

# primerjalna književnost

Ljubljana 1990 · številka 2

Janko Kos:  
SAPFO, GRILLPARZER IN PREŠEREN

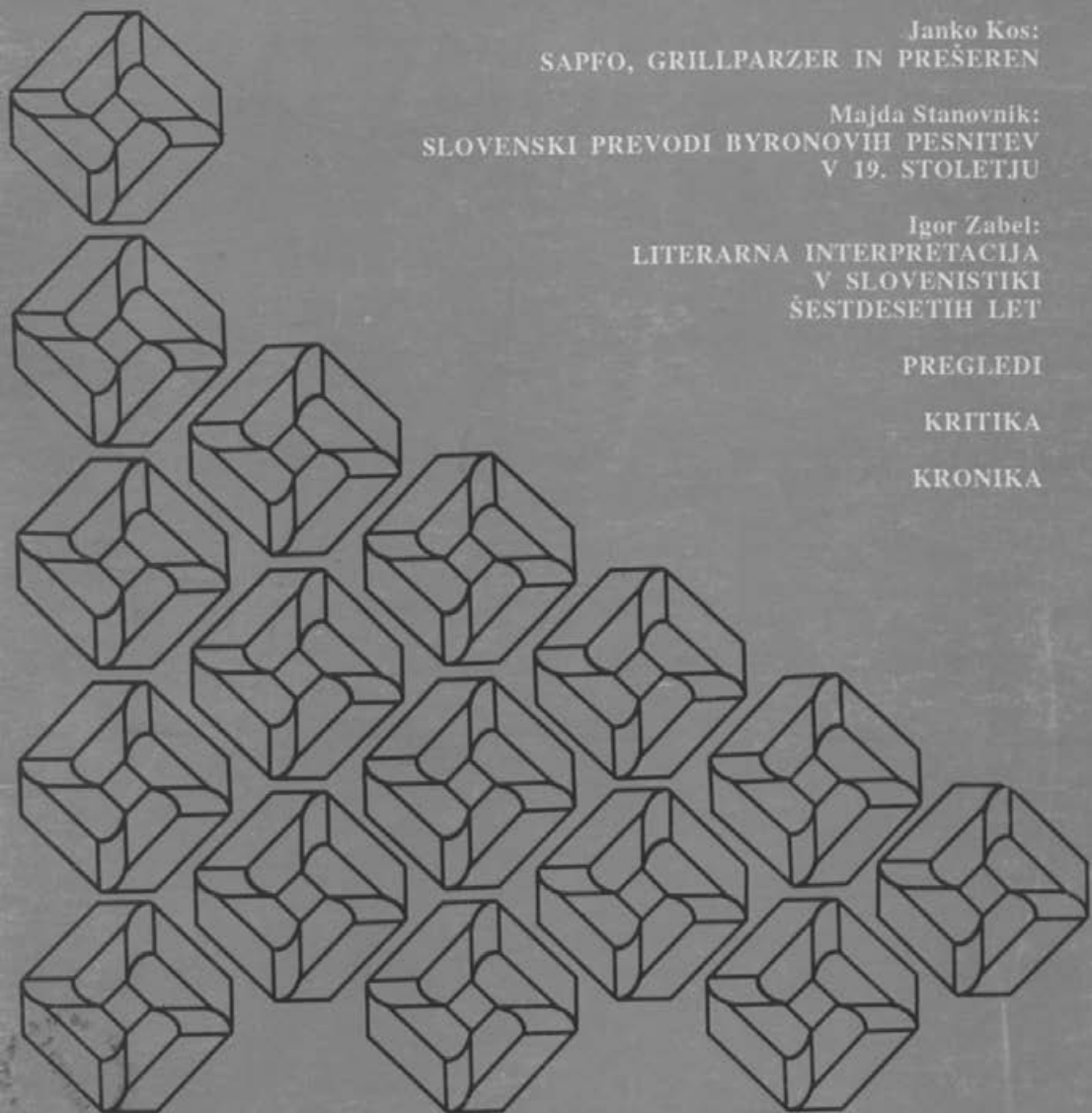
Majda Stanovnik:  
SLOVENSKI PREVODI BYRONOVIH PESNITEV  
V 19. STOLETJU

Igor Zabel:  
LITERARNA INTERPRETACIJA  
V SLOVENISTIKI  
ŠESTDESETIH LET

PREGLEDI

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: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto  
Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12  
Letna naročnina 100 din, za študente in dijake 50 din  
Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Republiškega sekretariata za raziskovalno dejavnost in tehnologijo, Republiškega sekretariata za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Po mnenju sekretariata za informiranje pri izvršnem svetu skupščine Slovenije je revija oproščena temeljnega prometnega davka

Oddano v tisk 26. novembra 1990

## VSEBINA

### Razprave

|  |    |
|--|----|
| Janko Kos: Sapfo, Grillparzer in Prešeren . . . . .                            | 1  |
| Majda Stanovnik: Slovenski prevodi Byronovih pesnitev v 19. stoletju . . . . . | 11 |
| Igor Zabel: Literarna interpretacija v slovenistiki šestdesetih let . . . . .  | 25 |

### Pregledi

|  |    |
|--|----|
| Evald Koren: Primerjalna književnost in literarna veda<br>(ob Chevrelou <i>La littérature comparée</i> ) . . . . . | 45 |
|--|----|

### Kritika

|  |    |
|--|----|
| Meta Grosman: Bralec in književnost (Igor Zabel) . . . . .   | 53 |
| Marko Juvan: Imaginarij Krsta v slovenski literaturi:<br>medbesedilnost recepcije (Alenka Koron) . . . . . | 54 |

### Kronika

|  |    |
|--|----|
| Društvo za primerjalno književnost 1989 — 1990 . . . . . | 60 |
|--|----|

Janko Kos

SAPFO,  
GRILLPARZER  
IN PREŠEREN

Razprava izhaja iz dejstva, da se je Prešeren v sonetu *An eine junge Dichterin* oprl na Grillparzerjevo obdelavo Sapphinega motiva v tragediji *Sappho*. S primerjavo obeh besedil ugotavlja, da sta oba ob tem motivu tematizirala problem romantičnega pesnika kot nosilca nasprotja med umetnostjo in življenjem, vendar bistveno različno: Grillparzer poudarja pesnikovo avtonomnost nasproti življenju, medtem ko Prešeren razume pesniško eksistenco kot determinirano in predestinirano za življenjsko nesrečo. Ker se te razlike ne dá razložiti individualnopsihološko, jo razprava pojasnjuje na več ravneh — tipološko in psihoanalitično, duhovnozgodovinsko in sociološko. Te razlage se med sabo ne izključujejo, pač pa omogočajo sklep, da različnost Grillparzerjevih in Prešernovih idej o pesniku temelji v sociokulturni različnosti življenjskega sveta, iz katerega sta ustvarjala svoje pesniško delo.

Prešeren je v ljubljanskem nemškem listu *Carniolia* leta 1844 objavil sonet, napisan v nemščini, z naslovom *An eine junge Dichterin*.<sup>1</sup> Iz ohranjenih sporočil vemo z gotovostjo, da je sonet nastal v konkretnem položaju, kot pesnikov odziv na pesniška besedila v nemščini, s katerimi se je poskušala šestnajstletna Luiza Crobathova, hčerka Prešernovega advokatskega šefa Blaža Crobatha, poznejša ne ravno pomembna slovenska pesnica, pripovednica in libretistka.<sup>2</sup> S te strani v njem ni mogoče videti kaj več kot Prešernov ljubeznivo mišljen nasvet mladi začetnici, naj se ne loteva pesniških nalog, če v sebi ne čuti prave poklicanosti, navdiha in talenta; in v tem smislu je sonet res samo tipična prigodniška pesem, ki je ne bi mogli šteti k Prešernovim osrednjim pesmim.

Vendar je iz soneta mogoče že na prvi pogled razbrati, da je Prešeren naključno priložnost uporabil za tematizacijo nečesa, kar je bilo zanj samega zelo bistveno, če ne celo temeljno. To je téma pesnikovega poklica, njegove tragične usode in eksistence.<sup>3</sup> S te strani spada sonet *An eine junge Dichterin* gotovo med Prešernova pglavitna besedila na takšno témo, med pesmi, kot so bile v tridesetih letih predvsem *Glosa* in *Pevcu*, deloma tudi *Sonetni venec*. Ker je sonet za Luizo Crobath po svojem nastanku precej poznejši, ga smemo imeti za Prešernovo zadnjo pesniško formulacijo problema, ki mu je posvetil že nekatere prejšnje pesmi, a mu je zdaj lahko dal zaključno, stopnjevano in radikalnejšo podobo. Prav zato terja ta sonet posebno pozornost.

Zdi se, da natančnejša interpretacija pesmi, pa tudi vanjo zajetega problema in téme, ni mogoča brez upoštevanja sestavin, ki jo povezujejo z Grillparzerjevo dramo *Sappho*, uprizorjeno prvič leta 1818 v dunajskem Burgtheatru, objavljeno na Dunaju leto dni pozneje.<sup>4</sup> Prešeren je seveda vedel za Sapphine pesniške tekste in življenjsko usodo iz latinsko-grških šolskih branj, verjetno je poznal Ovidovo zbirko *Heroides* in v nji prebral poetično pismo *Sappho Phaoni*, v katerem Ovid poetizira zgodbo o Sapphini ljubezni do lepega brodnika, o njegovi nezvestobi in pesničini odločitvi, da se bo iz ljubezenskega obupa vrgla z levkadijske pečine v morje. Pesem *An eine junge Dichterin* evocira Sappfino ljubezensko zgodbo v prvem delu kot prisodobno za splošno idejo o pesnikovi usodi, to idejo razvijeta zatem v miselni formi obe tercini. Vendar pa že posamezni detajli, s katerimi Prešeren povzema zgodbo o Sappfinem samomoru, opozarjajo na to, da je prevzel motiv prek Grillparzerjeve tragedije, ne pa iz Ovida ali kakega drugega, manj znanega ali pomembnega vira.<sup>5</sup> Da bi imel v rokah knjižno izdajo Grillparzerjeve drame, ni dokazov, toda res je, da je bila v letih 1821 — 1828, ko je Prešeren s presledki študiral na Dunaju pravo, *Sappho* bolj ali manj stalno na sporedu dunajskega Burgtheatra, vsekakor pa v letu 1823 in 1827;<sup>6</sup> ker je bil Grillparzer v tem času deležen velikega priznanja in popular-

nosti, je skoraj nemogoče, da se mladi Prešeren zanj ne bi zanimal. O kakem življenjskem stiku med njima seveda ni sledu; edini posredni stik je bil ta, da sta oba poslušala predavanja o rimski in grški literaturi — seveda v različnih letih — na dunajski "filozofiji" pri profesorju Josefu Antonu Steinu. Toda bolj od teh zunanjih dejstev so za razmerje med Prešernovim sonetom in Grillparzerjevo tragedijo pomembne zveze, ki jih je mogoče odkrivati v samih besedilih.

Grillparzer je v svoji tragediji dal apokrifni zgodbi o Sapfi in Faonu čisto nov pomen s tem, da je vanjo vgradil témo nasprotja med umetnostjo in življenjem, témo njune apriorne nezdružljivosti in pa témo tragične krivde, ki si jo nakoplje umetnik, ko hoče to nasprotje samovoljno obiti in preseči v sintezo umetnosti in življenjske sreče. Novost Grillparzerjeve preinterpretacije prvotnega motiva je bila prav ta, da v Ovidovi elegijski obdelavi Saffine ljubezenske nesreče ni bilo še nobenega sledu konflikta med poezijo in življenjem, kar je seveda naravna posledica dejstva, da je postala takšna tematizacija mogoča šele od evropske predromantike naprej. Za Prešernov prevzem Saffinega življenjsko-ljubezenskega motiva je odločilna prav takšna tematizacija, to pa je očitno znamenje, da ga ni prevzel iz Ovida ali kakega drugega tradicionalnega vira, ampak neposredno iz Grillparzerja. Motiv in téma njegovega soneta se torej gibljeta na ravni, kamor ju je postavila domišljija romantične dobe.

V sonetu *An eine junge Dichterin* je sicer na prvi pogled opaziti tudi čisto konkretne motivne, stilne in besedne podrobnosti, ki razločno kažejo na zvezo z Grillparzerjevo tragedijo. V sonetu se dvakrat pojavi pojem "poti" — najprej v zvezi "des Ruhmes Pfad" in zatem še "der Liebe Pfad". Pri Grillparzerju se značilna metafora za življenje glasi "Pfad des Lebens" ali tudi "dieses Lebens rauhe Pfade".<sup>7</sup> Toda najznačilnejši motivni drobec, ki prihaja Prešernu iz Grillparzerjeve tragedije, sta oba simbola za umetnost in življenje — "Lorbeerreis" in pa "Myrtenkranz". V drugem prizoru prvega dejanja Grillparzerjeve igre si Sapfo svoje prihodnje življenje ob Faonu predstavlja takole:

An seiner Seite werd' ich unter euch  
Ein einfach, stilles Hirtenleben führen,  
Den Lorbeer mit der Myrte gern vertauschend...<sup>8</sup>

Medtem ko se podoba mirte kot simbola za življenje in zlasti za ljubezen pojavi samo na tem mestu, pa je lovorov venec Grillparzerju skoz celo tragedijo na mnogih mestih simbol poezije in posebne pesnikove vrednosti. Prešeren uporabi oba pojma v isti funkciji in s posebej poudarjenim pomenom v zadnji kitici svojega soneta, ko pravi:

Dir winkt der Liebe Pfad, bestreut mit Rosen,  
Der Myrtenkranz, der harret deiner, lange  
Nicht nach dem Lorbeerreis, dem freudenlosen!

Seveda so v Prešernovem sonetu še drugi elementi, ki bi jim lahko iskali vzporednice v Grillparzerjevi *Sappho*. Prva kitica govori o pesnikovi posebni odvisnosti od bogov, češ da ga v pesnjenje žene posebna božja sila — "vom innern Gott getrieben"; tudi Grillparzer na več mestih, najjasneje v Saffini poslovlilni pesmi s konca petega dejanja poudarja, da so ji pesniški talent in slavo poklonili bogovi; podobno je z motivom Saffinega samomora — tako kot se njena usoda v Grillparzerjevi tragediji sklene s samomorom, tako vidi tudi Prešeren v drugi kitici soneta nujen sklep pesnikove obsojenosti na življenjsko nesrečo v samomoru.

Vendar je že iz teh podobnosti mogoče razbrati ne le Prešernovo odvisnost od Grillparzerja, ampak tudi drugačnost njegovih stališč, ob kateri je mogoče govoriti že kar o bistveni preinterpretaciji Grillparzerjevih nastavkov. Zveza med pesniškim poklicem in "bogom" je pri Prešernu razumljena kot notranji gon, se pravi kot nekaj neogibnega, od posameznikove svobodne volje neodvisnega, medtem ko je pri Grillparzerju iz mnogih formulacij mogoče razbrati, da so bogovi naklonili Sapfi pesniški talent, inspiracijo, zmožnost izpovedovanja in ji kot nagrado za vse to zagotovili slavo, da pa je bil njen pesniški razmah odvisen tudi od nje same, njene vneme za urjenje v pesniški večščini, se pravi od volje in zavestnega hotenja biti pesnik. Že v tej razliki se razodeva na videz sicer majhna, dejansko pa odločilna posebnost Prešernovega razumevanja ne le pesniškega poklica, ampak življenja in sveta nasploh. Podoben premik je mogoče opaziti v njegovi osmislitvi Sapfinega samomora. V zadnjem dejanju Grillparzerjeve tragedije se Sapfino strmoglavljenje s pečine v morje prikazuje kot zmagoslavna odpoved življenju, kot očiščenje in poveljanje, saj se s tem vrača k bogovom, v višji svet, iz katerega je izšla in ki mu še zmeraj pripada. V osmem verzu Prešernovega soneta "(mag) Der Tod auch *deiner* harren in den Wellen", kjer se na kratko omenja Sapfina smrt, o vsem tem ni več nobenega sledu. Samomor je tu prisposoba za pesnikovo življenjsko katastrofo, razumljen je kot nujen sklep njegove tragične eksistence, ne pa kot triumf nad življenjem, kot manifestacija zavesti o višji pesnikovi poklicanosti, o avtonomnosti in vrednosti, ki se potrđita ravno s svobodno odločitvijo za smrt.

Že teh nekaj razlik opozarja na to, da pri Prešernovem prevzemu Sapfinega motiva prek Grillparzerjeve tragedije zares ni šlo za preprosto adaptacijo, ampak za transformacijo, ki nosi s sabo širše, globlje in daljnosežne posledice. Upoštevanja vredno je že dejstvo, da je Prešeren motiv prenesel iz dramskega medija v liriko in mu prav s tem dal splošno veljaven, eksemplaričen in že kar parabolichen pomen, tako da je Sapfina usoda postala veljavna prisposoba za pesnika nasploh, ne samo za individualni Sapfin ali Prešernov lastni primer. V Grillparzerjevi tragediji je problem nasprotja med umetnostjo in življenjem, ki tematizira Sapfino usodo, sicer sam na sebi splošen, vendar je način, kako se v dramskem dogajanju ta problem odpre, zaplete in razreši, umerjen predvsem po Sapfini konkretni osebi, saj sicer ne bi mogla postati individualna junakinja tragedije. Vendar gre v tej različnosti šele za razliko med lirsko in dramsko vrsto literature, ne pa za razliko, ki bi bila zares bistvena; ta se odpre šele ob primerjavi, kako pojmuje problem pesnikove usode Grillparzer in kako ga razume Prešeren.

Prešernovo pojmovanje je seveda nadaljevanje formulacij, ki jih je zapisal že leta 1834 v *Glosi* in ponovno v zaostreni obliki leta 1838 v pesmi *Pevcu*. V obeh tekstih je razglasil pesnika za apriori nesrečno eksistenco. Kljub pesniški slavi ali pa ravno zaradi nje ga spremljajo stalna življenjska prikrajšanost, ogroženost, obup in resignacija; vse to je nujen atribut njegovega pesniškega poklica. Vendar tega pojmovanja v *Glosi* in *Pevcu* še ni docela izdelal, pač pa je ravno pesem *An eine junge Dichterin* njegova končna, jasna in v mnogih pogledih radikalna dopolnitev. V ta namen se mu je kot iztočnica ponudila Grillparzerjeva tragično-dramska obdelava Sapfinega motiva, sprejel jo je z namenom, da jo priredi svoji posebni ideji o pesniku in jo v tej smeri posploši, pa tudi zaostri.

Primerjava Grillparzerjeve *Sappho* in Prešernovega soneta pokaže iz te perspektive vrsto bistvenih razlik, ki iz ideje pesnika segajo v njeno moralno, duhovno in metafizično utemeljenost; ta pa se zdi v Prešernovem sonetu bistveno premaknjena v drugačno vizijo človeškega,

morda celo življenja in sveta kot celote. Grillparzer je Sapfin motiv interpretiral s pomočjo ideje o dveh različnih svetovih — svetu umetnosti in svetu življenja. Prvi je idealen, utemeljuje se v nadempiričnih idejah, spada v območje duha, njegovo bistvo je lepota; drugi je realen, zasnovan v empiriji, ki je stvarno konkretna in po svoji posebni konstituciji čutna. Gre za dualizem, ki ga seveda zgodovinsko-razvojno moramo izvajati iz Schillerjevega zarisa življenjsko-estetskega sveta, oziroma iz Kantove filozofije, ki je takšnemu dualizmu dala metafizično-ontološko podlago. Med obema svetovoma je pri Kantu in Schillerju seveda možnost mediacije ali celo možnost presežne sinteze; pri Grillparzerju se njegova antinomičnost zastruje v nasprotje, znotraj katerega sicer lahko koeksistirata, ne moreta se pa združiti v višjo celoto. Sapfina usoda se prevesi v tragičnost prav zato, ker je poskusila svojo umetnost dopolniti z življenjsko srečo, a jo je ta poskus obremenil s tragično krivdo pred drugimi ljudmi; kot rešitev iz tragične dileme, v kateri se je znašla, se ji je ponudila odpoved realnemu svetu življenja, vendar pa tudi to še ni bilo zadostno za ponovno uveljavitev dostojanstva in vrednosti idealnega sveta, ki mu je po svoji pesniški ideji pripadala. Od tod je v Grillparzerjevi tragediji potekla nužnost, da se Sapfin samomor spremeni v heroično dejanje, v poveljane pesniške osebe in ideje, kar seveda pomeni, da mora pesnik vztrajati v višjem svetu umetnosti in s tem uveljavljati nadmočnost duha nad vsem empiričnim. Odpoved življenju je pogoj, da se lahko uveljavi umetnostni ideal.

V Prešernovi interpretaciji Sapfinega problema je poleg motivnih detajlov, ki so vidni na prvi pogled, opaziti globljo strukturno razliko. V sonetu *An eine junge Dichterin* celota ni zgrajena na dualizmu, kakršnega je v svoji tragediji uveljavil Grillparzer, kot dvojnost življenja in umetnosti, empirične eksistence in intelegibilnega sveta nadčutne idealnosti, ki proseva skoz medij umetnosti. Namesto takšne dvojnosti Prešeren uvaja drugačno dualistično delitev človeškega sveta. Pesnik, ki ga tudi Prešernu pooseblja Sapfo s svojo pesniško slavo in hkratno ljubezensko nesrečo, ni postavljen v nasprotje z življenjem kot takim, ampak v nasprotje z življenjem običajnih, nepesniških ljudi. Prešernov svet ni razcepljen na nezdržljivi sferi umetnosti in življenja samih na sebi, kot da je pesnik pridvignjen v svet čiste umetnostne idealnosti, običajni človek pa potopljen v sfero nečiste empirije, ki sili posameznika v interesne spore in s tem v nemoralnost, kar se zgodi Grillparzerjevi Sapfi, ki se v idealni svet lahko vrne šele z očiščenjem tragične krivde, in za ceno življenja. Pesnik v Prešernovem sonetu ni več bitje, ki mora živeti onstran življenja samó za umetnost in iz umetnosti, ampak je prav tako postavljen v sámo življenje, vendar v življenje, ki je posebno, izjemno, predvsem pa vnaprej določeno, tj. predestinirano. Pesnik je po svojem bistvu določen za nesrečno življenje, zlasti za nesrečo v ljubezni, kar pomeni, da ni izločen iz življenja po zakonih Grillparzerjevega dualizma, ampak obsojen na življenje posebno nesrečne in tragične vrste. Takšno življenje je sestavni del njegove pesniške eksistence, kar si smemo razlagati verjetno tako, da je ravno zaradi svoje posebne pesniške občutljivosti, razvnetosti in obdarjenosti nesposoben v običajnih življenjskih položajih reagirati drugače, kot da s svojim obnašanjem, ravnanjem, ljubezensko strastjo neogibno kliče nadse "nesrečo"; kar je mogoče seveda razumeti tudi tako, kot da mu takšna "nesreča" povratno postaja nepogrešljiv navdih za pesniško ustvarjalnost. Pesnikovo nesrečno življenje torej ni nasprotje njegovi pesniški umetnosti, ampak je prav narobe pogoj, pravzaprav element in medij, v katerem pesnik kot pesnik edino lahko eksistira. To seveda ne pomeni, da se pesnik s svojo "condition humaine" mora in more sprijazniti; prav narobe, čuti jo kot

svoje usodno breme, kot življenjsko tragedijo in katastrofo, ki se ji ne dá ubežati v svet čiste umetnosti. Celo samomor bi mu ne mogel dati odrešitve, saj bi bil samo dopolnitev življenjskega obupa, ne pa heroično dejanje očiščenja, dvig v svet božanskega, kot ga zmore Sapfo v Grillparzerjevi tragediji. Pesnik, kot ga razume Prešeren, se docela zaveda svoje drugačnosti od sveta običajnih ljudi, ki živijo svobodno, ker se jim življenje ne ravna po apriorni določenosti pesnikove eksistence, ampak zgolj v skladu z večjo ali manjšo življenjsko sposobnostjo. Čeprav torej sonet *An eine junge Dichterin* izhaja iz Grillparzerjeve obdelave Sapphine usode, se Prešernovo razumevanje temeljnega pesnikovega problema bistveno razlikuje od Grillparzerjevega.

