tudi narodnostno tendenco, kakor že poprej v Foscolovem romanu *Zadnja pisma Jacopa Ortisa* (1798). Ta tendenca, ki je bila prvotnemu sentimentalizmu, zasidranemu v razsvetljenskem kozmopolitstvu, še povsem tuja, je v mladoslovenskem romanu ne le izrazita, temveč marsikdaj celó prevladujoča. Junakov tekmec v ljubezni je ob začetkih slovenskega romana praviloma predstavnik sovražnega tujstva, medtem ko je junak sam vnet za slovenstvo. Tudi prvotna družbena razsežnost sentimentalnega romana, ideja meščanskega vzpona, ki se je v velikih evropskih literaturah tedaj že obrnila v kritiko meščanstva samega, je v slovenskem romanu 60. in 80. let še zelo živa. Izraža se praviloma v tem obrazcu: slovenski plebejski mladenič je zavoljo svoje izobraženosti in moralne vrline vreden gosposkega dekleta, v katero je zagledan. Prav ti dve značilni tendenci tedanjega slovenskega romana pa sta pri Stritarju neizraziti. Narodnostna razlika ne sproži nobene konfliktne situacije, prav kakor stanovska razlika ni poglavitna ovira za združitev zaljubljenega para; ovire je Stritar skušal utemeljiti psihološko, jih odkriti v značaju mladih dveh ljudi z očitno ambicijo, da napiše Slovencem "psihologični roman".

Stritar je sentimentalne vzorce kombiniral s poznejšimi vzorci in motivi. Pri tem je preskočil skoraj celotni repertoar romantike (pri Hugoju je npr. zanemaril slikovite in senzacionalne učinke, sprejemal pa je njegove socialne

motive). Ilustrativno se njegov postopek kaže ob zgledu figure Mignon: z njo vred namreč ni prevzel iz izvirnika temačne zgodbe o njenem poreklu, temveč je le–to nadomestil s poznim sentimentalnim vzorcem. Podobno je tudi analitično zgodbo iz junakove preteklosti, ki je v tedanjem slovenskem romanu praviloma krvava drama maščevanja, zamenjal s sodobnejšimi obrazci: z zgodbo o ženski nezvestobi (Zabojeva zgodba v *Gospodu Mirodolskem*) in z dramo zapuščene in ljubosumne ženske (Marinina zgodba v *Svetinovi Metki*). Zdi se, da je Stritar modernejše obrazce in figure sprejemal predvsem iz dveh večjih kompleksov: iz francoske književnosti pozne romantike ali postromantike ter iz nemške, zlasti avstrijske novelistike porevolucijske dobe[24].

V tloris sentimentalnega vzorca vseh štirih pripovednih besedil (kakor tudi neobjavljenega *Walterja*) sta opazno vpletena dva vodilna motiva: evokacija za vselej izgubljenega otroštva v srečni in nedolžni naravi in téma življenjskega razočaranja in resignacije poznejših let z umikom nazaj k naravi. Nobenega od teh dveh motivov ne bi mogli šteti med izrazite značilnosti sentimentalnega romana;[25] otroštvo *Pavla in Virginije* (roman Bernardina de Saint–Pierra, 1787) je v sentimentalni klasiki prej izjema. C. Wellbery[26] vendarle odkriva že v sentimentalizmu v obrisih mit izgona iz raja in vrnitve v utopično idilo (slednja je locirana na zgledno posestvo in utemeljena na zgledni družini). Tako je npr. gospodična Sternheimska pahnjena iz blaženega zavetja otroštva in narave v pokvarjeni svet, a se vanj vrne po prestanih preskušnjah. – Stritarjeva ubeseditev teh dveh motivov se zdi blizu načinu nemškega in avstrijskega "elegičnega psihologizma"[27]. Nostalgični spomin na otroštvo v arkadijski idili ima največje razsežnosti pač v *Zorinu*, vendar se tudi preostala besedila vračajo kakor v žarišče v otroško prijateljstvo deklice in dečka na vasi, iz katerega zraste ljubezensko čustvo. Mladeničeva ljubezen je stalnica v vseh besedilih, ni pa z dekletove strani vselej vračana; tako ne pri Valentinu ali Radovanu. Motiv je nedvomno zrastel iz pisateljevega čisto osebnega doživljanja, čeprav ne manjka vzporednic v Stormovih, Stifterjevih ali drugih nemških in avstrijskih novelah s sorodno tematiko.

Prispodoba za življenjsko razočaranje, neuspeh ali izgubo je spet zgodba o prevarani ljubezni ali izgubi življenjske družice; protagonist je vselej samec, zapuščen mož ali vdovec, ki je od svojega gorja postal čudaški – figura, izjemno razširjena v nemški književnosti od romantike naprej.[28] Stritar je upodobil dve od najznačilnejših različic te literarne figure: ljudomrznika in plemenitega samotarja. Skalar in Zaboj se naposled prerodita v srečanju s čisto človečnostjo (za srečanje med Zabojem in gospodom Mirodolskim bi se spet našla analogija s prizorom v *Nesrečnikih*, kjer blagi škof sprejme pod streho odpuščenega kaznjenca, ne da bi mu dal čutiti svojo superiornost). Plemenita samotarja gospod Mirodolski in Griški gospod (v istoimenski mladinski povesti, 1895) stoično prenašata udarce usode – ženino smrt, razočaranje nad otrokom – in se naposled dozorela v modrosti in odpovedi umakneta nazaj na deželo, da v harmoniji z naravo preživita zadnja leta.

Že znane trditve, da je Stritar slovenski književnosti odkril evropske zglede, in sicer prav v času, ko se je pri nas roman šele porajal, je tedaj mogoče podpreti in dopolniti z opozorili na to, kako so tudi "velike" sočasne literature sprejemale in preoblikovale sentimentalne vzorce ter jih kombinirale z novimi.

PREGLEDNICA STAREJŠIH SENTIMENTALNIH VZORCEV, KI JIH V CELOTI ALI PO ELEMENTIH ZASLEDIMO V STRITARJEVEM PRIPOVEDNEM DELU:

I.

1. "Zgodba o zapeljevanju" (seduction story) s tragičnim izidom. V ljubezenskem paru je krepostno dekle meščanskega, zapeljivec aristokratskega rodu; pomemben element je dekletov pobeg od doma. Klasičen zgled s toposom "preganjane nedolžnosti" je roman S. Richardsona *Clarissa ali zgodba mlade dame* (1747/48).

2. Varianta tega vzorca je zgodba "zapeljane nedolžnosti" z žalostnim koncem. Stanovska razlika med zaljubljencema je v tem vzorcu povečana z dekletovim nizkim rodom in neukostjo. Zgled: Karamzinova povest *Uboga Liza* (1792).

3. a) Podaljšana "zgodba o zapeljevanju" z ganljivim, melodramatičnim koncem. Zapeljano dekle ali po nedolžnem zavržena žena umre, njena hči odraste in najde skesanega očeta. Zgled: *Evelina* (1778) F. Burneyeve.

b) Prvi del je enak, v drugem se hči sreča z neznanim bratom (sinom iz očetovega poznejšega zakona) in se vanj zaljubi; sledi razkritje in neogibna katastrofa. Zgodba Mignoninih staršev v Goethejevem *Wilhelmu Meistru* (1795) je različica tega vzorca, vendar že zunaj sentimentalizma.

Obe navedeni varianti se večkrat združujeta z "najdensko zgodbo", v kateri se najdenec ali siceršnja sirota izkaže kot otrok imenitnih staršev. Zgled iz 19. stoletja: E. Sue, *Pariške skrivnosti* (1842).

II.

1. Zaljubljeni par se nadomesti z ljubezenskim trikotom: krepostno dekle med idealnim meščanskim mladeničem in aristokratskim zapeljivcem. Zgled: uvodna epizoda v Richardsonovem romanu *Sir Charles Grandison* (1753).

2. "Jakobinska" varianta: idealni junak je plebejec zelo nizkega rodu, tekmec je plemič. Zgled: T. Holcroft, *Anna St. Ives* (1792).

3. "Rahločutna" varianta: oba tekmeca sta visokega rodu, vendar je eden rahločutnež (man of feeling), drugi brutalen razuzdanec. Zgled: *Zgodba gospodične Sternheimske* (1771) Sophie von La Roche.

OPOMBE

Razprava je razširjen in dopolnjen referat s simpozija o Josipu Stritarju, ki ga je priredilo Slavistično društvo v Ljubljani 2.10.1986.

[1]Prim. Stritarjevo pismo Pavlini Pajkovi z dne 5. 12. 1897: "Zorin sem jaz sam, ali sem bil jaz v prvi dobi svojega razvoja, tako kakor gospod Mirodolski ni nihče drugi, nego jaz v poznejši dobi. (...) Vsi moji spisi so takorekoč posamezni kosi mojega bitja; v njih sem kazal svet, kakor so ga videle moje oči. Če ga te niso videle v pravi podobi, tolažim se z mislijo, da se drugim menda ne godi bolje." – Josip Stritar, *Zbrano delo* X, Ljubljana 1957, str. 170.

[2] Označbe, ki so v rabi za nekatere od takih tipov romana, so npr. "Individualroman" (termin uporabljen v: H. Koopmann [ur.]: *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf 1983), "Reflexionsroman" (H. Koopmann, n. d.), "le roman personnel" (Joachim Merlant: *Le roman personnel de Rousseau a Fromentin*, Paris 1905).

[3] Prim. Stritarjev članek *Župnik Wakefieldski* v "Zvonu" 1.12.1876 (J. Stritar, *ZD* VII, Ljubljana 1956, str. 235–241).

[4] Prim. Janez Lenček: *Goethejev "Werther" in Stritarjev "Zorin"*, Modra ptica 1931/32, str. 141–146. – France Koblar: *Pripombe k posameznim tekstom* (v: J. Stritar, *ZD* III, Ljubljana 1954, str. 414–426, 436–441). – Tatjana Kopitar: *Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield pri Slovencih do leta 1876*, Slavistična revija 1959/60, str. 194–223. – Jože Pogačnik: *Model Goldsmithovega romana Wakefieldski župnik v genezi jugoslovanske pripovedne proze*, Jezik in slovstvo 1978/79, str. 67–79. – Peter Kolšek: *Stritarjev Zorin – primer evropske romaneskne forme?* Primerjalna književnost 1980, št. 2, str. 20–33. – Katarina Bogataj–Gradišnik: *Stritarjev Gospod Mirodolski: mladoslovenski roman na ozadju evropskega izročila*, Jezik in slovstvo 1985/86, str. 181–191, 236–250.

[5] Prim. Janko Kos: *Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe*, Jezik in slovstvo 1985/86, str. 5–6. – Katarina Bogataj–Gradišnik: *Sentimentalni roman*, Ljubljana 1984 (Literarni leksikon, 25), str.130–137.

[6] Prim. France Koblar: *Pripombe k posameznim tekstom* (v: J. Stritar, *ZD* III, str. 452–455).

[7] Prim. Katarina Bogataj–Gradišnik: *Vzorec "Nove Heloize" v mladoslovenskem pripovedništvu*, Primerjalna književnost 1984, št. 2, str. 1–13.

[8] T. Kopitar (*Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield...*) je pregledala celotno pripovedno produkcijo tega razdobja; edini primer takega vzorca, ki ga je našla, je šele v Detelovi povesti *Trojka* iz leta 1897.

[9] Mario Praz obravnava "the persecuted woman theme" v poglavju *The Shadow of the "Divine Marquis"* v delu *The Romantic Agony*, London [etc.], 1954.

[10] Nicholas Rowe: *The Fair Penitent* (1703) je tragedija, ki naj bi bila Richardsonov neposredni zgled za obravnavanje sorodne tematike v *Clarissi*.

[11] "Krepost, ki naju ločuje na zemlji, naju bo združila v nebeškem domu." Take in podobne izjave, kakor je navedena Julijina, so značilne za poslovilna pisma tudi pri takih zaljubljencih, katerih eden – praviloma ženska – je poročen. Leslie Fiedler obsežneje analizira to "extraordinary doctrine of sanctified posthumous adultery" (v *Love and Death in the American Novel*, Harmondsworth 1984, zlasti str. 108–111).

[12] Janko Kos je v referatu *Josip Stritar in Alexandre Dumas fils* (na simpoziju o Josipu Stritarju, Ljubljana, 2.10.1986) med drugimi paralelami *Zorina z Damo s kamelijami* podrobneje analiziral tudi sorodnosti v prizoru junakinjinega umiranja.

[13] Termin "žalostna zgodba" uporablja Peter Brang (v *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811*, Wiesbaden 1960) za najpreprostejši tip Karamzinove sentimentalne pripovedi, vendar se zdi vsebinsko ustrezen tudi kot označba za umetelnejšo zgodbo, kakršna je *Uboga Liza*.

[14] Npr. *Nočna sodba* (J. Stritar, *ZD* I, Ljubljana 1953, str. 106–109). Tudi sicer viharniški motivi v Stritarjevi poeziji in v fragmentu verzne drame *Walter* (J. Stritar, *ZD* III, str. 470–493) niso redki.

[15] "Wunschbild Land und Schreckbild Stadt" ostaja ena osrednjih antitez v nemški literaturi po revoluciji 1848.

[16] Ne Liza ne Metka ne opravljata kmečkega dela. Že Pamela se je v gosposki službi odvadila "nižjih" opravil, v operi pa jo je libretist Goldoni spremenil v vrtnarico, da je ustrezala okusu gosposkega občinstva. Prav tako tudi Liza goji cvetje in ga nosi naprodaj v bližnje mesto. Metka, ki je prešibka za kmečko delo, se je v graščini priučila šivanja in vezenja, prav istega dela, s katerim se ukvarja Dickensova mala Emilija. Metka ima še eno značilnost klasične sentimentalne junakinje, namreč da pri priči omedli, ko jo mati strogo pograja zaradi ljubezni do gospodiča Teodorja.

[17] Na tovrstne odklone od sočasne domačijske povesti na Slovenskem opozarja F. Koblar (*Pripombe k posameznim tekstom*, v J. Stritar, *ZD* III, str. 406–409); pri tem posebej opozarja na "tujo slovstveno usedlino" v *Svetinovi Metki*.

