

primerjalna književnost

Ljubljana 1989 · številka 1

Majda Stanovnik:
LITERARNOST SLOVENSKEGA
BIBLIJSKEGA PREVODA
V 16. IN 17. STOLETJU

Katarina Bogataj-Gradišnik:
ŽENSKI ROMAN
V EVROPSKEM SENTIMENTALIZMU
IN V SLOVENSKI LITERATURI
19. STOLETJA

Franca Buttolo:
VODNIKOV IN RILKEJEV SIMBOLIZEM

Jola Škulj:
SPACIALNA FORMA IN DIALOŠKOST:
VPRAŠANJE KONCEPTUALIZACIJE
MODERNISTIČNEGA ROMANA

POGOVOR
Z ELIZABETH WRIGHT

KRITIKA

KRONIKA



Svet revije: Marjana Kobe (predsednica), Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, Evald Koren, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

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

Letna naročnina 20.000 din, za študente in dijake 10.000 din

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

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije, Kulturne skupnosti Slovenije in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

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 12. aprila 1989

VSEBINA

Razprave

Majda Stanovnik: Literarnost slovenskega biblijskega prevoda v 16. in 17. stoletju	1
Katarina Bogataj-Gradišnik: Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja	23
Franca Buttolo: Vodnikov in Rilkejev simbolizem. II. Notranja zgradba Vodnikove lirike iz zbirk <i>Skozi vrtove</i> in <i>Srebrni rog</i> ter Rilkejevih <i>Neue Gedichte</i> in <i>Duineser Elegien</i>	42
Jola Škulj: Spacialna forma in dialoškost: vprašanje konceptualizacije modernističnega romana	61
Pogovor z Elizabeth Wright (Alenka Koron, Jola Škulj)	75
Kritika	
Elizabeth Wright: Psychoanalytic Criticism (Julija Uršič)	83
Lacan and Narration (Aleš Pogačnik)	86
Reed Way Dasenbrock: The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis (Vera Troha)	89
Cross-cultural Studies: American, Canadian and European Literatures 1945-1985 (Samo Krušič)	93
Terry Eagleton: Književna teorija (Igor Zabel)	96
Kronika	
Društvo za primerjalno književnost 1985-1988	100

Na literarno orientiranost vpliva že koncept biblijskega prevoda: re-formacija je odpirala širše možnosti, ker je uveljavljala integralna besedila. Slovenski prevodi Matejevega Evangelija v 16. st. zato zajemajo literarno izoblikovano vložno zgodbo o smrti Janeza Krstnika, lekcionsko selekcionirani katoliški prevodi evangelijskih odlomkov v 17. st. pa ne. Pomembno je, da so v okviru načel »zvestega« prevoda izrazito umetniško izdelani tudi primerjalni prevodi, ki sta jih upoštevala Trubar in Dalmatin (Hieronimova Vulgata, Erazmova latinska verzija, Luthrova Nemška biblija). Trubarjev (¹1555, ²1557, ³1582), Dalmatinov (1584) in nenatisnjeni Kastelčev (1680) prevod kljub nujnim sintaktičnim in leksikalnim modifikacijam uspešno obnavljajo izvornikovo precizno pripovedno konstrukcijo z menjajočimi se osebnimi in časovnimi perspektivami (narratio, sermocinatio; aitiologija, polisindeton) in jo domiselno dopolnjujejo z zvočnimi figurami (anafora, epifora, homioptoton, homoiotelevton).

Majda Stanovnik
**LITERARNOST
 SLOVENSKEGA
 BIBLIJSKEGA
 PREVODA
 V 16. IN 17.
 STOLETJU**
 I: Mt 14, 1–12

Literarna zgodovina, ki želi biti zgodovina literarne umetnosti (prim. Pogačnik, 1968; Kos, 1987), je v zadregi zaradi dejstva, da v slovenski književnosti 16. in 17. stoletja ni posvetnih literarnih zvrsti, kakršne so se takrat v številnih evropskih literaturah ne samo začele razvijati, ampak so se marsikje že vrhunsko razvile – npr. v Rabelaisovih, Cervantesovih in Shakespeareovih pripovednih in dramatskih delih. Pri nas pa še religiozno-didaktične zvrsti, npr. cerkvene pesmi (prim. Koruza, 1984), niso ravno cvetele. Osrednja literarna dela, tiskana v slovenščini v obdobju reformacije in protireformacije, so zato biblična besedila, ki pa so seveda prevedena ali zraven še prirejena, skratka, neavtohotona, po izvoru neslovenska.

Zaradi tega jih slovenska literarna zgodovina, tako kakor zgodovine drugih nacionalnih literatur, upošteva le nerada, kvečjemu kot izjeme, ki potrjujejo pravilo, čeprav sicer ne zanika, da prevodi literarnih del ohranjajo status literarnega dela in da so slovenska besedila del slovenske kulture. Ti dve očitni dejstvi namreč zasenčuje okoliščina, da se teoretični postulat o ekvivalentnosti izhodiščnega in prevedenega besedila v praksi navadno razume tako, kakor da sta si ti dve besedili nujno in vedno identični – prevod na tihem velja za popoln posnetek izvornika. Zato se zdi prosojna, neopazna, sama po sebi neobstoja stvar, ki je sploh ni treba upoštevati – čeprav je na drugi strani tudi splošno znano, da literarne umetnine v prevodih pogosto zgubijo veliko svoje izvorne literarnosti, ali če stvar obrnemo, da prevodi sorazmerno redko obnovijo literarno raven izvornika.

Na načelno vprašanje, ali prevedena literarna dela spadajo v literaturo prevodnega jezika ali ne, se torej ponuja odgovor: da, če so ustrezno prevedena. To pomeni, da je treba pač pri vsakem prevodu posebej ugotoviti, koliko so v njem z drugačnimi izraznimi sredstvi drugega jezika obnovljene literarne značilnosti izvornika, in mu glede na to priznati enako raven kakor izvorniku, ali pa tudi ne – in ga temu primerno upoštevati ali pa ne upoštevati v repertoarju umetniške literature.

Biblijo imajo literarne vede ne glede na njeno religiozno funkcijo za eno najpomembnejših literarnih del v svetovni zgodovini, izredno odmevno in vplivno tudi v poznejših obdobjih. Njeni prvi, reformacijski slovenski prevodi so tako kakor nemški in drugi nastali izrecno iz religiozno-didaktičnih nagibov in zaradi religiozno-didaktičnih potreb. Priljubljeni Trubar je poudarjal njihovo vsebinsko neoporečnost in zvestobo, to je pomensko ekvivalentnost izvornikom, medtem ko njihove literarne



oblikovanosti in z njo povezane prevodne problematike ni komentiral. To je bil dodaten razlog, da literarna zgodovina na ta vidik slovenskega biblijskega prevoda dolgo ni bila pozorna, saj se je zdelo, da literarne značilnosti zanj niso pomembne. Dejstvo, da so bili v 16. in 17. stoletju biblijski prevodi skorajda edina literarna besedila, tiskana v slovenskem jeziku, glede na siceršnjo razvitost umetniške literature v svetovnem merilu gotovo pomeni, da je bil značaj slovenske književnosti tistega obdobja v vrstnem pogledu anahronističen, zamudniški. Anahronistično pa bi se bilo danes tudi izogibati stvarnemu ugotavljanju, koliko in kako tedanji slovenski biblijski prevodi obnavljajo literarno oblikovanost izvirnikov, saj je le tako mogoče utemeljeno odgovoriti na vprašanje, ali smo s temi prevodi ne glede na njihovo primarno religiozno in didaktično funkcijo dobili umetniško oblikovana besedila ali ne.

Izhodišče za tako ugotavljanje dajejo starejše in sodobne analize, ki v bibličnih besedilih ugotavljajo postopke, kakršne sta spoznali, poimenovali in sistemizirali že antična retorika in poetika, ti dve pa sta še danes oporišči evropske literarne teorije. Retorična terminologija označuje med drugim stilistične elemente in postopke, značilne za tedanja in poznejša literarna dela, za posvetne in cerkvene literarne zvrsti, torej za besedno umetnost v vsem njenem razvoju in razponu. – Ker je retorika od antike do renesanse in še pozneje spadala med obvezne predmete splošne izobrazbe, so jo poznali in upoštevali vsi šolani ljudje, med njimi tudi znameniti prevajalci in razlagalci biblije od poliglota in esteta Hieronima (Curtius, 1954, 82–83) do učenega filologa in pisatelja Erazma Rotterdamskega in ognjevitiga pridigarja in polemika Martina Luthra, ki danes vsi veljajo za odlične literarne avtorje. Prav na njihove prevode in komentarje, zlasti na *Vulgato* in *Nemško biblijo*, pa tudi na Erazmove razlage se je izrecno opiral Trubar (Trubar, 1557; Rupel, 1966, 77), njegov prevod je bil vsaj pomagalo Dalmatinovemu, na katerega so se opirali skoraj vsi poznejši prevodi v obdobju protireformacije (Breznik, 1917, 171–172). Poleg tega so naši prvi prevajalci od Primoža do Felicijana Trubarja tudi sami poznali vsaj osnove retorike (Pogačnik, 1968; Simoniti, 1979; Rajhman 1986 a, 30–31; Pogorelec, 1986; Orožen, 1986; Stanovnik, 1987).

Ta prispevek se loteva problematike literarno-retorične oblikovanosti slovenskega reformacijskega in protireformacijskega biblijskega prevoda ob dveh krajših, toda vsebinsko zaokroženih biblijskih besedilih iz *Matejevega evangelija* v *Novi zavezi* – pripovedi o smrti Janeza Krstnika (Mt 14, 1–12; prim. priložena besedila) in paraboli, t.j. alegorični zgodbi o desetih devicah (Mt 25, 1–13).

Odlomka sta izbrana zato, ker omogočata kronološko kontinuirano, toda obdobjno diferencirano primerjavo prevodov dveh sorodnih predlog. Izvirnika sta namreč delo istega avtorja, evangelista Mateja. Napisana sta v podobnem stilu, nobeden ni obtežen niti z zamotano vsebino in s problematičnimi teološkimi sporočili niti s hermetično metaforiko in abstraktnim izrazjem. Zaradi tega ne spadata med težje prevedljiva biblijska besedila, s katerimi se teoretiki in analitiki prevoda navadno radi ukvarjajo – ne omenjajo ju npr. niti Breznik (1917, 1982) niti Nida in Taber (1969) niti Frye (1982).

Trubarjev prevod *Matejevega evangelija* je prvi slovenski natisnjeni prevod sklenjenega, integralnega svetopisemskega besedila, zato odlomki iz tega evangelija dopuščajo primerjalno analizo v celotnem časovnem razponu slovenske književnosti, vendar prav v 16. in 17. stoletju ne za oba odlomka enako.

Prvi izmed njiju (Mt 14, 1–12) se namreč pojavlja samo v integralno koncipiranih svetopisemskih prevodih, taki pa so v obravnavanem obdobju le reformacijski. Ker je Matejev evangelij izšel najprej samostojno (*Ta Evangelij svetiga Matevsha*, 1555), nato v sklopu vseh štirih evangelijev (*Ta prvi Dejl tiga Noviga Testamenta*, 1557) in končno še v celotni Novi zavezi (*Ta celi novi Testament*, 1582), je bila zgodba o Krstnikovi smrti natisnjena kar v treh Trubarjevih variantah, ki se jim je nato pridružila še Dalmatinova (*Biblia, tu je vse svetu pismu*, 1584), medtem ko v protireformacijskem obdobju ni bila objavljena nobena – ohranila se je le rokopisna varianta Matije Kastelca (1680). Prvi odlomek torej lahko opazujemo v petih variantah, ki so delo treh prevajalcev.

Drugo besedilo (Mt 25, 1–13) spada med tista, ki jih zajemajo tudi zborniki izbranih svetopisemskih odlomkov iz Nove zaveze, namenjenih pridigarjevi razlagi in pouku ob nedeljah in cerkvenih praznikih. Te zbornike je pod naslovom *Evangelija inu listuvi* uvedla med slovenske knjige šele protireformacija, medtem ko so bili drugod že prej ustaljen priročnik za duhovščino in nadomestek celotnega svetega pisma za laike. Protestanti so seveda imeli vse izbrane odlomke tako ali tako vključene v svoja celotna besedila, zato so opozarjali nanje samo v dodatnih seznamih (Smolik, 1986). Poleg petih variant prej navedenih treh prevajalcev poznamo priliko o desetih devicah še v nadaljnjih štirih: v rokopisnem prevodu *Evangelijev* po Thomasu Stapletonu neznanega avtorja in v treh tiskanih, t.j. v Juričičevi *Postilli* (1578), v Hrenovih in Čandkovich *Evangelijih inu lystuvih* (1613) in v Schönlebnovich *Evangelijih inu lystuvih* (1672), skupno torej v devetih prevodih sedmih avtorjev.

Med primerjalnimi prevodi sta poleg poznoantične Hieronimove *Vulgate* iz konca 4. stoletja in reformacijske Luthrove *Nemške biblije*, uveljavljene v drugi četrtini 16. stoletja, upoštevana še Erazmov humanistični latinski prevod iz prve četrtine 16. stoletja – tega je gotovo poznal vsaj Trubar (Simoniti, 1979) – in Bridgesov verzificirani baročno klasicistični latinski prevod iz začetka 17. stoletja. Tega naši reformatorji niso mogli poznati, medtem ko protireformatorjev že spričo avtorjeve pripadnosti reformirani anglikanski cerkvi gotovo ne bi opozarjal nase, kaj šele vabil k posnemanju, četudi bi ga poznali. Ne glede na to pa ga je zanimivo opazovati kot zgled stilistično drugače zasnovanega prevoda od drugih obravnavanih, posebno od naših sočasnih ali poznejših protireformacijskih.

1. Reformacija: zgodba o Krstnikovi smrti in Herodovi slabi vesti

Vzroke in okoliščine Krstnikove smrti sta poleg Mateja (Mt 14, 1–12) opisala še evangelista Marko (Mar 6) in Luka (Luc 3, 9). Markova varianta je najstarejša in najdaljša, Matejeva srednja, Lukova zadnja, precej krajša in vsebinsko modificirana – sodobni prevodi biblije jo zato naslavljajo s sintagmo »Herodova slaba vest«, medtem ko Phillipsov moderni angleški prevod s tem naslovom označuje tudi Matejevo verzijo.

Pripoved zbujata vtis, da opisuje resnično, zgodovinsko dogajanje, in spada med tiste, ki so še dolgo, vse do našega stoletja, zbujale pozornost in razvneemal domišljijo umetnikov – najprej mnogih srednjeveških in novoveških slikarjev, nato nekaj pomembnih romantičnih, simbolističnih in dekadencijskih pesnikov in pisateljev, za njimi pa tudi nekaj mo-

dernističnih glasbenikov. Med literarnimi obdelavami navaja Mario Praz (1931) najprej humoristično srednjeveško preinterpretacijo neznanega avtorja, na katero se je pozneje morda oprl Heine v 19. poglavju svoje ironične pesnitve *Atta Troll* (1843). Daljše, večinoma resne verzije so objavili Gustave Flaubert v noveli *Hérodiade* (*Trois contes*, 1877), Jules Laforgue v *Moralités légendaires* (1887), Oscar Wilde v tragediji *Salomé* (1893) in Stéphane Mallarmé v verzificiranem dramskem prizoru *Hérodiade* (1898). Françoise Meltzer (1987) opozarja na zanimivo verižno reakcijo medsebojnih spodbud pri francoskih likovnih in besednih ustvarjalcih ob koncu 19. stoletja: kaže, da je na Laforguea, Wilda in Mallarméja naredil močan vtis Huysmansov dekadenci roman *A Rebours* (1884), ki natančno razčlenjuje Moreaujevi slikarski upodobitvi Salome. Gustave Moreau pa je svoje znamenito olje in akvarel na temo Salominega usodnega posega v Krstnikovo življenje razstavil v pariškem Salonu leta 1876, potem ko se je s to temo nekaj časa intenzivno ukvarjal pod močnim vtisom Flaubertovega psevdodogovinskega romana o kartažanski princesi *Salammô* (1863).

V primerjavi z modernimi literarnimi obdelavami vzrokov in okoliščin Krstnikove smrti se zdi Matejeva kratka pripoved¹ skopa in suhoparna. Šele ob natančnejšem branju se pokaže, da je izredno skrbno sestavljena in da sploh ni po naključju izzvala različnih – verzificiranih, pripovednih in dramskih – predelav. Gladka in neprisiljena pripoved zajema namreč vrsto oseb in njihovih konfliktov, pokazanih v učinkovitem zaporedju in s posrečeno izbranimi, diskretnimi retoričnimi sredstvi. Potek dejanja je videti naravna posledica različnih hotenj, trenj in spopadov med nekaterimi Jezusovimi vidnejšimi sodobniki.

Matej je zgodbo o Krstnikovi smrti uvrstil približno v sredo svojega evangelija. Z njo začenja štirinajsto poglavje – biblicistika jo zato označuje kot Mt 14 (1–12) A. Za njo je v tem poglavju uvrstil še dve vsebinsko zaokroženi poročili o Jezusovih dejanjih, ki ju ne označujejo s posebnima naslovoma, pač pa samo z oznakama B in C. V kontekstu celotnega evangelija, ki opisuje predvsem Jezusovo življenje, delovanje in nauke, je to nekakšna analitična vložna zgodba – vsebinsko samostojna in oblikovno zaokrožena pripoved o prejšnjem, že minulem, toda za nadaljnji tok dogodkov še vedno pomembnem dogajanju, ker odmeva v zavesti njegovih udeležencev in vpliva na njihovo ravnanje.

Zgodbo vpenjata v osrednji tok pripovedi uvod in zaključek. Oba sta kratka – vsak obsega samo po en stavek, ki pa je le del obsežnejšega podredja ali priredja. Uvod se pravzaprav začenja s sintagmo, ki se v celotnem evangeliju večkrat ponavlja, vedno kot opozorilo, da avtor začenja novo pripovedno enoto, toda v okvirni, orientacijski časovni povezavi s prejšnjo pripovedno enoto. Gramatično je to prislovno določilo časa, v sklopu retoričnih figur je ta sintagma veljala za kronografijo:

Mt 14, 1:

Matej:	En ekéinoi tòi kairôi [. . .]
Hieronim:	In illo tempore [. . .]
Erazem:	In illo tempore [. . .]
Bridges:	Tempore [. . .] in illo [. . .]
Luther:	Zu der Zeit [. . .]
Trubar:	V tim istim času [. . .]
Dalmatin:	V tem istim času [. . .]
Kastelec:	V unim istim času [. . .]

Tega veznega člena, ki so ga vsi obravnavani prevodi obnovili, se drži neposredni uvod. Zanj je značilno, da je v njem kot sprožilec dogajanja omenjen Jezus:

Mt 14, 1:

Matej:	[...] ékousen Heródes ho tetrárches tèn akoèn <i>Iesoú</i> .
Hieronim:	[...] audivit Herodes tetrarcha famam <i>Jesu</i> .
Erazem:	[...] audivit Herodes Tetrarcha famam <i>Jesu</i> .
Bridges:	[...] Tetrarcha Herodes audivit [...] famam de <i>Jesu</i> .
Luther:	[...] kam das Gerüchte von <i>Jhesu</i> für den vierfürsten Herodes und [...]
Trubar:	[...] Vslíši Erodež Tetrarha ta glas od <i>Jezusa</i> .
Dalmatin:	[...] je glas od <i>Jezusa</i> prišal pred Erodeža Tetrarha.
Kastelec:	[...] je slišal Herodež, vjuda [= vojvoda] čez četrti dejl Judovske dežele, glas od <i>Jezusa</i> : inu [...]

Naslednjič je Jezus omenjen na koncu – kot oseba, h kateri se dejanje izteče. S tem avtor posredno, z zvočno, ne pomensko figuro opozarja, da je Jezus tisti, s katerim se v evangliju vse začne in konča:

Mt 14, 12

Matej:	[...] kai elthóntes apéggeilan tói <i>Iesoú</i> .
Hieronim:	[...] et venientes nuntiaverunt <i>Jesu</i> .
Erazem:	[...] abieruntque, et renunciarunt <i>Jesu</i> .
Bridges:	[...] Et venientes haec referebant omnia <i>Jesu</i> .
Luther:	[...] Und kamen und verkündigten das <i>Jhesu</i> .
Trubar:	[...] Natu gredo tar tu oznanjo <i>Jezusu</i> .
Dalmatin:	[...] inu so prišli inu tu oznanili <i>Jezusu</i> .
Kastelec:	[...] inu so peršli inu so <i>Jezusu</i> oznanili.

Matej obakrat omenja Jezusa na koncu stavka, t.j. na najbolj poudarjenem in zato najopaznejšem stavčnem položaju, obakrat v identični obliki, čeprav je beseda gramatično prvič v genetivu, drugič v dativu. V foničnem pogledu gre torej za popolno ponovitev – nekakšno oddaljeno epiforo. To konstrukcijo ohranjajo vsi latinski prevodi, medtem ko jo Luther spreminja: Jezusa samo v zadnjem stavku omeni na koncu, v prvem pa na sredi. Trubar je ohranil ponovitev na koncu obeh stavkov, toda v različnih sklonih z različnima obraziloma (*Jezusa*: *Jezusu*), torej ne v identični obliki. Različni obrazili imata seveda tudi Dalmatin in Kastelec, le da prvi povzema Luthrov besedni red, drugi pa po svoje spreminja besedni red in s tem poudarek zadnjega stavka. Oba torej opuščata izvirnikovo retorično kompozicijo in njen vsebinski poudarek. – Dalmatin je tako kakor Luther v uvodnem stavku postavil Jezusa na sredo, na poudarjeni konec pa tetrarha, in s tem retorično kompozicijo ter njen vsebinski poudarek razdril. Še opazneje je to storil Kastelec, ki je spremenil besedni red in s tem poudarek zadnjega stavka.

V osrednjem delu zgodbe Jezus ne nastopa. V odsotnosti njegove dominantne osebnosti razgibavajo dogajanje v kratkem besedilu štiri individualne osebe, ob njih pa še štirje skupinski subjekti. Med individualnimi osebami, ki druga drugo izzivajo k dejanjem in s tem dramatično razvijajo zgodbo, sta dva moška in dve ženski. Trije so navedeni z osebnimi imeni – to so Herod, Janez in Herodiada, četrta – Herodiadina hči, ki v tej zgodbi le izvršuje Herodove in Herodiadine želje ali ukaze in potemtakem nima vloge samostojne osebnosti, tudi lastnega imena nima. Samo atributivno, za pojasnilo, ne kot neposredno udeležena

oseba, je v izvirniku in v reformacijskih prevodih ob Herodiadi omenjen še njen prvi mož, Herodov brat Filip; Hieronim in katoliški prevodi, ki se držijo *Vulgate*, njegovo ime opuščajo. Med kolektivnimi subjekti spadata dva k Herodu – to so njegovi služabniki in gostje ob praznovanju njegovega rojstnega dne, in dva k preroku – to so njegovi učenci in nedoločno navedeni »ljudje«. Vsi so navzoči molče – kot spremstvo, poslušalstvo, občinstvo ali služinčad, niso pa brez vpliva na dogajanje: na Herodov ukaz za Krstnikovo usmrtitev najprej zaviralno vpliva ljudstvo ali množica, ki se je vladar boji, nato pa pospeševalno gostje, pred katerimi mu je nerodno preklicati izrečeno obljubo.

Gre torej za paralelno kompozicijo individualnih in kolektivnih oseb (4 + 4), med njimi pa za simetrično antitetičnost med kolektivnimi osebami (2 : 2) in za stopenjsko antitetičnost med individualnimi. Med temi sta si neposredna nasprotnika Krstnik in Herod (1 : 1), nasprotujeta si deloma tudi Herod in Herodiada s hčerjo (1 : 2), po smislu pa so v nasprotnih taborih na eni strani Krstnik in na drugi združena fronta Heroda, Herodiade in njene hčere (1 : 3). Simetrično antitetična subjekta sta si po nasprotnem vplivu na razvoj dogodkov molčeče, odsotno ljudstvo, o katerem je Herod prepričan, da noče Krstnikove smrti, in Herodiadina hči, ki z narekovanimi, ne s svojimi besedami Krstnikovo smrt nazadnje izsili.

Tri kolektivne osebe so označene direktno, s samostalniki, ki so povsebinsi vsi trije množinski, formalno pa le dva. Prevodi se tega držijo:

	<i>Mt 14, 2</i>	<i>Mt 14, 5</i>	<i>Mt 14, 12</i>
Matej:	hoi paides	ho óchlos	hoi mathetaí
Hieronim:	pueri	populus	discipuli
Erazem:	famuli	multitudo	discipuli
Bridges:	famuli	turba	discipuli
Luther:	Knechte	Volck	Jünger
Trubar:	¹ družina ^{2, 3} služabniki	ludje	¹ ti mlaši ^{2, 3} mlajši
Dalmatin:	hlapci	folk	Jogri
Kastelec:	hlapci	folk	Jogri

Vendar se pri izbiri ekvivalentov latinski prevodi razhajajo, očitno zato, ker je Erazem iskal ustrežnejše pomenske odenke. Matej namreč za besedo »ljudje«, ki jo je posrečeno izbral Trubar, ni uporabil besede »démos«, ampak »óchlos«, čemur pač bolj ustreza »multitudo« ali celo »turba« kakor »populus«. Prav tako gre za natančnejši, pomensko ustrežnejši prevod – seveda za bralce 16. stoletja – pri besedi »famuli« namesto »pueri«, za katero je po Trubarjevem nihanju med »družino« in »služabniki« Dalmatin uveljavil varianto »hlapci«. – Četrta kolektivna oseba je označena opisno, z zaimkom in atributivnim odvisnikom, t.j. s perifrazo, ki jo spet ohranjajo vsi prevodi:

	<i>Mt 14, 9</i>
Matej:	hoi synanakeímenoi
Hieronim:	ei qui pariter recumbebant
Erazem:	ei qui simul accumbebant
Bridges:	ei qui simul accumbebant
Luther:	dere die mit jm zu Tisch sassen
Trubar:	^{1, 2} ti kir so žnim per tej mizi sedeli ³ ti kir so žnim per mizi sideli

Dalmatin: ti kateri so žnim per mizi sedelij ;
 Kastelec: ti kateri so per mizi sedeli

Med individualnimi osebami pripovedovalec najprej predstavi antagoniistični moški par. Prvega omeni hierarhično višjega moža, lokalnega vladarja Heroda, katerega položaj je natančno označen s terminom tetrah. Neposredno za tetrahom je v besedilu omenjen njegov nasprotnik Janez, imenovan Krstnik. Neosebni pripovedovalec takoj pojasni njuno razmerje: Herod se Janeza očitno boji, saj mu še mrtvemu pripisuje nadnaravne zmožnosti. Takoj nato pa je Janez Krstnik pred smrtjo pokazan v izrazito podrejenem položaju – avtor s tremi glagoli dejanja nazorno opiše, kako je Herod uveljavil fizično premoč nad njim.²

Gre torej za obratno sorazmerje njune fizične in duhovne moči: Herod obvladuje Janezovo telo, Janez Herodovo duševnost. Kot nasprotnika sta si kljub vsej različnosti enakovredna, in to že pred Krstnikovo smrtjo, ki se v evangelistovi pripovedi analogno kot pozneje Jezusova prelevi iz poraza v zmago. Matej opozarja na njuno enakovrednost indirektno, s silabotoničnim paralelizmom njunih imen (oóo) in z njunimi analognimi omembami. Trizložnima osebnima imenoma ‚Herodes‘ in ‚Ioannes‘ dodaja še po dve trizložni, variantno rabljeni oznaki položaja (‚tetrarches‘ in ‚basileus‘) ali vzdevka (‚baptistes‘ in ‚prophetes‘) – torej stvarni pojasnili, ki pa hkrati zvenita kot ceremonialni oznaki, tudi zato, ker z enakimi obrazili besed v enakih sklonih (Herodes tetrarches: Ioannes Baptistes) tvorita ponavljajočo se glasovno figuro homoiopton. Le malo variirano ohranjajo to figuraliko tudi prevodi:

	<i>Mt 14, 1 (1×)</i>	<i>Mt 14, 3, 6 (3×)</i>	<i>Mt 14, 9 (1×)</i>
Matej:	Heródes ho tetrárches	Heródes	ho basileús
Hieronim:	Herodes tetracha	Herodes	rex
Erazem:	Herodes Tetrarcha	Herodes	rex
Bridges:	Tetracha Herodes	Herodes	rex
Luther:	vierfürst Herodes	Herodes	König
Trubar:	¹ Erodež četertiga dejla kral		
	^{2, 3} Erodež Tetrarha	Erodež	kral
Dalmatin:	Erodež Tetrarha	Erodež	krajl
Kastelec:	Herodež, vjuda čez četrtri dejl Judovske dezele	Herodež	krajl
	<i>Mt 14, 2, 8 (2×)</i>	<i>Mt 14, 3, 4, 10 (3×)</i>	<i>Mt 14, 5 (1×)</i>
Matej:	Ioánnes ho Baptistés	Ioánnes	ho prophétes
Hieronim:	Joannes Baptista	Joannes	propheta
Erazem:	Joannes Baptista	Joannes	propheta
Bridges:	Johannes Baptista	Johannes	propheta
Luther:	Johannes der Teuffer	Johannes	Propheta
Trubar:	Joannes Kerstnik	Joannes	prerok
Dalmatin:	Joannes Karstnik	Joannes	prerok
Kastelec:	Joannes Karstnik	Joannes	Prerok

Hieronim, Erazem in Bridges so s prevzetima, le obrazilno prilagojenima grškima izrazoma ‚tetrarcha‘ in ‚baptista‘ ohranili Matejevo po-

anto – analogijo med obema poimenovanjema, ki zaradi zamenjave vzorca *-es -es : -es -es* z vzorcem *-es -a : -es -a* ni nič manj učinkovita. Nasprotno, ker latinščina nima členov, sta zloženi imeni postali tudi silabotonično in s tem ritmično ekvivalentni, torej posebej poudarjeni enoti z enako shemo kakor znani »preprosti ritmični iztek prozne periode«, v sklopu retorike imenovan *cursus planus* (οοοοοο, lahko tudi οοοοο). – Luther je analogijo razdrl z uvedbo nemškega kalka ‚vierfürst‘, Trubar je po začetnem omahovanju – v svoji prvi verziji, t.j. v *Matevževem evangeliju* (1555) je namreč ‚tetrarha‘ prevedel z okornim in ne ravno jasnim opisom ‚četertiga dejla kral‘ – že v naslednji verziji, v *Prvem delu novega testamenta* (1557), prevzel latinščini, a tudi slovenščini prilagojeni grški izraz ‚tetrarha‘ in tako ohranil izvirkovo ritmično figuro. Enako, torej ne po Luthrovem, ampak po Hieronimovem, Erazmovem in Trubarjevem zgledu, je ravnal Dalmatin. Kastelec pa figure ni obnovil in je ‚tetrarha‘ prevedel s še daljšim, samovoljno razširjenim pojasnjevalnim opisom ‚vjuda [= vojvoda] čez četrti del Judovske dežele‘, ki sta ga Trubar in Dalmatin navedla v opombi, ne pa uporabila v prevodu.

Ženski par je opisan drugače od moškega, ki ga označujeta poklic in družbeni položaj. Herodiado in njeno hčer identificirajo sorodstvena in zakonska razmerja, hčer dodatno še okvirna starostna kategorija. Tudi tega so se prevajalci držali:

	<i>Mt 14, 3</i>	<i>Mt 14, 8, 11</i>
Matej:	Herodiàs (he) gynè Philíppou toú adel-phoú autoú	he méter
Hieronim:	Herodias uxor fratris sui	mater
Erazem:	Herodias uxor Philippi fratris sui	mater
Bridges:	Herodias quae uxor fuit Philippi ipsius fratris	mater
Luther:	Herodias seines bruders Philippus Weib	Mutter
Trubar:	Erodiada nega brata Filipova žena	mati
Dalmatin:	Erodiada njegovega brata Philippa žena	mati
Kastelec:	Erodiada njegovega brata žena	mati
	<i>Mt 14, 6</i>	<i>Mt 14, 11</i>
Matej:	he thygáter tês Herodiádos	tò korásion
Hieronim:	filia Herodiadis	puella
Erazem:	filia Herodiadis	puella
Bridges:	filia Herodiadis	puella
Luther:	die tochter der Herodias	Meidlin
Trubar:	te Erodiade hči	deklica
Dalmatin:	te Erodiade hči	deklica
Kastelec:	te Erodiade hči	deklica

Pripovedovalec v besedilu opisuje delovanje, stališča in duševna stanja navedenih oseb, vmes pa jim tudi prepušča besedo in njihove izjave navaja neposredno, v obliki premega govora. To povečuje verjetnost pripovedovanja in zbuja vtis, da gre za natančno opisovanje resničnega, zgodovinskega dogajanja, dejansko pa je seveda le pripovedniško sredstvo, ki prispeva k učinkovitosti zgodbe. Antična teorija pripovedništva je ta vmesni postopek med opisnim pripovedovanjem in neposrednim nastopanjem oseb, značilnim za dramatiko, označevala z izrazom *ethopoiia* ali *sermocinatio*.

V zgodbi o Krstnikovi smrti so trije premi govori: prvi je Herodov, drugi Janezov, tretji je po smislu Herodiadin, vendar ga dejansko izreče njena hči – govori ga torej nekakšen duet hierarhično manj pomembnih, toda za razplet zgodbe odločilnih ženskih oseb, ki skupaj uveljavita svojo voljo proti obema moškima.

Herodove uvodne besede začenjajo zgodbo z epilogom. Izrečene so a posteriori, vse nadaljnje besedilo je njihova razlaga, retrospektivna pripoved o prejšnjih, med seboj kavzalno povezanih dogodkih, podobna analitični tehniki razvoja dejanja v antični tragediji. Ker je v besedilu omenjeno, da Herod govori služabnikom, bi njegov premi govor lahko imeli za figuro, imenovano nagovor ali apostrofa. Toda omemba poslušalcev – služabnikov je predvsem oznaka Herodovega vladarskega položaja in zraven kvečjemu izgovor za dozdevno avtentično citiranje njegovih besed, ki pa dejansko niso nikomur namenjene, saj izražajo le panično, zmotno razlago novice, razlago, ki mu jo ob spominu na Krstnikovo grozno smrt narekuje »slaba vest«. Nadaljnje besedilo namreč ne omenja nobene reakcije poslušalcev na njegovo trditev, ki torej ni sestavni del dialoga, ampak monološka izjava – spontan vzklik ali eksklamacija. To so retoriki uvrščali med stavčne figure:

Mt 14, 2

- Matej: Hoútós estin Ioánnes ho Baptistés, autòs egérthe apò tòn nekrôn, kaì dià toúto hai dynámeis energoúsin en autô.
- Hieronim: Hic est Joannes Baptista: ipse surrexit a mortuis, et ideo virtutes operantur in eo.
- Erazem: Hic est Joannes Baptista, is surrexit a mortuis, et ideo virtutes agunt in illo.
- Bridges: [. . .] Johannes,
Hic Baptista (ait) est: ut qui de morte peremptis Surrexit, virtutes ergo et agunt in eodem.
- Luther: Dieser ist Johannes der Teuffer. Er ist von den todten auferstanden darumb tut er solche Thatten.
- Trubar: Leta je Joannes Kerstnik, on je od smrti vstal, zatu so nega dela taku silna.
- Dalmatin: Leta je Joannes Karstnik: on je od smrti gori vstal, zatu on dela takova močna dela.
- Kastelec: Leta je Joannes Karstnik: on je od smrti gori vstal, inu zatu muč imajo skuzi njega ta kraftna čudesa.

Učinek te eksklamacije povečujejo evfonične ponovitve, t.j. ujemanje glasov in zlogov v zvočnih figurah – asonancah, parehezah (parechesis), homoiopotih in homoiotelevtih.

V Hieronimovem prevodu se na štirih ključnih mestih, trikrat v besedah na začetku in enkrat na koncu stavka, pojavi naglašeni vokal *i* (*hic*, *Baptista*, *ideo*, *ipse*), zraven pa še štirikrat v nenaglašanih zlogih (*surrexit*, *mortuis*, *virtutes*, *in*). Dvakrat je ujemanje poudarjenega *i* okrepljeno še z vokalnim ujemanjem sosednjega zloga; prvič gre za vokal *e* (*hic est* – *ipse*), drugič za diftong *eo* (*ideo* – *in eo*), obakrat pa pravzaprav tudi za onomatopoetično nakazovanje vzklika, izrečenega z zvišanim glasom. Podobno velja za le malo spremenjeni Erazmov prevod, manj pa za znatneje modificirani Bridgesov.

Luther ima najprej analogno dvožložno vokalno ujemanje, ki je zelo blizu epifori (*dieser ist* – *er ist*), nato pa homoiotelevton (*todten* – *auf-*

standen – Thatten), ki ga krepí še razširjena aliteracija (Teuffer – totten – tut – Thatten).

V slovenskih prevodih je tovrstnega glasovnega ujemanja manj, je pa izrazito in funkcionalno. Trubar poudarja zaključno trditev s homoiotelevtoma, t.j. z ujemanjem dvojic naglašene in nenaglašene vokala (*e-a*) v sintagmi nega dela, in nenaglašene in naglašene vokala (*a-u*) v besedah *zatu – taku*.

Dalmatin razširi glasovno ujemanje na raven celih besed in naredi antistazo s homonimoma dela – della, med njiju pa vrine še homoiotelevton takova močna, s čimer zaključno trditev močno poudari.

Kastelec izpelje asonančno ujemanje vokalov *i* in *u* v zaključnem stavku periode: *inu zatu muč imajo skuzi* [. . .] čudesa; temu dodaja še dvozložni homoiotelevton s poudarjenima *e* in nepoudarjenima *a* (njega – čudesa).

Naslednji premi govor navaja besede Herodovega nasprotnika, Janeza Krstnika. Te po pomenu in učinku niso monološke: namenjene so Herodu, zadevajo pa vzrok njunega nasprotja – Herodovo zvezo z bratovo ženo Herodiado, zvezo, kakršna po večkrat ponavljani svtopisemski zapovedi o dosledni monogamnosti (prim. Mt 5, 32; Mt 19, 9) ni dovoljena. Zato, kakor kmalu zvemo, prizadenejo tudi Herodiado in zbudijo v njej maščevalnost. Nasprotno od sorazmerno gostobesedne, tristavčne Herodove eksklamacije in nasprotno od Krstnikove lastne, v enem prejšnjih poglavij Matejevega evangelija (Mt 3, 1–12) navedene bobneče pridige, obsega ta premi govor kratko, toda ostro, povsem nedvoumno sodbo, pravzaprav prepoved, ki se v repertoarju retoričnih figur imenuje dehortatio:

Mt 14, 4

Matej:	Ouk éxesti soi échein autén.
Hieronim:	Non licet tibi habere eam.
Erazem:	Non licet tibi habere eam.
Bridges:	Tibi non licet hanc uxorem fratris habere.
Luther:	Es ist nicht recht das du sie habest.
Trubar:	Onu nej prou, de ti no imaš.
Dalmatin:	Tu nej prou, de ti njo imaš.
Kastelec:	Nej prou de ti njo imaš.

Hieronim je ta stavek izoblikoval v dveh izokolonih (óóóó óóóó), ki se skoraj docela ujemata z že omenjeno ritmično shemo prerokovega polnega imena (Joannes Baptista : óóóóóó). Janezovo svarilo je torej ritmiziral in s tem dodatno, čeprav le indirektno poudaril. Erazem Hieronimovega prevoda tu ni spreminjal. Bridges je učinek kratke obsodbe razbrazil z vstavitvijo mašila (hanc) in zamenjavo dvozložnega osebne zaimka (eam) s petzložno sintagmo (uxorem fratris), ki deluje kot odvečna, ne retorično funkcionalna ponovitev pravkar navedenega pojasnila o Herodiadi, čeprav tu ne opredeljuje Herodiadine osebe, ampak opozarja, kaj je vzrok za Krstnikovo obsodbo Herodove zveze z njo. – Drugi prevajalci ritmiziranja niso obnovili, Janezovo izzivalno ugotovitev pa so poudarili s simetričnima besednima poudarkoma na koncu glavnega in odvisnega stavka v tem kratkem podredju (prou – imaš).

Tretji, ženski premi govor ni neposredno dialoški, z vsebinskega vidika pa vendarle je, saj gre dejansko za dvojen odgovor: navezuje se na

Herodovo izjavo, da bo nečakinji-pastorki izpolnil kakršnokoli željo, ker mu je ugajal njen ples – čeprav o tej izjavi pripovedovalec samo poroča in je ne navaja v obliki premega govora; hkrati pa je tudi maščevalna reakcija na Krstnikovo dogmatsko obsodbo Herodovega in Herodiadinega zasebnega razmerja, obsodbo, ki jo je avtor učinkovito izoblikoval v pravkar obravnavanem direktnem govoru, dehortaciji.

Premi govor Herodiadine hčere je sestavljen prav tako premišljeno in učinkovito kakor prejšnja dva. Začne se s terjatvijo »daj mi«, ki glede na Herodovo prejšnjo ponudbo ali obljubo učinkuje kot naraven, pričakovan odgovor. Nato njene besede pretrga naknadna, t.j. inverzna napoved premega govora, ki ga pripovedovalec navadno postavi pred začetek citiranih besed. Ta vrivek ustvarja zarezo, premolk po nakazani, a še ne konkretizirani zahtevi Herodiadine hčere, po besedah, ki zbudi jo zanimanje in pričakovanje, kaj bo hotela dobiti od Heroda. Toda tudi po premolku tega ne pove takoj, temveč stopnjuje napetost in najprej določi, kje, kdaj in kako naj ji kralj izpolni še ne izraženo željo: »tukaj« je po smislu krajevno in časovno določilo, saj pomeni »tukaj in zdaj«, na samem praznovanju kraljevega rojstnega dne; »na pladnju«, »na krožniku«, pač v nekakšni posodi, ki je ob take vrste praznovanju pri roki. Vse to ni videti nič posebnega, učinkuje kot retorično zavlačevanje pred izrekom poglobitnega – namreč zaželenega predmeta. Tega govoreča oseba navede na koncu svojega premega govora: Herodiadina hči po materinem navodilu zahteva glavo, in čisto nazadnje pove še to, čigavo. Šele potem, ko je želja v celoti izrečena, se pokaže, kako kruta in krvoločna je bila prej na videz nedolžna konkretizacija »tukaj na pladnju«. Učinek tega določila je torej drugačen, dokler ne vemo, na kaj se nanaša, kakor takrat, ko to zvemo, in o tej spremembi je mogoče reči, da ni samo retorična, ampak v pravem pomenu besede dramatična. Vsekakor pa gre spet za stavčno figuro, v retoričnem izrazoslovju imenovano optatio, ki jo z notranjim razporedom in dramatičnimi učinki vred ohranjajo vsi obravnavani prevodi, le da razen vseh treh latinskih opuščajo inverzno napoved po uvodnem delu premega govora:

Mt 14, 8

- Matej: Dós moi, phesin, hôde epi pínaki tèn kephalèn Ioánnou toú Baptistoú.
 Hieronim: Da mihi, inquit, hic in disco caput Joannis Baptistae.
 Erazem: Da mihi, inquit, hic in patina caput Joannis Baptistae.
 Bridges: [...] mihi (ait) largire Johannis
 Hic caput in patina Baptistae.
 Luther: Gib mir her auff eine Schüssel das heubt Johannis des Teuffers.
 Trubar: Daj meni tukaj veni skledi tiga Joannesa Kerstnika glavo.
 Dalmatin: Daj meni letu v'eni skledi, Joannesa Karstnika glavo.
 Kastelec: Daj meni letukaj v'skledo glavo Joannesa Karstnika.

Prevajalci tudi to preračunano optacijo enako kakor Herodovo absurdno eksklamacijo in Janezovo dogmatsko dehortacijo poudarjajo še z dodatnimi retoričnimi sredstvi na nepomenski, fonični ravni, predvsem s ponavljanjem posameznih glasov ali glasovnih sklopov.

Hieronim tako kakor v Herodovi eksklamaciji onomatopoeično nakazuje govorjenje z zvišanim glasom, v napetosti in razburjenju, s kopičenjem poudarjenih in nepoudarjenih vokalov, i': m̄hi inquit hic in dis-

co [...] Ioannis Baptistae; ti obdajajo glasovno drugačno in zato kontrastno poudarjeno besedo *caput*. – Erazem in za njim Bridges sta z izbiro samostalnika ‚patina‘ namesto ‚discus‘ za izvornikov ‚ho pínaks‘ uvedla ujemanje glasov *a*, *p* in *t* v ključnih besedah *patina* – *caput* – *Baptistae*.

Luther je ravnal podobno, toda manj izrazito. V njegovem prevodu sta aliterirani nemški besedi *her* in *heubt*, ujemata se poudarjena diftonga v besedah *heubt* in *Teuffers*, tako da so pomensko poudarjene besede *her* – *heubt* – *Teuffer* kljub vmesnim besedam zvočno povezane.

Trubar umetelno povezuje uvodne besede z dvema prepletajočima se homoiotelevtoma: ‚*daj* – *tukaj*‘ in ‚*meni* – *veni* – *skledi*‘, ‚glavo‘ pa postavi na poudarjeni konec stavka.

Dalmatinov prevod se večidel ujema s Trubarjevim; ker pa besedo ‚*tukaj*‘ opušča, beseda ‚*daj*‘ zgubi zvočni odmev in tako se Trubarjev homoiotelevton zgubi.

Kastelčev prevod ga malo spremenjenega spet obnavlja v besedah *daj* – *letukaj*, zato pa leksiko in besedni red spremeni drugod in homoiotelevton ‚*meni* – *veni* – *skledi*‘ nadomesti s šibkejšima, enozložnima homioptotoma ‚*skledo* – *glavo*‘ in ‚*Joannesa* *Karstnika*‘.

Vsebinsko in kompozicijsko poudarjena mesta torej vseskozi podpira spremljava zvočnega okrasja. Evfonična retorična sredstva so značilna ne samo za premi govor (*sermocinatio*), temveč tudi za pripoved (*narratio*), se pravi za celotno besedilo. Izrazita je tudi ritmična intonacija besedila – občasno ponavljanje izokolona (o)óóóóó, ki je na zaključku periode imenovan *cursus planus*. Pojavlja se ne samo v imenu osrednje osebe, t.j. Janeza Krstnika, in v njegovem premem govoru, ampak tudi drugod, skupaj okrog dvajsetkrat. Približno toliko jih imata tudi Hieronimov in Erazmov prevod, medtem ko jih Luthrov premore nekako pol manj. Trubarjev in Dalmatinov prevod sta v tem pogledu ob boku Luthrovemu, Kastelčev pa jih ima nekaj več.³

Izokoloni se v precejšnji meri ujemajo z besednimi mejami, čeprav ne popolnoma; včasih so besede za kakšen nenaglašen (kratek) zlog pred prvim naglašenim (dolгим) daljše, kar pa sheme (o)óóóóó ne spreminja. Te ritmično organizirane besedne enote v izvorniku in v latinskih prevodih, posebno v Hieronimovem, večinoma poudarjajo zaključne dele stavkov.

V Luthrovem in v slovenskih prevodih pa manj izrazito ritmizirano odtehtajo pogosteje poudarjeni začetki stavkov. Retorično sredstvo za tovrstni poudarek je ponavljalna figura anafora. Za obravnavane prevode – razen za Bridgesovega, ki zaradi metruma včasih potrebuje mašila – je značilno, da se v njih ne ponavljajo pomensko odvečne besede. Funkcija ponavljanja torej ni samo evfonična, ampak ostaja hkrati tudi vsebinska, pravzaprav logično-gramatična, saj so anafore sestavljene skoraj izključno iz prirednih in podrednih veznikov.

Kakor je bilo že omenjeno, je prvi del zgodbe, tisti, ki neposredno sledi uvodu (Mt 14, 3–5), pripovedovan retrospektivno. Pripovedovalec vse, kar pove, pojasnjuje z opisom prejšnjih dogodkov: Herodov uvodni vzklík razloži z njegovo nasilnostjo – s tem, da je Herod nekoč prej vrgel Janeza v ječo; to pa je storil zato, ker mu je Krstnik branil imeti Herodiado in si s tem lastil pravico razsojanja o zadevah, ki naj bi sodile v kraljevo, ne v prerokovo pristojnost. Zaradi tega bi ga Herod takrat najrajši ubil, vendar tega ni storil, ker se je bal ljudstva, pravzaprav javnega mnenja. To je povedano v sklopu stavčnih konstrukcij, oprtih na verigo vzročnih veznikov:

	<i>Mt 14, 3</i>	<i>Mt 14, 4</i>	<i>Mt 14, 5</i>
Matej:	(gár) – diá	(gár)	kaí – hóti
Hieronim:	enim – propter	enim	et – quia
Erazem:	nam – propter	enim	et cum – propterea
Bridges:	namque – causa	(quippe)	atque
Luther:	denn – wegen	denn	und – aber – denn
Trubar:	zakaj – za volo	zakaj – oli	inu – oli – zakaj
Dalmatin:	zakaj – za volo	zakaj – ali	inu – ali – zakaj
Kastelec:	zakaj – za volo	zakaj – ali	ali – zakaj

V srednjem delu (*Mt 14, 6–9*), ki ga Luther začenja z novim odstavkom, se vzročno pojasnjevanje dogajanja s preteklimi dogodki konča. Dejanje se obrne iz regresivne v progresivno smer, položaj pa slej ko prej ostane konflikten: Herod sicer nerad, »žalosten« (contristatus, trawrig), danes bi morda rekli razdvojen ali preplašen, nazadnje vendarle da Janeza obglaviti, ker je Herodiadini hčerki nehote sam dal priložnost, da je to izsilila od njega. Tu odvisniki v stavčnih periodah prehajajo v protivno-posledične in uvajajo jih ustrezni vezniki:

	<i>Mt 14, 6</i>	<i>Mt 14, 7</i>	<i>Mt 14, 8</i>	<i>Mt 14, 9</i>
Matej:	–	Hóthen	dé	kaí – diá
Hieronim:	autem	unde	at	propter – autem
Erazem:	cum autem	unde cum	at	Et – attamen propter
Bridges:	quando	inde	sed	sed propter – propter
Luther:	aber	darumb	und als	doch – und
Trubar:	pak	zatu	pag	oli za volo
Dalmatin:	pak	zatu	inu	oli viner za volo
Kastelec:	ali	zatu		za volo – pak

Dejanje torej poteka kot splet vzrokov, ki privedejo do Krstnikove smrti, take vrste pripovedovanje pa so imeli nekateri avtorji, npr. Quintilian, za retorično figuro ratio ali aetiologia (Lausberg, 1960, 430).