Razliko med enim in drugim je mogoče zvěsti na nasprotje med svobodo in determinizmom. Grillparzer koncipira v svoji tragediji pesnika kot bitje, ki iz svobodne volje določa svoje razmerje do življenja, nosi pa tudi odgovornost za posledice, ki jih te odločitve prizadevajo njegovi pesniško-duhovni identiteti in integriteti. V Prešernovi koncepciji pesnik takšne svobode nima; s tem da je pesnik, je že tudi določen za čisto določen tip življenja; pa tudi o tem, da je pesnik, ne odloča sam, ampak ga je v to izvolila usoda. Namesto svobode je torej poglavitno načelo njegove eksistence determinacija ali celo fatalizem. To, da je v življenju nesrečen, ni zunanje naključje, ampak notranji zakon, določilo, nujnost njegove posebne konstitucije, apriorno bistvo njegove narave. V njegovem obstoju deluje torej kavzalna zveza — ker je pesnik, mora biti življenjsko nesrečen, ne pa morda narobe.

Opisane razlike so takšne, da v njih ni mogoče videti samo nebistvene odmike od modela, ki ga je ob Sapphini pesniški usodi formuliral Grillparzer. V Prešernovem primeru gre za posebno koncepcijo pesnikovega razmerja do življenja oziroma razmerja med umetnostjo in realnostjo. Ta problem je bil seveda na začetku 19. stoletja splošno evropski in je po svoji historični vsebini romantičen, kar pomeni, da je bil mogoč šele z novo postavitvijo novoveške subjektivitete od predromantike naprej, zlasti s formulacijami, ki jih je dobila v Goethejevem *Wertherju* in *Torquatu Tassu*. Grillparzerjeva *Sapfo* je ena od mogočih interpretacij splošnega evropskega problema, medtem ko je Prešernova tematizacija v sonetu *An eine junge Dichterin* spet nekoliko drugačna transformacija evropskega modela romantične pesniške subjektivitete. Od tod se pa že odpira tudi možnost interpretacije razlik, ki jih je Sapfin motiv doživel pri Grillparzerju in Prešernu.

Najenostavnejša razlaga njune različnosti se ponuja na ravni individualnopsiholoških razlik, kar pomeni, da bi morali posebnosti Grillparzerjevega in Prešernovega pesniškega modela pojasnjevati genetično iz njune biografije oziroma psihologije, upoštevajoč tako tisto, kar je njunima osebnostma skupno, kot tudi tisto, kar jima je posebno. Problematičnost te razlage je dvojna. Na empirični ravni je težava v tem, da je podobnost med biografijama in psihološko-socialnimi lastnostmi obeh pesnikov — od njune pravne izobrazbe in težav s cenzuro prek melanholično-depresivnih stanj in erotičnih frustracij do samomorilskih nagnjenj — precej, tako da se zdijo razlike manj tehtne, vsekakor pa premajhne, da bi lahko pojasnile bistveno različnost njunih koncepcij pesniške usode. Načelno bi pa bila takšna biografsko-psihološka interpretacija problematična, ker bi razlike, ki obstajajo v literarno-fiktivnem svetu poezije, zvajala na različnosti realno-empiričnih oseb, kar se zdi nedopusten preskok iz nečesa empirično posebnega v splošno, inteligibilno in bistveno.

Zato se je iz individualne psihologije potrebno obrniti k drugačnim interpretacijskim modelom, ki posamezno lahko subsumirajo pod teo-

retično podprte, izoblikovane in sistematizirane pojme. V tej smeri se ponuja najprej tipološki pristop, na primer v obliki, kot ga je s svojo tipologijo svetovnih nazorov leta 1911 formuliral W. Dilthey.<sup>9</sup> Po njegovi tipološki sistematiki bi bilo mogoče razvrstiti Grillparzerjevo in Prešernovo pojmovanje pesnikovega razmerja do umetnosti in življenja v dvoje različnih tipov svetovnega, metafizičnega in tudi umetniškega videnja sveta. Grillparzerjevo razmerje do človeškega v umetniškem in umetniškega v človeškem bi nedvomno sodilo v območje t. i. "idealizma svobode", zasnovanega na dualizmu duha in narave, ki omogoča posamezniku svobodno odločitev in dvig nad golo čutnost empirične stvarnosti. Nasprotno bi bilo Prešernovo razumevanje pesnikove hkratne predeterminiranosti za poezijo in pa njegove podvrženosti naključnostim čutnega sveta potrebno postaviti v območje t. i. "objektivnega idealizma", kot ga določa Dilthey, ali celó skrajnega "naturalizma", ki zaseda v Diltheyevi tipologiji tretje mesto, morda pa kar na prehod med obema. S tem bi se izkazalo, da sta Grillparzer in Prešeren oba enako izšla iz romantično postavljenega vprašanja o pesniku kot nosilcu razkola med stvarnostjo in idealnostjo, da pa sta ga izoblikovala različno zaradi svoje pripadnosti dvema nasprotnima, konstantnima tipoma človekove duhovne eksistence. Ta interpretacija ima prednost, da zajame različnost Grillparzerjevih in Prešernovih koncepcij v strogo razmejene in shematično jasne pojme, vendar pa zaradi abstraktne splošnosti ne more pojasniti njune različnosti, saj ta nastaja in se konstituira vendarle znotraj psihološko, socialno ali historično konkretnega sveta. Treba jo je torej razložiti tako, da Diltheyevo tipološko razčlenitev prevedemo v jezik drugih ved, njeno abstraktno shematiko pa nadomestimo z mrežo sodobnejših kategorij.

Prvi način konkretnejše interpretacije bi lahko bil psihoanalitičen, to pa tako, da se v horizont problematike, kot jo na ozadju romantičnega pojma pesnika vidita Grillparzer in Prešeren, uvede kategorialni aparat osebnostnih instanc, ki jih Freud imenuje Ono, Jaz in Nadjaz (Id, Ego in Superego). S tega stališča se v Grillparzerjevem razumevanju pesnika, ki si z vstopom v življenje nakoplje tragično krivdo, ta pa je posledica apriorne nezdržljivosti pesnikove normativne ideje in potreb čutnega življenja, pokaže predvsem konflikt med sfero nezavednega in normativno instanco Nadjaza; v Sapfinem primeru je problem v tem, da je Jaz kot kontrolna funkcija osebnostne celote dopustil nekontrolirano uveljavitev impulza, ki je s stališča norme neadekvaten in ogroža veljavo Nadjaza; iz takšnega položaja izhaja občutek krivde, ki mu je mogoče odpomoči samo tako, da se Jaz dvigne nad nezavedno in se uskladi z normativnostjo Nadjaza, pa čeprav za ceno posameznikove eksistence. Prešernova interpretacija istega problema je nekoliko drugačna: iz njegovega prepričanja, da je pesnikova usoda neogibno povezana z življenjsko nesrečo, je mogoče razbrati, da se pesnikov Jaz sicer podreja normi, tj. apriorni veljavnosti pesniškega poklica, centriranega v Nadjazu, vendar se takšno priznavanje norme povezuje z muko nezavednega, tj. s trpljenjem Jaza, ki nezavednih impulzov ne more niti potlačiti niti prevladati, ampak jih ohranja v latentnem stanju, ki je stanje "nesrečnega", na neprestano trpljenje obsojenega Jaza, ujetega v razpetost med enako veljavne nujnosti in norme. Subjekt je v tem primeru enako odvisen od norme in svoje lastne nagonskosti, zato je brez možnosti, da bi se odločil za eno ali drugo in s tem premagal svojo apriorno determiniranost.

Čeprav se zdi psihoanalitična razlaga Sapfinega motiva v Grillparzerjevi in Prešernovi tematizaciji povsem mogoča, je pa njen rezultat vendarle preveč abstrakten, brez povezave s psihosocialnim in zlasti historičnim modelom stvarnosti, da bi lahko veljal za zares adekvatnega.



S tega stališča se pokaže za nujno, da temelje Grillparzerjeve in Prešernove različnosti, ko tematizirata nasprotje med pesnikom in empiričnim življenjem, razumemo tudi iz duhovnih, metafizičnih, filozofskih, teoloških in še drugih temeljnih kulturnih zasnov njunega historičnega časa. Grillparzerjeva varianta, ki priznava pesniku utemeljenost v idealnem svetu poezije in od tod izvaja možnost, da se dvigne nad empirično čutnost, izhaja nedvomno iz Kantovega razločevanja intelecibilnega sveta apriornih postulatov uma in empirično kavzalnega sveta, kar pomeni, da v takšnem dualističnem zarisu resničnosti obstaja tudi možnost svobode, dviga nad golo čutnost in s tem premage njenih determinizmov. Dejstvo je, da je Grillparzer v tragediji *Sappho* vsebinsko in formalno izhajal iz weimarske klasične dramatike, zlasti iz Goethejevega *Torquata Tassa* in *Ifigenije na Tavridi*, pa tudi iz Schillerjeve *Devic Orleanske*, v teh pa je kot bistven ferment delovala misel Kantovega transcendentalnega idealizma oziroma njegovih odsevov v kulturi nemškega klasičnega idealizma.<sup>10</sup> V Grillparzerjevem primeru se je ta kultura očitno spajala s tradicijo jožefinskega racionalizma in s tem dobivala specifično avstrijske poteze. Prešernovega pojmovanja, ki poudarja determiniranost pesnikove usode v empirični čutnosti, hkrati pa tudi pesniku naloženo poslanstvo razume kot predestiniranost, ki ji ni mogoče uiti, se seveda ne da izvajati iz kantovske misli ali njenega širšega kulturnega konteksta. Namesto svobode kot regulativne ideje pripada v Prešernovem pojmovanju osrednje mesto ideji determinacije ali še bolje predestinacije; namesto aktivne izbire se kot modus človeške eksistence uveljavlja pasivna podrejenost silam, ki so izven posameznikove svobodne odločitve, bodisi da ga določajo od zunaj ali od znotraj. Pravzaprav gre v Prešernovem pogledu na pesnika za dvojno predestinacijo — najprej za to, da je pesnik predestiniran za pesniško eksistenco, in zatem še tako, da je ravno kot pesnik predestiniran za življenjsko nesrečo. To pojmovanje je v primerjavi z Grillparzerjevo koncepcijo težje izvesti iz širšega duhovnozgodovinskega, filozofskega ali teološkega koncepta, ker pač v Prešernovem času na Slovenskem — vsaj tako se zdi na prvi pogled — ni mogoče zaslediti nobenega zares pomembnega, širšega gibanja takšne vrste, da bi se ga dalo spraviti v zvezo s pogloblitimi karakteristikami Prešernove deterministične zamisli pesniškega obstoja. Seveda bi utegnili pomisliti na odmeve francoske senzualistične in materialistične filozofije 18. stoletja z njenim determinizmom, vendar je problem v tem, da na Slovenskem v Prešernovem času takšna filozofija ni bila več aktualna, pa tudi ne popularna, poleg tega bi pa determiniranost, ki jo vsebuje Prešernov pogled na pesnikovo usodo, le težko spravili v zvezo z mehanističnim materializmom, saj gre pri Prešernu za izrazito duhovno obliko determinacije, za bistvo pesniške eksistence, ki se po apriorni usojenosti uveljavlja v pesnikovem življenju kot višja sila, neodvisna od njegove volje in hkrati drugačna od preprostega materialnega mehanizma. Edina kulturno-duhovna struja, ki je v tem času obstajala v slovenskih deželah in bi jo na tej ravni lahko vsaj hipotetično spravili v zvezo s Prešernom, je janzenizem.<sup>11</sup> Ta je bil v času Prešernove mladosti — od 1800 do 1820 — pogloblitna sila verskega, moralnega in celó kulturnega življenja na tedanjem Kranjskem. Znano je, da je bil Prešeren po letu 1830 s Čopom vred nasproten janzenističnim napadom na posvetno slovensko kulturo, literaturo in poezijo. Pri tem pa ni mogoče izključiti možnosti, da je usedlina janzenistične religioznosti, v svojih belgijskih in francoskih izvirih povezane z Avguštinovim naukom o izvirnem grehu in milosti, vendarle obstajala v Prešernovem duhovnem življenju bolj ali manj prikrito, pa vendar latentno od zgodnje mladosti naprej, tako kot se je v Grillparzerju kot dediščina po očetu ohranjala

miselnost razsvetljenstva, racionalizma in jožefinizma. Janzenistični pojem kristjana je temeljil na predstavi o globlji odvisnosti človekove narave od prvotne grešnosti človeškega rodu in na ideji o vnaprejšnjem človekovem zveličanju ali pogubljenju, tj. o predestinaciji.<sup>12</sup> Prešernovo vero v vnaprejšnjo posameznikovo določenost za pesnika, s tem pa tudi za nesrečno eksistenco, smemo imeti za sublimirano in sekularizirano obliko avguštinskega nauka o predestinaciji. Takšno hipotezo je mogoče podpreti s historičnimi dejstvi. Janzenistično nagibanje k nauku o predestinaciji sicer na Slovenskem dogmatično ni bilo uveljavljeno, ker je janzenizem v vseh deželah takratne Avstrije ostajal doktrinalno neizrazit, vendar je bilo implicite navzoče v moralni praksi, strogosti in disciplini tudi slovenskih janzenistov. Zveza s Prešernovo predstavo o pesnikovi predestiniranosti je mogoča, če v tej predstavi prepoznamo sekularizirano sublimacijo v otroštvu doživete janzenistične moralno-duhovne atmosfere. Prešernova strica in stari stric po očetu so bili duhovniki, vsaj dva sta bila janzenistično usmerjena, pri enem je Prešeren preživel svoja prva šolska leta, zvezo z njim je ohranjal še v dijaških in študentskih letih; toda tudi v materinem sorodstvu je bilo več duhovnikov, od teh je bil vsaj eden izobražen janzenist, bralec spisov sv. Avguština.<sup>13</sup> Od tod pa do domneve, da je bila Prešernova družina pobožna v janzenističnem duhu, ni daleč, vendar ta moment doslej ni zbujal posebnega interesa prešernoslovcev. Upoštevanja vredna je še možnost, da je bil tudi domači župnik Franc Christianus janzenist, poleg tega precej izobražen. Od tod se zdi verjetna teza, da lahko prvine predestiniranosti v Prešernovem razumevanju Sappfinega pesniško-življenjskega problema izvajamo duhovnozgodovinsko iz skrivnih, samemu Prešernu nezavednih zvez z janzenističnimi usledinami mladostnega verskega okolja.

S tem se različnost Grillparzerjevega in Prešernovega interpretiranja iste motivne podlage premakne v konkretnjšo historično perspektivo, ki pa ohranja v sebi tudi možnost psihoanalitičnih nastavkov. V oporo ji je navsezadnje potrebno dodati še sociološko razsežnost, ki naj historično diahronemu pogledu prida še sinhron prerez skoz socialne strukture, iz katerih je rasla takratna kultura v osrčju slovenskih dežel oziroma na cesarskem Dunaju; mednje je seveda treba šteti tudi različnost nacionalnih skupnosti, njihovih form in funkcij. Na takšni sociološki ravni je na prvi pogled opazno, da je bila v Grillparzerjevem in Prešernovem primeru socialna situacija tako zelo različna, da je tudi iz te razlike mogoče pojasnjevati različnost njunih življenjskih, duhovnih in pesniških idej. Grillparzer je izšel iz etabliiranega dunajskega meščanstva, trdno vključenega v socialni, politični, ideološki red jožefinskega in postjožefinskega cesarstva z njegovo civilno-družbeno stabilnostjo in državno-pravno hierarhijo. Po študijah je bil podobno kot Prešeren pravnik, toda za razliko od Prešerna je postal državni uradnik z razmeroma zagotovljeno socialno pozicijo, zaradi svojih dramskih tekstov sicer v sporih s cenzuro, nazadnje tudi s publiko, vendar pa v svoji najuspešnejši fazi, kamor spada ravno tragedija *Sappho*, deležen naklonjene pozornosti plemiških krogov, cesarske hiše in celo Metternicha.<sup>14</sup> V tej življenjski situaciji se ne glede na Grillparzerjeve individualnopsihološke poteze, naravnane v depresivnost, melanholijo in samoizolacijo, kažejo različne poteze urbanega življenjskega sveta, z izoblikovano meščansko pozicijo, ki omogoča posamezniku jasno življenjsko odločanje, izbiro, samostojnost, distanco do sebe pa tudi do socialnega okolja. Takšna socialna stvarnost se sklada s Kantovo idejo samostojne etične osebe, ki naj izbira med idealno normativnostjo in življenjsko empirijo; na tej podlagi terja od človeka moralno avtonomnost v izbiranju med možnostmi, ki so mu v življenjskem svetu na razpolago. Duhovna racionalnost se potrjuje z

organizacijo življenjskega sveta, v katerem naj se ta racionalnost udeja-  
 nja.

Nasprotno temu je bila Prešernova življenjska usoda ob rojstvu po-  
 stavljena v sredo kmečkega, ruralnega, po svojih socialnih in ideoloških  
 stalnicah še močno arhaičnega sveta. Prešernov študij in poznejši poklic  
 — vendar ne v državni službi, ampak v položaju nesamostojnega ad-  
 vokatskega uslužbenca in šele tik pred smrtjo samostojnega advokata —  
 sta ga sicer iztrgala iz tega mladostnega sveta, vendar ga nista mogla  
 bistveno premakniti v novo in trdno socialno okolje, kajti v takratni  
 slovenski življenjski sferi še ni bila razvita prava meščanska družba s  
 profiliranimi socialnimi, političnimi in kulturnimi segmenti, ampak je  
 bilo vse to še tako zelo rudimentarno, da razen Cerkve praktično ni bilo  
 nobene zares postavljene institucije, ki bi omogočala posamezniku av-  
 tonomno socialno, duhovno in moralno eksistenco. Slovenska družba —  
 če je ta naziv bil zanjo sploh že primeren — v kateri je Prešeren eksistirал  
 kot človek in pesnik, je bila ne le prednacionalna, ampak tudi še pred-  
 meščanska, kar pomeni, da je ostajal v nji temeljni eksistencialni vzorec  
 še zmeraj ruralen, arhaičen in prednacionalen, kot ga je poznal kmečki  
 življenjski svet, iz katerega je s Prešernom vred prihajala večina nosilcev  
 komaj nastajajoče slovenske družbenosti. Takšno stanje je lahko argu-  
 ment za tezo, da je bil tudi posameznikov položaj v takšni družbi še  
 predracionalen, nereflektiran in zato usodnostno določen. Takšna social-  
 na konstelacija je bila primerna podlaga za posebno koncepcijo pesniške  
 eksistence, ki si ne lasti racionalne avtonomnosti v obvladovanju sebe in  
 svojega predmetnega sveta, ampak oboje vidi še v nedoločljivi povezavi  
 z višjimi silami Fatuma, Fortune, narojenosti; te posegajo v vse predele  
 pesnikovega življenja, tako v njegovo pesniško funkcijo kot v empirično  
 individualnost. Oboje je v tej koncepciji podložno skupni determinaciji,  
 ki nosi na sebi mnoga znamenja arhaične predestiniranosti.

S tem se razlika med Grillparzerjevo tematizacijo Sapfinega pro-  
 blema in pa Prešernovo preinterpretacijo te teme izkaže kot različnost  
 dveh raznorodnih duhovnozgodovinskih, socialnih in nacionalnih kon-  
 stitucij, ki sta se srečali ob skupnem romantičnem problemu pesniške  
 eksistence, a sta to srečanje fiksirali vsaka na svoji posebni ravni.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Carniola, 1. julija 1844, št. 53, str. 211. — Sonet je tu citiran po objavi v *Zbranem delu II.*, Ljubljana, 1966, str. 106. Glasi se:

Fühlst du Begeist' rung dir den Busen schwellen,  
 Vom inner'n Gott zum Dichten dich getrieben,  
 Dann ist dir wahrlich keine Wahl geblieben,  
 Du musst dich Sapphos Gilde zugesellen.

Musst wandeln ihn, des Ruhmes Pfad, den hellen;  
 Mag bleiben unerhört des Mädchens Lieben,  
 Mag auch darob dein Lebensglück zerstieben,  
 Der Tod auch deiner harren in den Wellen.

Doch fühlst du dich frei von solchem Drange,  
 Dann greife du nach glücklicheren Loosen,  
 So lang das Jugendroth umfließt die Wangen.

Dir winkt der Liebe Pfad, bestreut mit Rosen,  
 Der Myrtenkranz, der harret deiner, lange  
 Nicht nach dem Lorbeerreis, dem freudenlosen!

<sup>2</sup> Prim.: F. Kidrič, *Novi dokazi za sodbo, da je Prešernova "Eine junge Dichterin" iz leta 1844.* — *Luisa Crobath*. LZ, 1934, str. 54—57.

<sup>3</sup> Tematsko interpretacijo soneta je mogoče najti v delih: J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, Ljubljana, 1966, str. 202 — 203; B. Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo II*, Ljubljana, 1977, str. 235 — 236.

<sup>4</sup> Prvi je opozoril na zvezo med Grillparzerjevo Sappho in Prešernom I. D. (Ivan Dolenc) v članku *Grillparzerjeva Sappho in Prešeren* (Jezik in slovstvo, 1958—1959, str. 84—87), natančneje analizo te zveze je najti v knjigi J. Kosa *Prešeren in evropska romantika* (Ljubljana, 1970, str. 98—99). Pričujoči prispevek nadaljuje to analizo v smeri primerjalnozgodovinske interpretacije, ki naj odkrije globlje razsežnosti problema.

<sup>5</sup> Za usodo Saffinega motiva v svetovni literaturi prim. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1976<sup>4</sup>.

<sup>6</sup> Prim. podatke o repertoarjih Burgtheatra v delu *175 Jahre Burgtheater, 1776 — 1951*, Wien, b. 1.

<sup>7</sup> Franz Grillparzer: *Sappho*, Stuttgart, 1900, str. 37, 78.

<sup>8</sup> N. d., str. 31.

<sup>9</sup> W. Dilthey: *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*. V: *Gesammelte Schriften*, VIII. Stuttgart — Göttingen, 1960.

<sup>10</sup> Prim.: J. Nadler, *Franz Grillparzer*, Wien, 1952; J. Müller, *Franz Grillparzer*, Stuttgart, 1963; G. Baumann, *Franz Grillparzer, Dichtung und Österreichische Geistesverfassung*, Frankfurt am Main — Bonn, 1966; W. Naumann, *Franz Grillparzer, Das dichterische Werk*, Stuttgart etc., 1956, 1967<sup>2</sup>; G. Schäble, *Franz Grillparzer*, Velber bei Hannover, 1972<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> Prim. razpravi J. Grudna *Pričetki našega janzenizma in Janzenizem v našem kulturnem življenju*, objavljeni v Času, 1916, str. 121 — 137, 177 — 194.

<sup>12</sup> Prim.: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, III. Band (geslo *Jansenismus*), IV. Band (geslo *Prädestination*), Tübingen, 1929 — 1930.

<sup>13</sup> F. Kidrič: *Prešeren 1800 — 1838*, Ljubljana, 1938, str. 18 — 19; A. Gspan: *Prešeren (rod)*, v: *Slovenski biografski leksikon*, 8. zv., Ljubljana, 1952.

<sup>14</sup> Za presojo karakteristik Grillparzerjeve osebnosti je poleg del, naštetih v opombi 10, potrebno upoštevati še zlasti delo H. Politzerja *Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien — München — Zürich, 1972.

Byrona so večinoma prevajali v slovenščino pomembni slovenski literati. Privlačile so jih predvsem pesnitve, a ne toliko same po sebi kolikor zaradi iskanja ustrezne oblike za izvirno verzno povest (Prešeren) ali zaradi dokazovanja, da je prevajanje manj zahtevno kakor izvirno pesnjenje (Stritar). Zato Prešeren (Parizina, 1833, celotna objava 1866) in Stritar (Mazepa, 1868) svojih sicer posrečenih, zvestih prevodov nista dokončala, Vesel-Koseski (Mazepa, 1868) pa je skušal združiti prevod in izvirno pesnitev. Zato je Byronovo besedilo nerodno prevedel in svojevolsjno razširil v oblikovnem in vsebinskem pogledu. Vsi trije obravnavani prevodi so torej kot prevodi, tj. kot rekonstrukcije izvirnika neustrezni, dokazujejo pa, da so pesniki in kritiki ob Byronovih delih sredi 19. stoletja reševali nekatera pereča vprašanja slovenske književnosti in njenega razumevanja.