[18] Znane variacije na témo Mignon v nemški literaturi 30. let prejšnjega stoletja so npr. skrivnostna ciganka Elizabeth v Mörikejevem *Malerju Noltnu* (1832), plesalka Laurence v Heinejevih *Florentinskih nočeh* (1836), "Flämmchen" v Immermannovih *Epigonih* (1836), še prej v dečka Erwina preoblečeno dekletce v Eichendorffovem romanu *Slutnja in sedanjost* (1815); v francoski literaturi zaslužita pač posebno pozornost ciganska plesalka Esmeralda v Hugojevem romanu *Notredamska cerkev v Parizu* (1831) in slepa najdenka Dea v romanu *Človek, ki se smeje* (1869) istega avtorja.

[19] Za "najdensko zgodbo" prim. tudi Miran Hladnik: *Trivialna literatura*, Ljubljana 1983 (Literarni leksikon, 21), zlasti str. 75–76.

[20] Prim. Mary Hunter: *"Pamela": The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth–Century Opera*, Mosaic 1985, št. 4, str. 61–76. – Jože Sivec: *Opera v stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, zlasti str. 35–37.

[21] Tega ljubezenskega trikota ne kaže zamenjavati s tistim iz francoske dvorske tradicije, v katerem stoji poročena žena med možem in ljubimcem in katerega vsebinski poudarek je na ljubezenski odpovedi v imenu zakonske zvestobe. Klasičen zgled tega vzorca je *Kneginja Klevska* (1678) Mme de Lafayette; v sentimentalni roman ga je presadil Rousseau z *Novo Heloizo*.

[22] Termin uporablja Gary Kelly v monografiji *The English Jacobin Novel 1780–1805*, Oxford 1976.

[23] O mitu velikega ljubezenskega čustva kot."družbenem mostu" med mladim slovenskim izobraženstvom in tujo gospodo prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981.

[24] O Stritarju in Hugojevi socialni poeziji prim. Lino Legiša: *Vplivi in vzporednosti*, Slavistična revija 1948, str. 85–94. – O Dumasu ml. prim. referat J. Kosa *Josip Stritar in Alexandre Dumas fils...* – Anton Slodnjak opozarja na Stifterjev odmev v *Svetinovi Metki*, vendar ostaja le pri omembi (*Obrazi in dela slovenskega slovstva*, Ljubljana 1975, str. 159).

[25] Elisabeth Frenzel (*Stoff– und Motivgeschichte*, Berlin 1974, str. 47) navaja "Lebensabend" kot značilen motiv v dobi realizma, njegovo najbolj nazorno ubeseditev pa vidi v Stifterjevem romanu *Pozno poletje* 1857).

[26] Caroline Wellbery: *From Mirrors to Images: The Transformation of Sentimental Paradigms in Goethe's The Sorrows of Young Werther*, Studies in Romanticism 1986, št. 2, str. 231–249.

[27] Izraz uporablja Fritz Martini v delu *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1981. S sorodno označbo "elegična idila" je F. Koblar zelo ustrezno opredelil *Svetinovo Metko (Pripombe k posameznim tekstom*, v: J. Stritar, *ZD* III, str. 406).

[28] Prim. študijo Hermana Meyerja *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Frankfurt/M [etc.] 1984.

Katarina Šalamun – Biedrzycka

POLJSKI PREVOD HIENGOVEGA "ČARODEJA" in problem različnega odnosa do sveta

Analitična primerjava Hiengovega romana "Čarodej" (1976) in njegovega poljskega prevoda (1980) pokaže vrsto sprememb oziroma odmikov od originala. Nekatere je mogoče razložiti z nezadostnim obvladanjem jezika in s preprostim nerazumevanjem teksta, večinoma pa izvirajo iz drugačnih osnov. Prevod npr. izpušča ponovitve, ki imajo v originalu določeno stilno, psihološko razlagalno ali ekspresivno funkcijo; namesto žargonskih izrazov stojijo knjižni; pesniške metafore so logicistično parafrazirane; predvsem pa se personalna pripovedna perspektiva spreminja v perspektivo avtoritativnega pripovedovalca. Prevod je torej zgrajen v konvenciji realistične pripovedne proze. S tem se vključuje v neko širšo situacijo, ki je značilna za del sodobne poljske literature: gre za "nadaljevanje 19. stoletja", tj. prevladovanje koherentnega pogleda na svet, ki je racionalno obvladljiv, in človeka v njem, ki je njegov gospodar.

Ob poljskem prevodu Hiengovega romana *Čarodej* se nam odpira vrsta vprašanj, ki presegajo enkratni primer. Gre za posebnosti splošnejše situacije, ki bi ji lahko rekli "nadaljevanje 19. stoletja" in ki je prav za današnjo Poljsko izredno značilna. Seveda ne za vse njene plasti: v sedemdesetih letih na primer se je pojavilo tu mnogo mladih ustvarjalcev, predvsem prozaikov, ki so izvedli pravo "umetniško revolucijo" (kot je to imenoval njen zagovornik, kritik Henryk Bereza). Skozi *način* pripovedi so dokazali, da je klasična proza 19. stoletja zanje mrtva, saj se je spremenil odnos do sveta, ki jo je pogojeval. Izraz "devetnajstostoletni" (tj. "pripadajoč 19. stoletju") je tu bolj ali manj dogovoren, gre za to, da je v drugi polovici tega stoletja bil pač najbolj viden (tudi v romanih) koherentni pogled na svet, ki je označeval meščanstvo v ekspanziji: človek je Vladar sveta in ta svet je mogoče razumno urediti, če nam ga le uspe podrediti logiki, racionalizmu, vnaprej začrtanim pravilom. V romanopisju se je tak odnos do sveta izražal v tem, da je pripoved vodil klasični vsevedni realistični pripovedovalec, t. i. "olimpijski". To ime je dobil, ker je stal "izven sveta, o katerega dogodkih je poročal", in ta pozicija "v olimpijskih višavah" mu je "zagotavljala avtoriteto in položaj, ki ni bil podvržen kontroli ali dvomom vanj".[1]

Tako samorazumevanje človeka pa se je od konca 19. stoletja že večkrat temeljito spremenilo. Sami Poljaki so s svojim modernizmom na prelomu stoletij (tako se imenuje njihova "moderna") prav v romanih načeli ta položaj avtoritativnega pripovedovalca in ga skoraj obvezno zamenjali s pripovedjo, kjer igra glavno vlogo uporaba personalne perspektive, se pravi polpremi govor (mimogrede: če že hočemo ta mednarodni strokóvni termin sloveniti, ga nikakor ne smemo imenovati osebna perspektiva, saj bi ga to spet povezovalo s pripovedovalcem; gre za to, da v taki perspektivi delovanje ni gledano skozi pripovedovalčeve oči, pač pa iz gledišča osebe, o kateri pripovedovalec pripoveduje. Torej bi lahko to obliko prevedli kvečjemu z izrazom *osebina* perspektiva).

Seveda s tem premikom gledišča še ni bilo rečeno, da se je subjekt (v tem primeru avtor) odrekel svoji nadrejeni vlogi v odnosu do sveta: če se je dosledno držal personalne perspektive glavnega junaka in se brez distance z njim identificiral, je *enakopravnost* avtorja in sveta s tem spet izginila, saj se je avtoritarnost samo preselila na drugo mesto, tj. v glavnega junaka. In res na Poljskem v tridesetih letih, ko so v literaturo prodirali predstavniki "nižjih slojev", v prozi spet vidimo "povratek avtorja"[2], tj. avtoritarnega pripovedovalca. Po drugi svetovni vojni se situacija ni dosti spremenila. Pozicija subjekta–vladarja je bila tudi v novi ideologiji obvezna, pa čeprav se je vzdrževala samo po inerciji. Novo se je, kot rečeno, pojavilo šele v sedemdesetih

letih, pa bilo zaradi političnih dogodkov v začetku osemdesetih let spet potisnjeno v obrambno "devetnajstostoletnost", tj. situacijo, ko se je za pozicijo "Človeka Vladarja" treba šele bojevati.

Skratka, današnja situacija na Poljskem samo podpira to, kar je bilo pri večini Poljakov vse 20. stoletje tako ali tako prevladujoče: klasični (meščanski) humanizem (antropocentrizem), ki ima svojo pozicijo za edino mogočo, za samo po sebi umevno. V romanu (bolj za uporabnike kot proizvajalce, tj. – kar se odločanja tiče – predvsem za urednike založb in revij, ki se jim prevajalci uklanjajo) se to pravi: edino naraven, sam po sebi umeven je vsevedni pripovedovalec, tj. avktorialna perspektiva, *telling* in ne *showing*, "pravilni" jezik (se pravi preganjanje žargonskih in pogovornih izrazov), o logicizmu, racionalizmu in podrejanju pravilom pa smo že govorili.

V Sloveniji je bil razvoj drugačen. Seveda se tako mimogrede ne moremo niti dotakniti prelomnih točk v slovenski prozi, pač pa bomo ob nekaterih Hiengovih značilnostih sodobnega proznega jezika, ki jih prevajalka sploh ni dojela ali pa se jim je zavestno postavila nasproti, lahko opozorili na razhajanja v odnosu do sveta.

Maria Krukowska prevaja predvsem iz srbohrvaščine. Žal je njeno nepoznavanje slovenskih besed občutno[3], lahko bi navedli nekaj strani primerov stavkov, ki jih sploh ni razumela in zato popolnoma napačno prevedla[4], ne drži se avtorjeve natančnosti[5], izredno dosti delov stavkov ali pa cele stavke enostavno izpušča, ampak vse te napake bi lahko še uvrstili pod skupno oznako neznanja, ne pa spreminjanja teksta zaradi drugačnega odnosa do sveta. Edino pri izpuščanju delov stavkov bi lahko že zasledili nekaj načel (ni nujno, da zavestnih), ki se bodo v vsej izrazitosti pokazala v obravnavanju glavnega sklopa napak.

Kaj je namreč v prevodu največkrat izpuščeno? Predvsem ponavljanja: ne samo ekspresivna[6], ampak izredno dostikrat taka, kjer je ista stvar povedana z drugimi besedami in je torej izjava za sam racionalistični prenos sporočila redundantna, ima pa zato drugačno funkcijo: nastopa kot označitev neke osebe, določa stil povedi, nekaj psihološko utemeljuje itd.

Oglejmo si nekaj primerov. Hieng pogosto (posebno v dialogih) neko stvar dvakrat ali trikrat variira, prevajalka pa obdrži samo eno verzijo. Na primer:

Kotnik pravi kaplanu:

345: "Hoteli bi slišati (...) ker ste radovedni, *ker imate tak poklic, ker vam je prišlo na ušesa vse, kar so v mestu napletli*", v prevodu pa je ostalo samo "ker ste radovedni". *(Podčrtani* so deli, ki so izginili, enako v nadaljevanju.)
Od 264 – "Lahko bi se ustrašili! *Lahko bi me napak razumeli!*" je ostal samo prvi stavek, enako: 227 – "Naj se Irma ne razburja, *naj si ne beli glave*." Naj navedem še nekaj odlomkov, kjer so izpuščeni *podčrtani* deli:
265 – ni prav nič čutila, kako raste napetost *in kakšne rane se tod in tam odpirajo.*
268 – *trezni* in na videz mirni ljudje
270 – *Neka neznana sila ga je sprožila* in za vsako ceno je hotel proč
271 – in da ga čaka spopad, *ki bo pravi spopad po tolikih praskah, v katerih so mu celo tuji ljudje hoteli predčasno izvleči dušo iz telesa.*
370 – podoben telovadcu pri salti, *ne, zares je napravil salto*
Dostikrat je izpuščena razlaga nekega dejanja:
265 – *podložnik rad posnema gospodarja, zato je starka še sama pristavila piskrc* in začela drobiti zgodbico
125 – *ker se mučne zadeve hitro obarvajo z isto barvo*
112 – *ker je čutil neizgovorjene besede, velel mu je, naj se izkašlja do kraja*

136 – *da ne pride do pohujšanja*
155 – *res so kdaj pa kdaj glasovi iz daljave jasni.*
Prevajalka izpušča psihološko utemeljitev oz. razlago:
264 – se je smejal *iz nekakšne teme*
265 – *se je sprenevedala*
271 – *zavoljo spodobnosti*
153 – *Potem ji le pride na misel, kaj se spodobi*
227 – *in rame ji je kar naprej stresal smeh*
158 – *spet, tudi v teh očeh ponovitev*
158 – "se je Irma *brez oklevanja* lotila vina." V nadaljevanju tega stavka je povedano samo, da je to naredila "wbrew swoim zwyczajom" (189 – v nasprotju s svojimi navadami), v originalu pa beremo: 158 – "*nihče ni pomnil česa podobnega, njene starodeviške čednosti so slovele.*"

Kaj pomeni tako izpuščanje? Predvsem to, da prevajalko moti vse, kar ni v službi enostavnega logičnega diskurza, in zato vsak dodatek, ne glede na njegovo stilistično funkcijo, enostavno črta. Hieng v izpovedih oseb uporablja baročno ornamentiranje, prevajalka pa mu ga seka z izpuščanjem. Gradi razlage–slike v obliki pesniških metafor, prevajalka pa mu jih črta ali reducira. Še nekaj takih primerov (s podčrtano izpustitvijo):
157 – Neznansko droben hipec tišine: *skozenj preleti razburjena ptica*
175 – Potem je tujec (= Vojvodić), kot kaže, nenadoma odkril vrata v zidu, ki mu ga je zidala domišljija, sklonil se je pod veje in izginil. Pes (...) se je presukal in jo v dolgih skokih ubral proti jasi (...) *Žival je izginila skoz vrata, ki jih je bil ravnokar odkril Vojvodić.*
374 – glas, *s katerim je dotlej opletal kakor s pernatim omelcem* (...) skoz možgane, *ki so ga tiščali kot kakšna čelada*
372 – je zahreščala: *peta na črepinji*
226 – je tičalo nekaj (...) oglatega, *kot bi med zglajenimi prodovci ležal kos železa*
266 – pogleda žene in Adalise, *stekleni in ogljeni zenici*
290 – *Črna voda je nosila dračje takih podobic*
Ali pa vzemimo tak stavek:
207 – Smrt *mu* ni bila več *nejasna* podoba spanja, *lebdenja, ki bo pač prišlo, kadar bo prišlo,* marveč prostor z železnimi stenami, kjer *moraš* vsevdilj *prenašati* očitke, *kako bi bil malobrižen, kako strašen, kako uničevalen v svoji lenobi.*
Od njega je v prevodu (če ga spet vrnemo v slovenščino) ostalo samo to:
(246) – Smrt ni bila več oblika spanja, marveč prostor, obdan z železnimi stenami, kjer odmevajo neprestani očitki.