Zaključni del (*Mt 14, 10–12*) obsega pripovedovalčevo poročilo o Herodovem ukazu za usmrnitev in ravnanje s Krstnikovim truplom. Izoblikovano je v treh prirednih stavčnih periodah, retorično izdelanih kot continuatio s polisindetonom. Trubar je opazil, kako se polisindeton v izvorniku stopnjuje, in ga je tako kakor Luther na koncu (*Mt 14, 12*) še okrepil: oba sta grške in latinske deležniške konstrukcije razvezala v samostojne priredne stavke. Sicer pa je prav tu spet videti, da je Trubar upošteval poleg Hieronimovega tudi Erazmov latinski prevod, tako kakor najbrž pred njim že Luther. Erazem namreč rabi več prirednih veznikov kakor Matej in Hieronim, vendar jih variira (ac, atque), ne pa dodaja enake (et). Analogno tudi Trubar ne ponavlja samo veznika ‚in‘, ampak ga variira z vsebinsko modificiranim ‚nato‘ in s sinonimnim ‚ter‘, tako kakor že v prvem polisindetonu (*Mt 14, 3*; prim. op. 2):

10. Inu on pošle
tar odseka Joannesu glavo v ti ječi
11. Inu nega glava je bila semkaj pernesena v eni skledi,
inu je dana tej deklici,
inu ona to nese suji materi.

12. Inu nega mlaši prido
 tar vzdigno nega telu /³inu vzdignejo tu nega telu
 inu je pokopajo.
 Inu prido /³Natu gredo
 tar tu oznanijo Jezusu.

Dalmatin je monotonijo prirednih ,inu' v začetku zadnjega priredja pretrgal malo drugače, s časovnim prislovom ,tedaj', medtem ko se je Kastelec očitno držal le starejših vzorov – Mateja in Hieronima – in zato obdržal samo ponavljajoči se ,in', ne da bi ga variiral s sinonimi. Na preglednici sta število in variiranost prirednih veznikov v polisindetonihi videti takale:

	Mt 14, 3	Mt 14, 10	Mt 14, 11	Mt 14, 12
Matej:	1	1	3	3
Hieronim:	2	2 (1 + 1)	3	3
Erazem:	2 (1 + 1)	1	3 (1 + 1 + 1)	4 (3 + 1)
Luther:	1	2	3	5 (4 + 1)
Trubar:	2 (1 + 1)	2 (1 + 1)	3	5 (3 + 2)
Dalmatin:	1	2	3	4
Kastelec:	2	2	3	4

Tudi v zaključnem razpletu dogodkov (Mt 14, 10–11) in v epilogu (Mt 14, 12), pripovedovanem s polisindetično oblikovanimi stavčnimi periodami, so poleg izrazite anafore z gramatično-retorično funkcijo v vseh prevodih uporabljene še druge retorične figure.

Hieronim ima več homoiotelevtov, npr. neposredno povezanega *et alatum est – et datum est*, in nekaj prepletajočih se: *discipuli eius tulerunt corpus eius; accedentes – venientes; tulerunt – sepelierunt – nunciaverunt*.

Erazem nekoliko spreminja leksiko, ker išče izvirniku, pa tudi svojemu času ustreznejše pomenske odtenke in sinonimne variante. Te še danes veljajo za stilistične izboljšave (Kelly, 1979, 74, tudi 170), vendar v primeri s Hieronimom spreminja tudi besedni red, stavčne poudarke in ritem, pri čemer reducira zvočne figure.

Luthrov prevod ima podobna besedna, zlogovna in vokalna ujemanja kakor Hieronimov, večinoma spet pri glagolskih oblikah: *und schicket – und entheubtet – Heubt; getragen – gegeben; Mutter – Jünger; kamen seine – namen seinen – kamen; und begruben – und verkündigten*.

Trubar je izbral vsebinsko ustrezno slovensko leksiko in s tankim posluhom izrabil njene možnosti za celo vrsto homioptotov in homoiotelevtov: *veni skledi: nega – nega; glava – dana; prido – vzdigno – prido; pokopajo – oznanijo*. V nekoliko redigiranem besedilu za tretji natis v *Celem Novem Testamento* evfonije ni prizadel, le da je zapovrstna ujemanja (AAAbb) delno spremenil v izmenična ali oklepajoča (AbbAA): *prido – vzdignejo – pokopajo – oznanijo*. V tem prevodu je uporabil tudi ritmično ujemajoči se daktilski (óoo) in zraven še delno asonirani (e-i : e-i) besedni par *deklici – materi*. Dalmatin in Kastelec sta Trubarjevo leksikalno rešitev sicer prevzela, njen ritmični učinek pa sta oslabila s spremembo besednega reda. Veliko pozneje je to besedno dvojico uporabil Prešeren v verzu »meni mladi *deklici, neporočeni materi*« (*Nezakonska mati*) in jo dopolnil še z aliteracijo (*meni mladi . . . materi*) in notranjo rimo (*meni – neporočeni*).

Dalmatin je prevzel od Trubarja ponavljalno figuro *perneseni v eni skledi*, sicer pa je uvedel več svojih: *je tje – je vječi*; *glava – dana*; njegovi *Jogri*. Zaključni polisindeton je kot anaforo okrepil še z enozložno enklitiko *,so'*, tako da se predzadnji trije stavki začnejo z *,inu so'*, zadnji pa je tako kakor pri Trubarju drugačen od prejšnjih treh, vendar tudi različen od Trubarjevega: v njem je kontinuirani anafori z veznikom *,inu'* dodan še homoiotelevton, ali po novejši terminologiji asonanca na vokal *,u'*: *inu tu – Jezusu*.

Kastelčev prevod večji del ponovitev prevzema po Trubarjevem in Dalmatinovem (v eni skledi; deklici – materi; njegovi *Jogri*; trojna anafora z *,inu so'*), dodal je le uvodno analogijo zaključni anafori – kombinacijo *,inu je'* v prvem priredju tega sklopa.

Po vsem tem je pač očitno, da je zgodba o smrti Janeza Krstnika v izvorniku in v prevodih izoblikovana literarno, umetniško.

Evangelist Matej jo je izdelal kot samostojen vložek, ki pa je funkcionalno vpet v celoto. Glavna, čeprav ne kontinuirana, ampak velikokrat pretrgana pripovedna linija evangelija je Jezusova biografija, njena spremljava in podrejena paralela je Krstnikova biografija. Ta je prav tako fragmentarna, toda veliko krajša, manj podrobna, zajeta le na stičiščih z Jezusovo. Ta stičišča so za učinek celote pomembna, ker poudarjajo avtorjevo sporočilo z dveh perspektiv: Jezus in Janez se ukvarjata z enako dejavnostjo – oba sta preroka in učitelja, vizionarja in moralista; obema pripisujejo nadnaravne zmožnosti in oba nastopata s podobnih ali celo enakih nazorskih izhodišč. Oba sta za svojo okolico nenavadni, skrivnostni osebnosti, ki ju pogosto zamenjujejo, in po tem sta podobna marsikaterim pravljичnim, bajeslovnim in literarnim junakom.

Zgodba o Krstnikovem koncu je poseben del njune paralelne življenjske zgodbe: Krstnik umre nasilne, krvave, grozne smrti, kakor pozneje Jezus. Na eni strani je torej ta zgodba dopolnilo in zaključek Krstnikove biografije, na drugi strani pa kot paralela poznejšemu zaključku Jezusove biografije indirektna napoved razpleta glavnega pripovednega toka: ima torej hkrati funkcijo epiloga in prologa. Čeprav sama po sebi ni videti prav nič metaforična, ampak stvarno historio-grafska, ima v sklopu celote večpomensko, poleg denotativne tudi simbolno razsežnost.

Za razumevanje te zgodbe kot dela celotnega evangelija je torej odločilno poznavanje tega, kar je o Janezu Krstniku in njegovem razmerju z Jezusom povedano drugod, obsežneje (Mt 3; 11, 2–19) ali mimogrede (Mt 4, 12; 9, 14; 21, 25–26). Na kratko, v nekakšnem povzetku bistvenega, pa Matej s Herodove perspektive omenja povezanost osrednje evangeljske osebe s svojim prerokom tudi v začetku obravnavane vložne zgodbe: v Herodovi zavesti sta njuni osebi povezani, izenačeni, zamenljivi. Vzrok za tako sklepanje je na realni, racionalni ravni Herodova nepoučenost, in na prav tako realni čustveni ravni »slaba vest« zaradi tega, ker je zlorabil oblast nad prerokovim telesom in fizičnim življenjem, ter strah pred posledicami umora, nezavedno pričakovanje nasprotnikovega maščevanja. Toda v kontekstu evangelistovih sporočil je mogoče razbrati, da napačno sklepanje morilskega oblastnika vendarle ni brez globlje podlage, saj se njegova slutnja, da gre pri Krstniku kot Jezusovem dvojniku za nekaj posebnega, za nekaj, kar presega vsakdanje dogajanje in empiristične razlage, dejansko ujema z avtorje-

vim stališčem. V širši povezavi je besedilo torej spet večpomensko, Herodovo spontano sklepanje je hkrati zgrešeno in pravilno.

Vložno zgodbo torej povezuje s celotnim evangelijskim besedilom razmerje med Jezusom in Janezom Krstnikom, ki je obdelano v drugih segmentih evangelija. Za potek in organizacijo te zgodbe pa je odločilen prerokov konflikt s tremi osebami, ki nastopajo samo v tem odlomku, vse tri kot Krstnikovi sovražniki, vendar ne brez medsebojnih trenj.

Krstnikov odločilni nasprotnik je Herod, tu imenovan tetrah. Po tem nazivu se loči od svojega očeta, judejskega kralja Heroda, ki je Jezusu že kot novorojenčku stregel po življenju in zato dal poklati vse betlehemske dečke pod dvema letoma starosti (Mt 2, 16). Tetrah Heroda imenujejo zgodovinski viri Herod Antipas ali samo Antipas, Matej pa s svojim poimenovanjem posredno opozarja na enako ravnanje obeh Herodov in na njuno analogno vlogo v Jezusovem in Krstnikovem življenju: tako kakor sta si podobni njuni življenjski zgodbi, je podobno tudi ravnanje njunih vladarskih preganjalcev, tetrah Herod je torej nekakšen alter ego Heroda Velikega.

Najbolj očitno pa sta v samem besedilu vložne zgodbe izenačeni Krstnikovi sovražniki, ženski protagonistki: Herodiadina hči, ki neposredno zahteva in dobi Krstnikovo glavo, sploh ni omenjena z imenom in se Krstniku izrecno maščuje kot materin alter ego. A tudi Herodiada je samo Herodova last – in to Krstnika moti le zato, ker je moževa bivša svakinja, saj je bila prej žena njegovega starejšega brata Filipa, ne moti pa ga, ker je hkrati Herodova nečakinja, saj je hči najstarejšega brata obeh svojih mož, Aristobula (Calvocoressi, 1988, str. 24–25, 82, 247). Pri tem mu zanjo pravzaprav sploh ne gre: njegova tarča, naslovljenec njegovih očitkov je Herod, Herodiada je samo njihov vzrok. Z njo se prerok ne pogovarja, z njenim stališčem ne računa, ne obravnava je kot osebo, ampak kot predmet – toda Herodiada ima izrazito stališče in ga tudi samostojno, brezobzirno in iznajdljivo uveljavi, brž ko se ji ponudi priložnost za to.

Zgodba je torej organizirana kot prikaz konfliktov med osebami in pripoved o posledicah njihovih medsebojnih nasprotij. Poročanje o dogajanju avtor učinkovito prepleta z navajanjem premih in odvisnih govorov, in tako kompozicijo ohranjajo tudi vsi prevodi, na katere se je opiral Trubar. Hieronimova *Vulgata*, Erazmova latinska verzija in Luthrova *Nemška biblija* so vsaka zase dognano – in nedvomno prav zaradi tega vsaka v svojem času in okolju tako odmevno – umetniško besedilo. To, da je Trubar imel ob nastajanju svojega prevoda pred sabo ravno te zglede, čeprav bi si lahko izbral kakšne druge, ne govori samo o njegovi nazorski orientaciji, ampak tudi o njegovem literarnem posluhu. Tega je izpričal tudi z izvirnimi zvočnimi figurami, z iznajdljivo izrabo možnosti pomensko ustrezno izbrane ter morfološko in sintaktično spretno urejene slovenske leksike. Njegova retorična figuralka je funkcionalno analogna figuralki zvočno različnih, a pomensko ujemaajočih se primerjanih drugojezičnih verzij Matejeve zgodbe.

Zaradi teh lastnosti je Trubarjev prevod postal nepogrešljiva opora poznejšim slovenskim – neposredno Dalmatinovemu, posredno, prek Dalmatinovega, nato tudi poznejšim. Dalmatinov se med drugojezičnimi sicer močnejše opira na Luthrovega, Kastelčev pa na Hieronimovega, kar se pozna tudi njenemu različnemu uveljavljanju figurlike.

Analizirani odlomek kaže, da so slovenski biblijski prevodi v obdobju reformacije ne glede na medsebojno različnost uresničevali Trubar-

jevo programsko zvestobo izvirniku in da te načelne opredelitve niso razumeli enostransko, le kot obvezo za ustrezno vsebinsko rekonstrukcijo izvirnika, ampak v celoti, saj so uspešno obnovili tudi njegovo literarno zgradbo in retorične učinke.

(Konec v prihodnji številki)

OPOMBE

Razprava je dopolnjen referat (*Literarna retoričnost v slovenskem reformacijskem in protireformacijskem bibličnem prevodu*), ki je bil prebran 3. julija 1987 na znanstvenem simpoziju »Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi«.

Zahvaljujem se prof. Francetu Novaku (Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU), ki mi je prijazen olajšal dostop do kopij slovenskih protestantskih tiskov; mag. Marjeti Šašel-Kos za pregled transkripcije in razlage grškega izvirnika; kolegici Vlasti Pacheiner-Klander in članom uredniškega odbora »Primerjalne književnosti« za kritično branje rokopisa.

¹ Prim. sodobni prevod dr. Franca Rozmana v *Svetem pismu nove zaveze*, 1984, str. 60–61:

¹Ob tisti priložnosti je četrtni oblastnik Herod slišal, kar so govorili o Jezusu. ²Rekel je svojim dvorjanom: »To je Janez Krstnik! Vstal je od mrtvih in zato deluje v njem čudežne moči.« ³Herod je namreč dal Janeza prijeti, ga vkleniti in vreči v ječo zaradi Herodiade, žene svojega brata Filipa, ⁴ker mu je Janez rekel: »Ni ti je dovoljeno imeti.« ⁵Herod ga je umoriti, a se je ustrašil ljudstva, ker je imelo Janeza za preroka. ⁶Ko je Herod obhajal rojstni dan, je Herodiadina hči plesala pred njim in mu je bila tako všeč, ⁷da ji je s prisego obljubil dati, karkoli bi si zaželela. ⁸Ona pa je na materino prigovarjanje rekla: »Daj mi pri prči na pladnju glavo Janeza Krstnika.« ⁹Kralj se je razžalostil, toda zaradi prisega in gostov jo je ukazal dati. ¹⁰Poslal je obglavit Janeza v ječi. ¹¹Prinesli so na pladnju njegovo glavo in jo dali deklici, ta pa jo je odnesla materi. ¹²Prišli so Janezovi učenci, vzeli truplo in ga pokopali, potem pa šli in to sporočili Jezusu.

² Prim. *Mt 14, 3*:

Matej: Ho gâr Herôdes kratésas tôn Ioánnen, édesen autôn, kai étheto en phylakêi [. . .]. Hieronim: Herodes enim tenuit Joannem et alligavit eum et posuit in carcerem [. . .]. Erazem: Nam Herodes ceperat Joannem et vinxerat, ac posuerat in carcere [. . .]. Bridges: Herodes ipsum comprehensum namque Iohannem / vinxerat, coniecerat arcta in carceris illum [. . .]. Luther: Denn Herodes hatte Johannem gegrieffen gebunden und in das Gefengnis gelegt [. . .]. Trubar: zakaj Erodež je bil Joannesa ujel inu zvezal tar postavil vto ječo [. . .]. Dalmatin: Zakaj Erodež je bil Joannesa vluvil, zvezal inu v'ječo vergal [. . .]. Kastelec: Zakaj Herodež je bil Joannesa vluvil, inu zvezal, inu u'ječo postavil [. . .].

³ Trubar: ¹Erodež tetraharha; ²gsui družini; ³postavil vto ječo; ⁵Preroka držali; ⁶dobru dopalu; ⁷oblubil ni dati; ona prosila; ⁹za volo prisega; per tej mizi sideli; ¹⁰Joannesu glavo.

Dalmatin: ¹V témistim času; ²je djâl k'svoim hlapcom; ⁵bi bil rad njega vmuril; Preroka držali; ⁶plesala pred njimi; dobro dopadlu; ⁷s prisego obljubil; hotil njej dati; kar bi kuli prosila; ⁸bila podvučena; ⁹per mizi sedeli; ¹⁰glavo usekal; ¹¹deklici dana; ¹²so jo pokopali.

Kastelec: ¹je slišal Herodež; ²djal k svojim hlapcom; ³ta kraftna čudesa; Joannesa vluvil; u' ječo postavil; ⁵preroka držali; ⁶plesala u' sredi; ⁷2' eno per-sego; obljubil ni dati; od njega prosila; ⁹per mizi sedeli; ¹⁰glavo usekal; ¹¹deklici dana; ¹²so perstopili; so ga pokopali.

⁴ Matej: 10. Kai pémpsas apekephálishè tôn Ioánnen en téi phylakêi. 11. Kai enéchtthe he kephalè autoú epi pínaki, kai edóthe tói korasioi; kai énegkthe téi metrí autês. 12. Kai proselthóntes hoi mathetai autoú éiran tò sóma, kai éthapsan autó; kai elthóntes apéggeilan tói Iesoú.

LITERATURA

- ALTER, Robert, in KERMODE, Frank (ur.), 1987: *The Literary Guide to the Bible*. London.
- BREZNIK, Anton; 1917: *Literarna tradicija v »Evangelijih in listih«*. Dom in svet XXX, 1917, str. 170–174, 225–230, 279–284, 333–347. Ljubljana. Ponatis: 21982: *Jezikoslovne razprave*. Ur. Jože Toporišič. Ljubljana.
- CALVOCORESSI, Peter, 21988: *Who's Who in the Bible*. (Penguin Dictionaries). London.
- CURTIUS, Ernst Robert, 21954: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern.
- FRYE, Northrop, 1982: *The Great Code. The Bible and Literature*. Toronto.
- KELLY, Louis G., 1979: *The True Interpreter*. Oxford.
- KENNEDY, George A., 1984: *New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism*. Chapel Hill – London.
- KLOEPFER, Rolf, 1967: *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München.
- KORUZA, Jože, 1984: *Cerkvene pesmi in pesmarice slovenskih protestantov*. – V: *Ta celi catehismus, eni psalmi* [. . .] od P. Truberja, S. Krellia inu od drugih sloshena [. . .]. Vittemberg, 1583. – Faksimile: 21984. Ljubljana.
- KOS, Janko, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana.
- KURET, Niko, 1970: *Praznično leto Slovencev*. III. Celje.
- LANHAM, Richard A., 21969: *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley – Los Angeles – London.
- LAUSBERG, Heinrich; 1960: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München.
- MELTZER, Françoise, 1987: *Salomé and the Dance of Writing*. Chicago, – London.
- MURPHY, James J., 1971: *Three medieval Rhetorical Arts*. Berkeley – Los Angeles – London.
- MURPHY, James J., 1974: *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley – Los Angeles – London.
- NIDA, Eugene A., in TABER, Charles R., 1969: *The Theory and Practice of Translation*. Leiden.
- OROŽEN, Martina, 1986: *Stilni problemi Trubarjevega jezika*. V: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, XXII, 27–47. Ljubljana.
- PHILLIPS, J. B., 21960: *The New Testament in Modern English*. New York.
- POGAČNIK, Jože, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva I. Srednji vek, reformacija in protireformacija, manirizem in barok*. Maribor.
- POGORELEC Breda, 1986: *Dalmatinovo besedilo med skladnjo in retorično figuro in Bohoričeva gramatična norma*. V: *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. (Obdobja 6). Ur. B. Pogorelec in J. Koruza. Ljubljana.
- PAZ, Mario, 21954: *The Romantic Agony*. London.
- RAJHMAN, Jože, 1986 a: *Pisma Primoža Trubarja (Korespondence pomembnih Slovencev 7)*. Ljubljana.
- RAJHMAN, Jože, 1986 b: *Trubarjev svet*. Trst.
- RUPEL, Mirko, 21966: *Slovenski protestantski pisci*. Ljubljana.
- SIMONITI, Primož, 1979: *Humanizem na Slovenskem*. Ljubljana.
- SMOLIK, Marjan, 1986: *Začetki slovenskega lekcionarja v delih naših protestantov*. V: *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*, str. 167–174. Ur. Darko Dolinar. Ljubljana.
- STANOVNIK, Majda, 1987: *Trubar in problem literarnega prevoda*. *Primerjalna književnost* 10, 1987, št. 1, str. 1–15.
- SVETO PISMO NOVE ZAVEZE. *Evangeliji in Apostolska dela*. 1977. Prir. s sodelavci Janko Moder. Celovec.
- SVETO PISMO NOVE ZAVEZE. *Ob 400-letnici Dalmatinove Biblije*. 1984. Ljubljana.
- VINAY, J. P., in DARBELNET, J., 21968: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris.

Sveto pismo nove zaveze, Matejev evangelij:

a = Smrt Janeza Krstnika (Mt 14, 1-12)

b = Prilika o desetih devicah (Mt 25, 1-13)

0. Izvirnik:

- 0.1. (a, b) *Novum Testamentum*. Desiderii Erasmi Roterodami *Opera omnia*. VI. knjiga. Ur. Joannes Clericus. Leiden, 1705 (reprint: Hildesheim, 1962), str. 71-73 in 119.

1. Latinski prevodi:

- 1.1. (a, b) Hieronymus, konec 4. st.: Erasmus Roterodamus, *Paraphrases in Novum testamentum*. Desiderii Erasmi Roterodami *Opera omnia*. VII. knjiga. Ur. Joannes Clericus. Leiden, 1706 (reprint: Hildesheim, 1962), str. 83-84 in 127-128.
- 1.2. (a, b) Erazem, 1516: *Novum Testamentum*. Desiderii Erasmi Roterodami *Opera omnia*. VI. knjiga. Ur. Joannes Clericus. Leiden, 1705 (reprint: Hildesheim, 1962), str. 78 in 128-130.
- 1.3. (a, b) John Bridges, 1604: *Sacro-sanctum Novum testamentum Domini Servatoris nostri IESV CHRISTI, in Hexametros versus ad verbum & genuinum sensum fideliter in Latinam linguam translatum, per Iohannem Episcopum Oxonien sem*. London, 1604.

2. Nemški prevod:

- 2.1. (a, b) Martin Luther, 1545: D. Martin Luther: *Biblia Das ist die gantze Heilige Schrift*. III. dtv. München, 1974.

3. Slovenski prevodi:

- 3.1.1. (a, b) Primož Trubar: *Ta Evangeli svetiga Matevsha [...]* Tübingen, 1555.
- 3.1.2. (a, b) Primož Trubar: *Ta pervi Deil tiga Noviga Testamenta [...]*. Tübingen, 1557.
- 3.1.3. (a, b) Primož Trubar: *Ta celi novi Testament [...]* Tübingen, 1582.
- 3.2. (b) Jurij Juričič: *Postilla [...]*. Ljubljana, 1578.
- 3.3. (a, b) Jurij Dalmatin: *Biblia, tu ie, vse svetu pismu [...]*. Wittenberg, 1584.
- 3.4. (b) Anonimus - po Thomasu Stapletonu, *Evangelia*. Začetek 17. stoletja. Rokopis: NUK, Ms 178. - Ant. Raič: *Stapleton*. Neznane prelagatelja evangelija preložena po Stapletonu v XVII. veku. Ljubljana, 1888, str. 36.
- 3.5. (b) Tomaž Hren - Janez Čandek: *Evangelia inu lystuvi*. Gradec, 1612.
- 3.6. (b) Janez Ludvik Schönleben: *Evangelia inu lystuvi*. Gradec, 1672.
- 3.7. (a, b) Matija Kastelec: *Sveto pismo*. 1680. Rokopis: NUK, Ms 578.

0. (a) Matej, po l. 72:

- XIV.
 ρμγ 6 δυνάμεις πολλὰς, διὰ τὴν ἀπίσταν αὐτῶν. Ἐν ἐκείνῳ τῷ
 2 καιρῷ ἤκουσεν Ἡρώδης ὁ τετράρχης τὴν ἀκοὴν Ἰησοῦ. Καὶ
 εἶπε τοῖς παῖσιν αὐτοῦ, Οὗτός ἐστιν Ἰωάννης ὁ Βαπτιστῆς·
 αὐτὸς ἠγέρθη ἀπὸ τῶν νεκρῶν, καὶ διὰ τοῦτο αἱ δυνάμεις
 ρμδ 3 ἐνεργοῦσιν ἐν αὐτῷ. Ὁ γὰρ Ἡρώδης κρατήσας τὸν Ἰωάν-
 νην, ἔδησεν αὐτὸν καὶ ἔθηκε ἐν φυλακῇ, διὰ Ἡρώδιάνδα
 4 τὴν γυναῖκα Φιλίππου τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ. Ἐλεγε γὰρ
 5 αὐτῷ ὁ Ἰωάννης, Οὐκ ἔξεσί σοι ἔχειν αὐτήν. Καὶ θέλων
 αὐτὸν ἀποκτεῖναι, φόβηθη τὸν ὄχλον, ὅτι ὡς προφήτην

6 αὐτὸν εἶχον. Γενεσίῳν δὲ ἀγομίνων τοῦ Ἡρώδου, ἀρχή-
 7 σατο ἡ θυγάτηρ τῆς Ἡρωδιάδος ἐν τῷ μέσῳ· καὶ ἤρесе
 8 αἰτήσεται. Ἡ δὲ προβιβασθεῖσα ὑπὸ τῆς μητρὸς αὐτῆς,
 9 Δός μοι, Φησὶν, ὡς ἐπὶ πίνακι τὴν κεφαλὴν Ἰωάννου τοῦ
 10 Βαπτιστοῦ. Καὶ ἐλυπήθη ὁ βασιλεὺς· διὰ δὲ τοὺς ὄρκους
 11 ἤψατο ἀπεκεφάλισαι τὸν Ἰωάννην ἐν τῇ φυλακῇ. Καὶ ἠνέχθη
 12 ἡ κεφαλὴ αὐτῆ ἐπὶ πίνακι, καὶ ἐδόθη τῷ κορασίῳ· καὶ
 13 ἤνεγκε τῇ μητρὶ αὐτῆς. Καὶ προσελθόντες οἱ μαθηταὶ αὐ-
 14 τῆ ἔραν τὸ σῶμα, καὶ ἔθαψαν αὐτό· καὶ ἐλθόντες ἀπήγ-
 15 ραγυσ γειλαν τῷ Ἰησοῦ. Καὶ αἰτίσας ὁ Ἰησοῦς, ἀνεχώρησεν ἐκεῖ-

1.1. (a) Hieronim, po l. 382.

¹In illo tempore audivit Herodes tetrarcha famam Jesu. ²Et ait pueris suis: Hic est Joannes Baptista: ipse surrexit a mortuis, et ideo virtutes operantur in eo. ³Herodes enim tenuit Joannem, et alligavit eum: et posuit in carcerem propter Herodiam uxorem fratris sui. ⁴Dicebat enim illi Joannes: Non licet tibi habere eam. ⁵Et volens illum occidere, timuit populum: qua sicut prophetam eum habebant. ⁶Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodias in medio, et placuit Herodi. ⁷Unde cum juramento pollicitus est ei dare quodcumque postulaffet ab eo. ⁸At illa praemonita à matre sua, Da mihi, inquit, hic in disco caput Joannis Baptistae. ⁹Et contristatus est rex: propter juramentum autem, et eos qui pariter recumbent, iussit dari. ¹⁰Misitque et decollavit Joannem in carcere. ¹¹Et allatum est caput ejus in disco, et datum est puellae, et attulit matri suae. ¹²Et accedentes discipuli ejus, tulerunt corpus ejus: et sepelierunt illud: et venientes nuntiaverunt Jesu.

1.2. (a) Erazem Rotterdamski, 1516:

In illo tempore audivit Herodes Tetrarcha famam Jesu. Et dixit famulis suis, Hic est Joannes Baptista: is surrexit a mortuis, & ideo virtutes agunt in illo. Nam Herodes ceperat Joannem, & vinxerat, ac posuerat in carcere propter Herodiam uxorem Philippi fratris sui. Dicebat enim illi Joannes, Non licet tibi habere eam. Et quum vellet eum occidere, metuebat multitudinem, propterea quod illum ceu prophetam habebant. Quum autem celebraretur natalis Herodis, saltabat filia Herodias in medio, & placuit Herodi. Vnde cum jurejurando pollicitus est, se daturum illi quicquid peteret. At illa, prius instructa a matre sua, Da mihi, inquit, hic in patina caput Joannis Baptistae. Et indoluit rex: attamen propter jusjurandum & eos qui simul accumbent, iussit ei dari. Et missis carnificibus, amputavit caput Joannis in carcere. Et allatum est caput ejus in patina, datumque est puellae: atque illa obtulit matri suae. Et acceperunt discipuli ejus, & sustulerunt corpus, ac sepelierunt illud: abieruntque, & renunciarunt Jesu.

1.3. (a) John Bridges, 1604:

Tempore Tetrarcha Herodes audivit in illò
 Famam de Jesu. 2. Famulis eiu sique, Johannes,
 Hic Baptista (ait) est: vt qui de morte peremptis
 Surrexit, virtutes ergò & agunt in eodem.
 3. Herodes ipsum comprehensum namque Johannem
 Vinxerat, coniecerat arcta in carceris illum,
 Causa Herodias, quae vxor fuit ipsa Philippi
 Ipsius fratris. 4. Dicebat quippe Johannes
 Huic; Tibi non licet hanc vxorem fratris habere.

5. Quum simul atque cupiverat hunc occidere posse,
 Turbam formidabat, eum siquidem quod haberent
 Esse prophetae in star. 6. Verum nataliciorum
 Quando concelebranda dies Herodis adisset;
 Nata Herodiadis coram omnibus in medio ipsa
 Saltavit, placuitque Herodi. 7. Qui inde sponndit
 Cum iuramentò, quicquid petisset ab ipso
 Esse daturum semet ei. 8. Persuasa sed ante
 Illa a matre sua; mihi (ait) largire Johannis
 Hic caput in patina Baptistae. 9. Tristis & est Rex
 Factus; sed propter iuramen, propter eosque,
 Qui simul accumbebant, dandum praecipit esse.
 10. Carnifice emissò, decollavitque Johannem,
 Ipso in carcere. 11. Et in patina allatum est caput eius,
 Quod datur atque puellae, ea matrique obtulit eius.
 12. Accedentes discipuli eius, corpus & illinc
 Asportaverunt, & mandavere sepulchro,
 Et venientes haec referebant omnia Jesu.

2.1. (a) Luther, 1545:

¹Zv der zeit kam das gerüchte von Jhesu fur den vierfürsten Herodes /
²Vnd er sprach zu seinen Knechten / Dieser ist Johannes der Teuffer. Er ist von
 den todten auferstanden / darumb thut er solche Thatten. ³Denn Herodes hatte
 Johannem gegriffen / gebunden vnd in das Gefengnis gelegt / von wegen der He-
 rodias / seines bruders Philippus weib. ⁴Denn Johannes hatte zu jm gesagt /Es
 ist nicht recht / das du sie habest. ⁵Vnd er hette jn gerne getödtet / Furchte
 sich aber fur dem Volck / Denn sie hielten jn fur einen Propheten.

⁶Da aber Herodes seinen Jarstag begieng / Da tanzte die Tochter der Hero-
 dias fur jnen. Das gefiel Herodes wol / ⁷Darumb verhies er jr mit einem Eide / er
 wolt jr geben / was sie foddern würde. ⁸Vnd als sie zuor von jrer Mutter zuge-
 richtet war / sprach sie. Gib mir her auff eine Schüssel das heubt Johannis des
 Teuffers. ⁹Vnd der König ward trawrig / Doch vmb des Eides willen / vnd dere
 die mit jm zu Tisch sassen / befalhs ers jr zu geben. ¹⁰Vnd schicket hin /vnd
 entheubtet Johannes im gefengnis. ¹¹Vnd sein Heubt ward her getragen in
 einer Schüsseln / vnd dem Meidlin gegeben / vnd sie braht es jrer Mutter. ¹²Da
 kamen seine Jünger / vnd namen seinen Leib vnd begruben jn / Vnd kamen vnd
 verkündigten das Jhesu.

3.1.1. (a) Trubar, 1555:

V Tim iftim zhafu, Vslishi Erodesh zhetertiga deila kral, ta glas od Iesusa.
 Inu on pravi *gfui drushini*, Leta ie Ioannes kerstnik, on ie od smerti vstal, satu
 so nega deila taku fylna. Sakai Erodesh ie bil Ioannesa viel, svesal tar postauil
 vto lezho, ja uolo te Erodiate, nega brata Filipoue shene. Sakai Ioannes ie
 knemu gial. Onu nei prou, de ti no imash. Inu on bi nega bil rad vmuril, oli se ie
 bal tih ludi, sakai oni so nega koker eniga Preroka dershali. Kadar ie pag
 Erodesh sui Roenidan obhaiel, *tukai te Erodiate Szhi pleshe* pred nimi, Tu ie
 dobru dopalu timu Erodeshu. Satu ie on sprissegò oblubil ni dati, *kar ona proffi*.
 Ona pag, koker ie poprei bila poduuzhena od nee matere, prau, Dai meni tukai
 veni skledi to *Ioannefeuo kerstnika* glauo. Inu ta kral shalosten postane, Oli sa
 uolo *prisfège* inu tih kir so shnim per tei myfi sedeli, sapouei ni dati. Inu on
 poshle tar odjeka Ioannesu glauo vti lezhi. Inu nega Glaua ie bila semkai per-
 nessena veni skledi, inu ie dana tei deklici, inu ona to nessè sui materi. Inu nega
 mlashi prido tar vsdigno nega tellu, inu ie pokopaio. Inu prido tar tu ofnanio
 Iesu.

3.1.2. (a) Trubar, 1557:

V Tim iftim zhafu, Vslishi Erodesh *Tetrarha* ta glas od Iesusa. Inu on prau
 kfuim slushabnikom, Leta ie Ioannes kerstnik, on ie od smerti vstal, satu so

nega della taku sýlna. Sakai Erodesch ie bil Ioannesfa viel, *inu sýefal tar poštaul vto lezho, řa uolo te Erodiade, nega brata Filipoue shene. Sakai Ioannes ie kne-mu dial, Onu nei prou, de ti no imash. Inu on bi ga bil rad vmuril, oli on ře ie bal tih ludi, řakai oni řo nega koker eniga Preroka deršhali. Kadar ie pag Erodesch řui Royenidan obhaiel, ie te Erodiade Szhi pleřřala pred nimi, Tu ie dobru dopalu timu Erodeshu. Satu ie on řpri řřego oblubil ni dati, kar kuli bi ona prořřila. Ona pag, koker ie poprei bila poduuzhena od nee matere, prau, Dai meni tukai veni skledi tiga Ioanne řa kerřtnika glauo. Inu ta kral řhalořten pořřtane, Oli řa uolo te pri řřege inu tih kir řo shnim per tei myři ředeli, řapouei ni dati. Inu on pořhle tar od řeca Ioanne řu glauo vti lezhi, Inu nega Glaua ie bila řemkaj perne řřena ueni skledi, inu ie dana tei dekllici, inu ona to ne řře řui materi. Inu nega Mlařhi prido tar vsdigno nega tellu, inu ie pocopaio. Inu prido tar tu ořnanio Ie řu řu.*

3.1.3. (a) Trubar, 1582:

V primeri z verzijo iz l. 1557 so spremembe samo pravopisne, poleg tega je izpuřten řlen (= zlog) v sintagmi řo *shnim per miři řideli* in spremeni řena stavřna, t. j. tudi ritmiřna konstrukcija v zaključni kompoziciji:

Materi, inu nega Mlařhi prido *inu vsdigneio tu nega tellu inu ie pocopaio. Natu gredo* tar tu ořnanio Ie řu řu.

3.3. (a) Dalmatin, 1584:

V Tém i řtim zha řřu je glas od Ie řu řa pri řhal pred Erodesha Tetrarha. Inu on je djal k' řvoim Hlapzom: leta je Ioannes Kárřtnik: On je od řmerti gori v řtal, satu on dela takova mořzna della. Sakaj Erodesch je bil Ioanne řa vluvil, svasal inu v řezho vęrgal, sa volo Erodiade, njegoviga Brata, Philippa, Šhene. Sakaj Ioannes je k' njemu djal: Tu nej prou, de ti njo imash. Inu on bi bil rad njega vmuril, ali ře je folka bal. Sakaj ony řo njega sa eniga Preroka derřhali. Kadar je pak Erodes ř svoj rodni dan obhajal, je te Erodiade Hzy ple řřala pred nymi: inu tu je Erodeshu dobru dopadlu. Satu je on njej s' eno pri řřego oblubil, de bi hotil njej dati, kar bi kuli pro řřila. Inu ona, ker je poprej od řvoje Matere taku bila podvuzhena, je djala: Daj meni letu v' eni Skledi, Ioanne řa Karřtnika Glavo. Inu Krajl je řhalo řten po řtal: ali vinę sa volo te pri řřege, inu teh, kateri řo shnym per Miři ředeli, je on porozhil njej jo dati. Inu on je tje po řlal, inu je Ioanne řu v řezhi Glavo v řřekal, inu njegova Glava je bila perne řřena v' eni Skledi, inu tei Deklici dana: inu ona je njo řvoji Materi perne řřa. Tedaj řo pri řřli njegovi logri, inu řo vseli njegovu tellu, inu řo je pokoppali, inu řo pri řřli inu tu ořnanio Ie řu řu.

3.7: (a) Kastelec, 1680:

1. Vunim i řtim Zha řřu je řli řhal Herodesch, / vjuda zhes Zheterti deil Iudovske deshele, / 2. glas od Ie řu řa: * inu on je djal k' řvoim / hlapzom: letá je Ioannes Karřtnyk: on je / od řmerti gori v řtal, inu satú mužh imajo / 3. skusi niega ta kraftna shude řřa. * sakai / Herodesch je bil Ioanne řa vluvil, inu / svęsal, inu u' řejo po řtavil sa volo Erodiade / 4. niegoviga brata shene. * sakai Ioannes je / k' niemu diál: nei prou de ti nio imash; / 5. * rad bi ga bil umoril, ali ře je folka bal: / sakai ony řo niega sa eniga Preroka / 6. derřhali. * Ali kadar je bil gúd Herodeshou, / je te Erodiade hzy ple řřala u' řredi, inu / 7. je Herodeshu dopadla. * satú s' eno per řřego / je niei oblubil dati kar koli bi od niega pro- / 8. řřila. * Inu ona od matere podvuzhena, / pravi, dai meni letukai v' skledo glavo / 9. Ioánnesa Karřtnika. * Inu krajl je řhalo řten / po řtal sa volo per řřege pak, inu teh kateri řo per / 10. myři ředeli, je porozhil dati. * Inu je tiá / po řlal, inu je Ioannesu v řezhi glavo u' řekal. * / 11. Inu niegova glava je bila perne řřena v' eni / sklledi inu ti dekllici dana, inu ona je nio / 12. řvoji materi perne řřa. * Inu niegovi logri / řo per řtopili, řo vseli niegovu tellú, inu / řo ga pokopali: inu řo per řhli inu řo Ie řu řu / 13. ořnanio. *

Razmah ženskega romana pri nas se časovno ujema z razvojem slovenskega ženskega gibanja v 90. letih 19. st., njegovi začetki pa segajo desetletje nazaj. V idejnem pogledu naš ženski roman ni radikalen, vendar je opozoril na potrebo, da se ženski mladini odprejo možnosti za šolanje in poklicno zaposlitev, kot na resen socialni problem. Za upodobitev lastnih težej in izkušenj so našim pisateljicam še vedno zadostovali nekateri vzorci, ki jih je pripovedništvo 19. st. prevzelo iz sentimentalnega romana. Prevladovala je Pamelina zgodba z izobraženo junakinjo, ki se preživlja s svojim lastnim delom. Ta temeljni vzorec je v več besedilih prekrit s trikotom iz francoskega sentimentalizma in s tem vpljuje zakonsko problematiko, katere se je naš zgodnjemeščanski roman večidel ogibal. Na obrobju pa se pojavlja, čeprav okrnjen, tudi obrazec zgodbe o dekletovem vstopu v družbo, vendar pri nas ne preraste v roman nravi in le posamično v ženski vzgojni roman.

Katarina Bogataj-Gradišnik
ŽENSKI ROMAN
v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja

I.

Pojem in termin ženski roman. Podobno kakor širša označba »ženska literatura« se tudi ožji pojem »ženski roman« velikokrat uporablja zelo pavšalno in brez določnejše vsebinske opredelitve. Pogosto se s tem terminom poimenuje roman, katerega avtorica je ženska, navadno tudi s predpostavko, da je namenjen predvsem ženskemu občinstvu. Termin se torej opira na zunajliteraren kriterij, na spol pisateljic in bralk, pri tem pa ga rad spremlja problematičen stranski pomen, češ da je to besedilo, ki naj bi razkrivalo neke tipično »ženske« lastnosti, kakor so npr. pasivnost, tenkočutnost, prevladovanje čustva nad intelektom itn., ali pa celo neko domnevno »žensko bistvo«. Odtod je samo še korak do zelo priljubljenega uvrščanja ženskega romana v trivialno literaturo.¹ S tematsko-snovnega vidika je termin navadno definiran kot pripovedno besedilo, ki je osredinjeno na usodo nekega ženskega lika in se zato ukvarja s specifično žensko problematiko, ta pa je praviloma prikazana iz ženskega zornega kota. Tu in tam zajame tematska opredelitev tudi moške pisatelje, katerih delo je zapis o ženski usodi, vendar sodobna angleška literarna veda tovrstna besedila razločuje od ženskega romana z označbo feminocentrični roman.² Ker je bila ženska izkušnja v literaturi prikazana predvsem na področju erotike in omejena na družinski krog, se je termin uporabljal tudi kratkomalo kot sinonim za ljubezenski, tu in tam za družinski roman.³ Taka omejitev se zdi zelo vprašljiva spričo dejstva, da sta že razsvetljenstvo in sentimentalizem poznala zelo širok spekter ženskega pisanja, ki bi se dalo razčleniti na roman nravi, zakonski in vzgojni roman (Bildungsroman), v 19. stoletju pa tudi na družbeni in časovni roman (Zeitroman).⁴

Pričujoče razpravljanje o ženskem romanu na Slovenskem se opira predvsem na uvodne teze v študiji Leonie Marx *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert*,⁵ ta sicer ohranja takó tematsko kakor tudi biološko opredelitev termina, vendar skuša pojav ženskega romana včleniti v zgodovinski kontekst in ga nato določiti predvsem s sociološkimi kriteriji. Avtorica postavlja vznik ženskega romana v meščansko kulturo druge polovice 18. stoletja, ko se je le-ta pojavil kot eden izmed tipov modernega psihološkega (t.j. sentimentalnega) romana. V tem času je roman postal ogledalo resničnosti, dejanskih razmer v družbi, in je začel odsevati tudi utesnjeni položaj ženske, kakor je pač segel v zavest tedanjim pisateljicam. Ob izteku stoletja se je ženski roman pri-

družil širokemu toku emancipacijskih prizadevanj, ki so jih sprožile egalitarne ideje razsvetljenstva in francoske revolucije, in se v nadaljnjem razvoju čedalje bolj obračal k socialnim problemom. V zgodovinskem razvoju novodobnega romana je torej mogoče opredeliti ženski roman sprva kot vejo psihološkega, zlasti v 19. stoletju pa tudi kot vejo socialnega romana; od te poglavitne linije se je na prehodu iz 18. v 19. stoletje odcepila še ženska različica trivialnega romana. Celó trivialni roman je v nekem pogledu soroden socialnemu: tudi v njem je namreč povsem razvidna podrejena družbena vloga ženske, le da je nekritično olepšana in brez pridržkov sprejeta.

Ženski roman v sentimentalizmu. Začetki ženskega senzibilnega romana segajo še v čas pred razmahom razsvetljenstva, namreč v francosko dvorsko kulturo 17. stoletja. Tedaj je cela plejada pisateljic, med katerimi sta zasloveli zlasti Mme de Lafayette in Mme de Ville-dieu, mimo zapletenega in obsežnega baročnega romana izoblikovala klasicistično strogi žanr kratkega analitičnega romana (roman d'analyse). Nova kvaliteta tega žanra je bila, podobno kakor pozneje sentimentalnega romana, iztanjšana psihološka analiza junakov, ali še večkrat junakinj, postavljenih pred resno moralno odločitev. Vendar je analitični roman, katerega vrhunska stvaritev je bila *Kneginja Klevska* (1678) Mme de Lafayette, ostal vpet v zgodovinski okvir in v dvorsko etiketo. Pisanje je bilo opravilo, ki so se mu v prostem času lahko posvečale le gospe iz visoke družbe, pa tudi občinstvo je bilo omejeno na aristokratski krog. Prav na to razmeroma tenko plast bralcev so se obračale tudi angleške pisateljice galantnih romanov, ki pa niso ustvarile sklenjene tradicije, enakovredne francoskemu ženskemu romanu. Dvomljivi sloves prve angleške poklicne pisateljice je uživala Aphra Behn, ena izmed znamenite trojice, ki sta jo ob njej sestavljali še Eliza Haywood in Delariviere Manley.

Šele angleško razsvetljenje je omogočilo številčno močni nastop žensk v literaturi in poskrbelo tudi za množično beroče občinstvo. S svojimi meščansko liberalnimi in pragmatičnimi pogledi na vzgojo je namreč prineslo pismenost širokim slojem tretjega stanu in pri tem nekaj formalne izobrazbe tudi ženski mladini. Velik del beročega občinstva so sestavljale prav žene in hčere premožnih meščanov; spričo rastoče blaginje tretjega stanu v Angliji jim je namreč ostajalo več časa za branje, pri tem ko so javne knjižnice omogočale dostop do knjig široki bazi bralcev. Medtem ko so aristokrati rajši zahajali v gledališče, je postalo branje nadvse priljubljena zabava ne le družinam uradnikov, trgovcev in obrtnikov, temveč tudi služinčadi v gosposkih hišah.⁶ Pamela, junakinja prvega sentimentalnega romana, je sicer samo sobarica pri plemeniti gospe, a ji pomeni branje najljubše opravilo, pisanje pisem pa pravo strast.

Roman je bil sicer neugledna, a nadvse popularna zvrst, ki od bralcev ni zahtevala nobenega posebnega znanja. Prav zato se je pokazal kot vélika priložnost za nadarjene ženske, ki jim je bila pot do visoke izobrazbe zaprta in ki so dotlej svoje talente izživljale v pisanju pisem, dnevnikov, priložnostnih verzov in vzgojnih spisov, pa tudi v duhoviti konverzaciji.⁷ Za pisanje romanov namreč klasična izobrazba ni bila potrebna; kánon visoke literature jih ni priznaval, zato tudi niso bili podvrženi pravilom klasicistične poetike. Posebno pisemski roman je bil tako rekoč na voljo vsakomur, ki se je znal izražati v pismih. Pisanje pisem pa je sodilo med tiste spretnosti, ki so sestavljale vzgojo meščan-

skega dekleta poleg glasbe, vezenja, slikanja itn. Po cenitvah, ki jih navaja v svoji študiji o ženskem romanu 18. stoletja J. Spencer,⁸ so v Angliji v letih 1760–1790 okrog 2/3 ali celo 3/4 vseh pisemskih romanov napisale ženske. Pisateljemale so največkrat iz osebnih nagibov, vendar so se kmalu pojavile tudi poklicne pisateljice, ki so si z romani služile kruh; k temu so okoliščine v poznejših letih prisilile npr. znani avtorici, kakor sta bili Fanny Burney in v Nemčiji Sophie von La Roche. Rade pa so pisateljice prevzemale tudi vlogo učiteljic ženske mladine, pišoč predvsem s poučnimi nameni; med avtoricami pedagoških romanov so se odlikovale zlasti Francozinje z Mme de Genlis na čelu.

Bilo bi pretirano trditi, da bi bil ženski roman že v svoji zgodnji fazi izražal ideje poznejšega ženskega gibanja. Od pisateljic, ki so svoje razmerje do lastne usode nevede izražale bolj ali manj kritično, pa do tistih, ki so se nato v 90. letih 18. stoletja zavestno opredelile do družbenega položaja žene, je precej vmesnih stopenj. Dogajalo se je tudi, da so ravno ženski romani oznanjali skrajnje konservativne poglede na vlogo žene v družbi, tako npr. razvpito delo Wilhelmine Karoline von Wobeser *Elisa oder das Weib, wie es seyn sollte* (Eliza ali žena, kakršna bi morala biti, 1795).