Dvestoletnica rojstva lorda Byrona (1788—1824) je bila priložnost za ponovno inventuro in presojo interakcij tega odmevnega angleškega romantika z literaturami številnih, zlasti evropskih narodov (prim. Hoffmeister, 1983). Beograjski Institut za književnost i umetnost je ob tej priložnosti pripravil presenečenje — objavil je monografijo I. M. Petrovića *Lord Bajron kod Jugoslovena* (Petrović, 1989), ki jo je avtor napisal že pred letom 1930.

Petrović je v tem delu zajel tudi slovensko gradivo in upošteval stališča slovenskih literarnih zgodovinarjev, kolikor so bila znana do takrat, ko je monografijo dokončal (prim. Stanovnik, 1990). Za stoletno obdobje, približno od 1825 do 1925, je torej tudi Petrovićeva podoba "Byrona pri Slovencih" najbolj izčrpna, kar jih je nastalo dotlej, ker je pač edina svoje vrste. Mimo Petrovićevega dela, ki do lani ni bilo dostopno, so posamezne vidike ali segmente byronizma obdelovali še številni slovenski literarni zgodovinarji in prešernoslovci od Kidriča (Kidrič, 1938) in Slodnjaka (Slodnjak, 1952) do Legiša (Legiša, 1959) in Paternuja (Paternu, 1976, 1977); posebno pomembne pa so Kosove raziskave Byronovih sledov v slovenski literaturi, zlasti pri Čopu in Prešernu (Kos, 1970, 1987), in Strojanova razprava o Prešernovem in Menartovem prevodu *Parizine* (Strojan, 1984).

Glede na to bi se lahko zdelo, da je Petrovićevo monografijo treba dopolniti predvsem z obdelavo nezajetega gradiva — sem sodijo zlasti obsežni Menartovi prevodi (Menart, 1975, 1983), pa tudi precej člankov, ki so jih naši publicisti napisali o Byronu od 30. do 90. let. Ker pa je naše literarne zgodovinarje zanimala predvsem aktivna, ustvarjalna recepcija Byronovih del, razpoznavno izražena vsaj kot kakšna reminiscenca v izvirmih verzih slovenskih pesnikov, je prevod kljub pozornosti, ki mu jo posveča Petrović, in kljub Strojanim in Mavrovim utemeljenim prevrednotenjem (Maver, 1989) videti v celotnem sklopu naše byronistike najbolj kontroverzno obdelani segment, potreben dodatne analize.

Kot poseben problemski kompleks se kažejo trije zgodnji slovenski prevodi Byronovih pesnitev oziroma "verznh povesti" — Prešernov fragment *Parizine* (1833), Koseskega celotni, razširjeni, torej prirejeni prevod *Mazepa* (1868) ter Stritarjev odlomek *Mazepa* (1868). Ti niso nastali iz običajnega, najpogostejšega nagiba, tj. želje po predstavitvi tujega literarnega dela domačim bralcem v domačem jeziku. To je bilo sicer običajno tudi na Slovenskem, saj sta v Ljubljani objavljala prevedene pesmi izmenično z izvirnimi npr. "Illyrisches Blatt" in nato v tem pogledu podobno koncipirane Bleiweisove "Novice"; med običajne "posredniške" ali "komunikacijske" prevode spadajo npr. Byronove *Hebrenjske melodije*, ki jih je v celoti poslovenil Franc Jeriša in so druga za drugo izhajale v Bleiweisovih "Novicah" več mesecev leta 1852. Pre-

Majda Stanovnik  
SLOVENSKI  
PREVODI  
BYRONOVH  
PESNITEV  
V 19.  
STOLETJU

šeren, Koseski in Stritar pa so imeli ob prevodih Byrona še druge motive in cilje, povezane s svojim lastnim pesniškim opusom in s svojim položajem na slovenskem Parnasu, tj. s svojim ugledom pri kritikih in bralcih.

### 1. Prešernov prevod Parizine (1833/1866)

Prvi znani slovenski prevod kakega Byronovega dela in po Petrovičevih ugotovitvah tudi eden prvih prevodov v jugoslovanskih književnostih je Prešernov delni, nedokončani prevod pesnitve *Parizina*. Zdi se, da se je tega dela lotil iz več različnih nagibov, ki so se ujeli spomladi leta 1833, takrat, ko se je nenadoma silovito zaljubil v Primičevo Julijo in se je tudi v njegovi poeziji začela "Julijina doba" (1833 — 38), v katero Kidrič uvršča še vrsto sonetov s *Sonetnim vencem* in *Krst pri Savici* (Kidrič, 1936, VI; 1938, CCLVII in dalje).

Posebno pomemben je bil torej emocionalni motiv: Prešernovim razvnetim čustvom je verjetno ustrezala čustvena napetost, ki preveva Byronovo verzificirano pripoved o družinski tragediji na ferrarskem dvoru, zgodbo o siloviti, toda skrivni, skorajda incestni, prepovedani in kmalu nasilno pretrgani ljubezni med Parizino in njenim pastorkom. Prešernu so se v tedanji življenjski situaciji in po prejšnjih izkušnjah lahko zdeli osebno blizu motivi strastne ljubezenske zveze, ki se v svoji silovitosti vzpne nad vse osebne ozire in družbene konvencije, kakor tudi nesrečni konec te ljubezni, in ne nazadnje celo trpljenje prevaranega ljubezenskega partnerja. V Byronovi zgodbi sta mu bila torej najbrž po svoje blizu tako zaljubljenca Parizina in Hugo kakor tudi razočarani mož in oče Azo, vendar ta samo po svojem trpljenju in obupu, ne pa po svoji brutalni, krvavi maščevalnosti. Tega motiva Prešeren v svoji poeziji nima, zato se mu morda Byronov ekstenzivni popis dogajanja po Azovem odkritju zveze med njegovo ženo in nezakonskim sinom, ki obsega večji del pesnitve, ni zdel toliko mikaven, da bi bil prevod dokončal.

Drugi motiv je bil profesionalen, literarno-programski, povezan z njegovimi pesniškimi načrti: prav takrat je namreč želel preiti od krajših, že preskušanih pesniških oblik k novim, daljšim, zlasti pa napisati izviren ep, za katerega je poleg zgodbe iskal tudi primeren verz. Kakor je pred leti, ko ga je prav tako v zvezi z njegovimi načrti zanimala balada, najprej prevedel Bürgerjevo *Lenoro* in šele nato napisal *Povodnega moža*, tako je tedaj prevedel slabo polovico Byronove *Parizine* in nato čez tri leta objavil pesnitev *Krst pri Savici*. Oba prevoda sta mu bila torej priložnost za temeljit preskus tehnike dveh tedaj priljubljenih in tudi zanj osebno privlačnih pesniških oblik. Pri *Parizini* je preskušal uporabnost rimanega jamskega osmerca, za katerega se v *Krstu* nato ni odločil. Da bi si o tem prišel na jasno, mu je zadostovalo približno 200 verzov — ni mu bilo treba prevesti cele, precej dolge, zanj, ki je bil vedno mojster zgoščenega izraza, najbrž sploh preveč razvlečene pesnitve.

Tretji motiv bi utegnil biti literarno-tekmovalne narave, spet podobno kakor pred leti pri prevodu Bürgerjeve *Lenore*. Takrat mu je bil poleg originala dodatni izziv Zoisov rokopisni prevod, ki ga je s svojim hotel prekositi, pri *Parizini* pa ga je mogoče spodbudil k dokazovanju svoje pesniške sprtnosti rokopisni nemški prevod mladega Josepha Emanuela Hilscherja (1806—1837), ki si je v Ljubljani pridobil ugled s prevodi več krajših Byronovih pesmi, objavljenimi v časniku "Illyrisches Blatt". Da je Prešeren poznal ta rokopis, je samo nedokazana predpostavka, ker ne vemo, kdaj je sploh nastal. Hilscherjevo *Parizino* je namreč šele postumno objavil njegov rojak August Frankl (prim. Hilscher, 1840).

Frankl v predgovoru k prijateljevi zbirki izvorne in prevedene poezije navaja dokaze, da je Hilscher občudoval Byrona z nezmanjšanim žarom

vse do konca svojega kratkega življenja in želel svoje prevode objaviti zbrane v knjigi, za katero pa se mu ni posrečilo najti založnika. Ker je več Byronovih pesmi prevedel in objavil v letih 1829—32, ko je živel v Ljubljani, je mogoče takrat prevedel tudi *Parizino* in dajal rokopis brati znancem, med njimi morda Prešernu. Toda ne glede na to, ali je Prešeren ta prevod *Parizine* poznal ali ne, so že Hilscherjevi drugi prevodi, objavljeni v "Illyrisches Blatt", ustvarili pri nemških in slovenskih bralcih raven pričakovanja, ki jo je Prešeren moral upoštevati kot merilo.

Hilscherja je Petrovič ustrezno predstavil kot pravega byronista, človeka, ki je Byronova dela občudoval brez pridržka in jih prevajal iz čistega navdušenja. Neustrezno pa je o njem zbudil vtis, da je bil pri prevajanju nasploh samovoljen in je izvornike prirejal. To sodbo je oprl na spremembe naslovov, ki si jih je Hilscher dovolil pri svojem nemškem prevodu *Hebrejskih melodij*, po njem pa jih je po splošnem prepričanju povzel v slovenskih prevodih Franc Jeriša (Jeriša, 1852; Petrovič, 1989, 20 — 21). Vprašanje pa je, ali ta dokaz zadostuje za posplošeno oceno. Dejstvo, da Frankl prevoda *Hebrejskih melodij* ni uvrstil v postumno izdajo Hilscherjevih pesmi, bi lahko zbudilo domnevo, da ga je izločil zato, ker spada med Hilscherjeve manj posrečene prevode. Dejansko pa ga Frankl ni sprejel v knjigo zato, ker je edini med Hilscherjevimi prevedenimi in izvirnimi deli že izšel v knjižni obliki (1835 pri Blasniku v Ljubljani, na prevajalčeve stroške); vse drugo je bilo objavljeno v ljubljanskem "Illyrisches Blatt" ali v milanskem "Deutsches Echo" ali pa je ostalo v rokopisni zapeščini.

Franklovo prepričanje, da so Hilscherjevi prevodi odlični, je obveljalo tudi pozneje. Petrovič (1989, 65) navaja Murkovo mnenje, da je Hilscher "Byronove poezije celo izvrstno prestavljal". Glonar (1926, SBL I, 320) ga je tako kakor Wurzbach (1863, 30—31) ocenil še bolj, namreč da je "kot prevajalec Byrona med Nemci še danes nedosežen", podobno tudi Legiša (1959, 65), ki piše, da "se /je/ skazal kot najboljši prevajalec Byrona".

Hilscher, ki je tudi v svoji izvorni poeziji gojil "bogato, formalno gladko obliko" (Glonar, n. m.), je gotovo občudoval metrično in stilistično virtuoznost, po kateri je slovel Byron, in ta je nedvomno privlačila tudi Prešerna. Temu primerno sta oba, Hilscher in Prešeren, *Parizino* prevedla pesniško: dosledno sta ohranila ritem jambskega osmerca s prevladujočo moško rimo — upoštevala sta torej, da je imel Byron rimo za bistven element svojih pesnitev (prim. *Don Juan*, Canto 1, verz 201: "Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme". — Byron, 1842, I, 56).

Poleg enakega števila enako dolgih in enako rimanih verzov kakor Byron imata oba tudi skoraj enako število enjambementov in zelo podobne stavčne konstrukcije. To pomeni, da je Prešeren v vseh 12 nekritičnih odstavkih in v uvodnih verzih trinajstega, kolikor jih je vsega skupaj prevedel, dosledno rekonstruiral Byronovo verzno shemo z vsemi njenimi osnovnimi elementi, vključno z nepravilnostmi oziroma namerinimi odstopanji. Byronovih 233 verzov, skoraj samih jambskih osmercev s prevladujočimi moškimi, večinoma zaporednimi rimami, je prevedel s praktično enakim številom zlogov — v 233 verzih, skoraj samih jambskih osmercih s prevladujočimi moškimi, večinoma zaporednimi rimami. Podaljšani verzi, enjambementi, dvozložne (ženske) rime namesto enozložnih (moških), prestopne ali oklepajoče namesto zaporednih — vse te variacije osnovne sheme so v Prešernovem prevodu skladne z Byronovim izvornikom. To kažejo tudi začetni verzi 10. odstavka (poglavja), ki jih Petrovič (1989, 67) navaja kot zgled svobodnega prevoda, oddaljenega od originala. Pozneje nastali Vrazov prevod, ki se zdi Petroviču manj svoboden od Prešernovega, je dejansko za petino daljši, ker je namesto

v jamskem osmercu napisan v katalektičnem ali hiperkatalektičnem trohejskem desetercu z ženskimi namesto moškimi rimami, z manj enjambementi in drugimi variacijami. — Za ilustracijo teh ugotovitev navajam primerjalne podatke o verzem ritmu, dolžini verza, rimi in sintaktičnem zaključku verza v prvem in desetem odstavku Parizine v Byronovem originalu in v štirih prevodih: Hilscherjevem, Prešernovem, Vrazovem in Menartovem.

Preglednica I: *Parizina*

| 1, 1—14 |      |      |      |      |      | 10, 1—14 |     |     |     |      |       |
|---------|------|------|------|------|------|----------|-----|-----|-----|------|-------|
|         | Byr  | Hil  | Pre  | Vra  | Men  |          | Byr | Hil | Pre | Vra  | Men   |
|         | jmb  | jmb  | jmb  | trh  | jmb  |          | jmb | jmb | jmb | trh  | jmb   |
| 1.      | 8A   | 8A   | 8A   | 10a  | 8A   | 1.       | 8a  | 8A  | 8A  | 11a  | 8A    |
| 2.      | 8B;  | 8B,  | 8B;  | 10b; | 8B;  | 2.       | 8B; | 8B— | 8B, | 10b  | 8B... |
| 3.      | 8A   | 8A   | 8A,  | 10a  | 8B   | 3.       | 8x  | 8B  | 8A  | 10a, | 8A,   |
| 4.      | 8B;  | 8B,  | 8B;  | 10b; | 8A;  | 4.       | 8B, | 8A, | 8B  | 10b! | 8B    |
| 5.      | 8C,  | 8c   | 8C   | 10c  | 8C   | 5.       | 8C— | 8C, | 8C, | 11c, | 8C,   |
| 6.      | 8C.  | 8c.  | 8C.  | 10c. | 8C.  | 6.       | 8C  | 8D  | 8C, | 11c, | 8C,   |
| 7.      | 8D,  | 8D,  | 8D,  | 10d, | 8D   | 7.       | 8D  | 8C, | 8D  | 10d, | 8D    |
| 8.      | 8D,  | 8D,  | 8D,  | 10d, | 8D   | 8.       | 8C  | 8C  | 8C, | 11c  | 8x    |
| 9.      | 8E,  | 8E,  | 8E,  | 10e, | 8E   | 9.       | 6D: | 6d. | 6D: | 11d. | 6D!   |
| 10.     | 8E,  | 8E,  | 8E,  | 12e, | 8E   | 10.      | 8E, | 8e— | 8E  | 11e, | 8E,   |
| 11.     | 8F,  | 8f,  | 8F,  | 10f  | 8F,  | 11.      | 8E, | 8e, | 8E, | 10e, | 8E    |
| 12.     | 8F,  | 8f,  | 8F,  | 10f  | 8G,  | 12.      | 8F, | 8F, | 8F  | 10f, | 8F.   |
| 13.     | 8G,  | 8G,  | 8G,  | 10g, | 8F,  | 13.      | 8F. | 8F! | 8F. | 10f. | 8F!   |
| 14.     | 10G. | 10G. | 10G. | 10g. | 10G. | 14.      | 8G? | 8G? | 8G! | 13g? | 8G?   |

Legenda k preglednici

Byr = Byron  
 Hil = Hilscher  
 Pre = Prešeren  
 Vra = Vraz  
 Men = Menart  
 jmb = jamb  
 trh = trohej

številka s piko = zaporedna številka verza  
 številka brez pike = število zlogov v verz  
 velika črka = moška rima  
 mala črka = ženska rima  
 ločilo = ločilo na koncu verza

Verzno pripoved o Parizini obvladujeta čutnost in čustvenost. Začenja se z nazornim vidnim in slušnim opisom zunanega prizorišča, dopolnjenim s sinestezijo v 3. in 4. verzu 1. odstavka — povezovanjem okusa in slušne zaznave ("sladkost" zašepetanih besed). Hilscher jo je ohranil bolj dobesedno, podobno Vraz, medtem ko je Prešeren smiselno nadomestil "sladkost" z "medom":

*Byron*

/.../ when lovers' vows

Seem sweet in every whisper'd word; So süß in seinem Flüstern klingt,

Prešeren

/.../ priseg zaljubljenih,

ko v vseh besedah med in smeh;

*Hilscher*

/.../ wenn der Liebe Schwur

*Vraz*

/.../ kad se slade čini

Dragieh šapat' uz prisege kratke;

Korespondenco med čutnimi vtisi, ki jih zbuja dogajanje v okolju, in občutjem ljubimcev kaže npr. raba pridevnikov v 2.—6. verzu 1. odstavka. Hilscher jo spet nenavadno natančno ohranja, Prešernov prevod je



glede pridevnikov indirekten, medtem ko samostalnike prevaja večinoma direktno, medtem ko Vraz modificira ali spreminja po svoje pridevnike in samostalnike:

|              |                  |                 |                     |
|--------------|------------------|-----------------|---------------------|
| <i>Byron</i> | <i>Hilscher</i>  | <i>Prešeren</i> | <i>Vraz</i>         |
| high note    | hell schmetternd | visokih glaseh  | pjesme sladke       |
| sweet vows   | süss Flüstern    | v besedah med   | prisege kratke      |
| gentle winds | leiser Wind      | sap prijetnih   | jug topli           |
| lonely ear   | einsamen Ohren   | uho             | srdce težko i tužno |

Manjkajoči pridevnik pri samostalniku "uho" Prešeren nadomesti pri "vejah", ki pri Byronu nimajo oznake, pri Prešernu pa so "goste" (from the boughs : iz vej gostih) — pač zaradi verza in rime.

Byron opozarja na paralelno dogajanje v okolju in osebah s paralelistično zgradbo, s ponavljalnimi figurami, ki segajo od obsežnejših besednih sklopov do navadnih anafor, npr. že v začetku pesnitve:

|         |                     |                 |
|---------|---------------------|-----------------|
|         | <i>Byron</i>        | <i>Vraz</i>     |
| 1. verz | It is the hour when | Bjaše doba, kad |
| 3. verz | It is the hour when | Bjaše doba, kad |
| 5. verz | And — and           | Kad             |

|         |                        |                 |
|---------|------------------------|-----------------|
|         | <i>Hilscher</i>        | <i>Prešeren</i> |
| 1. verz | Die Stunde ist's, wenn | Je čas, ko      |
| 3. verz | Die Stunde, wenn       | Je čas          |
| 4. verz |                        | ko — in         |
| 5. verz | Wenn — und             |                 |

Tu je zgradba v vseh prevodih v glavnem posneta, medtem ko za prevode 9. — 12. verza 2. odstavka to ne velja, saj jo je rekonstruiral samo Hilscher, Prešeren in Vraz pa ne:

|          |                 |                 |
|----------|-----------------|-----------------|
|          | <i>Byron</i>    | <i>Hilscher</i> |
| 9. verz  | There — through | Da — durch      |
| 10. verz | And — and       | Und             |
| 11. verz | There — through | Da — durch's    |
| 12. verz | And — and       | Und             |

Toda v teh verzih gre za antitetični paralelizem Parizininih fizioloških in čustvenih reakcij (v 10. in 12. verzu) na dvoje slušnih zaznav (v 9. in 11. verzu) — za izmenično prebledenjanje in zardevanje, ki ga je Prešeren nadomestil z glagolsko antitezo "upadejo" : "vzdignejo":

|          |   |
|----------|---|
|          | <i>Byron</i>  |
| 10. verz | And her cheek grows pale — and her heart beats quick. |
| 12. verz | And her blush returns, and her bosom heaves:          |

|          |  |
|----------|--|
|          | <i>Hilscher</i>                                      |
| 10. verz | Und ihr Busen schlägt heftig, die Wange wird bleich, |
| 12. verz | Und die Röthe kehrt wieder, der Busen steigt,        |

|          |                                    |
|----------|------------------------------------|
|          | <i>Prešeren</i>                    |
| 10. verz | lica ji upadejo, bije srce —       |
| 12. verz | ji vzdignejo prsi, se vrne ji kri, |

|          |                                     |
|----------|-------------------------------------|
|          | <i>Vraz</i>                         |
| 10. verz | Lice joj bliedi, grud se ustavi;    |
| 12. verz | Opet pocrveni, grud se jače diže; — |

Med čutili sta Byronu najvažnejši oko in uho, vsaj tolikokrat pa ob njiju omenja še srce — kot človekov fiziološki organ in kot metaforično

središče prekipevajočih romantičnih čustev. Prešernov pesniški svet je podoben: med samostalniki, ki jih uporablja v svoji poeziji, je tretji najpogostejši "oko" (prim. Scherber, 1977, 346; Suhadolnik, 1985, 83), pogost je "pogled", med glagoli pa "videti", "gledati", "pogledati"; "usta" in "uho" sta redkejša, zato pa je med glagoli "peti" še pogostejši kakor "videti". "Srce" je Prešernov najpogostejši samostalnik (prim. Scherber, 1977, 345; Suhadolnik, 1985, 130). V prevodu *Parizine* je kot jamska beseda, prav tako kakor "oko" in "pogled", tudi ritmično prikladna, zato ni čudno, da včasih zamenja druge izraze ali fraze (npr. "breast" v verz 5, 9, ali "soul" v 11, 5; "he loved" v 6, 22 je razširjeno v "ljubilo je srce"; "he fear'd to know" v 8, 3 je preoblikovano v "rani mu srce").