Povsod najdemo isto racionalistično miselnost: prevajalka npr. ne dovoli, da bi se stvari osamosvojile, tako kot to vidimo v originalu. Stavek: 13 – "Prišli so koraki, zdaj spet dobro znani koraki" se spremeni v: (14) – "Zaslišal je spet dobro znane korake" (napačna je seveda tudi izpustitev ponovitve). Stavek: 271 – "Ženski vonji so šli ob njem, pred njim, za njim" se spremeni v: (321) – "Čutil (duhal) je vonj žensk ob sebi, pred seboj in za seboj" (še ena napačna racionalizacija je v tem dodatnem *in*).[7]

Metafore izniči tudi tako, da jih racionalistično parafrazira:
23 – je dejal Cereri (...) ko sta bila hkrati dosegla drugi breg (25) – je dejal Cereri (...) ko sta se ustavila na pločniku na drugi strani ceste,
23 – med smehom je kazal plot novih zob (v prevodu: vrsto novih zob)
328 – med glasovi brez brk – (385) mladi glasovi
235 – spominčice pod belim čelom – (279) oči kot spominčice
269 – oči polne strupa – (318) oči polne sovraštva

269 – Potomstvo! Sama megla in strah! – (319) Potomstvo! Strah in negotovost!
42 – Ženska počasi plete, plete – (49) dekle govori počasi
272 – Depupis: omamljen zajec, ki ga nagon vodi v cikcakih – (321) Depupis pa je delal vtis prestrašenega zajca
241 – Svet postaja podjeten – (285) Sodobni ljudje težijo k povečanju kapitala
243 – "Potratno krojena obleka" postane "obširna" (289) itd.

Tam, kjer je nekaj zamolčano (266 – "In bilo je [= med smehom], kakor bi jo kdo močno mahnil po ustih"), je to razloženo expressis verbis (315 – "In takoj se je nehala smejati, kot da bi jo kdo udaril po ustih"), saj po logicistični miselnosti ni prav, da je nekaj zapleteno, če pa je lahko preprosto.[8]

Preprosteje in "edino pravilno" je po taki miselnosti tudi to, da povsod nastopajo knjižni izrazi, ne pa žargonski.[9]

Podoben problem (uničevanje karakteristike govorečih) se pojavi tudi pri drastičnih besedah:

Če Kotnik pravi: "*Hudičevo* te tudi zanima, če bi bil jaz (...), kajne?", ga to seveda karakterizira in prevajalka nima pravice olepševati njegovo govorico (132 – "A ciebie widać interesuje, czy ja byłbym ..., prawda?" = Tebe pa *očitno* zanima ...).

Ali pa: Kotnik (kmetom, v sporu z njim): 180 – "Hudičevo pametni postajate!" Prevod: (214) – "Widocznie zmądrzeliście ostatnio!" = Očitno ste postali zadnje čase pametni! – tu je tudi ironija dosti blažja. (Ta hip mi je prišlo na misel, da mogoče prevajalka misli, da *hudičevo* pomeni *očitno*...).

Podobno kot Kotnik je tudi Kotnikova žena v prevedenih dialogih manj robata kot v originalu.

Vse naštete lastnosti prevoda oziroma njegovega pripovedovalca (racionalistična treznost, meščanska spodobnost, uničevanje pripovedovalčeve distance, ki nastopa v pripovedi originala, itd.) pa so razmeroma nedolžne ob glavni napaki, ki je ta, da prevajalka sploh ne priznava personalne perspektive, ampak samo avktorialno.

Večina "zgodovinskega dela" Hiengovega romana je pripovedovana iz perspektive njegovega glavnega junaka Kotnika. Naj navedem nekaj primerov: Kotnik npr. opazuje žensko, ki je (62) – "v igri zibala fantička, pod listjem, skoz mrežo žarkov". Tak je njegov vidni vtis. Krukowska pa to prevede, da ga je zibala[10] (73) – "pod listjem, skoz katero so svetili sončni žarki". To pa ni več Kotnikov vidni vtis, samo registracija tega, kar vidi, pač pa vednost pripovedovalca o tem (namreč, da so skoz to listje svetili sončni žarki).

Drugi primer: 78 – "Kotnik se je začudil, saj je poznal (...)" Prevod: (92) – "Kotnika, ki je poznal (...) je to začudilo" (prevajalka ekvivalenta za "saj", ki vedno kaže na personalno perspektivo, sploh ne pozna).

Kotnikova perspektiva (ali v strokovni terminologiji: personalna perspektiva – PP): 78 – "*Seveda* je on odvrnil, kako bo odslej *še vse* drugače". Pripovedovalčeva (tj. avktorialna) perspektiva – AP v prevodu: (92) – "Odgovoril ji je, *da* bo odslej drugače."

PP: 77 – Stopala, s katerimi so se kdaj pa kdaj staknila njegova stopala, so bila led. Govoril ji je o tem, kakšna je znotraj, govoril ji je o tem, kolikokrat bosta v prihodnje ponovila spopad, *krčevito* se je smejal strahovom. AP: (92) – Stopala, *ki so se* kdaj pa kdaj dotikala njegovih, so bila *mrzla* kot led. Govoril ji je o svojih čustvih (!), govoril o naslednjih srečanjih (!), smejal se je *njenim* strahovom.

PP: 77 – Roke se ga niso *marale* dotakniti. AP: (92) – *Njene* roke se ga niso dotaknile.

PP: 78 – Vedel je, da ga ne posluša, govoril je *sebi*, kakor si človek v *samotnem* gozdu prepeva. AP: (92) – Vedel je, da ga ne posluša, *ampak* govoril je kot človek, *ki* prepeva v gozdu.

PP: 78 – Ležala je *le* nekaj trenutkov. AP: (92) – Leżała przez dłuższą chwilę. (Prav s tem, da je izpuščena besedica *le*, je izpuščeno gledanje iz Kotnikovega zornega kota).

PP: 125 – "se je hipoma zavedel, kako čudno, *kako* spakljivo, *kako* neverjetno *se mu kaže* prizor, v katerega je zapleten." AP: (150) – "(...) kako čuden, nenaraven *in* neverjeten *je* prizor, v katerem sodeluje." Pripovedovalec logično našteva, česa se je Kotnik v nekem trenutku zavedel (medtem ko se Kotniku z njegovega gledišča to brez reda vriva v zavest), Kotnik se zaveda, da se mu ta prizor *kaže*, za pripovedovalca pa *je*, in končno se Kotnik čuti v prizor pasivno *zapleten*, pripovedovalec pa ve, da glavni junak v njem *sodeluje*.

PP: 125 – "za njegovim sprenevedanjem se je pojavljal dvoumen nasmešek, da je bil Kotniku *ves* tuj, *torej* nevaren". AP: (150) – "(...) nasmešek, *ki* se je Kotniku *zazdel* tuj, *celo* nevaren." Pripovedovalec ve, da je nasmešek tisti, *ki* se je Kotniku *zazdel tuj* (Kotnikovo občutje je dosti bolj nedoločno, pa tudi traja), pripovedovalec še naprej klasificira ta nasmešek, Kotnik pa s svojega gledišča *sklepa*, da bi mu lahko bil nevaren.

PP: 126 – "Kotnik se je priklonil *kolikor je mogel* leseno: žal mu je, a ne utegne (...) *Lastni glas je slišal izza hrbta.*" AP: (151) – "Kotnik se je leseno priklonil. *Odgovoril je, da* mu je žal, ampak ne utegne (...)" V prevodu je izpuščen tudi stavek "lastni glas je slišal izza hrbta" (izpuščen zaradi gledanja od zunaj, tj. po isti logiki, ki črta *kolikor je mogel* – o tem ve Kotnik). Ta »lastni glas« torej v nadaljevanju pravi "prišel je le na skok, žeja ga je prignala, prav brž bo moral spet proč". Tak polpremi govor je že čisto na meji s premim (vejice, *prav* brž), v prevodu pa spet nastopa racionalizacija: (151) – "prišel je le za trenutek, *da* bi pogasil žejo *in* takoj bo moral oditi."

Mislim, da je zdaj že jasno, za kakšne spremembe tu gre.

Še nekaj primerov, ki jih bom pustila brez komentarja: PP: 76 – naj pove, kolikokrat (...). AP: (90) – hotel je slišati, kolikokrat (...).

PP: 232 – naenkrat je marsikaj vedel; *ugotovil je, kam se je pripehal:* približno tja, kjer *je smrkal v smrkavih letih*. AP: (276) – naenkrat je marsikaj dojel, *predvsem* to, *da* se je znašel spet na isti točki kot v otroških letih.

PP: 234 – smeh ga je oropal veljave, *dokončno, ne:* povedal mu je, da je nikoli ni imel. AP: (277) – Ta smeh je Kotniku dokončno odvzel veljavo, oziroma ga je prepričal, da je nikoli ni imel.

Prav tako je napačno, če prevod ne pusti žargonskih ali ekspresivnih besed v Kotnikovem polpremem govoru (ropotija, roba na str. 155), ali če spreminja njegovo vprašanje (dvom) v nekaj drugega (tu ne gre samo za spremembo načina, ampak tudi neposredno smisla):

181 – Kaj so mu ti ljudje? – (215) – in ti ljudje so zanj toliko kot nič.

Še enkrat moramo opozoriti na prepletanje pripovedovalčeve perspektive s perspektivo glavnega junaka na ta način, da zmaga junakovo gledišče:

Iz pripovedovalčeve (nevtralne) perspektive je (267) "Zaświtał dzień pełen zdarzeń" (= ... dan, poln dogodkov), iz Kotnikove perspektive pa je: 225 – "Prišel (je) dan mnogih komedij"; nevtralno bi se: 186 – "Trgovcu (...) včasih misel (...) zdela niezwykła" (221 = nenavadna), presekana skozi njegovo miselnost pa se mu zdi (tako je v originalu) "prav neznanska"; v polpremem govoru razlaga kmetom: 180 – "njihove hostice so bile pljunek v morje", nevtralno (in zracionalizirano) pa je to prevedeno: (214) – "*albowiem* ich zagajniki prawie się nie liczyły« (= kajti njihovi gozdiči skoraj niso šteli).

Seveda pri tem problemu ne gre samo za Kotnika, izredno veliko polpremega govora je ob Petru[11], vendar pa v sodobnem delu *Čarodeja* nastopajo še druge komplikacije, tako da bomo o polpremem govoru v njem govorili

pozneje. Za zdaj ostanimo še pri Kotnikovi perspektivi, ki igra veliko vlogo tudi pri označitvi drugih oseb. Opisan je npr. Vojvodić, ampak v originalu ne iz pripovedovalčeve perspektive (kot je to v prevodu), pač pa iz Kotnikove, ko je ta »bil napol skrit za bezgom«[12]:

63 – Ščipalnik je postrani visel na nosu, ki je bil kljukast (...) Srepel je, *videti je bilo*, kot bi mu zavoljo hude notranje napetosti kri zalivala bolečino.

V napačnem prevodu, zgrajenem v konvenciji 19. stoletja[13], ne gre samo za to, da je porušen premik (slaven v literarni teoriji) iz *telling* v *showing*[14]; gre tudi za Kotnikovo oceno dejanj, prevod pa s spreminjanjem npr. vsakega ekspresivnega glagola v nevtralni to oceno (in s tem Kotnikovo gledišče) uničuje. Vsi podčrtani glagoli v stavkih, ki jih bom navedla, so čustveno obarvani zato, ker so dodatna informacija o tem, kako Kotnik gleda na opisovano dogajanje[15], in vsi so prevedeni z nevtralnimi, vsak dan splošno rabljenimi izrazi:

333 – ki je bojda prerezal (prevod: spremenil) njegovo usodo; 62 – smuknil na stezo (prevod: odšel po stezi); 79 – so mu zijali naravnost v oči – (93) – teraz spoglądali mu prosto v oczy (v tem prevodu – "zdaj so mu gledali naravnost v oči" – gre za kmete; smisel celo ni samo nevtralen, pač pa z oceno plus za kmete, ki jih Kotnik, kot vidimo iz glagola "zijati", ocenjuje negativno, sovražno); 126 – ko so ostali popadli čaše, je Kotnik (...) opazil vnemo, nekakšno ustrežljivost – (151) – ko so ostali dvignili čaše (...); 240 – (Kotnik o Adalisi) je končno zmedila glas – (284) – Jej głos nieco złagodniał (= njen glas se je nekoliko ublažil – perspektiva!); 328 – Potem je odfrfotala navzgor – prevod: nakar je stekla navzgor.

Vsakemu bo tudi takoj jasno, kakšna dodatna informacija je izginila iz prevoda naslednjega odlomka:

178 – Kotnik bi ga kdaj drugič poslal k hudiču – (212) – Kotnik bi se kdaj drugič ne zmenil zanj.

Ampak to je že drugačen tip spreminjanja, ni povezan s pripovedno perspektivo, mi pa moramo ostati še pri njej, in sicer pri ekspresivnih glagolih, tokrat takih, ki govorijo o *pripovedovalcu*, ko ta nastopa v vlogi gostobesednega komentatorja, ljubitelja bajanja (v poljščini obstaja poseben literarnoteoretski izraz: gawędziarz), ki v pripovedovanju poudarja svoj zorni kot, pa tudi distanco (nekoliko na način romana iz 18. stoletja, nekoliko je tu romantične ironije, nekoliko pa igre, kot da to pripovedujejo "ljudje"). Tak način uporablja Hieng navadno na začetku in koncu »zgodovinskih« poglavij. Tudi tu bi bilo treba ekspresivne glagole prevajati ekspresivno, ne pa nevtralno:

62 – in se pobrali proč od okna – (72) – i odeszli od okna (= in so odšli od okna)

137 – Duhovnika sta pasla poglede po kostanju – (164) – Obaj duchowni zapatrzyli się ... (= ... sta se zagledala ...)

Podobno slabi pozicijo »gawędziarza« (ki bi mu mogoče lahko rekli "kramljavec"), izpuščanje besedic *pač* (na s. 32 – [37]), *no*[16], *kako neki* (123 – [148]) itd., pač vsega, kar priča, da pripovedovalec igra neko vlogo (igro), to pa pomeni, da *pripoved ni pripovedovana naravnost*. S tako igro pisatelj dosega *dvojnost*, ki smo jo srečali tako v primerih uporabe polpremega govora (zaradi sekanja dveh perspektiv) kot pri uporabi ironičnih sredstev za doseganje distance[17]. V "sodobnih" delih romana pa imamo še eno komplikacijo: dvojnost na kvadrat, in sicer distanco ob (Petrovem) polpremem govoru:

22 – pet minut pozneje je Peter *odkolovratil*

Prevajalka je to (avto)ironično besedo prevedla nevtralno, drugje npr. pa je samo rahlo ironično (pravzaprav nevtralno) besedo (pritiskati) pretirala še v drugo, tj. sentimentalno smer, tako da od kakršne koli dvojnosti res ni ostalo prav nič:

22 – njegove besede, ki jih ni bilo moč slišati, so mu pritiskale na dušo – (25) – so našle pot v Petrovo dušo.