Sentimentalni roman 18. stoletja bi lahko torej v veliki meri imenovali feminocentričen, ne pa še feminističen v poznejšem pomenu besede. V svojem zgodnjem obdobju še ne terja ženskih pravic, zato pa toliko bolj prizadeto in ganljivo slika krivice, ki se ženski godijo v patriarhalni družbi. Brezpravni položaj hčere v družini, ki ji vlada postava očetove avtoritete, ilustrirata usodi dveh znamenitih romanesknih junakinj tega časa, Richardsonove Clarisse (iz istoimenskega romana) in Rousseaujeve Julije (iz romana *Nova Heloiza*, 1761). Prav s *Clarisso* (1749) se je sprožilo širše razpravljanje o morali pri sklepanju zakonske zveze. Pisatelj je v tem romanu razkrinkal nizkotnost povzpetniške meščanske družine, ki hoče žrtvovati srečo tenkočutne in kultivirane hčere svojim koristoljubnim namenom. Richardsonove učenke so prevzele njegove modele za upodobitev ženske usode, vendar tudi one še niso zahtevale reforme družbenih ustanov, temveč le boljše ravnanje staršev s hčerami, ali, kakor Mme Riccoboni in njene francoske vrstnice, več obojestranskega spoštovanja med zakoncema.

O medsebojnem učinkovanju ženskega pisateljavanja in feminističnega gibanja je upravičeno govoriti šele v 90. letih 18. stoletja, in to predvsem v Angliji in Franciji. Žensko gibanje v teh dveh deželah se je sprožilo ob izteku stoletja kot ena izmed tendenc v splošnih prizadevanjih za človekove pravice in svoboščine, ko se je sredi vrenja radikalnih zamisli porajala nova družbena zavest in se udejanila v ameriški vojni za neodvisnost in v francoski revoluciji. Spremembe v francoski zakonodaji v zadnjem desetletju 18. stoletja glede na zakonsko zvezo, ločitev in starševsko oblast nad otroki so dajale močno spodbudo tudi angleškemu ženskemu gibanju. Prav v Angliji je izšel temeljni manifest zgodnjega feminizma, traktat Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* (Zagovor ženskih pravic, 1792). Od tega spisa pa do leta 1869, ko je John Stuart Mill objavil svoj esej o ženski podložnosti *The Subjection of Women*, je minilo skoraj osemdeset let, in prav v tem razdobju je Anglija dobila zapovrstje znamenitih pisateljic, začenši z Jane Austen in Mario Edgewerth, pa prek sester Brontë in Mrs. Gaskell do George Eliot. – V Franciji je revolucija sicer zatrla prve ženske klube, časopise in velikansko produkcijo ženskega romana,⁹ vendar je ta na novo oživel v emigraciji. Prav iz vrst emigrantskih pisateljic je iz-

šla tudi ena glavnih francoskih bojevnic za ženske pravice, Mme de Staël. Njenim junakinjam, katerih polet se razbije ob ozkih družbenih konvencijah, so pozneje sledile upornice v romanih George Sandove. – V Nemčijo je razpravljanje o ženskih pravicah seglo iz Anglije in Francije v 90. letih; polemični spis Wollstonecraftove je bil v nemščino preveden že v letu izida. Emancipacijske težnje, tudi simpatije s francosko revolucijo, so se v nemškem ženskem romanu izraziteje prikazale na prehodu iz sentimentalizma v zgodnjo romantiko, in to v besedilih Sophie Mereau, Therese Huber, Auguste Vischer-Venturini in drugih. Nemški ženski roman se je nato povezoval z liberalnimi tokovi, zlasti z Mlado Nemčijo, v poznem 19. stoletju pa tudi s socialističnim gibanjem; pisateljica Luise Otto-Petersen je l. 1865 ustanovila Splošno nemško žensko zvezo. – V skandinavskih deželah je bil meščanski roman ob svojih začetkih, ki segajo od poznih 20. do 50. let 19. stoletja, povsem v ženskih rokah in neločljivo prepleten z emancipacijskimi idejami. – Med vzhodnoevropskimi deželami je imela edino Poljska močan ženski roman že v sentimentalizmu, v 19. stoletju pa svoj ekvivalent George Sandovi v Elizi Orzeszkowi, medtem ko je na Češkem ženska literatura dala najvidnejše dosežke v vaški zgodbi z besedili Božene Němcove in Karoline Světle.

Ženska literatura in feministična polemika sta od konca 18. stoletja terjali spremembe ženskega položaja ne le glede na pravno in ekonomsko odvisnost od moža, temveč tudi glede na reforme izobraževanja. Celo povsem konformne pisateljice so se zavzemale za žensko šolanje, in to še z razsvetljsko utemeljitvijo, da je omikana žena možu prijetnejša družica, otrokom razumnejša vzgojiteljica, v skrajnjem primeru pa tudi zmožna, da si sama služi kruh. Tako se v ženskem romanu ob izteku stoletja kristalizira tisti kompleks motivov, ki so zanj aktualni tudi še v naslednji dobi: vprašanje proste izbire moža, vprašanje pokorščine očetu in nato možu, vprašanje poroke iz konvencije ali koristljubja in vprašanje osebnega uresničenja v ljubezni in zakonu. Predvsem pa je ženski roman še célo naslednje stoletje vodil dolgo trajno in vzgriženo kampanjo za žensko izobraževanje, zlasti še za dostop do visokošolskega študija in do akademskega poklica. Roman se torej zavzema za prav tiste zahteve, ki si jih je tudi organizirano žensko gibanje pozneje zapisalo v svoje programe. Pot romanesknih junakinj vedno znova pokaže, da se dekletu ob vstopu v družbo ne odpirajo tiste možnosti, ki jih pred moškim junakom razgrinja vzgojni roman; zlasti ne možnost, da bi si sama (in ne s poroko) pridobila priznано mesto v javnosti. Šele v romanu 19. stoletja se prikaže možnost, da se junakinja z lastnim delom dokoplje vsaj do skromne gmotne neodvisnosti, ali, kakor je ta prestop formulirala Nancy Miller:¹⁰ junakinja stopi v 19. stoletju iz sprejemnice in spalnice na novo prizorišče, v svet poklicev in poslovnosti.

Značilni vzorci v ženskem sentimentalnem romanu. Osrednja tema v sentimentalnem romanu je večidel enaka tisti, s katero je Henry James označil svoj roman *Portret neke gospe*: »mlada ženska kljubuje svoji usodi«. V Angliji je junakinja romana postalo brezimno mlado dekle brez položaja v družbi in vloge v javnem življenju, medtem ko je bila glavna oseba v francoskem ženskem romanu 17. stoletja poročena dama iz visokih krogov. Razlika se vidi že v naslovih znanih angleških romanov iz 18. stoletja, ki navajajo le dekletovo krstno ime brez družinskega – *Pamela*, *Clarissa*, *Evelina*, *Cecilia*, *Emmelina* – medtem

ko so naslovi *Kneginja Klevska*, *Navarska kraljica* ali *Grofica Savojska* še označevali visoki rod in družbeni položaj junakinje.

Na vprašanje, zakaj je prav v tem kulturnozgodovinskem obdobju izkušnja brezimne ženske postala osrednja tema v novodobnem romanu, ki je prav tedaj nastajal, bi se našlo več odgovorov. Najočitnejši vzrok je bil nedvomno v pomeščanjenju literature, ki se je z romanom umaknila iz reprezentativne javnosti klasicizma v zasebnost, v intimno območje domačega družinskega življenja. Prav tedaj se je spreminjala tudi struktura meščanske družine; ta se je iz širše skupnosti preobrazila v t. i. malo družino, v kateri je bilo ozračje zaupnejše, čustvena navezanost ožja. Poleg tega se je bil že v poznem 17. stoletju dom ločil od delavnice in postal zaseben prostor, varovan, a tudi zamejen; prav to je bil tudi ženin življenjski prostor in zato okolje, ki so ga pisateljice iz svoje lastne izkušnje najbolje poznale.

Novi meščanski kulturni ideal rahločutne kreposti je v sentimentalnem romanu utelešala predvsem ženska (lik t. i. čutečega moškega se je pojavil šele nekoliko kasneje). Ta ideal se je rodil iz součinkovanja razsvetljenske etike in pietizma, utemeljen na prepričanju, da je ženi »po naravi« dan bolj iztanjšan moralni čut in da zato lahko blažilno vpliva na moškega. Taka idealizacija žene izvira predvsem iz pietizma in sorodnih religioznih gibanj, ki so v protestantskih deželah, kakršna je bila Anglija, v prizadevanju po reformi zakona in družine poudarjala svetost domačega ognjišča in z njim vlogo žene, ki naj bi bila »srce« družinskega življenja, varuhinja moralnih in čustvenih vrednot v njem, ustvarjena možu za najboljšo prijateljico. Moralni tedniki in priročniki so nove poglede na specifično ženske odlike – rahločutnost, nežnost, usmiljenost itn. – popularizirali v širokih krogih. Bolj ko je sentimentalna kultura prodirala na razna življenjska področja, bolj ko se je moral razum umikati pravicam »srca«, bolj je bila idealizirana ženska, saj je pri njej po tedanjem splošnem prepričanju čustvo prevladovalo nad pametjo. Iz pietističnega besednjaka izvira ime za novi ženski ideal, »angel«; ta se je kot eden najbolj trdoživih klišejev obdržal še v viktorijanski literaturi, in to celo kot »hišni angel«.¹¹

Feminocentrični sentimentalni roman je kot svoj temeljni pripovedni vzorec razvil t. i. zgodbo o zapeljevanju (seduction story), namreč zgodbo o stanovsko neenakem paru, v kateri skuša aristokratski ljubimec zapeljati dekle plebejskega rodu. Prav ta zgodba je bila že Elizi Haywood in Mrs. Manleyevi povod za pikantne opise erotičnih prizorov, medtem ko je služila Penelopi Aubin in Elizabeth Rowe v moralno-poučne in svarilne namene. Vendar je šele Richardson v romanu uveljavil obe temeljni različici tega vzorca, zgodbo o nagrajeni kreposti in zgodbo o preganjani nedolžnosti (slednja se je pozneje preobrazila v zgodbo o zapeljani nedolžnosti¹²). Gre tedaj za dve tematski strukturi, ki ju N. Miller razločuje kot evforični in disporični tekst.¹³ V prvem junakinja naposled najde svoje mesto v družbi, v drugem pa umre v cvetju let.

Disporični tekst, torej zgodbo o ranljivi ženski kreposti in o brezobzirni moški napadalnosti, so pisateljice od Richardsona prevzele, vendar s premaknjenim vsebinskim poudarkom. Medtem ko je pripoved o preganjani meščanski nedolžnosti in aristokratskem libertinstvu v romanu in drami od Richardsona do Lessinga in dlje tematizirala razredni konflikt med plemiškimi in tretjim stanom, je ženska različica istega vzorca postavila v ospredje kritiko dvojnega moralnega merila: le-to je pri moškem dopuščalo promiskuiteto, medtem ko je sleherni seksualni

spodrsrljaj pri ženski ostro obsojalo. Junakinja je bila pri tem neredko stilizirana v nedolžno žrtev moške razvratnosti in zle usode: od romana Mrs. Inchaldove *Nature and Art* (Narava in izumetničenost, 1796) drži direktna linija vse do Hardyjeve *Tess of the d'Urbervilles* v naslednjem stoletju.

Brez vidnejših odklonov pa so se pisateljice oprijele evforičnega teksta, zgodbe o junakinjini integraciji v družbo; ta pa v romanu praviloma pomeni vzpon v višje kroge, ki ga plebejskemu dekletu omogoči poroka z moškim gosposkega rodu. Besedilo te vrste večkrat imenujejo kar »Pamelin mit« ali »Pamelina zgodba«¹⁴ po junakinji Richardsonovega romana *Pamela* (1740), revnem dekletu, ki služi v imenitni družini; gospodaričin sin si jo skuša sprva pridobiti za metreso, a jo naposled vzame za ženo, premagan od njene stanovitne kreposti. Pamelina zgodba nazorno ilustrira razsvetljsko postavko, da je življenje v skladu z idealom kreposti tudi srečno, ker se ujema s harmonijo sveta, prej ali slej pa je že na tem svetu primerno nagrajeno. Na to, kako trdoživ je bil meščanski razsvetljski sen o srečni poroki in tej sledeči družinski idili, kaže cenitev v študiji M. Springer, da se je še v viktorijanski dobi okrog 9/10 romanov končevalo s poroko.¹⁵

V poznejših fazah sentimentalnega romana so si pisateljice ustvarile tudi svoj lastni vzorec, zgodbo o vstopu mladega dekleta v družbo (t. i. coming-out-novel). Ta vzorec se po svojem konformnem sporočilu razločuje od uporniškega potenciala, ki se skriva v zgodbi o zapeljevanju. Gre za neke vrste ženski vzgojni roman (Bildungsroman), ki je izšel naravnost iz priročnikov za lepo vedenje, t. i. courtesy books; ti so poleg etikete poučevali žensko mladino tudi o dolžnostih žene v zakonu in družini.¹⁶ Taki priročniki so se silno namnožili zlasti v letih 1760–1820, ko so dekleta iz bogatih ali izobraženih meščanskih družin stopale kot debutantke na parket v visoki družbi. Fanny Burney, avtorica prvega znamenitega romana tega tipa (*Evelina*, 1778), je bila sama hči profesorja glasbe, a si je primožila plemiški naslov in postala tudi dvorna dama.

V *Evelini* sta se poleg substrata courtesy books strnili še dve predlogi. Prva je bila zgodba o preobrazbi spogledljivega dekleta v čednostno ženo, kakršno je napisala Eliza Haywood v romanu *Miss Betsy Thoughtless* (1751). Junakinja, ki je v bistvu dobrega srca, se izmodri ob svojih lastnih napakah, te pa so tipično ženske: nepremišljenost, koketnost, nečimrnost, zapravljivost, hlastanje za modo itn. Njena zgodba je apoloģija moške superiornosti: junakinja sprejme vodstvo in varstvo razumnega ljubimca in se poboljša. – Drugi, bolj neposreden zgled pa je bil Burneyevi Richardsonov roman *Sir Charles Grandison* (1753–54) z uvodno epizodo: »naravna«, sveža gospodična s podeželja pride v prestolnico in se zavoljo svoje neizkušenosti zaplete v težave in celo nevarnosti; iz teh jo reši popolni gentleman, se pozneje z njo tudi poroči in postane tako njen zaščitnik za vse življenje.

Vzorec coming-out-novel sestavljajo tipični motivi, kakor so junakinjina »vzgoja srca«, njen prihod iz province v mesto, njena izbira med osvajalcem in krepostnim junakom. Pomembna prвина v tem vzorcu pa je zlasti junakinjina osirotelost, ki jo še posebej izpostavlja nevarnostim; mlada dama je namreč praviloma sirota brez staršev, včasih celo dvomljivega porekla, in ta okoliščina močno otežuje njeno včlenitev v družbo.

Ta tip romana je kljub svojemu konservativnemu sporočilu dal zlasti v angleški literaturi dela izjemne kvalitete,¹⁷ deloma prav zato, ker

junakinja ni angel, temveč zelo diferenciran značaj z mnogimi drobnimi napakami in slabostmi. Postal je izhodišče za t. i. roman nravi (novel of manners), ki sta ga vzdignili na visoko raven Jane Austen in Maria Edgeworth. Te dve pisateljici sta ponesli žensko didaktično izročilo iz sentimentalizma v 19. stoletje, vendar ne brez revizije. Edgeworthova je npr. v *Belindi* (1801) razvrednotila kliše pedagoškega ljubimca, ko je ironizirala junakov poskus, da bi si po receptih iz Rousseaujevega *Émila* vzgojil nevedno in naivno izvoljenko.

Richardsonove učenke, npr. Frances Sheridan, Sarah Fielding, Frances Brooke in druge, so v angleški sentimentalni roman zanesle še en, in to izjemno vpliven vzorec: francoski ljubezenski trikot, znan že iz *Kneginje Klevske*; ta je odtelej uspešno tekmoval z avtohtono zgodbo o zapeljevanju in dosegel vrhunec z romanom *Julia de Roubigné* (1777) Henryja Mackenzieja. Dogajalno shemo tega vzorca sestavlja trikot, v katerem stoji žena med možem in ljubimcem. Konflikt torej ni stanovski kakor v zgodbi o zapeljevanju, temveč enak tistemu v klasicistični drami: spor med srcem in razumom, t.j. med erotično strastjo in zakonsko zvestobo. Bistveni motiv je zato ženina odpoved ljubezenski sreči v imenu dolžnosti in časti. V sentimentalnem romanu je ljubezenski trikot ustoličil Rousseau in ga povezal z angleško zgodbo o stanovskem prepadu med zaljubljenca (*Nova Heloiza*, 1761). Aristokratska hči se v Rousseaujevem romanu odreče svoji strasti do plebejskega ljubimca, se poroči na očetov ukaz stanu primerno in ostane možu zvesta, čeprav svoje mladostne ljubezni ne more pozabiti do smrti. Ta romaneskni vzorec so v Franciji nadaljevale in variirale cele generacije pisateljic od Mme de Tencin in Mme Riccoboni do porevolucijskih avtoric.

Pojmovanje zakonske zveze je v francoskem sentimentalnem romanu ostalo v bistvu prav tako, kakršno se kaže v *Kneginji Klevski* in drugih ženskih romanih 17. stoletja: zakon je nezdržljiv z visoko, idealno ljubeznijo, zveza dveh duš ostane trajna le tedaj, če se odpove sta čutni sreči na tem svetu. Ta projekcija večnega čustva v onstranstvo se močno razločuje od pogledov na zakon v sočasnem angleškem romanu; razsvetljenstvo, cepljeno na protestansko izročilo, je namreč povzdigovalo zakonsko in družinsko skupnost kot možnost za uresničenje osebne sreče na zemlji.

Pripovedništvo 19. stoletja je podedovalo te in druge vzorce sentimentalnega romana, celo njihova idejna podlaga se še dolgo ni omajala. Vendar so ti sporočeni vzorci viktorijanskim pisateljicam pogosto rabili le kot neke vrste palimpsesti,¹⁸ na katere so zapisovale pričevanja o sodobni ženski izkušnji. Pri tem, ko so skušale opredeliti svojo identiteto, prenesti v literaturo novo podobo o samih sebi, so razdirale podedovane kulturne klišeje o ženski, ki so jih ustvarili moški v svojih romaneskih junakinjah. Idealna ženska figura je bila tudi še v viktorijanskem romanu mlado in lepo dekle, ki je moralo biti vrh tega še nežno, krhko, upogljivo in nepraktično. Ob takih angelskih podobah sta učinkovali prav ikonoklastično uporniški junakinji Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (iz istoimenskega romana, 1847) in Lucy Snowe (*Villette*, 1853), dekleti neznanosti, brez običajnih ženskih čarov, zato pa visoke inteligence, trdnih načel in ognjevitega temperamenta pod zadržanim videzom. Celó Anne Brontë, najmlajša in najpohlevnejša izmed treh sestra, je pod prevleko tradicionalnega moraliziranja razkrila poskus mlade žene, poročene s pijanskim in surovim možem, da se osvobodi s svojim lastnim delom v romanu *The Tenant of Wildfell Hall* (Gospa s Puste rebri, 1848).

II.

Ženski roman¹⁹ se je na Slovenskem pojavil v 80. letih 19. stoletja, torej dobro desetletje pozneje kakor t. i. jurčičevski roman, pravi razmah pa je doživel v 90. letih, tako da se časovno ujema z začetki ženskega gibanja pri nas. Slovenke so se sicer že prej udejstvovala pri kulturnih prireditvah narodnostnega gibanja, ustanavljali so se posebni ženski krožki, l. 1901 pa je na pobudo ljubljanske trgovke Josipine Vidmar nastala Splošna slovenska ženska zveza. V Trstu je l. 1897 začelo izhajati glasilo slovenskega ženstva, časopis »Slovenka«, katere prva urednica je bila Marica Nadliškova, poznejša sodelavka pa tudi Zofka Kvedrova. Proti koncu 19. in v prvih letih 20. stoletja so v Avstriji prve ženske končale visokošolski študij in začele opravljati akademski (predvsem zdravniški) poklic.²⁰

Avtorice našega ženskega romana se od svojih pisateljskih kolegov, ki so bili večidel kmečkega rodu, razločujejo v tem, da so izšle iz meščanskih izobraženskih družin, pa tudi v tem, da same niso imele visokošolske izobrazbe. Luiza Pesjakova in Pavlina Pajkova sta sta se šolali v dekliških internatih, Marica Nadliškova na učiteljskišči v Gorici. Večidel so odraščale v tujem jezikovnem in kulturnem ozračju, zato je tudi njihova zavezanost slovenskemu literarnemu izročilu šibkejša in naslonitev na tuje, predvsem nemške in francoske zglede tesnejša. Njihova pripovedna besedila imajo z mladoslovenskim romanom skupno meščansko okolje in sodobno snov, ne pa humorističnih in folklornih obrobkov iz kmečkega življenja. Tudi ženski roman je, podobno kakor jurčičevski, svoje pogloblitve pripovedne obrazce sprejel iz tradicije sentimentalizma in to prek literature 19. stoletja, vendar je izbira drugačna. Medtem ko je v mladoslovenskem romanu prevladal vzorec *Nove Heloize*, je paradigmatična zgodba ženskega pripovedništva *Pamela ali nagrajena krepost*. Prav ta temeljni vzorec odkriva v našem ženskem romanu 80. in 90. let že M. Hladnik, le da ga poimenuje »Pepelkina zgodba«.²¹

Vzorec Pamele in njegove preobrazbe v romanu 19. stoletja. *Pamela* je bila pri nas znana razmeroma zgodaj, in to predvsem v opernih predelavah. Ljubljanskemu izobraženemu občinstvu se je predstavila z gostovanji italijanske opere v Stanovskem gledališču kar večkrat,²² prvokrat l. 1773 pod naslovom *Cecchina, o sia la buona figliola*. Libreto, ki ga je napisal Goldoni po svoji lastni dramatizaciji *Pamele*, ganljivi komediji *Pamela fanciulla* (1750), je doživel tri sočasne uglasbitve. V Ljubljani so po vsej verjetnosti izvajali najpopularnejšo med njimi, delo Niccolaja Piccinija iz l. 1760, ki je prej osvojila že vse večje operne odre po Evropi. L. 1805 je italijanska opera uprizorila v Stanovskem gledališču *Pamelo* G. Farinellija, še istega leta z večjim uspehom pa tudi opero *Pamela nubile* P. Generalija. Za obe je libreto prosto po Goldoniju priredil G. Rossi. Verjetno so l. 1805 izvajali v Ljubljani tudi opero *Pamela maritata*, katere avtor naj bi bil prav tako Farinelli.

Italijanizirana *Pamela* je v opernih priredbah ohranila fabulativno ogrodje Richardsonovega romana, ganljivost in nežno čustvenost, vendar je že Goldoni svojemu konservativnemu občinstvu na ljubo zabrisal drzni stanovski prestop izvirnika. *Pamela* je plebejsko dekle samo na videz, na koncu pa se izkaže kot pogrešana hči nemškega barona. Seveda v rokokojsko stilizirani glasbeni obdelavi tudi o Richardsonovem verizmu ni več sledu.

Operna *Pamela* je v ljubljanskem kulturnem življenju zanimiva samo kot kurioznost, ki ni imela nikakršnih posledic za našo pripovedno prozo; ta se je namreč izoblikovala šele desetletja kasneje. Vzorec in motive Richardsonovega romana je slovensko pripovedništvo osvojilo šele s posredništvom poznejših obdelav. Zgodba o hudo preskušani, a naposled nagrajeni kreposti je medtem v angleškem romanu nravi dobila še nekatere druge poudarke iz zgodbe novodobne *Pepelke*. Že *Mansfield Park* (Mansfieldski park, 1814) Jane Austen povzema vprašanje, ki ga je bil načel avtor *Pamele*: kakšna so lahko pričakovanja in možnosti dekleta brez imena in brez dote, ki je bila deležna omike in izobrazbe nad svojim stanom? Pamela se je olikala ob svoji gospe, Fanny Price se je v hiši bogatih sorodnikov vzgajala skupaj z domačima hčerama, pri tem pa položaj teh dveh junakinj ostaja prav tak kakor pri drugih dekletih nižjega stanu. Tako tudi romaneskna *Pepelka* 19. stoletja, katere genealogija sega do Fanny in Pamele, živi od milosti premožnih sorodnikov ali »dobrotnikov«, trpeč v njihovi hiši nenehno zapostavljanje, dokler je ne reši novodobni princ, največkrat v podobi domačega sina. Zelo tipično ubeseditev, čeprav z drugo idejno podlago, je ta tema pri nas doživela še l. 1919 v romanu Vladimirja Levstika *Zapiski Tine Gramontove*: šolano, vendar siromašno in nelepo dekle živi v poniževalnem položaju pod streho malomeščanskih sorodnikov, v senci domače hčere, a jo naposled odkrije in osreči mlad umetnik.

Bolj neposredno pa se Pamelina zgodba nadaljuje v taki pripovedi o revnem dekletu, v kateri junakinja sicer ni odvisna od dobrotnikov, temveč si sama služi kruh, vendar pa še vedno živi v podrejenem položaju in pod tujo streho. Tudi ta različica se konča enako kakor Pameline preskušnje: junakinjo vzame za ženo njen delodajalec, potem ko je spoznal njene odlike. Največja novost, ki jo je razvila tovrstna zgodba v 19. stoletju, je junakinjina izobrazbenost in s tem gmotna samostojnost, čeprav je njen položaj še vedno inferioren. Izobraženki sta bila na voljo predvsem dva poklica, postala je lahko vzgojiteljica ali družabnica v gosposki družini. Odtod tudi njeno neopredeljeno mesto v družbi: po rodu, omiki in izobrazbi je bila svojim delodajalcem enaka ali jih je celo prekašala, v nižji položaj pa jo je postavljala razlika v premoženju; prav ta je postala v romanu 19. stoletja dostikrat celó pomembnejša od stanovske razlike.

Že znamenita bojevnica za ženske pravice Mary Wollstonecraft je preskusila obe možni ženski zaposlitvi, bila je družabnica (*lady's companion*) in guvernanta. Junakinja, ki se pod silo razmer sama preživlja s poučevanjem glasbe, torej z eno nekoristnih spretnosti, ki so sodile k tedanji ženski omiki, se v sentimentalnem romanu pojavi šele ob njegovem izteku, in to z romanom F. Burney *The Wanderer, or Female Difficulties* (Popotnica ali Ženske tegobe, 1814). Junakinja je francoska aristokratinja, ki se je pred revolucijo zatekla v Anglijo in se tam prebijala s svojo neustrezno izobrazbo, namreč s tisto, kakršne so bila deležna dekleta iz brezdelnih, čeprav kultiviranih vrhnjih plasti.

Romani, katerih junakinja je bila vzgojiteljica (*governess novels*), so se v Angliji pojavili v veliki množini zlasti v 30. in 40. letih 19. stoletja.²³ Na visoko literarno raven sta tovrstni roman vzdignili Anne Brontë, ki je v *Agnes Grey* (1847) z intenzivno čustvenostjo ugovarjala ponižujočemu položaju vzgojiteljice v družinah vulgarnih bogatašev, in Charlotte Brontë, katere *Jane Eyre* (1847) je postala klasičen zgled romana o guvernanti.

Junakinja romana *Jane Eyre* je v več pogledih Pamelina hči.²⁴ Njuni zgodbi se ujemata ne le v fabulativnem ogrodju, temveč tudi v posameznih motivih. Sorodnost teh dveh besedil pa je še globlja; sega namreč v njuno idejno podlago, ki jo daje stroga protestantska morala, in v ozračje nočne mōre, ki obvladuje junakinjino ujetost v brezizhoden položaj. Kakor *Pamela* je tudi *Jane Eyre* roman junakinjinega notranjega sveta, osredinjen na njene duševne boje. V obeh primerih je dekle prikazana v odločilnem trenutku svojega življenja, ko se znajde v sporu med ljubezensko strastjo in etičnim imperativom. Ljubljeni moški, ki je hkrati njen delodajalec, jo skuša pridobiti za nedovoljeno in nečastno zvezo. Tudi Jane skrivaj pobegne, in to bolj pred svojim lastnim čustvom kakor pred morebitnim zapeljivcem, vendar se na njegov klic vrne, podobno kakor prej *Pamela*. Oba romana se končata srečno, t.j. s poroko hudo preskušanih zaljubljenecv, vendar se prav tu vidi velik premik v gledanju na razmerje med spoloma. V Richardsonovem romanu gospod B. povzdigne revno in brezimno dekle v svoj stan in je zato deležen njene neizmerne vdanosti. Jane je v primeri z gospodom Rochesterom sicer prav tako neugledna in siromašna, vendar postane njun zakon zveza dveh duhovno sorodnih in enakovrednih ljudi. Za izravnavo so delno poskrbele tudi zunanje okoliščine – ali naključja: medtem ko je Rochester v požaru izgubil roko in vid, se je Jane poklicno osamosvojila, našla ljubeče sorodnike in dobila celó manjšo dediščino.

Jane Eyre je postala že ob izidu literarna senzacija, in to predvsem zaradi lika junakinje, ki je bil pravi izziv dotedanjim konvencijam: nelepa mlada ženska močne volje, samostojnih pogledov in delovnega etosa. Ko je velik del sočasne kritike romanu očital, da je nekrščanski, surov in sploh oduren, pri tem niso imeli v mislih toliko Rochestrove seksualne agresivnosti kakor kljubovalnost in neprilagojenost junakinje same, pa tudi njeno drznost, da je moškemu brez pridržkov priznala svoja čustva. Kljub takim in podobnim očitkom je *Jane Eyre* postala uspešnica doma in v tujini. Spričo svoje velike popularnosti v nemško govorečih deželah je bila v nemških prevodih, katerih prvi je izšel v Berlinu že l. 1848, zlahka dostopna tudi dvojezičnemu slovenskemu bralcu. Doživela je tudi več dramatizacij (do l. 1973 se jih je zvrstilo 17, vendar so jih v novejšem času izpodrinile filmske upodobitve). V nemškem jezikovnem prostoru se je posebno uveljavila dramatizacija Charlotte Birch-Pfeiffer z naslovom *Die Waise von Lowood* (1855). Ta priredba je bila na Slovenskem znana vsaj že l. 1865, ko so jo uprizorili v Mariboru. V prevodu Davorina Hostnika je nato *Lowoodsko siroto* uprizorilo Deželno gledališče v Ljubljani kot slavnostno predstavo ob godu cesarice Elizabete l. 1876, nato ponovno l. 1888. V knjižni obliki je »igrokaz« izšel l. 1877.

Dramatizacija Birch-Pfeifferjeve kaže enake značilnosti kakor številni posnetki *Jane Eyre* v zahodnoevropskih literaturah: iz romana je prevzela le dogajalno shemo in olepšan lik guvernante, ognila pa se je globlji problematiki izvirnika, zlasti tisti, ki bi občinstvo lahko odbijala. Ne le da je Rochesterova nezakonska hčerka postala njegova osirotela nečakinja, omiljen je tudi osrednji problem. Rochester ni poročen mož, ko se sreča z Jane, in s tem izgine iz njune zgodbe moralni konflikt med strastjo in vestjo, ljubezenska odpoved pa postane nepotrebna; ostane le še vprašanje stanovskega prestopa. Na Slovenskem so torej *Jane Eyre* po letu 1860 v veliki meri spoznavali v obliki odrske ganljivke.

Ob zgodbi vzgojiteljice, ki se poroči s svojim delodajalcem, se je utrčila tudi taka različica istega obrazca, v kateri se družabnica imenitne

gospe omoži z njenim sinom, podobno kakor nekoč Pamela z edincem svoje gospodarice. Značilen zgled takó preobraženega vzorca je npr. eden poznejših romanov George Sand, *Le Marquis de Villemer* (Markiz Villemerski, 1860). Tudi ta je bil preveden v nemščino in l. 1861 dramatisiran, čeprav se v popularnosti ni mogel meriti z *Jane Eyre*. Junakinja tega romana, Caroline de Saint-Geneix, izvira iz plemiške, vendar obubožane družine, povrh je še sirota brez staršev. Ker je odlično vzgojena in izšolana, dobi zaposlitev pri markizi Villemerski kot družabnica. Zanja se vname markizin mlajši sin, tenkočuten in plemenit mož rahlih živcev in šibkega zdravja. Dekletova siromašnost in tekmičine spletke podžigajo markizin odpor do sinove izvoljenke, vendar na koncu zmaga jo pravice srca.

Zgodba se v nekaterih potezah ujema s tisto v *Jane Eyre*. Gospodična de Saint-Geneix reši markizu življenje v podobnih okoliščinah kakor nekoč Jane Rochestru. V obeh romanih se vzgojiteljica posveča otroku iz ljubimčeve prejšnje erotične zveze – kakor je že Pamela ljubeče sprejela nezakonsko hčerko gospoda B. Najpomembnejši med elementi, ki so vsem trem zgodbam skupni, je junakinjin notranji boj med čustvom in moralno dolžnostjo; ta se tudi v romanu Sandove konča tako, da dekletke pobegne od ljubimca, ker ne zaupa svoji lastni stanovitnosti. Moralna dilema je sicer tu manj resna kakor v *Jane Eyre*, kjer junakinja ljubi poročenega moža. Gospodična de Saint-Geneix se umakne zato, da ne bi povzročila razdora med sinom in materjo, ki iz plemiškega napuha ne privoli v poroko. Idejni razmik med protestantsko etiko Brontëjeve in svobodomiselnimi pogledi Sandove se najbolj razločno pokaže v tem, da je junakinja iz sočutja do markiza pripravljena kljubovati družbi in živeti z njim v svobodni zvezi. Ta drzna zamisel sicer ni izpeljana do kraja, ker so ovire za poroko naposled le premagane, močno pa je poudarjena duhovna in človeška enakovrednost družbeno neenakih zaljubljenecv.

Na Slovenskem so bila dela George Sandove zelo razširjena v nemških prevodih, vendar je njihova recepcija še razmeroma malo raziskana.²⁵ Tako tudi ni mogoče trditi, da je prav ta roman brala Pavlina Pajkova, čeprav je znala francosko in je bila občudovalka George Sandove; o njenem navdušenju za to »genialno ženo« priča spominski članek v »Zori« iz l. 1876, ki ga je napisala ob njeni smrti. Morda ni samo naključje, da novela Pavline Pajkove *Blagodejna zvezdica* (1881) parafrazira eno ključnih situacij iz *Markiza Villemerskega*. V obeh besedilih stoji junakinja med dvema bratoma, ki sta sinova njenih delodajalcev. Od bratov je eden delaven, čednosten in rahločuten, drugi pa rabsipnež, lahkoživec in osvajalec ženskih src; pri Sandovi je slednji vojvoda, pri Pajkovi častnik. Junakinja na tistem vzljubi rahločutnega brata, ta pa je preveč resen in zadržan, da bi ji priznal svoja čustva, medtem ko ji lahkoživec začne pri prič dvoriti. V obeh zgodbah povzroči razdor med zaljubljenecema dekletovo srečanje z domnevnim zapeljivcem v parku, ki mu je plahi občudovalec nehote priča; dekletova navidezna nezvestoba vzdigne v njem pravi vihar ljubosumja. V obeh primerih naposled lahkomiselnost sam prežene dvome o dekletovi čednosti s tem, da prizna bratu svoj neuspeh.

V prepletu domačih in tujih vplivov, ki so učinkovali na slovenski ženski roman, je težko ugotoviti, koliko sta te dve različici »Pameline zgodbe« segli vanj neposredno z deli Charlotte Brontë in George Sand in koliko posredno z nemškimi literarnimi in trivialnimi priredbami. Kakor je ugotovil M. Hladnik,²⁶ je naš ženski roman sprejemal obilne

pobude iz priljubljene nemške družinske revije »Gartenlaube«, ki je bila med slovenskim meščanstvom zelo razširjena; do zgodnjih 70. let je bila ta revija še izrazito liberalno usmerjena. Njena vodilna sodelavka Eugenie Marlitt je postala zgled tudi našim pisateljicam.²⁷ Idejne stalnice v romanih Marlittove so bile bolj ali manj enake tistim, ki jih je tudi sicer oznanjala »Gartenlaube«: meščanska zavest in delovni etos, protiplemiško in protiklerikalno razpoloženje ter vera v znanje, izobrazbo in napredek.

Pepelkina zgodba je bila Marlittovi priljubljen pripovedni obrazec; popularizirala ga je še posebno s svojo glavno uspešnico, z romanom *Das Geheimnis der alten Mamsell* (Skrivnost stare gospodične, 1867). Junakinja Felicitas je Pepelka v skrajnem pomenu besede: kot sirota, otrok potujočega komedijanta, pride v hišo trdosrčne in bigotne gospe Hellwig; tu odraste v služkinjo, ki mora opravljati najtežja dela in prenašati nenehna ponižanja. Nadarjeno dekle pa se skrivaj izobrazbi ob nezaželeni sorodnici Hellwigovih, »stari gospodični«, in naposled se domači sin, ugleden zdravnik, proti materini volji poroči z njo. Povrhu se izkaže, da je bila Felicitina mati plemiškega rodu, čeprav je imenitni sorodniki nočejo priznati.

Zatrto otroštvo Felicite in Jane Eyre kaže na pomemben element, ki se je v poznejšem razvoju včlenil v Pamelino zgodbo. Pamela je bila sicer v gospodarjevi hiši v obupnem in brezpravnem položaju, ni pa bila sirota, temveč edinka revnih, a poštenih staršev, h katerim bi se v skrajni sili lahko zatekla. Osiretelost in s tem ogroženost kot temeljni položaj literarne junakinje se v sentimentalnem romanu uveljavi šele v poznem 18. stoletju, in to predvsem v romanu o vstopu mladega dekleta v družbo. Še v 19. stoletju se je največkrat obnavljala tudi rešitev, ki jo je ponujal ta tip romana: poroka s pokroviteljskim moškim, ki junakinji kot svetovalec in zaščitnik nadomesti očeta. Pedagoški ljubimec, znan že iz romanov Jane Austen, je praviloma tudi junak v romanih Marlittove; njegova mentorska vloga je tu še poudarjena z občutno razliko v letih med njim in dekletom.

Med značilna besedila, ki sledijo modernizirani Pamelini zgodbi, se uvrščata noveli Pavline Pajkove *Blagodejna zvezdica* (1881) in *Mačeha* (1882) ter njen roman *Slučaji usode* (1897), nadalje *Beatin dnevnik* (1887) Luize Pesjakove in – z nekaterimi odkloni – novela Marice Nadliškove *Iz življenja mlade umetnice* (1890). Junakinje našega ženskega romana so vse iz dobrih meščanskih družin, ki pa so iz tega ali onega razloga obubožale. Poleg tega so sirote brez staršev ali vsaj brez očeta – ta je bil častnik, uradnik ali trgovec – in se morajo zato preživljati z lastnim delom, včasih celo skrbeti za ostarelo mater ali druge neboljane družinske člane. Vse so skrbno vzgojene in izšolane, kolikor je bilo to ženski mladini v tistem času dopuščeno, vendar so njihove možnosti za poklicno delovanje omejene na službo guvernante ali družabnice. Vse morajo od doma v tuje hiše: Evfemija (*Mačeha*) je vzgojiteljica inšpektorjeve hčerke, Beata (*Beatin dnevnik*) guvernanta dvojčic v grofovski družini, Ada (*Blagodejna zvezdica*) družabnica pohabljenemu sinu štajerskega fužinarja, Malvina (*Slučaji usode*) pa stari graščakinji na Tirolskem. Edino Liljana (*Iz življenja mlade umetnice*) živi pri materi in hodi poučevati klavir v gosposke družine; prav na tak način je podpirala svojce npr. junakinja v popularnem romanu *Goldelse* (Zlatolasa Elza, 1867) E. Marlittove.

Začetki novodobne samozavesti se pri vzgojiteljicah in družabnicah v našem ženskem romanu kažejo v tem, da svoj poklic pojmujejo odgo-

vorno, ga opravljajo kot poslanstvo, zlasti pa v tem, da jim gmotna neodvisnost daje tudi moralno pravico do odločanja o svoji usodi. Ta pravica se uveljavlja največkrat v svobodni izbiri moža ne glede na zahteve družine ali družbene konvencije. Socialno vprašanje se v teh besedilih ponavadi oglašava v obliki čustvene humanitarnosti, kakršno so avtorice lahko poznale iz romanov George Sandove, Victorja Hugoja, Dickensa in njihovih posnemovalcev. Odprto pa ostaja vprašanje, ali je Pavlina Pajkova morda poznala socialne romane Elize Orzeszkowe, ki so bili dostopni v nemških prevodih. Zlasti v feminističnem romanu *Marta* (1873) so nekateri položaji sorodni tistim v *Slučajih usode*: junakinja izgubi moža, zabrede v skrajno revščino in vedno znova zadeva ob trdosrčnost bogatašev; njena nepraktična gosposka izobrazba ji tudi ne daje možnosti za poklicno delo, tako da mora sebe in otroka preživljati z napornim šivanjem.

Delovanje naših romanesknih junakinj je omejeno na tisti dve področji, ki sta veljali za specifično ženski že v 18. stoletju: na vzgojiteljstvo in karitativnost. S človekoljubno dejavnostjo, kakor je strežba bolnim in invalidnim, se tako v našem ženskem pripovedništvu nadaljuje izročilo sentimentalnega romana, ki se začneja z *Gospodično Sternheimsko* Sophie von La Roche ali še prej; sočutno srce še vedno velja za eno najlepših ženskih vrlin. Ada v *Blagodejni zvezdici* neguje hrome Oskarja z ljubeznivostjo, ki daleč presega njene službene dolžnosti, Evfemija lajša zadnje ure ostarelemu očetu svoje varovanke (*Mačeha*), Malvina v *Slučajih usode* se žrtvuje za svojega bolnega otroka, v *Beatinem dnevniku* pa se junakinjino samaritanstvo – podobno kakor v *Jane Eyre* – obrača k ljubimcu, ki je od udarcev usode na smrt zbolel.

Kljub nekaterim modernejšim pogledom na poklic in ženino mesto v družbi pa v našem ženskem romanu ostaja tudi za izobraženko edini pravi poklic zakon in materinstvo. Vsi obravnavani teksti – razen novele M. Nadliškove – na koncu junakinjo srečno pripeljejo v zakonski pristan. Vse junakinje brez izjeme ob poroki tudi opustijo poklic, celo Liljana (*Iz življenja mlade umetnice*), ki ji glasba pomeni vse kaj drugega kakor le način preživljanja.

Iz našega ženskega romana je povsem izginil aristokratski ljubimec, naj je že to libertinec iz *Pamele* ali byronski Rochester iz *Jane Eyre*. Zamenjal ga je meščanski izobraženec, znan pri nas že iz jurčičevskega romana; največkrat je to mlad mož kmečkega rodu, ki se je s svojimi lastnimi vrtilinami vzdignil v intelektualski, redkeje v umetniški poklic. Vendar se protagonist ženskega romana v nekaterih odtenkih razločuje od tistega v mladostlovenskem pripovedništvu; slednji je namreč največkrat pasiven, vdan svetobolju, medtem ko so pisateljice raje postavljale svojim junakinjam ob stran može trdnih značajev. Praviloma tudi junak v našem ženskem romanu opravlja kak družbeno koristen poklic in je pri tem uspešen. Grofov nezakonski sin Rihard iz *Beatinega dnevnika* je slikar, ki se amatersko ukvarja z vrtnarjenjem in ekonomijo. Arnold Bodanski (*Mačeha*) in Milutin Stranski (*Iz življenja mlade umetnice*) se posvečata trpečim v zdravniškem poklicu. Oba sta zrela po letih in značaju, ustrežata torej tistemu moškemu idealu, ki ga je posebno cenila tudi Marlittova. Bruno Berthold (*Blagodejna zvezdica*) s sedemindvajsetimi leti že upravlja veliko podjetje namesto obolelega očeta. Izjema ob vseh teh delovnih meščanskih možeh je Otmar, pastorek Malvinine delodajalke v *Slučajih usode*. Ne le zato, ker je modre krvi, temveč tudi zato, ker kljub svoji odlični izobrazbi ne opravlja nobenega poklica, in naposled zato, ker je mlajši od oboževane ženske. Ot-

mar deluje kot tujek, ker prihaja iz drugega romanesknega vzorca, ki se je v *Slučajih usode* strnil s Pamelino zgodbo.

Iz zgodbe o nagrajeni kreposti je v našem ženskem romanu hkrati z aristokratskim junakom izginil tudi motiv zapeljevanja in stanovske pregrade med zaljubljenca. Junakinja namreč kljub svoji revščini in neopredeljenemu položaju sodi v isti kulturni krog kakor njen ljubimec, tu gre le za razliko med bogatimi in ubožnimi znotraj iste družbene plasti. Poroka torej ne pomeni pristnega stanovskega prestopa, poleg tega temelji v vseh primerih na duhovni sorodnosti in enakovrednosti. Resna ovira za združitve zaljubljene dvojice je le premoženjska razlika. V *Blagodejni zvezdici* starši branijo sinu in dediču velikega bogastva poroko z dekletom, ki nima nič, v *Beatinem dnevniku* in *Slučajih usode* pa junakinja sama občuti svojo revščino kot zadržek za zvezo s premožnim moškim. Kot zaviralni element se v zgodbi pojavi tudi tekmica, lepotica iz bogate družine, ki pa je pod svojo bleščečo zunanostjo plitka, koketna, sebična, spletkarska itn. Tekmica ustreza klišeju, ki je znan že iz *Jane Eyre* in *Markiza Villemerskega*, zelo pogosten pa je tudi v romanih Marlittove.

Vzorec Nove Heloize. Rousseaujevski obrazec v naši ženski povesti nima tako dominantne vloge kakor v mladoslovenskem romanu, poleg tega se njegova recepcija v teh dveh tipih pripovedne proze močno razlikuje. Medtem ko se je ženski roman oprl na ljubezenski trikot, je jurčičevski ohranil le shemo iz prvega dela *Nove Heloize*, torej zgodbo o ljubezni izobraženega plebejskega mladeniča do gosposke hčere, in jo končal s poroko ali s tragedijo. Taka priredba Rousseaujevega vzorca zbujala domnevo, da so se naši pisatelji v prvi fazi mladoslovenskega romana z redkimi izjemami še ogibali zgodbi, ki bi problematizirala zakonsko zvezo; v tem pogledu so bile torej ženske avtorice drznejše in »modernejše«, čeprav zakonska nezvestoba tudi v njihova besedila še ni prodrla.

Vzorec *Nove Heloize* je v evropskih literaturah 19. stoletja doživel dve značilni preobrazbi. V francoski literaturi ga je nadaljeval poseben tip izpovednega romana, t. i. le roman personnel. Njegova linija izvira v poznem sentimentalizmu v delih Mme Cottin, Mme de Charrière, Mme de Krudener in drugih, nato pa se nadaljuje z romani Constanta, de Musseta in Fromentina. Dogajalna shema v tem tipu romana je zgodba o senzibilnem in brezdelnem mladeniču, ki obožuje nedostopno ali težko dostopno poročeno ženo; osrednji motiv ostaja ljubezenska odpoved. Ta odrastek francoskega modela se pri nas v glavnem ni prijel; med redkimi primerki tega vzorca sta romana Pavline Pajkove *Dušne borbe* (1896) in *Slučaji usode*.

V poznem sentimentalizmu, tudi v nemškem, je francoski model razvil tudi različico, v kateri pride do nekakšnega kompromisa med ljubezensko odpovedjo in srečnim koncem. Junakinja, ki je bila zvesta žena neljubljenemu možu, po več letih ovdovi in naposled lahko usliši svojega nekdanjega občudovalca. Ta varianta je bila priljubljena v nemškem in avstrijskem bidermajerju, vendar jo je pri nas obnovila samo Pajkova v povesti *Mačeha*.

Temeljni motiv tega vzorca, ljubezenska odpoved, je v francoski literaturi pokazal izjemno vitalnost, saj sega od *Kneginje Klevske* prek *Nove Heloize* in *Dame s kamelijami* do Claudela in A. Gida. V slovenskem romanu je redek, ker se mu je z opustitvijo zakonskega trikota spodmahnila etična utemeljenost; pojavlja se le tam, kjer je bila nave-

zanost na francoske zglede tesnejša, tako v Stritarjevem *Zorinu* in v ženskem romanu. Tematika odpovedi je sicer segla tudi v nemški ženski roman, zgodaj in izrazito npr. v silno popularno delo Johanne Schopenhauer *Gabriele* (1819–1820), ki mu je celó Goethe napisal pohvalno oceno. *Gabriele* in njene številne posnetke so v nemški literaturi označili kar kot »Entsagungsroman«.

O kakih genetskih zvezah med besedili Pavline Pajkove in obsežno tradicijo literarnih del s tematiko odpovedi je mogoče samo ugibati, razen ob George Sand, katere dela je nesporno poznala. Morda kažejo *Slučaji usode* prav na izročilo poznega sentimentalizma: Malvina v istoimenskem romanu Mme Cottinove iz l. 1801 je prav kakor junakinja Pavline Pajkove mlada žena, ki šele po konvencionalnem zakonu doživi svojo veliko ljubezen. Malvinina tekmica v *Slučajih usode* pa nosi isto ime kakor Gabrielina sestrična in rivalinja v romanu Schopenhauerjeve, Avrelija. Tudi Malvinina strast, ki se rodi iz skoraj materinskega čustva do mladeniča, se razvija podobno kakor Gabrielina ljubezen do Hippolita. V obeh primerih se namreč junakinja trudi s prevzgojo srca pri rahločutnem, vendar od svetovljanskega življenja iztirjenem mladem možu, ki se je živčno razrvan vrnil z daljnih potovanj.

Slučaji usode so zgodba o ljubezni plemenite in še vedno privlačne žene do ljubimca, ki je mlajši od nje. Táko konfiguracijo je Pajkova lahko našla ne le pri avtorjih, ki so nadaljevali »le roman personnel«, temveč tudi v delih George Sand, kakor sta npr. *Lélia* (1833) ali *Lucrezia Floriani* (1847). Nedvomno se je naslonila na francoske zglede pri svojem odstopanju od lika rosno mlade, dekliške junakinje, kakršen se je uveljavil z *Jane Eyre* in z romani Marlittove. Mačeha Evfemija, Malvina in Feodora (junakinja *Dušnih borb*) so »žene tridesetih let«, za tedanje čase torej zrele ženske; prvi dve sta vdovi, obilno preskušeni v trpljenju in odrekanju, Feodora pa je žena mnogo starejšega moža, ki ga sicer spoštuje, a ne ljubi. Čar teh junakinj ni več v mladostni svežini, temveč v plemenitosti, ki jo daje duševna globina.