Ne samo, da je Prešeren "srce" rabil še pogosteje od Byrona, ker je v jamskem verzu uporabnejše od pomensko bližnjih, toda ritmično nasprotnih, trohejskih "prsi"; pogosteje od Byrona je "srce" postavljaj na najbolj poudarjeno mesto v verzu, na njegov rimani konec. Dvakrat je sicer ravnal obratno in ga je s konca verza prestavil v sredo, enkrat celo spremenjeno v prislovno uporabljeni pridevnik (prim. 4, 14: heaviness of heart — 4, 10: v srce jo pič'; 6, 1: He clasp'd her sleeping to his heart — Spijočo srčno je objel.). Kar petkrat, večkrat od Hilscherja in Vraza, pa je "srce" bodisi kot direkten bodisi kot indirekten prevod za izraz, ki ga Byron rabi v izvorniku, prestavil s srede na konec verza. Prvi primer — 10. verz 2. odstavka, je naveden zgoraj (/.../ and her heart beats quick : /.../ bije srce), drugi pa so iz 3., 5., 6. in 8. odstavka (3, 12; 5, 9; 6, 21 — 22; 8, 3):

Byron: The hearts which feel its fiery sway;  
Hilscher: Der sel'ge Wahnsinn sprengt die Brust,  
Prešeren: tak so globoki, de srce  
Vraz: Prsnule bi te dvie mlade grudi

Byron: And clasps her Lord unto the breast  
Hilscher: Und drückt an's Herz den Gatten heiss,  
Prešeren: moža zdaj stisne na srce,  
Vraz: Pritiskiva na srdce si vojna,

Byron: /.../ the child of one // He loved — his own all-evil son  
Hilscher: Ja — Er, der ersten Liebe Lohn, // /.../  
Prešeren: /.../ sin nje, // ki jo ljubilo je srce,  
Vraz: /.../ nje sinak osobni, // što ljubljaše knez ju, sin zlokobni,

Byron: The proof of all he fear'd to know  
Hilscher: Was schon zu wissen bebt sein Herz;  
Prešeren: kar slišat' rani mu srce,  
Vraz: Što ga uztresa u duši duboko —

Byronovo najvažnejšo figuro, rimo, s katero se verz končuje, je torej Prešeren skrbno obnavljal tudi v smiselnem, ne samo v formalnem pogledu. Zaradi tega si je zmanjšal možnosti za enako dosledno rekonstruiranje Byronove redkejša, a tudi značilne figure z začetka verza, anafore. To je videti že iz nekaterih dosedanjih navedb, posebno izrazito pa v prevodu 8. — 11. verza 1. odstavka, kjer je nasprotno od Vraza, a podobno kot Hilscher polisindetonom zamenjal z asindetonom, s tem pa odpravil tudi paralelistično konstrukcijo in zmanjšal zvočni učinek:

Byron: And in the sky the stars are met,  
And on the wave is deeper blue,  
And on the leaf a browner hue,  
And in the heaven that clear obscure,

Hilscher: *Am Himmel Stern an Stern gedrängt,  
Im Wasser zeigt sich tief' res Blau,  
Im Blättergrün geheim' res Grau,  
Am Himmel klarer Dämmerchein,*

Prešeren: *zvezd smeja se obraz odkrit,  
vode višnjevsji čezinčez,  
rjavši listje je dreves,  
tamnota čista polni zrak,*

Vraz: *Sastaju se zvezde sred oblaka',  
I svetlije svaki slap se metje,  
I mračnije sjaje lištje i cvietje,  
I na nebu mrkla svetlost ista*

Kaže, da se je Prešeren v sorazmerno kratkem in zato tem bolj zahtevnem verzju še najrajši odpovedal prirednemu vezniku "in", ki ga je vsebinsko lahko pogrešati, saj je nadomestljiv z vejico — polisindeton in asindeton sta si sporočilno lahko enaka. Tega ni delal povsod, dosledno pa ga je opuščal kot pripovedni kliše, s katerim Byron pogosto začenja najprej nekaj nepovezanih verznihi odstavkov (3., 5., 8.), nato pa kar štiri zaporedne (10., 11., 12., 13.). Hilscher se je spet še najbolj držal originala ("Und" v začetku 5., 8., 10., 12. odstavka), medtem ko je Prešeren začel z "in" samo en odstavek (8.), tako kakor Vraz, ki začenja z "i" le 9. odstavek in ga zato za primerjavo sploh ne kaže navajati:

Byron (3, 1.): *And what unto them is the world beside,*  
Hilscher (3, 1.): *Was ist für sie nun rings die Welt,*  
Prešeren (3, 1.): *Kaj mar je njima vse zunaj njij?*

Byron (5, 1.): *And Hugo is gone to his lonely bed,*  
Hilscher (5, 1.): *Und Hugo ging zu Bett — die Brust*  
Prešeren (5, 1.): *V samotno post'ljo Hugo gre,*

Byron (8, 1.): *And with the morn he sought, and found,*  
Hilscher (8, 1.): *Und Morgens wird aus manchem Mund*  
Prešeren (8, 1.): *In iše, najde drugi dan,*

Byron (10, 1.): *And still, and pale, and silently*  
Hilscher (10, 1.): *Und bleich und still erwartend wog*  
Prešeren (10, 1.): *Molče tam bleda čaka pred*

Byron (11, 1.): *And he for her had also wept,*  
Hilscher (11, 1.): *Gern weinte er um sie auch nun — —*  
Prešeren (11, 1.): *Mu solz se zanjo ulil bi tok,*

Byron (12, 1.): *And Azo spake: — "But yesterday*  
Hilscher (12, 1.): *Und Azo sprach: "Noch gestern schien*  
Prešeren (12, 1.): *"Še včera" — Azo zdaj začne —*

Byron (13, 1.): *And here stern Azo hid his face —*  
Hilscher (13, 1.): *Hier birgt er sein Gesicht und schweigt;*  
Prešeren (13, 1.): *Skrije Azo zdaj obraz —*

Ta primanjkljaj je Prešeren kompenziral z uvajanjem drugih, čeprav manj opaznih evfoničnih ponavljalnih figur, kjer jih omogoča primerno izbrano in razvrščeno slovensko besedno gradivo — samo v 1. odstavku npr: *iz rož se rose* (1, 7); *obraz odkrit* (1, 8); *vode višnjevsji čezinčez* (1, 9), posebno pa v 11. in 12. verzju, ki opisujeta svetlobo, značilno za dogajanje v pesnitvi:

- Byron: And in the heaven that clear *obscure*,  
So softly dark, and darkly pure,
- Hilscher: Am Himmel klarer *Dämmerchein*,  
So mässig *dunkel, dunkel rein*,
- Prešeren: tamnota čista polni zrak,  
svetloba mračna, svitli mrak,
- Vraz: I na nebu mrkla svetlost ista  
Sladje gasne, zagasitie blista

*Parizina* spada med Byronova resna, celo patetična dela, brez sledu ironije, ki je tako značilna zlasti za *Don Juana*. V "Julijini dobi" je tudi sicer pogosto hudomušnega Prešerna ironičnost minila. Tako je npr. v zadnjem, šestem ljubezenskem sonetu ("Je od vesel'ga časa teklo leto", okoli 1837) kar v štirih verzih kvartetnega dela (1., 4., 5., 8.) pomenljivo nadrobno datiral usodno velikonočno srečanje z neimenovano Primicovo Julijo v trnovski cerkvi (Je od vesel'ga časa teklo leto, // /.../ dvakrat devet sto triintrideseto. // Bil vel'ki teden je: v soboto sveto, // /.../ V Trnovo, tje sem uro šel deseto.)

Poleg reminiscence na Petrarko (prim. Paternu, 1977, 32—33) bi to utegnila biti tudi reminiscenca na podobno, čeprav po tonu in funkciji različno mesto v *Don Juanu* (Canto I, 103., 1—3; 104., 1—3). Byron v njem ironizira 'epsko širino' z navajanjem banalnih, za dogajanje nevažnih podrobnosti, povezanih z njegovo fiktivno, toda imenomoma navedeno junakinjo Julijo ('T was on a summer's day — the sixth of June: — / I like to be particular in dates, / Not only of the age, and year, but moon; //.../ T'was on the sixth of June, about the hour / Of half-past six — perhaps still nearer seven — / When Julia sate within as pretty a bower //.../. — V Menartovem prevodu: Bil je poletni dan, bil šesti junij — / pri datumih sem rad do pike točen/ v stoletju, v letu, v mesecu in luni, //.../ No, bil je šesti junij in minuta / okrog pol sedmih, bližje sedmi uri, / ko Julijo je krila krasna uta, //.../ (Menart, 1983, 190).

Po vsem tem je tako za Hilscherjevo kakor za Prešernovo *Parizino* mogoče reči, da uveljavljata tradicijo zvestega prevoda, ki ohranja najvažnejše oblikovne značilnosti izvirnika, zraven pa v veliki meri tudi vsebinske nadrobnosti. Kakor je iz prakse znano in tudi v sodobni teoriji prevoda priznано (Jakobson, 1971; 1979), popolna vsebinska ekvivalenca v enaki verzni shemi z enakovrstnimi in enako razvrščenimi rimami seveda z besednim gradivom drugega, drugačnega jezika ni dosegljiva: verzne oblike s svojo umetnostjo že izvirnik silijo k izboru in razvrščanju ustrezno dolgih in ustrezno naglašeni besed, pri katerih pomenski odtenki niso vedno najvažnejši. Za verzne prevode, ki so pod pritiskom vseh elementov izvirnika, pa je položaj še težji. V okviru načelne orientacije k zvestemu, predvsem pesniško zvestemu prevodu, se zdi Prešernova verzija *Parizine* bolj obrnjena k izvirniku, njegova verzija *Lenore* pa bolj k bralcu. *Parizine* odlike so zato očitnejše, če besedilo primerjamo z izvirnikom, kakor če ga beremo samostojno.

Levstiku in Stritarju, ki sta ga ocenjevala samo s tega aspekta, se je zdel glede na siceršnjo raven Prešernovih poezij izrazito inferioren. Ta sodba se je obdržala skoraj do danes, dokler ni Marjan Strojčan (1984, zlasti 24, 31, 33) ta prevod prevrednotil. S skrbno primerjavo Prešernovega in 120 let mlajšega, formalno tudi izredno natančnega Menartovega prevoda *Parizine* je dokazal, da je Prešernov ravno vsebinsko bližji izvirniku, ker ohranja Byronovo poetiko, medtem ko Menartov kljub spretnemu rekonstruiranju izvirnika z nekaterimi vsebinskimi nian-

sami prilagaja Byronovo besedilo pesniškemu občutju poznejšega, drugačnega časa.

## 2. Veselov celotni in Stritarjev delni prevod *Mazepe* (1868)

Odklonilno stališče je bilo v javnosti po objavi torza *Parizine* med "nezbranimi pesmimi" v novi izdaji Prešernovih *Poezij* (1866) nedvomno še trdno zasidrano, ko se je kmalu nato pojavil celotni *Mazepe* v prevodu Jovana Vesela-Koseskega, pospremljen z navdušenimi slavospevi v Bleiweisovih "Novicah".

Nepodpisan članek v rubriki "Slovansko slovstvo" z značilnim naslovom "*Mazeppa*" J. Koseskega ("Novice" XXVI, 1868, št. 9, 67—68; prim. tudi Grafenauer, 1911, 128) — značilnim zato, ker Byron v njem ni omenjen — je superlativna ocena, ki ji daje še večjo težo navedba, da je povzeta po dozdevno nepristranskem časniku "Grazer Volksblatt":

".../Koseski ne stoji samo na vrhunci sedanjega jezikovega razvitka, marveč v ličnosti (eleganciji) jezika, kakor v dovršenosti izrazov in v lahki in gladki besedi prekosi najboljše sedanje pesnike slovenske. Mazeppi njegovi ne vidi se skor, da je prevod; kaže se kot izvorno delo. Mojsterski ta prevod nas živo spominja Prešernovega prevoda Bürgerjeve 'Leonore', ki je res tako izvrsten, da človek ne ve, kaj je bolje: ali original ali prevod. /.../"

Iz te navedbe je povsem očitno, da gre za prestižno vprašanje uvrstitve na lestvici slovenskih pesnikov — na njen vrh naj bi namreč po mnenju staroslovencev sodil Koseski, morda skupaj s Prešernom, morda tudi sam, po mnenju mladoslovencev pa vsekakor samo Prešeren. Tega razvrščanja Vesel—Koseski ni neposredno spodbujal, saj so ga ob *Mazepi* obhajali celo dvomi o ustreznosti rabi slovenščine v tem prevodu. V tekmo za pesniško prvenstvo ga je v imenu njegovih občudovalcev odkrito pognal predvsem Bleiweis, nato so se oglasili še drugi kritiki z različnimi stališči.

Prevod *Mazepe* se je zdel dobrodošla priložnost za povzdigovanje Koseskega, saj se je Prešeren prav ob svojem prevodu Byrona na videz bolj slabo odrezal. Značilno pa je, da "Novice" Veselovega prevoda ne primerjajo s Prešernovim prevodom *Parizine*, ampak z njegovim prevodom *Lenore*. Že Koseskemu očitno sploh ni bilo do tega, da bi se s Prešernom pomeril ob istem besedilu, kjer bi bila primerjava pesniške iznajdljivosti najbolj razvidna. Poleg tega se je najbrž za poljsko lociranega *Mazepe* odločil tudi zaradi tedanjega vse bolj prevladujočega slovanofilstva in zaradi izrecne staroslovenske nenaklonjenosti ljubezenski poeziji. Vsaj implicitno pa se je pri tem vendarle skušal pomeriti tudi s Prešernom, ne samo z Byronom. Pesnitev, ki je še obsežnejša od *Parizine*, je prevedel ne samo celo, ampak "pomnoženo", tj. razširjeno, torej prirejeno: Byronovih 869 jambskih osmercev je prevedel s 1212 enajsterci in deseterci, torej s približno 40 % več verz, ki so povrh tega še približno 20 % daljši. Veselov prevod je torej več kakor za polovico obsežnejši od Byronovega izvornika. A ne samo to. Byronovo pesnitev, ki je tako kakor *Parizina* razdeljena na različno dolge odstavke, je le deloma prevedel enako razčlenjeno, večinoma pa jo je preuredil v pravilne, enakomerne kitice — modificirane stance, tj. v tisto obliko, v kateri je Byron napisal *Don Juana*, Prešeren pa *Krst pri Savici*.

Toda pri vsej svobodi, ki si jo je vzel z neomejenim razširjanjem obsega, in pri dodatni olajšavi, ki jo pomenijo daljši verz in menjajoče se ženske in moške rime v primeri s samimi moškimi, je imel tudi v tej obliki manj uspeha kakor Prešeren v jambskem osmercu z moškimi rimami. Da je ustregel shemi, je uporabljal "starinski jezik, nasilno

oblikovanje besed in samovoljne prispodobe" (Koblar, 1982, 424), skratka, izmišljen osební jezik, ki je že Stritarju in Levstiku ne glede na resno vsebino deloval smešno (Grafenauer, 1911, 130).

Povelíčevanju tega postopka in njegovih rezultatov sta se Levstik in Stritar javno uprla, hkrati pa sta ob tej priložnosti načela še drug problem — izenačevanje prevodov in izvornih del.

Po mnenju konservativcev si je bilo namreč z obojim mogoče pridobiti enake literarne zasluge, Stritar pa je, nasprotno, trdil, da se Vesel-Koseski ne glede na svojo nesprijemljivo rabo jezika ne more meriti s Prešernom že samo zato, ker je Prešernov opus pretežno izviren, Veselov pa pretežno prevajalski: prevod je po njegovem namreč lažje in zato manj zaslužno delo kakor izvorno pesnjenje (prim. Stanovnik, 1978).

Razvila se je seveda polemika, v kateri je Cigale Stritarja izzival, naj le poskusi, ali je res tako lahko prevajati, kaj šele narediti prevod, ki bi dosegel raven Veselovega *Mazepe*. Stritar je izziv sprejel in prevedel prvih šest odstavkov, skupaj 281 verzov ("Glasnik", 1868, 230 — 233). Ti se po dolžini, ritmu, rimah in drugem v glavnem držijo izvornika in njegovih 281 uvodnih verzov.

Razlika med Veselovim in Stritarjevim prevodom je vidna že v uvodnih verzih *Mazepe* — v popisu položaja, ki spominja na podobnega v Prešernovem *Uvodu h Krstu pri Savici* ("kri po Kranji, Koratani / prelita napolnila bi jezero. // Gnijo po polji v bojih pokončani / trum srčni vajvodi, in njih vojšaki," /.../) — mogoče gre spet za Prešernovo reminiscenco na branje Byrona. Razlika med prevodom je očitna, čeprav spada Veselov odlomek med tiste, ki se sorazmerno malo razhajajo z izvornikom:

|                |   |
|----------------|---|
|                | <i>Mazepe</i> 1, 1—4  |
| Byron:         | 'T was after dread Pultowa's day,<br>When fortune left the royal Swede,<br><i>Around a slaughter'd army lay,<br/>No more to combat and to bleed.</i>        |
| Vesel-Koseski: | Je bilo dneva po pultavski bitvi,<br>Kjer Svenje kralja sreča zapusti,<br><i>Razdjana vsa po ojstri bojni britvi<br/>Na vseh plateh vojaštva množ leži.</i> |
| Stritar:       | Pri Poltavi je boj končan;<br>bila je Švedu sreča kriva.<br><i>Tik moža mož leži zaklan,<br/>za kralja zadnjič kri preliva.</i>                             |

Veselov prevod prvih dveh verzov je skoraj dobeseden, pri čemer je seveda formalno razširjen z daljšo vrstico. Prevod naslednjih dveh verzov pa se samo še približno drži izvornika, tako da gre dejansko za parafrazo, ki je bližja priredbi kakor prevodu. Stritarjev prevod je formalno skladnejši z izvornikom, čeprav sta v njem verz in rima tudi malo podaljšana: akatalektični jamb alternira s hiperkatalektičnim in daljša verza se seveda končujeta z ženskima namesto z moškima rimama. Vsebinski odmiki (neprevedena pridevnika "dread" in "royal" iz prvih dveh verzov itd.) so manjši in zaradi skoraj enakega verza manj opazni.

Vzorčna primerjava nekaterih formalnih elementov v obeh prevodih in izvorniku, analogna primerjavi prevodov *Parizine*, kaže, da tu ni več mogoče opazovati verza ob verzu, ker Koseski ni upošteval niti dolžine niti števila verzov niti njihove razvrstitve v odstavke — čutil se je veliko manj vezanega kakor Stritar, ki pa je tudi manj natančen od Prešerna.

Preglednica II: *Mazepa*

| 1, 1—14 |      | + 2, 1—30 (Byr, Str) |         |     |         | = 1, 1—48 (V-K) |          |          |          |
|---------|------|----------------------|---------|-----|---------|-----------------|----------|----------|----------|
| št.v.   | Byr  | Str                  | Byr     | Str | Byr     | Str             | V-K      | V-K      | V-K      |
| 1.      | 8A,  | 8A;                  | 1. 8A;  | 8A, | 16. 8I— | 8I,             | 1. 11a., | 17. 11f, | 33. 11l, |
| 2.      | 8B,  | 9b.                  | 2. 8A   | 8A; | 17. 8H  | 8H,             | 2. 10B,  | 18. 10G  | 34. 10M? |
| 3.      | 8A,  | 8A,                  | 3. 8B,  | 8B  | 18. 8I? | 8I?             | 3. 11a   | 19. 11f, | 35. 11l, |
| 4.      | 8B,  | 9b.                  | 4. 8B;  | 8B; | 19. 8J, | 8J;             | 4. 10B;  | 20. 10G, | 36. 10M, |
| 5.      | 8C,  | 8C,                  | 5. 8C:  | 9c, | 20. 8J; | 8J,             | 5. 11a   | 21. 11f, | 37. 11l, |
| 6.      | 8D,  | 9d,                  | 6. 8C   | 9c, | 21. 8K— | 8K,             | 6. 10B,  | 22. 10G  | 38. 10M, |
| 7.      | 8C,  | 8C.                  | 7. 8D,  | 9d, | 22. 8K; | 8K;             | 7. 11c,  | 23. 11h, | 39. 11n  |
| 8.      | 8D,  | 9d,                  | 8. 8D.  | 9d. | 23. 8L  | 8L,             | 8. 11c.  | 24. 11h. | 40. 11n. |
| 9.      | 8E   | 8E,                  | 9. 8E   | 8E  | 24. 8L: | 8L,             | 9. 11d   | 25. 11i, | 41. 11o, |
| 10.     | 8E,  | 8E,                  | 10. 8E. | 8E. | 25. 8M, | 8M,             | 10. 10x, | 26. 10J, | 42. 10P, |
| 11.     | 8F   | 8F,                  | 11. 8F  | 9f  | 26. 8M, | 8M,             | 11. 11d, | 27. 11i, | 43. 11o  |
| 12.     | 8F;  | 8F.                  | 12. 8F; | 9f. | 27. 8N, | 9n,             | 12. 11y, | 28. 10J, | 44. 10P, |
| 13.     | 8G,  | 8G,                  | 13. 9g  | 8G, | 28. 8N: | 9n;             | 13. 10d, | 29. 11i, | 45. 11o, |
| 14.     | 10G. | 8G!                  | 14. 9g— | 8G  | 29. 8O, | 9o,             | 14. 10z; | 30. 10J  | 46. 10P, |
|         |      |                      | 15. 8H— | 8H— | 30. 8O. | 9o.             | 15. 11c, | 31. 11k, | 47. 11r, |
|         |      |                      |         |     |         |                 | 16. 11c; | 32. 11k. | 48. 11r. |

Vsi verzi so jambski.

Legenda k preglednici

Byr = Byron, Str = Stritar, V-K = Vesel-Koseski

števila s piko = zaporedna številka verza, številka brez pike = število zlogov v verzu

velika črka = moška rima, mala črka = ženska rima, ločilo = ločilo na koncu verza

Vsebinsko ekvivalenco si kaže ogledati ob Byronovi značilni figuri — ironiji, elementu, ki se v *Mazepi* tu in tam pojavi kar sredi siceršnje "epske širine" in patosa. *Mazepa*, ki tako kakor Prešernov Črtomir osamljen preživi pogubno bitko, začne svojo dolgo pripoved na prigovarjanje ranjenega švedskega kralja. Tega pa ne zanima tisto, kar ima *Mazepa* povedati, ampak pričakuje, da ga bo poslušanje enakomernega pripovedovanja končno rešilo nadležne nespečnosti:

Byron: *Mazepa* 4, 42—47  
 /.../ — "But I request,"  
 Said Sweden's monarch, "thou wilt tell  
 This tale of thine, and I may reap,  
 Perchance, from this the boon of sleep;  
 For at this moment from my eyes  
 The hope of present slumber flies."

Koseski: I, 16. kitica, 3—8  
 /.../ — Al mene hudo mika,  
 Pristavi kralj, da slišim bazne glas,  
 Dosežem tak, da saj dremote slika  
 Počitka mi pokaže v delji kras,  
 Sedaj zbučen sem tako še, da spanje  
 Za mene je le prazna želja, sanje!

Stritar: IV, 54—57, 60—61  
 — "A slišati je želja moja.  
 S tem boš najblažji dar mi dal;  
 ko bodeš pravil, morebiti  
 pokoj mi kratek vtegne priti;  
 tako pa upati ne smem,  
 da spanje zbliža se očem."

V prevodu Vesela-Koseskega se švedski kralj izraža tako nerazumljivo, da nesramna zbadljivost njegove pripombe ni razvidna. Byronov Mazepa pa monarhu ne ostane dolžan: ko mu ironično opisuje svojega prejšnjega, poljskega kralja, z dvoumnostmi zajame v nepri-zanesljivo kritični opis tudi fiktivnega poslušalca svoje pripovedi, švedskega kralja:

Byron: *Mazepa* 4, 54—57, 60—61  
A learned monarch, faith! was he,  
And most unlike your majesty:  
He made no wars, and did not gain  
New realms to lose them back again;  
No that he had no cares to vex,  
He loved the muses and the sex;

Koseski: I, 18. kitica, 1—4; 19. kitica, 1-2  
On mož učen, modrosti cvet gotovo,  
Drugačen ves ko vaša visokost,  
Si ni svojil držav, da bi na novo  
Zgubaval jih, želja enacih prost, /.../  
Doma napak pa bilo je ne malo,  
On ljubil je poduk in lepši spol,

Stritar: V, 7—12  
Bil res je pravi učenjak,  
Vam, veličanstvo, ne enak!  
Dežel dobival z mečem ni,  
Da spet potem jih izgubi;  
pa ni brez dela bil nikdar,  
žen bilo mu in muz je mar;

Koseski je Byronovo poanto razvođenil, ker je Mazepovo tekočo pripoved kljub gladkemu ritmu spremenil v nerodnejše in teže razumljivo govorjenje; ironično sumarno oznako Jana Kazimirja pa je omilil, ker je "muze in seks" pedagoško-evfemistično spremenil v "poduk in lepši spol". Tudi Stritar se je direktni, gotovo nezaželeni omembi "seksa" izognil in ga nadomestil z manj izzivalnimi "ženami".

Ne glede na te detajle je Stritar s svojim prevodom vsaj zavrnil, če že ne tudi prepričal nasprotnike. Zraven pa je z njim tudi pokazal, da ga kot izvirnega ustvarjalca ne zanima prevajanje epske pesnitve, ki v njegovem literarnem programu ni bila več aktualna. A ne samo to: pokazal je: da ga ne privlači niti Byronova poezija niti prevajanje nasploh: njegov prevod *Mazepa* je bil zamišljen samo kot hitro, v nekaj dneh narejen poskusni vzorec, ki ga nikoli ni imel namena dokončati.

Byron torej takrat, ko je bil v Evropi še aktualen, slovenskemu občinstvu ni bil posebno dobro predstavljen. Izbor pesnitev, ki se danes zdita manj vabljivi v primeri z nekaterimi drugimi, zanimivejšimi Byronovimi deli, npr. z *Don Juanom* (prim. Jurak, 1964), je mogoče okusu tedanjega slovenskega občinstva sicer ustrezal, čeprav bi natis *Parizine* gotovo motil mnoge puriste, ne samo cenzorje. Toda edini dokončani prevod, Veselov *Mazepa*, je predstavil Byronovo delo pri-krojeno, medtem ko sta oba natančnejša prevoda, Prešernov torzo *Parizine* in Stritarjev začetek *Mazepe*, ostala nedokončana.