Prevod v tem delu romana ne uničuje samo dvojne dvojnosti, še prej poskrbi za uničenje Petrove perspektive:

22 – Migljajoči gobelin trga so *mu* rezali avtobusi (zaimek je izpuščen)

23 – *Vsaj* tisoč ptic ima prostora v njunih krošnjah – (misli Peter, ko gleda platani), v prevodu pa o tem govori pripovedovalec na način 19. stoletja:

(26) – W ich koronach tysiące ptaków znajduje schronienie (= v njunih krošnjah najde zavetje na tisoče ptic).

Enako razmerje v tonu je med slovensko in poljsko verzijo npr. tega odlomka:

24/25 – Ostanek pota, *vsaj* do Gruberjevega kanala, *torej* mimo tistih vil, kjer je včasih poznal vsakega psa, pa mimo stolpnic, je opravil kakor mesečnik.

Cesta, ki obrobljа vzhodno pobočje *našega* grajskega hriba in se pod njo *zamolklo* lesketa skoraj negibna gladina jezuitovega prekopa, nudi *prav* lepe poglede (...) na oni strani prekopa se vrste mili griči Golovca (...) čeznje pa zdaj orglja avgustovsko sonce (...)

Morda mu je bilo (...) že *kar* bolje, toda vinski in žganjasti duhovi so *le* še vreli v njem, in tako se je *resda* zavedal, *kako* mu nekdo govori, ni pa *pri priči* ulovil pomena besed.

V poljskem prevodu tega odlomka imamo opravka z 10 izpustitvami (v citatu so te besede podčrtane), s 3 večjimi in 5 manjšimi nepravilnostmi, ki vse uničujejo Petrovo perspektivo in s tem posebni ton originala. Sicer pa Hieng v tem (sodobnem) delu ne uporablja povsod Petrove perspektive – ob drugih osebah uvaja reportažni stil s poudarjenim pripovedovalčevim komentarjem. Ampak tudi ta je v prevodu prav tako uničen (spet zaradi uveljavljanja nevtralnega pripovedovalčevega gledišča):

67 – Ludvik vidi, *kot rečeno*, skušnjave mesa, s sateno pokriva torpeda seskov v klokotajočem morju gostov, *joj*; (80) – Ludvik vidi skušnjave mesa, s sateno pokrite seske v klokotajočem morju gostov.

Če pustimo ob strani prevajalkino nerazumevanje opisane Ludvikove (duševne) dejavnosti (*pokrivanja* seskov), sta tu najvažnejši napaki izpustitev obeh »kramljavčevih« komentarjev: nevtralnega *kot rečeno* in izrazito ironičnega *joj* (ki pa se celo meša s svojim nasprotjem – Ludvikovo notranjo perspektivo).

Reportažni (razsekani, dinamični) stil tega dela knjige se spreminja v tradicionalno romaneskni še drugače, npr. z neupoštevanjem scenskega vpeljavanja dialogov. Namesto: 68 – "Ludvik, toda obrnjen proč od profesorja:" – beremo: (81) – "Ludvik, ki je bil obrnjen proč od profesorja, je rekel:" – Ali pa: 69 – "Rekel ji je, Peter, da (...)" – se spremeni v: (82) – "Peter je rekel, da (...)" Druge nianse: 70 – "je kričal prišlec, *in bilo je zanimivo*, da je nehote povzel Petrovo modrovanje" – (83) – "je klical prišlec, nehote povzemajoč problem, ki ga je načel Peter"; 70 – "knjigovodja bo (...) izginil v noč (...) za kuhinjsko mizo, kjer lahko ob tiktakanju stenske ure klepleš neznanske verige zmagoslavnih odgovorov" – (84) "knjigovodja bo (...) odšel v noč (...) za (...) kuhinjsko mizo, kjer si bo ob tiktakanju stenske ure izmišljal junaške odgovore".

Citate, ki pričajo o nerazumevanju stila tega (sodobnega) dela romana, bi lahko nadaljevali v nedogled. Dela, za katerega je Hieng sam poudaril, da je v njem "opisovanje današnjega življenja mnogo bolj dinamično, prepleteno z refleksijami, asociativnimi plastmi in z drugimi slogovnimi značilnostmi sodobne proze."[18]

Namreč "mnogo bolj" v primerjavi z "zgodovinskim" delom romana. V prevodu pa ta razlika skorajda ni opazna: nad obema dominira isti klasično realistični pripovedovalec, kakršen je bil značilen za 19. stoletje.

Ob prevodu Gombrowiczevega romana *Ferdydurke* sem nekoč napisala, da bi moral prevajalec "prevajati samo tista dela, s katerimi čuti notranjo sorodnost"[19]. Pri *Čarodeju* nikakršne take notranje sorodnosti žal ni. Hiengov, na sočutju zrasli odnos do sveta (ki sicer še ni povsod prerasel v so–čutje in s tem v horizontalne vezi s svetom[20]), je trčil ob prevajalkin klasični samozavestni, da ne rečem ošabni meščanski humanizem, ki najviše postavlja logiko in človeški razum, ki da naj *obvladuje* svet, tako kot pripovedovalec s svojo perspektivo obvladuje roman. Rezultat tega trčenja je tak, da

nas žal – kljub trudu, ki je bil v (resnično težko) delo vložen – ne more zadovoljiti, saj je poljski *Čarodej* nekaj popolnoma drugega kot slovenski.

OPOMBE

Članek je predelan in dopolnjen referat z mednarodnega simpozija "Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura", ki je bil v začetku julija 1986 na ljubljanski univerzi.

[1] M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Ossolineum 1969, str. 82.

[2] K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Ossolineum 1983.

[3] Navajam nekaj najvažnejših napak (strani iz slovenske izdaje po: A. Hieng, *Čarodej. Roman*. Ljubljana 1976; poljske – v oklepaju – pa iz: A. Hieng, *Czarodziej*. Przełożyła Maria Krukowska, Warszawa [PIW] 1980):
6 – kot kaže – (6) – kot sam trdi; 13 – ledja – (14) – ramena; 20 – zvariti – (22) – przetrawić (= prebaviti v pr. p.); 63 – namesto – (74) – sedé; 74 – stiska – (89) – gneča; 122 – prost (v pomenu svoboden) – (134) ordynarny (=vulgaren). – Žganje je trikrat prevedeno s shr. besedo rakija, dekan Ferjančič pa je postal Ferjanczić. Mešanje z ruščino: 129 – gube (154) – ustnice; 290 – škaf – (342) – omara. Precej je uganjevanja pri besedicah, ki včasih spremenijo smisel stavka tudi za 180 stopinj: namesto 107 – hkrati, beremo (128) – chociaż (= čeprav); namesto 76 – saj – (90) – ale (=ampak); 287 – torej – tudi; 80, 125 – torej – celo; 268 – tudi – (317) – celo; 268 – tudi – (317) – vendar pa; 270 – ker – (319) – kjer; 7 – razen – (7) – celo; 23, 31 – vsaj – (26, 36) – vse, itd. Sorodnost v zvenu med poljskimi in slovenskimi besedami je dala: 109 – pamet – (130) – pamięć (= spomin); 77 – jecljaje – (92) jękliwie (= stokajoče); 110 – nehote – (132) – niechętnie (= z odporom); 135 – silaška narava – (162) – silny charakter (= močan značaj); 153 – posmeh – (183) – uśmiech (= smehljaj); 160 – pri kupcih – (207) – wśród kupców (= med trgovci); 177 – dolinci – (211) – tamci z Dolenjska (= tisti iz Dolenjske); sprijazniti se – (240) – zaprzyjaźnić się (= spoprijateljiti se) 231 – plehko – (274) – zatęchło (= zatohlo); 295 – pred – (347) – przez (= med, časovno); 160 – skrivnostna – (191) – skryta (= zaprta vase); 290 – prevzetnost – (342) – działalność (= delovanje); 374 – prevzetnost – (436) – dążenia (= težnja); 232 – lumparija – (275) – stragan (= stojnica); 262 – z natančno artikuliranimi glasovi (v smislu formulacije) – (311) – wyraźnie wymawiając słowa (= jasno izgovarjajoč besede); 263 – slovanska – (311) – słoweńska (= slovenska); 266 – kar tako (v smislu brez vzroka) – (315) – o tak (= o, tako); 266 – lisa – (316) – łysina (= pleša). Tu so še površno prebrane besede: 24 – stolpnice – (27) – schody (= stopnice); 27 – prečkal – (30) – przeczekał (= počakal); plavača (dv.) – (30) – plywaczka (= plavalka); 30 – si utira s komolci pot – (34) – ramieniem ociera pot (= si z roko briše pot); 270 – navzlic – (320) – w (= v); 329, 354 – harmonij – (385) – akordeon (= harmonika); 347 – hrbti rib – (407) – grzbiety górskie (= gorski grebeni); 366 – kvečjemu – (427) przewaznie (= večinoma); 392 – prežarjene (oči) – (456) – przepalone (= prežgane) itd. itd.,
To so seveda samo izbrani primeri; primerjala sem približno dve tretjini teksta.

[4] Npr. 30 – šepnem (...) misleč, da sem kar se da prekanjen – (34) – šepetam (...) z občutkom, da so me ukanili. 22 – kakor pogajalec, ki se mu je bilo posvetilo, da je pametna beseda ob veljavo – (27) – kakor kdo, ki verjame v veljavo pametne besede.

[5] 295 – "Zavedal se je *neizogibnosti* poraza" ni čisto isto kot "Zavedal se je poraza" (347); 28 – "kljub *nasilju* zdavnaj pozabljenih vonjev" ni isto kot "kljub zdavnaj pozabljenim vonjem" (32) itd.

[6] Podčrtujem besede, ki jih v prevodu ni: 242 – kot šum *zelo* zelo oddaljene rečice; 266 – in kako mu teče znoj, *čisto vroč znoj*.

[7] Celo če prevajalka pusti nastopati stvar kot subjekt, se ne drži točno teksta. Stavek: 272 – "Dlaka na konjskih zadnjicah se je zableščala" se spremeni v: (321) – "Konjske zadnjice so se zableščale." Podobno: 21 – Petrova misel je bila vsa okus in vonj" (28) – "Petrove misli so bile polne okusov in vonjev."

[8] Podobno še: 66 – Galantni hlebec sira stoji sredi sobe – (79) – Podobny do gomólki sera facet stoi na środku sali (= Tip, ki je podoben hlebcu sira, stoji sredi sobe); 66 – nasmeh med ozarjenimi griči lic (79) – uśmiech wśród płonących policzków (= nasmeh med plamenečimi lici).

[9] Že takoj v prvem prizoru med pivsko druščino (v drugem poglavju) je narečje (20 – "Plačat prid, punca", itd.) prevedeno z naravnost umetelnim knjižnim jezikom ((23) – "Przyjdź, dziewczyno, z rachunkiem" ...) in tako je skoraj z vsakim takim izrazom; Kotnikova žena uporablja npr. besede *špasno, gverati*, Depupis vpraša o svojem imetju: "Ali naj ga *šenkam?*" in vsi ti izrazi so prevedeni s knjižnimi.

[10] Izpuščeno je tudi "v igri", ampak to spada med napake, ki smo jih že prej klasificirali.

[11] Primer: 24 – videl je, da ga vidi, *pač* s koncem očesa, ni obrnila glave – (27) – *zdawał sobie sprawę*, że widzi go kacikiem oka, *ponieważ* nie odwracała głowy (= zavedal se je, da ga vidi s koncem očesa, ker ni obrnila glave).

[12] 63 – "Kotnik je bil napol skrit za bezgom (...) Ženska je vprašala: – Ali ti je tako bolje? – Zarotnik je menda ni slišal, ali pa se mu ni zdelo vredno odgovoriti." Besedica *menda*, ki izrazito kaže na Kotnikovo perspektivo, je v prevodu izpuščena, tako kot še marsikje, npr. na str. 129.

[13] (74) – Ščipalnik mu je drsel s kljukastega nosu (...) Njegov nepremični pogled je izražal hudo notranjo napetost in bolečino.

[14] Hieng v duhu sodobne pripovedne proze teži k *prikazovanju*, tj. taki plastičnosti, da bi bralec imel občutek, kot da se nekaj dogaja pred njegovimi očmi, prevod pa mu take težnje vrača v *pripovedovanje* o dogodkih. To dosega npr. z izpuščanjem oznak za natančno določen trenutek: 27 – "*Potem* se je izza nekega grma utrgala *zelo* temna prikazen" – (31) – "Neka temna prikazen se je utrgala izza grma" (podčrtana je izpuščena besedica *potem*, pa tudi *zelo*, kar pa spada že v drugo rubriko napak); s spremembo *načina*, kako je nekaj povedano: 29 – "Kako so navalili!" (33) – "Ljudje se prerivajo"; 30 – "Kako očitajoče in žalostno me gleda!" – (35) – "Gleda me očitajoče in žalostno"; z izpuščanjem delov stavka, ki natančno sledijo v času vsemu dogajanju: 6 – "*Prišla je* Minka, kuharica, zamenjala je steklenico, odšla je" (6) – "Kuharica Minka je zamenjala steklenico in odšla"; 10 – "*Ko je priletel* v travo, je *nemudoma* zamahnil s slamnikom" – (10) – "Ko se je na travi postavil na noge, je zamahnil s slamnikom"; predvsem pa z zelo pogostim spreminjanjem Hiengovega *sedanjega* časa v pretekli, posebno v poglavjih, kjer sta pomešani zgodovinska in sodobna plast (za opisom sodobne druščine v preteklem času je npr. postavljena pred nas slika: 326 – "Kotnik se vrača. Na brvi obstane ..." in še cel kup takih slik do str. 329, v prevodu pa je vse to *pripovedovano* v preteklem času, samo tu pa tam je vstavljen posamičen stavek v sedanjem času kot Kotnikova misel ali opažanje).