Tema ljubezenske odpovedi je najdosledneje izpeljana v romanu *Dušne borbe*, torej v besedilu, ki ohranja tudi zakonski trikot v celoti in neokrnjen. Medtem ko Malvinin mož odide po svetu neznanokam in Evfemijin takoj po poroki umre, se v *Dušnih borbah* tako rekoč v klasični obliki razvije ljubezenska zgodba poročene žene in moževega mlajšega polbrata, v kateri zakonska zvestoba zmaga nad strastjo. A tudi ko čez leta Feodorin priletni mož umre in se junakinja vnovič sreča z nekdanjim ljubimcem, se odreče erotični sreči in se poveže z njim v platoničnem prijateljstvu, podobno kakor ljubezenski par v Stifterjevem romanu *Nachsommer* (Pozno poletje, 1857). V obeh ostalih zgodbah pa se moralni spor med čustvom in vestjo izkaže le kot navidezen. Evfemija se hoče umakniti svoji pastorki v zmotni veri, da bo ta lahko osrečila Bodanskega, vendar se nesporazum naposled razčisti in junakinja se poroči s svojo prvo ljubeznijo. Malvina pa zavrne Otmarjevo snubitev ne le zato, ker je usoda njenega izginulega moža še negotova, temveč tudi zato, ker se ne čuti vredna mlajšega in bogatejšega občudovalca. Vendar tudi Malvini moževa nasilna smrt in nepričakovana dediščina po skopem sorodniku omogočita, da na koncu brez prejšnjih pomislekov sprejme Otmarjevo oko in srce.

V kompromisen srečni konec se izteče tematika odpovedi tudi v enem silno redkih besedil, ki v naši književnosti obnavljajo vzorec *Nove Heloize* v celoti, v *Beatinem dnevniku*.²⁸ Ljubezenska zgodba napol plebejskega Riharda in grofove hčere Dore se ujema s prvim delom Rous-

seaujevega romana in se tudi prav tako konča: kakor Julija se tudi Dora poroči proti željam srca, zato pa stanu primerno. Nadaljevanje in sklep njune zgodbe kaže očitno vzporednost z drugim delom *Nove Heloize*: zaljubljenca se na Dorinem domu vnovič srečata, čustvo oživi z nekdanjo močjo, vendar zmagata čast in krepost. Kakor Julija tudi Dora umre v bistvu od strtega srca po ganljivem slovesu od ljubimca; in kakor je Julija skušala omožiti St. Preuxa s svojo sestrično Claire, tako tudi Dora pred smrtjo izbere Beato za svojo naslednico pri Rihardu. Rihard in Beata nato uresničita zamisel zglednega posestva, kakršno sta v *Novi Heloizi* ustanovila Julija in njen mož. V našem zgodnjemeščanskem romanu bi se težko našlo besedilo, ki bi se tako dosledno opiralo na Rousseaujevo shemo, kakor se to delo Luize Pesjakove, le da to ni razvidno že na prvi pogled, ker je razmeroma kratki roman tako rekoč natrpan tudi z drugimi obrazci in motivi.

Zgodba o vstopu mladega dekleta v družbo. Ta tip romana, katerega substanca je predvsem slikanje nravi v omikani konverzaciji in ob družabnih dogodkih, se je uveljavil v mojstrovinah angleške književnosti, s svojimi značilnimi motivi in konfiguracijami oseb, zlasti s položajem osirotele gospodične iz province ob prihodu v mesto, pa je segel tudi v druge romaneskne vzorce. Našim pisateljicam se je kot neposreden zgled ponujal v obdelavi E. Marlittove; v njenem romanu *Das Haideprinzesschen* (Princeska z goljave, 1872) so združene vse bistvene prvine tovrstnega ženskega »Bildungsromana«: otroštvo napol osirotele junakinje na deželi, t.j. v nepokvarjeni naravi; prihod v rezidenco, sprejem na knežjem dvoru, a tudi vrsta napak in neumnosti, ki jih neizkušena najstnica zagreši, preden se spametuje in najde varstvo v zakonu s plemenitim in kultiviranim, čeprav občutno starejšim možem. – Kljub tej sodobni različici avtorice, ki je bila našim pisateljicam dobro znana, pa se vzorec v ženskem romanu ni udomačil v celoti, temveč samo v okrnjeni obliki.

Izrazitejše poteze ženskega vzojnega romana še najprej kaže besedilo Pavline Pajkove *Ločeni srci* (v rokopisu, objavljeni so le odlomki): razvajeno in koketno meščansko dekle, Stela Zorčeva, po bridkih izkušnjah, ki si jih je nakopala s svojo lahkomiselnostjo, dozori v ljubečo ženo in mater. Prvotnemu vzorcu ustreza tudi konfiguracija ljubezenskega trikota, ki ga sestavljajo junakinja, idealni meščanski junak in etično manjvredni plemiški tekmeč. Prvemu ustreza v *Ločenih srcih* lik Dijoniza Gradnika, ki je perspektiven uradnik, Steli pa zgleden zaročeneč in mož, drugemu vitez Muha, malopriden pustolovec, ki zalezuje Stelo tudi še potem ko je že Gradnikova žena. Roman namreč odstopa od prvotnega vzorca v tem, da se ne konča s poroko, temveč prenese junakinjine »dušne borbe« in njeno »vzgojo srca« v čas njenega zakona.

Fabulativno ogrodje iz romana o dekletu, ki se vpeljuje v družbo, se da v bledeh obrisih razločiti tudi v povesti *Odlomki iz ženskega dnevnika* (1876) Pavline Pajkove. Junakinja Irma je sirota in živi nerazumljena pod streho svoje mačehe. Ko se ob dopolnjenih osemnajstih letih prvičkrat prikaže na koncertu, zbuja med provincialno gospodo vsesplošno pozornost s svojo lepoto in milino. Tudi Irma se znajde v značilnem položaju med osvajalcem in rahločutnejšem. Prvi je mornariški častnik, premožen, privlačen in uspešen pri ženskah, zato tudi predrzen, drugi pa je reven študent, otožen, plah in tako sramežljiv, da ga Irmina prijateljica v šali krsti za »svetega Alojzija«. Kakor je bilo to

običajno v mladoslovenskem romanu, ima idealni mladenič slovansko ime Česlav, njegov tekmeč pa germansko Gofred. Irmino sorodstvo podpira častnikovo snubitev, vendar dekleta to odlično partijo na splošno začudenje odkloni. Do tod se Irmina zgodba ujema s klasičnim obrazcem, loči pa se od njega po žalostnem koncu, ki tematizira ljubezensko odpuved iz etičnih nagibov. Česlav se odreče ljubezni, da ne bi pahnil svoje družine v pomanjkanje; oporoka bogatega sorodnika namreč od njega zahteva, da stopi v samostan. – Povest je torej spoj raznorodnih prvin in ne prava zgodba o vstopu v družbo; ta se namreč neogibno konča srečno, njen optimistični izid izraža hkrati njeno idejno poanto. *Odlomki iz ženskega dnevnika* tudi niso komedija nravi in ne živa slika družabnega življenja, temveč subjektivna prvoosebna izpoved, meditativna proza, prepojena s stritarjanskim svetoboljem. In naposled, zgodbi manjka razvoj junakinjinega značaja, torej ena bistvenih prvin tega romanesknega tipa.

Slovenski ženski roman se od jurčičevskega razločuje predvsem v tem, da nastopi v njem nova junakinja, relativno izobrazena in samostojna ženska, kot pozitivna figura in ne več kot zapeljivka. V našem meščanskem romanu je namreč dotlej prevladoval polemičen ali celo odklonilen odnos do bojevnic za »žensko osvobojo«, kakršni sta bili npr. gospa Jarinova v Stritarjevem *Gospodu Mirodolskem* ali Judinja Irma Majer v Detelovi *Trojki*. Sicer pa so začetki emancipirane misli tudi v ženskem romanu še zelo skromni, če bi jih primerjali s tistimi v delih Mme de Staël, George Sand, George Eliot ali sester Brontë. Sožitje konservativnih pogledov na ženino vlogo v družbi – ta ostaja omejena na zakon in materinstvo – in modernejših zahtev po boljši izobrazbi, s katero bi bila ženska po potrebi zmožna opravljati poklic, je značilnost načelnih spisov Pavline Pajkove, kakor sta *George Sand* (1876) in *Nekoliko besed o ženskem uprašanju* (1884). Dlje od teh zahtev tudi slovenski ženski roman v 90. letih 19. stoletja še ne seže, ne prizadeva si še za visokošolsko izobrazbo žensk in se zadovolji s poklici, ki so veljali kot specifično žneski. Iz teh besedil se le redko razbere obtožba socialnih razmer, v katerih se lahko znajde žena iz meščanskega sloja brez ustrezne usposobljenosti za poklic; še najbolj kritično je taka ženska usoda upodobljena v romanu *Slučaji usode*. Pač pa ženski roman ob zahtevi, naj bi se dekleta svobodneje odločala za zakon, opozarja na subtilnejše oblike prisile, kakor je bila volja staršev v sentimentalnem in tudi še v mladoslovenskem romanu; Feodora v *Dušnih borbah* in Malvina v *Slučajih usode* sta se poročili na videz prostovoljno, v resnici pa zato, da ne bi bili svoji družini v breme. V tematskem pogledu se naš ženski roman loči od jurčičevskega prav s pogostnim obravnavanjem zakona, v katerem žena ne najde osebne izpolnitve. Skrajni primer nesrečnega zakona je nedvomno tisti v *Slučajih usode*, kjer je žena neločljivo priklenjena na izprijenega moža; s tem je bila načeta problematika, ki jo je v začetku naslednjega stoletja odločneje povzela Zofka Kvedrova z romanom *Njeno življenje* (1914).

OPOMBE

¹ Pri nas obravnava ženski roman kot podzvrst trivialne književnosti Miran Hladnik v razpravi: *Trivialna literatura*, Ljubljana 1983 (Literarni leksikon 21), zlasti str. 40–42.

² Za romane z žensko osrednjo figuro se v sodobni angleški literarni vedi uporabljajo naslednje označbe: heroine-centered novels, woman-centered novels (Alice Browne: *The Eighteenth Century Feminist Mind*, Brighton 1987), femino-centric writing, female-centered plot (Nancy K. Miller, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford 1987).

³ Kot podtip ljubezenskega romana definira ženski roman M. Hladnik v študiji: *Slovenski ženski roman v 19. stoletju*, »Slavistična revija« 1981, str. 259.

⁴ Razdelitev se v glavnem opira na tisto v študiji Leonie Marx: *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert* (v: *Handbuch des deutschen Romans*, hrsg. von Helmut Koopmann, Düsseldorf 1983, str. 435–436).

⁵ Prim. Leonie Marx: *Der deutsche Frauenroman . . .*, zlasti str. 434–438. – V sodobni, predvsem v ameriški literarni vedi pa je pogosto kot ženska literatura upoštevana samo tista s feministično tendenco; prim. poglavje *Feminist Criticism* v: Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York 1988. Tega kriterija seveda ni mogoče uporabiti za ženski roman 17. in večjega dela 18. stoletja.

⁶ Prim. poglavje *The Reading Public and the Rise of the Novel* (v: Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth 1966) in Marianne Spiegel: *Der Roman und sein Publikum im früheren 18. Jahrhundert 1700–1767*, Bonn 1967.

⁷ Na podoben položaj v naši literaturi kaže misel Pavline Pajkove, zapisana v eseju *Ženska pisma prijatelju* (»Zora« 1877): »Literatura v širšem pomenu pa je ono edino znanje, h kojemu smé tudi ženska, brez da bi bila učena in emancipirana, pristopiti.«

⁸ Jane Spencer: *The Rise of the Woman Novelist . . .*, str. 4.

⁹ Mme Robert de Kéralio je načrtovala monumentalno zbirko del francoskih pisateljic v 56 zvezkih; od teh je v letih 1786–1789 izšla le približno tretjina. Podatek po razpravi: Renate Baader, *Die Literatur der Frau oder die Aufklärung der kleinen Schritte*, v: *Europäische Aufklärung III*. Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 13), str. 82–83.

¹⁰ Nancy K. Miller: *The Heroine's Text . . .*, str. 157.

¹¹ Coventry Patmore je viktorijanski ženski ideal poveljal v pesnitvi *The Angel in the House* (1854–1856). O tem klišeju je pozneje Virginia Woolf dejala, da bi bilo treba najprej »ubiti« hišnega angela, preden bodo ženske lahko začele pisati (navedba po delu: Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London 1984, str. 17).

¹² Prim. izčrпно tematsko študijo: Helmut Petriconi, *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg 1953.

¹³ Nancy K. Miller: *The Heroine's Text . . .*, str. XI.

¹⁴ Izraz »Pamela myth« uporablja N. K. Miller, »Pamela plot« S. M. Gilbert in S. Gubar.

¹⁵ Marlene Springer: *Angels and Other Women in Victorian Literature* (v: *What Manner of Woman: Studies on English and American Life and Literature*, ed. M. Springer, New York 1977, str. 136).

¹⁶ Prim. Claudia Marina Vessilli: *Cecilia tra i «courtesy books» e la Vindication of the Rights of Woman*, Roma 1979.

¹⁷ K temu romanesknemu tipu sodi tudi najznamenitejše delo holandskega sentimentalizma *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782), ki sta ga napisali meščanki Betje Wolf in Aagje Deken.

¹⁸ Prisposodobno palimpsesta uporabljata S. M. Gilbert in S. Gubar v monografiji *The Madwoman in the Attic . . .*, zlasti str. 73–76.

¹⁹ V slovenski literaturi 19. stoletja še ni mogoče jasno razmejiti romana od povesti in novele; pisatelji so uporabljali te označbe izmenoma za približno enako dolge tekste, pa tudi v sodasni kritiki še ni pravega terminološkega razločevanja. Prim. Janko Kos: *Roman*, Ljubljana 1983, (Literarni leksikon 20), str. 18–21. – Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 113–115. – M. Hladnik: *Slovenski ženski roman . . .*, str. 260.

²⁰ Prof. Vasiliju Meliku dolgujem podrobnejše podatke o prvih ženskih diplomah v Avstriji ob koncu 19. stoletja, kakor tudi podatke o slovenskem ženskem gibanju. Narodnostno delovanje ženstva v Ljubljani je organizirala

Marija Murnikova in vodila veselilne, dobrodelne in reprezentativne nastope; po njeni smrti 1894 je vodstvo prevzela Franja Tavčarjeva. Z ustanovitvijo Splošnega slovenskega ženskega društva 1901 je slovensko žensko gibanje postalo liberalno. Predsednica društva je bila verjetno Franja Tavčarjeva, tajnica Minka Govekarjeva. Ob 20-letnici so SSŽD pozdravili Čehi, Zofka Kvedrova in Lojzka Štebijeja v imenu socialističnega ženskega gibanja: »Ko se je v vseh kulturnih državah pričel ženski pokret, se je ustanovilo v Lj. SSŽD, katerega namen je bil obvarovati naše ženstvo pred feminističnimi blodnjami.« (Slovenski narod 13. 9. 1921).

21 Prim. Miran Hladnik: *Slovenski ženski roman* . . .

22 Prim. Jože Sivec: *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, zlasti str. 35–37. – Stanko Škerlj: *Italijanske predstave v Ljubljani po zgraditvi stanovskega gledališča (1756)*, »Kronika slovenskih mest« 1935, str. 200–205.

23 M. Springer v študiji *Angels and Other Women* . . . , str. 143–144 pojasnjuje razmah »governess novels« z okoliščino, da so bančni polomi v 30. letih 19. stoletja prisilili veliko število hčera iz uglednih meščanskih družin, da so se preživljale kot vzgojiteljice v tujih hišah; ceni, da je sredi stoletja v Angliji opravljalo ta poklic kakih 24 000 žensk.

24 »Pamela's daughter« imenujeta Jane Eyre S. M. Gilbert in S. Gubar v delu *The Mad Woman in the Attic* . . . , str. 337. – Več o vplivu Richardsonovega romana na *Jane Eyre* v: Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1956, zlasti str. 149, 259 in v: Wolfgang Herrlinger, *Sentimentalismus und Postsentimentalismus: Studien zum englischen Roman bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, str. 1–2.

25 O recepciji George Sand v slovenski literaturi prim. študijo Jože Pogačnik: *Pripoved o krizi zakona. Jurčičeva Lepa Vida* (v: *Parametri in paralele*, Ljubljana 1978, zlasti str. 117–119).

26 Prim. Miran Hladnik: *Slovenski ženski roman* . . . Avtor podrobno analizira vpliv Marlittove na slovenski ženski roman, ne posveča pa nobene pozornosti naslonitvi naših pisateljic na francoske zgledе.

27 Na to kaže mesto v Stritarjevem pismu Pavlini Pajkovi z dne 5. 12. 1897: »Če Vas imenujejo slovensko Marlitt, ni se Vam treba sramovati tega priimka« (navedba po: Josip Stritar, *Zbrano delo X*, Ljubljana 1957, str. 168). Morda je prav Stritarjeva beseda v naši literarni zgodovini povzročila, da se Marlittovi pripisuje pretiran vpliv na Pajkovo, medtem ko so drugi zgledi, tudi zgled Stritarja samega, zanemarjeni.

28 V *Beatinem dnevniku* je vzorec *Nove Heloize* do neke mere zamegljen z motivom incesta; Dora se Rihardu ne odreče pod očetovim pritiskom, temveč ob njegovem razkritju, da je Rihard njen polbrat.

Franca Buttolo
VODNIKOV
IN RILKEJEV
SIMBOLIZEM

II.

Notranja
zgradba
Vodnikove lirike
iz zbirke
Skozi vrtove
in Srebrni rog
ter Rilkejevih
Neue Gedichte
in Duineser
Elegien

Članek nadaljuje obravnavo problematike, ki je bila zastavljena v članku Vodnikov in Rilkejev simbolizem¹: tam je bila potrjena domneva o pomenu zgodnjih Rilkejevih del za pesniško ustvarjalnost A. Vodnika do leta 1923, ko sta že izšli njegovi prvi zbirki (*Žalostne roke*, 1922; *Vigilije*, 1923). Zdaj se nadaljuje raziskovanje strukture lirike iz srednjih in poznejših obdobij Vodnikove (zbirke *Skozi vrtove*, 1941; *Srebrni rog*, 1948; *Glas tišine*, 1959) in Rilkejeve ustvarjalnosti (*Neue Gedichte*, 1907; *Duineser Elegien*, 1923; *Sonette an Orpheus*, 1923). Na podlagi dokazov in verjetnih domnev, da je Vodnik te Rilkejeve zbirke poznal, analizira pričujoči spis strukturo lirskih subjektov v posameznih pesmih in ugotavlja, da se tip lirskega subjekta, ki odločilno določa notranjo zgradbo Vodnikovih in Rilkejevih pesmi, s tem pa tudi razlike v motivni in idejno-tematski realizaciji (v okviru panteizma pri Rilkeju in novokatolištva pri Vodniku), pri obeh pesnikih vključuje še v simbolistično makrostrukturo.

Temeljni dokaz o Vodnikovem poznavanju del iz Rilkejevega drugega ustvarjalnega obdobja, predvsem zbirke *Neue Gedichte* (1907), je spis, ki ga je Vodnikova žena Dora objavila ob Rilkejevi smrti.² V njem je opozorila na močno Rilkejevo težnjo po združevanju vidnega in nevidnega »življenja«, na težnjo, ki je kmalu po izidu prvih dveh Vodnikovih zbirk tudi zanj še najbolj značilna.³ To najbolj kažejo njegova prizadevanja, da bi v svoje nove pesmi polagoma začel uvajati drugačne simbole, ne le sanjsko fiktivne, ki ne vodijo h konkretni realnosti, temveč bolj stvarne.⁴

Tudi Rilkejevi simboli, ki se v njegovi poznejši poeziji kakorkoli opirajo na zgodovinsko resničnost, ostanejo še največkrat nekako oddaljeni oziroma poduhovljeni, ali pa vsaj povsem nevtralni do morebitnega antagonističnega okolja, iz katerega so vzeti. Skratka, tako imenovana sinteza duhovnega in fizičnega v Rilkejevem srednjem ustvarjalnem obdobju pomeni predvsem Rilkejevo vključenost v iskanje različnih vrst simbolov, od tistih iz prvotnega simbolističnega paralelizma (soodvisnost subjektovega notranjega stanja in dogajanja v zunanjem svetu, predvsem v naravi) k simbolizaciji religioznih prizorov in legend, od tod pa k simbolom-stvarem (živalim, rastlinam, umetninam in seveda ljudem). Pozneje so takšno simbolno funkcijo prevzeli miti, ki so še najbolj ustrezali Rilkejevemu pojmovanju enotnosti vidnega in nevidnega bivajočega. Vendar pa so bile potrebe po razširitvi simbolistične estetike orientirane v to smer že kmalu po letu 1891, ko je simbolistična doktrina dosegla vrh, saj je Saint-Antoine 1894 v listu *L'Ermitage* izrazil željo, naj bi se pojem simbola povezal z mitom, ker sta si simbol in mit bližja kakor mit in legenda oziroma alegorija;⁵ estetsko poreklo simbola pa da ima več skupnega z religioznim duhom kakor z moralno-etičnimi normami. Seveda so tudi v zvezi s to teorijo določeni problemi, še posebej ko želi pesnik doseči sintezo konkretnih zgodovinskih dogodkov in njihovega »višjega« ali vesoljnega smisla. Zato je prišlo do znane zadrege, ko je Rilke povsem razvidno postavil za simbol »višjega« smisla na primer izbruh 1. svetovne vojne v ciklu *Fünf Gesänge* iz avgusta 1914.⁶

Da je Vodnik globlje poznal Rilkejeve pesmi iz zgodnjega in srednjega ustvarjalnega obdobja, kakor tudi njegovo prozo in študijo o Augustu Rodinu, potrjuje razmišljanje Dore Vodnik o vsakem posameznem delu po kronološkem redu natisov. Vendar pa so vse knjige, ki so predstavljene pri njej, izšle do leta 1910, medtem ko poznejših avtorica

niti ne omenja. Čisto verjetno se zdi, da po letu 1923, ko so izšle Vodnikove *Vigilije*, za Rilkeja ni bilo več prvotnega velikega zanimanja, saj je Vodnikov literarni sodelavec in prijatelj Rajko Ložar, ko je 1927 v Domu in svetu polemiziral z Josipom Vidmarjem, zapisal, da Rilke »po vsej svoji ideologiji« sodi med zastarele pesnike, medtem ko vidi pravega modernega pesnika v Valéryju.⁷ Ali je Ložar s to svojo izjavo označil kot zastarele tudi *Devinske elegije* in *Sonete na Orfeja*,⁸ če jih je sploh imel v mislih, je skoraj nemogoče ugotoviti. Še najbolj verjetno se zdi, da je v naši tedanji literarni javnosti Rilke še vedno veljal za pesnika, ki je dosegel vrh v *Novih pesmih*, kakor ga je predstavila Dora Vodnik, medtem ko je Anton Vodnik še vedno veljal za lirika, ki ni presegel pesniških dosežkov hermetične zbirke *Vigilije*.

Da pa niti še v zadnjem obdobju svojega pesnjenja Vodnik ni zavrzel nekaterih temeljnih Rilkejevih literarnih načel, daje slutiti predvsem uvodni citat iz poezije F. Garcia Lorca v zbirki *Glas tišine* (1959):⁹

Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.

Očitno je Vodnika problematika vidnega in nevidnega privlačevala natanko iz istih razlogov, zaradi težnje po sintezi duhovnega in fizičnega življenja v harmonično celoto, kakor je privlačevala skoraj v vseh obdobjih pesniške dejavnosti prav Rilkeja, ki je 1925 v pismu W. Hulewiczu zapisal: »Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.«¹⁰

Seveda takšne ugotovitve ne presenečajo; ko se je po smrti Paula Verlaina (1896) in Stéphana Mallarméja (1898) začel simbolizem cepiti na številne šole, ki so mu v marsičem celo bistveno nasprotovale (naturizem, unanizem), so na literaturo začela vplivati nova imena, nove ideje Bergsona, Whitmana, Nietzscheja, ki so razglašale življenjski pollet (élan vital) in voljo do moči, tako da je v veliki meri prevladalo prepričanje o zatonu simbolizma. Le malokdo si je upal verjeti, da je simbolično gibanje, o katerem so menili, da je že končano, v nekem smislu dobilo nove razsežnosti. Takšen proces se je začel 1898, po Michaudovem mišljenju prav tedaj, ko se je preostanek simbolizma srečal z Nietzschejevimi idejami.¹¹ Res je bilo sprejemanje Nietzschejevih idej silno raznoliko, nekaj pa je jasno, vsaj kar zadeva evropsko liriko: če pomeni leto 1896 zanj konec simbolizma, pomeni leto 1905 njegovo obnovo,¹² saj Valéry imenuje »la poésie pure«, ¹³ čisto poezijo, veliko odkritje simbolizma, ker se je odrekla vsem tistim razumskim elementom, ki jih ne more izraziti tudi glasba.¹⁴ Vendar pa Valéry ni verjel, kakor je še verjel Mallarmé, da je prek metafore ali podobe, ki dobita razsežnosti simbola, v resnici mogoče komunicirati z nebem (bitjo, bogom). Zato v zvezi z Valéryjevim simbolizmom Michaud ugotavlja, da je zanj metafora to, kar se pojavi, ko gledamo na določen način,¹⁵ je torej predvsem perspektiva na določen pojav.¹⁶

Prav v sklopu tako zastavljenega razmišljanja o Ložarjevi izjavi iz 1927, da vidi pravega modernega lirika v Valéryju, je treba pozorno raziskati zgradbo lirskega subjekta v značilnih pesmih iz zbirke *Glas tišine* (1959) in jo primerjati z ustreznimi soneti iz Rilkejevih *Sonetov na Orfeja*, o katerih je razmišljal v zvezi z moderno poezijo predvsem Heidegger v razpravi *Wozu Dichter*?¹⁷ Le tako je mogoče določiti mejo,

ki v Vodnikovi pozni liriki nakazuje oddaljenost strukture njegove poezije od pesniških teženj in načel modernizma.

I. Vodnikov ciklus *Nove pesmi* in *Duineser Elegien*

Čeprav Vodnikove *Nove pesmi* (v zbirki *Skozi vrtove*, 1941) po zunanji in notranji zgradbi težko primerjamo z Rilkejevimi *Devinskimi elegijami*, to še ne pomeni, da se elegije s posameznimi elementi ne uvrščajo med pomembne literarne vire, prek katerih je Vodnik odkrival svojsko naravo svoje lastne ustvarjalnosti, še posebej v zvezi z *Novimi pesmimi*, ki jih je posamično začel objavljati 1933 v Domu in svetu (*Čemu se vračam, Domov*).

Rilke je začel ustvarjati ciklus desetih elegij na začetku 1912, dokončal ga je šele 1922 (objavljen 1923). Po zunanji obliki, ki se zgleduje med drugim tudi pri Hölderlinu, se je pesnik želel približati antični formi, elegiji v distihih. Odmev antičnega metruma je v njih mogoče zaslediti v večinoma daktilskih verzih, le četrta in osma sta v blankverzu. Ker ni namen naše primerjave podrobneje obravnavati posebno funkcijo takšne zunanje forme *Devinskih elegij*, naj opozorimo le na že omenjeno Michaudovo ugotovitev, da so po 1891 opazne težnje k simboliističnemu uveljavljanju mita.¹⁸ Brez dvoma zunanja oblika elegij ni spodbudila Vodnika k podobnim ustvarjalnim stremljenjem, čeprav ni zavrnil svoje priljubljene ciklične oblike, drugačen pa je bil njegov odnos do posameznih elementov v notranji zgradbi te znamenite Rilkejeve zbirke. Očitno Vodnik ni ostal ravnodušen do Rilkejevega poskusa, da bi v poeziji vzpostavil takšno enotnost vidnega in nevidnega sveta, ki bi zaobsegala vse, tudi družbeno-socialne pojave – po možnosti skozi vso zgodovino. Vodnik je s podobnim namenom simboliziral enotnost prek fiktivne podobe idilične katoliške vaške srenje.

Številni razlagalci *Devinskih elegij* ugotavljajo, da je glavna tema teh lirskih pesmi povezana s poskusom sugeriranja smisla in pomena človekovega bivanja v zgodovini in končno v našem, 20. stoletju, prek oživljanja simboličnih razsežnosti mita. Po Rilkejevi razlagi v pismu W. Hulewiczu se elegije bistveno ne oddaljujejo od temeljnih problemskih sklopov njegovih zgodnejših del, temveč večino že znanih konfliktov samo ponovno aktualizirajo.¹⁹ V tem smislu je gotovo vsa širša motivika *Devinskih elegij* vezana na temo subjektovega spoznanja o nezadostnosti zgolj vidnega dela »celote« svetla, v kateri smrt še vedno ohranja nekdanjo mistično privlačnost:

– Aber lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden.

(*Sämtliche Werke* = SW I, 688)

V takšni Rilkejevi viziji sveta je življenje polno samo kot življenje, ki že od vsega začetka smrt ne le vsebuje, temveč počasi vanjo dozoreva, ji ni sovražno, ampak se v nji bogati.

Na vprašanje o tipu subjekta, ki govori tekst v *Devinskih elegijah* in tako odloča o njihovi notranji zgradbi, je mogoče odgovoriti, da je njegova oseba že od začetka povezana s predmetom pripovedi. Povezanost

se kaže v posebnem razmerju med pripovedovalcem elegij in vsebino govora, ki ni v obliki svobodnih verzov, je formalno (z verzom, metrumom, ritmom) vezan na antično in romantično (Hölderlin) tradicijo;²⁰ že iz prve elegije je razvidno, da subjekt toži o svoji oziroma človekovi zapuščenosti, ker je njegovo življenje »nezadostno«, posebno če ga primerja z angelovim. Glavni cilj pesnikove tožbe v takšni situaciji je *poskus uskladitve svojega načina bivanja s smislom velike celote*, ki naj bi ga uresničil tako (če opozorimo na Heideggerjevo razmišljanje o *Devinskih elegijah*), da bi zunanji svet »ponotranjil«, vidno povzdignil v nevidno: »Der weiteste Umkreis des Seienden wird im Innenraum des Herzens präsent.«²¹ Zato v deveti elegiji subjekt opeva proces spreminjanja vidnega v nevidno kot glavno in vzvišeno pesnikovo poslanstvo:

Preise dem Engel die Welt (...)

(...)

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann (...)

(...)

Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in – o unendlich – in uns! Wer wir am Ende auch sein.

(SW I, 719)

S takšnim odgovorom, ki v bistvu pojmuje ponotranjenje stvari kot njihovo povzdigovanje v zavest, pa se je človek oziroma pesnik-subjekt v veliki meri zatekel k besedi in pesmi kot načinu zagotavljanja človekove »varnosti«. Tako je postal jezik, kakor ugotavlja Heidegger, hiša biti: »Die Sprache ist der Bezirk (templum), d.h. das Haus des Seins. (...) Für Rilkes Dichtung ist das Sein des Seienden metaphysisch als die weltische Präsenz bestimmt (...).«²²

S tem da pesem razkrije smisel človekovega bivanja, pa prevzame funkcijo tolažnice v izgubi; motivni drobec otožne glasbe ob žalovanju za Linosom (1. elegija) sugerira prepričanje, da je spev sprožil v »nihaj« prazen prostor, ki je ostal za njim. Sicer je odnos Rilkejevega subjekta do mrtvih ostal v elegijah nespremenjen: ne potrebujejo živih. Kar pa zadeva žalujoče, je do njih lirski subjekt v elegijah v humanem odnosu; živi potrebujejo mrtve:

Aber wir, die so große

Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft

seliger Fortschritt entspringt –: könnten wir sein ohne sie?

(SW I, 688)

Vse človekovo prizadevanje, da bi osmisli svoj način bivanja, ki je nekje med stvarmi in nižjimi bitji ter angeli, stremi k podobnosti s slednjimi, katerih zavest je odprta tako v vidno kot v nevidno področje sveta in življenja. Očitno gre za že izvršeno preobrazbo v angelu, ki se v določeni meri ujema s predstavo zveličanja. To pa zadeva tudi vrsto in način preobrazbe človeka; koliko sovpada spreminjanje naše psihofizične celote v elegijah s panteističnim in koliko z židovsko-krščanskim verskim monoteističnim pojmovanjem preobrazbe, je razvidno iz študije Annemarie Schimmel »*Ein Osten, der nie alle wird*«. ²³ Avtorica postavlja angela v bližino islama, kakor ga je tudi Rilke sam, ²⁴ in opozarja na zgodnjo nemško romantiko, predvsem na Novalisa (»Religion ist der große Orient in uns.«). ²⁵ Ugotavlja, da je Rilkejev angel blizu angelu v islamski hierarhični razdelitvi, v kateri se svetloba višje stoječega angela zrcali v neposredno podrejenem, najnižje postavljenega angela

pa v človeku, ki je povsem na dnu te hierarhične razdelitve, tako da se božanska luč dokončno uresniči prav v človeku.²⁶

Ker pa se prav v tej simboliki odpirajo različne možnosti interpretacije Rilkejevega lirskega subjekta, naj opozorimo vsaj na polemiko s Heideggerjevo ugotovitvijo, da je Rilke (Heidegger ga identificira s subjektom elegij) metafizični pesnik, ki jo je z naslovom *Heidegger's misinterpretation of Rilke* objavil P. Christopher Smith l. 1979.²⁷ Ugotavlja, da je za Rilkejev lirski subjekt narava mater-matrix, maternica. Te maternice (»Innenraum«), v katero bi se rad vrnil, pa po njegovem mnenju ne moremo imenovati metafizični prostor. V takšni perspektivi sprememba ni zanikana, le pojmovana je kot gibanje v obliki padanja in vstajanja, kakršno vidi Smith v zen-budizmu. Tej in njej podobnim interpretacijam je resnično mogoče v marsičem pritrlditi, vendar s podarkom na dejstvu, da Rilkejev subjekt – gotovo identični s pesnikovo psihofizično osebo – v *Devinskih elegijah* izključno v poeziji utrjuje metafiziko enotnosti življenja in smrti na način, ki je podoben poskusom vzpostavljanja takšne ali drugačne metafizike v zgodovinskem svetu. Enotnost vidnega in nevidnega konstituira Rilke v elegijah zato, ker ve, da je poezija edini prostor, v katerem se ta enotnost sploh še lahko dogaja, o čemer subjekt tudi dejansko spregovori:

... aber zu sagen, verstehts,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

(SW I, 718)

S takšnim pojmovanjem pesnjenja pa se Rilke brez dvoma približuje simbolistični tradiciji.

Poskus, da bi v motiviki Vodnikovih *Novih pesmi*, kakor tudi v tipu in funkciji subjekta, ki jo idejno in estetsko oblikuje v enkratno lirsko konfiguracijo, odkrili morebitne podobnosti in razlike z Rilkejevimi elegijami, se zdi dokaj tvegan. Vendar pa ni mogoče prezreti, da *Nove pesmi* pomenijo Vodniku novo umetniško prizadevanje za uveljavitev takšnega sveta in človeka v njegovi liriki, ki nikakor ne bosta dopuščala razkola med življenjem in smrtjo. Gre torej za hotenje, zelo podobno Rilkejevemu. Čeprav je med obema lirskima prostoroma tako rekoč nepremostljiva razlika, saj je celotna Vodnikova motivika skrčena na vaško idilo, ki se opira na katoliško izročilo, je skoraj nemogoče zanamariti nekatera stičišča v strukturi obeh svetov; v središču dogajanja je najprej vidni svet (vas in vaščani), ki se za vasjo izgublja v nevidnega, vse bolj obljudenega s poduhovljenimi bitji, medtem ko je pri Rilkeju v središču vidnega evropski mestni vrvež, ki se na robu mesta (in na robu zgodovine) izgublja v nevidno področje, a je seveda še vedno integralni del vidne in nevidne celote.

Podobno kot večina Vodnikove lirike tudi *Nove pesmi*, ki jih je kot ciklus prvič objavil v zbirki *Skozi vrtove* (1941), postavljajo v središče subjektovnega doživljanja motiv človekovega odnosa do končnosti, smrti. Le-ta naj bi pomenila samo prehod iz enega načina bivanja v drugega, zgolj duhovnega (telo razpade v prst), ki odpira človeku večno življenje in blaženost. Takšna transformacija je predstavljena že v prvi pesmi – *Zadnji ogenj*, v kateri množinski subjekt, kakršen nastopa v smislu nekakšnega slehernika skoraj skozi ves ciklus, govori:

Nazadnje smo ostali sami
z ljubečimi ženami,

ki so prsi jim trudne
in težke
kakor pred žetvijo sad.
(...)
Ponoči sneg zamel bo gaje –
a neko jutro
nova pesem nas zbudi.

(Zadnji ogenj, Zlati krogi, 57–58)

Za to, uvodno pesmijo, ki naznanja neko gotovost prehoda v novo obliko bivanja, se najprej zvrstijo še štiri, v katerih subjekt variira svojo predstavo prihodnjega življenja pred vstajenjem, ko bo telo pepel, duša pa osvobojena »sredi blestenja daljin«

Kakor da ne moremo verjeti,
bomo počasi odprli oči
in se nasmehnili
kot v davnem snu objeti.

(Pomladna pesem, Zlati krogi, 59)

V šesti (*Mrtvi sosedje*) se povezanost med obema svetovoma najbolj vidno pojavlja v trenutkih, ko subjekt intuitivno dojame prisotnost pokojnih:

Ljubi sosedje, v mokri zemlji speči,
o nikoli več zdaj niste sami –
(...)
in kakor od nekdanj pomakate z nami
kruh v lončeno skledo...

(Mrtvi sosedje, Zlati krogi, 64)

Še bolj očitna je Vodnikova tematika transformacije iz nevidnega v vidno, če pesem *Kakor v sanjah* povežemo s pravkar citiranimi verzi:

Izpregli ste konje in vole,
(...)
in kakor sad medeni legli
v božje shrambe in kleti.

(Kakor v sanjah, Zlati krogi, 63)

Vsekakor gre za močno prisotno subjektivno sposobnost, da dojema neprestano padanje in vstajanje življenja, vendar, kakor je bilo že poudarjeno, v katoliškem smislu, zakaj to, kar se poraja iz zemlje (plodovi polj), vstaja iz teles, ki so razpadla v prah, ne pa iz celotne psihofizične osebnosti, ki je duhovno tudi po smrti še »živa«, medtem ko se pri Rilkeju spremeni v celoti, saj so Žalostinke, pokojni in angel samo simboli neke nevidne hierarhično porazdeljene »populacije«, ki je čutom nedojemljiva.

V fiktivni celoti tostranstva in onstranstva je prisotnost smrti v Vodnikovih *Novih pesmih* enako pomembna za žive in mrtve; z odhodom iz idiličnega vaškega prostora »v svetlejši novi svet« in s svojo fizično prisotnostjo v prsti, ki rodi plodove, ter v spominu živih smo neprestano drug z drugim povezani – odhajamo in se vračamo skozi smrt, ki je kakor »zlata dver« za jagnedi na mokrih travnikih na koncu vasi. Takšna tematika spreminjanja, padanja in vstajanja pa se pri Rilkeju kaže prav v tisti enotnosti obeh področij, ki jo omogoča samo pesnjenje, oživljanje te enotnosti v središču srca.

Tako lahko ugotovimo, da se kljub oddaljenosti *Novih pesmi* od komplicirane zunanje in notranje forme *Devinskih elegij* Vodnikov lirski subjekt približuje Rilkejevemu s tistimi elementi v svoji strukturi, ki zadevajo njegovo, že iz prejšnjih pesmi znano pojmovanje enotnosti vidnega in nevidnega. Z omenjenimi elementi se je Vodnik približal idejnim sestavinam evolucionističnega panteizma oziroma ideji Schellingovega pojmovanja »Naturphilosophie«, značilne za njegovo zgodnje obdobje (1797–1800), ko je imel v Jeni kot profesor filozofije velik vpliv na brata Schlegla in na Novalisa. Prav za Schellingovo zgodnjo filozofijo je namreč značilno, da se je opirala tako na Spinozo (panteizem) in na Bruna (renesasnici materializem) kot na Fichtejev subjektivni idealizem, za katerega je človeški »jaz« prazvor vsega obstoječega, kar se je pri Schellingu izrazilo v težnji po enotnosti subjekta in objekta. Tako postaneta duh in narava identična v nekem enotnem »absolutnem«, iz katerega se pojavljata v dvojni obliki – realnega in idealnega, da bi se ponovno vrnila v enotnost.

Kar zadeva temeljno simbolistično strukturo Rilkejevega in Vodnikovega ciklusa, je treba predvsem poudariti, da Rilke to moč združevanja obeh področij v samem lirskem govoru pripisuje izključno besedi, pesnjenju, medtem ko jo Vodnik omenja predvsem v naslovih (*Pomladna pesem*, *Pesem o travah*, *Pesem o smrti*, *Pesem o rožah*, *Pesem o dežju*, *Pesem o vodnjaku*, *Večerni psalm*). Rilke je – verjetno s podobnim namenom – pri vsaki pesmi posebej poudaril, da gre za elegijo (posebno, davno pesem v modernem času, za devinsko elegijo), ki ima, opremljena s številko, čisto posebno funkcijo v zaokroženi celoti – pesniški in svetovnozgodovinski oziroma večnostnoprstorski. Seveda se je Vodnik naslanjal na katoliško religijo, tako da vlogo vrhovne biti vseskozi ohranja Bog, nekakšno zagotovilo celote sveta in človeka. Ker pa to enotnost vzpostavlja pravzaprav šele subjekt (in povrhu vsega še iz situacije, ki priča o njegovi neprivajenosti v svetu, saj še hrepeni kljub svojemu katoliškemu prepričanju po čim večji varnosti), je razumljivo, da išče pot k izviru (vodnjaku) za vasjo, podobno kot pri Rilkeju mladenič stopa v spremstvu Žalostinke k pradavnemu rudniku.

II. Orfej in Evridika ter Rilkejeva pesem *Orpheus. Eurydike. Hermes*

Pesem *Orfej in Evridika* sodi v zgodnejše zadnje obdobje Vodnikovega pesnjenja, saj je izšla 1948 v zbirki *Srebrni rog*, pozneje pa bistveno spremenjena še v *Zlatih krogih* (1952). *Orpheus. Eurydike. Hermes* pa pripada srednjemu Rilkejevemu ustvarjalnemu obdobju, 1907 jo je namreč uvrstil v *Nove pesmi*. Njen motiv se naslanja na antični grški relief (420–410 pr. n. š.), ki je ohranjen v treh rimskih kopijah, od katerih je Rilke dve poznal že pred nastankom te pesmi. Vendar pa Else Buddeberg²⁸ meni, da gre pri Rilkeju za novoromantično upodobitev motiva s poudarkom na Evridikinem predanem pristajanju na smrt, s čimer se Rilkejev motiv oddaljuje najsibo od reliefa najsibo od Ovidovih *Metamorfoz* (X–XI) in Vergilovega motiva (*Georgica*, IV).

Rilke je mitski motiv preoblikoval tako, da je spremenil tradicionalno predstavo o načinu bivanja mrtvih in o smislu smrti sploh. Prilagodil jo je svoji mistično-simbolistični oziroma panteistični viziji povezanosti življenja in smrti, ki obenem pomeni tudi najvišji smisel bivanja. Takšna podoba pa je analogna pesnikovemu načinu življenja, ki se

brezpogojno podreja višjemu smislu svoje samote, v kateri se dogaja njegova umetniška transformacija.²⁹

Motiv Vodnikove pesmi je v glavnih potezah identičen z Rilkejevim: lirsko dogajanje je omejeno le na trenutke tik pred izhodom iz podzemlja in na krajši čas po Evridikini vrnitvi. Odstopanja od Rilkejevega zgleда pa so očitna pri načinu opisovanja kraja lirskega dogajanja, podzemlja in prostora pred Hadovim izhodom. Tudi predstavitev Orfejeve mitske osebnosti se pri Vodniku kaže v čisto drugi luči, je središčni lik, ki Evridiko prebudi iz smrti, tako da s pesmijo prebudi svet, naravo, smisel svojega življenja. V Rilkejevi pesmi pa je Evridika simbol panteističnega, samega v sebi osmišljenega sveta (vidnega in nevidnega), zato ji ni potrebna utemeljitev v Orfejevem spevu. Pri Rilkeju je že na začetku pesmi nakazano neprestano povezovanje obeh svetov (rdeča kri po rudniških stenah), pri Vodniku pa šele na koncu, ko iz zemlje zacveti pomlad, a še to le v prvi varianti, ko Orfej še ni zgubil božanske moči, s katero je povezal obe sferi. Vodnikov podzemski prostor ostaja, podobno kot v drugih njegovih pesmih, prosojen in nedoločen. Pri Vodniku gre prav žalosti in trpljenju vsa zahvala za prebujenje sveta ob Orfejevi pesmi, podobno kot v Novalisovih *Himnah noči*; pri Rilkeju pa je poudarek samo na panteistični zakonitosti Evridikine preobrazbe v znano »odprtost«, v stanje odsotnosti zavedanja smrti, njene stalne prisotnosti. Vendar je potrebno upoštevati, da tudi pri Rilkeju ne gre za oddaljitev od povečevanja funkcije poezije, saj celoten mitski motiv Orfeja sugerira s transformacijo vidnega v nevidno tisto enotnost, ki se lahko pojavlja samo v pesmi. Ta nevidni del enotnosti v nji očitno odseva kot v ogledalu ali vodi:

»wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen:
Diese So-geliebte«.

(SW I, 544)

Takšno ustvarjanje transcendence pa omogoča subjektu uresničiti tisto kontaktno smer, ki dopušča sugestiven, indirekten nagovor bralca, tako da mu ni treba direktno posegati v lirsko dogajanje, ker že sama mitska simbolika nakazuje ustrezno smer.

V opisu prostora, likov in dogajanja je pri obeh pesnikih mogoče opaziti številne razlike, ki izvirajo iz različnosti duhovnozgodovinskih struktur njunih subjektov. Vodnikovo novokatolištvo je narekovalo drugačne mikrostrukturne realizacije kot Rilkejev panteizem, čeprav sta seveda oba zasidrana v novoveški metafiziki. Te razlike pa se uveljavljajo že v zunanji formalni podobi obeh pesmi; zgradba ali kompozicija v obeh primerih sledi notranji vsebini, tako da so presledki med posameznimi kiticami, poudarjene besede, vselej funkcionalno vključene v simbolistično strukturo posameznih vsebinskih sklopov. Notranji stil je pri Vodniku zaradi močnih čustvenih poudarkov najprej liričen, nato pa prehaja že v patetiko, v krik. Rilkejev je epičen, opisnost le tu pa tam v njenem gladkem teku zaustavi s sugestijo nabita beseda ali pavza, ko nenadoma pesnik en sam verz-kitico postavi nasproti daljšim ali celo zelo dolgim kiticam. Rilkejev ritem manj kot Vodnikov poudarja emocije in bolj prikrito (mistično) bistvo dogajanja; tako je skrajno razgiban samo tam, kjer že skoraj ironično opisuje Orfejevo nestrpnost, da bi čimprej prišel do Evridike, ko bega s pasjim nagonom po zasledovanju, brez potrebnega dostojanstva; v takšnem Orfeju ni sledu veličine Vod-

nikovega, ki do mrtvih in njihove dežele čuti posebno spoštovanje, saj je podobna nekakšnim nebesom iz *Vigilij* (Na róke motna luč / gostó ji je snežila.) V obeh primerih pa je glavna simbolna funkcija teh predmetnih pesmi (Ding-Gedicht) močno sugestivna, oddaljena od slehernih parnasovskih objektivnih predstavitev estetskih in umetniških predmetov, kakršen je tudi antični relief o Orfeju in Evridiki.

Omenjene značilnosti notranje zgradbe v obeh primerih izpričujejo težnjo dveh subjektov po doseganju transcendece v obliki nesmrtnega življenja, kar je seveda samo neuspeh poskus. Šele njemu sledi pesnjenje (preobrazba), ki se navdihuje prav pri nedosegljivi transcendenca – novokatoliški ali panteistični, nikakor pa ne pri prazni, saj gre le za Orfejevo nemoč, premajhno osveščenost, da bi razumel, kako smrt pravzaprav ni nikakršna resnična ločitev. Takšen je lahko samo površni Rilkejev Orfej iz našega stoletja. Zato tudi Rilkejeva Evridika ni poduhovljena lepa kakor Vodnikova, temveč je vsa zaposlena s svojim lastnim oblikovanjem smrti, v kateri se zliva v večno kroženje in pretakanje mrtvega v živo, vidnega v nevidno in obratno. Tako je v nekem smislu Evridika zametek novega, Rilkejevega Orfeja, ki sveta ne oživlja in ohranja več s svojo božansko pesmijo, torej ne premaguje smrti z »religijo«, ampak tako, da preprečuje padec vidnega v pozabo. To preprečevanje pa se dogaja z realizacijo skrajnih možnosti razvoja človekove zavesti v vseh njenih plasteh, tudi najbolj skritih. Razvidnost Rilkejeve teme in nedorečenost ideje, zgolj sugerirane prek pretveze (mita),³⁰ pesmi onemogoča prehod v alegorijo ali parabolo.