Ti trije prevodi torej kot prevodi niso opravili svoje primarne funkcije, dokazujejo pa, da je bil Byronov pesniški opus sredi 19. stoletja pomemben katalizator razvoja slovenske poezije in kritične misli o njej.



Razprava je bila v krajši obliki pripravljena za znanstveni simpozij "Bajron i bajronizam u jugoslovenskim književnostima", ki ga je priredil Institut za književnost i umetnost konec novembra 1989 v Beogradu.

## BESEDILA

### 1. Izvirnik:

BYRON, Lord, 1842: *The Works*. Complete in Five Volumes. Leipzig. *Don Juan* v I. knjigi, *Parisina* in *Mazeppa* v II. knjigi.

### 2. Prevodi:

HILSCHER, Joseph, 1840: *Parisina*. Von Byron. V: Joseph Em. Hilscher's Dichtungen. Originale und Übersetzungen. Herausgegeben mit einem biographischen Vorworte von Ludwig August Frankl. Str. 283 — 308. Pesth.

PREŠEREN, France, (<sup>1</sup>1866) 1966: *Parizina* (Byron). V: France Prešeren, *Zbrano delo* II. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Str. 36 — 46, 259 — 260. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.) Ljubljana.

JERIŠA, France, 1852: *Hebrejske melodije*. Po angleškem L. Byron-a poslovenil Jeriša. "Novice kmetijskih, obertnijskih in narodskih reči." Odgovorni vrednik Dr. Janez Bleiweis. Tečaj X., list 63 — 67, 76 — 87, 92 — 94, 96, 98, 99. Ljubljana.

VRAZ, Stanko, 1868: *Parisina*. Poviest Lorda Byrona. V: Dela Stanka Vraza. IV. *Razlike pjesme (prevodi)*. Str. 202 — 220. Zagreb.

KOŠESKI, Jovan Vesel, <sup>1</sup>1868, <sup>2</sup>1870: *Mazepa Jovan, Hetman ukranjski dobe Petra Velikega*. Pravlica zgodbe resnične po Byronovi istiga imena slobodno peta in pomnožena. V: *Razne dela pesniške in igrokazne Jovana Vesela Koseskiga*. Str. 302—332. Ljubljana.

STRITAR, Josip, (<sup>1</sup>1868), 1953: *Odlomek Byronovega Mazepe*. V: Josip Stritar, *Zbrano delo*. I. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Str. 393—401. Ljubljana.

MENART, Janez, (<sup>1</sup>1953), 1963: George Gordon Byron: *Parizina*. Ljubljana.

MENART, Janez (<sup>1</sup>1975), <sup>2</sup>1983: George Noel Gordon Lord Byron: *Pesmi in pesnitve*. Prevedel, spremeno besedo in opombe napisal Janez Menart. Ljubljana.

## LITERATURA

GLONAR, Joža, 1926: *Hilscher, Josef Emanuel*. V: *Slovenski biografski leksikon* I. 1925 — 1932. 1. zvezek, str. 319 — 320. Ljubljana.

GRAFENAUER, Ivan, 1911: *Stritar in Koseskega "Mazeppa"*. V: *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva* II, str. 124 — 137. Ljubljana.

HOFFMEISTER, Gerhart, 1983: *Byron und der europäische Byronismus*. (Erträge der Forschung, 188). Darmstadt.

JAKOBSON, Roman, 1971: *On Linguistic Aspects of Translation*. V: Roman Jakobson, *Selected Writings* II, str. 260 — 266. The Hague — Paris. (1. izdaja 1959 v: *On Translation*, Harvard University Press).

JAKOBSON, Roman, 1979: *On the Translation of Verse*. V: Roman Jakobson, *Selected Writings* V, str. 131 — 134. The Hague — Paris — New York.

JURAK, Mirko, 1964: *Byron, Parizina*. "Naši razgledi" XIII, 1964, št. 1, str. 13.

KIDRIČ, France, 1936: *Prešeren. I. Pesnitve, pisma*. Ljubljana.

KIDRIČ, France, 1938: *Prešeren. II. Biografija 1800 — 1838*. Ljubljana.

KOBLAR, France, 1982: *Vesel Jovan — Koseski*. V: *Slovenski biografski leksikon*. 13. zvezek, str. 423 — 425. Ljubljana.

KOS, Janko, 1970: *Prešeren in Byron*. V: *Prešeren in evropska romantika*, str. 183 — 209. Ljubljana.

- KOS, Janko, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana.
- MAVER, Igor, 1989: *From Albion's Shore: Lord Byron's Poetry in Slovene Translations Until 1945*. "Acta Neophilologica" XXII, 1989, str. 51 — 59. Ljubljana.
- LEGIŠA, Lino, 1959: *Romantika*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva II*. Ljubljana.
- PATERNU, Boris, 1976: *Parizina*. V: Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo 1*, str. 243. Ljubljana.
- PATERNU, Boris, 1977: *Je od vesel'ga časa teklo leto*. V: Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*, str. 32 — 33. Ljubljana.
- PETROVIĆ, Ilija M., 1931: *Lord Bajron kod Jugoslovena*. Požarevac.
- PETROVIĆ, Ilija M., 1989: *Lord Bajron kod Jugoslovena*. Beograd — Požarevac.
- PRIJATELJ, Ivan, <sup>1</sup>1935: *Duševni profili slovenskih preporoditeljev*. Ljubljana. — <sup>2</sup>1952: *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja I*. Ur. A. Slodnjak. Ljubljana.
- SCHERBER, Peter, 1977: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*. Maribor.
- SLODNJAK, Anton, 1952: *Prešeren, France*. V: *Slovenski biografski leksikon*. 8. zvezek. Str. 517 — 564. Ljubljana.
- STANOVNIK, Majda, 1978: "Prevod koristi jeziku, literature ne bogati": kritični pogledi na prevod v slovenski književnosti 1850 — 1880. V: *Prevodna književnost*. Zbornik radova drugih prevodilačkih susreta. 1978, str. 262 — 268. Beograd.
- STANOVNIK, Majda, 1990: *Ilija M. Petrović, Lord Bajron kod Jugoslovena*. Beograd — Požarevac, 1989. Primerjalna književnost XIII, 1990, št. 1, str. 54 — 59.
- STROJAN, Marjan, 1984: *Parizina*. Dva prevoda. "Primerjalna književnost" VII, 1984, št. 1, str. 23 — 38.
- SUHADOLNIK, Stane, 1985: *Gradivo za Prešernov slovar*. Ljubljana.
- WURZBACH, Constantin, 1863: *Hilscher, Joseph Emanuel*. V: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, IX, Wien.

Razprava obravnava značilnosti literarne interpretacije, kot se je v šestdesetih letih razvila v slovenistiki. Najprej ob tekstih M. Kmecla, B. Paternuja, F. Zadravca, B. Pogorelec idr., objavljenih v prvem letniku *Problemov*, zariše njene zahteve in splošnejša načela (se pravi njen celostni in historično usmerjeni pristop), potem opozori na diskusijo o metodah in značaju literarne zgodovine, kjer se je ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let odprla tudi možnost literarne interpretacije kot specifičnega vidika literarnozgodovinske metodologije (B. Paternu, D. Pirjevec, A. Slodnjak), nato se ustavi pri nekaterih načelnih tekstih, ki govorijo o mestu in značilnostih literarne interpretacije (F. Bernik, Š. Barbarič, F. Zadravec); končno opozori na posamezne zglede takih interpretacij (H. Glušič, M. Kmecl, B. Paternu, A. Skaza, F. Zadravec idr.).

V šestdesetih letih se je znotraj slovenistike kot njen sorazmerno pomemben del določeneje razvila literarna interpretacija.<sup>1</sup> Pristopi, metodološki vidiki in načela, ki jih je slovenistika vzpostavila s svojo interpretacijsko teorijo in prakso, se do neke mere razlikujejo od načel, ki so jih razvili drugi tokovi slovenske literarne vede, zlasti skupina avtorjev, ki se je oblikovala ob *Perspektivah*. Zato lahko govorimo ob slovenistični literarni interpretaciji šestdesetih let o sorazmerno koherentni in samosvoji liniji literarne vede.

Leta 1962 je začela izhajati revija *Problemi*; prav v prvih številkah te revije so se razločno oblikovale osnovne razsežnosti literarnointerpretacijskega modela, kot so ga ponudili njeni sodelavci (večinoma slovenisti). Ti avtorji so svoj koncept zastavili kot alternativo t. i. "idejni kritiki", ki so jo razvijali sodelavci *Perspektiv*; v marsikakem problemu je šlo tudi za odkrito polemiko proti načelom, ki so jih zastopale *Perspektive*.

*Problemi* so v svojem prvem letniku objavili vrsto člankov, posvečenih vprašanju literarne kritike in s tem tudi literarne interpretacije. Zato je koristno za razumevanje načel, ki jih je slovenistika razvila v literarni interpretaciji, če se ob tej vrsti člankov ustavimo nekoliko natančneje.

Matjaž Kmecl je v članku *Moč in nemoč*<sup>2</sup> presojal kritiške prakse, kot so se uveljavile v slovenskem prostoru, in našel tri glavne pristope: sociološko fundirano kritiko, ki išče resničnost in adekvatnost družbene pogojenosti umetnine, vidmarjansko estetsko kritiko in pa kritiko t. i. "kritične generacije", torej avtorjev, zbranih okrog *Perspektiv*. Po Kmeclovem mnenju je slednja pravzaprav ukinila klasično literarno kritiko in jo vključila v območje filozofskega traktata; posamezna umetnina je ne zanima več kot zaokrožen, suveren organizem po sebi, pač pa le toliko, kolikor lahko v njej odkrivamo inkarnacijo neke filozofske teze. Kmecl sam se je zavzel za drugačno kritiko, ki bi bila univerzalna, ki bi k delu pristopala z vseh strani in uporabljala vse prijeme, pri tem pa bi strogo nadzirala lastno območje in svoj odnos do metode.

Sorodno stališče je zagovarjal Boris Paternu v spisu *Nekaj problemov naše kritike*.<sup>3</sup> Tu je med drugim opozoril, da kritik najčesteje izbira predvsem tisto, kar mu lahko služi za utemeljevanje njegove lastne ideologije. Toda čeprav kritika ne more biti čisto objektivna do teksta, s svojo samovoljo ne sme kršiti avtentičnosti objekta. Paternu je opozoril na delovni postopek, pri katerem so možnosti take samovolje močno skrčene, na tako imenovano integralno interpretacijo. Za tako interpretacijo je bistvena težnja, da se kritik prebije skozi vse plasti dela in ujame "temeljno strukturalno zakonitost celote. Zakonitost, ki jo — v dialektičnem smislu — morajo potrditi vse plasti, če je resnična".<sup>4</sup> V tej

zakonitosti "je bistveno zajeta umetnikova slika sveta vse od njenih čustveno-miselnih manifestacij pa do jezikovnega izraza".<sup>5</sup> Tako so zabrisane meje med "vsebino" in "optiko". "Vse plasti in vsi vidnejši posamični pojavi so dialektično razložljiv kontekst enega samega žarišča." Šele po taki interpretaciji se do te strukturalne resnice lahko opredeljujemo ali jo presojava.

Tako zastavljenim stališčem so bili blizu tudi drugi avtorji, ki so v *Problemih* pisali o vprašanih kritike. Jože Snoj je v svoji *Načelni glosi h konkretnemu pojavu*<sup>6</sup> polemiziral z Vitalom Klabusom in nasprotoval delitvi umetnine na estetsko lupino in idejno jedro (kar naj bi bilo značilno za predstavnike "idejne kritike"), prav tako pa tudi stari racionalistični delitvi na vsebino in obliko. Menil je, da se resnična pot k bistvu umetnine ponuja skozi njeno celotno estetsko in vsebinsko idejno strukturo; šele taka kritika je kompleksna in objektivno idejna. Tudi Franc Zadavec je razrešil dilemo, ki jo je nakazal naslov njegovega članka *Idejna ali estetska kritika*,<sup>7</sup> na sintetičen način: potrebna sta oba pristopa, saj je potrebno literarno delo razumeti kot dialektično enotnost vsebine in oblike. Niko Grafenauer je v članku *Kritika in njen predmet*<sup>8</sup> zarisal razpon kritičskih metod od deskriptivizma do racionalistične filozofske kritike, ki obravnava predvsem idejno strukturo, vmes pa se pojavlja idejni in estetski eklekticizem, fragmentarnost ipd. Filozofski obravnava literarnega dela je v tem spisu predvsem očital, da sprejema le to, kar se sklada z njenimi idejnimi razmerji, in odklanja vse, kar je temu konceptu tuje. Kritiko je definiral kot književno zvrst, "ki mora svoj predmet proučevati in ga, ko ga spozna, tvorno interpretirati",<sup>9</sup> pri tem pa mora kritičski sistem upoštevati obe bistveni komponenti umetniškega dela, idejnost in njeno formalno realizacijo. Literarno delo je namreč "organizem s tipičnimi vsebinskimi in oblikovnimi komponentami"<sup>10</sup> in vsebuje tudi vrsto elementov, ki jih ne moremo obseči zgolj z razumom. Grafenauer je zato zahteval integralno, tvorno razkrivajočo, sintetizirajočo kritiko, toda v sodobni kritiki, za katero je menil, da pogosto "ne more v celoti obseči in akceptirati resnice kritičnega objekta",<sup>11</sup> take sinteze ni našel. V sklop teh razprav kljub svoji specifičnosti sodi tudi članek Brede Pogorelec *Vprašanje sistematične kritike jezika*,<sup>12</sup> avtorica je tu med drugim poudarila potrebo po obravnavi jezikovnih aspektov literarnih del, ki bi jih bilo treba ocenjevati tudi glede na to, v kakšnem razmerju je jezikovni izraz s fabulo in idejo. Opozorila je tudi na možnost, da se v posebnih elementih jezika izpričuje posebno avtorjevo hotenje po izpovedi, ki ga ni mogoče razbrati zgolj iz vsebinske analize.

V glavnem torej vsi našteti avtorji ponavljajo očitek "idejni kritiki" *Perspektiv*, da literarno delo reducira le na njegovo temeljno idejno strukturo, da zanemara številne bistvene vidike dela, ki jih pojmuje le kot "ovoj" idejnega "jedra", da torej obravnava delo le kot enkratno realizacijo občega. Sami pa poudarjajo, da je treba literarno umetnino pojmovati kot organizem, kot dialektično enotnost vsebinskih in formalnih vidikov; zato mora biti seveda temu ustrezen tudi kritičski in interpretativni pristop. Literarno delo je treba obravnavati z vseh njegovih različnih vidikov, vendar ne tako, da bi šlo pri tem le za mehanično seštevanje aspektov ali celo eklekticizem. Nasprotno, vse plasti dela so med seboj funkcijsko povezane in interpretacija mora demonstrirati prav to koherentnost. Najjasneje je to izrekel Boris Paternu: kritika mora prodreti do "temeljne strukturalne zakonitosti celote", ta zakonitost opredeljuje vse plasti dela in je njegovo žarišče oziroma tvorni oblikovalni center. V luči "integralne interpretacije" se torej literarno delo kaže kot specifičen in celovit estetski predmet; njegova celovitost pa je v soglasju, enovitosti posameznih vidikov, ki so med seboj funkcionalno

dialektično povezani. Zato interpretacija ne sme reducirati dela le na njegovo estetsko ali idejno strukturo, pač pa mora biti njen predmet prav ta celovitost, načelo, ki usklajuje in povezuje posamezne plasti in vidike dela ter vzpostavlja njihovo funkcionalno vzajemnost. "Temeljna strukturna zakonitost dela", kot jo pojmuje Paternu, je resda realizacija "umetnikove slike sveta", vendar te "slike sveta" ne moremo omejiti na racionalno-diskurzivni idejni koncept, pač pa jo moramo razumeti prav kot tisto jedro, ki se manifestira tako v miselnosti in čustvovanju kot v jezikovnem izrazu.

Tako izoblikovani koncept "integralne interpretacije" (in pravzaprav problematika literarne interpretacije v določnejši obliki sploh) pa se je v slovenistiki pojavil šele ob prelomu v šestdeseta leta. V petdesetih letih je namreč v slovenistiki odločno prevladoval zgodovinski koncept (včasih povezan tudi s sociologističnim prijemom, npr. v nekaterih spisih Marje Boršnik<sup>13</sup>). Tudi če se je v okviru zgodovinske obravnave literature pojavilo vprašanje o razumevanju dela, je bilo največkrat zajeto v kavzalno-pojasnjevalni sklop in podrejeno pozitivističnim znanstvenim idealom. Pri tem je mogoče opozoriti na nekatere zanimive posebnosti. Tako se je vprašanje razumevanja in tudi interpretacije literarnih del na zanimiv način pojavljalo v nekaterih spisih Antona Slodnjaka. Problematiko, kot jo odpira Slodnjakov pristop, je mogoče posebej jasno razbrati iz njegove razprave *O Prešernovem "Slovesu od mladosti" in o literarnozgodovinski rehabilitaciji Antona von Scheuchenstuela starejšega*.<sup>14</sup> Že naslov sam kaže, da gre v spisu za pravzaprav nenavadno združitev strogo literarnozgodovinskega pristopa v pozitivističnem, celo faktografskem smislu (razprava se ukvarja tudi z vprašanji sorazmerno obrobnega pomena, npr. o značaju Antona von Scheuchenstuela starejšega, o njegovih namerah pri pisanju priporočila Prešernu ipd.) in analize pesmi, ki se že bliža interpretaciji v ožjem pomenu besede. Ta metodološki dualizem pri Slodnjaku pravzaprav "odseva" in hkrati razkriva implicirani dualizem samega predmeta. Literarno delo nastopa po eni strani v svoji "zunanjji", po drugi pa v "notranji" razsežnosti; v prvem smislu je zunanje, torej "objektivno" historično dejstvo in kot tako povezano z drugimi dejstvi v kompleksen vzročno-posledični sklop, v drugem smislu je relativno samostojna umetnina, organizirana po umetnostnih in estetskih zakonih in kot taka "nadčasovna" — vsaj toliko, da je kot predmet recepcije dana v "sočasnosti" z recipientom. Tak koncept je recimo mogoče razbrati iz naslednjega odlomka iz Slodnjakovega spisa: "Slovo od mladosti je pa predvsem pesnitev in zato umetnina, in sicer zelo preišljena in svojevrstna. Na njeno metrično obliko so mogli delovati razni zunanji zgledi in pesnikovo prizadevanje, da jih sprejme in izvirmo razvije. Tudi prvo vzpodbudo k njeni stvoritvi je mogel dati Prešernu zunanji dogodek. Toda ko je vzpodbudo sprejel, je postala stvar samo njegove umetniške predstave in moči."<sup>15</sup> Slodnjaku se kot točka, ki povezuje zunanji in notranji aspekt umetnine in s tem utemeljuje tudi metodološki dualizem pristopa, pokaže predvsem umetnikov doživljaj: "Moment izgube sleherne iluzije o življenju je bil za pesnika identičen z momentom občutka postaranja in z momentom spočetja ideje Slovesa."<sup>16</sup> Od tod tudi Slodnjakova opredelitev "poglavitne interpretacijske dolžnosti"; le-ta je po njegovi definiciji "razlaga življenjske in umetnostne vsebine dela".<sup>17</sup> Taka definicija sicer podreja interpretacijo kavzalnemu literarnozgodovinskemu aspektu, a v teh okvirih ji odreja nekakšno avtonomijo. Predvsem pa lahko rečemo, da se v tem članku eksplicira sicer pogosto netematizirani pomen razumevanja za literarno zgodovino kot konstrukcijo kavzalnega sklopa.<sup>18</sup>

Slodnjakova razmerom celovita, vendar pa kratka in kavzalno-zgodovinskim aspektom podrejena interpretacija *Slovesa od mladosti* je bila v slovenistiki petdesetih let precej osamljen pojav. Tudi Slodnjak sam v nekaterih drugih spisih teksta ni obravnaval kot celovite in strukturirane celote, čeprav je razumevanje povezoval z literarno-zgodovinskim pojasnjevanjem ali pa ga je vključeval vsaj kot neeksplicitno predpostavko. Ob Slodnjaku so se sicer še nekateri drugi avtorji lotevali motivnih, tematskih in stilnih analiz literarnih del in se bližali literarni interpretaciji, kljub temu pa niso razvili interpretacije kot posebnega pristopa k delu in kot vsaj relativno samostojnega, metodološko utemeljenega in reflektiranega postopka.

Metodološka prevlada literarne zgodovine, navezane na pozitivistično tradicijo, se kaže tudi v načelnem zavračanju "imanentne interpretacije", to se pravi Staigerjevih in Kayserjevih interpretacijskih načel in postopkov. Tako je Slodnjak zavrnil težnje po "aplikaciji interpretacijske metode v smislu Staigerjevih in Kayserjevih zgledov"<sup>19</sup>, saj je ta metoda nastala ob interpretaciji Goetheja in nemške romantike in je zato vprašanje, če je zanimiva tudi za slovenske pesnitve. Namesto tega je Slodnjak nakazal drugačno možnost, da bi namreč zrasla "iz domače literarnozgodovinske prakse nova koncepcija kritike in interpretacije".<sup>20</sup> Če upoštevamo prevladujočo naravo takratnega literarnozgodovinskega pisanja, zlasti pa spise Slodnjaka samega, npr. interpretacijo *Slovesa od mladosti* ali (nekoliko kasnejšo) *Hiše Marije Pomočnice*,<sup>21</sup> lahko s precejšnjo gotovostjo domnevamo, da bi bila taka interpretacija tesno povezana z literarno zgodovino ali celo vključena vanjo ter da bi se interpret trudil po eni strani čim bolj zmanjšati vlogo lastne subjektivnosti, po drugi pa zajeti delo z raznih strani oziroma aspektov — z oblikovnega, vsebinskega ipd.; pri tem bi se ves čas skliceval na literarnozgodovinske ugotovitve.

Tudi Franc Zadravec je nekako v tem času odločno branil upravičenost literarne zgodovine in koncept kavzalnega pojasnjevanja. Poudarjal je, da umetniškega dela "ni mogoče ločiti od ustvarjalca in tega zopet ne od časa in okolja, tedaj od družbene duhovne in politične fiziognomije, v kateri živi".<sup>22</sup> Kavzalni princip je zagovarjal v kontekstu marksističnega koncepta literarne zgodovine (katerega temelj je pravzaprav objektivistično pojmovanje teze, da "družbena bit ljudi določa njihovo zavest") in zato oporekal morebitnim očitkom, da ostaja raziskovanje verige "čas-prostor-umetnik" ujeto v pozitivistično metodo. V imenu takega koncepta je zato zavrnil Kayserja in ostale, ki jim je forma osnovni in edini problem, in poudaril nujnost kompleksnega pristopa k literarnim delom. Menil je, da se mora literarna zgodovina lotevati tudi estetskih, idejnih in etičnih vrednot del, pa tudi vrednotenja. Ključni pojem, ki omogoča tak kompleksen pristop in ki povezuje objektivno družbeno in zgodovinsko realnost s strukturiranostjo teksta, je tudi pri Zdravcu koncept "doživetja". V svojem spisu med drugim piše: "Posamezne umetnine so izraz umetnikovih doživetij. Do teh doživetij se mora literarni zgodovinar prebiti, ako hoče dojeti umetnikovo doživljajsko strukturo."<sup>23</sup> Na pomen literarnozgodovinskega koncepta in njegovega metodološkega primata kaže tudi dejstvo, da sta interpretacijsko metodo nekoliko kasneje zavrnila tudi Dušan Pirjevec in Boris Paternu (ob njunih spisih se bom še ustavil).