[15] Tako kot so dodatna informacija (ki jo je prevod izpustil) npr. naslednje podčrtane besede: 128 – pri mizi geometrov ali inženirjev, *ali kar so pač bili* (namreč informacija o tem, da Kotnik ni vedel, kaj so omenjeni ljudje).

[16] V naslednjem primeru je, razen že omenjene izpustitve *no*, tudi nepotrebno nevtraliziran pripovedovalčev *mi* z brezosebno rabo: 32 – "na zadnjem sedežu je visoko vzravnano sedela črna oseba, ki bi ji zavoljo ostrega, kljunastega obraza, zavoljo tesno zalizanih las, zavoljo predirnega pogleda, na prvi mah utegnili prisoditi, da je moški; *no*, sončnik in popeto krilo iz tafta sta ta prvi vtis zanikala." – Da slovenski "mi" ni samo varianta brezosebne rabe, kot je uporabljena v prevodu, nam dokazuje stil vsega tega poglavja. Npr.: 31 – "Kar smo tule razpletli, je bilo treba povedati, saj le tako bomo razumeli, kolikanj so neki na videz nepomembni dogodki spremenili nravi našega kraja. Seveda govorimo o tujcih; pojdimo po vrsti. Naštejmo jih, preglejmo okoliščine (...) so prišli, kot smo povedali (...) Vemo, kakšne posledice (...) pripovedovali smo, kaj se je namerilo (...) zakaj smo rekli tujec, se bo še pokazalo." Ob tej pripovedovalčevi vlogi "kramljavca" naj še rečemo, da je njegova gostobesednost za prevajalca zelo zahtevna in da je Krukowska prav njej dobro kos: prevod navedenega odlomka s strani 32 je zelo gladko berljiv (in to pohvalo bi lahko posplošili na poljskega *Čarodeja* v celoti).

[17] Lahko pa je ta distanca dosežena tudi s samimi pripovedovalčevimi omejitvami lastne avtoritarnosti. Primer: 8 – "je vprašal gostitelj in se igral z nasmehom, ki je imel *bržčas* celo vrsto pomenov." V (skrčenem) prevodu je ta omejitev izpuščena: (9) – "je vprašal gostitelj z večpomenskim nasmehom".

[18] B. Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*, Ljubljana 1978, str. 63.

[19] K. Šalamun–Biedrzycka, *Tłumacząc Ferdydurke*, Literatura na Świecie 1975, št. 6, str. 313.

[20] Razlaga teh terminov v: K. Šalamun–Biedrzycka, *Razvoj Prežihove pripovedne proze ali od osvobajajočega do povezujočega se subjekta*, Dialogi 1985, št. 7–8, str. 107–112.

Janko Moder
SLOVENSKI LEKSIKON NOVEJŠEGA PREVAJANJA
Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 3.
Lipa, Koper 1985

Društvo slovenskih književnih prevajalcev (DSKP) je bilo ustanovljeno leta 1952, leta 1975 pa je začelo izdajati zbornike o prevajanju. Takrat je pripravilo prvo srečanje jugoslovanskih prevajalcev vseh smeri in strok; prispevki s tega srečanja so nato izšli v zborniku *Bled 1975*. Sledilo je še 10 zbornikov z nadaljnjih srečanj. Gradivo za leksikon novejšega prevajanja (v nadaljevanju SLNP) je bilo v prvotnem, manjšem obsegu pripravljeno za objavo že leta 1977, ob petindvajsetletnici delovanja društva, skupaj s predavanji s koprskega srečanja o vlogi in pomenu prevajanja v sodobni družbi. Na sedanji obseg je naraslo predvsem zaradi razmaha prevajalske dejavnosti in založništva, pa tudi zaradi dopolnjevanja že prej upoštevanih podatkov.

SLNP pravzaprav ni terminološki leksikon, kakor bi lahko sodili po izrazu "prevajanje", ampak je biografski in bibliografski leksikon prevajalcev. Pridevnika "slovenski" in "novejši" označujeta kriterij izbora. Prvi pomeni, da so vključeni v leksikon le tisti prevajalci, ki prevajajo iz drugih jezikov v slovenščino in obratno, drugi pridevnik časovno omejuje leksikon, ker uvršča vanj prevajalce, ki so živeli po drugi svetovni vojni.

Zgled sta bili predvsem dve podobni prejšnji publikaciji: *Savremeni književni prevodioci Jugoslavije* (glavni urednik Slobodan A. Jovanović, izdal Savez književnih prevodilaca Jugoslavije, Beograd, 1970) in *Bibliografija prevodov 1945–60* (sestavila Štefka Bulovec, Janko Moder, DSKP 1970).

V osmih letih dopolnjevanja so se poleg gradiva razširili tudi kriteriji izbora. Zdaj so upoštevani prevajalci ne glede na članstvo v strokovnem društvu, ne glede na zvrst prevajanja (strokovno, tehnično, znanstveno, književno) in ne glede na način objave prevoda (tisk, radio ipd.). Upoštevani so tudi mladi, šele začenjajoči prevajalci.

SLNP ima dva dela. Prvi, pomembnejši je *Leksikon prevajalcev* na nekaj manj kot štiristotih straneh (7–379). Sestavljata ga *Seznam prevajalcev in prevodov* (str. 9–368) z 2211 prevajalci in *Dodatni seznam prevajalcev in prevodov* (str. 368–379) z 258 prevajalci. V drugem delu (str. 383–502) je osem dodatkov, seznamov in pregledov: *Kazalo prevajalcev, Kazalo avtorjev;* pregledi po jezikih, književnostih in zvrsteh; seznama kratic in okrajšav; seznam virov in literature ter *Tehnični podatki*.

Prvi del je vsebinski, drugi je tehnični, ki povečuje informativnost in preglednost prvega dela. Tako raznovrstna kazala in pregledi so redki tudi v podobnih tujih delih. Poudarek SLNP je na prevajalcih in prevodih, na jezikih in književnostih, na načinih objavljanja, ne pa na zvrsti prevoda (strokovni, tehnični, znanstveni, književni itd.) in ne na načinu prevajanja (prevod po izvirniku, prevod prevoda, prevod po primerjalnih virih itd.) V sklopu bibliografskih enot zbiralec ne navaja ne formatov ne števila strani ne tiskarn ne ilustracij ne ilustratorjev, črkopisov, morebitnih popravkov datiranja, niti dotisov, ne založnikov, in kar je najbolj bistveno: ne navaja, kdaj gre za posege v original – priredbe, okrajšave, adaptacije ipd.

Takoj za imenom, priimkom, naslovom, telefonom sledi biografska rubrika, v kateri so zajeti: datum in kraj rojstva, šolska izobrazba, izobraževanje v tujini, poklic, zaposlitve, umetniško ali "neslužbeno" delo, prevajalske nagrade, pri umrlih tudi datum in kraj smrti, ter podatki o jezikih, iz katerih in v katere je kdo prevajal.

Zbiralcu ni uspelo dobiti vseh podatkov o vseh prevajalcih, zato je življenjepisna rubrika pogosto nepopolna ali celo opuščena.

Najpomembnejša rubrika je bibliografija vsakega prevajalca; a tudi ta je pri nekaterih izpuščena in jo nadomešča splošna oznaka, npr. da "prevaja iz slovenščine in bolgarščine v srbohrvaščino" (Vesna Parun, str. 376). Ta rubrika je sestavljena iz štirih skupin: T (tisk), G (govorne objave), R (rokopis) in D (dodatki) – kriterij razdelitve je način objave prevoda.

V skupino T so uvrščene tiskane izdaje prevodov (v samostojnih knjigah, zbornikih, časopisih) ne glede na način prevajanja in zvrst prevoda. Ker je temeljno načelo ureditve bibliografije kronološko, se v tej skupini vrstijo enote ne glede na to, ali gre za objavo prevoda monografije ali prevoda časopisnega članka.

V skupino G so vključene vse vrste govornih objav (v gledališču, radiu, televiziji, na ploščah in kasetah) s podskupino filmskih in televizijskih prevodov. Kadar je "govorni" prevod tudi natipkan ali razmnožen, je vključen tudi v skupino T, kar pa žal ni posebej označeno. Tudi sestavljalec leksikona se zaveda pomanjkljivosti in nedorečenosti te skupine, ki je izvirno zasnovana in pri nekaterih zajema poglavitni delež prevajalskega opusa. Predelane, skrajšane, prirejene, dramatizirane verzije žal niso označene. Posledica tako pomanjkljivo zapisanih informacij je večja nepreglednost in nejasnost.

Primer za nepopolno informacijo: pod Kristina Brenk (str. 37), "/21 Astrid Lindgren: *Bratec in Kljukec s strehe (Lillebror och Karlsson på taket)*. Borec 1968; MK 1971, 1977, 1978, 1979." Iz navedenega ni razvidno, da gre za prevod iz nemščine. Nadaljnji primer: pod Janko Moder (str. 201),"86/ Fedor Mihajlovič Dostojevskij: Besi (*Besy*). DZS 1960, 1979." Isto izdajo navaja *Bibliografija DZS* IV, 1980, str. 117, takole: "Dostojevskij Fedor Mihajlovič – Besi (Besy). Roman v treh delih. Prevedel Janko Moder z uporabo prevoda Vladimirja Levstika. 2. natis. Opremil Vili Vrhovec. 1979. 722 str. 21 cm. 7930 izv."

Skupina R zajema dokončana, a neobjavljena dela, ne glede na to, ali so bila prevedena po naročilu ali na lastno pobudo. Ob teh izrednih informacijah se zastavi vprašanje dostopnosti teh rokopisnih prevodov; o njih zvemo le to, da obstajajo.

V "dodatno" skupino D so uvrščeni prevodi, za katere so bili podatki pridobljeni šele med tiskanjem SLNP, in prevajalci, ki jih glavni seznam prevajalcev in prevodov ni zajel.

Drugi, tehnični del leksikona je izvirno zasnovan. V *Kazalu prevajalcev* je vključenih 2469 imen (v glavnem seznamu 2211 in v dodatnem 258). Zbiralec opozarja na psevdonime prevajalcev in prevajanih avtorjev: npr. Mateja Bora, Igorja Torkarja, Sašo Vegri najdemo pod pravimi imeni Vladimir Pavšič, Boris Fakin, Albina Dobršek–Vodopivec. Pri prevajalkah z dvema priimkoma se je sestavljalec odločil samo za eno uvrstitev, druge priimke je dal ponekod v oklepaj in obenem opozoril na neustaljeno rabo, npr. na str. 387: Olga Škerlj =Olga Grahor (Škerlj). Opozarja tudi na nekaj psevdonimov, ki še niso razrešeni.

Sledi kazalo prevajanih avtorjev (okrog 7.000) z dodanimi kazalkami – zapovrstnimi številkami prevajalcev in njihovih bibliografskih enot, npr. Mao Ce Tung (Mao Ze Dong) 1081/29, 2126/1. Imena avtorjev so navedena v nepodomačeni obliki (npr. Aischylos, Aristophanes, Dostoevskij, Shikibu). Podomačena imena niso uporabljena niti kot kazalke. Pri kazalu avtorjev je tiskarski škrat na živi pagini "avtorje" na str. 417–426 spremenil v "prevajalce".

Za tema kazaloma sledijo trije samostojni pregledi: po jezikih, po

književnostih in po zvrsteh. Prvi (str. 466–471) kaže, iz katerih jezikov in v katere jezike prevajajo prevajalci, zajeti v SLNP, pri čemer ni upoštevano samo prevajanje v slovenščino in iz slovenščine. Registriranih je 42 jezikov, iz katerih se prevaja v slovenščino. Na osnovi teh pregledov bi se dalo smotrno načrtovati nadaljnje prevajalsko delo. – Največ del je prevedenih iz angleščine, nemščine, francoščine, srbohrvaščine, ruščine, italijanščine itn. Iz slovenščine se je po tem pregledu prevajalo v petindvajset tujih jezikov. Največ je registriranih prevodov v srbohrvaščino in v druge slovanske jezike, nemščino, angleščino, italijanščino itn.

Sledi pregled po književnostih, ki je povzet po (nepopolnem) pregledu po jezikih, ta pa je narejen na osnovi (nepopolnih) biografskih in bibliografskih podatkov, vendar kljub pomanjkljivostim v glavnih potezah kaže obseg prevodne dejavnosti. V pregledu je zajetih okrog sto književnosti. Največ prevedenih del je iz angloameriške književnosti, nemške, ruske, italijanske in iz književnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti v srbskem ali hrvaškem jeziku. Dela slovenske književnosti so po tem pregledu prevedena v približno sedemdeset jezikov, največ v srbohrvaščino, nemščino in angleščino. Posebnost so prevodi del slovenske književnosti v slovenščino. Teh je registriranih okrog sedemdeset: v to rubriko niso uvrščeni denimo lektorirani slabi prevodi, ampak besedila slovenskih avtorjev, prvotno pisana v drugih jezikih, npr. Prešernove pesmi v nemščini, članki Edvarda Kardelja in Borisa Kidriča v srbohrvaščini ipd.

Temu sledi pregled po zvrsteh. Urejen je tako, da so v njem s kazalkami, tj. zapovrstnimi številkami navedeni prevajalci poezije, proze, odrskih del, del za mladino ter znanstvenih in strokovnih del. Tudi sam sestavljalec leksikona se zaveda, da so oznake za te zvrsti izbrane okvirno in pragmatično. SLNP je leksikon prevajalcev, predvsem književnih tj. leposlovnih prevajalcev, tako da strokovni, tehnični, znanstveni in ostali sodijo skupaj v poenoteno zvrst strokovnega in znanstvenega prevajanja: kuharski recepti, tehnični teksti o lesenih konstrukcijah, steklarstvu, vrtalnih strojih, toplotni in zvočni izolaciji, knjiga o Lipici ipd. so uvrščeni v isto "zvrst" kot npr. prevodi del Henryka Markiewicza, Ludwiga Wittgensteina ipd. Neselektivno določene zvrsti in pomešane stroke povzročajo dosti nejasnosti, posebno, ker so v podobnih delih, npr. v *Slovenski bibliografiji*, razmejitve že napravljene in uveljavljene, recimo po univerzalni decimalni klasifikaciji.

Pričujoči leksikon je prvo takšno obsežno delo pri nas. Podobne izdaje po svetu se naslanjajo na tradicijo ter so sistematično narejene. Poleg osnovnih podatkov, ki jih predpisujejo mednarodni pravilniki in standardi za leksikografska dela (terminologija, biografski in bibliografski podatki, poimenovanja jezikov in književnosti ter strok) imajo tudi vrednostne oznake, npr. besedno oceno ali le tehnično oznako za kvaliteten prevod, nagrajen prevod, dopolnjeno izdajo, popravljeno izdajo ipd. Nekateri tuji specializirani leksikoni navajajo celo cenike ali tarife prevajalcev in njihovih zastopnikov.