Kar zadeva Vodnikovo pesem, je treba upoštevati tudi njeno poznejšo varianto iz *Zlatih krogov*; v nji je namreč izpustil zadnje štiri kitice, ki dopolnjujejo vsebino z motivnim elementom Orfejevega uspelega pesniškega »upora«³¹ proti nesmislu smrti, obenem pa vnašajo v lirsko dogajanje mistično-panteistično tematiko o povezanosti duha in materije v večnem gibanju:

in ob zvokih zlate lire
iz divjih, črnih skal
dvignil se je hram
mogočen, svetál

(*Srebrni rog*, 1948, 140)

Prav ta del pesmi z motivnim drobcem hrama ali templja je po svoji postavitvi na konec zelo blizu tradicionalnemu pojmovanju božanske moči Orfejeve pesmi, ki jo je Rilke v prvem sonetu iz zbirke *Soneti na Orfeja* označil kot preteklost: moderni Orfej je v drugačnem odnosu do pesnjenja. Vendar pa je treba takoj poudariti, da je tudi Vodnik v varianti iz *Zlatih krogov* opustil poveličevanje Orfejeve moči in se zadovoljil s pusto konstatacijo:

A ni zajokal, ni ihtel,
le gledal je za njo otožno,
(...)
dokler je ni zamel
dušeč pepel
svetlobe čudno sive
pred vhomom v Had,
ki svet deli
v mrtve, žive --

Tolikšna sprememba v koncu pesmi, ki je bil prvotno simbolično najbolj nabit, tematsko poln, očitno ni mogla pustiti nedotaknjene ce-

lotne strukture prvotne pesmi. Varianta brez Orfejevega zaključnega speva v *Zlatih krogih* pomeni zoženje pesnikove prvotne funkcije; med svetovoma mrtvih in živih ostaja nepremostljiv prepad, Orfejev boj s smrtjo je nesmiseln, prav tako kot podeljevanje kakršnegakoli višjega pomena Evridikini smrti, saj jo je treba jemati le kot dejstvo.

Glavna ugotovitev o tipu lirskega subjekta, ki odločilno določa notranjo zgradbo obeh pesmi, s tem pa tudi razlike v motivni in idejno-tematski realizaciji obeh struktur, panteistične in novokatoliške, kakor se v smislu idejnega elementa vključujeta v simbolistično literarno makrostrukturo, je ta, da je lirski subjekt obakrat v tretji osebi, izven lirskega dogajanja. Pesem pripoveduje, kot bi govoril z normalnim, pogovornim glasom pred nekakšnim lirskim prizoriščem določenemu številu poslušalcev. O pripovedovalcu ni znano nič konkretnega; je le posrednik motiva iz mita o Orfeju in Evridiki. Vendar v tem mitu govori svojo lastno pesem, povsem drugačno od vseh do zdaj že znanih. Takšen govor torej ne more pripadati nikomur drugemu kot lirskega subjektu, ki ga je ustvaril čisto določen avtor, npr. Rilke. Res je pesem v obeh primerih, pri Vodniku in pri Rilkeju, podpisana, seveda pa ni nikjer potrjena ali zanikana identičnost lirskega subjekta z avtorjem. Njuna zveza je v obeh pesmih le nakazana, sugerirana, kar ustreza že opisani simbolistični strukturi. Kljub temu pa je potrebno spregovoriti še o možnosti, da gre v teh dveh lirskih tekstih za brezoseben ali nadoseben lirski subjekt. Koliko je mogoče sugestije pripovedovalca v tretji osebi enačiti z Rilkejem ali Vodnikom, je še najbolj razkrila primerjava med subjektivnim razmerjem do sveta in bivanja ter med Rilkejevim oziroma Vodnikovim, kakor sta ga potrjevala v smislu osebnega prepričanja zunaj svojih literarnoumetniških tekstov. Tako je Rilke ob zbirkah štirih pesnikov (Benzmanna, Mendelssohna, Arnswaldta in Zlatnika) l. 1896 zapisal:

Denn das lyrische Gedicht ist die persönlichste künstlerische Äußerung, und je persönlicher es ist, desto mehr spricht es uns an. Denn das innigste Intime eines Wesens nähert sich wieder dem Allgemein-Menschlichen: Les extrêmes se touchent (...). Diese Gedichte nenne ich Bilder im eigentlichen Sinne des Wortes. Ich habe in diesem Buch geschaut, nicht gelesen.

(SW V, 301–302)

Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tieferes Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgiebt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann.

(SW V, 428)

V zvezi z Rilkejem si torej lahko predstavljamo mit kot pretvezo za intimno izpoved lirskega subjekta, ki ni nihče drug kot avtor sam. To pa verjetno pomeni, da je Rilkejev subjekt vse prej kot brezoseben ali nadoseben, temveč tretjeosebni govor tako rekoč še najbolj dosledno omogoča zarčenje simbolične moči pretveze, simbola, pesnikove najintimnejše izpovedi, celo priznanja. Stephens ugotavlja, da je Rilke ohranil takšno »tehniko« do konca svojega ustvarjanja; vendar pa tovrstnega načina simboliziranja lastne subjektivnosti Stephens ne uvršča v simbolizem, ker je zanj, podobno kot za Welleka, simbolizem v pretežni meri le esteticizem, ki ima največkrat kaj malo skupnega z mističnim simbolizmom, utemeljenim v zgodnji romantiki.³¹

Tudi v Vodnikovi pesmi je lirski subjekt v tretji osebi, stoji zunaj dogajanja; razlike v primerjavi z Rilkejevim pa so vidne predvsem iz

pripovedovalčevega čustvenega odnosa do fiktivnih mitskih oseb in do dogajanja, v katero so vključene. Vodnikova lirski pripoved ne teži k jedrnatemu opisu z vsemi »realističnimi« podrobnostmi. Poduhovljena bitja stopajo skozi sanjsko pokrajino, njihovi liki še vedno ustrezajo preraphaelitskim slikarskim upodobitvam. Perspektiva lirskega subjekta je prav tako navidezno zunanja; lirski realnost se kot simbol kaže pripovedovalcu na prvi pogled kot nekaj nazornega, utrjenega v mitu, v resnici pa je fiktivna, nastaja spotoma, v skladu s subjektovo potrebo po sugestiji čisto določene skrite realnosti za površino »vidnega« lirskega dogajanja. Skratka, »pretveza« za sugestijo skrite resničnosti se je tako pri Vodniku kot pri Rilkeju realizirala tudi s pomočjo ustrezne pripovedovalčeve perspektive, ki je identična s perspektivo subjektive intuicije, v imenu katere govori mitsko dogajanje. To pa potrjuje našo domnevo, da tako subjektov pogled na umetnost kakor avtorjevo pojmovanje njene poglavitne funkcije ustrezata ideji, ki jo je uveljavil simbolizem, da je namreč skrito bistvo sveta in človeka dojemljivo le prek simbola, po intuitivni poti, oziroma prek umetnine sploh. Zato je za Vodnika in Rilkeja odločilnega pomena resnica, da njunima pesmima ne pripada funkcija oživljanja izvornega mita v smislu znanega nasprotja med *mythosom* in *logosom*, temveč je poudarek na tisti njegovi vrednosti, ki jo ima kot mistično-panteistični oziroma novokatoliški idejni element v tipični simbolistični strukturi. Prav v zvezi z Vodnikovim subjektom v *Orfeju in Evridiki* je potrebno opozoriti na podobnost med mistično-simbolistično usmerjenostjo pesmi kot celote in Vodnikovim razumevanjem novokatolištva, saj je 1926 napisal:

»Tik pred nami je bil čas, ko se je kulturno udejstvovanje tako kot nikoli poprej razdelilo – princip delitve dela! – na najrazličnejše, med seboj neodvisne panoge–stroke, katerih skupnost potem mehanično sestavlja nekako celoto – kot posamezni deli avtomobilov v Fordovih tvornicah. (. . .) Tedaj je bila umetnost religioznih ljudi, ni pa bilo religiozne umetnosti. (. . .) To ni bil človek z *enotno mislijo in čustvom*, temveč je bil človek z *mislijo plus čustvom plus še kako drugo zmožnostjo*. Ni bilo *centralne sile*, ki bi poživila ves organizem in ga vsega prešinjala. Religija ni bila centralni živec *vsega življenja*. (. . .) Najprej je bilo treba dati splošno smer, vse naravnati k bistvenemu . . .«³²

Da je Vodnik verjetno v tem smislu razumel tudi Rilkejevo »metafiziko«, izpričujejo prav nekatere misli Dore Vodnik o Rilkejevi poeziji do vključno *Novih pesmi*: »V njem ni nikjer žgočega krika, borbene kretnje, temnega iskanja: z njim samim mu je dano vse. V njem *ni razcepa med silami*, ni tragike v njem. Globoka *enota* – v motni, a neskončno mirni luči – to je Rainer Maria Rilke.«³³

Razmišljanje o lirskih subjektih in o motiviki v obravnavanih pesmih lahko zaključimo z ugotovitvijo, da v obeh primerih lirski subjekt (pripovedovalec) prek mitskega motiva o Orfeju in Evridiki sugerira intuitivno dojetje skritega bistva sveta in življenja, v katerem ima upesnjeni mitski motiv funkcijo naravnavanja »k bistvenemu«, k redu, kakršen nedvomno obstaja – le da ga resnično dojemamo samo, če smo mistično oziroma pesniško »osveščeni«. Tako poezija v svojem lirskem prostoru obakrat ohranja fiktivno enotnost, celoto sveta, in tako povzroča v dušah takšne intuitivne učinke, ki ustvarjajo možnost za iskanje enotnosti tudi izven lirskega prostora, pri Vodniku (1. varianta) prek novokatoliške religije, pri Rilkeju pa prek njegovega razumevanja umetniškega svečeništva in pesnjenja.

Nazadnje je potrebno omeniti še protislovje, ki izvira iz dejstva, da si je Vodnik »izposodil« prav antični mitski motiv za simbolično evociranje smisla takšnega pojmovanja smrti, kakršno je še najbližje katoliškemu prepričanju. To je presenetljivo le na prvi pogled, drugače pa lahko opozorimo že kar na Rilkejevo znano prakso, da je prek izrazito katoliških snovi in motivov sugeriral oziroma simboliziral povsem pan-teistično vizijo sveta, na vsak način zelo oddaljeno od katolištva.

III. Glas tišine in *Die Sonette an Orpheus*

V zadnjih Vodnikovih in Rilkejevih pesmih se v vlogi lirskega subjekta največkrat pojavlja pesnik. Tako Rilkejev subjekt-pesnik v *Sonetih na Orfeja* po vseh izkazanih časteh polbogom Orfeju v prvem sonetu – češ da je njegova poezija čisto vzdigovanje, tempelj v sluhu živali in stvari – že v naslednjem preide v prvoosebno obliko pripovedovanja. To pomeni, da se nič več ne distancira od Orfejeve veličine, saj se mu v resnici dogaja nekaj, kar ga zbližuje s tem polbogom. Iz Orfejevega speva se je, kakor priča uvodni motiv drugega soneta, porodil navdih, muza, nekaj kot skoraj že deklica, ter se naselil v pripovedovalcu, lirskemu subjektu, častilcu Orfeja – pravzaprav njegovem svečeniku, ki živi v modernem svetu 20. stoletja.

Vendar ta navdih, deklica, v pesniku spi in z njo ves subjektov pesniški svet, povsem odvisen od njenega prebujenja. Na koncu tega soneta subjekt, nesrečen zaradi odsotnosti inspiracije, sprašuje polboga, kam drsi ta neprebujena »že skoraj deklica«. Odgovora seveda ne dobi, zato ga subjekt-pesnik poišče sam, v povsem drugačnem razumevanju pesništva, ki ga razkrije prek motivno-tematskih sklopov v tretjem sonetu:

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

(SW I, 732)

Tako nakazana pot pa že jasneje označuje tiste razsežnosti Rilkejeve navezanosti na navdih (deklico), ki niso več prilagojene tradicionalni simboliki Orfejevega mita v smislu pesmi, ki s svojo lepoto za nekaj časa preмага celo smrt. Sonet potrjuje, da si tako visokega cilja, če je za Rilkeja bil takšen cilj sploh tako zelo visok, avtor oziroma subjekt *Sonetov na Orfeja* ne zastavlja. Zato se že od četrtega, še bolj pa od sedmega soneta dalje vrstijo hvalnice bivajočemu kot celoti vidnega in nevidnega, začuda še zelo blizu prav Novalisovemu mističnemu panteizmu.³⁴ Takšna povezanost – po Rilkejevo odprtost – med življenjem kot véliko enoto in posameznim predmetom oziroma organizmom je v obratnem sorazmerju s stopnjo razvitosti zavesti. Morda je prav to privedlo Novalisa do poskusa, da bi ustvaril takšno sintezo najvišjega in najnižjega, mrtvega in živega, seveda v poeziji, ki bi utrdila predstavo vsestranskega pretakanja sil v vseh njihovih kozmičnih oblikah in razsežnostih. Vračanje v nevidno se vrši v tem smislu na nižje, v fizikalno-kemične oblike in stanja, zato je bog v tem nizu prikazan kot največja koncentracija fizikalne teže (kovina).³⁵ V takšnem pojmovanju celote bivajočega pa postane klic Rilkejevega lirskega subjekta-pesnika (7. sonet prvega dela) prej himna povezanosti v kozmični celoti kakor pa žalostinka zaradi nepremostljivosti prepada med vidnim in nevidnim:

Rühmen, das ist! Ein zum Rühmen Besteller,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. (...)

(SW I, 735)

Subjektov cilj postane vključitev poezije v analogno razmerje s tistim atomskim tokom, v katerega se zlivajo odmevi vseh čutov in gibov, v tisto celoto, prek katere se vse posameznosti medsebojno povezujejo, se v njej gibljejo. Koliko se v takšnem razmerju do celote, ki je bližja panteistični kot pa katoliški mistiki, ruši upravičenost vključevanja pozne Vodnikove lirike v katoliško mistiko, je mogoče ugotoviti šele tako, da upoštevamo Vodnikovo ohranjanje Boga zunaj »celote«, kolikor je v njegovih motivih in temah resnično prisotna, pa tudi tako, da celoto oziroma enotnost pri Rilkeju razumemo kot nekakšen ideal, ki osmišlja smrt, do katere je subjekt v bistvu v odklonilnem odnosu, saj je iz zadnjega soneta razvidno, da jo sprejema z nekakšnim stoicizmom:

Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.
(...)

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

(SW I, 770-771)

Tako ostaja Rilkejeva pesem v *Sonetih na Orfeja* predvsem tolažba, kar je bila že v *Devinskih elegijah*, tista tolažba, ki edina ohranja neokrnjeno celoto vidnega in nevidnega v svoji posebni, umetniški strukturi.

Vodnikova motivno-tematska problematika pesnjenja se kaže predvsem v pesmi *Mrtva nevesta*, ki jo govori »mrtva nevesta« tik pred prihodom svojega ženina v »globoko grobnico noči« oziroma v nevidni del bivajočega. Izpolnitev njenega in ženinovega hrepenenja po združitvi pa se ne bo dogajala samo v »grobnici noči«, temveč se bo tudi vidno manifestirala »med travami pomladnimi«. S tem je subjekt razkril pravadni motiv prebujenja pomladi: hrepenenje mrtve neveste v globoki grobnici bo po združitvi z ženinom zaživel v prebujenju pomladanske narave. V resnici pa se takšna transformacija ob združitvi ljubimcev izvrši le v pesmi, »v školjki« ženinovega srca, nato pa seveda še v konkretni upesnitvi. Zakaj v pesnikovem srcu je prostor, sredi katerega se vidno, tostransko človekovo življenje prevesi oziroma preoblikuje v nevidno skrivnost prebujenja narave v vsej njeni lepoti. Podobno funkcijo pa je imelo srce že v Rilkejevih *Devinskih elegijah*:

Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch, die preisende bleibt.

(SW I, 719)

Tudi pri Vodniku je srce tisto človekovo središčno mesto, iz katerega vodi pot od vidnega v nevidno, kajti po transformaciji v Vodnikovi pesmi lirsko dogajanje uplahne, saj ji sledita le še dve kitici – predzadnja (dvovrstična) in zadnja (en sam verz), ki vzpostavljata ravnovesje v celoti vidnega in nevidnega, kakor se pojavljata v tem lirskem dogajanju:

Krog naju kot zavesa
gostejša se temà spusti.

Ob zgavju mi dehti cipresa.

(*Mrtva nevesta, Glas tišine, 10*)

Vendar pa prihaja v nevestini pesmi, polni vročega pričakovanja, kot je razvidno iz središčne vsebinske enote, zajete v peti kitici, do nekakšne dvoumnosti v zvezi z obojestransko srečo ob tem snidenju. Nevesta namreč že pred »objemom« ugotavlja, da bodo ženinovi poljubi žalostno žejni, kar se nikakor ne ujema z vsem njenim napovedanim veseljem. Od kod izvira ženinova bolečina, žalost? Ta motivni drobec ženinove žalosti v pesmi *Mrtva nevesta* ni pojasnjen. A prav postavitev navedeno slučajnega, nepremišljenega imenovanja ženinovega čustvenega stanja v »onstranstvu« pa na svojevrsten način simbolizira zvezo med dogajanjem v nevidnem svetu in vplivom, ki ga ima na ženina moč delovanja vidnega sveta, tistega, iz katerega ženin prihaja. Očitno gre za nekakšno zrcalno, obratno obliko dialoga druge stopnje, znanega iz Maeterlinckovih dram, ko za konkretnim dialogom med moškim in žensko vdirajo na površje simbolični pojavi nevidnega sveta. V Vodnikovem nevidnem, onstranskem svetu pa so to vloge prevzeli simboli vidnega, saj nevesta očitno intuitivno dojema ženinovo močno navezanost na svet živih in »podzavestno« ugotavlja, da mu posmrtna sreča v resnici ne pomeni najvišje samouresničitve. To odprto vprašanje ženinove žalosti v *Mrtvi nevesti* pa je, ne slučajno, postalo osrednji motiv v naslednji pesmi, ki jo je Vodnik naslovil *Evidika*.

V tej pesmi je lirski subjekt fiktiven, tako kot mrtva nevesta, vendar je jasno, da gre za subjekt, ki je v tesni zvezi s pesništvo, morda celo s pesnikom (Vodnikom) samim. Pesnik je Evidikin ženin, nekakšen Orfej, oziroma ljubimec, ki se od nje poslavlja zato, da bi se za večno združil z neko drugo, z »mrtvo nevesto«.

O noč –! Ugasnil mi bo svet v očeh.
Kdo drug bo držal ti glavó v dlaneh.

Mar v sanjah te bo kdo zagledal,
kot mesec v biseru prosojna,
opojna, ah, kot anemone dih –?

(*Evidika, Glas tišine, 11*)

Gotovo pesnik lahko ostaja z Evidiko, navdihom, samo dokler živi v svetu vidnega. Če ve, da po smrti ne bo več »slišal« Evidikinega glasu, to pomeni, da je njen navdih vezan samo na svet živih. Zato realno sklepa, da jo bo po njegovi smrti zagledal kdo drug, saj Evidika »vsevidilj« prihaja in odhaja. V okviru omenjenega razumevanja Orfejeve oziroma pesnikove žalosti zaradi združitve z »mrtvo nevesto« dobiva Evidika vse bolj funkcijo takšnega tostranskega navdiha, ki ne vodi k premagovanju smrti z božansko lepoto, temveč le k razkrivanju in poveličevanju vidnega in nevidnega v mejah, ki jih je človekova zavest še sposobna dojemati. Smrt, združitev z mrtvo ljubico, pa mu odvzame možnost čutno-spoznavnega in intuitivnega zaznavanja raznolike resničnosti, ustvarjanja predstav in njihovega pesniškega oblikovanja oziroma preoblikovanja sveta v »školjki srca«, čeprav mu v skladu z njegovo religijo prav smrt odpira vrata v neskončno prostranstvo lepote v obliki panteistične transformacije ali pa krščanskih nebeških širjav. Tako se subjektova končna ugotovitev v *Evidiki* približa dejstvu, da

umreti pomeni – nehati biti pesnik. S tem pa je subjekt v *Evridiki* razkril svoje hotenje po čaščenju življenja, ki je človekova enkratna možnost, da združi vidno in nevidno v pesmi, umetnini, podobno kot je to storil subjekt v *Sonetih na Orfeja*:

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst;
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.

(...)

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fühl, daß der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.

(*Sonette an Orpheus*, XXI, 2. del; SW I, 765)

S takšnim razmerjem med »nevidno« nevesto in »vidno« ljubico prihaja do izraza temeljna Vodnikova duhovnozgodovinska struktura lirskega subjekta, ki že od vsega začetka, bolj ali manj zavedno, teži v simbolizem. Pri tem moramo opozoriti na nekatere Vodnikove motivno-tematske posebnosti, ki se vključujejo v njegovo osrednjo »tezo«, da se pesnik s pesmijo uresniči, dokončno zlije v vesoljni tok in se v njem »odreši«. To centralno idejo Rilkejeve druge pesmi iz *Knjige ur* namreč srečamo v mnogih romantičnih in novoromantičnih literarnih delih. Pri Vodniku je prišla najbolj do izraza v pesmi *Preludij*, kot zelo problematična pa se je izkazala v marsikaterem lirskem tekstu iz zbirke *Glas tišine*, saj mnogokrat postane očitno, da gre subjektu bolj za pot kot pa za »odrešitev«, zveličanje. Nekoliko grobo bi morda lahko odgovorili na morebitni dvom o takšni trditvi s tem, da bi poudarili, kako je religiozno označena mrtva »sestra« res mrtva, da nima več nekdanjega privlačnega mistično-erotičnega čara, in da ga Evridika tako rekoč že vara z novim pesnikom. Zato ni prav nič presenetljivo, da je v drugem razdelku te zbirke kot uvod v drugo skupino pesmi postavil lirski tekst, ki je pravo nasprotje *Preludija*, namreč pesem *Na dnu*:

Temni vonj vrtóv nevidnih
se kot v gozdu sok zgosti.

(...)

Ne slišim tvojega koraka,
ne slišim tvojega glasu ...

Cvetice, zvezde, ptice –
vse, o vse trohni na dnu.

(*Glas tišine*, 25)

Kako malo upanja je ostalo Vodnikovemu lirskemu subjektu, potrjuje tudi vsebina pesmi, ki sledi pravkar citirani, *Iščem te*:

Iščem in kličem te,
mati --

(...)

Kako sem truden, mati –
sam!

Nikoli, nikoli ne pridem
nazaj v tvoj hram --

(*Glas tišine*, 26)

Od tod dalje pa se subjekt, pomirjen spričo nemoči, da bi se sploh kdaj lahko še vrnil v svet zavarovanega smisla, opaja nad lepoto spomi-

nov, zunanjega sveta in svoje notranjosti, največkrat kot predstave prihodnjega, neznanega:

Mar v cvetici sem čebela,
ki bo – z medom obložena –
skoraj skoraj v panj zletela?

(*Glas iz groba, Glas tišine, 33*)

V pričakovanju konca erotičnega razmerja z navdihom, Evridiko, stopi pesnik v takšen odnos do transcendence, ki se opira na panteistično vizijo, podobno Rilkejevi v *Sonetih na Orfeja*:

Pretiho bom sprhnel
kakor v vihri razcefran –
oh bel,
prebel metulj na trati.

(*Glas tišine, 74*)

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch.

(SW I, 769)

Najbolj značilna tematska sprememba v zadnjem Vodnikovem pesniškem obdobju je odsotnost tistega prvotnega zanosa v obliki hrepenenja po onstranstvu, ki je črpal moč iz erotičnega stika med pesnikom in mrtvo »deklico«. Vse bolj je opazno pesnikovo bežanje v deskripcijo »onstranstva« v smislu panteističnih oziroma katoliških predstav brez njihove globlje religiozne ali filozofske prepričanosti. Takšni so podrobni opisi »onstranstva« v *Svatovski pesmi, Tolažnici, Zadnjem spanju*. Skoraj v vseh je prisotno nasprotje med hrepenenjem po združitvi z »mrtvo nevesto« in brezupno subjektovo željo po ohranitvi svoje individualnosti, ki ga veže na navdih, možen le v tostranstvu. Iz *Glasu tišine* (1959) lahko torej nedvoumno razberemo, da nasilno prenehanje pesnjenja spriči smrti le za silo blaži zatekanje v katoliško ali katerokoli ustrezno mistiko. Je bilo takšno dojetje končnosti za pesnika neke vrste katastrofa, krut udarec za njegovo pesniško zavest, ki je v nešteto pojavnih delčkih vidnega sveta slutila glas vesoljnega smisla, kakor se je potrjeval skozi poezijo? Verjetno je prav konstituiranje Evridikine motivike kot vira subjektive navezanosti na tostranstvo in njegovega zrahljanega stika z onstranskim bistvom pomenilo začetek katastrofe subjekta-pesnika. Gotovo subjekt ni mogel na vsem lepem pozabiti nase kot na samozavedajočo se zavest, kot na aktivno zavest, ki se želi sama uresničiti, osmisliti. Spriči končnosti pa je začutil vso grozljivo nemoč, utrujenost od »poti«, ki je obetala večnost, zveličanje v pesmi. Evridika je povsem tostranski navdih, z vsemi enako ljubeča, a nikogar ne spremlja v smrt, kjer čaka »mrtva nevesta«, ki ne more potešiti pesnikovih umetniških strasti. Kakršnokoli subjektovo vztrajanje pri povečevanju združitve z »mrtvo nevesto«, nekdanjo skrivnostno »sestro« iz onstranstva, bi se – in se tudi je – sprevrglo v nekakšno estetično gostobesedno opisovanje prihodnjega stanja oziroma pesnikove predstave o njem, brez prvotnega erotično-mističnega oziroma poznejšega ustvarjalno strastnega žara. Prvotna enotnost mističnega in pesniškega je v *Glasu tišine* dosegla konec, vez med vidnim in nevidnim je popustila spriči pesnikovega doživljanja bližnje prisotnosti smrti.

O – nisi glas in ne šepet,
ne školjke šum,
ti si globlji od globine,

(*Glas tišine*, istoimenska zbirka, 100)

Kljub temu je potrebno opozoriti na razliko med Vodnikovo Evridiko in Rilkejevimi pojmovanjem navdiha v *Sonetih na Orfeja*, obenem pa še na Valéryjevo predstavo inspiracije, kakor se razkriva v njegovi pesmi *Les Pas*. To pa pomeni, da Vodniku v zadnjem obdobju ne gre več niti za iskanje sledi biti³⁶ kakor Rilkeju, niti za čisto radost pesnjenja (*Les Pas*),³⁷ marveč za resignacijo, ki je bližja pojemanju vere v vzvišeno poslanstvo poezije. To, da kmalu ne bo več slišal glasu navdiha, vzbuja v subjektu-pesniku sicer globoko žalost, a ne zato, ker bi še želel spreminjati vidno v nevidno (dajati vidnemu smisel), ga ohranjati v večnosti kot sled biti, boga, zakona, kar je opazno v Rilkejevih sonetih, temveč predvsem zato, ker mu pesnjenje pomeni način življenja, uživanja v globljega smisla lepote, a ne več mističnega v prvotnem pomenu, kot v *Vigilijah*. Prav tako pa ne žaluje spričo svoje končnosti zaradi absurdnosti in praznine smrti, saj priznava, da ponovno vzklije pomlad in zazveni v »školjki srca« pokojnega, da se tudi Evridika »vsevidlj« vrača, ne le odhaja:

O noč –! Ugasnil mi bo svet v očeh.
Kdo drug bo držal ti glavó v dlaneh.

(*Evridika*, *Glas tišine*, 11)

Čeprav je drugo, »realistično« obdobje Vodnikove poezije (od 1927) velikokrat razumljeno kot odmik od prvotne poduhovljenosti, pa v njem pravzaprav ne gre za spremenjeno temeljno, simbolistično strukturo. Gre le za drugačen izbor simbolov, ki niso več sanjski prividi, temveč stilizirani »resnični« motivi iz pretežno idilične fiktivne stvarnosti, včasih tudi iz legend.

Primerjava med Rilkejevim in Vodnikovim lirskim subjektom iz *Devinskih elegij* in *Novih pesmi* ter iz zbirk *Skozi vrtove* in *Srebrni rog* ne odkriva Vodnikovega odmika od simbolizma. Bolj razvidno pa ostane njegovo sprejemanje nekaterih elementov panteizma in njegovo vključevanje v novokatoliško predstavo sveta.

S *Srebrnim rogom* je Vodnik napravil najvidnejši poskus uveljavitve simbolističnih razsežnosti mita. Brez dvoma se je pri ustvarjanju svoje mitske lirske resničnosti (*Orfej in Evridika*) zgledoval tudi pri Rilkejevem motivu. Zato se posamezne realizacije spoznavnih, idejnih in estetskih elementov v tej Vodnikovi pesmi podrejajo izključno njegovim specifičnim lirskim težnjam, ki so dale mitu simbolično razsežnost, vsaj v prvi verziji, v drugi pa je komunikacija med pesnikom in Evridiko že pretrgana, svet živih in mrtvih ločen, stiska oziroma samota pa več kot očitna.

Tretjo, zadnjo Vodnikovo fazo pesnjenja, ki je dosegla vrh v zbirki *Glas tišine* (1959), prav tako še vedno označuje simbolistična struktura, ki pa je že velikokrat močno načeta. S to zbirko se je Vodnik približal skrajni meji razumevanja pesnjenja kot posebne dejavnosti, ki osmišlja prav vse, tostransko in onstransko. Njegova mrtva nevesta ni več identična z Evridiko (navdihom), do mrtve ljubice, kakršno je opeval v *Vigilijah*, ne zmore več nekdanjega religiozno-erotičnega hrepenenja, navdih, ki ga ne more odtehtati niti preoblikovanje v smislu katolištva niti v smislu panteizma, saj za pesnjenje v nobenem od njiju ni več pro-

stora. V takšni situaciji, ki jo je nakazal v *Devinskih elegijah* in *Sonetih na Orfeja* tudi Rilke, pa Vodnik ne odkriva optimističnih pesniških rešitev. Še najbolj sprijaznjen z »višjim« smislom tragične človekove usode se zdi tedaj, ko »formalno« zelo natančno opisuje svoje prihodnje »življenje«, ki se razkriva prek različnih deskripcij lepih pokrajin, sredi katerih je subjekt duhovno sicer svoboden, ne pa tudi srečen na tisti posebni način, ki ga je izkusil kot ustvarjalec, pesnik. Očitno je smrt premagala subjektovo pesnjenje, ne pa pesnjenje subjektovo smrt, spričo katere se je simbolistični simbol, dolgo odporen proti »koncu metafizike«, spremenil v simbolno dogorel dekorativni opis, v nekakšno tolažbo, ki nikogar, še najmanj pesnika, ne more več potolažiti. To pa je novo sporočilo, takšno, kakršnega Rilke ni zapustil – ker ni sledil Novalisu, ki se je s krščanskimi predstavami posmrtnega življenja tolažil potem, ko je doživel udarec spričo spoznanja, da je panteizem obsodil zavest (dušo) na popoln razpad. Rilke namreč ohranja simbolistično strukturo do kraja.

S tem se v bistvu razkriva tista Rilkejeva vloga pri nastajanju in razvoju Vodnikove poezije, ki je primarnega pomena predvsem za utemeljevanje in poglobljanje njene simbolistične strukture, sekundarnega pa največkrat takrat, kadar gre za njeno posebno, vodnikovsko uresničevanje, najsibo na začetku, ko se z novokatoliško religiozno erotiko izogne Rilkejevi dekadenco predstavljeni panteistični lirski resničnosti, najsibo v srednjem obdobju (*Skozi vrtove*), ko se z vaško idilo in pozneje tudi z mitom (*Orfej in Evridika*) izogne Rilkejevemu stopnjevanju panteističnega simboliziranja »resničnosti«. Še najbolj pa je Vodnik samosvoj v zbirki *Glas tišine* (1959), kjer se približa koncu svojih možnosti simbolističnega pesnjenja, čeprav si ne prizadeva poiskati drugih poti. Spoznanju, da pesem nima moči osmišljanja človekove končnosti, ga postavi v še pristnejši odnos do lastnega ustvarjanja, v odnos, ki je podoben katerikoli lepi strasti.

OPOMBE

- 1 Primerjalna književnost 6, 1983, št. 1, str. 17–33.
- 2 Prav tam, gl. str. 21.
- 3 Anton Ocvirk: *Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938*. Ljubljanski zvon 1938, str. 459–463, 593–599; Janko Traven: *Obraz mlade slovenske literarne generacije*. Dom in svet 1927, str. 90–94.
- 4 Traven, str. 94.
- 5 Guy Michaud: *Message poétique du symbolisme*. Paris, 1961, str. 478.
- 6 R. M. Rilke: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main, 1955–1966, II, str. 86–92.
- 7 Rajko Ložar: *Kaj hočejo?* Dom in svet 1927, str. 57–64.
- 8 Slovenski prevod naslova cikla *Die Sonette an Orpheus* je citiran po prevodu K. Koviča v njegovem izboru *Rainer Maria Rilke*. Ljubljana 1988, str. 71–125.
- 9 Anton Vodnik: *Glas tišine*. Ljubljana 1959, str. 10; Poezija je trpkost, / nebeški med, ki teče / iz satovja nevidnega, / ki ga ustvarjajo duše. / Prevedel Jože Udovič, obj. v: H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*. Ljubljana 1972, str. 279.
- 10 R. M. Rilke: *Briefe*, II. Wiesbaden, 1950, str. 482; prevod: Strastno nabiramo med vidnega, da bi ga zbrali v velikem zlatem satovju Nevidnega.
- 11 Michaud: *Message poétique* (...), str. 518–519; prim. tudi D. Pirjec: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, 1964, str. 42; A. Vodnik: pripomba k prevodu Nietzschejevega eseja *Otrok in zakon*. Križ na gori 1926/27, str. 26–27; J. Vidmar: *Cankarjeva človečnost*. Kritika 1926/27, str. 7–8.

- 12 Michaud: *Message poétique* (. . .), str. 547–548.
- 13 Prav tam, str. 572.
- 14 Prav tam, str. 573.
- 15 Prav tam, str. 573–574.
- 16 Prim. Judith Ryan: *Creative subjectivity in Rilke and Valéry*. Comparative literature 1973, št. 1, str. 1–6.
- 17 M. Heidegger: *Wozu Dichter?* V: isti: *Gesamtausgabe*, I/5, Frankfurt, 1977, str. 316–317.
- 18 Michaud: *Message poétique* (. . .), str. 478.
- 19 R. M. Rilke: *Briefe*, II. Wiesbaden, 1950, str. 480.
- 20 J. W. Storck, *Duineser Elegien*. Kindlers Literatur Lexikon, II. Zürich, 1964, str. 1680.
- 21 M. Heidegger: *Wozu Dichter?* V: isti, *Gesamtausgabe*, I/5, str. 306.
- 22 Prav tam, str. 310–311.
- 23 A. Schimmel: »*Ein Osten, der nie alle wird.*« V: *Rilke heute*, Frankfurt am Main, 1975, str. 183–206.
- 24 R. M. Rilke: *Briefe*, II, str. 484.
- 25 Schimmel: »*Ein Osten, der nie alle wird*«, str. 190–191.
- 26 »Wenn Rilke in der Zweiten Elegie davon spricht, daß die Engel Spiegel seien, so ist das eine Vorstellung, die sich auch bei dem persischen Mystiker findet: jeder Engel reflektiert in sich das Licht der über ihm stehenden Engel, bis das unerschaffene göttliche Licht durch ungezählte Spiegelungen die niedrigsten Ränge, d. h. die Menschen, erreicht. (. . .) Aber ein Spiegel ist auch das einzige Geschenk, das der Gast Joseph überreichen kann, um seine vollkommene Schönheit anzuerkennen. Diese Geschichte wiederum enthält das Symbol der Welt als Spiegel für Gottes Vollkommenheit.« Prav tam, str. 199–200.
- 27 P. Ch. Smith: *Heidegger's misinterpretation of Rilke*. V: *Philosophy and literature*, Michigan 1979, str. 3–19.
- 28 E. Buddeberg: *Orpheus. Euridike. Hermes*. V: *Die deutsche Lyrik*, II. Düsseldorf, 1957, str. 318–335; shr. prevod v: *Umetnost tumačenja poezije*. Beograd 1979, str. 539–558.
- 29 Prav tam. (Tudi v: *Umetnost tumačenja poezije*, str. 553.)
- 30 A. Stephens: *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V: *Rilke heute* II, 1976, str. 104–105.
- 31 Prav tam, str. 95–97.
- 32 A. Vodnik, *Tretje leto*. Križ na gori 1926/27, str. 3.
- 33 D. Vodnik: *R. M. Rilke*. Mentor 1926/27, str. 77.
- 34 Zoran Glušćević: *Novalis – kosmički arhitekt sladostraža*. V: F. von Hardenberg Novalis, *Izabrana dela*. Beograd 1964, str. 17–18.
- 35 Prav tam, str. 18.
- 36 Prim. M. Heidegger: *Wozu Dichter?*
- 37 C. M. Bowra: *Nasleđe simbolizma*. Beograd 1970, str. 38–39.

Spis sooča koncepcijo J. Franka o spacializaciji modernega romana in Bahtinov pojem dialošnosti, ki ju je mogoče razumeti ne le kot teoretska pojma, ki opredeljujeta logiko modernega pripovedništva, ampak tudi kot filozofski oznaki s specifičnimi historičnimi implikacijami. Konfrontacija obeh koncepcij upošteva tudi stališča Kristeve, ki sta ji pojma ekvivalentna, in Spanosovo redefinicijo spacialnosti v smislu dialošnosti. Razprava pokaže, da spornost Frankovega pojma spacialna forma očitno izhaja iz težav, ki jih pogojuje prehodnost evropskega mišljenja v našem stoletju.

Jola Škulj
**SPACIALNA
FORMA IN
DIALOŠKOST**
Vprašanje
konceptualizacije
modernističnega
romana

Razprava jemlje v pretres dvoje pojmov, ki ju lahko razumemo kot ključni kategoriji za opredelitev splošnih zakonitosti ali logike modernistične pripovedne proze: na eni strani gre za uveljavljen, čeprav ne tudi povsem nesporen pojem spacialne forme, kot ga je teoretsko predlagal Joseph Frank, in na drugi za Bahtinov pojem dialoškega principa. Obe koncepciji sta bistven prispevek k raziskovanju problematike temporalnih in spacialnih relacij v formi moderne umetnosti in literature, kar lahko zasledimo šele v novejšem času, čeprav so lahko ti pojmi, kot se zdi, tudi zavajajoči. Vsekakor je nemogoče zatajiti metodološke (newcriticistične oziroma postformalistične) in ontološke (dokaj idealistične oziroma materialistične) razlike med Frankovimi in Bahtinovimi pogledi, čeprav lahko ugotavljamo določene sorodnosti oziroma celo razvidna stičišča med obema pozicijama. Oba pojma se nanašata na osnovne notranje principe narativnosti v modernem romanu, t.j. pojasnjujeta nezavedno eksteriorizacijo lingvistične strukture, kot je razberljiva v narativni sintaksi z vsemi njenimi kompleksnimi sistemi soodnosov med posameznimi deli. Pojma spacializacija in dialog sta dejansko univerzalni metafori (pri čemer je ravno ta metaforična podlaga tudi največ prispevala k zmedi, nesporazumom in različnim izhodiščem za polemike, zlasti ob Frankovem pojmu). Toda kakorkoli že je mogoče zavračati metaforičnost konceptov, pa ti oznaki vendarle implicirata temeljno semiotsko logiko moderne literature. Izčrpna analitična obdelava dialoške koncepcije in spacialne forme pokaže, da je mogoče videti v Bahtinovem in Frankovem prispevku k teoriji modernega romana nedvomno bližino (identiteto).

Odločitev, da soočimo vprašanje spacializacije in dialošnosti, zahteva nekaj predhodnih pojasnil. Frankov poskus, da bi s tem pojmom formuliral narativno logiko modernega romana ali na neki način kar celotnega kompleksa modernistične literature, nikakor ni sistematičen ali teoretski v pravem pomenu besede. Ne nazadnje se tega zaveda tudi sam, saj v predgovoru h knjigi J. R. Smittena in A. Daghistan (1981: 7) zapiše, da njegov odmevni spis ni imel namena formulirati teorije moderne literature. Tudi v samem Frankovem pojmu spacialnosti, ki pokriva vsaj troje različnih pomenov,¹ je mogoče zaslediti nekonsistentnost oziroma nedoslednost, nesprejemljiva pa je tudi končna izpeljava njegovega spisa iz leta 1945, ko komentira spacialno formo kot način mitičnega mišljenja, čeprav ni dvoma, da v tej zvezi pojem mitičnega razume drugače, kot ga razumemo v zvezi s starimi kulturami. Interpretacija spacialne forme v Proustovem romanu v perspektivi bergsonovske kategorije časa *temps pur* nikakor ni najbolj posrečena in takšne sklepe je nujno povsem odmisli, kadar uporabljamo Frankov pojem spacialne forme. Očitno je, da od Franka povzemamo predvsem njegova pojma spacializacija in spacialna forma, ki ustrezno označujeta narativno logiko modernega romana. Mogoče se je strinjati s stališčem

Ronaldi Fousta, da je treba pojem razumeti »samo kot hevristično sredstvo« znotraj kritičnega diskurza (Smitten 1981: 184). Povsem se je tudi mogoče pridružiti tistim kritikam, ki razumejo Frankov pristop k problematiki modernističnega romana kot eksemplarično newcriticistično gledanje, ki se povsem ujema s samo modernistično estetiko. Dejansko tako modernizem kot New Criticism s svojim formalističnim pristopom še ne moreta konceptualizirati problema resnice, ne da bi le-to razumela kot nekaj enotnega, zaokroženega ali utemeljenega v čem drugem.² Toda kakorkoli je že Frankova formulacija spacialne forme formalistična ali, kot bi se izrazil William Spanos, tehnološka in zato na določen način v sebi metafizična, že s tem, da poudarja relacijski koncept resnice, t.j. resnice kot nečesa zgolj v posameznih odnosih obstoječega, vendarle nosi v sebi določeno vrednost za interpretacijo problema realnosti in resnice celo v perspektivi precej kasnejših poststrukturalističnih in postmodernističnih stališč.

Kot je znano, so teze o spacializaciji modernega romana vse do danes izzvale celo vrsto kritičnih pripomb, ki jih je Frank v sedemdesetih letih označil za nesporazume, napačna branja ali zgrešene interpretacije njegovih izhodiščnih trditvev. Večina teh stališč po njegovih besedah dejansko sploh ni upravičena kritika, saj je prenekatera sodba tistih, ki mu ugovarjajo, povsem identična njegovim lastnim pogledom na problem moderne literature kot spacialne forme. Na drugi strani pa je mogoče slediti tudi domala kontinuiranemu pozitivnemu interesu za njegovo koncepcijo spacialnosti: spomnimo samo na izide nekaj teoretskih knjig (Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, Chicago, 1971; Joseph Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Detroit, 1978; Jeffrey R. Smitten in Ann Daghistany, *Spatial Form in Narrative*, London, 1981) ali na objavo delnega francoskega prevoda Frankovega spisa v reviji *Poétique* (1972, št. 10) ali pa na Genettova sorodna stališča v njegovih naratoloških spisih,³ kar vse očitno kaže na sprejemljivost Frankovih pogledov za strukturalizem. Omenimo lahko, da je v izbrani bibliografiji, ki jo navajata J. Smitten in A. Daghistany, naštetih nič manj kot tristo naslovov, ki se nanašajo na problem spacialne forme v pripovednem tekstu.

Vendar pa je mogoče reči, da je doslej najtehtnejši in najbolj kritični pretres Frankovega pojma objavil William Spanos v spisu *Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time: An Existential Critique* (1970), ki ga je treba razumeti kot dosledno poststrukturalistično kritiko newcriticistične koncepcije spacialnosti. V tej zvezi je treba omeniti tudi še drugo Spanosovo razpravo, *Heidegger, Kierkegaard and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure* (1976), ki se na omenjeni spis pravzaprav neposredno navezuje in vprašanje spacializacije še dodatno razčlenjuje. Če Frankov pojem spacialne forme razbiramo iz tistega zornega kota, ki presega formalistični pristop nekako v smislu hermenevtike, kot je to storil Spanos, potem se je povsem mogoče priključiti njegovim pogledom, pa tudi kritiki. Pričujoča konfrontacija Frankovega pojma spacializacija in Bahtinovnega pojma dialoškost, ki sta bistvena za razreševanje vprašanja o modernistični prozni strukturiranosti, je bila zastavljena, preden je bilo mogoče vedeti za Spanosovo kritiko oziroma preinterpretacijo pojma spacialnost v smislu dialoških koncepcij; res pa je, da njegova raba pojma dialoškost ne sledi Bahtinu, pa tudi znamenj ni, da bi bil Spanos z njegovim delom seznanjen. Ko v svojem prvem spisu problematizira vprašanje spacializacije skozi dialoški pristop, evocira pravzaprav Bu-

brovo pojmovanje principa dialošnosti, to je filozofske koncepcije, t. i. ontologije medsebojnosti (die *Ontologie des Zwischen*), formulirane že v *Ich und Du* (1923), ki pa je po nekaterih sodbah⁴ tudi vplivalo na Bah-tina.

Izhodiščno stališče, da sta tako dialošnost kot spacialnost relevantni za interpretacijo modernizma in predvsem njemu pripadajočih narativnih strategij, se je v naši raziskavi še enkrat potrdilo, ko je bilo mogoče zaslediti, da sta oba rabljena v soodnosnem pomenu tudi v razlagah Bahtinovih koncepcij pri J. Kristevi v spisu *World, Dialogue and Novel* (izvorno objavljenem v *Semeiotike*, v angleškem prevodu pa v knjigi *Desire in Language*, Oxford, 1981). Kristeva tukaj zatrjuje, da je *biseda* (v Bahtinovem pomenu tega izraza) »spacializirana skozi sam pojem statusa [. . .] kot niz dialoškega (set of dialogical)« (1981: 66). Kasneje je v njenem tekstu še eno mesto, ki nas spomni na Frankova stališča, ko je skušal formalne poteze modernističnega pripovedništva kot forme romana v obdobju tranzita zajeti s pojmom spacializacija. Kristeva namreč trdi, da bo »sodobna prehodna faza evropske literature [. . .] verjetno pripeljala do forme mišljenja (duha), ki bo blizu onemu, ki pripada slikarstvu« (1981: 89). Opozoriti velja, da njena primerjava s slikarstvom in raba pojma spacialen nima neposredne in eksplicitne zveze s Frankovo promocijo pojma, čeprav je mogoče ugotoviti, da ji newcriticistično izročilo ni neznano, niti nima do njega tako izrazito odklonilnega stališča kakor Spanos.⁵ Kristeva razvidno izpostavlja vprašanje o »spacialni koncepciji jezikovnih pesniških operacij« (1981: 65) in ta koncepcija spacialnosti po njenem zadeva dialoško naravo umetniške besede in njenih temeljnih potez kot enote, ki je najmanj dvojna (»a unit [which] is at least double«, 1981: 65). Kristeva v svojem tekstu nedvomno deli poststrukturalistična stališča, kar se ujema s Spanosovo pozicijo, s katere je formulirana kritika oziroma revizija Frankovega pojma, toda ko Kristeva poudarja spacialne koncepcije jezikovnih pesniških operacij, je njeno gledanje povsem skladno tudi z *New Criticism* oziroma s Frankovimi pogledi na spacialnost kot relacijski koncept, ki daje poudarek poetičnosti in tekstualni avtonomiji. Med upoštevanja vrednimi literarnoteoretskimi spisi, ki pretresajo vprašanje spacialnosti in dialošnosti, je bilo zaslediti konfrontacijo obeh pojmov samo v tem posrednem križanju, nikjer pa tudi neposrednega soočanja Frankovega pojma z Bahtinovo koncepcijo dialošnosti. Seveda obeh omenjenih eminentnih poststrukturalističnih artikulacij dialošnosti oziroma spacialnosti v naši obravnavi ne gre prezreti in velja določena opozorila tudi upoštevat, vendar pa je treba ob tem še enkrat poudariti, da primarni namen obravnave teh vprašanj pri Spanosu in pri Kristevi sploh ni bil, da bi teoretsko osvetlila romaneskno prakso modernizma, kar je naloga pričujočega spisa, ampak sta njuna teksta bistvena za razčiščevanje obih vidikov literarne vede in pripadajočih temeljnih metodoloških implikacij za literarno teorijo in hermenevtiko.

Kar se tiče problematike dialošnosti in spacialne forme, je v strokovni literaturi očitno mogoče oba pojma zaslediti kot zamenljiva, čeprav ne dosledno ekvivalentna ali istoznačna. Treba pa je podati še nekaj predhodnih pojasnil, preden se lotimo konfrontacije teh pojmov. (1) Dialošnost in spacialna forma pri Bahtinu oziroma pri Franku očitno nista samo ozko teoretska, ampak do neke mere tudi filozofska pojma. (2) Kot bo še razvidno, je v oba izraza položen *relacijski* koncept resnice, t.j. da je resnico možno razumeti samo kot interakcijo razlik in ne kot enotnost ali identiteto. (3) Spregledati tudi ni mogoče dejstva, da sta

tako koncepcija spacialnosti kot dialoški bili formulirani skoraj v istem času od sredine tridesetih do sredine štiridesetih let.⁶ (4) Toda precej različno je bilo prevladujoče stanje literarne vede, kakršno je porajalo Bahtinove oziroma Frankove formulacije. Jasno je, da dobro razvitega in artikuliranega teoretskega interesa za vprašanja literature v Rusiji po pojavu formalizma nikakor ni mogoče primerjati z dometom ameriške intelektualne in akademske sfere v obdobju po prvi svetovni vojni, ki jo zaznamuje New Criticism in je na Frankovem primeru dobro razpoznavna. Razlike se pokažejo v teoretski argumentaciji in konsistentnosti formuliranja pri obeh avtorjih.

Frankov spis je bil poskus formalne analize⁷ in izpeljave njegovih argumentov vzročno opozarjajo na metodološke osnove, kakršne je poznal New Criticism, ki je s svojo formalno, izrazito tehnološko orientacijo skušal opredeliti sistematična pravila, kakršna obvladujejo reprezentativne primere modernega romana. Pojem spacialnost, kot ga razume Frank, pojasnjuje delovanje notranjih principov organiziranosti teksta, model tekstne strukturiranosti. Nikakršno presenečenje ne more biti, če Frank v nekem precej kasnejšem spisu (prim. Smitten 1981: 229–232) priznava, da se njegove formulacije o spacialni logiki in avtorefleksivnosti jezika (*self-reflexiveness of language*) v moderni literaturi docela ujemajo z Jakobsonovo opredelitvijo literarnosti oziroma poetske funkcije jezikovnih operacij. Spacialnost kot relacijski pojem, uporabljen pri Franku, je treba razumeti kot koncept, ki predpostavlja intertekstualnost, to pa je prav tista točka, ki jo hoče Spanosova kritika in redefinicija pojma spacialnosti preseči. Za Spanosa je takšna newcriticistična (ali strukturalistična) pozicija še vedno metafizična, ker predpostavlja enotnost resnice, kot takšna pa je zanj nesprejemljiva. (Prim. op. 2.) Frankov pojem spacialnosti, če sledimo Spanosovim pripombam, je še vedno teleološki koncept. Spanos dopušča samo takšen pristop k literarnemu besedilu, ki upošteva t. i. dialoško odprtost (*dialogical openness*) in historično angažiranost branja (*hiostorical engagement*). Takšno njegovo stališče pa se približuje Bahtinu in pomenu njegovih idej o dialoški za hermenevtiko.