Literarnointerpretacijski koncepti, ki jih je slovenistika razvila okrog leta 1960, pa se vendar niso pojavili v povsem praznem prostoru. Slovenistika je že v petdesetih letih večkrat obravnavala vprašanja razumevanja in interpretacije literarnih del ali probleme, ki so tem vprašanjem blizu. Toda sredi petdesetih let je v slovenistiki vprašanje

literarne interpretacije nastopalo predvsem kot vprašanje šolske prakse, pedagoškega pristopa v nižji in višji gimnaziji. Na ta vidik je bila že od začetka svojega izhajanja pozorna revija *Jezik in slovnost*; v tej je izšlo več tekstov, ki se ukvarjajo z vprašanji modernizacije pouka slovenščine s pomočjo analize in interpretacije literarnih del. V enem teh člankov je avtor celo predlagal, naj se šolske ure spremenijo v "nekakšne seminarje za idejno-estetsko interpretacijo".<sup>24</sup> Za tako interpretacijo, pojmovano kot pedagoški postopek, je bilo značilno, da se je lotevala najrazličnejših vsebinskih in formalnih vidikov dela (tako vzorčna interpretacija v omenjenem spisu podaja snov in zgodbo teksta, kraj in čas, značaje in razmere ter idejo in motive, nato pa še kompozicijo in tehniko ter idejo in slog), vendar gre pri tem največkrat za precej mehanično seštevanje posameznih vidikov, ne pa za demonstracijo njihove medsebojne skladnosti ali celo za razkrivanje kakega "temeljnega zakona" dela.

Tesna zveza interpretacije s pedagoško prakso (seveda predvsem na nivoju univerzitetnega pouka) je bila za slovenistiko značilna tudi kasneje. To seveda ni kaka specifika slovenskega prostora. Na to je opozoril npr. Janez Rotar, ki je ob pregledu revije *Umjetnost riječi* zapisal, da se je pomemben segment interpretacijskega pristopa razvil v smer "slovstveno-pedagoške metodike".<sup>25</sup> Lahko rečemo, da je velik del svetovne literarnointerpretacijske prakse nastal kot aspekt univerzitetnega študija, npr. celotna angleška in ameriška šola New Criticism, do neke mere pa tudi "imanentna interpretacija", "zagrebška šola" okrog revije *Umjetnost riječi*; podobno velja za literarnointerpretacijsko relevantne vidike dela Antona Ocvirka. Vse to so tudi smeri, na katere so se opirali avtorji, ki so razvijali slovenistične "integralne" interpretacijske modele. To zvezo z univerzitetnim pedagoškim delom poudarjam zato, ker je v marsičem pomembno opredelila sam značaj slovenističnih literarnointerpretacijskih postopkov oziroma koncept "integralne" interpretacije kot tak; zahteve po celovitosti pristopa, po njegovi objektivnosti, po vzajemnosti teoretskega in historičnega aspekta in po možni preverljivosti so nedvomno vidiki, ki jih zahteva praksa poučevanja.

Ob vprašanju pedagoške prakse je kontekst, v katerem je nastopil slovenistični interpretacijski koncept, opredelila tudi intenzivna polemika o vlogi, pomenu, značaju in metodah literarne zgodovine. Tradicionalni koncept literarne zgodovine je zašel v krizo, pojavile so se zahteve, da je treba literarno zgodovino modernizirati, in sicer z vključitvijo literarnoteoretskih vidikov. Bolj ali manj neposredne reference na te diskusije je mogoče razbrati tudi v malo prej omenjenih razpravah Antona Slodnjaka in Franca Zadravca; prvi je npr. opozoril na Ocvirkov članek *Novi pogledi na pesniški stil*, za katerega je menil, da nakazuje "pot, na kateri bi se naj združili literarna zgodovina in teorija"<sup>26</sup>, drugi je branil avtonomnost literarne zgodovine in poudarjal, da ni le sekundarna glede na teorijo. Načelno razpravljanje o konceptu in statusu literarne zgodovine je bilo vedno bolj živahno v drugi polovici petdesetih let in proti letu 1960. Tako je npr. Boris Paternu ob obsežni predstavitvi knjige Erika Lundinga *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*<sup>27</sup> poudaril, da je "poleg skrbnega poznavanja historičnega, biografskega ter tekstovnega gradiva smotrnemu raziskovalcu neizogibno potreben tudi globlji literarnozgodovinski in metodološki koncept. Da mu je potreben osnovni usmerjevalni vidik, ki z ustreznim postopkom to gradivo tudi izbira, ga spravlja v višje smiselne zveze in v čimbolj dognana idejna in estetska razmerja."<sup>28</sup> Hkrati je izhajalo tudi vse več člankov in razprav, ki so se ukvarjali s teoretskimi vidiki ali strukturiranostjo del, s stilistiko, motiviko, kompozicijo ipd., ter se tako

bližali literarni interpretaciji. Pojavile so se tudi posamezne interpretacije, ki so se ukvarjale z notranjo povezanostjo posameznih vidikov dela, npr. snovnega, motivnega, idejnega, kompozicijskega, jezikovno-stilnega, fonetičnega ipd.<sup>29</sup>

Premike, do katerih so pripeljale razprave o literarni zgodovini okrog leta 1960, nam dobro pokažeta dva načelna spisa, ki sta oba izšla v *Jeziiku in slovsstvu* v letniku 1960/61. Boris Paternu je v razpravi *Literarna zgodovina v sodobnem življenju*<sup>30</sup> poudarjal težnjo po sintetičnem literarnozgodovinskem pristopu, ki bi združeval "sociološko biografske, filozofsko idejne in estetsko stilistične" metode.<sup>31</sup> Čeprav avtor tega ne poudarja posebej, je vendar očitno, da je tako zastavljen literarnozgodovinski pristop tesno povezan tudi z vprašanji literarne interpretacije oziroma da implicira vzporednost ali celo vzajemnost zgodovinskih in interpretacijskih postopkov. Taka vzporednost nujno izhaja iz opredelitve literarne zgodovine in njenih nalog, kot jo je podal Paternu v svoji razpravi: "Literarna zgodovina je veda, katere osrednji namen je, prodirati v svet književne umetnosti. Njena upravičenost je predvsem v tem, da pogloblja razumevanje, dojemanje in vrednotenje literarnih del."<sup>32</sup> Ta vzporednost in vzajemnost sega prav do problematike notranje strukturiranosti dela in povezanosti njegovih aspektov. "Raziskovanja ali razlage umetniškega izraza nujno ostajajo na deskriptivni, t.j. amorfni ravni vse dotlej, dokler v umotvoru samem ne znamo najti njegove emocionalne, idejne, naposled pa tudi stvarno družbene, zgodovinske osnove. Ta dialektična pot od izraza k vsebini ali narobe je ena izmed bistvenih pa tudi najtežjih operacij književnega zgodovinarja." Domnevamo lahko, da se prav tu, ob problemu povezanosti vsebine in izraza, v problematiko literarne zgodovine vplete tudi problematika interpretacije.

Istea leta se je v diskusijo o literarni zgodovini ter o novih aspektih in metodah v literarni vedi vključil tudi Dušan Pirjevec; njegov spis *O nekaterih sodobnih vprašanjih slovsne literarne zgodovine*<sup>33</sup> je eden najzanimivejših in najdoslednejših prispevkov v tej debati. Tudi Pirjevec ne zavrača literarne zgodovine, nasprotno, poudarja, da je treba nadaljevati Kidričevo in Prijateljovo delo, vendar pa je treba ob tem iskati tudi novo zgodovinsko sintezo. Do neke mere je namreč upravičen Vidmarjev očitek, da gre literarna zgodovina pravzaprav mimo umetnosti. Pozitivizem je res postavil literarno zgodovino na eksaktne znanstvene temelje, toda pri tem je "zanemaril besedno umetnino kot nekaj specifičnega, kot relativno avtonomno in izrazito estetsko dejstvo".<sup>34</sup> Na drugi strani je prinesla interpretacijska metoda (Pirjevec tu omenja npr. šolo New Criticism) v ospredje samo umetnino, a pri tem je zašla v drugo skrajnost in je "hotela ukiniti sleherno zgodovinsko opredeljenost besedne umetnine".<sup>35</sup> Ti dve izključujoči se, vendar enostranski načeli vodita v značilno dilemo: "Ako [literarna zgodovina] sprejme teze interpretacijske metode in se jim dosledno podredi, mora tako rekoč ukiniti samo sebe. Ako pa bo vztrajala pri nekaterih ustaljenih nazorih in postopkih, ji bo umetnina sama še vedno ostala nedostopna in še naprej se bo ukvarjala predvsem s splošnimi zgodovinskimi opisi, z družbeno in politično zgodovino ter bo večino svojih sil usmerjala v iskanje bibliografskih in biografskih podatkov."<sup>36</sup> Tako formulirana dilema je pravzaprav bistvena za vso takratno slovenistiko in za literarno vedo sploh; pojavlja se npr. tudi v malo prej omenjenem Paternujuvem spisu.<sup>37</sup> Pravzaprav je stroga forma "ali-ali" (torej ali literarna zgodovina ali interpretacija) bolj navidezna. Literarna zgodovina ima že vnaprej določen primat pred interpretacijo, ki se tu realno ne pojavlja kot enakovredna alternativa, pač pa kot aspekt, ki bo dopolnil in modificiral



literarno zgodovino; le-ta pa pomeni temelj literarne vede. To takoj potrdi tudi nadaljevanje Pirjevčeve razprave: kritika pozitivizma, zlasti pri interpretacijski metodi, je pokazala, "da umetnina ni samo rezultat" in da "njenega bistva še nismo razložili, če smo popisali splošne in individualne težnje in sile, ki so se v njej izrazile",<sup>38</sup> toda tudi teze, da umetnina nima svoje zgodovine, ni mogoče sprejeti.

Teze, kot jih je Pirjevec predstavil v tej razpravi, so značilne za glavnino sočasne slovenske literarne vede; zlasti Ocvirk je sistematično in obsežno razvil zelo podobna pojmovanja. Gre za vprašanje, kako se lahko izognemo temu, da bi umetnino reducirali zgolj na njene pogoje in vzroke (torej kako ne izgubiti izpred oči dela kot samostojne estetske entitete), ne da bi pri tem zašli v nezgodovinskost in subjektivistično samovoljo. Vprašanje razumevanja, razlage oziroma interpretiranja literarnega dela se torej pojavlja v kontekstu metodološke prenovitve literarne zgodovine; cilj te prenovitve je, da stopi v ospredje samo literarno delo (vendar še vedno kot nekaj, kar je po svoji naravi bistveno zgodovinsko), ne pa kavzalni sistem, ki ga pogojuje.

Pirjevčeva razprava je med drugim pomembna zato, ker nasprotja med (pozitivistično) literarno zgodovino in samovoljno, ahistorično interpretacijo ne odpravlja kot dvoje metodoloških skrajnosti in enostranosti, ki jih je mogoče razrešiti s srednjo potjo oziroma z uravnoteženo pravo mero v metodološkem pristopu, pač pa pokaže na izključujoči se načeli, ki jih metodi predpostavljata; opozarja torej na nezdržljivost pojmovanja dela kot člena v kavzalni verigi s pojmovanjem, po katerem je delo avtonomna, notranje organizirana entiteta, ki kot taka v branju nastopa kot nekaj "istočasnega". Pirjevec je to nasprotje dojel kot dialektično protislovje: "Umetnina ni samo vsota vzrokov, marveč je tudi samostojen organizem z lastno notranjo strukturo, tako rekoč s samostojnim notranjim življenjem. Ni dvoma, da je nastala kot posledica določenih zunanjih pobud, je plod objektivnih in subjektivnih teženj, toda v trenutku, ko je nastala, je postala dejansko negacija vseh svojih vzrokov in se spremenila v novo, samostojno dejstvo, ki živi neodvisno od svojih vzrokov."<sup>39</sup> Jezik dialektične analize, ki ga je Pirjevec uporabil, nas lahko vodi, da postavimo domnevo o tretji stopnji triade; le-ta je lahko v samem branju, ki se razumevanja dela v njegovi avtonomnosti in "izvenčasnosti" lahko loteva le ob vnaprejšnjem poznavanju zgodovinskih dejstev ter vzrokov in pogojev dela. Na povsem vzporeden triadni način razrešuje Pirjevec tudi metodološki vidik tega protislovja, nasprotje med pozitivističnim historizmom in njegovo negacijo, ahistorično interpretacijsko metodo. Kot sintezo teh dveh nasprotij poudarja (podobno kot drugi pisci) projekt literarne zgodovine, ki bi bila v skladu z naravo svojega predmeta, ki torej ne bi zahajala niti v pozitivistični redukcionizem niti v subjektivistični ahistorizem, pač pa bi imela za osnovo "jasne nazore o specifičnosti literarne umetnine, o zakonitostih, ki urejajo njen notranji ustroj".<sup>40</sup> Tako sintezo je mogoče doseči, če se literarna zgodovina nasloni na dosežke literarne teorije, področja, ki raziskuje specifično strukturo umetnosti.

Pirjevčev spis jasno kaže, kak preobrat je doživela slovenistika (oziroma vsa slovenska literarna veda); bistvena razsežnost tega preobrata je vzpostavitev literarnega dela kot samostojne estetske (čeprav tudi bistveno zgodovinske) entitete. Prav tu pa se odpira možnost literarne interpretacije; seveda ne v smislu ahistorizma in subjektivismu, pač pa (če izpeljemo implikacije, ki jih lahko najdemo v nekaterih prispevkih k razpravi o statusu literarne zgodovine) kot točke, v kateri se združujeta literarna zgodovina in literarna teorija, ki vsaka po svoje ponujata nujno orodje za prodor v delo in omogočata njegovo

razumevanje. Zato ne more biti naključje, da je v slovenistiki vzporedno z načelnim razpravljanjem o konceptu literarne zgodovine prišlo tudi do razprave o načelih in ciljnih literarne interpretacije. Ob tem sta zanimiva vsaj dva spisa.

Prvi od njiju je razprava Franceta Bernika *O interpretaciji besedne umetnosti*.<sup>41</sup> Izhodišče tega spisa je značilno: zahteva po upoštevanju literarnosti literarnih del oziroma tista konstelacija v literarni vedi, ki se kaže kot nasprotje med pozitivizmom in "imanentno interpretacijo". Interpretacija kot posebna metoda v zgodovini besedne umetnosti postane aktualna ravno z zahtevo po izoblikovanju metode, ki bi zajela literarnost dela. Ker lahko po vsebini bolj ali manj vsako leposlovno umetnino vključimo v kulturnozgodovinske, psihološke, ideološke in druge kontekste, nam kot literarni aspekt dela preostane predvsem forma; od tod tudi poudarjeno zanimanje zanjo. "Forma, zlasti jezikovna, je po mnenju mlajših teoretikov edina zares literarna kategorija v literaturi."<sup>42</sup> Poudarjanje problema forme je po Berniku tudi reakcija na Geistesgeschichte, na njen idealizem in zapostavljanje duhovno oziroma miselno manj bogate književnosti. Literarne raziskave so s premikom poudarka na pesniške forme in jezik spet dobile eksaktno osnovo, od te pa so se spet oddaljile, ko so nekateri avtorji (npr. Kayser) prevzeli načela fenomenologije in torej zapostavili vprašanja nastanka, pogojenosti in vzročnih zvez pojavov. Bernik je precejšnjo pozornost posvetil tedaj očitno odmevnemu delu Erika Lundinga (v prej omenjenem tekstu ga je obsežno predstavil tudi Boris Paternu). Od Lundingovih tez poudarja Bernik predvsem, da je eksaktna interpretacija vezana na pesniški slog, zato ima v tem kontekstu poseben pomen raziskovanje jezika in stila. Stil je po eni strani jezikovni stil dela, po drugi pa tudi njegova notranja oblika, notranja struktura. Lunding je torej postopek interpretacije zasidral v besedno obliko ali stil umetnine, vendar ta stil pojmuje zgodovinsko razvojno. Ob stilni interpretaciji dela se pojavi tudi problem njegove notranje oblike. Pri Lundingu so stilne opredelitve izhodišče za raziskavo idejnosebinskih plasti; vendar pa se je odpovedal temu, da bi prodiral v osebnoizrazno jedro umetnine in v njeno genetično razlago.

V Bernikovem članku je novi pomen literarne interpretacije res tesno povezan s pojmovanjem literarnega dela kot posebne, relativno avtonomne entitete, toda ker je svojskost dela, kot rečeno, predvsem v njegovi formi, je interpretacija omejena predvsem nanjo in ima zato tudi sorazmerno omejen pomen. To je mogoče razbrati tudi iz Bernikove opredelitve interpretacije oziroma interpretacijske metode. "Interpretacija je star znanstveni termin, ki pomeni tekstno razlago. Kot moderna literarnoznanstvena smer se interpretacija ni dosti oddaljila od svoje nekdanje vloge. Tudi danes temelji ta metoda na prepričanju, da lahko dojamemo, razumemo in razložimo jezikovno umetnino iz nje same, brez posegov v biografijo, sociologijo in brez drugih zgodovinskih raziskav."<sup>43</sup> Njena poglobljena ali celo edina resnična vrednost je zato v tem, da se natančno in temeljito loteva literarnega besedila in s tem poudarja vidik tekstnega raziskovanja; raziskovanje besednih plasti v stilni in gramatikalni analizi namreč vodi do globlje vsebine literature. Ne samo da ima z Bernikovega gledišča tako zastavljena interpretacija pravzaprav značaj pomožne discipline, ki jo je nujno treba dopolnjevati še z drugimi metodami, če hočemo dognati vsebino kakega izraza, smisel podobe ali pomen simbola; podrediti jo je treba tudi zgodovinski perspektivi.

Če ozkost pri opredeljevanju pojma literarne interpretacije v Bernikovi razpravi kaže še na nekatere negotovosti ob tej problematiki, pa je iz članka Štefana Barbariča *Nekatera vprašanja literarne interpretacije*<sup>44</sup> očitno, da je nastal v času, ko se je koncept literarne

zgodovine že v veliki meri spremenil in je v njem dobila svoje posebno mesto in vlogo tudi interpretacija. Barbaričev spis je sicer sorazmerno kratek, vendar je pri opredeljevanju problematike širok in jasen.

Ni presenetljivo, da se tudi Barbarič srečuje s problemi literarne interpretacije najprej ob "imanentni interpretaciji". Zanimivo pa je, da te ne odkloni že vnaprej kot enostrani subjektivizem, pač pa je v svojih opredelitvah pravzaprav blizu nekaterim temeljnim postavkam te šole. To je očitno npr. ob izhodiščni opredelitvi predmeta: "Interpretacija v smislu strukturalne analize je poseben vid literarnoznanstvene razprave, ki se predmetno omejuje na besedne umetnine in ugotavlja v literarnih stvaritvah umetnostne kvalitete, to je estetske vrednote."<sup>45</sup> To je stališče, ki je povsem očitno naslonjeno na Kayserjeve in Staigerjeve teze: v interpretaciji nastopa delo kot (relativno) samostojen estetski objekt; ker avtor poudarja, da gre za strukturalno analizo, je jasno tudi, da je za ta objekt odločilna njegova strukturiranost.

Seveda se tudi Barbarič ni mogel izogniti vprašanju o razmerju med historičnimi in ahistoričnimi aspekti umetnine; čeprav je koncept dela kot relativno avtonomne (in v tem smislu transhistorične) estetske strukture nujen za interpretacijo, kot jo je avtor zastavil, je zavestno podrejen zgodovinskemu konceptu. Barbarič poudarja: "Naš interpretacijski koncept (ljubljskega seminarja prof. Ocvirka kakor drugih slovenskih literarnih zgodovinarjev, ki se s tem delom ukvarjajo) sloni tako kot programska smer zagrebške 'Umjetnosti riječi' na zgodovinski osnovi."<sup>46</sup> (Navedeni odlomek je zanimiv tudi zato, ker navaja dva pomembna vira za slovenistično literarnointerpretacijsko tradicijo — delo Antona Ocvirka oziroma njegovega seminarja, kjer sta bila odnos med historično-razvojnimi pristopom k umetnini in vprašanjem njene avtonomne estetske zgrajenosti ter splošnejše vprašanje razmerja med literarno zgodovino in literarno teorijo dva od temeljnih problemov,<sup>47</sup> in delo "zagrebške šole", avtorjev, ki so od leta 1957 izdajali *Umjetnost riječi*, pripravili pa tudi obsežen metodološki priročnik *Uvod u književnost*, ki je nato doživel vrsto izdaj.) Temeljno načelo ostaja zgodovinska zavest, torej zavest o tem, da so literarne umetnine bistveno časovni pojavi in da jih moramo zato obravnavati predvsem v njihovem zgodovinskem kontekstu. To se na metodološkem nivoju kaže kot primat literarne zgodovine oziroma zgodovinsko koncipirane literarne znanosti, v katero se interpretacija vključuje kot sicer pomembna, a le delna metoda, točneje, kot ena od metod analize literarnih del (tako kot idejna, biografsko-genetična, sociološka ali kulturnozgodovinska). Vse te metode skupaj tvorijo instrumentarij ali sistem postopkov, ki vodijo do "popolnejšega razumevanja literarnega dela".<sup>48</sup> To pomeni, da pojem razumevanja ni povzet v strukturalni analizi estetskega predmeta, pač pa je nadrejen sami interpretaciji; vzpostavljen je kot poznavanje vseh zunanjih in notranjih vezi in razmerij dela. Lahko torej rečemo, da nastopa literarno delo v dveh kontekstih oziroma na dveh nivojih. Na prvem nivoju je delo vzpostavljeno kot estetska struktura, pri čemer so vprašanja pomenskih razsežnosti neločljiva od vprašanj notranje skladnosti posameznih elementov dela; na drugem nivoju pa se ta struktura kaže kot člen nekega širšega konteksta, ki ga vzpostavlja zgodovina s sistemom pogojevanja oziroma vzročno-posledičnih povezav. (Pri tem ni nujno, da ta zgodovinski sistem nastopa v obliki stroge pozitivistične kavzalnosti; Ocvirk ga je npr. transformiral v vprašanja procesa geneze dela.) Literarno delo kot element konteksta se tako vzpostavlja iz svojega položaja v tem kontekstu, iz zvez z drugimi elementi ipd. To velja tudi za njegovo estetsko strukturiranost samo.

Avtor nato obljubi, da bo podal nekaj "praktičnih načel, kako interpretirati, da bo postopek znanstveno zanesljiv, se pravi, da se interpret ne bo prepuščal subjektivnim improvizacijam in ne bo vnašal v razlago teksta avtorju tuje momente".<sup>49</sup> Ta načela pa niso, kot bi lahko sklepali po navedenih besedah, kaki konkretni praktični napotki, pač pa le splošna načela interpretacije. Lahko si jih ogledamo nekoliko podrobneje.

Prva postavka poudarja, da je interpret "konkretna oseba, ki je racionalno in emotivno določena",<sup>50</sup> zato je sposobnost razumevanja in podoživljanja različna, toda lahko se stopnjuje ali ponehava, zato jo je treba gojiti. Druga postavka je pravzaprav pendant prvi: "Vsak interpretiran umotvor določa sebi lastno, specifično obliko interpretacijske razlage."<sup>51</sup> Vnaprej dane sheme in obrazci torej ne zadoščajo več, prav zato dajejo interpreti prednost tistim delom, ki jim čustveno in miselno več povedo.

Avtor torej ne razvija zamisli o "metodološki" hermenevtiki kot teoriji praktičnih načel, ki so splošno veljavna in uporabna. Namesto aplikacije pravil, ki bi zagotavljala znanstvenost (v pozitivističnem smislu) interpretacijske metodologije, poudarja dialoški odnos v interpretaciji. Prvi postavki pravzaprav trdita, da interpretacija ni tehnična operacija, pač pa je interpret s svojo čustvenostjo in racionalnostjo njena neobhodna predpostavka in nujno izhodišče. Toda tudi ta odnos ni enostranski, kajti interpretacija (in s tem v nekem smislu tudi interpret) je bistveno določena z značajem svojega predmeta. Literarno delo ni le pasivni objekt postopkov, pač pa že vnaprej opredeljuje določen odnos do sebe. To stališče zveni zelo moderno (npr. blizu tezam recepcijske estetike), vendar pa je najbrž utemeljeno v starejšem konceptu, namreč v teoriji vživetja (avtor npr. pravi tudi, da terja interpretacija "osebno prizadeto vključitev v delo, avtorja in čas";<sup>52</sup> seveda pa vživetja tu ne moremo razumeti kot "čisti" emocionalni oziroma osebnostni stik dveh individualnosti, pač pa je podrejeno literarnozgodovinskimi analizam dela in interpretaciji kot celostni obravnavi teksta.