SLNP je priročnik kombiniranega značaja: adresar, biografija in bibliografija. Poudarek leksikona je na formalni plati oz. na pojavni obliki prevoda, torej na načinu objave (tiskan, govorni, rokopisni prevod), ne pa na vsebini – na zvrsti prevoda in na načinu prevajanja. Prvi del leksikona nima razvejanega sistema kazalk ali referenc, ki bi dajale dodatne informacije, obstoječe pa povezovale (npr. pri antologijah, zbornikih). Vrednost del leksikografskega značaja se v tujini meri tudi po številu in ustreznosti kazalk in referenc. To pomanjkljivost deloma odpravljajo kazala in

pregledi v drugem, "tehničnem" delu SLPN.

Najpomembnejša je vsekakor bibliografska rubrika pri vsakem prevajalcu, sestavljena iz omenjenih štirih skupin, notranje urejenih po kronološkem načelu. Ravno to načelo ne selekcionira enot po tehtnosti ali vrednosti; lahko si zamislimo, da naj bi bile najprej uvrščene samostojne knjižne objave, potem šele članki, delni prevodi v zbornikih in antologijah z obvezno navedbo strani oz. prevajalskega deleža posameznega prevajalca. Za primer navajam, kako obravnavata isto informacijo SLNP in *Bibliografija DZS*, IV, 1980.

SLNP, str. 102: Jože Hradil, "T–/13 (s Kajetanom Kovičem in Jožetom Šmitom) *Madžarska lirika 20. stoletja*. PZ 1977."

SLNP, str. 150: Kajetan Kovič, "T–/24 (z Jožetom Hradilom in Jožetom Šmitom) *Madžarska lirika 20. stoletja*. DZS 1977."

SLNP, str. 305: Jože Šmit, "T–/40 (z Jožetom Hradilom in Kajetanom Kovičem) *Madžarska lirika 20. stoletja*. PZ 1977."

Bibliografija DZS IV, 1980, str. 135: "Madžarska lirika 20. stoletja. Uredila Jože Hradil in Kajetan Kovič. Dobesedni prevod Jože Hradil. Prepesnitev Kajetan Kovič in Jože Šmit. Opremil Vili Vrhovec. 1977. 281 str. 20 cm. 1500 izv. Sozaložnik Pomurska založba, Murska Sobota. – Upoštevani so: [sledijo imena okrog 30 madžarskih pesnikov]. Str. 255–276, Jože Hradil: Madžarska lirika 20. stoletja."

SLNP bi lahko nekatere informacije poudaril že z grafično oznako, npr. antologijo, zbornik, prevod prevoda, prevod po primerjalnih virih ipd. Bibliografske enote imajo v SLNP le osnovni informaciji: letnico izida in založbo ali mesto objave. Menim, da bi bilo potrebno uskladiti kriterije pri selekcioniranju in razvrščanju enot. Nekaj malega o tehtnosti opravljenega dela bi lahko povedal že sam podatek o obsegu prevoda.

Nekatere informacije temeljijo na nezadostnih podatkih, kakor da bi računale z našim prejšnjim znanjem, ter nas tako prepuščajo sklepanju, ki neredko zaide v ugibanje, npr. pri adaptacijah literarnih besedil za opero ali sploh gledališče. Prav tako menim, da ne moremo šteti natipkanega, ciklostiranega ali fotokopiranega prevoda (skupini G in R) za bibliografsko enoto na čisto enak način kot natisnjene in javno dostopne prevode. Poleg tega menim, da bi kazalo uvesti vsaj osnovne vrednostne kriterije, po katerih se razlikuje npr. prevod romana ali pesniške zbirke od priredbe v slikanici.

Razdvojenost med praktično uporabnostjo (adresar, pregled že prevedenih del) in kronološkim pregledom ter drugimi sestavinami, ki imajo bolj študijsko vrednost (pregled po zvrsteh, književnostih ipd.) ter težave in nihanja ob tem kažejo na nejasna metodološka izhodišča. Tudi uporabnost podatkov, kakršni so naslov in telefonska številka, je le relativna. Biografski in bibliografski podatki so pri aktivnih živečih prevajalcih nujno nepopolni, v SLNP so bili marsikje pomanjkljivi že ob zaključku redakcije. Avtor izredno zahtevnega in obsežnega dela ni opravil čisto sam, saj na str. 6 navaja vrsto sodelavcev. Toda ne glede na to je SLNP nastal v društvenih in ljubiteljskih, ne v institucionalnih okvirih in s skupinskim delom, kar bi mu edino lahko zagotovilo večjo dognanost in zanesljivost. Kljub pomanjkljivostim, katerih večine se sestavljalec tudi zaveda, pa je SLNP vendarle pomemben prispevek k poznavanju prevajalske dejavnosti v širšem kulturnem prostoru.

Milena Blažić

Pavao Pavličić
KNJIŽEVNA GENOLOGIJA
Liber, Zagreb 1983

Pojem "literarna genologija", ki ga Pavličić s svojo knjigo utemeljuje, mu določa problematiko in obseg, se v slovenski literarni vedi ni pojavljal pogosto, toda problematika literarnih vrst in zvrsti ostaja ves čas eno tistih literarnoteoretskih področij, ki še nikakor niso razrešena in kjer se odpira še veliko težavnih vprašanj. Klasifikacije in tipologije, ki so jih poskušale sistematično vzpostaviti tradicionalne poetike, se namreč izkazujejo kot nezadostne in zaradi svoje shematičnosti pravzaprav tudi precej neuporabne. Po drugi strani lahko raziskovanje, ki se je odtrgalo od šolskih priročnikov, ob zapletenih vprašanjih, na katera nujno naleti, zaide v nejasnost in nesistematičnost: lahko npr. pride do terminoloških nedoslednosti, do mešanja različnih nivojev klasifikacije ipd. Pavličićevo delo izhaja seveda iz razmer v literarni vedi srbohrvaškega prostora, toda tudi v tej se pojavljajo podobni oziroma celo težavnejši problemi, če sklepamo po knjigi. V slovenski literarni vedi je namreč ukvarjanje s problematiko vrst in zvrsti kljub vsemu v precejšnji meri jasno, sistematično in pregledno.

Pavličić poskuša predvsem sistematizirati problematiko in vzpostaviti trdno in dosledno terminološko mrežo. Lahko bi rekli, da je zasluga knjige predvsem ta, da je v njej sistematično in pregledno razvit sistem definicij in pojmov, ki urejajo in opredeljujejo osnovna vprašanja literarne genologije.

Delo je zasnovano premišljeno, čeprav je nujno tudi fragmentarno. Zamišljeno je kot nekakšen uvod v vprašanja literarne genologije in priročnik za uporabo pojmov in terminov. Ta zamisel pa seveda avtorju ni dovolila, da bi natančno razvil celotno problematiko tega področja, med drugim tudi zato, ker to delo pravzaprav stoji šele na začetku genološkega raziskovanja. Protislovje med težnjo po čim večji popolnosti in celovitosti svojega dela in njegovo nujno delnostjo in fragmentarnostjo je Pavličić razrešil tako, da je problematiko predstavil v obliki nekakih "prerezov", in sicer tako, da je soočil glavne nivoje genološke klasifikacije z osnovnimi področji oziroma disciplinami literarne vede.

Pavličić najprej poda definicijo literarne genologije. Opredeli jo kot disciplino, "ki se ukvarja z načini, na katere posamezno literarno delo pripada neki večji ali manjši skupini umetnin, in s principi, po katerih so te skupine klasificirane" (str. 5). Avtor je prepričan, da ga tako zamišljena literarna genologija vodi neposredno v središče literarne vede in do njenih ključnih problemov, to pa zaradi spoznanja, da je "pripadnost literarnega dela skupini stvaritev, ki so mu po nečem sorodne" (str. 5), važna za razumevanje literarnega dela kot umetnine, za razumevanje dobe, ki ji to delo pripada, in tudi za razumevanje načina, kako literatura sploh funkcionira. Lahko bi torej rekli, da literarnogenološki aspekt pomeni vstop v temeljno problematiko literarne vede skozi problematiko formalnih oziroma zvrstnih opredelitev literarnega dela. Zato lahko avtor svojo definicijo še razširi: "genologija je teorija literarnih form (vrst, zvrsti, žanrov) v najširšem pomenu besede" (str. 5). Če pa je zastavljena na tak način, potem seveda nikakor ne more biti nekakšna normativna klasifikacija. Pavličić meni, da je zanjo mnogo bolj bistveno vprašanje, koliko je klasifikacija sploh potrebna in mogoča. Med naloge, s katerimi naj se ukvarja literarna genologija, šteje avtor naslednje: vprašanje splošnih načel delitve literature, vlogo literarnih form na posameznem zgodovinskem preseku, problem medsebojnih odnosov teh form v različnih primerih, vprašanje njihovega odnosa do poetike posameznih obdobij,

problem načinov in zakonitosti njihovega organiziranja v sistem pod vplivom te poetike, vprašanje njihovega statusa v različnih literarnih sferah, itd.

Prva od petih razprav v knjigi nosi naslov *O naši genološki terminologiji*. To poglavje je zanimivejše, kot bi sodili le po naslovu (kajti srbohrvaška terminološka tradicija se seveda le deloma prekriva s slovensko); Pavličić tu sicer raziskuje različno rabo genološke terminologije, toda hkrati vzpostavlja terminološki sistem, ki si ga lahko nekoliko natančneje ogledamo.

Najprej uvaja pojem, ki naj zajame vsakršne produkte klasifikacije ne glede na njen nivo; odločil se je za termin forma. Vse forme nato sistematizira na štirih klasifikacijskih nivojih. Na najvišjem nivoju klasifikacije gre za najobsežnejše in najsplošnejše vidike, po katerih lahko delimo literarna dela na liriko, epiko in dramatiko oziroma na poezijo, prozo in dramo. Za forme na tem nivoju uporabi pojem "rod" (ki mu v slovenski terminologiji ustreza pojem vrsta). Drugi nivo klasifikacije je označen s terminom "vrsta" (slovensko zvrst): Pavličić misli na skupine, kakršne so roman, pastorala, himna in komedija. Znotraj zvrsti se lahko pojavijo manjše skupine, ki jih odlikuje poseben formalni ali vsebinski aspekt, kakršnega ne moremo najti pri drugih predstavnikih te zvrsti (avtor navaja kot primer pisemski roman ali živalski ep). Take skupine označuje Pavličić s terminom "podvrsta" (slov. podzvrst). Termin, ki se pojavlja na četrtem nivoju klasifikacije, je žanr. Dela, ki pripadajo kakemu žanru, so po njem natančneje določena in tako tudi bližja drugim pripadnikom iste skupine, kot to velja za ostale forme. (Primera za žanr sta pikareskni ali detektivski roman).

Toda ko Pavličić zgradi tak trden in pregleden terminološki sistem, ga hkrati že tudi relativira. "Terminologija pogosto nastopa kot pomemben del kakega razumevanja literature ali kake kritiške metode, tako da je pluralizem terminov enako neizbežen kot pluralizem relevantnih mišljenj o posameznih vprašanjih" (str. 30). Terminološki sistem torej ne more biti absolutno veljaven, mora pa biti utemeljen na doslednem in sistematičnem razumevanju problematike.

V naslednjih treh poglavjih obravnava avtor pojme treh glavnih klasifikacijskih nivojev: vrsto, zvrst in žanr, to pa tako, da te pojme sooči s tremi temeljnimi območji ukvarjanja z literaturo, se pravi z literarno teorijo, literarno zgodovino in kritiko.

V poglavju o literarnih vrstah in literarni teoriji je bistven in tudi najbolj drzen zaključek, da literarna vrsta ne more biti instrument literarne teorije. Ta zaključek temelji na Pavličićevem umevanju literarne teorije kot edine eksaktne literarnoznanstvene discipline. Po Pavličićevem mnenju so "samo v njej mogoči objektivni kriteriji in uporaba preciznih znanstvenih metod" (str. 56), to pa zato, ker šteje za predmet take literarne teorije le vprašanja figur, metrike, oblik, tipov kompozicije, motovike, tematologije ipd. (prim. str. 57). Načelno spraševanje o literaturi je po Pavličiču očitno predmet filozofije in le–tej je po njegovem mnenju treba tudi vrniti pojme, kot so lirika, epika in dramatika ali poezija, proza in drama. Pavličić meni, da imajo taki pojmi svojo utemeljenost le v kaki poetiki; z njimi je torej vedno povezano tudi neko filozofsko stališče o svetu in človeku. Literarnoznanstvena pojma sta lahko tako le zvrst ali žanr. Tema dvema pojmoma sta posvečeni naslednji poglavji.

V poglavju o literarnih zvrsteh in literarni zgodovini avtor analizira uporabo pojma zvrst (ki sicer sodi predvsem v literarno teorijo) v literarni zgodovini. Pojem, ki posreduje med pojmom zvrsti in literarnozgodovinskim obdobjem, je poetika.

Pavličić definira obdobje kot "tisti zbir časovno bližnjih pripadnikov literarnih zvrsti, ki se opirajo na isto poetiko" (str. 80). Pojem poetika zajema tri vidike: predstavo o socialnem statusu literature, predstavo o tem, kaj je lepo oziroma vredno literarno delo, in idejo o hierarhiji posameznih aspektov literarnega dela in o klasifikaciji teh aspektov. Vsi trije vidiki pa so najjasneje razvidni iz hierarhije in medsebojnega razmerja zvrsti. Za sistem, ki ga znotraj poetike oziroma obdobja tvorijo zvrsti, uporablja Pavličić izraz žanrski sistem. Avtorjev zaključek se glasi: "Menjavanje literarnih obdobij je pravzaprav menjavanje poetik; menjavanje poetik pa lahko opazujemo kot menjavanje žanrskih sistemov" (str. 85). Vprašanje literarnih zvrsti se zato Pavličiću pokaže kot vzajemen problem literarne teorije in literarne zgodovine. Zvrsti kot literarnoteoretske kategorije postanejo jasne šele, ko je raziskano njihovo zgodovinsko funkcioniranje, po drugi strani pa ostaja literarna periodizacija nepopolna, če ne upošteva literarnih zvrsti in njihove vloge.