Metodološka podlaga Bahtinovih formulacij o dialoški naravi narativnih tekstov je bila povsem drugačna. Pobude za njegove ideje dejansko izhajajo iz zavračanja dosledne formalizacije (prim. Holquist 1981: XVII) in njegova izhodiščna premisa je bila »premagati prepad med abstraktnim 'formalizmom' in prav tako abstraktnim 'ideologizmom' v preučevanju umetniške besede«, kajti »oblika in vsebina sta v besedi eno [rus. ediny], brž ko razumemo, da je beseda družben pojav...« (Bahtin 1975: 72) Nikakor ne smemo prezreti, da je bil Bahtin v svoji filozofiji jezika, kot jo je formuliral v knjigi, ki je izšla pod imenom Vološinova,⁸ zelo kritičen do Saussurovih abstraktnih koncepcij jezika, medtem ko je bilo to saussurovsko pojmovanje jezika, kjer je poudarek postavljen na koncept jezika kot sistema, t.j. v pomenu *langue*, povsem prikladno za Frankovo pozicijo formuliranja tez o spacialni formi. Bahtinova filozofija jezika razkriva, da je v središču njegovega interesa lahko le dejanska beseda, realizirana interakcija besed, t.j. tisto, kar je Saussure označeval kot *parole*, to pa pomeni, da se Bahtinovi pogledi v izhodišču ne naslanjajo na nekaj, kar bi bilo mogoče ekstrapolirati kot neko občost ali bistvo, ki bi predstavljalo podlago za opredelitev sistemske mreže kakega pojava, npr. romana, ampak pristaja le na t. i. »živo hermenevtiko«, kot je to označil M. Holquist. Ko Bahtin zagovarja dialoškost, se sicer opredeljuje ravno za same materialne

danosti teksta, toda vsekakor moramo istočasno ugotoviti, da strogo znotrajtekstualno interpretacijo literature, kot so jo uveljavljali ruski formalisti, polemično zanika in trdi, da je monološka deskripcija tekstovnih potez, izpričanih s tekstom samim, nezadostna. Njegovo opredeljevanje za dialoški opis teksta oziroma dialoški pristop k tekstu pomeni, da upošteva tudi druge strukture ali zone, npr. strukturo literarnega žanra, literarnega obdobja, pozicijo zgodovinske zavesti in podobno. Kristeva v svoji interpretaciji Bahtinovitih pogledov o dialoški spacializaciji poudarja oboje, intertekstualni in intratekstualni pomen pojma, s tem pa se povsem ujema tudi že prej omenjena Spanosova kritika Frankovega pojma spacialna forma, ki jo je mogoče imeti za redefiniranje tega pojma. Tudi pri samem Franku je trideset let po njegovih izvornih formulacijah tež o spacializaciji zaslediti prepričanje, da je pojem »spacialne forme [...] danes v procesu, ko [ga je mogoče razumeti] asimiliranega v bolj občo teorijo literarnega teksta« (Smitten 1981: 229). Izvirne formulacije, ki so bile izrazito esejistične, so očitno takšne, da se mu je zdelo potrebno dopisovati nova in nova pojasnila. Pomanjkljivost njegovih tež o spacialni formi, ki izhaja iz metaforične ohlapnosti termina, iz tiste njegove nereflektiranosti, da lahko zajame vase tri temeljne aspekte naracije (jezik, strukturo in bralčevo percepcijo), poleg nesporazumov, ki izzivajo kritična zavračanja, daje tudi možnosti širokega polja interpretacije tega pojma. Njegov (hegeljanski, kot ga sam imenuje) poskus, da bi zajel fluidni značaj modernega romana pod eno samo oznako, nosi tako na sebi pečat spornosti in dvoumnosti.

Toda Bahtinov pojem dialoga oziroma pojem dvojnega (*double*), kot ga pozna Kristeva in ki ga je v njeni interpretaciji mogoče razlagati kot »spacializacijo in korelacijo literarne lingvistične sekvence« (1981: 69), ter Frankov izraz spacializacija, ki predpostavlja »razbitje inherentne konsekvitivnosti jezika, tako da frustrira bralčevo normalno pričakovanje sekvence in ga prisili, da zaznava elemente pesmi, sopostavljene v prostoru (juxtaposed in space), ne pa sledeče si v časovnem zaporedju (unrolling in time)« (Frank 1945: 227), je vendarle mogoče razpoznati kot ujemaajoči se oznaki. Za Bahtina, kot vemo, je svet dialoga, ki je nekaj nasprotnega epski monološkosti, razvidno udejanjen v strukturi karnevalske kulture, t.j. v »formi antiteološkega [...] in globoko ljudske gibanja« (Kristeva 1981: 78). Ko Kristeva komentira takšno karnevalsko strukturo, jo označuje »kot preostanek kozmogonije, ki prezira substanco, kavzalnost ali identiteto izven svojih povezav s celoto« (1981: 78), in jo je mogoče razumeti kot nekaj, »kar obstaja samo v relacijah ali skoznje« (1981: 78). Dialoškost in karneval predpostavljata jezik, ki »beži pred linearnostjo (zakonitostjo)« (1981: 79). Kar pa se tiče problematike linearnosti, se velja v tej zvezi spomniti tudi Bahtinovitih lastnih pripomb o vitalni nujnosti takšne poteze v romanu. Gre pravzaprav za vprašanje o linearnosti in zgodbi, kar bo manjša, vendar vsekakor plodna digresija, ob kateri bomo lahko soočili Bahtinove in Frankove poglede.

Bahtin trdi, da »gola zgodba, gola prigoda sami na sebi ne moreta biti nikoli sila, ki organizira roman« (1982: 153). Vendar pa s tem ne namerava zanikati funkcije, ki pripada zgodbnosti. V razpravi *Ep in roman* najdemo celo argumente, ki govorijo zgodbnosti v prid. »To, da ni notranje dokončanosti [rus. zaveršennost', Holquistov prevod uporabi angl. »conclusiveness«] in izčrpnosti [rus. iščerpannost', angl.

exhaustiveness], terja močno potrebo po zunanji in oblikovni, zlasti sižejski sklenjenosti [rus. zakončennost', angl. completedness] in izčrpnosti. Na nov način se zastavlja vprašanje o začetku, koncu in celosti [rus. problema načala, konca i polnoty, torej slov. polnosti, Holquist ima ‚fullness' of plot]« (Bahtin 1975: 474; Bahtin 1982: 32). Bahtin potemtakem predpostavlja nujnost zgodbe ali zgodbnega interesa v romanesknem tekstu. Vendar pa, če dosledno beremo njegova stališča, zgodbe ne smemo razumeti preprosto kot kumulacijo dogodkov, ki daje romanu njegovo notranjo sklenjenost, zaključenost, konkluzivnost in izčrp(a)nost. Po Bahtinu lahko zgodba počiva tudi na dramatičnosti dialoga različnih jezikov romana, tj. na njegovi heteroglotičnosti [rus. raznorečie, raznorečivost'], na množtvu različnih glasov ali na razglašeni razni pogledov na neki predmet, torej na neuglašeni *razliki* gledišč. (Problem indirektno intencionalne besede v romanu, kot jo razume Bahtin, je za to vprašanje bistven.) Glede na vse povedano je mogoče razlagati njegovo pojmovanje zgodbnosti, kot da gre za slikarsko platno, za čisto spacialno razporeditev različnih (*tujih*, drugačnih) glasov ali različnih narativnih segmentov, ki niso nujno kontinuum, ampak zgolj *sečišče lastnih razlik*. Takšno Bahtinovo pojmovanje je povsem približno Frankovim stališčem o spacializaciji.

Spacialna forma je po besedah J. Franka »lahko formulirana samo s pomočjo principa *refleksivne reference*« (1945: 230). Pri Franku uporabljeni izraz refleksivnost se povsem ujema z Jakobsonovo rabo te besede⁹ in, kot je znano, so v tej rabi najprej podčrtane karakteristike pesniške funkcije jezika oziroma, kadar gre za prozo, njena visoka umetniška organiziranost. Pojem refleksivnost se tu nanaša na specifična določila znakovnosti v literarnem besedilu, ki jih je mogoče zajeti tudi pod pojem avtoteličnosti, kar pomeni, da se znak nanaša predvsem na sebe samega, ne pa na predmet izven sebe, torej da je referencialno funkcijo pesniškega znaka videti predvsem v znaku samem, za kar Jakobson uporabi tudi pojem avtoreferencialnost znaka. V luči takšnih semiotskih predpostavk je Jakobson opredeljeval tudi sam smisel pojava besedne umetnosti: obstajanje umetniške literature oziroma možnost pojava pesniške funkcije jezika je po njegovi sodbi razumeti predvsem kot akt *sebe zavedajočega se* in *sebe preiskujočega jezika*. Pri Bahtinu je izraz refleksivnost, če upoštevamo horizont njegovih miselnih izhodišč in njegove metodološke predpostavke, uporabljen nekoliko drugače, vendar pa je v končni konsekvenci tudi te razlike mogoče odmisлити, saj se kažejo samo na prvi pogled. Za takoj opaznim razhajanjem je namreč mogoče razlagati in utemeljiti konvergentno, skupno konotacijo oziroma dejansko korelacijo obeh pomenov tega pojma. Pojem refleksivnosti pri Bahtinu predpostavlja predvsem specifično dialoško logiko, kakršna se vidno udejanja v specifični liniji pripovedništva, in v ozadju takšnega pojavljanja refleksivnosti so nekateri historični razlogi, ki sam pojav tudi omogočajo. Tudi Kristeva v svoji interpretaciji Bahtinovega koncepta dialoškosti in karnevalskosti kot temeljnega vzorca tako razumljene dialoškosti podčrtuje »strukturo refleksivne literarne produkcije« (1981: 78) karnevala. Znano je tudi, da Bahtin sam govori o romanu, ki »je zvrst, ki večno išče [rus. večno iščuščij, angl. ever questing], večno preiskuje sama sebe [rus. večno issledujuščij sebja samogo, angl. ever examining itself] in nadzoruje vse svoje izoblikovane oblike« (1975: 482; 1982: 38–39). Roman je »kritična in samokritična zvrst, ki mora obnoviti same temelje vladajoče literarnosti in poetičnosti« (Bahtin 1982: 15). Roman je po Bahtinu *sebe zavedajoča se zvrst* in

takšno določilo je po njegovem pravzaprav tudi pozitivni predpogoj za rojstvo romana.

Frankova formulacija o specifičnih pravilih spacialne logike v modernem pripovedništvu, katerega obvladuje princip refleksivne referen- ce, kot smo ga prej pojasnjevali, predpostavlja po besedah J. Smittena »ukinitev kavzalnih, temporalnih povezav« (1981: 17) med narativnimi segmenti ali, če citiramo Smittenovo opredelitev iz »Predgovora« »Spacialna forma v najbolj enostavnem pomenu označuje tehniko, s katero romanopisci spodnašajo kronološko zaporednost, kakršna je inher- rentna pripovedništvu. [...] Posamezni deli pripovedi so lahko povezani ne glede na kronologijo s pomočjo takšnih sredstev, kot so prisposodbe, strukture, leitmotivi, analogije in kontrasti.« (1981: 13) Kot smo že omenjali, je Frank sam v svojih ponovnih osvetljavah spacialne forme opozarjal na Jakobsona in Saussura in glede na njuno terminologijo je mogoče govoriti tudi o spacialni ali paradigmatiki logiki modernega pripovedništva.

Po Kristevi »spacialne koncepcije jezikovnih pesniških operacij« (1981: 65) pripadajo logiki, ki krši logiko znanstvenih procedur, »de- jansko zasnovanih na logičnem pristopu, kakršen je položen v grški (in- doevropski) stavek, ki je uveden kot zveza subjekta in predikata in se razširja po principu identifikacije, determinacije in kavzalnosti« (1981: 70). Pesniška logika oziroma logika umetniškega jezika, kot nas opo- zarja Kristeva, pa ne more biti formalizirana »v skladu z obstoječimi lo- gičnimi (znanstvenimi) procedurami« (1981: 70), zasnovanimi na zapo- redju nič-ena (resnično-napačno, nič-notacija). »Logika 0-1 je dogma- tična« (1981: 70), monološka, kot bi rekel Bahtin, in implicira že pred- hodno dano, objektivizirano identiteto, ki leži za tekstom, medtem ko dialoškost implicira drugačno – aporetično – logiko, kakršna je, če sle- dimo Bahtinovim stališčem, historično povezana s specifičnimi spremembami samorazumevanja človeka v določenem trenutku zgodovine. Nastavke za uveljavitev takšne logike je prepoznati že precej prej, v času najzgodnejšega človekovega samozavedanja ali, kot bi lahko dru- gače rekli, v času rudimentarnega samopostavljanja subjekta. Ta sprememba je bila v zgodovini zaznamovana z rojstvom demokracije in razvidno manifestirana s pojavom oblik karnevalske kulture. Ko Kri- steva poudarja specifično »dialoga kot transgresije, ki sama sebi podel- juje zakonitost« (1981: 70), ima formulacijo, da je to *poetska logika* 0-2, ki je v svojem bistvu aporetična logika, takšna aporetičnost pa je reprezentativno razvidna v dramatični norčavosti karnevalske struktu- re, v njeni grotesknosti. Dialog s svojimi zakonitostmi je dejansko ro- maneskn *morfē* in dialoškost je treba razumeti kot »značilen episte- mološki model sveta, ki mu dominira heteroglotičnost« (Holquist 1981: 426). V tem kontekstu se velja spomniti na Bahtinovo razpravljanje o romanu kot nekanonizirani (nedovršeni in nepopolni) zvrsti s fluidnim bistvom in na trditve, da tako »militantni protejski formi, kot je ro- man« (Holquist 1981: XXVII), vendarle pripadajo generične poteze, če- sar teorije romana pred Bahtinom, ki so gledale na problematiko te zvr- sti s stališča epike, niso bile sposobne uspešno definirati.¹⁰ V tem smis- lu je treba dialog razumeti, poudarja sam Bahtin, kot dialog posebne vr- ste, in ga je jemati kot minimalno konstitutivno umetniško potezo ro- mana ali kot njegovo *morfē*.

Poteze dialoga je težko kategorialno izraziti ali definirati in razla- gati s pomočjo fiksnih opredelitev. Že prej smo rekli, da bahtinovska kritika čistih lingvističnih metod dejansko zavrača saussurovske kon-

cepcije jezika kot sistema in iz tega izpeljane metodološke posledice, zajete v formalističnih pristopih k vprašanju literature. Bahtin je z uvedbo pojma dialog razumel ravno to ohranjanje razlike,¹¹ ne pa dokončno zlitje (fuzijo) ali brisanje različnosti. Dialoška določila romanske zvrsti zaznamujejo roman – če uporabimo Bahtinov termin – kot formo nagovora, v tem njegovem bistvu pa je mogoče videti tudi vzroke, zakaj je ta forma doživljala takšno porabniško popularnost in ustvarjalni razmah, čeprav sta ravno popularnost in razmah hkrati tudi pripomogla brisati same osnovne poteze, ki so (bile) položene v bistvo romana. Roman kot forma nagovora je nujno opredeljen kot nekaj odprtega, nedovršenega.

Prav na tem mestu pa velja opozoriti na razlike med Frankovimi in Bahtinovimi pogledi. Ob opredelitvi Bahtinovega pojma dialoga kot ohranjanja razlike je treba biti pozoren tudi na tista razhajanja, ki se nakazujejo v razlagah specializacije oziroma stališčih izpeljav pri samem Franku. Pri njem naletimo tudi na takšne pripombe, da fragmentirano pripoved modernega romana, pisanega po zgledu metode, ki bi jo smeli imenovati filmska,¹² dojemamo spacialno kot enoto. Spanos se je v svoji kritiki distanciral od takšne Frankove formulacije *poenotenega* spacialnega dojetja (unified spatial apprehension), ker to gledanje – po njegovem – predpostavlja še vedno navzočo metafizično pozicijo, po kateri je treba dojemati »celoto [...] kot *telos*« (»wholeness [...] as *telos*«) (Spanos 1976: 457) ali dovršenost.

Toda kot lahko razberemo iz Bahtinovi formulacij, je koncept celote mogoče interpretirati tudi kot kaj odprtega ali neskončnega.¹³ Znano je, da je Bahtin nasprotoval metodološkim orientacijam svojih predhodnikov, ruskih formalistov, ki so se opredeljevali za dosledno formalizacijo in trdili, da je ugotavljanje sistemskih določil osnova za postavljanje teorije, toda njegovi poskusi teoretskega uokvirjanja vprašanj romana niso ostali brez specifične, njemu lastne rigoroznosti. Romanu v optiki Bahtinovi teoretskih izpeljav ne manjkajo organizacijska načela, vendar pa je moral logiko teh določil dojeti kot logiko drugačne vrste, drugačnega reda. To logiko opredeljuje Bahtin s pojmom dialoga,¹⁴ tistim izrazito specifičnim, distinktivnim konceptom jezika, ki upošteva jezikovno menjavo, to pa pomeni, da je s tem, kakor J. L. Austin ali John R. Searle, vztrajal na primatu govora. »Ne obstaja ‚obči jezik‘, jezik, ki bi bil govoren s splošnim glasom, ki bi ga bilo mogoče odvojiti od specifičnega (posameznega) izrekanja, obremenjenega s posebnimi poudarki,« povzema Holquist stališča Bahtinove filozofije jezika in dodaja, da je s tem »prenesel poudarek na govorni aspekt jezika, na izjavo, da bi poudaril neposrednost tiste vrste pomena, za katerega mu gre« (Holquist 1981: XXI). Ob Bahtinovem pojmu dialoga Holquist poudarja, da si lahko vzamemo za »temeljni scenarij tega modelskega niza dvoje dejanskih oseb, ki se pogovarjata druga z drugo«, in opozarja, da se »ti osebi ne konfrontirata kot suverena jaza« (1981: XX). Glavno poanto te Holquistove pripombe o specifičnosti Bahtinove koncepcije je treba videti v karakteristikah, zajetih v pojmih *relacijski značaj* dialoga in *nesuverenost* subjekta. S takšnim razumevanjem koncepcija bahtinovskega dialoga dejansko implicira izgubo ali odsotnost absolutne gotovosti oziroma »ukinitev identitete«, kot je to razumeti v jeziku filozofov, ne predpostavlja pa tudi »izginotja subjekta« ali njegovega presejanja, ampak samo njegovo mnogovrstnost, multiplikacijo subjekta (Descombes 1980: 187). Kot pa vemo, pravilno razumljen pojem dialoščnosti po Bahtinovi formulacijah tudi predpostavlja, da

dialog omogoča absorpcijo in preoblikovanje (prenaglaševanje) tuje besede ali glasu drugega. Holquist ima v svoji razlagi dostavek, da je »impliciten v vsem tem izraz, da noben med transkripcijskimi sistemi [...] ni adekvaten mnogovrstnosti pomenov, ki jih hočejo izraziti« (Holquist 1981: XX)¹⁵. Kategorija dialoga, t.j. ustrezna interpretacija notranje dialoški dvoglasne prozne besede, ki jo Bahtin vpeljuje kot oznako za drugačno logiko, udejanja in potrjuje temeljno heteroglotičnost, realizirano v dejansko govornem jeziku oziroma položeno tudi v samo zgodovinsko dejanskost mišljenja in samopremisleka človekove eksistence po razpadu staroveških družb. Ne smemo spregledati, da je Bahtin sam poudarjal, da je »romaneskni dialog dialog posebne vrste«.¹⁶ Značaj dialoški v romanu, če ga znamo prav razumeti, seveda preprečuje vsakršno možnost kanonizacije ogrodja romaneskne zvrsti. Dialog kot bistvena lastnost romana omogoča, da pride v tej zvrsti do hitre transformacije in reakcentualizacije njenih lastnih narativnih modelov. Bahtin zato romaneskno zvrst razume kot vedno znova razvijajočo se zvrst, kar je po njegovem posledica denormativnih in centrifugalnih sil v njegovem jedru. V tej zvezi je pomembno tudi opozoriti na poudarke, ki jih najdemo pri Kristevi: »Roman, posebej še moderni, polifoni roman [...] udejanja prizadevanje evropskega mišljenja, da bi prelomilo okvir kavzalno determiniranih identičnih substanc in se usmerilo k drugačnemu načinu (modaliteti) mišljenja, ki poteka skozi dialog (logiko distance, relativnosti, analogije, neizključujoče in transfinitne opozicije)« (1981: 85–86). Ko je Bahtin definiral roman s konceptom dialoški, mu je uspelo pojmovno opredeliti fluidno bistvo in tudi sam protejski značaj njegovih pojavnih oblik skozi zgodovino. Sam je že tudi formuliral, da »je pomenski ustroj notranje prepričljive besede nedokončan, odprt, [in da se] v vsakem novem kontekstu, ki se lahko spusti v dialog z njo, razkrivajo nove in nove pomenske možnosti« (1982: 116).

Izraz dialoški pravzaprav subsumira zavest zgodovine (zgodovinskosti), t.j. zavedanje njene nestalnosti in nikoli dokončane spremenljivosti. Opozoriti pa velja, da pojav zavedanja zgodovine za vedno izmika tla totalizaciji, kot to trdi tudi Paul de Man (1971: 31). Pojav zgodovinske zavesti moramo dejansko razumeti kot dopuščanje in priznavanje možnosti, da obstaja »rivalstvo zavesti« (Descombes 1980: 187).

Če se na tem mestu ponovno vrnemo k Frankovim stališčem o spacializaciji v modernem romanu in k njegovim pripombam o zaključnem odlomku Proustovega romana s sprejema pri Guermantskih,¹⁷ bi bilo mogoče tudi njegov izraz spacialnost razlagati, kakor da implicira zavest o času in njegovi menjavi, t.j. historično spremenljivost, ekskluzivnost, enkratnost, raznolikost, neponovljivost, relativnost ali, z drugimi besedami, njeno temeljno določilo decentralizirane identitete. Dejansko tako spacialnost kot dialoški, če sledimo Bahtinovim formulacijam, predpostavljata zavest, ki je povsem decentralizirana (1982: 141). Če pojem spacialna forma razumemo mimo Frankovih sklepnih izpeljav, potem lahko formuliramo naslednje stališče. Pojma spacialna forma in dialoški diskurz implicirata tip mišljenja, ki je drugačno od tistega, kakršno pripada logocentrizmu, predpostavljata aporetično logiko (Culler 1983: 109), t.j. pojmovanje resnice kot aporije oziroma takšne interakcije, kot jo nakazuje beseda dialog ali pa pri Kristevi pojem *double*. Frankov pojem je še na številnih mestih njegovega spisa o spacializaciji iz leta 1945 povsem blizu modernističnim stališčem, npr. Poundovi definiciji *podobe*, ki jo je razumeti, da se v njej v enoto ujamejo

razhajajoče ideje («image as a unification of disparate ideas»), medtem ko se Bahtinove postformalistične izjave takšnim stališčem povsem izmaknejo. Bahtin trdi, da »ni ne prvega ne zadnjega pomena« in da vsako razumevanje »vedno obstaja samo v relaciji z drugimi pomeni, povezano kot *veriga pomenjenja*, ki je v svoji totalnosti edina stvar, ki je lahko realna. V zgodovinskem življenju se ta veriga *nadaljuje v neskončnost*.«¹⁸ Za Bahtina ni jaz nikoli identičen sam s seboj¹⁹ in s tem podčrtuje koncepcijo relativnosti subjekta, ki ravno s romanom Dostojevskega opazno spodnaša koncepcijo novoveške (samo)gotovosti kartezijskega ega.²⁰ Bahtinova stališča so blizu poststrukturalizmu. Sorodno misel je mogoče kasneje najti na več mestih pri Paulu de Manu. Konsekvence Bahtinovih idej o dialogu za hermenevtiko lahko vzporejamo z de Manovim stališčem, da je »dialog med delom in interpretom neskončen« in da je »razumevanje mogoče imeti za popolno samo tedaj, ko se začne zavedati svoje lastne temporalne utemeljenosti in spozna, da je horizont, znotraj katerega se totalizacija lahko izvrši, le čas sam. Akt razumevanja je temporalni akt, ki ima svojo lastno zgodovino, toda zgodovina za vedno ukinja totalizacijo.« (De Man 1971: 31) Stališča radikalnega relativizma pri Paulu de Manu se močno ujemajo z bahtinovsko pozicijo, s katere je utemeljeval svojo interpretacijo pojma dialoškost: »Ne obstaja nikakršno stališče, ki bi ga apriorno lahko razumeli kot nadrejenega, nobena struktura, ki bi služila kot model drugim strukturam, noben postulat ontološke hierarhije, ki bi služil kot organizacijski princip za izvajanje posebne strukture, kot se lahko reče načinu, po katerem lahko eno božanstvo ustvari človeka in svet.« (De Man 1975: 44).

Ko je Frank predlagal pojem spacializacije, je s tem poskušal, kot je kasneje sam zatrjeval (Smitten 1981: 204), formulirati takšno deskriptivno kategorijo, ki bi zajemala temeljno določilo modernega romana, kot je to storil Ortega y Gasset v delu *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925). Za Franka je spacialnost »koncept, ki zadosti hegeljanski zahtevi, da pojmi zajamejo notranje premike v sami kulturni realnosti« (Smitten 1981: 243). V istem spisu tudi zatrjuje, da je z uvedbo tega pojma skušal formulirati semiotsko logiko modernega romana. Toda ali je zares povsem umestno in ustrezno Spanosovo razbiranje Frankovega pojma »poenotene spacialnega doje-manja« kot »hegeljanske metafizike, umetnosti spominjanja [the art of recollection] ... [ki] je, z drugimi besedami, logocentrična umetnost, ki reflektivno čisti eksistencialno realnost in pri tem spreminja brezciljni in odprti proces časovnih dogodkov v poenoteno in vsejajemajočo spacialno podobo« (Spanos 1976:467)? V tej zvezi se velja spomniti, da tudi Kristeva, ko komentira pojem dialoga kot »enoto« («unit»), opozarja, da je ta pojem razumeti le v navednicah, ker je ta »enota« v svojem bistvu najmanj podvojena.²¹ Glede na omenjena opozorila pri Kristevi in na prej navedeno Bahtinovo razumevanje celote kot nečesa, kar je lahko tudi nedovršeno, se lahko vprašamo, ali ne bi mogli tudi Frankovega pojma spacializacija interpretirati kot pojem, ki v naraciji opozarja na fluidnost resnice in na nemožnosti prezentiranja realnosti in resnice o njej kot nečesa razvidnega, enoumnega, sklenjenega, celovitega. Ali Frank s svojim pojmom spacialna forma ne opozarja tudi na specifični koncept resnice realnosti v naraciji modernega romana – namreč, da je to realnost mogoče jemati le kot neposredno prezenco (sedanjost), kot fleksibilno sečišče številnih gledišč oziroma kot prezentiranje kontinuiranega procesa redefiniranja in prevrednotenja – in s

tem na razumevanje resnice kot nikoli identične same s seboj, resnice kot *postajanja* (nem. Werden, angl. becoming)? Tako Bahtinov komentar, ki se tiče vprašanja celote, kot opozorila Kristeve glede pojma enota vsiljujejo interpretacijo izraza spacializacija v tej smeri. Bahtin opozarja, da se roman kot umetniški model heteroglotičnosti, kot zvrst dialogiziranega, t.j. antiavtoritativnega jezika zaveda relativiziranosti, deprivilegiranosti in konkurenčnosti pogledov na eno in isto stvar. V razlagi in utemeljevanju historičnih okoliščin za pojavljanje tako razumljene zvrsti romana naletimo pri Bahtinu še na eno ključno pripombo. Ta zadeva vprašanje revolucije v pojmovanju hierarhije časov in človekovo preorientacijo od absolutne preteklosti k nedokončani sedanjosti, njena poanta pa je bistvena tudi za horizont aktualnih koncepcij poststrukturalizma in postmodernizma.

»Od preloma v časovni hierarhiji [. . .] je odvisen tudi korenit prevrat v ustroju umetniške podobe. Sodobnost v svoji 'celoti', če tako rečemo (čeprav sploh ni celota), je načeloma in v bistvu nedokončana: z vsem svojim bistvom zahteva nadaljevanje, sega v prihodnost, in bolj ko dejavno in zavedno posega naprej, v prihodnost, bolj zaznavna in pomembna je njena nedokončanost. Kadar sedanjost postane središče človekove usmeritve v času in svetu – tedaj čas in svet izgubita svojo sklenjenost [rus. zaveršennost'], tako njuna celota kakor tudi vsak posamični del. Korenito se spremeni časovni model sveta: svet postane svet, kjer ni prve besede (idealnega počela), zadnja pa še ni izrečena. Čas in svet postaneta v umetniškoideološki zavesti prvič zgodovinska: pokaže ta se sprva še nejasno in zbegano, kot nastajanje [rus. stanovlenie, angl. becoming, fr. un devenir, ustreznica v slov. postajanje], kot nenehno gibanje proti stvarni prihodnosti, *kot enoten, izčrpen in nedokončan proces* [rus. kak edinyj, vseohvatyvajuščij i nezaveršennyj process; angl. as a unified, all-embracing and unconcluded process; podč. JŠ]. Vsak dogodek, naj bo kakršen koli že, vsak pojav, vsaka stvar, sploh vsak predmet umetniškega prikazovanja izgubijo svojo dokončnost [rus. zaveršennost', angl. completedness], svojo brezupno izoblikovanost [rus. beznadežnuju gotovost', angl. hopelessly finished quality] in nespremenljivost [rus. neizmennost', angl. completedness], ki so jo imeli v svetu epske »absolutne preteklosti«, ločene z neprehodno mejo od trajajoče nedokončane sodobnosti. V stiku s sodobnostjo se predmet vključi v nedokončani proces formiranja sveta [rus. process stanovlenija mira, angl. world-in-the-making, slov. postajanja] in dobi pečat nedokončanosti [rus. i na nego nakladyvaetsja pečat' nezaveršennosti]. Naj bo časovno od nas še tako oddaljen – s stalnimi časovnimi prehodi je povezan z našo neizoblikovano sedanjostjo, nanaša se na našo neizoblikovanost, na našo sedanjost, naša sedanjost pa sega v nedokončano prihodnost. V *tem nedokončanem kontekstu se zgublja pomenska nespremenljivost predmeta*: njegov smisel in pomen se obnavljata in razvijata, kot se razvija in obnavlja nadaljnji kontekst. To korenito spremeni ustroj umetniške podobe. Ta postane na poseben način aktualna. Znajde se v razmerju takšne ali drugačne oblike in stopnje – do življenjskega dogajanja, ki še traja, ki se ga tudi mi – avtor in poslušalci udeležujemo. Tako nastane korenito drugačno področje za gradnjo romanesknih podob, področje, kjer prihaja do skrajno tesnega stika med predmetom prikazovanja in sedanjostjo v njeni nedokončanosti, torej tudi prihodnostjo.« (Bahtin 1975: 472–73; Bahtin 1982: 30–31; podč. JŠ)

Bahtinov pojem dialoščnosti implicira torej »enoten, izčrpen in nedokončan proces«. Zastavlja se vprašanje, zakaj se zdi potrebno razla-

gati Frankov pojem specializacije kot »harmonizirajočo« perspektivo in ne tudi kot kaj enotnega, izčrpnega in nedokončanega, v tistem smislu, kot to razumeta tudi Bahtin in Kristeva. Lahko bi strnili, da večkratno odpiranje problematičnosti Frankovega pojma in vse spornosti okrog njega – če izvzamemo neustreznosti iz njegovih sklepnih odstavkov – očitno koreninijo v težavah, ki jih prinaša prehodno stanje današnjega evropskega mišljenja.

OPOMBE

¹ Frank v svojem spisu, kot ugotavlja tudi Jeffrey Smitten (1981: 15), združuje pod isto oznako spacialnosti troje temeljnih aspektov naracije: (1) jezik, (2) strukturo in (3) bralečvo percepcijo.

² V tej zvezi je mogoče opozoriti na Spanosove teze, da modernizem ni radikalna opustitev zahodne literarne tradicije, in tudi na njegovo stališče, da so tako značilni modernistični oziroma formalistični (strukturalistični) pojmi, kot so avtoteličnost ali koncepcija vse vključujočega kroga, t.j. kroga kot podobe (*image* v pomenu imagistov) ali ikone, izrazito metafizično pojmovane oznake, ki ne zmorejo preboja ali sestopa iz zahodnega metafizičnega mišljenja v Heideggerjevemu pomenu, t.j. ne zmorejo biti mišljeni iz »breztemelnosti temelja«. Prim.: »... Modernism in Western literature – and the New Critical and, more recently, structuralist hermeneutics it has given rise to – is grounded in a strategy that spatializes the temporal process of existence. It is, in other words, strategy that is subject to vicious circularity that closes off the phenomenological/existential understanding of temporal being of existence, and, analogously, of the temporal being – the sequence of words – of the literary text. It is no accident that the autotelic and in-inclusive circle, that is the circle as image or icon, is the essential symbol of high Modernism [...] and of the New Criticism and Structuralism.« (Spanos 1976: 456)

³ Prim. Gérard Genette, *Figures II*, 1969, in *Figures III*, 1972.

⁴ Prim. razpravo Nine Perline, *Mikhail Bakhtin and Martin Buber: Problems of Dialogic Imagination*, *Studies in Twentieth Century Literature*, 1984, Vol. 9, No. 1, 13–28.

⁵ Njen odnos do izročila New Criticisma je mogoče prepoznati, ko omenja Cleantha Brooks in njegovo razmejevanje zanesljivega (reliable) in nezanesljivega (unreliable) bralca (prim. C. Brooks, *Rhetoric of Fiction*, 1961), kar po njenem spominja na Bahtinovo razlikovanje med monološko in dialoško besedo ali avtoritativnim in dialoškim, notranje prepričljivim diskurzom.

⁶ Bahtin je zasnoval svoja stališča o dialoški formi med 1935, ko je napisal spis *Beseda v romanu*, in 1941, ko je nastalo predavanje o *Epu in romanu*, medtem ko sta bila oba natisnjena precej kasneje v *Voprosy literatury i estetiki* (Moskva, 1975). Neposredna pobuda za nastanek Frankove ideje o spacialni logiki v modernem pripovedništvu je bil, kot sam navaja v uvodni besedi (prim. Smitten 1981: 7), izid romana Djune Barnes *Nightwood* (1937).

⁷ Frank sam omenja, da zasnitek ideje o spacialni formi v moderni literaturi dolguje svojemu branju knjige Edwina Muira *Structure of the Novel* (1928), kjer ga je razpravljano o dveh tipih romanov (dramatic novel, character novel), enem, ki se konstituira v skladu s kategorijo časa, in drugem, ki se konstituira v skladu s kategorijo prostora, spomnilo na Lessingovo analizo zakonov estetske percepcije (*Laokoon, oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766) in na njegovo delitev umetnosti, ki so konstituirane po principih časa oziroma prostora. Frank trdi, da mu je bilo ponovno branje Lessinga sistematično izhodišče za opredeljevanje modernega romana.

⁸ *Marksizam i filozofija jazyka*, Leningrad, 1929. Sh. izdaja: *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd, Nolit 1980.

⁹ Princip vračanja (force of recurrence) v jeziku poezije je ugotavljal že pred Jakobsonom G. M. Hopkins, pa tudi E. A. Poe (retrospektivni princip).

10 Pojem epskega stališča tu seveda pomeni epiki pripadajočo koncepcijo sveta in resnice, ki predpostavlja univerzalnost, nespremenljivost, stabilnost, fiksno, nepremakljivo eno(tno)st in nesporno, nepreklicno bistvo brez historičnih modifikacij.

11 Angleški prevajalec druge knjige Bahtinovitih spisov Caryl Emerson komentira, da je dialog »preservation of gap«.

12 Frank uporabi izraz »cinematographic«. Prim. 1945: 230.

13 V pomenu »transfinite«. Prim. Kristeva 1981: 86.

14 «V jedru vsega, kar počne Bahtin [. . .], je močno distinktiven pojem jezika. Koncepcija nosi kot svoj upravičujoči *a priori* domala manihejski čut za nasprotje in boj v osrčju eksistence, neprenehno bitko med sredobežnimi silami, ki si prizadevajo ohraniti stvari narazen, in sredotežnimi silami, ki se trudijo spraviti stvari v skladje. To zoroastrično nesoglasje je navzoče v kulturi in v naravi in v specifičnosti posameznikove zavesti: na delu pa je še celo tem bolj v svojevrstnosti individualnih izjav. Najpopolnejši in najbolj kompleksen odraz teh sil pa je najti v človekovem govoru in najboljša kopija tako razumljenega jezika je roman.» (Holquist 1981: XVIII).

15 Paul de Man govori o »nemožnosti, da se doseže prekrivanje (angl. overlapping) določenega izraza s tistim, kar je treba izraziti« (1975: 44). V tej zvezi naj navedemo še drugo mesto iz istega avtorja, ki bi ga lahko citirali že ob vprašanju pojma refleksivnost. »Odkritje nelinearne temporalnosti zahteva trenutke *reduktivnega* notranjega ugledovanja, v katerem se določena zavest sooča s svojim pravim jazom.« (De Man 1975: 121)

16 To mesto, kjer Bahtin pojasnjuje, kako razumeti poteze dialoga v njegovih formulacijah o dialoški romana, je vsaj med opombami potrebno navesti v celoti, čeprav je v kateri od formulacij tudi nekaj balasta, ki pripada času oziroma okoliščinam, v katerih so nastajale: »... romaneskni dialog [je] dialog posebne vrste. Rekli smo, da ga sploh ne moremo zajeti v sižejsko-pragmatskih dialogih delujočih oseb. Vsebuje neskončno raznovrstnost sižejsko-pragmatskih dialoških opozicij, ki ne dovoljujejo in ne smejo dovoljevati dialoga, ki na videz samo ponazarjajo ta neskončen globinski dialog jezikov (kot enega od mogočih), od katerega je odvisen družbenoideološki razvoj jezikov in družbe. Dialog jezikov ni le dialog družbenih sil v njihovi statičnosti, temveč tudi dialog časov, dob in dni, dialog umirajočega, živečega, nastajajočega: *soobstajanje in razvoj sta v dialogu povezana v neločljivo konkretno enotnost navzkrižne in raznolične mnogoternosti*. Vanj segajo sižejsko-pragmatski dialogi v romanu; iz njega, se pravi, iz dialoga jezikov si sposojajo svojo *neskončnost, nedorečenost in nesporazumljenost*, svojo življenjsko konkretnost, svoj 'naturalizem' – vse tisto, kar jih tako ostro razlikuje od čistih dramskih dialogov.« (Bahtin 1982: 132; podč. JŠ).

17 Frank sam za označitev tega odlomka uporabi naslednje oznake: »clash of historical perspectives«, »sense of ironic dissimilarity«, »palimpsest effect«, »continual juxtaposition between aspects of the past and present« (prim. 1945: 652), ki bi povsem ustrezale tudi Bahtinovim stališčem. Vendar njegovi sklepni komentarji spacialnosti potem žal sledijo Allenu Tateu in njegovemu prepričanju, da je s takšnimi postopki v umetniških pojavih poudarjena zgodovina kot nekaj nezgodovinskega. V sklepnem odstavku zapiše: »By this juxtaposition of past and present, as Allen Tate realized, history becomes unhistorical: it is no longer seen as an objective, causal progression in time, [. . .] but is sensed as a continuum in which distinctions between past and present are obliterated. [. . .] past and present are seen spatially, locked in a timeless unity which, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of historical sequence by the very act of juxtaposition. The objective historical imagination, on which modern man has prided himself, and which he has cultivated so carefully since the Renaissance, is transformed in these writers into the mythical imagination for which historical time does not exist – the imagination which sees the actions and events of a particular time merely as the bodying forth of eternal prototypes. These prototypes are creating by transmuted the time-world of history into the timeless world of myth.« (1945: 652–653). Razumljivo je, da so takšni Frankovi sklepi povsem nesprejemljivi za misel našega stoletja in ne ustrezajo

nobenemu filozofskemu samopremisleku človeka v tem času. Od samih Frankovih sklepov in izpeljav se je naše razpravljanje distanciralo že takoj na začetku.

¹⁸ M. M. Bahtin, *Iz zapiskov 1970-71*; citat je naveden kot motto v *Uvod M. Holquista in C. Emersona*, ki sta uredila ameriško izdajo Bahtinovih kasnejših spisov *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.

¹⁹ Prim. M. M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, 1963. Citirano po angl. izdaji: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Michigan, Ann Arbor, 1973: 48.

²⁰ Verjetno ni naključje, da se je tako kot Bahtin tudi Frank pozneje obrnil k Dostojevskemu. Prim. J. Frank, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*, 1976.

²¹ »This implies that the minimal unit of poetic language is at least *double*, not in the sense of the signifier/signified dyad, but rather, in terms of *one and other*. It suggests that poetic language functions as a *tubular model*, where each »unit« (this word can no longer be used without quotation marks, since every unit is double) acts as a multidetermined peak. The *double* would be the minimal sequence . . .« (Kristeva 1981: 69)

VIRI

BAHTIN, Mihail M., 1975. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, Hudožestvennaja literatura.

BAHTIN, Mihail M., 1982. *Teorija romana*. Ljubljana, Cankarjeva založba.

CULLER, Jonathan, 1983. *On Deconstruction*. London, Routledge and Kegan Paul.

DE MAN, Paul, 1971. *Blindness and Insight*. New York, Oxford University Press.

DE MAN, Paul, 1975. *Problemi moderne kritike*. Beograd, Nolit.

DESCOMBES, Vincent, 1980. *Modern French Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press.

EMERSON, Caryl, HOLQUIST, Michael, (ur.), 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press.

FRANK, Joseph, 1945. *Spatial Form in Modern Literature*. *Sewanee Review* 53, 221-240, 433-456, 643-653.

FRANK, Joseph, 1977. *Answer to Critics*. *Critical Inquiry*, 231-252.

FRANK, Joseph, 1978. *Spatial Form: Some Further Reflections*. *Critical Inquiry*, 275-290.

HOLQUIST, Michael, (ur.), 1981. *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin, University of Texas Press.

KRISTEVA, Julia, 1981. *Desire in Language*. Oxford, B. Blackwell.

SMITTEN, Jeffrey R., DAGHISTANY, Ann, (ur.), 1981. *Spatial Form in Narrative*. London, Cornell University Press. Za nas so najvažnejši spisi predgovor J. Franka (7-11), uvodna beseda *Spatial Form and Narrative Theory* J. R. Smittena (15-34), *The Aporia of Recent Criticism and the Contemporary Significance of Spatial Form* Ronald Fosta (179-201) in *Spatial Form: Thirty Years After J. Franka* (202-243).

SPANOS, William, 1970. *Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time: An Existential Critique*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 87-104.

SPANOS, William, 1976. *Heidegger, Kierkegaard, and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure*. *Boundary 2*, Vol. 4. No. 2, 455-488.

Elizabeth Wright, ki predava na oddelku za nemščino v Cambridgeu (Girton College), se je s svojimi knjižnimi in revijalnimi objavami predstavila kot poznavalka poststrukturalističnih smeri v literarni vedi, predvsem tistih, ki skušajo na novo afirmirati možnosti psihoanalitske obravnave literarnega teksta, in pa t. i. teorije bralčevega odziva (reader-response criticism), ki jo imamo v našem prostoru bolj v zavesti pod oznako recepcijska estetika. Obema orientacijama je skupen premik, značilen za osemdeseta leta, da v njunem središču ni več tekst kot neka historično nesprenemljiva danost ali objektiviteta, ampak da to mesto s pozicije bolj kritičnega razmerja do pojma objektiviteta in do zgodovine prevzame recepcijska funkcija, bralec oziroma v smislu psihoanalitske konceptualizacije razumljeni jaz.

Elizabeth Wright se je v zgodnejših objavah ukvarjala predvsem z vprašanji retoričnega diskurza pri nemških romantikih, pri Schillerju in Goetheju, 1978 je objavila knjigo *E.T.A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror*, 1982 je za knjigo *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, ki sta jo uredila Ann Jefferson in David Robey in je bila še nekajkrat ponatisnjena, pripravila poglavje z naslovom *Modern Psychoanalytic Criticism*, 1984 pa je v Methuenovi ediciji *New Accents* izšlo njeno delo *Psychoanalytic Criticism*, ki je bilo deležno številnih odmevnih kritik (gl. tudi to številko Primerjalne književnosti, str. 83-86). Poleg tega je objavila več razprav in kritik v reviji *Poetics Today*, pred izidom pa je njena knjiga o Bertoltu Brechtu.

(Pogovor z E. Wrightovo je nastal med njenim obiskom v Ljubljani oktobra 1988, ko je za Društvo za primerjalno književnost SRS in za germanistični oddelek ljubljanske filozofske fakultete predavala o bralcu v tekstu in o psihoanalitski kritiki.)

Kako bi umestili psihoanalizo v kontekst poststrukturalističnih orientacij na področju literarne vede?

Mislím, da je pomemben premik v to smer pred kakimi desetimi leti sprožila edicija v okviru *Yale French Studies* (št. 55/56) z naslovom *Literature and Psychoanalysis* (1977), za katero je mnogokrat citirani uvod napisala Shoshana Felman. Psihoanaliza in literatura naj bi bili po njenem enakopravni, med njima naj bi veljala relacija enakosti, in psihoanaliza naj ne bi bila več diskurz gospodarja, ki lahko zaobjame in spozna vse skrivnosti literature, kajti literatura je vsaj toliko v psihoanalizi kot psihoanaliza v literaturi. Publikacija je prišla v trenutku, ko je bil poudarek na Freudovih delih kot besedilih, ki jih je mogoče brati proti njim samim, ko so ljudje dejansko ugovarjali temu, kar je trdil Freud, in so nastajale različne pozitivistične knjige, naslovljene v stilu *Kaj je Freud v resnici rekel*, itd. V tej publikaciji je vrsta spisov, ki se ukvarjajo z lingvističnimi aspekti psihoanalize, morda še najbolj dostopna pa je študija same Shoshane Felman z naslovom *Turning the Screw of Interpretation*, ki obsega dobro tretjino knjige in je posvečena noveli Henryja Jamesa *Obrat vijaka*. Njen pristop je zanimiv, kajti besedilu se je približala prek interpretacij drugih kritikov, ki so ji pomagale spodbijati ustaljeno predstavo o tem, kaj lahko psihoanaliza dožene o nekem literarnem tekstu; še posebej je npr. kritizirala Edmunda Wilsona zaradi shematskih prijemov v tradicionalnih aplikacijah psihoanalize.

Bi potem rekli, da je bila spodbuda yaleske šole še posebej stimulatívna?

Mislím, da se je ta šola zelo hitro navezala na francoski vplív, mnogo hitreje, kot se je to npr. zgodilo v Angliji, verjetno pa tudi v Nemčiji. Tudi zame je to delo pomenilo preobrat in najbrž drži, da ima ameriška veja psihoanalitsko usmerjene literarne teorije in kritike kar precej zaslug za ekspanzijo lacanovstva v svetu. Pomemben pa je bil še spis Barbare Johnson z naslovom *The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida* (v *The Critical Difference*, 1980). Tudi Johnsonova je bila v tistem času na Yalu. V tem spisu se je lotila Derridajeve kritike Lacanovega branja Poejevega *Ukradenega pisma*, jo briljantno dekonstruirala in pokazala, da so Derridajevi interesi in prijemi v analizi ravno tako vsiljivi in samovoljni. Ta triptih – Lacan, Derrida o Lacanu in Johnsonova o Derridaju – je torej usmeril pozornost k interpretaciji, k spopadu moči v njej oziroma k boju za prevlado ter k temu, da je interpretacija vedno na neki način parazitska do druge interpretacije; sprožil je cikel dekonstrukcij ter vpeljal nov, drugačen tip psihoanalitskega proučevanja literature, takšnega namreč, ki se zlasti ukvarja s skritimi predpostavkami, s katerimi se interpret približa tekstu, in je močno kritičen do enostavnega, premočrtnega freudovskega branja, kakršno je bilo prej v veljavi.

Shoshana Felman je nato za zbornik *The Literary Freud* (1980) napisala še eno odlično študijo (*On Reading Poetry*), ki ni le izčrpna eksplikacija Lacanovega seminarja o *Ukradenem pismu*, ampak tudi raziskava o mejah in možnostih psihoanalitskih pristopov. Spet se je približala Lacanovemu tekstu prek interpretacij drugih bralcev Edgarja A. Poeja, še posebej Marie Bonaparte, tako da gre za zelo jasen pregled premikov v psihoanalitskih obravnava h literature. Opozorila je na trikotnike v besedilu in menjavanje moči, zaradi katerega se subjekti v tekstu stalno gibljejo v trikotniku od pozicije moči do pozicije nemoči, pismo, ki ga vsi hočejo, pa ostaja v v sredini; nihče ga res ne prebere, vendar ga vsi hočejo. Pismo je seveda nakana (fallacy). Shoshana Felman ne misli, da je zdaj njen model model pravega, edino veljavnega psihoanalitskega poseganja na področje literature, ker je po svoje še vedno precej reduktiven. Čeprav predmet obravnave zdaj ni več vsebina teksta, temveč avtorica opazuje, kako se subjekti v tekstu gibljejo od Imaginarnega k Simbolnemu, gre še vedno za nekakšno ponovno potrditev lacanovskega sistema: falični označevalec namreč determinira pozicije, v katerih subjekti privzemajo svoje mesto v jeziku. Felmanova pokaže, kako to poteka, ne pravi pa, da bi psihoanalitski pristop moral biti takšen. To je verjetno nekoliko zadržano stališče glede na to, kako se loti analize *Obrata vijaka*. V besedilu preprosto odkriva ponavljajoče se podobe, ki opozarjajo na probleme branja, in se trudi pokazati, kako postane tekst past za bralca, zaradi katere je bralec prisiljen interpretirati. Branje je hkrati interpretiranje. Pokaže še, da v past ni ujet le bralec, temveč tudi značaji, ter da so pravzaprav vsi značaji, torej vse literarne osebe hkrati bralci – in kot bralci seveda prav tako v pasti.