Naslednji dve postavki pokažeta, da je Barbarič dojel nekatere temeljne zakonitosti "immanentne interpretacije" (v nasprotju z vnaprejšnjim zavračanjem te metode oziroma z dilemo "literarna zgodovina ali interpretacija", kar je bilo v sočasni literarni vedi pogosto). V tretji postavki poudarja pomen literarnozgodovinskega in filološkega gradiva za uspešno interpretacijo in se pri tem, kar je zelo zanimivo, sklicuje ravno na Staigerja. Staigerjeve teze v razpravi *Kunst der Interpretation* povezuje celo z modificiranim pozitivističnim vzročnim modelom. Če povzamemo Barbaričevo stališče, je naloga interpretacije, da pojasni "razmerje med doživljajskim svetom in izraznimi sredstvi", se pravi, da racionalno utemelji "nujnost takega ali drugačnega ritma, stila in kompozicije".<sup>53</sup> Zunanji faktorji nam tako omogočajo, da prodremo ravno do doživljaja kot nosilne dimenzije umetnine. Namesto Staigerjevega gibanja v hermenevtičnem krogu gre torej tu za linearno, enosmerno vzročnost, pa čeprav je ta vzročnost modificirana.<sup>54</sup> Zunanji faktorji opredeljujejo doživljajski svet, le-ta pa določa strukturo dela. Hkrati pa Barbaričeva zamisel vzročnosti res ni "direktna" in spominja na Ocvirkove analize geneze del: osnovni pojem "doživljaj" (ta seveda vodi neposredno v nemško interpretacijsko tradicijo, morda zlasti k Diltheyu) služi kot vmesni element, ki transformira zunanje pogoje v notranje funkcionalno estetsko strukturo.

V naslednji točki avtor od interpretacije zahteva tudi sintezo, ki je hkrati estetsko vrednotenje, in sicer zato, ker je merilo estetske vrednosti harmonija elementov: "Po vsem tem je estetska vrednost dela odvisna od stopnje harmonije, ki obstaja med posameznimi sestavnimi deli, med

vsebinsko-moralnimi kot estetsko-oblikovnimi, med idejno-filozofskimi in čutno doživljajskimi.<sup>55</sup> Povzema torej osnovno načelo "imanentne interpretacije", zahtevo, da naj interpretacija ugotavlja notranjo skladnost, harmoničnost oziroma v nekem smislu celo "identiteto" vseh elementov dela. To zahtevo eksplicitno postavlja tudi kot estetsko vrednostno normo.

Peta postavka nato podreja to na "vživetju" in "podoživetju"<sup>56</sup> utemeljeno interpretacijo enkratnega in individualnega dela zgodovinski perspektivi; interpretacija služi kot gradivo za sintetične sodbe o ustvarjalnosti posameznih avtorjev in obdobj.

Obravnnavani načelni članki, pa tudi številne razprave, ki so relevantne za problematiko literarne interpretacije ali se ukvarjajo s podobnimi vprašanji (npr. vprašanji stila, zgradbe, motivike ipd.) in so izšle konec 50. in v začetku 60. let, kažejo, da se je koncept literarne analize in interpretacije v slovenistiki razvil in utrdil. Zanj je zlasti značilna zahteva po celoviti interpretaciji, se pravi po obdelavi vseh vidikov dela, vsebinskih in formalnih, snovnih in idejnih; to lahko vodi tudi do teze, da je harmonija med temi vidiki pogoj in merilo estetske vrednosti dela. Že v zahtevi po celovitosti interpretacije pa je implicirana še druga značilna zahteva, uskladitev interpretacije z metodami in načeli literarne zgodovine. Ta ne ponuja samo gradiva zanjo, pač pa je tudi merilo njene sprejemljivosti oziroma ustreznosti. Interpretacija je namreč načeloma le ena od metod, ki jih na novo koncipirana literarna zgodovina sintetizira. (Zato pogosto izvirajo iz literarnozgodovinskega področja nekateri glavni pojmi, s katerimi interpretacija operira, pa tudi rezultat je pogosto literarnozgodovinski pojem ali teza.)<sup>57</sup>

Zelo pomemben dokument slovenističnega interpretacijskega koncepta je zbornik *Lirika, epika, dramatika* (1965, 1971<sup>2</sup>); v njem so zbrani teksti avtorjev, ki sodijo med najprezentativnejše pisce slovenistične literarne interpretacije, kot se je razvijala npr. v *Problemih* in drugih revijah prve polovice 60. let. Med vodilne predstavnice prvih letnikov *Problemov* spadata zlasti Matjaž Kmecl in Franc Zdravec, ob njima pa v zborniku sodelujeta še Helga Glušič, ki je v tem času napisala precej analiz in interpretacij sodobnih slovenskih tekstov, in Aleksander Skaza s svojo odmevno razpravo o Rebulovem *Senčnem plesu*. Razprave, zbrane v tej knjigi, so torej avtorji objavljali v raznih revijah prav v tem času. Tem tekstom pa so dodali še splošne sistematične prikaze lirike (Zdravec), epike (Kmecl), dramatike (Glušič), literarnozgodovinske metodologije (Zdravec) in slovenske literarne zgodovine (Kmecl). Za vprašanje, ki se ga tu lotevam, je zanimiva zlasti Zdravčeva razprava *Literarnozgodovinska metodologija*, kajti v njej se posebej ukvarja tudi z interpretacijsko metodo. Značilno je, da avtor prišteva to metodo med literarnozgodovinske metode, kar ponovno potrjuje, da ima v slovenistiki interpretacija svoje posebno, včasih relativno avtonomno, vendar vedno le delno mesto v sklopu literarne zgodovine kot celostne obravnave literarnega dela; v Zdravčevi razpravi ima torej podoben status kot biografsko-psihološka kritika, sociološka kritika, filozofska kritika in stilna kritika. (Avtor obravnava tudi tekstno kritiko, ki pa ima seveda kot filološka priprava na samo razlago dela do neke mere drugačen značaj in status.) A če smo nekoliko pozornejši, lahko opazimo, da našete literarnozgodovinske metode vsebujejo tudi aspekte, ki so zanimivi za interpretacijo literarnih del. To pomeni, da je interpretacijska metoda nujno v tesni zvezi z drugimi in da povzema njihove ugotovitve in prijeme. Ta sintetičnost interpretacijske metode izhaja iz nekakšnega paralelizma ali celo vzajemnosti med njo in samo literarno zgodovino. Naloga literarne zgodovine, kot jo tu opredeljuje Zdravec, se v precejšnji meri pokriva

z osnovnimi razsežnostmi slovenističnega koncepta literarne interpretacije, zlasti z zahtevo po celovitem in hkrati historično usmerjenem pristopu: "Predmet literarne zgodovine je besedna umetnina. Leposlovni raziskovalec jo mora 'obkoliti' in od vseh strani vdirati vanjo".<sup>58</sup> Pravzaprav se celo zdi, da pomeni interpretacija nekak pravi zaključek literarnozgodovinskega dela, kar potrjuje tudi Zdravčeva opredelitev naloge literarnega raziskovalca: razložiti mora umetnino "kot posebno, enkratno jezikovno strukturo".<sup>59</sup> Lahko bi rekli, da po tej zamisli zgodovinar najprej opravi parcialne oziroma specialne raziskave, nato pa na tej osnovi interpretira delo kot posebno estetsko jezikovno strukturo, pri čemer "zunanje" elemente povezuje z "notranjimi", strukturnimi elementi dela. (Pri tem je treba opozoriti, da Zdravec ne gradi kake hierarhije metod, kot bi se po tej kratki oznaki morda zdelo, pač pa navaja Barbaričevo stališče iz prej omenjene razprave, da interpretacijska metoda ne teži po prevladi nad drugimi, pač pa skupaj z njimi služi kot instrument, ki vodi k popolnejšemu razumevanju umetnine.)

Povzemimo osnovne Zdravčeve ugotovitve in teze o interpretacijski metodi. Poudarja zlasti povezanost, medsebojno skladnost posameznih elementov umetnine. "Zato mora interpretacija potekati induktivno-sintetično. Obliko in vsebino je najbolje interpretirati simultano."<sup>60</sup> Zdravec torej vidi (podobno kot npr. Staiger in Kayser) bistveno dimenzijo literarne interpretacije v stalni povezanosti med analizo in sintezo, torej v težnji, da delo analiziramo, "razstavimo" tako, da bodo tako izolirani elementi ostajali deli celote in napotevali nanjo. V zvezi s tem pa opozarja na nevarnost, da bi raziskovalec skoz interpretacijo vnašal v delo svoje lastne nazore in spekulacije. Interpretacija mora torej ustrezati merilom, ki literarno zgodovino (katere del je) verificirajo kot znanstveno, ta merila pa implicirajo določeno distanco med objektom in subjektom raziskovanja. Interpretacija mora torej postaviti delo v njegov "zgodovinski horizont", oziroma, kot to formulira avtor sam, mora "spoštovati pogoje, ki umetnino vežejo na njene stvarne psihološke in socialne osnove, na umetnika in duhovno umetniški prostor, v katerem je umetnina nastala";<sup>61</sup> to pa ne le zato, da omogoči znanstveno verifikacijo svojega početja, pač pa tudi zato, ker te "zunanje" zveze temeljno opredeljujejo "notranje", tudi eminentno estetske dimenzije dela; ne gre torej le za verifikacijo razumevanja, pač pa do neke mere za razumevanje samo. Ob tem Zdravec še posebej opozarja na celostno ali totalno interpretacijsko metodo, ki jo zastopajo nekateri jugoslovanski literarni zgodovinarji: "Totalni odnos do umetnine jim pomeni, da ima ta biografsko-psihološki, svetovnonazorski ali filozofski, kulturnozgodovinski in socialni (sociološki) pomen in vrednost, hkrati pa je vsa ta in taka vsebina estetsko izražena in opisana, 'urejena' v poseben, enkratno jezikovno stilni in kompozicijski sistem ali strukturo."<sup>62</sup> Lahko rečemo, da ta oznaka precej točno opredeljuje cilje, ki si jih je zastavila slovenistika v literarni interpretaciji.

Med razpravami o posameznih literarnih delih, kot so zbrane v knjigi, jih je precej, ki postavljajo v ospredje izrazito literarnozgodovinske pojme in problematiko ali pa se lotevajo le enega aspekta dela, toda v večini razprav je vsaj implicitno prisoten problem razumevanja in razlage dela, kot ga je opredelil Zdravec v svojem prispevku o literarnozgodovinski metodologiji. Mislim, da je med temi analizami in interpretacijami vreden še posebne pozornosti Zdravčev spis o Pregljevi *Matkovi Tini*; to razpravo imamo lahko za enega najlepših primerov slovenistične literarne interpretacije.

Izhodišče te Zdravčeve interpretacije sta dve očitni posebnosti Pregljeve proze: "zasnova baročno-ekspresionističnega človeka in zgrad-

ba pripovednega stavka".<sup>63</sup> Tako izhodišče je pravzaprav zelo značilno za slovenistični pristop. Zdravec npr. že na samem začetku združuje vsebinski vidik (strukturiranost človeka) s formalnim (zgradba stavka), pri čemer sta aspekta seveda medsebojno odvisna, saj pisatelj šele s svojo posebno rabo glagolskih in stavčnih oblik "prav razvije podobo baročno-ekspresionističnega človeka".<sup>64</sup> Razen tega je seveda oznaka "baročno-ekspresionistični človek" izrazito literarnozgodovinska. To pomeni, da je interpretacija tesno vpeta v literarno zgodovino, toda hkrati nastopa ta izrazito historično opredeljeni tip človeka kot odločilen notranji strukturni element dela in dobiva v tem smislu transhistorično vrednost.

V osrednjem delu svoje interpretacije sledi avtor poteku dveh "središčnih dogodkov" oziroma "dogajalnih zgodb" novele, se pravi zgodovinskemu dogodku usmrnitve voditeljev tolminskega upora in individualni zgodbi o ljubezni in smrti Matkove Tine. Sledi razpletanju teh dveh dogodkov v noveli in pri tem opozarja na stilna, kompozicijska, zvočna in druga sredstva, s katerimi pisatelj dosega želene učinke, se pravi določeno zgrajenost sveta in človeka. Ta Zdravčev postopek lahko ilustriram s povzetkom njegove analize začetka novele. Tako ugotavlja, da se pripoved začne s poudarkom na zgodovinskem času in z nastopom stranskega, množičnega subjekta. Vzburjeni zvočnosti v nočni pokrajini (zvonovom) je paralelna vzburjenost ljudi, vzrok za to vzburjenost pa je obsodba tolminskih puntarjev. Na začetku novele torej stoji učinkovit duševni in zgodovinski motiv; njegova resničnost je poudarjena s koledarsko oznako časa in topografsko oznako epskega prostora. S tem je uvedena tudi razdalja med popotniki in moriščem, med izhodiščem in ciljem. Ta razdalja je strukturni element, ki bo dramatično stopnjeval individualno (Tinino) zgodbo. Na ta način torej Zdravec sledi razpletanju in prepletanju obeh zgodb.

Če je v osrednjem delu Zdravčeve razprave poudarek na analizi literarne vsebinske zgrajenosti novele (pri čemer se srečujemo tudi z nekaterimi kompozicijskimi in stilnimi problemi, ki jih ni mogoče ločiti od vsebinske analize), se avtor v tretjem delu svojega teksta posveča predvsem formalni problematiki, vprašanju stila. Formalno-stilna analiza je namreč nujno dopolnilo vsebinske, pravzaprav njena druga plat. "Stil besedne umetnine izraža pisateljevo čustveno in miselno predstavo človeka in sveta, je njegov posebni način, kako pripoveduje in oblikuje neko problematiko."<sup>65</sup> Pri tem Zdravec nakaže tudi literarnozgodovinske dimenzije Pregljevega stila, kar ga pripelje do ugotovitve, da je "Pregljeva upodobitev življenja (...) v osnovnih sestavinah naturalistično ekspresionistična".<sup>66</sup>

Skratka, Zdravec analizira Pregljevo novelo kot specifično literarno strukturo, ki jo opredeljuje notranja skladnost elementov, vsebinskih in formalnih aspektov. Vsebina in oblika sta dialektično povezani, kot je opozarjal v prej omenjenem članku v *Problemih* (gl. op. 7); vsebinske značilnosti se uresničijo šele s pomočjo oblikovnih oziroma stilističnih posebnosti, hkrati pa je formalna plat utemeljena na vsebinski: "Pregljeva nazorsko čustvena razdvojenost, ujeta v dramatična nasprotja: snov — duh, telo — duša, satan — bog, zaobsega torej njegov stil, posebno pa stavčne zveze in metafore."<sup>67</sup> V tej dialektični povezanosti pa je literarna struktura pravzaprav realizacija nekega pogleda na svet in specifičnega pojmovanja človeka; to pa omogoča literarni zgodovini, da vključi vase interpretacijo literarnega dela kot samostojne jezikovne strukture.

Taka zastavitev interpretacije velja bolj ali manj tudi za delo drugih avtorjev, ki so sodelovali v zborniku. Tako je mogoče jasno videti, kako Helga Glušič v svojih analizah sodobnejših slovenskih del povezuje

gradnjo teh del in dramaturško logiko razvoja zgodbe z idejnimi vidiki, ki se na tak način razkrivajo. Matjaž Kmecl poudarja v svojih interpretacijah idejni aspekt, ta idejnost pa je tesno povezana s strukturiranostjo samega teksta. Tako npr. njegov spis *Pravljličnost Večerne pravljice*, interpretacija Strniševe pesmi *Večerna pravljica*, v nekem smislu prenaša dogajanje iz enega (poetičnega) v drug (idejni) govor, z drugimi besedami, interpretacija sledi notranjim razmerjem in značilnostim Strniševega teksta in razkriva njihovo idejno funkcijo. Ta se pravzaprav izkazuje iz razlik med razmerji znotraj Strniševega "pravljličnega" sveta in našega običajnega sveta, v katerem vlada "zdravi razum". Dodamo pa lahko, da za Kmecla Strniševa pesem očitno ni le v verze prenesena miselnost; idejnost, ki jo ugotavlja v delu, lahko razumemo tudi kot racionalizacijo osnovnega strukturalnega principa pesmi. Raziskovanje idejnosti bi torej lahko pojmovali tudi kot verbalizacijo tistega osnovnega "zakona", ki v Strniševi pesmi organizira motive, gradnjo podob, kompozicijo, metaforiko, zvočnost ipd.; idejna funkcija tako artikuliranega "zakona" pa se pojavi, ko ga postavimo v odnos z drugim "zakonom", namreč s tistim, ki opredeljuje naša običajna pojmovanja. Tudi za Kmeclove interpretacije, ki se s poudarjanjem idejnosti deloma bližajo modelu, kot so ga vzpostavile *Perspektive*, torej velja, da v njih nastopa literarno delo kot jezikovno-estetska struktura, idejni smisel pa izhaja šele iz njene strukturiranosti. Razprava Aleksandra Skaze o vprašanju literarnih likov v Rebulovem *Senčnem plesu* pa zlasti v svoji dokončni obliki (*Osrednji literarni lik kot dominantna semantična enota v romanu Senčni ples*) že nakazuje premik od interpretacije proti analizi, ki bi jo mogli imenovati "retorična"; v tem spisu avtorju ne gre za vprašanje, kako demonstrirati notranjo skladnost elementov dela in s tem eksplicirati njegov smisel, pač pa za vprašanje, kako je roman organiziran kot semantični sklop, kako literarna sredstva organizirajo specifično realnost v romanu. S tem že nakazuje probleme, ki so nato prevladali v sedemdesetih letih.

Med avtorji, ki so odločilno oblikovali slovenistični koncept interpretacije, pa niso zastopani v zborniku *Lirika, epika, dramatika*, je treba opozoriti zlasti na Borisa Paternuja. Omenil sem že njegov spis *Nekaj problemov naše kritike*, kjer je razvil pojem "integralne interpretacije"; v prvih letnikih *Problemov* je nato objavil vrsto interpretacij novejših slovenskih literarnih del.<sup>68</sup> V teh člankih je vzpostavil in razvil svoj interpretacijski koncept, ki si ga lahko natančneje ogledamo npr. ob analizi Strniševe pesniške zbirke *Odisej*.

Paternu odkriva v Strniševi zbirki protislovje med strašljivo temo in lepimi sanjami, ki je bilo sicer v njegovi poeziji prisotno že prej, vendar je zdaj še posebej poudarjeno. Uvodno disonanco je pesnik vzpostavil s ciklom *Blaznost*; ta pomeni brezobzirno in usodno srečanje obeh temeljnih sestavin njegove lastne eksistence: oba pola se tu močno okrepi. Uničevanje lepih "misli" in "sanj" je tema, ki nato živi skozi vse cikle in predstavlja v idejnem ustroju izhodiščno doživetje, ki ga spremlja silovita antiteza. Strniševa slika sveta nastaja iz nenehne prisotnosti obeh glavnih polov pesnikove eksistence in njunega boja. Iz razmerja protisil in iz notranje narave spopada nastaja tudi avtorjev stil. V zbirki nato naraščajo uničevalni elementi, pa tudi ohranjevalne sile. V ciklih *Lutka* in *Inferno* se razkrije resnica poraza. Človek je do kraja razklan in odtrgan od zadnjih ostankov človečnosti. Toda tudi tu je prisotna antiteza v dramatičnem boju za notranjo sintezo; a ta vedno znova prihaja do roba razpada. Sodobne težnje so vidne v izrazu. Sicer je navzoča surrealistična tehnika svobodnega "orkestriranja", toda ureja se v skrajno nazornost in notranjo logiko, sintaksa je jasna ipd. Prostor



in čas sta sicer povsem imaginarna, toda vizualno nazorna. V ciklu Gora pride do končnega razpada, do konstituiranja tragičnega sizifovstva, uporne eksistence. Vizualna oprijemljivost je še bolj konkretna, vključena so še določila drugih čutov, čas in prostor sta ostro začrtana, v lirski pripovedi se odpirajo znatne epske in dramske razsežnosti. Zbirka torej formulira težnjo v ponovno celovitost človeške eksistence po infernu skrajno protislovne človeške biti, vendar ne doseže zaključne katarze, pač pa le voljo k odisejskemu vztrajanju. V skladu s tem ugotavlja Paternu v izrazu in kompozicijski strukturi dela pregleden red metaforične razsežnosti, poskus totalnega pesniškega izraza (lirski z epskimi in dramskimi elementi), kompozicijo s poantiranim vrhom ipd.

Najprej je torej očitno, da se Paternu ne loteva interpretacije posameznih pesmi, pač pa obravnava zbirko kot urejeno celoto, skozi katero se razkrivajo in razvijajo osnovna razmerja. Pravi predmet njegove pozornosti je torej tisti "kontekst", ki ga pesmi ustvarjajo s svojimi medsebojnimi odnosi in urejenostjo; lahko bi celo rekli, da obravnava Strniševo zbirko kot enotno zaključeno delo.

V članku *Nekaj problemov naše kritike* (gl. op. 3) je Paternu poudaril, da temeljna strukturna zakonitost dela ustreza umetnikovi sliki sveta. Tako tudi v interpretaciji Strniševe zbirke opaza to strukturno jedro, v katerem se združujejo vsi ostali vidiki; to je dualistično nasprotje "sanj" in njihovega uničevanja. Ta boj dveh polov je po njegovem mnenju odločilen za pesnikovo eksistenco in konstituira Strniševo sliko sveta. Skozi ta strukturni zakon razume Paternu vso zbirko, saj ne govori samo o pomenski, idejni plasti, pač pa odkriva analogno strukturiranost v gradnji podob in metafor, prostora in časa, pesniških form, sintakse ipd. To pomeni, da v Paternujevem pristopu nastopa pojmovanje umetnine kot celovite zgradbe, katere vsaka plast ali dimenzija je strukturirana po neki temeljni strukturi. Pri tem pa ni naključje, da lahko v njegovem interpretacijskem postopku zasledimo tudi neko ustaljeno zaporedje; navadno začenja s pomensko oziroma idejno plastjo, in prav tu se mu razkrije tisto osnovno jedro, ki mu nato sledi skozi ostale plasti. Analize le-teh pravzaprav potrjujejo ali variirajo ugotovitve, do katerih je že prišel. Lahko bi rekli, da te "formalne" plasti v sami interpretaciji nimajo iste vrednosti kot pomenska plast, saj je idejnost tisti aspekt, ki je najbolj diskurziven in je zato pri interpretiranju dominanten.

Paternujev postopek se torej sklada s pristopom, ki sem ga označil kot "slovenistični koncept interpretacije". Delo obravnava kot strukturirano celoto, ki je utemeljena na osnovnem strukturnem zakonu; pri interpretaciji zato upošteva načeloma vse plasti oziroma aspekte dela. Druga značilnost slovenističnega koncepta, literarnozgodovinska utemeljenost in relevantnost interpretacij, v tekstih, ki jih je objavil v *Problemih*, ni tako očitna, in sicer zato, ker gre za kritiške obravnave sočasnih del. Da pa je mogoče ta pristop brez težav povezati z literarnozgodovinsko intenco, dokazuje omenjena Paternujeva študija v zborniku *Slovenska književnost 1945-1965*.