Naslednje poglavje o literarnih žanrih in kritiki se začenja z definicijama obeh pojmov. Kritika je "neeksaktna dejavnost v neposrednem stiku z literarnim delom, ki to delo interpretira in vrednoti" (str. 98). Definicija žanra je bolj zapletena: to je "manjša skupina del znotraj zvrsti, ki vsebuje vse lastnosti zvrsti, ob njih pa tudi nekatere druge; v tem smislu pomeni žanr interpretacijo zvrsti, lastno kakemu literarnemu toku ali kakemu obdobju; prav zato se pogosto skuša uveljaviti kot edina – ali kot edina prava – interpretacija zvrsti" (str. 101). Pavličić nato nekoliko natančneje obravnava odnose med tako definiranima pojmoma. Pri tem pride do tega bistvenega sklepa, da je neposrednost odnosa med literaturo in kritiko pravzaprav relativna, kajti ta odnos se vzpostavlja prek pojma žanr; ta pojem je po avtorjevem mnenju nujen za oba aspekta kritike – razumevanje in vrednotenje. Žanri pa niso le orodje spoznavanja dela, temveč tudi "instrument, s pomočjo katerega celota kritikovega literarnega in življenjskega izkustva spregovori s pojmovnim jezikom" (str. 127). Ker kritika pojem žanra tako nujno potrebuje, ga je pravzaprav tudi sama razvila, čeprav je važen tudi za literarno teorijo.

Zadnje poglavje dela (*Klasifikacija ustne in klasifikacija umetniške književnosti*) se ukvarja s problemom ustne in pisane, umetniške književnosti, s posebnostmi in sorodnostmi obeh območij, to pa ravno s pomočjo pojmov, ki jih je avtor razvil in utemeljil v prejšnjih poglavjih.

O nekaterih tezah in postavkah Pavličićeve knjige je seveda mogoče diskutirati, treba pa je tudi reči, da je pomen dela ne le v jasnosti, preglednosti in sistematičnosti, pač pa tudi v zanimivih, včasih zelo lucidnih analizah (ki so sicer pogosto samo nakazane) številnih problemov in odnosov, pomembnih za literarno genologijo.

Igor Zabel

Miroslav Beker
SUVREMENE KNJIŽEVNE TEORIJE
Liber, Zagreb 1986

Bekerjeva knjiga je zamišljena kot združitev reprezentativne antologije tekstov s področja literarne teorije in kritike (Beker očitno uporablja termin "kritika" v smislu angloameriškega pojma "criticism") in obsežnega uvoda, v katerem bi bile obdelane najpomembnejše sodobne literarnoteoretske smeri oz. šole, torej podobno kot *Zgodovina literarnih teorij*, ki jo je avtor izdal leta 1979. Toda če je avtor takrat še lahko težil k temu, da bi pregledno predstavil vse najpo-

membnejše tokove od antike do sredine 19. stol., je bil v pričujoči knjigi prisiljen poiskati drugačno izhodišče; vzroki za to so med drugim veliko število različnih literarnoteoretskih šol v novejšem času, nejasnost njihovih medsebojnih odnosov in zvez, negotovost v presoji, katere avtorje in smeri imamo lahko za res pomembne, ipd. Če je imel zgodovinski pregled literarnih teorij še lahko pretenzije po "objektivnosti", je moral v pričujoči knjigi avtor eksplicitno izhajati s "subjektivnega" stališča. S tem seveda ne mislimo na kako neznanstveno samovoljo, pač pa na dejstvo, da zdaj navidezna objektivnost, ahistoričnost zgodovinske zavesti preprosto ni več mogoča. Antologija, kakršna je *Sovremene književne teorije*, je mogoča le na podlagi izbora iz množice tekstov. Ta korpus sodobnih literarnih teorij sicer ni popolnoma amorfen, neurejen, vendar pa še zdaleč ni ujet v mrežo zgodovinskih opredeljujočih pojmov, ki bi nam ga že vnaprej "naravno" podajali kot nekaj urejenega in opredeljenega. Načelo izbora je torej treba šele vzpostaviti, in čeprav avtor seveda misli, da to načelo ustreza resničnim razmerjem, je prav tako jasno, da je predlagano načelo le eno od možnih. Tako postane očitno, da je izhodiščni koncept nujno parcialen, in to nam šele omogoča gibanje po materialu, njegovo selekcijo in urejanje.

Beker je že s tem, ko je v podnaslovu naštel smeri, ki jih predstavlja v knjigi, pokazal, da sam naslov knjige predvsem označuje področje, v katerem se delo giblje, in ne meri na celovito, sistematično predstavitev tega področja. V predgovoru avtor pojasni hipotezo, ki mu je služila kot načelo izbora in ureditve materiala. "Moj pristop je bil zelo selektiven, načelo selekcije pa je določeno z značajem naše literarnoteoretske sedanjosti nekako v zadnjih desetih letih. Raziskovalci literarnoteoretske scene se v glavnem strinjajo, da bi lahko najnovejšo fazo imenovali poststrukturalizem." (Str. 5). Poststrukturalistična načela uporabljajo kritiki, ki pripadajo najrazličnejšim ideološkim izhodiščem. "In prav to dejstvo – kakor tudi prepričanje, da je to najvidnejši pojav današnjega literarnoteoretskega trenutka – me je pripravilo do tega, da vzamem poststrukturalizem za izhodišče, tj. da je ta knjiga predvsem prikaz tistih smeri, ki so privedle do tega pojava." (Str. 5).

Beker v uvodu zariše tudi svojo zamisel "konfiguracije literarnih teorij" v našem stoletju: začetek sodobne literarne teorije pomenijo ruski formalisti (njihovo delo že vsebuje v zametku celoten nadaljnji teoretski razvoj) s svojimi nasledniki v češkem strukturalizmu in sovjetski semiotični šoli. Na to smer se navezuje francoska "nouvelle critique" (termin, ki označuje različne usmeritve – strukturalizem, naratologijo, semiotiko in poststrukturalizem). Poststrukturalizem je imel močan odmev v ZDA, kjer se je na teh načelih razvila močna literarnoteoretska šola. Sledi recepcijska estetika, ki jo pravzaprav napoveduje že strukturalizem; tu je tudi marksistična literarna kritika, ki je prav tako prevzela nekatere nove aspekte. S tem pa smo navedli že tudi poglavja, na katera sta razdeljena uvodni in antologijski del.

Obravnava ruskega formalizma je pravzaprav najmanj problematična, kajti ta smer je že precej dobro raziskana in predstavljena. Beker je v uvodu pozoren predvsem na dva ključna avtorja te šole, na Šklovskega in Tinjanova; ob njima bolj ali manj na kratko predstavi še Jakobsona, Eichenbauma, Mukařovskega in Lotmana. Ti avtorji so s teksti zastopani tudi v antologiji.

V poglavju o francoski "novi kritiki" dominira seveda Barthes. Beker najprej sorazmerno obsežno predstavi Saussura in Lévy –Straussa, nato pa precej podrobno obdela Barthesovo literarno teorijo. Ob njej loči tri področja – govori o

Barthesovem strukturalizmu, semiotiki in naratologiji. Takšno ločevanje je nekoliko problematično, česar se avtor tudi zaveda, ko med drugim zapiše: "Kajti medtem ko nekateri strokovnjaki uvrščajo naratologe med strukturaliste, jih drugi imenujejo semiotike." (Str. 51). To pa kaže, da niso negotove le meje med temi področji, temveč da nastopa pojem strukturalizem na povsem drugem nivoju kot pojem naratologija, česar avtor ne poudari dovolj. Med naratologi označuje še nekatera dela Greimasa, Todorova in Genetta, semiotiko pa obravnava bolj na splošno: citira sicer več piscev, vendar nikogar od njih ne predstavi natančneje. Tudi v antologijskem delu zastopa "novo kritiko" predvsem Barthes s tremi teksti, ob njem pa se pojavljata še Todorov kot zastopnik naratologije in Derrida. Toda Beker natančneje obravnava Derridaja drugje – v poglavju, ki govori o poststrukturalizmu v novejši ameriški kritiki.

V skladu s svojim konceptom, ki postavlja poststrukturalizem na ključno točko v razvoju sodobne literarne teorije, mora Beker ob Derridaju napraviti izjemo glede svojega stališča, da pri izboru tekstov ne bo upošteval filozofov kot filozofov; Derrida je namreč utemeljitelj t.i. poststrukturalizma in s tem pojma dekonstrukcija, ta pojem pa se Bekerju izkazuje kot osnovni postopek moderne literarne teorije in se ne pojavlja le v ameriški poststrukturalistični šoli, marveč tudi med marksistično orientiranimi kritiki. Med predstavniki poststrukturalizma je Beker pozoren predvsem na Paula de Mana, označuje pa seveda še druge avtorje, npr. Geoffreya Hartmana, Hillisa Millerja in Tonyja Tannerja. S teksti so v antologiji zastopani de Man, Hartman in Miller.

Poglavje, posvečeno recepcijski estetiki, je od vseh najbolj nepopolno in tudi najbolj izkazuje težave, s kakršnimi se srečuje avtor take antologije. Beker seveda ni mogel zanemariti recepcijske estetike (ki bi jo prav lahko označili kot eno najvidnejših smeri literarne vede v novejšem času, vsaj v evropskem okviru), hkrati pa je v skladu s svojim konceptom razvoja sodobnih literarnih teorij zavestno zanemaril prav tisto tradicijo, iz katere je zrasla Jaussova misel. Jauss se je ob vzpostavljanju recepcijske estetike seveda naslanjal tudi na ruske formaliste in na strukturalizem, toda mnogo bolj odločilna je bila zanj hermenevtična tradicija, zlasti Gadamer, pa tudi Ricoeur in Habermas, česar Beker sploh ne omenja. Jaussova zamisel literarne recepcije je bistveno utemeljena na Gadamerjevi "dialektiki vprašanja in odgovora" in pojmi, kot so "horizont pričakovanja" ali "zlitje horizontov" (ti pojmi so deloma tudi prevzeti od Gadamerja) so samo konkretizacija te osnovne dialektike. Prav tako je Bekerjev koncept izključil fenomenologijo, zato ob Iserju označi Ingardnovo teorijo, zlasti problem konkretizacije, le zelo na hitro in nepopolno. Ker Beker ne upošteva pomembnega dela utemeljujoče teoretske tradicije, se mu v predstavitvi izmikajo važni kompleksi relevantne problematike. Poleg tega je za predstavitev izbral le dva avtorja, seveda Jaussa in Iserja (prav na kratko omenja tudi Naumanna in Weimanna). Pa tudi predstavitev Jaussa je glede na njegov pomen v sodobni literarni vedi precej skromna, zlasti če jo primerjamo denimo z izčrpno predstavitvijo del Terryja Eagletona, ki se po svojem pomenu za sodobno literarno vedo najbrž ne more primerjati z Jaussom. Beker ob obvezni *Literarni zgodovini kot provokaciji literarne vede* označuje le še dva Jaussova teksta, razpravo o Racinovi in Goethejevi *Ifigeniji* in *Le douceur du foyer*, tako da sploh ne omenja pomembne Jaussove revizije lastnih stališč (npr. v razpravi o parcialnosti recepcijske estetike) in tudi ne ostalih njegovih del.

Zelo ilustrativno je, da v bibliografiji ne navaja niti ene Jaussove knjige (razen izbora, objavljenega v srbohrvaškem prevodu), pač pa se naslanja le na različne zbornike in antologije; značilno je tudi, da je izbrana literatura ob tem poglavju nasploh zelo skromna. Kot tretji obravnavani avtor se v tem poglavju pojavlja Stanley F. Fish, ki zastopa angloameriško šolo "reader–response criticism."

Zaključno poglavje, posvečeno sodobnejšim tokovom v marksistični literarni kritiki, sicer tudi vsebuje izbor avtorjev in usmeritev, pri čemer Beker spet poudarja strukturalistične in poststrukturalistične vidike, toda ta izbor je legitimnejši, preglednejši in informativnejši kot v prejšnjem poglavju. Avtor obravnava Lukácsa, Goldmanna, Althusserja, Machereya, Eagletona, Benjamina, Williamsa in Jamesona. S teksti so zastopani Lukács, Macherey, Williams, Benjamin in Eagleton.

Ne moremo zanikati, da je Bekerjeva knjiga zanimiv, informativen priročnik, toda že ob poglavju o recepcijski estetiki (ki je sicer izrazito najšibkejše v knjigi) smo naleteli na vrsto pomanjkljivosti in težav; te so deloma resda subjektivne narave, deloma pa so posledica samega projekta antologije. Tak projekt zahteva določen koncept razvoja literarnih teorij, ki služi kot vodilo raziskovanja, norma pri selekciji in princip ureditve knjige. Beker je zaradi svojega koncepta "ruski formalisti – francoska nova kritika – poststrukturalizem" zanemaril precej avtorjev in šol, ki po njegovem mnenju očitno niso toliko relevantne za sodobno literarno vedo. To so n.pr. fenomenologija, eksistencializem, "imanentna interpretacija", ameriška "nova kritika", "arhetipska kritika", hermenevtika in literarna hermenevtika ipd. To pomeni, da avtor ne upošteva piscev, kot so Ingarden, Heidegger, Sartre, Staiger, Gadamer, Bahtin, Szondi, če naštejemo le nekaj najpomembnejših. Zaradi omejenega obsega je moral izbirati predvsem najznačilnejše tekste, ki so pogosto že dobro znani iz več drugih izdaj; kolikor pa tak "obvezni program" razširi z drugimi avtorji, se lahko pojavi očitek, da je tak izbor rezultat osebnih afinitet, zato poljuben in neobvezen. (Tako bi lahko Bekerju očitali neproporcionalnost pri obdelavi posameznih piscev, lahko bi se spraševali, zakaj niso natančneje predstavljeni npr. Jakobson, Todorov in Genette – ki je v novejšem času med najaktualnejšimi literarnimi teoretiki, medtem ko je v pričujoči izdaji izrazito zapostavljen–ali zakaj med marksisti sploh ni omenjen Adorno.) Avtorjeva samovolja v izbiranju tudi znotraj predstavljenih smeri je do neke mere nujna že zaradi samega koncepta splošne antologije: specializirani izbori, omejeni le na posamezne smeri, se lahko izognejo mnogim od naštetih težav in so zato pogosto tudi uspešnejši. Za nekaj slabih strani dela pa je kriv tudi sam avtor, kadar npr. neenakomerno obdeluje upoštevane pisce ali pa v uvodu navaja obširne povzetke in dolge citate iz tekstov, ki so tako ali tako objavljeni v antologiji.