V kakšni zvezi s psihoanalitskimi usmeritvami je vaše zanimanje za konstanško šolo?

Zanjo sem se začela zanimati kasneje, zlasti zaradi proučevanja vloge bralca v procesu branja. Šele iz okvirov psihoanalitskega proučevanja in poudarjanja subjektivnega sprejema teksta v procesu branja sem se torej začela zanimati še za druge teorije o vlogi bralca.

Ali se ni zanimanje za te poglede vsaj v Ameriki razmahnilo šele po velikem prodoru psihoanalitske kritike?

Da, to drži. Izšli sta dve knjigi, *Reader in the Text* (1980), ki sta jo uredili Susan R. Suleiman in Inge Crosman, in *Reader-Response Criticism* (1980), ki jo je uredila Jane Tompkins. Psihoanalitska teorija *reader-response* (bralčevega odziva) je seveda samo del širše teorije *reader-response*.

Kakšne pa so, gledano z evropskega vidika, razlike med konstanško šolo in dekonstrukcionisti?

Vprašanje je, koliko sta se konstanška šola in dekonstrukcija sploh približali. V zadnjih dveh letih sta sicer Derrida in Iser začela sodelovati, vendar nimam zadostnih informacij, da bi lahko presojala doseg in rezultate njunega sodelovanja.

Kako bi lahko pojasnili svoje izhodišče v psihoanalitski kritiki? Knjigo *Psychoanalytic Criticism* (1984) ste namreč podnaslovili »teorija v praksi«. Kaj pravzaprav to pomeni?

Sprva sem se ukvarjala z E.T.A. Hoffmannom, ki je očitno opisoval grozljiva (unheimlich) doživetja in izkušnje in to me je vodilo k Freudovi teoriji o grozljivem (das Unheimliche) in k teoriji nezavednega. Od tod so se odpirali novi pogledi na literaturo in najprej se je zdelo, da gre za uporabno orodje, s katerim je mogoče priti do novega, zanimivega pomena teksta. Zato je bil spis Shoshane Felman tako prelomen in koristen, ker je pokazala, da psihoanaliza ni orodje, ki se da preprosto prenesti na literaturo, temveč da je treba med njima vzpostaviti stik, tako da lahko vzajemno implicira druga drugo. To nas potem vodi k ideji o teoriji v praksi, kajti psihoanalitska teorija se prilagaja praksi branja, podobno kot psihoanalitska terapija; kadar se analitik ukvarja s pacientom, ne misli na vse teorije, ki jih pozna, ampak posluša pacienta, ki lahko teorijo ovrže ali pa jo revidira in celo spodbudi nastanek nove teorije. Če pa beremo neki tekst, ravno tako ne gledamo psihoanalitske teorije kot doktrine, ki jo mora tekst dokazati oz. potrditi njeno veljavnost, temveč jo preizkuša. Z branjem Freuda kot literature so npr. odkrili, da ima dve teoriji o Jazu, celo precej različni teoriji. Eno so prevzeli Američani in po njej naj bi bil Jaz neke vrste posrednik, ki se razvija in krepi pod vplivom zunanje realnosti, kar je povsem legitimno branje Freudovega Ega (Jaza) in Ida (Onega). Poleg te pa obstaja še teorija o Jazu kot narcističnem Jazu, ki je drugačna in po kateri se Jaz ne formira v izmenjavi z zunanjim svetom, temveč s procesi identifikacije. To bi bila torej teorija v praksi.

Kakšen je vaš odnos do lacanovskega deleža v psihoanalitski teoriji in praksi?

Na vsak način se mi zdi zelo fascinantno gledati na literaturo kot na nekaj, kjer nezavedno ni samo nekakšen subtekst, ki ga izbrskaš in izkoplješ iz teksta, temveč nekaj, kar preči tekst in je prepleteno z zavestjo. Mnogo bolj zanimivo kot to, da je treba strukture izkopavati, je sklepanje, da so strukture v resnici še vedno tam, treba jih je le vključiti v »Gestalt«. Lacanovska branja tekstov so prepričljiva, kajti uspelo jim je napraviti določene strukture v tekstu mnogo bolj inteligibilne, neodvisno od tega, ali sprejemamo psihoanalitsko razlago ali ne. Primer takega branja je npr. študija *Das Textbegehren des Michael Kohlhaas'* (1981) Helge Gallas. Naslov »Želja teksta Michaela Kohlhaasa« meri hkrati na Kohlhaasovo željo in bralčevo željo po tekstu. Sama zgodba je

zelo komplicirana, toda Heinrich von Kleist se pokaže za izredno modernega avtorja, kajti pri branju lahko vidite strukture, ki se očitno nikakor ne prilegajo ideološki vsebini, kakršno bi pričakovali v tekstu tistega časa. Gre za zgodbo o junaku, ki skuša doseči svojo pravico, to je glavna tema, Gallasova pa pokaže, da strukture v tekstu razkrivajo spopad med željo in zakonom ne samo pri značajih, temveč tudi v jeziku, ki implicira tako Kleista kot bralca. Njena interpretacija je precej podobna Lacanovi interpretaciji Poejevega *Ukradenega pisma*; odkrije namreč dva vzorca, pri katerih gre za transformacijo določenega lingvističnega vzorca. Predmet želje v prvi polovici teksta se v drugi polovici spremeni v drug predmet želje. V prvi polovici gre za boj za prevlado med Kohlhaasom in še eno osebo, v drugi polovici pa se nato razvije nov spopad za prevlado med Kohlhaasom in drugimi nasprotniki. Poleg tega posegata v spopad še dve ženski, tako da na koncu spet dobi dvojico trikotnikov, v katerih so pozicije fiksne, toda subjekti, ki zasedajo te pozicije, nenehno krožijo. Razplet je dvoumen, kajti Kohlhaas resda doseže pravico, toda ker je kršil zakon, mora na koncu umreti. Takšno branje se mi zdi vznemirljiv in zanimiv način povezovanja teme in nepričakovane strukture, ki podpira in podkrepi temo na precej abstrakten način; spominja na šahovsko igro in daje skorajda matematično ugodje.

Ne bi pa se rada ustavila tukaj, kajti tudi ta vrsta psihoanalitske prakse ima svoje omejitve in se lahko izrodi v nekakšno ezoterično akademsko samozadostnost. Korak dlje je vprašanje, kakšna je dejanska ideologija teksta, kakšen je njegov sistem prepričanj, kaj je represivnega v strukturi. Gre dejansko za vprašanje razrednega boja, kajti Kohlhaas je npr. trgovec s konji in njegovi nasprotniki so junkerji, torej plemiči, ki mu namerno kratijo pravice. Kleist tega konflikta seveda ne postulira kot razredni boj, svojega junaka postavlja kot posameznika, ki so mu strasti ušle z vajeti, mi pa sočustvujemo z njim. Toda ideologija teksta je razvidna, očitno gre za razredno zatiranje, saj zakon, za katerega gre, ni samo lacanovsko univerzaliziran, temveč historično določen zakon, v tem primeru fevdalni red.

Vaše stališče spominja na marksistično rešitev problema. Je potemtako mogoče križati psihoanalitsko literarno teorijo z marksistično kritiko?

Ni ravno udobno, vendar je seveda možno. Terry Eagleton in Fredric Jameson npr. uporabljata psihoanalizo, pa tudi drugi marksisti, predvsem zaradi ideje o konstrukciji subjektivnosti, vendar jim ni všeč, da je pri tej konstrukciji nekaj univerzalnega. Večina feministk in marksistov sprejema misel, da mora za človeški subjekt, da bi se ločil od matere in zadobil lastno identiteto ter bi ne bil psihotičen ali avtističen, obstajati nekdo tretji, ki izvede to ločitev. Vendar pa naj to ne bi bila nujno očetovska ali sploh ne moška figura. Ni jim npr. všeč, da je ta tretji pri Lacanu simboliziran z Imenom očeta. Mislim, da bi ga radi reinterpretirali, češ da mora historično obstajati nekaj, oziroma da obstaja neka historična sila, ki omogoči in dopusti ločitev otroka od matere, kajti otrok pač ne more biti vedno odvisen od nje, torej odvisen od svojega hranilca. Toda ta ločitev naj ne bi zahtevala tolikšnega obsega represije, ki se je, kot se zdi, Freudu in Lacanu zdelo samoumevna in neogibna.

Torej vi gledate na to ločitev, na vprašanje konstitucije subjekta bolj historično? Je pri Lacanu vloga sistema večjega pomena kot pri marksistih ali feministkah?

Marksisti in feministke zagotovo sprejemajo dominantno vlogo fantazij pri konstrukciji subjektivnosti, toda tako, kot da med njimi obstaja dvojna interakcija. Fantazije prevzemamo tako rekoč z rojstvom, torej dedno, in potem še z jezikom. Kakor je pokazal Lacan, so fantazije posredovane v podedovanih jezikovnih strukturah, so torej jezikovno strukturirane. Fantazije seveda perpetuirajo represijo, toda po mnenju marksistov in feministk jih je vendarle mogoče vsaj nekoliko osvetliti, pokazati njihovo ideološkost in jih tudi spremeniti. To je dejansko kreativno in produktivno stališče, kajti kako bi bilo sicer s spreminjanjem družbe, če bi že na začetku veljalo, da ni mogoče spremeniti ničesar. Po drugi strani pa je Lacanov prispevek izjemen ravno zaradi njegovega globokega pesimizma, ki je seveda v nasprotju s skrajno utopičnostjo klasičnega marksizma, pod katero se je danes pravzaprav komaj še mogoče podpisati.

Kar se tiče sistema, bi rekla, da prihajajo nestabilnosti v lacanovski sistem s pojmom realnega, saj Lacan priznava, da realno vedno vznemiri oziroma oteži vsak sistem, in če to priznate, priznate tudi spremembe, razlike. Toda Lacan ne pove, katere oziroma kakšne. Fredric Jameson npr., kot kaže, misli, da je realno ekvivalentno zgodovini, in je o tem tudi pisal v že omenjenem zborniku, ki ga je uredila Felmanova. Vendar pa mislim, da Lacanovo realno nima dosti skupnega z realnostjo v tem smislu, temveč je precej bolj radikalen koncept, bližji temu, kar imenujemo nonepistemsko. Za Lacana je realno pravzaprav travma, torej ga pojmuje striktno psihoanalitsko. Subjekt trči na realno takoj ob rojstvu, ko je pretrgana simbiotična vez z maternico, njegov prvi občutek je občutek strahu. Toda po Lacanu je pravzaprav vsak označevalec v bistvu travmatski in niti ne pride do nezavednega, pač pa je le nekaj, kar se subjektu nenehno vrača s prisilo ponavljanja.

Mislim, da je travma povezana s problemom breztemeljnosti; v takšni zvezi se npr. pojavlja tudi Bahtinova raba pojma realno, ki ga je treba razumeti v kontekstu z rudimentarnimi zametki zgodovinske zavesti; v trenutku, ko se zaveš zgodovinskosti sveta in stvari, se znajdeš v območju breztemeljnosti, in tako razumljeno realno ima poteze groze.

V zgodovini kot procesu, ki nenehno teče in katerega del smo, je vsak trenutek zgodovinski trenutek. Ker pa konkretni zgodovinski trenutek subjektovega rojstva povzroči travmatske učinke, ki jih ne more in jih nikoli ne bo odpravil noben sistem, tudi Lacanov sistem učinkuje kot totalitaren. Vse njegovo poigravanje z vozli, še posebej z »boromejskim vozlom«, kaže, da takoj ko jih presekaš, trojice imaginarno-simbolno-realno ni več mogoče imeti za med seboj neodvisne enote in da so, oziroma morajo biti vse subjekti historičnega spreminjanja. Vendar Lacana to ne zanima, izpostaviti hoče zlasti idejo o primatu jezika, izkušnje in poudariti pomen simbolnega.

Bi za današnje psihoanalitske usmeritve lahko rekli, da so poskus v smeri nonepistemčnega znanja in vedenja?

Mislim, da ne, to je le moj pogled na to, kaj psihoanalitske intervencije še prispevajo poleg starih freudovskih tem. Teoretiki, posebno feministke, še vedno uporabljajo Freuda, da bi pokazali na potlačeno, čeprav je pri tem psihoanaliza seveda ne odnese ravno poceni, saj gre običajno za napad na Freuda in Lacana hkrati. Toda za feministično kritiko sistema, ki je opresiven do žensk, sta še vedno potrebna oba.

Kaj pravzaprav razumete pod feministično mislijo oziroma kritiko? Ali je psihoanalitski pristop njeno glavno izhodišče ali pa je mogoče na feminizem gledati tudi drugače, kot na usmeritev v literarni teoriji in v filozofiji, ki se npr. navezuje na branje Lyotarda, ali na Derridaja, ali tako ali drugače izhaja iz Heideggerja, kot npr. Gianni Vattimo in njegova 'mehka misel'? Feministično oziroma žensko se pri tej usmeritvi veže na specifično historično razumevanje, na historično zapuščanje, ločevanje od moške kulture.

Obstaja seveda tudi feministična kritika, posebej lezbična kritika, ki nima in noče imeti nobene zveze s psihoanalizo. Je celo nekaj odličnega lezbičnega fikcijskega pisanja, če ga vzamemo za eno od oblik feministične kritike, kar najbrž tudi je. V mislih imam romane Monique Vittig, ki so izredno močni, radikalni poetski napadi na naša ustaljena dojemanja in doživljanja, pa seveda nimajo zveze s psihoanalizo. To so presenetljiva slavljenja človeškega telesa, vključno z njegovo notranjostjo, in namerno ne tistih delov, ki so postali ideološko kodirani, temveč drugih, npr. neke vrste rapsodije o spleenu drobovja. Gre za zelo zanimiv in izrazit lirski diskurz. Obstaja torej mnogo drugih načinov ustvarjanja novih, radikalnih podob. Potem je tu še vrsta avtoric, ki jih je tudi mogoče vsaj delno imeti za feministične, npr. Angela Carter, ki v svojih romanih celo parodira določene psihoanalitske teme, kot menjave spolov, biseksualnost itd. Pravzaprav se, brž ko se znajdete v območju biseksualnosti in zamenjav spola, ni mogoče izogniti Freudu in njegovemu razumevanju seksualnosti.

Velik del feministične kritike je tudi povsem praktičen in se ukvarja npr. z različnimi tipi družbenih institucij. Zelo vplivna in rigorozna je psihoanalitska filmska kritika oz. teorija, ki uporablja Lacanov koncept pogleda in obravnava načine, kako kamera manipulira pogled. Njene ugotovitve so koristne in zanimive, tudi če se ne strinjate z Lacanovimi patriarhalnimi razlagami in z njegovimi faličnimi poudarki.

Rekli ste, da vas je k psihoanalizi pripeljalo branje določenih literarnih tekstov. Ste kdaj sami poskusili psihoanalitsko brati literarne tekste, ki so vam všeč in se vam zdijo posebej primerni za psihoanalitsko interpretiranje?

Posebej romantiki so doživeli precej takšnih interpretacij in tudi sama sem se nekoliko lotila Hoffmanna, vendar ne tako, kot bi mi bilo danes všeč. Hoffmannova dela so pač vabljiva za psihoanalitske razlage, ker obravnavajo multiple identitete in osebnosti, še posebej npr. roman *Hudičev napoj*, ki sem ga skušala obdelati. Danes se mi zdijo to vendarle precej dolgočasni prevodi. Sploh bi lahko rekla, da smo v današnjem trenutku priče velikanskemu, obnovljenemu zanimanju za nemško romantiko, ki ponuja psihoanalitskemu pristopu zanimive interpretacijske možnosti. Tudi pri postmoderni umetnosti, s katero se predvsem ukvarjam v zadnjem času, npr. s Pino Bausch in s Heinerjem Müllerjem, je mogoče vpeljati psihoanalizo, vendar ne na tradicionalen način, kajti takoj ko je govor o subjektivnosti v tekstu, se mi zdi potrebno uporabiti psihoanalitske pojme. Vendar pa sem skušala v svoji zadnji knjigi pokazati, kako Pina Bausch, kljub temu da se v polni meri zaveda Freudovih teorij, seže tudi onkraj njih ter jih nekako izziva; tudi Heiner Müller ne izgublja veliko časa s freudovsko doktrino. Mislím pa, da brez psihoanalize vseeno ne bi mogla v polni meri dojeti niti postmoderne literature niti teatra, ker pač ne bi imela predstave o tem, kaj vse puščata za sabo, kje prehajata dosedanja obzorja.

Koncept subjektivnosti je doživel v dvajsetem stoletju velike spremembe. Za vas je, kot ste omenili, pomembna psihoanalitska razlaga koncepta subjektivnosti, v okviru drugačnih teoretskih in filozofskih orientacij pa je možna tudi filozofsko-historična razlaga teh sprememb. Lahko kaj poveste o soupadanju psihoanalize, vprašanja subjektivitete ter vprašanja intersubjektivnosti?

Idejo intersubjektivnosti, torej to, da je subjekt odvisen od drugega subjekta, da ni označevalca brez drugega označevalca, da je Jaz le, če je še neki Ti, je menda prvi izrazil Martin Buber, od tod naprej pa gre takoj povezava z lingvistiko, kajti takšna je seveda tudi situacija v jeziku, kakor je npr. razvidno iz Jakobsonove komunikacijske sheme. Intersubjektivnost se je torej pojavila s spoznanjem, da je vprašanje subjektivitete povezano z jezikom, da subjektiviteto določa jezik, čeprav seveda ne samo jezik.

Vrnimo se še enkrat h postmodernizmu. Kako vi gledate nanj?

Postmodernizem je seveda močno diskutabilen in kontroverzen pojav. Vrsta avtorjev, tudi Eagleton in Jameson, se npr. nostalgичno ozira k modernizmu, češ da je bil potencialno mnogo bolj revolucionaren miselni sistem. Postmodernizem je zanje brezupno podvržen potrošniški kulturi; podobnega mnenja je tudi Habermas. Nasprotno pa je Lyotard zelo zavezan postmodernizmu kot nečemu, kar se upira kodifikaciji in je zatorej lahko moment pravega interveniranja. Tudi sama sem bolj naklonjena temu mnenju, po katerem je mogoče na postmodernizem gledati ne le kot na običajen historičen pojav, ki pride po modernizmu oziroma za njim, temveč ima to lastnost, da se lahko ozira nazaj, in retrospektivno ugleda protomodernizem kot postmoderen. Ima torej nekakšno tenzijo uperjenosti prihodnosti nazaj. Vendar pa ne gre za postmodernizem *avant la lettre*, temveč je v freudovskem smislu *nachträglich*, dodaten pogled na modernizem. Že modernizem je kajpada skušal dekategorizirati izkušnje in se znebiti tradicionalnih in konvencionalnih definicij, zaradi česar je postmodernizem bolj pričakovani izid ali rezultat modernizma kot pa nekakšen prelom z njim.

Pogovarjali sta se Jola Škulj in Alenka Koron.

Prevedla in za objavo pripravila Alenka Koron.

Opombo o Elisabeth Wright napisala Jola Škulj.

Elizabeth Wright
PSYCHOANALYTIC
CRITICISM:
THEORY IN PRACTISE

Ur. Terence Hawkes

Methuen, London - New York,
1984 (New Accent)

Če bi vzela knjigo Elisabeth Wright *Psychoanalytic Criticism*, prvič izdano leta 1984, zgolj propedevtično, kot pregled psihoanalitične kritike od Freuda do anti-psihiatrije (F. Guattari in G. Deleuze oz. S. Lotringer), potem bi lahko rekla, da služi svojemu namenu. Vendar zastavi Wrightova svoj koncept bolj ambiciozno in tu se stvari zataknejo. Njen cilj je (objektivno) kritičen pregled zelo širokega polja odnosov med psihoanalitično teorijo in literarno teorijo oz. teorijo umetnosti nasploh in sprememb v kritični praksi, ki jih je povzročil razvoj obeh področij. Ali bolje: kako sta psihoanalitična teorija in praksa, ki ne delujeta vedno v skladu druga z drugo, prispevali k praksi in teoriji kritike.

Delo je sistematično razdeljeno in zaokroženo: po predgovoru založnika in avtoričini zahvali za pomoč in nasvete se knjiga zares začne s posrečenim epitafom Daniila Harmsa in z uvodom, v katerem avtorica na kratko spregovori o svojem predmetu. Z zaključkom na koncu knjige se nekako podvoji uvod in sicer z namenom, da bi se refleksijsko nadgradil, kar naj bi bila logična posledica vmes obdelanega znanja.

Na koncu pride Wrightova do spoznanja o kontroverznosti psihoanalize. Vzrok zanjo išče v lokaciji področja: psihoanaliza je vmesni prostor med subjektom in družbo, kar hkrati pomeni stikanje zavestnega in nezavednega. Zakoličiti psihoanalitično kritiko pomeni odkriti, na kakšen način vstopajo pisatelj, bralec in kritik oziroma analitik, analizand in

družba v mrežo spreminjajočih se odnosov, ki so integrirani v strukturi želje in odvisni od treh konstituant: od mehanizma jezika, od prekrivanja psihoanalize in literature ter od sile zgodovine, ki so oblikuje udeležence tako v literarni kot v psihoanalitični situaciji.

Gradivo med uvodom in zaključkom je avtorica razdelila na štiri dele. Začenja s klasično psihoanalizo oziroma s Freudom in s prvimi revizionizmi: id-psihiologijo, ego-psihiologijo in jungovsko arhetipsko kritiko; drugi del obravnava teorijo objektivnih odnosov, tretji strukturalizem in post-strukturalizem, zadnji pa področje, ki se ukvarja z relacijami psihoanaliza-ideologija (Foucault, Deleuze in Guattari).

Wrightova izhaja iz Freuda; v prvem poglavju razloži njegov koncept in osnovne termine, interpretacije in poglede na umetnost. Reakcija na Freudovo psihoanalizo se začne s klasično freudovsko kritiko, ki spada v domeno id-psihiologije. Estetika id-psihiologije ima delo za utelešenje avtorjevih nezavednih želja. Pozornost se usmeri k odkrivanju latentnega in resničnega pomena v tekstu. Medtem ko je M. Bonaparte z esejem o A. E. Poeju uveljavila psihobiografijo, znano tudi kot vulgarni freudizem, in pri svoji metodi ni upoštevala govornice kot tiste, ki v resnici skriva mehanizem nezavednega, je poskušal F. Crew narediti totalno interpretacijo Hawthornovega opusa, vendar je karakterje izvil iz fikcionalnih okvirov. D. H. Lawrence, ki bi ga lahko pogojno uvrstili v id-psihiologijo, se je ukvarjal s psihoanalizo kulture. S pomočjo svoje redukcijske formule je bil sposoben pokazati, kako se občutki krivde v določenem zgodovinskem trenutku oblikujejo skozi množico del.

S pofreudovsko kritiko in ego-psihiologijo (E. Kris, Lesser, Nor-

man N. Holland) se raziskovanje skoncentrira na vprašanja Jaza kot konstruktivnega in konstitutivnega v freudovski triadi. Goni lo umetnosti ni nevrotična infantilna želja, ampak kontrolirana igra z infantilnim materialom, ki se transformira v nekaj, kar je javno razpoložljivo.

Tam, kjer se ego-psihologija ukvarja s psihičnimi mehanizmi odnosov med Jazom in Onim in s posledicami teh odnosov za posamezno delo in bralca, odkriva estetika objektnih odnosov psihične procese med Jazom in zunanjim svetom in aplikacije le-teh na formalne aspekte umetnosti. Sorazmerno radikalna poanta Melanie Klein, glavne predstavnice teorije objektnih odnosov (object-relations theory), bi lahko usmerila raziskovanje v boljše razumevanje dvoumne percepcije objekta (implicitiranega že v Freudovem spisu *Das Unheimliche*, 1919), vendar se je razvijalo v smeri estetskih aplikacij njene teorije, v glavnem v smislu ego-psihologije (A. Ehrenzweig, A. Stokes).

Strukturalistična psihoanaliza proučuje, kako se bralec vključuje v tekst. Tako govorica kot literarni tekst sta determinirana z zgodovino in zato eksistirata, preden se pojavi subjekt. V primeru poststrukturalizma lahko bralec dialektično preinterpretira tekst in ga vzpostavi kot kontradiktornega samega v sebi. Distinkcija med bralecem in pisateljem ni več relevantna, saj je ustvarjanje smisla povezano z označevalnim sistemom. Wrightova ima Lacanov seminar o Poejevem *Ukradenem pismu* za izhodišče strukturalistične kritike nasploh. Poejeva zgodba je simbolno ponavljanje strukturirajoče fantazme; je alegorija označevalčevega obvladovanja subjekta. Lacanovo teorijo so največ uporabljali v filmu (C. Metz). J. Derrida se ukvarja s tekstom, zato da bi

razkrinkal njegovo moč nad subjektom in pokazal, zakaj vsak tekst izpodbija samega sebe; to ilustrira s Kafkovo parabolo *Pred vrati postave*.

Kafko sta detajlno analizirala G. Deleuze in F. Guattari v delu *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975). S »shizoanalizo«, to je z načinom analize, ki zavrača koncept »ojdipovskega« nezavednega, proizvedeta metodo tekstualne kritike, ki nasprotuje ortodoksni psihiatriji. E. Wright pravi, da je shizoanalitična kritika radikalnejša od Lacanove teorije in od dekonstrukcionizma (S. Weber, H. Bloom, J. Culler), ki obudi napetost nasprotij znotraj Freudovih tekstov in se osredotoči predvsem na njegovo teorijo šale in grozljivega. Vendar je ironija ravno v tem, da je Deleuzova in Guattarijeva teorija postala nova oblika tradicionalne literarne kritike.

V vsej knjigi je očitno, da si Wrightova prizadeva za objektivnost. Ravno to je tisto, o čemer bi na koncu rada spregovorila (ne o poenostavljanju, redukciji, itd., kar se največkrat očita takšnim pregledom). Toda kaj pomeni v tem primeru objektivnost?

Najprej to, da se avtorica nikamor ne postavi, ne zavzame lastne pozicije, ne tematizira točke, od koder govori. Tu bi bil možen ugovor, saj v predgovoru z nekaj stavki vendarle določi svoje izhodišče: skupno točko preverjanja posameznih teorij (id-psihologije, ego-psihologije in njene stranske veje, teorije objektnih odnosov, strukturalistične in poststrukturalistične psihoanalize, antipsihiatrije) ji pomeni vprašanje o vlogi seksualnosti v konstituiranju subjekta in definicija te seksualnosti. Kriteriji, ki jih za svojo obravnavo postavi, so lakonično strnjeni v tri točke: 1. psihoanalitična kritika je raziskovanje teksta

(s pomočjo retorike), ki je analogen psihičnim mehanizmom; 2. vsaka psihoanalitična kritika mora temeljiti na teoriji, ki določa odnos med avtorjem in tekstom oziroma med bralcem in tekstom; 3. ta relacija mora biti del splošnejšega problema, ki določa subjekt v družbenem sistemu v nekem zgodovinskem trenutku.

Problematičnost njene metode je v tem, da je preveč abstraktna, da ni nikamor »pripeta«.¹

V tej pripombi lahko vidim analogijo z najpogostejšo kritiko hermenevtike: da ne more tematizirati lastnega horizonta, da »si ne more stopiti za hrbet«, oziroma da lahko določi vsakršno drugo ideološko posredovanost razumevanja razen svoje lastne. Vendar če bi nadaljevala v tej smeri, bi zgrešila ravno poanto: namreč da je v tekstu mesto, v katerem se avtorica »izda«, polje, ki določa posredovanost objektivnosti, nevtralnosti, zgolj zunanjega odnosa do svojega predmeta. Lahko bi ga imenovali prav »točka prešitja«, kjer se paradoksalno srečata notranje in zunanje, kjer je »sam subjekt tisti, ki je zainteresiran, pripet, ujet, zajet v prešitje: šele prek točke prešitja' zadobi subjekt do govoriče razmerje, notranjosti', je, v' govorici, je vpet vanjo, se ne more postaviti do nje v razmerje zunanje distance, nima do nje zgolj zunanje-instrumentalnega odnosa, marveč je že sama govoriča tista, ki ga naredi za 'svoj' subjekt.«² Poskušala bom pokazati to specifično mesto, ki »prešije« in (ideološko) determinira celotno polje.

Poleg zaključka kot »refleksijske« podvojitve uvoda naletimo v knjigi še enkrat na takšen moment. Prva in zadnja interpretacija se nanašata na isto delo: na Jensenovo novelo *Gradiva*.³ Wrightova zaključi svoj pregled z Lotringerjem, ki »korak za korakom ovrže Freudovo tekstualno

analizo«. Njegova glavna teza je, da fascinacija glavnega junaka ob Gradivini drži ni fetišistična fikcija na žensko stopalo, kot trdi Freud. Kar ga prevzame, je podoba svobode hoje, gibanja telesa, »stopanje naprej«. Poudarek ni na ženski, ki hodi, ampak na ženski, ki hodi. Depersonalizacija se jemlje kot osvobajajoči proces, ker odreši moškega/žensko civilizacijske represije. Wrightova meni, da je Lotringerjev poskus v primerjavi s Freudovim bolj revolucionaren: medtem ko Freud evocira potlačeno zato, da ga pomiri in »vrne tja, od koder je prišlo«, pa se Lotringerjevo branje osredotoči na radikalne implikacije dvoumne reprezentacije in pokaže na možnost izhoda iz teksta – to ne pomeni le iz zgodbe, ampak tudi iz sistema.

Ne bom ugotavljala, koliko so takšne izjave pravilne ali nepravilne; lahko bi jih, glede na posebno mesto, ki ga analizi zavzema v knjigi, razlagala enostavno kot ilustracijo avtoričine ugotovitve o nujnosti kontroverznosti psihoanalize. Vendar obstaja še neka možnost: če je zaključek kot podvojitve uvoda tisti, ki pove zadnjo resnico, potem je tudi zadnja interpretacija kot podvojitve prve tista, ki je pravilna. Njena gesta je v tem primeru feministično obarvana. Banalno rečeno: gre za premik od ženske kot (seksualnega) objekta k ženski kot metafori svobode, deseksualizirani ženski. Feminizem je torej tisti izrinjeni, podtalni pogoj knjige-*Psychoanalytic Criticism*. Legitimacijo za takšno trditev bi lahko našla na čisto formalni ravni: splošni subjekt (avtor, bralec, pacient), ki se ne veže na partikularno osebo, Wrightova večkrat opredeli kot ženski spol, ker namesto običajnega zaimka on (he) rabi ona (she).⁴

V knjigi torej nekaj manjka: feministična kritika. Zanimivo je,

da je »manjkajoče poglavje« do-
dano v drugi, dopolnjeni izdaji.

OPOMBE

¹ V podobnem pregledu, npr. pri Ja-
cobju ali Catherine B.-Clément, že
sam naslov »totalizira« tekst. V *Dru-
žbeni amneziji* (1975) Jacoby skozi raz-
voj psihoanalitičnih teorij ugotavlja
momente pozabljanja in vzroke zanje:
»družbena amnezija je zator spomina
po družbi – potlačitev njene lastne
preteklosti«. Krajši prispevek C. B.-
Clément *Freudovo področje in spre-
minjanja psihoanalize* je bil objavljen v
zborniku *Za marksistično kritiko psiho-
analize* (1975).

² *Problemi teorije fetišizma* (1985),
str. 87.

³ S. Freud: *Der Wahn und die Träu-
me in W. Jensens 'Gradiva'* (1907). V
tej študiji Freud le mimogrede sprego-
vori o Zoejinem stopalu kot fetišu.
Vprašanje fetišizma stopala natančne-
je obdela v predavanju z naslovom *Pr-
imer fetišizma stopala* (1914), ki je
ostalo ohranjeno le v povzetku Erne-
sta Jonesa; sicer ima teorija fetišizma
dosti važno vlogo v njegovih *Metapsi-
holoških spisih*. Prim. Sylvère Lotrin-
ger: *The fiction of analysis* (1977). Lo-
tringer se navezuje na psihoanalizo
Deleuza in Guattarija.

⁴ Npr.: »The reader-cum-critic's po-
sition is then vastly complicated, for
she is subject to the effects the work
produces in *her* as reader and at the
same time committed to the analysis of
these effects as critic.« (E. Wright:
Psychoanalytic Criticism, str. 177).

Julija Uršič

Robert Con Davis (ur.)
LACAN AND NARRATION
The Psychoanalytic Difference
in Narrative Theory
John Hopkins University Press
Baltimore – London, 1984

Leta 1966 je bil v Baltimoru
kongres, kjer je z referati nastopi-
la vrsta pomembnih francoskih
teoretikov. To je bilo tudi prvo
srečanje ZDA z Lacanovo psiho-
analizo (mimogrede: Lacanov na-

stop je bil polom, pač pa se je ta-
krat proslavil Jacques Derrida).
Članki, zbrani v pričujočem zbor-
niku, so bili že objavljeni decem-
bra 1983 v reviji *MLN: Compar-
ative Literature* in naj bi imeli po-
dobno pionirsko nalogo: predsta-
viti Lacanovo teorijo v drugi »de-
želi«, v narativni teoriji. Vsebin-
sko so zelo različni. Povezuje jih
osnovna zastavitev problema: tudi
psihoanaliza pripoveduje zgodbe,
zato mora uporabiti neki narati-
ven postopek, ki je v skladu s psi-
hoanalitično postavko. Predposta-
viti mora nezavedno, ki je za La-
cana strukturirano kot govorica.
Pri tem se odpira kup načelnih
vprašanj, predvsem postane pro-
blematično mesto, od koder nekdo
govori o svojem predmetu na tak
način.

Ali potem sploh obstaja psiho-
analitična teorija naracije, ki je
uporabna za literarno vedo? V
čem je psihoanalitična metoda
drugačna od drugih priljubljenih
(strukturalističnih) postopkov:
lingvistike, semiotike, dekon-
strukcije itd.? Zakaj in kakšna je
pri tem vloga Lacana? To so vpra-
šanja, katerih skupni imenovalec,
zajet v naslovu knjige, poskuša iz-
luščiti Robert Con Davis v uvod-
nem članku.

Davis najprej opisuje koncept
naracije pri Lacanu, nato pa teža-
ve pri dedukciji teorije, težavnost
lacanovske naracije (tako tekstov
kot predavanj). Pri Lacanu naj bi
bila naracija »delo označevalca,
kot je to lahko prepoznano v nje-
govih metaforičnih in metonimič-
nih operacijah [...] v odnosu do
samih njegovih potisnjenih izvo-
rov in nezavednega diskurza«. Za
lacanovski koncept naracije je
značilno predvsem to:

(1) naracija je strukturirana
kot govorica;

(2) proces naracije je produkt
nezavednega diskurza, zato je su-

bjekt naracije vedno drug kot ti-
sti v sami naraciji;

(3) obe točki se kažeta skozi vr-
zeli in spodrsaljaje v manifestativ-
nem tekstu; prisotnost velikega
Drugega in polja pomena.

Branje teksta je trojno: manife-
stativen tekst, nezavedno teksta,
in preko tako rekonstruiranega
teksta nova interpretacija. Ker pa
postopek postavi pod vprašaj tudi
mesto subjekta teksta, bralca-
interpreta, je vsaka interpretaci-
ja avtomatično končna in drugač-
na. Lacanov subjekt je radikalno
razcepljen, nezvedljiv na en pol
razlike. Toda ravno subjekt je toč-
ka, ki (za razliko od dekonstruktiv-
ističnega postopka) ustavi nes-
končno drsenje pomena, razliko.
To je osnovni Lacanov »para-
doks«. Kakšna je potem vloga
Lacana, ki tudi sam ne počenja
drugega, kot da interpretira
Freuda?

Davis vidi vso težavnost razu-
mevanja Lacana ravno v njegovi
dosledni drži do teoretskih kon-
ceptov, ki jih razvija. Ta »revolu-
cija v statusu subjekta« postavi
ves problem naracije na višjo on-
tološko raven. Zanimiv ni več
samo način, kako je zgrajena
zgodba, ampak njen dejanski uč-
inek. Tako nobena razprava v
zborniku ne more mimo lika bral-
ca zgodbe. Vse zanima, kako (jih)
Ono bere.

Régis Dugrand prenese Lacanov
koncept subjekta kot aphanasis
(madeža, ki dobi pravo podobo,
še le ko ga pogledamo od strani)
na splošne probleme literature in
civilizacije, kar je gotovo preveč
enostavno in shematsko.

Podobno bi za preveč komplici-
rano lahko označili naslednjo raz-
pravo *Ronalda Schleiferja*, ki go-
vori o narativni časovnosti. Avtor
prek številnih, avtorsko in teoret-
sko različnih referenc zaključí, da
je čas tisto, kar vzpostavlja su-

bjekt v obliki narativne časovno-
sti.

Besedilo *Beryl Schlossman* sledi
časovni liniji, literarnemu razvoju
Montaigna, pri tem pa upošteva
njegovo intimno vez z La Boétie-
jem. Ta biografsko dokazani poda-
tek Schlossmanova prepričljivo
potrdi z odlomki iz Montaignovih
del. La Boétie je za Montaigna ve-
liki Drugi. Montaigne ga prepo-
znava (za razliko od drugega, ka-
teremu pripada vednost) kot oče-
ta, brata, prijatelja in ljubimca.
Po La Boétiejevi smrti se Montai-
gnovi življenjski krizi pridruži še
melanholija v njegovem delu.
Opaziti je občutek izgube, hkrati
pa identifikacije z objektom. Mon-
taigne nadaljuje ljubezen v pisa-
nju. Po Schlossmanovi naj bi tako
vztrajal pri svojem simptomu, ne-
razložljivo užival kljub La Boétie-
jevi smrti in proizvedel sintom
(Lacanova skovanka za simptom v
razsežnosti uživanja realnega).

Za *Juliet Flower MacCannell* je
premalo upoštevano dejstvo, da je
lacanovsko Realno (ki ga Frederic
Jameson enači z Zgodovino) tisto,
ki se upira vsaki simbolizaciji –
kot tudi nekateri literarni avtorji.
Za predmet si vzame Stendhala.
Najprej pokaže, kako se ojdipov-
ski manko želje in njegova pre-
povedana realizacija kaže v Sten-
dhalovih romanih in pri njegovih
literarnih junakih (odnos do star-
šev; ženska, ki zapolnjuje ojdipov-
ski trikotnik; namerni gramatič-
ni spodrsaljaji; fatalnost usode, ki
se ji ne da izogniti). V drugem
delu poskuša povezati moment
realnosti v Stendhalovi naraciji in
Lacanov koncept Realnega. Real-
nost je pri Stendhalu najti v prin-
cipu same naracije; ne gre za
Realno, zato njegova proza deluje
ironično. Kot je tudi za Lacana
vsa naša zgodovina fikcija, tako se
pri Stendhalu pojavi nov fiktiven
aparatus, ki poganja naracijo: fran-
coska revolucija.

Jerry Aline Flieger vidi tekstualno paradigmo v šali, kjer imamo opraviti z nezavednim v najbolj čisti obliki. Nezavedno v Freudovi teoriji o šali je kar preveč očitno, je čisti garant za identiteto, pri Lacanu pa vidimo sam proces, metonimično naracijo. Fliegerjeva vpelje teorijo o šali najprej v ojdipovski trikotnik, nato pa k skici doda še termine iz procesa branja /pisanja. Tako se sproži naslednja metonimična veriga: subjektivnost, vzpostavljena prek šale, se kaže kot intersubjektivnost, intersubjektivnost kot tekst (podaljša trajanje šale, odloži intersubjektivnost), tekst kot simptom (nekaj, kar avtomatično zahteva interpretacijo), in končno še »feminističen« poskus odgovora na Freudovo vprašanje »Kaj hoče ženska?«, ki ga avtorica razprave predrugači v »Ali 'ona' lahko piše?«

Jeffrey Mehlman v razpravi z naslovom »Literature and Collaboration: Benoit Méchin's Return to Proust«, govori o Méchinu, znanem pariškem veljaku in Proustovem osebnem znancu, ki naj bi svoje politično prepričanje dobil pri Proustovih estetskih nazorih in pri vlogi židovstva (materne) v Proustovih romanih.

Robert Con Davis v svojem drugem članku prepričljivo poglobi uvodne misli. Tisto, kar dela tekstualno nezavedno, je potlačitev. V sistem pisanja sta vpisana tako tekstualnost kot tudi interpretacija. Potrebno je vedeti za ta dvojni status teksta (manifestativen in nezaveden), ravno potlačitev pa je znak za vpis nezavednega. V prvem delu tako govori o strukturalnih pozicijah, iz katerih je izpeljan narativni sistem (subjekt/objekt, aktiv/pasiv, itd.). Pri Lacanu je eno že vedno drugo; nujna substitucija se izvrši v polju Drugega. Če se Freudu diskontinuiteta teksta kaže kot metafora, pri

Lacanu tudi to vedno sloni na nekem nezavednem, potlačenem diskurzu. Sam tekst je prazen. Enak problem narativne potlačitve je po Davisu opisan v Poejevi noveli »The Tell Tale Heart«. Zaradi smrti, dokončne izgube zlega objekta, ki se v zgodbi pojavi pri naratorju, postane njegov položaj še bolj neznosen: na koncu zgodbe ga mora videti vsaj oko zakona. Razlika (gledati/biti gledan) je neodpravljiva, nezvedljiva na en sam pol. V manifestativnem tekstu pa formulo potlačitve, nezavedni sistem, na katerem sloni naracija, za Davisa v enaki dvojni luči predstavlja jezik.

Richard Macksey obravnava Sternov roman »Tristram Shandy«, ki je po Lacanovi trditvi najbolj analitičen od vseh romanov. Macksey ugotavlja, da se Sternov pripovedovalec v romanu vedno znova »izumlja«, za kar mora imeti pogoje: v dvojnem kompaktu z bralcem anticipira analitičen dialog. Distanca med avtorjem in bralcem postane sumljiva; kje se začne tekst, kje komentar? Pripovedovalec je zaradi številnih spodrslijavev v romanu jasen, odsotni oče. Meja diskurza v romanu je Yorick, »najzgovornejša lobanja v zgodovini literature«. Med elipsami in smrtjo kot osrednjim tematskim problemom zgodbe je odgovor bralca: čas, ko bere. Kot avtor je tudi on zapisan smrti.

Zadnji članek je napisala *Shoshana Felman*, gotovo najbolj znamenito ime, ki se pojavlja v zborniku. V članku »Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis« se loteva splošnega odnosa med literaturo in psihoanalizo. Pri Freudu naj bi se Sofoklejeva zgodba o kralju Ojdipu pojavila kot konstitutiven moment njegove misli: v Freudovi analizi zgodba učinkuje na občinstvo, to se v njej prepozna, hipoteza (Ojdipov

kompleks) je za teorijo potrjena. Lacan pa z zgodbe ne vidi le kot neposredno naravo želje, ampak kot strukturalno relacijo med govoričo in željo. Ojdip naj bi bil pri njem čisto literarno inkorporiran v telo Drugega. Usoda psihoanalize je pravzaprav enaka Ojdipovi (tako pri Freudu kot pri Lacanu): sprejme in prevzame svojo potlačitev. Da pa bi po tem aktu samoslepitve preživela, mora povzeti vase tudi predpostavko lastne smrti; Kralj Ojdip ima tudi svoje nadaljevanje, Ojdipa na Kolonu. Tako v drugem delu Felmanova sestavi teoretsko enačbo, po kateri sta Freudova spisa *Jenseits des Lustprinzips* in *Traumdeutung* v takem razmerju kot Ojdip na Kolonu in Kralj Ojdip. Tisto, kar hoče povedati Freud z Ojdipom, naj bi povedal Lacan v enem stavku: »Ojdipov kompleks so Freudove sanje«. Demistifikacija psihoanalize (pred literaturo) pa je možna le prek nove mistifikacije, z Lacanovim skrivnostnim diskurzom, ki za opravičilo teorije ne rabi Sofoklejeve zgodbe, ampak z njo enostavno trenira analitike. Lacanova vrnitev k Freudu je izkušnja, da »onkraj« ni ničesar; vrnitev k uganki je ravno sama instanca uganke. Psihoanaliza je lahko znanost le pod predpostavko, da je znanstven njen subjekt. Ravno zato, ker je subjekt, pa se stvar zaplete: v praksi ni ničesar takega kot zgodba-vzorec, toda vsaka znanost rabi svoj fiktivni moment Realnega; »onkraj« je kvečjemu zgolj narativen moment.

Splošni občutek ob tako raznolikih razpravah zbornika je vtis o neverjetno lahkotnem in nekritičnem združevanju Lacanove metodologije in konceptov s principi drugih teoretikov (npr. De Mana, Kristeve itd.), z njihovim reševanjem problemov, na katere naleti avtor. Še najbolj konsistentno delujejo sestavki Roberta Con Davi-

sa in Shoshane Felman, kjer Lacan ni le eden od fragmentov. Zanimive so tudi razprave, ki Lacanovo psihoanalizo jemljejo zgolj kot fantazmatsko okno brez približnega okvira, skozi katero se lotevajo kakšnega »literarnega« problema (Mehlman, Macksey).

Zbornik zaključuje izbrana bibliografija Jacquesa Lacana ter študij, ki govorijo o Lacanu in naraciji.

Aleš Pogačnik

Reed Way Dasenbrock
THE LITERARY VORTICISM
OF EZRA POUND AND
WYNDHAM LEWIS

Baltimore and London, The Johns Hopkins University press, 1985

V večini del, katerih tema so avantgardna gibanja na začetku našega stoletja, ima vorticism povsem obrobno mesto: temeljno delo s tega področja, *Les avantgardes littéraires au XXe siècle*, mu na svojih 1216 straneh ne namenja niti posebnega poglavja, marveč ga obravnava parcialno in mimogrede, čeprav vorticismu ne manjka prav nič od tega, kar gibanje določa kot avantgardno: ima svojo skupino, revijo, manifeste, je intermedialno itd. Opredelitve v drugih delih so kaj raznovrstne. Za Zacha (*Modernism*, 1976, str. 229) je vorticism le nadaljevanje imagizma v upodabljaljoči umetnosti, za Weissteina (*Expressionism as an international literary phenomenon*, 1973) je »offshoot« ekspresionizma in eno od številnih protiimpresionističnih gibanj, ki je deloma sprejemalo kubizem in ekspresionizem in zavračalo futurizem. Italijan Cipolla trdi (*Futurismo/Vorticismo*, 1979, str. 89), da bi vorticism brez futurizma ne imel nikoli take podobe, kot jo ima, celo misel, da bi ga brez futu-

rizma sploh ne bilo, se mu ne zdi pretirana. Wees v svojem temeljnem delu o vorticismu (*Vorticism and the English Avant-garde*, 1972, str. 192) pa pravi, da je bil največji umetniški dosežek vorticisma revija *Blast* (dve številki, 1914 in 1915), v kateri sta vsebina in oblika (s tem misli na tipografijo) med sabo skladni.

Dasenbrockova teza, da je literarni vorticism ključnega pomena za nastanek in podoba angleškega modernizma, je po vsem navedenem nepričakovana. Avtor ne gleda na vorticism z vidika njegove umetniške vrednosti, marveč z vidika novosti, ki jih je vpeljal v angleško književnost. Iz celotne vorticiistične poetike izdvoji predvsem dve temeljni potezi, ki sta značilni tudi za kasnejša Lewisova in Poundova dela, to pa je razmerje do tradicije in dinamičnosti in iz njiju izvirajoč odnos do jezika. Večji del avtorjeve analize je namenjen dokazovanju, da sta taki, kot ju je opredelil začetni vorticism, prisotni tudi v najznačilnejših kasnejših Poundovih in Lewisovih literarnih stvaritvah (*The Pisan Cantos*; *The Apes of God*; *The Revenge of Love*). Angleškemu modernizmu (Eliot, Joyce, Yeats, Pound, Lewis) je skupnih nekaj potez, ki po Dasenbrockovem mnenju izhajajo iz vorticisma in so njegov izvirni izum: 1. vsi poskušajo razumeti sedanost s pomočjo zgodovinskih vzorcev in paralel; 2. te vzorce prikazujejo z dinamičnimi formami, bodisi z abstraktnimi, kakršni sta spirala in vrtimec (vortex), bodisi s konkretnimi podobami dinamičnih oblik iz narave; 3. pripoved je lomljena, linearnosti ni več; to ustreza spremembi pogleda na zgodovino, ki ni več linija, ampak vzorec; 4. lomljenje sintakse: stavek nadomesti fraza ali pa je tako zapleten, da zgubi vsakršno koherenco in s tem strukturno moč.

Izvor naštetih novosti je literarni vorticism, kot sta si ga zamislila Lewis in Pound okrog leta 1914. Vorticism seveda nikakor ni središče modernizma, je pa njegov laboratorij; v njegovem okviru je nastalo malo del s statusom umetnine, veliko pa je bilo silovitega in ustvarjalnega iskanja novega. V času formiranja vorticiistične estetike sta bila Pound in Lewis le inovatorja, šele v 20-ih in 30-ih letih so njune izmišljije soustvarjale mojstrovine modernizma. Dejali bi lahko, da je bila podobna usoda mnogih avantgardnih gibanj, ki niso ustvarila svojih velikih del, so pa s svojo literarno revolucijo pomagala, da so jih ustvarili tisti, ki so prišli za njimi.