Vendar antologiji ne bi bili pravični, če ne bi priznali, da ponuja kljub svojim pomanjkljivostim zanimiv, včasih tudi provokativen uvid v tokove sodobnih literarnih teorij. Za slovensko literarno vedo se zdi posebej važno poudarjanje nekaterih avtorjev in teoretskih aspektov, ki v njej doslej niso bili izrazito prisotni; to npr. velja za problematiko dekonstrukcije in poststrukturalizma nasploh.

Igor Zabel

UDK 245=863 "15" Trubar: 82.03:82.08
Trubarjevi prevodi bibličnih besedil in elementi literarne retorike

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

TRUBAR IN PROBLEM LITERARNEGA PREVODA

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, str. 1–15

Problem literarnega prevoda zajema vprašanje literarnosti izvirnika in prevajalske metode. Pri Trubarju, programskem zagovorniku zvestega prevoda, gre torej najprej za vprašanje literarnosti bibličnih besedil. Ta po današnjih merilih še vedno sodijo vsaj v širše pojmovano področje literature, ker so oblikovana po načelih literarne retorike. To retoriko je Trubar poznal in upošteval, čeprav tega ni razglašal. Opozarjal pa je na metodo, s katero je hotel doseči kar največjo razumljivost svojega prevoda. S težnjo k razumljivosti ga je načelno postavil v jezikovno območje pripovedne literature. Z eksplicitno odločitvijo za preprosto, neizumetničeno ljudsko leksiko je implicitno opredelil stilno raven svojega prevoda, po Aristotelovih in Erazmovih retoričnih določilih primerno poučnemu pisanju. Novejše razprave (Pogačnik, Pogorelec, Rajhman, Premk) odkrivajo čedalje več elementov retorično–literarne oblikovanosti Trubarjevega prevoda.

UDK 886.3.091 : 82/4/.091 "19"
elementi razsvetljenstva v literaturi mladoslovencev (Erjavec, Levstik, Mencinger, Trdina, Jenko, Stritar, Gregorčič), elementi razsvetljenstva v slovenski pozni romantiki, postromantiki in zgodnjem realizmu

KOS, J.

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

EVROPSKI VPLIVI V LITERATURI MLADOSLOVENCEV

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, str. 29–41

Prvi del razprave zasleduje razsvetljenske tokove v pripovedništvu t.i. mladoslovencev v 50. in 60. letih 19. stoletja. Ob analizi del J. Trdine, F. Erjavca, J. Mencingerja in F. Levstika ugotavlja, da so iz razsvetljenstva prevzemali posamezne motivno–tematske zglede, zvrstne vzorce, elemente literarno–estetskih programov ter socialnih in moralnih ideologij. Drugi del razprave s podobnih vidikov analizira poezijo S. Jenka, J. Stritarja in njegovih epigonov ter S. Gregorčiča. Na vsem obravnavanem literarnem območju se pojavljajo elementi razsvetljenstva v različnih medsebojnih razmerjih in različnih sinkretičnih povezavah z elementi predromantike, romantike, postromantike in tudi zgodnjega realizma.

UDK 886.3.091 Trubar : 82(091)"17/19"
literarnozgodovinska recepcija Trubarja na Slovenskem od konca 18. st. do srede 20. st.

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

NASPROTJA OB TRUBARJU V STAREJŠI SLOVENSKI LITERARNI ZGODOVINI

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, str. 16–28

Članek na več nivojih pregleduje potek literarnozgodovinske recepcije Primoža Trubarja od konca 18. do srede 20. stoletja. Najprej ugotavlja, kako in kdaj je napredovalo poznavanje Trubarjeve biografije in bibliografije. Ta material je bil vsakokratno izhodišče za različne literarno- in kulturnozgodovinske interpretacije. Na začetku je bil pri vseh v ospredju Trubarjev pomen za razvoj slovenskega jezika in književnosti. V 2. polovici 19. stoletja so se interpretacije in vrednostne ocene razhajale, ker so upoštevale predvsem vidik Trubarjeve religiozno-nazorske opredelitve. V 1. polovici 20. stoletja je spet prevladala pozitivna recepcija, ki je postavila v ospredje zgodovinski pomen Trubarja za razvoj nacionalne literature in nacionalne zavesti. Nihanje literarnozgodovinske recepcije v pozitivno ali negativno smer je povezano s sočasnimi idejnimi tokovi, pri katerih je bila udeležena tudi literarna veda.

UDK 886.3 Stritar : 82/4/.091 "1730/1780"
Stritarjeva postromantična pripovedna proza in evropski sentimentalizem

BOGATAJ–GRADIŠNIK, K.

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

VZORCI SENTIMENTALIZMA V STRITARJEVI PROZI

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, str. 42–56

Po vsej verjetnosti je Stritar starejše vzorce sentimentalizma z redkimi izjemami sprejemal posredno, in to predvsem iz nemške idile in avstrijskega bidermajerja, ter iz francoskega, delno morda angleškega postromantičnega romanopisja. Vsebina teh vzorcev se je medtem posodobila s schopenhauerjanstvom, liberalizmom, socialno–humanimi težnjami itn., in takó preobraženi se kažejo tudi v Stritarjevem delu. Stritar je tedaj sprejemal tiste vzorce sentimentalizma, ki so bili v sočasnem pripovedništvu še živi. Pri tem je izbiral predvsem njihove tragične različice, čeprav je te v svojih poznejših besedilih izpeljal v spravljiv konec; opuščal pa je izrazito razsvetljenske elemente prvotnih vzorcev kakor tudi značilne motive romantike. V splošnem so pri Stritarju sentimentalni vzorci kombinirani s sodobnimi in uporabljeni analogno kakor tudi sicer v evropskem postromantičnem pripovedništvu: kot konstrukcijski elementi za pripoved iz sodobnega življenja, osredinjeno na junakovo zasebno duševno izkušnjo in namenjeno izobraženskemu občinstvu.

CDU 886.3.091 Trubar : 82(091) "17/19"
réception de Trubar dans l'histoire littéraire slovène à partir de la fin du 18e siècle jusqu'à la moitié du 20e siècle

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

LES DIVERGENCES CONCERNANT TRUBAR DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE SLOVENE ANCIENNE

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, p. 16–28

L'article donne un aperçu de la réception de Primož Trubar (1508–1586) à plusieurs niveaux par l'histoire littéraire à partir de la fin du 18e siècle jusqu'à la moitié du 20e siècle. Il établit d'abord comment et quand évoluait la connaissance de la biographie et de la bibliographie de Trubar. Ce matériel représentait chaque fois le point de départ des interprétations littéraires et d'histoire de culture variées. Au début, il prédominait dans toutes les interprétations l'importance de Trubar dans l'évolution de la langue et de la littérature slovènes. Dans la deuxième moitié du 19e siècle, ces interprétations et jugements divergeaient prenant en considération avant tout l'aspect de l'orientation de Trubar en ce qui concerne la religion et ses idées. Dans la première moitié du 20e siècle, la réception positive a repris le dessus en exposant la signification historique de Trubar pour l'évolution de la littérature nationale et de la conscience de l'appartenance nationale. Le virement de la réception de l'histoire littéraire du côté positif ou négatif est lié aux courants d'idées de l'époque où l'histoire littéraire était engagée.

CDU 886.3 Stritar : 82/4/.091 "1730/1780"
prose postromantique de Stritar et le sentimentalisme européen

BOGATAJ–GRADIŠNIK, K.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za germanske jezike in književnost, Aškerčeva 12

LES MODELES DU SENTIMENTALISME DANS LA LITTÉRATURE NARRATIVE DE STRITAR

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, p. 42–56

On suppose que l'écrivain slovène J. Stritar (1836–1923) acceptait de vieux modèles du sentimentalisme, à quelques exceptions près, indirectement, surtout de l'idylle allemande et du biedermeier autrichien ainsi que du roman postromantique français et peut-être aussi en partie de celui anglais. Ces modèles se sont modernisés entretemps par des idées de Schopenhauer, du libéralisme et des tendances sociales et humaines etc. apparaissant ainsi transformées dans l'oeuvre de Stritar. Alors, Stritar acceptait ces modèles du sentimentalisme qui étaient toujours vivants dans la littérature de son époque. Il en a choisi surtout les variantes tragiques quoiq'il les ait rendues dans ses textes ultérieurs plutôt modérées. Il omettait pourtant les éléments des modèles des lumières originaux très typiques ainsi que les motifs typiques du romantisme. Chez Stritar, les modèles sentimentaux sont en général combinés avec ceux modernes et ils sont utilisés par analogie avec la prose postromantique européene comme éléments de construction pour la narration de la vie contemporaine et concentrée sur l'expérience spirituelle du héros et destinée à un public des intellectuels.

CDU 245–863 "15" Trubar : 82.03 : 82.08
traductions des textes bibliques par Trubar et les éléments de la rhétorique littéraire

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

TRUBAR ET LE PROBLEME DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, p. 1–15

Le problème de la traduction littéraire comprend la question de la qualité littéraire de l'original et de la méthode traductrice. Chez Primož Trubar (1508–1586) il s'agit donc d'abord du caractère littéraire des textes bibliques. D'après les critères actuels, ces textes appartiennent toujours au domaine littéraire en sens large du terme puisqu'ils sont conçus d'après les principes de la rhétorique littéraire. Cette rhétorique était connue et considérée par Trubar quoiqu'il ne l'ait jamais déclaré. Il signala pourtant sa méthode qu'il utilisait pour obtenir la plus grande compréhensibilité possible de sa traduction. Par cette tendance, il plaça en principe sa traduction dans le domaine linguistique de la littérature narrative. Par son choix explicite du lexique populaire et simple, non artificiel, il classa implicitement le niveau stylistique de sa traduction propre, d'après les règles rhétoriques, à l'écriture didactique d'Aristote et d'Erasme. Des recherches contemporaines (Pogačnik, Pogorelec, Rajhman, Premk) sont en train de découvrir de plus d'éléments de la formation rhétorique–littéraire de la traduction de Trubar.

CDU 886.3.091 : 82/4/.091 "19"
éléments des Lumières dans la littérature des "jeunes Slovènes" (Erjavec, Levstik, Mencinger, Trdina, Jenko, Stritar, Gregorčič), éléments des Lumières dans le romantisme, le postromantisme et dans le premier réalisme slovènes

KOS, J.

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

LES INFLUENCES EUROPÉENNES DANS LA LITTÉRATURE DU MOUVEMENT DE "MLADOSLOVENCI" (LES JEUNES SLOVENES)

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, p. 29–41

La première partie de ce traité a pour sujet les courants progressistes dans la littérature narrative des "mladoslovenci" dans les années 50 et 60 du 19e siècle. En analysant les oeuvres de J. Trdina, F. Erjavec, J. Mencinger et de F. Levstik, il constate qu'ils ont été pris pour modèle certains motifs et thèmes, des exemples de genres littéraires, les éléments des programmes littéraires et esthétiques ainsi que les éléments des idées sociales et morales de l'époque des Lumières. La deuxième partie du traité analyse d'un point de vue analogue la poésie de S. Jenko, J. Stritar avec ses épigones et de S. Gregorčič. Sur tout le domaine littéraire traité apparaissent des éléments des Lumières dans de rapports réciproques et dans des connexions syncrétiques avec les éléments du préromantisme, du romantisme et du postromantisme ainsi que du premier réalisme.

UDK 886.3.091 Hieng: 82.03=4
analiza prevoda Hiengovega romana Čarodej v poljščino

ŠALAMUN–BIEDRZYCKA, K.

30 – 149 Kraków, Pol., Koniewa 57/7

POLJSKI PREVOD HIENGOVEGA "ČARODEJA" IN PROBLEM RAZLIČNEGA ODNOSA DO SVETA

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, str. 57–66

Analitična primerjava Hiengovega romana Čarodej (1976) in njegovega poljskega prevoda (1980) pokaže vrsto sprememb oziroma odmikov od originala. Nekatere je mogoče razložiti z nezadostnim obvladovanjem jezika in s preprostim nerazumevanjem teksta, večinoma pa izvirajo iz drugačnih osnov. Prevod npr. izpušča ponovitve, ki imajo v originalu določeno stilno, psihološko razlagalno ali ekspresivno funkcijo; namesto žargonskih izrazov stojijo knjižni; pesniške metafore so logicistično parafrazirane; predvsem pa se personalna pripovedna perspektiva spreminja v perspektivo avtoritativnega pripovedovalca. Prevod je torej zgrajen v konvenciji realistične pripovedne proze. S tem se vključuje v neko širšo situacijo, ki je značilna za del sodobne poljske literature: gre za "nadaljevanje 19. stoletja", tj. prevladovanje koherentnega pogleda na svet, ki je racionalno obvladljiv, in človeka v njem, ki je njegov gospodar.

CDU 886.3.091 Hieng : 82.03=4
analyse de la traduction en polonais du roman de Hieng

ŠALAMUN–BIEDRZYCKA, K.

30–149 Kraków, Pol., Koniewa 57/7

LA TRADUCTION EN POLONAIS DU ROMAN "ČARODEJ" DE HIENG ET LE PROBLEME D'UNE IDÉE DIFFÉRENTE SUR LE MONDE

Primerjalna književnost, 10/1987, 1, p. 57–66

Une comparaison analytique du roman *Čarodej* ("L'Enchanteur", 1976) de l'écrivain slovène A. Hieng et de sa traduction en polonais (1980) montre toute une série de changements ou bien de décalages de l'original. Il est possible d'interpréter certains comme une connaissance insuffisante de la langue ou comme une simple incompréhension du texte mais la plupart de ces décalages est due à d'autres causes. La traduction omet p.e. des répétitions qui ont dans l'original une fonction stylistique, interprétative, psychologique et expressive, à la place des termes argotiques se trouvent des termes littéraires, les métaphores poétiques sont paraphrasées d'une manière logistique mais avant tout, la perspective personnelle de la narration change en perspective d'un narrateur autoritaire. Donc, la traduction est construite sur la convention de la littérature narrative réaliste. Elle est inclue de cette manière en une situation plus large qui est caractéristique de la littérature polonaise contemporaine: il s'agit d'une "prolongation du 19e siècle", c'est–à–dire de la prédominance d'une vue cohérente sur le monde qu'on peut dominer par la raison et sur l'homme qui est son maître.

TISK: DRAVSKA TISKARNA MARIBOR