Za nastanek vorticisma sta pomembni predvsem dve zunanji spodbudi: spor Pounda in Lewisa z imagisti in s tem povezana ustanovitev *Rebel Art Centre* ter Marinettijev in Nevinsonov manifest *Vital English Art*, s katerim sta nastopila 1914 v Londonu in si prizadevala angleškim avantgardnim poskusom nalepiti futuristično oznako. Zato je Lewis v prvo številko revije *Blast*, ki naj bi se prvotno ukvarjala s »kubizmom, futurizmom, imagizmom in vsemi vitalnimi formami v moderni umetnosti«, vključil nekaj s celoto neuskkljenih dodatkov, pesmi, proze in manifestov, s katerimi je utemeljil novo umetniško prizadevanje. Zaradi očitne naglice in improvizacije se je to konstituiralo predvsem s polemičnimi stališči do kubizma in italijanskega futurizma. Sorodnost med gibanjema se je izrazila prav v načinu, kako so se vorticiisti distancirali od futuristov: Lewis je uporabil praktično ves futuristični napadalni arzenal, od manifestov in tipografije do agresivnosti.

Vorticism kot literarno gibanje ni imel svoje estetike, marveč je prevzel slikarsko, kar je bilo

mogoče, ker se ta ni ukvarjala predvsem s tehničnimi rešitvami različnih estetskih zahtev. Iz tega sledi, da je bilo slikarstvo sprva res središče vorticisma, vendar se ta smer v likovni umetnosti ni nadaljevala, nasprotno pa je močno zaznamovala angleško modernistično literaturo. Dejali smo že, da se je vorticiistična estetika formirala predvsem v odnosu do kubizma in futurizma. Tako je Lewis kubizmu očital, da je statičen in težak, da mu manjka energičnosti in dinamike, da je njegova tematika trivialna; enako kot futurizem je razčustvovan in sentimental. Futuristom je oponesel pomanjkanje forme: dinamičnost za vsako ceno jih je zanesla v fluidnost in nenatančnost. Futurizem zaupa občutkom, ki jih zbujejo predmeti iz zunanjega sveta, zato do njih ne more vzpostaviti analitičnega odnosa. Vse to ga vrača k impresionizmu. Nasprotno pa vorticism slavi formo, ne fluidnosti, forma je vedno forma nečesa: vendar ne videza, marveč resnice predmeta ali njegovega fragmenta. Vorticism skuša uskladiti kubistično raziskovanje forme in futuristični dinamizem, zato govori vorticiistična estetika o dinamičnih formah, kakršen je vortex, ki je v nenehnem gibanju, a ima trdno formo in negibno središče. Stil vorticiistične umetnosti je potemtakem dinamični formizem, povezava forme in fluidnosti. Dinamika je v vorticiističnem slikarstvu organizirana in upodobljena z distanco: pogosta tema je mestna krajina, vendar je urbani kaos zaprt in uokvirjen v omejujoče forme in ni nikjer sledu o futuristični vznesečnosti ob tej temi. Estetiki se po odnosu do upodobljenega predmeta bistveno razločujeta. Vorticisti so sicer v svojo umetnost sprejeli moderno snov futuristov, niso pa je obravnavali na njihov način, zavračali so naklonjenost do modernega sveta, futuristično moderno-

latrijo. Vorticist ni slikal sodobnega sveta strojev zato, ker bi se mu zdel boljši ali lepši od preteklosti, marveč zato, ker je v tem svetu živel. Odnos do preteklosti, do tradicije je tudi ena od razlik med gibanjema. Vorticiistični umetnik izrablja formalne možnosti, ki mu jih ponuja svet mehničnega: grdost, vulgarnost, blaznost modernega sveta vzbujata v vorticiistu odpor, zato je vorticiistična umetnost depresivna in satirična, nikakor navdušena. Vorticist se ne identificira s tokom in kaosom modernega sveta, iz njega nekako izstopi: s tega izločenega gledišča ga opazuje in analizira. Vortex natančno ponazarja to izločenost: vorticist je v njegovem negibnem središču in opazuje tokove, ki ga obkrožajo. (Nasprotno se futurist s svetom identificira in hoče s postopki simultanosti, prepletenosti odpraviti razliko med predmetom in njegovim okoljem, s čimer identificira življenje in umetnost.) Vendar izločenost še ne pomeni indiferentnosti: pomeni še vedno biti v svetu, ga analizirati, mu nasprotovati, se o njem spraševati. Vorticiistični umetnik mora reagirati na okolje, abstrakcija ni njegov izhod; umetnost mora ohraniti svoj predmet obdelave, kajti po Lewisovem mnenju mora biti razmerje med svetom in umetnostjo dinamično. Umetnost ostaja prikazujoča, upodablja analitično formo predmeta, ne njegovih površnih lastnosti.

To, kar Dasenbrock imenuje vorticiistična literatura, se je v reviji *Blast* šele nakazovalo in je dozorelo potem, ko je bil vorticism kot gibanje že davno mrtev. Za zgled literarnega vorticisma v *Blastu* šteje Dasenbrock Lewisov tekst *Enemy of the Stars* in dve Poundovi pesmi, to pa predvsem zaradi skrajno napadalnega, arogantnega, polemičnega tona in zaradi poskusov rušenja sintakse. Kasneje je Lewis izjavil, da je bila

objava Poundovih pesmi v *Blastu* kompromisna poteza in da le njegova proza pomeni pravi vzorec vorticistične literature, ki jo zaznamuje predvsem destrukcija jezika oziroma sintakse, in to temeljita, do nerazumljivosti. Lewis utemeljuje svojo destruktivnost s tem, da je osnovni namen revolucije v umetnosti ta, da se odvrne od posnemanja in od mimetične teorije umetnosti, katere najizrazitejša poteza je temporalnost, ki jo omogočajo prav slovnično pravilni stavki. (Teze so znane že iz futurizma.) Lewis razbije stavek na fraze, med njimi pa ne ustvarja nobenih sintaktičnih razmerij, in tako je bralčeva naloga, da določi razmerja v upovedanem svetu in jih vstavi v pripovedno zaporedje. Stavke brez temporalnih razmerij pa je seveda statičen, saj je le še poljubno zaporedje fraz, med katerimi ni nobene dinamike; ker je občutek trajanja zatrt, je tudi naracija nemogoča. V svoji blastovski prozi razreši Lewis ta problem tako, da izmenjuje piše vorticistično in narativno prozo, pri kateri zgodba vendarle steče. Osrednja stilna novost v Lewisovi prozi je torej nadomestitev stavka s frazo kot osrednjo pomensko enoto: ta stil s svojimi parataktičnimi verigami fraz anticipira kasnejšo Joyceovo, Eliotovo, Poundovo stilno usmeritev. Fraza je nenarativna enota, ker se izmika časovnemu razmerju, in stil, zgrajen na frazah, ne dovoljuje, da bi se ustvarila časovna zaporedja – sekvence. Tako kot se z jukstapozicijo fraz zlomi sintaktična kontinuiteta, se zlomi tudi pripovedna: oboje je aspekt ene in iste stvari. Jukstapozicija sekvenc seveda ustvarja pomen, ki pa jih mora bralec šele dognati in poiskati zveze med njimi. (Montirani material je dokaj heterogen: Pound in Eliot sta stilno združila zgodovinsko jukstapozicijo z Lewisovo parataktično sintakso.)

Linearno dogajanje proze je poskušal Lewis zavreti še drugače. Premagovanja časa v prozi – saj za to ves čas gre – se je lotil na točkah, kjer se stavki stikajo: mednje je vstavljal vsakršna ločilna in drugačna znamenja, da bi zameglil kontinuiteto. Navsezadnje je želel premagati čas v romanu tako, da je vpeljal v roman takšno formalno strukturo, ki sama na sebi ne pozna kontinuitete; to je krožni formalni vzorec, s čimer se je vrnil k izvornemu principu vorticizma, k vorteksu. Lewis iztrga predmet svoje umetnosti – literarno osebo – iz toka dogajanje in ga postavi v zunajčasnost, da bi mu prišel do bistva; medtem se zunanji svet brusi v negibnost, se popolnoma spremeni, zato so v svet vrnjene osebe blokirane za vsakršno dejavnost: so na začetni poziciji, le da tokrat v tako spremenjenem okolju noben začetek ni več možen. Cirkularnost Lewisovih romanov je cirkularnost samega vrtinca, v konvencionalnem smislu se v takem romanu nič ne dogodi, ne moremo govoriti o razvoju dogajanja. Ob tem kaže opozoriti, da govori Dasenbrock o prebujenem zanimanju za Lewisove romane prav v času nastajanja postmodernizma. Krožna struktura je gotovo ena od pomembnih spodbud.

Seveda je naš prikaz zgolj shematičen povzetek tega, kar Dasenbrock natančno analizira. Stvari so še dosti bolj zapletene pri Poundu, saj se pri njem zanimanje za vorticizem ujame z odkrivanjem orientalske filozofije, sprva predvsem konfucijanstva, kasneje taoizma; to je avtor prepričljivo povezal s spremembami in zagatami, ki so ga spremljale v času, ko je ustvarjal svoj veliki tekst.

Po Dasenbrockovem mnenju Pound seveda ni pisal vorticistične poezije, za katero sploh ni jasno, kakšna naj bi bila, marveč je v

vorticistični estetiki našel spodbude za rešitev lastne, na imaginem navezane poetike, ki je pri iskanju konciznega izražanja, kar je bila ena njenih temeljnih zahtev, zašla v deskriptivnost. Pound pravi, da mora pesnik odkriti primarne poteze upodabljanega predmeta (primary pigment), njegovo analitično formo, ki jo sicer imenuje podoba, vendar je ne razume v piktorialnem smislu, v smislu percepcijskega impresionizma, ampak je to zgoščena in intenzivna podoba predmeta v njegovem odnosu do sveta, je skratka vortex.

Kot je značilno za vso avantgardno poezijo, je tudi Pound uporabljaj pesniški postopek montaže oziroma jukstapozicije; razložek je v tem, da Pound ne postavlja drugo ob drugo nepovezanih podob vidnega ali spominskega (kot npr. futuristi), marveč gre pri njem za montažo širših sklopov. Preteklost in njene dogodke postavlja kot paradigmo ali paralelo ob sedanost in njene dogodke, pri čemer druga druga komentirata, seveda če bralec zmore razbrati njuno ekvivalenco. S tako paradigmatizacijo doseže pesnik specifično vorticistični položaj, to je položaj aktivne izločenosti. Tako je eden od primerjalnih vzorcev kultura italijanske renesanse (npr. Rimini s Sigismundom Malatestom); pesnik jo vzporeja svojemu času, ki se mu zdi podoben navedenemu, predvsem kar zadeva kulturo z Londonom kot osrednjim mestom. Pound torej pojmuje kulturno zgodovino kot vrsto vorteksov, ki postavljeni drug ob drugega bralcu ponujajo možnost, da jih poveže in nadgradi z vsebino. Sama jukstapozicija dveh konceptov seveda še nič ne pove o razmerju med njima in s tem o njunem pomenu. Kulturni vorteksi so zgolj fragmenti tega sveta, med katerimi paralele niso vedno možne, kar hkrati pomeni,

da se ne dajo razvrstiti v vsem razumljiv red in da je edini strukturni princip sveta (in s tem pesmi) fragment. Zato Pound v spevih, ki jih Dasenbrock označuje kot vrhunec vorticizma v poeziji (*Pisan cantos*, 1945), upesnjene materiala ne poskuša več urejati v razmerja, ampak uveljavlja vorticistični princip izločenosti in dinamičnega občutja forme znotraj fragmenta samega. K tako spremljenemu odnosu naj bi po Dasenbrockovem mnenju vplival tudi Poundov prehod od konfucijanstva (kot k redu težeči misli) k taoizmu: tu se stikata slikovni in vsebinski podobi dveh simbolov (vortex in chung) in predstavljata en sam princip: navpična črta trdnosti sredi kroga strujanja in gibanja, kar preneseno v pesem pomeni, da je pesnikova snov kaotični svet okoli te trdnosti, svet, ki mu ne more ubežati, vendar pa teži ven iz njega, v negibno trdno središče, v točko ločenosti.

Odnos literarne zgodovine do avantgardnih gibanj se je v zadnjih dveh desetletjih res spremenil in Dasenbrock gotovo ni edini, ki je na novo pretehtal vlogo vorticizma pri nastanku angleškega modernizma; toda njegova analiza in iz nje izpeljana argumentirana in trdna stališča so obenem tudi nekaka umetniška rehabilitacija avantgarde.

Vera Troha

**CROSS - CULTURAL
STUDIES
AMERICAN, CANADIAN
AND EUROPEAN
LITERATURES 1945-1985
Uredil Mirko Jurak
Ljubljana, 1988**

V zborniku so objavljeni pripevki s simpozija o sodobni literaturi in kulturi ZDA in Kanade, ki je bil od 4. do 9. maja 1988 na

Bledu. Ta simpozij je bil ena največjih tovrstnih prireditev na naših tleh, na njem se je zbralo okrog 100 udeležencev iz 16 držav.

Urednik je razdelil 65 objavljenih prispevkov na dve tematski enoti: v prvi so študije o poglavitnih smereh v ameriški in kanadski literaturi v obdobju 1945 do 1985, in to ne le v horizontu literarne vede, ampak tudi v širšem horizontu sociološke in kulturološke problematike; v drugem tematskem sklopu so študije, ki se ukvarjajo predvsem z odnosi med ameriški, kanadskimi in evropskimi literaturami. Ta delitev pa velja, kot pravi v uvodu tudi urednik sam, zgolj pogojno, saj se večina študij ukvarja z obema tematskima sklopoma hkrati, v njih pa se tudi večkrat mešajo različne metodologije.

Zdi se, da je temu vzrok že sam predmet obravnave: ameriška in kanadska literatura nista celovit sistem, temveč ju sestavlja cel snop različnih diskurzivnih praks, ki se vzpostavljajo prav v odstopu od dominantne in homogene literarne norme. Takšno normo je po mnenju večine avtorjev še lahko predstavljal literarni modernizem; literarne prakse, ki naj bi modernizem presegale, pa ne ustvarjajo neke nove norme, ampak živijo prav od dekonstruiranja modernistične literarne prakse, tako da jo »ponovno pišejo« in s tem subvertirajo. Zanimiv primer teh praks je t. i. »ženska literatura«. Kar nekaj prispevkov prvega sklopa se ukvarja z romani kanadske pisateljice Margaret Atwood in seveda tudi s *Color Purple* Alice Walkerjeve. Frank Davey vidi v romanu M. Atwoodove *The Handmaid's Tale* (1985) subverzijo v dosedanji literaturi dominantnega »moškega«, patriarhalnega diskurza. Glavna junakinja Bhiloh npr. na novo »pre-piše« tipično

patriarhalen tekst – biblijsko *Genezo*, tokrat s pozicije ženske. Donna Gerstenberger ugotavlja nekaj podobnega o romanu Alice Walkerjeve. V obeh romanih se »ženska« govornica ne razvija kot opozicija dominantnemu »moškemu« diskurzu, ampak se oblikuje kot povsem avtonomen diskurz, ki od znotraj prestrukturira literarni žanr.

Drug primer subvertiranja homogenega modernističnega diskurza je predstavljen v študijah, ki se ukvarjajo z ameriško meta-fikcijsko prozo. Stipe Grgas analizira tri romane Thomasa Pynchona. Njegova proza je nekakšen blodnjak, v katerega se lahko ujamejo različne možne interpretacijske strategije, ki so nekako tudi same konstitutivno vpete vanj. Pripovedna realnost in junak sta tu le funkciji v narativni strukturi, duplikata bralčevega (in junakovega) interpretativnega hotenja. Medtem ko v modernističnem romanu junakov tok zavesti »polni« zunanji svet z različnimi pomeni, je v Pynchonovih romanih zavest eksteriorizirana, zunanji svet jo vključi vase. Značilnost te narativne strukture je tudi v tem, da se v njej pojem »realnosti« popolnoma zrelativizira. Realiteto zdaj oblikuje sama narativna govornica ali, kot pravi Pynchon, »edina možna apologija (realnosti) je fikcija, v kateri uspe avtorju sukcesivni blodnjak možnih (junakovih) identitet prikazati kot enovito funkcijo« (str. 219).

Hubert F. Smith se ukvarja z narativno strukturo romana V. Nabokova *Pale Fire*, ki zahteva nekonvencionalen način branja, pa tudi obravnave. Tekst sestavljata pesnitev in njen komentar. Problem je v tem, da pesnitev brez komentarja ni berljiva; na koncu se izkaže, da je zadnji verz pesnitve uvod v komentar k njej, komentator pa je izmišljiva samega (fiktivnega) avtorja pesnitve.

Avtor opozarja predvsem na rekurzivnost strukture teksta, ki bralcu onemogoča linearno branje, in na zanimivo problematizacijo opozicije med poezijo in prozo, saj sta vpeti v enotno in hkrati disparatno narativno strukturo. Zanimiv in značilen je tudi Smithov pristop k tekstu, saj meni, da z instrumentarijem literarne vede ne moremo opisati njegove zapletene strukture, zato kot »pré-tekst« uporabí interpretacijski model s čisto drugega področja – t. i. teorijo katastrof francoskega matematika Réneja Thoma. Interpretacijski model je zgolj deskriptivna mreža, v katero lahko vključimo tekst, in ne izhaja več iz imanentnih postopkov literarne vede, ki v tekstu vidi svoj specifični predmet.

Donald Wesling zadene na podoben metodološki problem pri svoji obravnavi sodobne ameriške lirike. Po njegovem mnenju t. i. natančno branje (close reading), ki ga je prakticirala ameriška nova kritika (new criticism), pa tudi nekateri ameriški poststrukturalisti, ki še vedno vztrajajo pri imanentnem branju literarnega teksta (torej pri branju posamičnega teksta znotraj celote literarnega diskurza), ni zadostno, saj na samo strukturo sodobne lirike vpliva tudi njen odnos do političnega. Sodobno liriko imenuje »mixed lyric«, ki razbija običajne deskriptivne opozicije poezija : proza, privatno : javno, ipd. Zato se je treba lotiti z drugačnimi metodološkimi postopki; pri tem omenja Bahtina, Althusserja in Jamesona – avtorje, ki so si kljub nekaterim skupnim potezam tudi precej različni. Na odnos med liriko in politiko ne smemo gledati tako, da ju postavimo v opozicijo, ampak kot na dve enakovredni vrsti diskurza znotraj družbene sfere, tako pa oboje »dekonstruiramo« – politično in filozofsko delo moramo brati »žanrsko«, kot žanr med

žanri, liriko pa lahko beremo kot političen dokument.

V drugem tematskem sklopu se zdi zanimiva predvsem razprava Williama Boelhowerja o etničnem subjektu v postmoderni dobi in seveda tudi v literaturi, ki deluje na principu etnosa. Ta problematika je zanimiva predvsem zato, ker je kar nekaj študij tega sklopa posvečenih ustvarjanju etničnih manjšin v ameriški literaturi. Boelhower meni, da se je problematika literature etničnih manjšin po l. 1960 bistveno spremenila. Medtem ko skuša starejša izseljenska literatura biti genealoško zasidrana v matični kulturi, »živi« sodobna izseljenska literatura prav od izgube svojega temelja. Modernistični projekt nevtralizira etnični subjekt in ustvari enoten globalni prostor moderne cirkulacije. S tem izgine tradicionalni prostor navezanosti na temelje. Kolikor se etnični subjekt zdaj vzpostavi, lahko govori le še o odsotnosti svojega predmeta, prisoten je kot »odsoten«, odpira prazno mesto, postane »alotropična figura«, katere emblematična podoba je bog Hermes. V enotnem prostoru moderne je etnični subjekt nekaj dislociranega in decentriranega, s tem pa subvertira enotnost modernističnega diskurza in odpre polje za »distinktivno mrežo reprezentativnih praks« (337), ki delujejo po principu »minorne literature« (Deleuze), opredeljuje jih »nomadizem«. Predstavniki take literature so italijansko-kanadski pesnik Giorgio Di Cicco, pa tudi emigrantski avtorji kot Josef Škvorecky, Josif Brodski in Czesław Miłosz. Za velik del sodobne slovenske izseljenske literature, kot lahko sodimo po prispevku Mirka Juraka, ta obrat ne velja, izjema je morda pesnica Rose M. Prosen. Tudi avtorjeva analiza značilnih motivov slovenske izseljenske poezije pokaže, da ta et-

nični subjekt še vedno živi od svoje zavezanosti temelju. Glede na prispevek Jerneje Petrič velja nekaj podobnega tudi za povojno prozo Louisa Adamiča. Avtorica primerja Adamičevo delo *Orel in korenine* z drugim reprezentantom t. i. »literarnega žurnalizma«, Mailerjevo *Rabljevo pesmijo*.

S problematiko recepcije se ukvarjajo Ian Bishop, Meta Grosman in Janez Stanonik. Bishop raziskuje odnos med literarnim dialogom in vsakdanjo pogovorno konverzacijo (kot normo »naravnega«). Avtor pokaže, da je struktura literarnega dialoga odvisna od odnosa bralec-literarno besedilo, oziroma od izoblikovanosti horizonta literarne tradicije, znotraj katerega bralec sprejema besedilo, avtor pa upošteva bralčeva pričakovanja. Pri H. Jamesu je dialog še popolnoma literariziran, zato pa je odnos pripovedovalec-bralec zelo neposreden. Pri Joyceu (*Dublinčani*) in Hemingwayu se dialog vse bolj približuje strukturi pogovornega jezika, odnos pripovedovalec-bralec pa je vse bolj distanciran. Na tej literarni tradiciji postaja dialog v metafikciji spet vse bolj umeten. Meta Grosman se ukvarja s problemom recepcije ameriške literature pri neameriškem bralnem občinstvu, Janez Stanonik pa z zgodovino recepcije ameriške literature na Slovenskem.

Zelo malo študij obravnava vplive evropskih literatur na ameriško: Irena Przemacka govori o vplivu evropske dramatike na E. Albeeja, Pietro De Logu o evropskih vzorih za Belowovega *Augieja Marcha*.

Zanimivo je, da se le ena študija ukvarja s problemom odnosa med ameriško in evropsko tradicijo literarne vede, saj razen postopkov, ki jih poznamo iz ameriških literarnoteoretičnih smeri, v zborniku skoraj niso zastopane usmeritve iz neangleškega govornega ob-

močja. F. K. Stanzel nekoliko polemično obravnava recepcijo svojega koncepta »erlebte Rede« in razlikovanja med prvo- in tretjeosebним pripovedovalcem. Ekvivalent »doživljenega govora« je na angleškem govornem področju »nevezani odvisni govor« (free indirect discourse) (Doritt Cohn, Hernadi in R. Pascal ter polemičen odnos Banfieldove), teorijo pripovedovalca pa nadomešča Boothova »retorika leposlovja« (rhetoric of fiction), ki Stanzlovo delitev na prvo- in tretjeosebne pripovedovalca zavrača.

V celoti zbornik nedvomno ponuja zanimiv pogled na problematiko sodobne ameriške in kanadske literature, pa tudi na aktualne teoretske težnje na tem področju. Škoda je le, da imajo študije, ki so koncipirane kot govorni prispevki, omejen obseg, zato avtorji problematiko v njih le nakazujejo, zelo redko pa tudi sistematično razvijejo.

Samo Krušič

Terry Eagleton:
KNJIŽEVNA TEORIJA
Liber, Zagreb 1987

Na Terryja Eagletona kot eno najvidnejših osebnosti novejše britanske marksistično orientirane literarne kritike je literarna veda v Jugoslaviji že opozarjala; v zadnjem času mu je posvetil veliko pozornosti v svoji antologiji sodobnih literarnih teorij zlasti Miroslav Beker, ki je tudi prispeval spremno študijo k pričujoči izdaji. Zdaj smo torej v hrvaškem prevodu dobili še knjigo *Literary Theory*, enega od Eagletonovih ključnih del, in to še sorazmerno kmalu po izidu izvirnika (1983).

Ravno ob tej knjigi pa so še posebej očitne nekatere okoliščine, na katere bi morali na kratko opozoriti. Za kontekst, ki odločilno opredeljuje to delo, je izredno po-

memben podatek, ki ga na kratko omenja Beker v svoji spremni besedi: Eagleton namreč poučuje angleščino na kolidžu Wadham v Oxfordu. Ta podrobnost ne pojasnjuje le zamisli knjige, pač pa celotni koncept njegove levičarsko zastavljene literarne kritike in literarne teorije kot njene refleksije. Če namreč natančneje pogledamo, kako je pričujoča knjiga zamišljena, lahko vidimo, da se ne ukvarja z literarnokritičskimi metodami po sebi, ne gre torej za kako enciklopedijsko zastavitev, pač pa vse obravnavane metode hkrati označujejo tudi posamezne točke v razvoju književnosti (v Eagletonovem primeru seveda pogosto konkretno angleške književnosti) kot predmeta poučevanja na univerzi. O tem najjasneje govori prvo poglavje knjige, ki ima v smiselnem razširjenem prevodu naslov *Razvoj angleščine kot akademskega predmeta*. Tu proučuje npr. šolo tako imenovane nove kritike v tesni zvezi s položajem (angleške) književnosti na univerzi in s preobratom v praksi tega proučevanja, ki ga je prineslo to gibanje, zlasti F. R. Leavis in skupina okrog revije *Scrutiny*. To izhodišče je, kot se ponovno potrjuje tudi v zaključnem poglavju, implicitno ali eksplicitno odločilno za vso knjigo, v kateri nato Eagleton zaporedoma obravnava fenomenologijo, hermenevtiko in teorijo recepcije, strukturalizem in semiotiko, poststrukturalizem ter psihoanalizo.

Gotovo že to kaže, da se Eagletonova knjiga ne vpisuje v kontekst prakse univerzitetnega proučevanja in poučevanja književnosti brez vsake distance. Njegovo pisanje torej ne teži h kakemu nevtralnemu prikazu različnih metod literarne kritike, kakor so se te pač pojavljale, marveč pomeni ravno prevrednotenje pogleda na te prakse in poskus vzpostavitve alternativne perspektive, ki

vključuje tudi nekatere povsem konkretne zahteve za samo poučevanje književnosti. Eagleton je prepričan, da se ta nova perspektiva ne da vzpostaviti tako, da bi ob vse omenjene kritiške metode na istem nivoju postavili še npr. marksistično ali politično kritiko. Izhodišče metodološkega preobrata in vodilna teza knjige je torej prepričanje, da ni potrebno vzpostavljati politične kritike kot posebnega, drugim enakovrednega območja. Glavna zmota take zamisli je v predpostavki, da lahko obstajajo postopki, ki niso bistveno politični in ideološki. Po Eagletonu torej ne gre za to, da bi politično kritiko šele vzpostavljali, pač pa le za to, da politična dimenzija nastopi očitno in odkrito. »Literarne teorije«, piše Eagleton v zaključnem poglavju, »moramo obsojati, ne zato, ker so politizirane, pač pa zato, ker so take v glavnem prikrito in nezavedno, ker nam pod krinko 'tehničnega', 'samoumevnega' in 'univerzalnega' prodajajo doktrine, ki – če bolje premislimo – služijo utrditvi interesov posameznih skupin v nekem zgodovinskem obdobju« (str. 210).

Obrat, do katerega pripelje teza, da ni nepolitične literarne kritike, premakne žarišče raziskovanja s samega pojma književnosti kot avtonomnega in politično nevtralnega območja, ki bi bilo relevantno npr. predvsem glede na prav tako nevtralna »občečloveška« vprašanja, proti vprašanjem socialnih razmerij, mehanizmov distribucije in reprodukcije moči v družbi. Zato je seveda, kakor bi tudi pričakovali, problematika književnosti pokazana kot poseben aspekt problematike ideologije; le-ta pri Eagletonu ne nastopa v svoji tradicionalni marksistični varianti kot »lažna«, »napačna zavest«, torej ne kot nekaj zaslon, ki bi subjektu zastiral pogled na resnično stanje stvari, pač pa

se avtor naslanja bolj na alt-husserjevsko revizijo tega koncepta, po kateri je ideologija ravno realnost in je subjekt v samem trenutku svojega konstituiranja že ideološki subjekt. Eagleton v uvodnem poglavju na kratko opredeljuje koncept ideologije tako: »Pod pojmom ‚ideologija‘ mislim nekako to, na kakšen način je tisto, kar govorimo in kar verjamemo, povezano s strukturo in z odnosi moči v družbi, v kateri živimo.« Z besedo ideologija torej Eagleton misli na »tiste oblike čustvovanja, vrednotenja, pojmovanja in verovanja, ki so na neki način povezane z vzdrževanjem in reprodukcijo moči v družbi« (str. 24).

Če je torej mogoče postaviti vprašanje o književnosti in metodi njenega proučevanja kot vprašanje o mehanizmih distribucije in reprodukcije socialne moči, potem ima tako stališče vsaj dve pomembni, medsebojno povezani posledici. Predvsem je očitno, da je »nevtralna« in »objektivna« izjava o politizirani realnosti na videz »objektivnih« ali »nevtalnih« literarnokritičkih postopkov čisto protislovje. Če ima vsaka literarna kritika svoje mesto znotraj procesa ideološke distribucije, potem je vnaprej jasno, da mora tudi sama literarna teorija kot metakritika opredeliti svoje razmerje do ideoloških mehanizmov, če noče zaiti v prav tisto ideološkost, ki jo razkriva v svojem predmetu. Tako postane, kot smo že opozorili, literarna kritika in teorija dejansko eksplicitno politična. To pomeni, da se skozi uveljavlja pravzaprav politični pragmatizem; tako je iz zaključnega odstavka popolnoma očitno, da je cilj te knjige, njenih analiz in predloženih projektov ozaveščenje, ki naj pripomore revolucionarnemu preobratu. Če se torej Eagleton s konceptom ideologije vsaj deloma navezuje na Althus-

serja, mu je blizu tudi tista Althusserjeva opredelitev, po kateri je filozofija razredni boj v teoriji.

Druga posledica take zastavitve je radikalna problematizacija pojma književnost in pojma literarna teorija. Tako Eagleton npr. opozarja, da književnost ne »obstaja« kot neka pozitivna danost, pač pa se vzpostavlja vsakič iz konstelacije interesov in razmerij političnih moči. Drugače rečeno, vrednostne sodbe, ki vzpostavljajo vsakokratno definicijo književnosti, so bistveno povezane s socialnimi ideologijami, tako da je literatura zgodovinsko spremenljiv koncept, ki se vsakič vzpostavlja kot aspekt ali instanca znotraj socialne ideološke mreže. Prav ista posledica mora seveda zadeti tudi literarno kritiko, pa tudi literarno teorijo kot metakritiko. Niti predmet niti metoda tema področjema ne zagotavljata statusa predmeta, nasprotno, književnost in z njo tudi kritika se izkazujeta kot nekakšno križišče področij brez prave razmejitve. Glede na to, da se ideja o samostojnosti literature in literarne kritike ter teorije izkazuje za iluzorno, predlaga Eagleton vzpostavitev drugačnega koncepta proučevanja, ki bo odkrito upošteval omenjeni pragmatizem; gre torej za »drugačno pojmovanje razlike med diskurzi, ki ni niti ontološko niti metodološko, pač pa *strateško*« (str. 225). Tu je mogoče iskati tudi temelj retorike kot teorije diskurzov, ki jo avtor vzpostavlja kot alternativo literarnim teorijam. Retorika, ki je hkrati proučevanje in praktična veščina, je torej tista oblika, v kateri dobi ozaveščen in usmerjen politični levičarski pragmatizem svoje pravo polje, kjer torej ni prisiljen ustvarjati nove (npr. »politične«) kritike, pač pa lahko, glede na svoje cilje, uporablja najrazličnejše diskurze, kar pravzaprav počne tudi Eagleton sam, ko vzpostavlja dialog z različnimi li-

terarnokritičskimi diskurzi, ne glede na to, da neprestano razkriva njihovo ideološko, politično funkcijo.

Kakšen odmev bi utegnila sprožiti Eagletonova knjiga v naši literarni vedi? Pri nas je bilo še v sedemdesetih letih opazno navezovanje na ortodoksni marksistični sociologizem. Spričo tega se mi zdi verjetno, da bodo imele Eagletonove teze pri nas precej drugačen status in funkcijo kot v svojem prvotnem prostoru, saj ni povsem neutemeljen občutek, da se ta knjiga v nekaterih podrobnostih bliža zihlerlovskim sociologističnim tezam. Drugače je v angleškem univerzitetnem okolju, ki je še vedno močno zaznamovano s tradicijo »nove kritike«, o kateri govori tudi ta knjiga, obenem pa iz njega izhajajo mlajši privrženci levih teženj v umetnostnih vedah in sploh humanistiki, med kateri

mi je Eagleton eden najvidnejših in najvplivnejših. V tem okolju radikalna politična teorija ne pomeni kakega oportunističnega, ampak je prej ujeta v paradoks samega univezitetnega prostora. Ta paradoks je v tem, da je tudi teorija, ki hoče postati, tako kot Eagletonova »retorika«, praktična in torej izrecno noče biti še ena literarna teorija ob toliko drugih, omejena na sorazmerno majhen krog občinstva, zanj pa velja to, na kar opozarja sam Eagleton: niso bistvena stališča, odločilen je jezik, v katerem so formulirana, tako da je »študij književnosti vprašanje označevalca, ne pa označenca« (str. 216). Mislim, da je največji paradoks Eagletonove knjige v tem, da procesom in pogojem, ki jih sama kritično analizira, preprosto ne more ubežati.

Igor Zabel

Dne 5. 12. 1988 je imelo društvo redni občni zbor, na katerem je pregledalo svoje delo v zadnjem mandatnem obdobju in izvolilo nove društvene odbore.

Poročilo dosedanjega predsednika izvršilnega odbora mag. Darka Dolinarja je zajelo strokovno izobraževalne prireditve, sodelovanje društva s sorodnimi društvi in institucijami v Sloveniji in drugje, stanje članstva in publicistično dejavnost. – Predavanja in druge prireditve so v pretežni večini posegala v teoretična in metodološka vprašanja sodobne literarne vede, dotaknila pa so se še historičnih aspektov primerjalne književnosti, razmerij med sodobno literaturo in drugimi umetnostmi, vprašanj nekaterih neevropskih literatur, proučevanja južnoslovanskih književnosti in stališč slovenskih ustvarjalcev do sodobne literature. – Društvo je še naprej sodelovalo s sorodnimi društvi in institucijami predvsem pri organiziranju strokovnih prireditev. – Revija Primerjalna književnost je izhajala redno in v nezmanjšanem obsegu. Ob desetletnici izhajanja je bila v njej objavljena popolna bibliografija. Ob tej priložnosti sta bila revija in društvo predstavljena širši javnosti z intervjujema v Naših razgledih in v Delu. Revija je dosegla širšo afirmacijo, s tem da je bila na povabilo izdajateljev uvrščena v dve ugledni mednarodni referalni publikaciji – v bibliografijo Modern Language Association of America in v računalniško podatkovno bazo ameriške založbe Bowker. Ker je svetu revije že pred časom potekel drugi mandat, je bil v letu 1988 obnovljen. Večina društev, ki imenujejo vanj svoje delegate, jim je podaljšala mandat, prišlo je le do nekaterih nujnih sprememb. – Vsebinsko plat poročila o delu društva sta dopolnili poročilo o finančnem stanju revije in blagajniško poročilo društva.

V razpravi so se člani zadržali predvsem pri ugotovitvi, da bo moralo društvo sodelovati pri nadaljnjem spreminjanju učnih programov za pouk književnosti v usmerjenem izobraževanju; k temu nas navajajo nekatere nove zadrege, ki jih prinašata novi program in učni načrt, kot so mdr. vprašanje učnega kadra oziroma primernih študijskih kombinacij, vprašanje metodike in didaktike pouka književnosti, vprašanje mednarodne mature ipd.

Občni zbor je sprejel delo dosedanjih društvenih odborov in izvolil nove, ki so sestavljeni tako:

- izvršilni odbor: Denis Poniž (predsednik), Zoltan Jan, Alenka Koron, Lado Kralj, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Aleksander Zorn;
- nadzorni odbor: Marjana Kobe, Evald Koren, Janez Stanek;
- častno razsodišče: Katarina Bogataj-Gradišnik, Jože Stabej, Andra Žnidar.

Občni zbor je novi izvršilni odbor pooblastil, da vsako leto oblikuje višino članarine, ki bi jo bilo po objavi v reviji Primerjalna književnost mogoče plačevati tudi po položnicah.

STROKOVNE PRIREDITVE V DRUŠTVU

1986

24. 2. Lojze Kovačič: Poetika »Prišlekov«
 28. 3. Posvetovanje o postmodernizmu

1987

20. 5. Franz K. Stanzel (Graz): Angleška in nemška poezija 1. svetovne vojne
 21. 5. isti: Teorije pripovedništva in nekaj ugovorov (obe predavanji v sodelovanju z oddelkom za germanistiko)
 18. 11. Marija Mitrović: Ekonomičnost pripovedovanja (o slovenski in srbski kratki prozi 2. polovice 19. stoletja)
 16. 12. Francka Premk: O biblični filologiji

1988

13. 4. Darko Dolinar: Sodobna literarna veda in hermenevtika
 17. 5. Posvetovanje ob Kosovi knjigi »Primerjalna zgodovina slovenske literature« z uvodnimi besedami Franceta Bernika, Evalda Korena in Lada Kralja
 24. 10. Elizabeth Wright (Cambridge): Reader in the Text
 25. 10. ista: Psychoanalytical Criticism
 25. 10. Edmund Wright (Oxford): Intersubjectivity and Perception
 26. 10. isti: Intersubjectivity and Language (sklop štirih predavanj v sodelovanju z oddelkoma za germanistiko in filozofijo ter s filozofskim društvom)
 5. 12. Alenka Koron, Jola Škulj: Poročilo o kongresu AILC/ICLA v Münchnu

Dohodki in izdatki revije »Primerjalna književnost«

DOHODKI	za 1986	za 1987	za 1988
<i>Subvencije</i>			
RSS	1.798.840	5.996.000	10.710.162
KSS	1.400.000	2.980.000	4.000.000
ZRC SAZU	225.000	850.000	3.300.000
<i>Lastni dohodki</i>	102.483	398.923	4.725.699
skupaj	3.526.323	10.194.923	22.735.861
<i>IZDATKI</i>	za 1986	za 1987	za 1988
tisk	1.591.000	3.942.900	10.356.310
avtorski honorar	439.750	1.571.130	5.933.600
uredniški honorar	191.100	569.760	1.931.730
upravni honorar	140.700	300.000	1.020.000
skupaj	2.362.550	6.383.790	19.241.640

Razlika med dohodki in izdatki je bila porabljena za kritje materialnih stroškov in za pripravljanje prihodnjih števil.

UDK 22-863-866.3.091 » 15/16«. Trubar P., Delmatin J., Kastelec M.
literarnost slovenskih prevodov biblije v 16. in 17. stoletju (prevajalci: P. Trubar, J.
Delmatin, M. Kastelec)

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko litera-
turo in literarne vede, Novi trg 5

LITERARNOST SLOVENSKEGA BIBLIJSKEGA PREVODA V 16. IN 17. STOLETJU. I: Mt 14, 1-12.

Primerjalna književnost, 12/1989, 1, str. 1-22

Na literarno orientiranost vpliva še koncept biblijskega prevoda: reformacija je od-
pirala širše možnosti, ker je uveljavljala integralna besedila. Slovenski prevodi *Ma-*
tejevega Evgelija v 16. stol. zato zajemajo literarno izoblikovano vidno zgodbo o
smrti Janeza Kretinika, lekcionarsko selekcionirani katoliški prevodi evanĝeljskih
odlomkov v 17. stol. pa ne. Pomembno je, da so v okviru našel »svetega« prevoda
izrazito umetniško izdelani tudi primerjalni prevodi, ki sta jih upoštevala Trubar in
Delmatin (Hieronimova *Vulgata*, Erasmusova latinska verzija, Luthrova *Nemška bibli-*
ja). Trubarjev (11555, 21557, 31582), Delmatinov (1594) in nemastinjani Kastelčev
(1680) prevod kljub najužnim sintaktičnim in leksikalnim modifikacijam uspešno ob-
navljajo izzivnikovo precizno pripovedno konstrukcijo z menjajočimi se osebnimi in
časovnimi perspektivami (narrazio, sermocinatio; sitologija, polsmdetom) in jo do-
miselno dopolnjujejo z zvočnimi figurami (anastrofa, epifora, homoiototon, homoi-
oteleuton).

UDK 82.091:82-31 » 19«. Frank J., Bahtin M., Kristeva J., Spanos W.
moderni roman, modernistični roman, specialna forma, specializacija (J. Frank, W.
Spanos); dialog, dialoškost (M. Bahtin, J. Kristeva)

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko litera-
turo in literarne vede, Novi trg 5

SPACIALNA FORMA IN DIALOŠKOST: VPRASANJE KONCEP- TUALIZACIJE MODERNISTIČNEGA ROMANA

Primerjalna književnost, 12/1989, 1, str. 61-74

Spis soobča koncepcijo J. Franka o specializaciji modernega romana in Bahtinov po-
jem dialoški, ki ju je mogoče razumeti ne le kot teoretska pojma, ki opredeljujeta
logiko modernega pripovedništva, ampak tudi kot filozofski oznaki s specifičnimi hi-
storičnimi implikacijami. Konfrontacija obeh koncepcij upošteva tudi stališča Kri-
steva, ki sta ji pojma ekvivalentna, in Spanosovo redefinicijo specialnosti v smislu
dialoški. Rasprava pokaže, da spornost Frankovega pojma specialna forma oči-
no rezultira v težavah, ki jih pogojuje prehodnost evropskega mišljenja v našem sto-
letju.

CDU 22-863-866.3.091 » 15/16«. Trubar P., Delmatin J., Kastelec M.
la dimension littéraire des traductions en slovène de la bible au 16e et 17e siècle
(les traducteurs: P. Trubar, J. Delmatin, M. Kastelec)

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko litera-
turo in literarne vede, Novi trg 5

LA DIMENSION LITTÉRAIRE DES TRADUCTIONS EN SLOVE- NE DE LA BIBLE AU 16e ET 17e SIÈCLE. I: Mt 14, 1-12.

Primerjalna književnost, 12/1989, 1, pp. 1-22

C'est la conception-même de la traduction de la Bible qui exerce une influence sur
l'orientation littéraire de cette traduction: en exigeant les textes intégraux, la Ré-
forme ouvrait de larges possibilités. Par conséquent, les traductions en slovène de
'Evangile selon Saint Mathieu du 16e siècle reprennent l'histoire intercalée en for-
me littéraire sur la mort de Jean Baptiste tandis que les traductions catholiques des
extraits du 17e siècle, sélectionnées en manière des leçons ne le font pas. Il est
d'une grande importance que, dans le cadre des principes d'une traduction »fidèle«
soient élaborées d'une manière artistique que les traductions que Trubar et Delmatin
présentent en considération et comparant (*Vulgata* de Jérôme, la version latine
d'Erasmus, la Bible allemande de Luther). La traduction de Trubar (11555, 21557,
31582), celle de Delmatin (1594) et la traduction médiée de Kastelec (1680), malgré
les modifications nécessaires de syntaxe et du lexique reprennent avec succès la
construction narrative précise de l'original en alternant les optiques personnelles et
temporelles (narrazio, sermocinatio, l'étologie, la polysyndète) et en la complétant
d'une manière inventive des figures acoustiques (anastrophe, épiphora, homoiototo-
ton, homoioteleuton).

CDU 82.091:82-31 » 19«. Frank J., Bahtin M., Kristeva J., Spanos W.
modern novel, modernist novel: spatial form, spatialization (J. Frank, W. Spanos);
dialogue, dialogism (M. Bahtin, J. Kristeva)

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko litera-
turo in literarne vede, Novi trg 5

SPATIAL FORM AND DIALOGISM: ON CONCEPTUALIZING THE MODERNIST NOVEL

Primerjalna književnost, 12/1989, 1, pp. 61-74

The paper contrasts the concept of spatial form (J. Frank) with Bakhtin's concept
of dialogue, as theoretical notions to formulate a general logic of modern narrative
and as a philosophical one as well, bearing specific historical implications. The con-
frontation of both terms considers also the arguments of J. Kristeva where both no-
tions are convertible and Spanos's redefinition of spatiality in the perspective of di-
alogism. The study reveals that the long lasting dispute around Frank's notion ob-
viously has his root in the difficulties of the European thought in our present mo-
ment of transition.

UDK 886.3-31 = 16 = 83-31(4) = 1730-1780 = 091-396.1
slovenski ženski roman (1988-1900) in evropski sentimentalizem

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.

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

ŽENSKI ROMAN V EVROPSKEM SENTIMENTALIZMU IN V SLOVENSKI LITERATURI 19. STOLETJA

Primerjalna književnost, 12/1988, 1, str. 23-41

Razmah ženskega romana pri nas se časovno ujema s razvojem slovenskega ženskega gibanja v 90. letih 19. st., njegovi začetki pa segajo desetletje nazaj. V idejnem pogledu naš ženski roman ni radikalni, vendar je opozoril na potrebo, da se ženski mladinji odprejo možnosti za kolcanje in izkušnje s pozisilsev, kot na rešen socialni problem. Za upodobitev lastnih težav in izkušenj so našim pisateljicam že vedno služili nekateri vzorci, ki jih je priporočilstvo 19. st. prevzelo iz sentimentalnega romana. Prerisovalca je Pamela zgodba z izobrateno junakinja, ki se pretrivlja s svojim lastnim delom. Ta temeljni vzorec je v več besedilih prekrit s trilkotom iz francoskega sentimentalizma in s tem vplivuje zakonsko problematiko, kateri se je naš zgodnjemeljanski roman večidel oignal. Na okroblju pa se pojavlja, čeprav okrnjen, tudi obrasci zgodbe o dekletovem vstopu v družbo, vendar pri nas ne prevzame v roman navedi in je posamično v ženski vzgojni roman.

UDK 886.3.091-1 Vodnik A.: 830-091-1 Rilke R. M.: 82-015-19
simbolistična struktura lirike A. Vodnika in R. M. Rilkeja

BUTTOLLO, F.

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

VODNIKOV IN RILKEJEV SIMBOLIZEM

Primerjalna književnost, 12/1988, 1, str. 42-60

Članek nadaljuje obravnavo problematike, ki je bila zastavljena v članku *Vodnikove in Rilkejeve simbolizem* (Primerjalna književnost, 6, 1983, št. 1, str. 17-33); tam je bila potrjena domneva o pomenu zgodnjih Rilkejevih del za pesniško ustvarjalnost A. Vodnika do leta 1923, ko sta se izšli njegovi prvi zbirki (*Zalozne roke*, 1922; *Vgledje*, 1923). Zdalj se nadaljuje raziskovanje strukture lirike iz srednjih in poznejših obdobjih Vodnikove (zbirke *Štiri urave*, 1941; *Srednji rog*, 1948; *Glasi izven*, 1959) in Rilkejeve ustvarjalnosti (*Neue Gedichte*, 1907; *Darunter*, *Erigen*, 1923; *Sonette an Orpheus*, 1923). Na podlagi dokazov in verjetnih domnev, da je Vodnik le Rilkejeve zbirke poznal, analizira priljubljeni spisa strukturno lirskih subjektor v posameznih pesmih in ugotavlja, da se tip lirskega subjekta, ki odbočno doboča notranje agradike Vodnikovi in Rilkejevi pesmi, s tem pa tudi različne in idejno-tematski realizaciji (v okviru pesništva pri Rilkeju in novoklasistru pri Vodniku), pri obeh pesnikih vključuje še v simbolistično makrostrukturo.

BUTTOLO, F.

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

LE SYMBOLISME DE VODNIK ET DE RILKE

Primerjalna književnost, 12/1989, 1, pp. 42-60

Cet article reprend les problèmes traités par l'article *Vodnikov in Rilkejev simbolizem* (Le symbolisme de Vodnik et de Rilke, *Primerjalna književnost* 6, 1983, no. 1, pp. 17-33) où fut constatée l'importance que les premières poésies de Rilke exerçaient sur la création d'A. Vodnik jusqu' 1923 où parurent ses deux premières collections (*Zalostne roke* - Les mains tristes, 1922; *Vigilije*, 1923). On continue à analyser la structure du sujet lyrique de Vodnik dans l'époque moyenne et dans la dernière époque de sa création (les collections *Škoti otrove* - A travers les jardins, 1941; *Srebrni rog* - Le cor argenté, 1948; *Glas izine* - La voix du silence, 1959) et de R. M. Rilke (*Neue Gedichte*, 1907; *Duisener Elegien*, 1923; *Sonette an Orpheus*, 1923). A base des preuves et des suppositions que Vodnik devait connaître les collections de Rilke, cet étude fait l'analyse de la structure des sujets lyriques des poésies particulières des deux auteurs pour constater que ce type de sujet lyrique qui détermine d'une manière décisive la structure interne des poésies de Vodnik et de Rilke et par là détermine aussi bien les différences dans leur réalisation du motif et de l'idée (chez Rilke dans le cadre de son panthéisme et chez Vodnik dans le cadre du néo-catholicisme) tout en intégrant les deux poètes en une macrostructure symboliste.

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.

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

LA LITTÉRATURE FÉMININE DANS LE SENTIMENTALISME EUROPÉEN ET DANS LA LITTÉRATURE SLOVÈNE AU 19^e SIÈCLE

Primerjalna književnost, 12/1989, 1, pp. 23-41

L'expansion de la littérature féminine en Slovénie correspond temporellement au développement du mouvement féminin des années 90 du 19^e siècle tandis que cette littérature eut au fait ses débats une décennie avant. En ce qui concerne l'idéologie de la littérature féminine slovène, elle n'est pas radicale tout en signalant que la nécessité d'ouvrir les possibilités des études et des emplois en artisanat pour les jeunes femmes représentent un grand problème social. En exprimant leurs aspirations et leurs expériences, les femmes écrivains slovènes continuaient à se contenter de certains modèles que l'art de narration du 18^e siècle prit sur le roman sentimental. C'était l'histoire de Pamela, une héroïne instruite vivant de son propre travail qui exerça la plus grande influence. Dans plusieurs textes, le modèle élémentaire est superposé au triangle sentimental français introduisant dans la littérature féminine slovène le problème du ménage que le premier roman bourgeois slovène évitait pour la plupart. Le modèle de l'histoire d'une jeune fille entrant dans la société n'y apparut que d'une manière marginale et ce genre, en Slovénie, n'évolue pas en roman de mœurs mais, dans les cas isolés, en littérature d'éducation féminine.