Naj za konec opozorim še na en Paternujev tekst, ki kaže, kako se je njegov pristop spremenil ob naraščajočem pomenu strukturalistične misli. V tem smislu nakazuje konec obravnavanega obdobja in nastop problematike, ki so jo v slovensko literarno vedo prinesla sedemdeseta leta; gre za razpravo *Avantgardizem v navzkrižju struktur*.<sup>69</sup> (Delo se ukvarja s teksti, objavljenimi v zborniku *Katalog 2*; v tem lahko vidimo nekakšno pravilnost, kajti aspekti, ki so blizu strukturalizmu, so tesno povezani z avtorji tega zbornika.) Ta razprava seveda ne pomeni takega popolnega preloma z modelom interpretacije, kot ga je Paternu že razvil. Še vedno je npr. prisoten celostni aspekt, po katerem vse plasti takega

teksta formira neka osrednja zakonitost. Tako piše ob Šeligovi prozi: "Ustroj te proze je nenavadno izrazit, tako da so njena globlja motivacijska gibalna sorazmerno preverljiva v vseh plasteh dela, od zgodbe in ideje do stavčnega ustroja in slovarja besed."<sup>70</sup> Ohranil je torej zamisel o literarnem delu kot strukturi, ki v svojih različnih plasteh uresničuje isto zakonitost. Vendar pa je očitno, da njegova analiza avtorjev *Kataloga 2* ni več interpretacija v istem smislu kot analiza Strniševega *Odiseja*. Pri Strniši je bilo mogoče osnovno zakonitost razbrati iz vsebinskih in idejnih plasti dela in jo nato potrditi še v drugih plasteh; tako je "osnovna strukturalna zakonitost celote" hkrati eksistenčialna resnica, temeljna ideja in smisel dela. Npr. ob Šeligu pa Paternuja zanima predvsem to, kako je pripoved strukturirana. V ospredju so torej "naratološka" oziroma "retorična" vprašanja. "Smisel" dela ni več identičen s strukturalno zakonitostjo; idejni aspekt je tako le en del, tako rekoč funkcija te strukturiranosti (tako je temeljna zakonitost Šeligovega teksta dvojnost organiziranosti njegove pripovedi). Skratka, pomen nima več substancialnih razsežnosti, ne strukturira teksta, pač pa struktura označevalcev vzpostavlja pomen. Struktura je prevladala nad smislom.

#### OPOMBE

<sup>1</sup>Pričujoči spis je nekoliko predelano poglavje iz daljšega teksta (magistrskega dela na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete v Ljubljani) z naslovom *Interpretacija v slovenski literarni vedi (1960 — 1970)*. Ta tekst obravnava problematiko interpretacije, kot je nastopala pri nekaterih vidnih predstavnikih slovenske literarne vede, pri čemer sega razpon te problematike od konfrontacij literarnozgodovinskega in interpretacijskega modela prek sintez teh dveh načel do filozofsko usmerjene literarne interpretacije in do radikalnejših premislekov o vzajemnosti teksta in branja oz. interpretacije. S tega vidika sem natančneje označil delo Antona Ocvirka (prim. op. 37), Marijana Krambergerja, Janka Kosa, Dušana Pirjevca, Tarasa Kermaunerja in Andreja Inkreta. Ob tako zarisani razvojni liniji interpretacijske problematike pa ni mogoče spregledati nekoliko drugačnega pristopa, ki se je razvil predvsem v slovenistiki. Pristop in problemi, kot so se izoblikovali tu, so seveda do neke mere vzporedni problematiki, kot so jo izoblikovali prej našteti pisci (navsezadnje so se slovenisti nujno srečevali z zelo podobnimi ali celo istimi vprašanji), vendar so slovenistične rešitve v veliki meri temeljno različne npr. od rešitev piscev iz kroga Perspektiv ali so do njih celo odkrito polemične. Tu torej poskušam označiti nekatere posebnosti te linije literarne interpretacije.

<sup>2</sup>Matjaž Kmecl: *Moč in nemoč*. Problemi 1962/63, str. 293 — 294.

<sup>3</sup>Boris Paternu: *Nekaj problemov naše kritike*. Problemi 1962/63, str. 295 — 297.

<sup>4</sup>Navedeno delo, str. 297.

<sup>5</sup>Prav tam.

<sup>6</sup>Jože Snoj: *Načelna glosa h konkretnemu pojavu*. Problemi 1962/63, str. 302 — 306.

<sup>7</sup>Franc Zadavec: *Idejna ali estetska kritika*. Problemi 1962/63, str. 306 — 308.

<sup>8</sup>Niko Grafenauer: *Kritika in njen predmet*. Problemi 1962/63, str. 420 — 422.

<sup>9</sup>Navedeno delo, str. 420.

<sup>10</sup>Prav tam.

<sup>11</sup>Navedeno delo, str. 421.

<sup>12</sup>Breda Pogorelec: *Vprašanje sistematične kritike jezika*. Problemi 1962/63, str. 424 — 425.

<sup>13</sup>Prim. njeno razpravo *Književna gibanja kot odsev družbenega razvoja slovenskega naroda*. Slavistična revija 1953, str. 57 — 66.

<sup>14</sup>Anton Slodnjak: *O Prešernovem "Slovesu od mladosti" in o literarnozgodovinski rehabilitaciji Antona von Scheuchenstuela starejšega*. Slavistična revija 1956, str. 10 — 29.

<sup>15</sup>Navedeno delo, str. 22.

<sup>16</sup>Navedeno delo, str. 14.

<sup>17</sup>Navedeno delo, str. 22.

<sup>18</sup>O razmerju med "razumevanjem" in "pojasnjevanjem" oziroma med literarnozgodovinskimi kavzalnimi načeli in načeli interpretacije nekoliko obsežneje govorim v razpravi *Interpretacija in zgodovina*, Primerjalna književnost 1985, št. 1, str. 19 — 33.

<sup>19</sup>Anton Slodnjak: *Koncepcija kritike v literarnih zgodovinah jugoslovanskih narodov*. Slavistična revija 1955, str. 160.

<sup>20</sup>Prav tam.

<sup>21</sup>Anton Slodnjak: *Ivan Cankar: Hiša Marije Pomočnice*. Slavistična revija 1969, str. 183 — 190.

<sup>22</sup>Franc Zadavec: *O literarni zgodovini*. Jezik in slovstvo 1955/56, str. 265.

<sup>23</sup>Navedeno delo, str. 266.

<sup>24</sup>Lovrenc Rutar: *Kosmačeve novele*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 161 — 167.

<sup>25</sup>Janez Rotar: *Umjetnost riječi 1957 - 1969*. Slavistična revija 1970, str. 268 - 271.

<sup>26</sup>Anton Slodnjak: *Koncepcija kritike...*, str. 159.

<sup>27</sup>Čeprav je bil Paternu do knjige tudi kritičen (očital ji je, da je eklektična in idejno neizrazita), je bila med takratno mlajšo generacijo literarnih zgodovinarjev očitno precej odmevna, kar potrjuje tudi razprava Franceta Bernika *O interpretaciji besedne umetnosti* (gl.op. 41). Lundingovo pisanje je bilo lahko zanimivo zaradi sintetičnega pristopa, pa tudi zaradi poudarjanja objektivnih zgodovinskih in lingvističnih aspektov.

<sup>28</sup>Boris Paternu: *Problemi sodobne literarne zgodovine*. Jezik in slovstvo 1957/58, str. 226 — 231, 277 — 283; cit. str. 226.

<sup>29</sup>Prim. mdr. Janez Rotar: *Pripovedni stil Maslja Podlimbarskega*. Jezik in slovstvo 1957/58, str. 135 — 137; Jože Toporišič: *Prešernova "Pevcu"*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 135 — 137; Kajetan Gantar: *K "Turjaški Rozamundi"*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 200 — 203; France Bernik: *Podoba in funkcija pokrajine v Jenkovi liriki*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 122 — 131; Fran Petre: *Pesniški izraz ekspresionizma*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 145 — 152; Helga Glušič: *K zgradbi novel Cirila Kosmača*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 256 — 260; Marijan Kramberger: *Bori, Kosovelovi bratje*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 73 — 77.

<sup>30</sup>Boris Paternu: *Literarna zgodovina v sodobnem življenju*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 38 — 47.

<sup>31</sup>Navedeno delo, str. 38.

<sup>32</sup>Navedeno delo, str. 46.

<sup>33</sup>Dušan Pirjevec: *O nekaterih sodobnih vprašanjih slovenske literarne zgodovine*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 1 — 5.

<sup>34</sup>Navedeno delo, str. 2.

<sup>35</sup>Prav tam.

<sup>36</sup>Navedeno delo, str. 3.

<sup>37</sup>Tudi Ocvirk se je skliceval na tako dualistično opozicijo; prim. o tem Igor Zabel: *Problem razumevanja literarnih del pri Antonu Ocvirku*. Primerjalna književnost X, 1987, št. 2, str. 1 — 18.

<sup>38</sup>Pirjevec: *O nekaterih...*, str. 3.

<sup>39</sup>Prav tam.

<sup>40</sup>Navedeno delo, str. 4.

<sup>41</sup>*O interpretaciji besedne umetnosti*. Sodobnost 1966, str. 340 — 354. Ponatis v: France Bernik: *Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana 1980; navedke povzemam po tej izdaji. V opombi v knjigi avtor opozarja, da je spis nastal že leta 1958 in da je bil namenjen za objavo v Reviji 57, zato ga kljub poznejši letnici izida upoštevam v tem kontekstu.

<sup>42</sup>Bernik, navedeno delo, str. 550.

- <sup>43</sup>Navedeno delo, str. 568 — 569.
- <sup>44</sup>Stefan Barbarič: *Nekatera vprašanja literarne interpretacije*. Jezik in slovstvo 1961/62, str. 174 — 177. Razprava je referat, ki ga je imel avtor na 3. jugoslovanskem slavističnem kongresu.
- <sup>45</sup>Navedeno delo, str. 175.
- <sup>46</sup>Prav tam.
- <sup>47</sup>Gl. Zabel, navedeno delo.
- <sup>48</sup>Barbarič, navedeno delo, str. 175.
- <sup>49</sup>Prav tam.
- <sup>50</sup>Prav tam.
- <sup>51</sup>Prav tam.
- <sup>52</sup>Navedeno delo, str. 176.
- <sup>53</sup>Navedeno delo, str. 175.
- <sup>54</sup>"Omeniti pa je treba, da zunanjih činiteljev ne gre obravnavati mehansko po principu direktne vzročnosti, marveč funkcionalno, to je po organizaciji zunanjega, objektivnega v avtorjevem doživljajskem svetu." Prav tam.
- <sup>55</sup>Prav tam.
- <sup>56</sup>Ta pojma ustrežata nemškima pojmom *Einführung* in *Nacherlebnis*, ki sta bila temeljna za Diltheyovo teorijo. Barbarič poudarja, da bo prodiranje proti avtorjevemu imaginativnemu svetu in njegovi doživljajski sferi (kar je, kot smo videli, temeljno vozlišče interpretacije) "ostalo še nadalje pretežno podoživljajsko, zato bo treba nemalokdaj tankočutne analize povezovati še s sposobnostjo in močjo emocionalnega življenja in doživljanja". Navedeno delo, str. 177.
- <sup>57</sup>Zato je jasno, zakaj je moralo priti do polemike z interpretacijskim konceptom Perspektiv oziroma do očitka, da se ta enostransko omejuje le na idejnost dela. Problem pravzaprav ni bil v tem, da bi Kos, Kermauner, Klabus in drugi pisci Perspektiv spregledovali vse aspekte dela razen idejnih, pač pa v tem, da sta interpretacijska koncepta implicirala tudi dva različna koncepta zgodovine. Poudarjanje "idejnosti" je bilo pri piscih Perspektiv rezultat pojmovanja literarnega dela kot forme samozavedanja historičnega subjekta. Če sledimo heglovski logiki take trditve (in ravno heglovski "novomarksistična" misel je v Reviji 57 in Perspektivah prevladovala), lahko rečemo, da je prevedljivost na refleksivni nivo in na teoretski diskurz (torej "idejna interpretacija") mogoča zato, ker je literatura oblika samozavedanja, teorija (filozofija) pa tisto območje, kjer samozavedanje doseže svojo najvišjo obliko; naloga filozofije je torej, da skozi refleksijo nižjih oblik samozavedanja dopolni njihovo potencialnost ("čutnost") in privede idejo do njej lastne oblike. "Idejna interpretacija" je torej konsekventna dopolnitev ali celo izpolnitev literature. Seveda v teoriji Perspektiv ni šlo za realizacijo absolutnega duha. Samozavedanje je samozavedanje historičnega subjekta; od tod zahteva, da je treba reflektirati tudi sam akt razumevanja, kajti tudi ta je oblika historičnega samozavedanja, torej nič absolutnega. Tako literatura kot interpretacija prezentirata historično situacijo subjekta (seveda ne neposredno, pač pa skozi njegovo ideologijo), izrekata ali demonstrirata torej "resnico" subjekta ali njegove situacije. Od tod ključni pomen termina "resnica", ki tako pogosto nastopa v Perspektivah. Nasprotno pa se v slovenistični interpretaciji pojem resnice pojavlja (kolikor sploh se) v adekvacijskem smislu, kot skladnost znanstvenega spoznanja z danim predmetom.
- <sup>58</sup>*Lirika, epika, dramatika*. Murska Sobota 1971 (2. izd.), str. 73.
- <sup>59</sup>Prav tam.
- <sup>60</sup>Navedeno delo, str. 93.
- <sup>61</sup>Navedeno delo, str. 94.
- <sup>62</sup>Prav tam.
- <sup>63</sup>Navedeno delo, str. 151.
- <sup>64</sup>Navedeno delo, str. 152.
- <sup>65</sup>Navedeno delo, str. 160.
- <sup>66</sup>Navedeno delo, str. 163.
- <sup>67</sup>Navedeno delo, str. 162.
- <sup>68</sup>Boris Paternu: *Lirika Jožeta Udoviča*. Problemi 1962/63, str. 9 — 25; *Strnišev "Odisej"*. Problemi 1962/63, str. 979 — 988; *Tauferjev "Jetnik prostosti"*. Problemi 1962/63, str. 979 — 988; *Kocbekova "Groza"*. Problemi 1962/63, str. 1105 — 1125; *Krakarjev "Cvet pelina"*. Problemi 1964, str. 9 — 16; *Menartovi Semafori mladosti in*

*Bela pravljica*. Problemi 1964, str. 238 — 287; *Minattijeva lirika*. Problemi 1964, str. 613 — 634; *Povojna lirika Antona Vodnika*. Problemi 1965, str. 220 — 253; *Lojze Krakar, Med iskalci bisero*v. Problemi 1965, str. 434 — 439. Nekatere teh tekstov je nato uporabil tudi v svoji študiji o novejši slovenski liriki v knjigi *Slovenska književnost 1945 — 1965*, Ljubljana 1967, vendar pa so analize in interpretacije, objavljene v Problemih, na splošno obsežnejše in neposrednejše.

<sup>60</sup> Boris Paternu: *Avantgardizem v navzkrižju struktur*. Slavistična revija 1971, str. 241 — 271.

<sup>70</sup> Navedeno delo, str. 242.

voda, medicina, ko zabavna Velika svetila  
 literature, dvomi o upravičenosti obseva posameznih  
 disciplin, kajti tudi v raziskovalnosti in raznovrstnosti prinašajo književ-  
 nosti.

Wellekovo, v praksi nesmanjlijevo zabavo, ki jo je strokovna  
 publicistika namenjela odklonila, lahko pustimo popolnoma ob strani.  
 Spodajamo pa se, kaj misli obe druga metoda.

Konstantinovičeva odločitev je tekina, da primerjalno književnost  
 daje tradicijski strojni zgodovinsko—teorijsko—kritiko, s čimer se pa  
 zveže na njih spremeni celotna umetna literarna veda v nazorno the-  
 matično, s pomeni je predvsem odnos med dediščino umetno nauko na eni  
 strani in pridružno primerjalno književnostjo na drugi strani, saj je  
 odino, da nova slovenska književna veda postojati ne sme, če je le-  
 kavna kot dodana odločitev književnosti, zaradi tega vsaka  
 metoda kot navedena teorija, zato v tem sistemu vključuje kot ustrezna  
 področja, kot tudi. Zakaj tega je treba povedati nista razlogov za  
 literarno zgodovino, literarno teorijo in literarno kritiko, tako opredelila.

V nasprotju s Konstantinovičem je Wellekova sistematika bolj  
 koherentna, saj je primerjalna književnost tukaj uveljavila v široki liter-  
 vni. Ki so med seboj ne razlikujejo po tem, kakšno je njihovo mesto  
 obravnavanja literarne zgodovinski—teoretični ali kritični, ampak  
 kritični je njihov raziskovalni vidik. To lahko vidimo tudi samo  
 literature, vod literature ali pa literarno Evropo in vsega sveta, s njimi  
 prvo okvarjeno nacionalno, primerjalno in vseevropsko literarno veda. (Če bi  
 literarna veda zveže tako in tako si naključno, ker je povsem izjemno izjemno  
 povzročila vseh dejavnosti in je je mogoče po potrebi razumeti s drugo  
 dejavno vidi s primerjalno književnostjo.) Med vseevropsko književnostjo  
 (ne kot skupnem literarnih del, ampak kot vseevropsko literarno veda) so  
 primerjalno književnostjo obravnavajo po Komara teoriji, ki so med  
 umetnosti (vseevropsko književnost) ima tudi literarne ali literarno  
 veda kot primerjalno književnost ali ustrezno primerjalno književnost  
 razlikuje svoje literarne s drugimi področji, tako lastno metodo in se  
 skveža s primerjalno).

Če pa je primarno, pa si pripadajočega razloga, zaradi katerih se  
 misli razločevati med vseevropsko in primerjalno literarno veda, saj se je  
 pogosto težko opredeliti, ali konkretno raziskava sodi v eno ali v druge  
 veda. Pymatice soper vseevropsko književnost kot posebno disciplino  
 literarne vede razločijo poslej izkazuje, ki pove, da je taka disciplino  
 razločevati redkej pojav in hodi literarne tradicije.

Ker tako primarno literarne veda razločijo poslej in drugo razločijo  
 funkcionalnost literarne vete, je primerjalna književnost v razpisu  
 je lahko opredeljena poleg nje, saj, ki razločijo drugo literarne veda,  
 ali slovensko literarno se pravi, da je posevina in literarne veda,  
 funkcionalna slovenski in je to tako drugo razločevati literarne veda.

Daljšo literarno veda na literarno zgodovino, literarno teorijo in  
 literarno kritiko vključuje tudi s daljšo veda in literarne veda  
 veda in primerjalna literarna veda. Tako pove veda in literarne veda  
 razločijo razločevati veda in literarne veda razločevati literarne  
 zgodovina, teorija je kritika. Toda tako razločevati literarne veda

## PREGLEDI

Evald Koren

### PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST IN LITERARNA VEDA

De Chyveton  
*La littérature  
 comparée*,  
 1989



O mestu primerjalne književnosti v sestavu literarne vede komparativisti še po več kot sto letih njenega obstoja niso dosegli soglasja. Ker je poglavitna težava v tem, da se primerjalna književnost pač dotika in celo prekriva z drugimi disciplinami na področju raziskovanja literature, obstaja več poskusov, da bi jo povežali v sistem literarne vede. Tako jo npr. Konstantinović uvršča kot samostojno disciplino poleg literarne zgodovine, literarne teorije in literarne kritike, Remak poleg nacionalne, svetovne in obče literarne vede, medtem ko zahteva Welles enotno literarno vedo, saj nasploh dvomi o upravičenosti obstoja posameznih disciplin, torej tudi o razmejljivosti in samostojnosti primerjalne književnosti.

Wellekovo, v praksi neuresničljivo zahtevo, ki jo je strokovna publicistika utemeljeno odklonila, lahko pustimo popolnoma ob strani. Sprašujemo pa se, kaj nudita oba druga modela.

Konstantinovičeva odločitev je takšna, da primerjalno književnost doda tradicionalni trojici zgodovina—teorija—kritika, s čimer se pa seveda na mah spremeni celotna zgradba literarne vede v nejasno formacijo. Sporen je predvsem odnos med dosedanjo trojico panog na eni strani in pridruženo primerjalno književnostjo na drugi strani, saj je očitno, da nova členitev krovne literarne vede posledaj ne sestoji iz istovrstnih enot. Dodana primerjalna književnost namreč nima istega statusa kot navedena trojica, zato v tem sistemu učinkuje kot zasilen podaljšek, kot tujek. Zaradi tega je treba seveda njeno razmerje do literarne zgodovine, literarne teorije in literarne kritike šele opredeliti.

V nasprotju s Konstantinovičem je Remakova sistematika bolj koherentna, saj je primerjalna književnost tukaj uvrščena v krog takih ved, ki se med seboj ne razlikujejo po tem, kakšen je njihov modus obravnavanja literature (zgodovinski, teoretičen ali kritičen), ampak kolikšen je njihov raziskovalni radij. Ta lahko obsega eno samo literaturo, več literatur ali pa literaturo Evrope oz. vsega sveta, z njimi pa se ukvarjajo nacionalna, primerjalna in svetovna literarna veda. (Obči literarni veditelj avtor tako in tako ni naklonjen, ker je postal termin zavoljo prerezljive rabe nejasen in ga je mogoče po potrebi zamenjati z drugim, denimo tudi s primerjalno književnostjo.) Med svetovno književnostjo (ne kot skupkom literarnih del, ampak kot svetovno literarno vedo) in primerjalno književnostjo obstajajo po Remaku razlike, ki so bodisi stopenjske (svetovna književnost ima npr. širši geografski in časovni okvir kot primerjalna književnost) ali načelne (primerjalna književnost raziskuje zveze literature z drugimi področji, ima lastno metodo in se ukvarja s primerjanjem).

Če prav premislimo, pa ni prepričljivega razloga, zaradi katerega bi morali razločevati med svetovno in primerjalno literarno vedo, saj se je pogosto težko opredeliti, ali konkretna raziskava sodi v eno ali v drugo vedo. Pomisleke zoper svetovno književnost kot posebno disciplino literarne vede najboljše potrjuje izkušnja, ki pove, da je taka disciplina razmeroma redek pojav in brez širše znanstvene tradicije.

Kar lahko potemtakem zares tehtnega postavimo ob sklop različnih (eno)nacionalnih literarnih ved, je primerjalna književnost. Z vso pravico jo lahko uvrstimo poleg niza ved, ki raziskujejo denimo špansko, nemško ali slovensko literaturo, se pravi, da jo postavimo ob hispanistično, germanistično, slovenistično in še kako drugo nacionalno literarno vedo.

Delitev literarne vede na literarno zgodovino, literarno teorijo in literarno kritiko dopolnimo torej z delitvijo vsaj na nacionalne literarne vede in primerjalno literarno vedo. Trdno jedro vsake izmed teh ved sestavljajo načeloma seveda vse tri možnosti raziskovanja literature: zgodovina, teorija in kritika. Tem trem temeljnim panogam je lastno, da

## PREGLEDI

Evald Koren

### PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST IN LITERARNA VEDA

Ob Chevrelovi  
*La littérature  
comparée,*  
1989

druga od druge niso strogo ločene in razmejene, ampak da so med sabo v korelativnih odnosih. Ko že poudarjamo njihovo medsebojno povezanost in soodvisnost, opozarjamo še na okoliščino, da ta področja v posameznih vedah niso vselej in povsod enakomerno zastopana. Področje, ki običajno prednjači pred drugima dvema, teorijo in kritiko, je literarna zgodovina.

Ko je pred nekaj desetletji termin primerjalna literarna veda najprej pri Nemcih, nato pa še pri nas postopoma zamenjal primerjalno literarno zgodovino, kot se je na Slovenskem veda imenovala še pri Ocvirku, je novo poimenovanje ustrezalo nastalim raziskovalnim premikom, saj se je ob proučevanju zgodovinske razsežnosti literature močno okrepilo teoretično raziskovanje, ki je za nekaj časa celo odtegnilo veljavo zgodovinskemu. Ob teh spremembah pa je že tako dvoumni termin primerjalna književnost postal še bolj nejasen. Če je sprva nastopal kot sinonim za primerjalno literarno zgodovino, se je njegova raba kasneje samodejno prenesla na primerjalno literarno vedo in v tem novem, širšem pomenu ga pri nas običajno, vendar ne dosledno uporabljamo: kot univerzitetna študijska smer je primerjalna književnost ob literarni teoriji še vedno zgodovinska panoga.

Sicer pa raba tega termina tudi drugod ni enotna. Nemška primerjalna književnost se danes imenuje Vergleichende Literaturwissenschaft ali Komparatistik, nikakor pa ne Vergleichende Literatur, kajti ta nemški termin se je pojavil pred več kot sto leti samo za kratek čas in se v njihovi terminologiji ni zasidral. Pač pa uporabljajo nekateri nemški komparativisti (M. Gsteiger, M. Fischer) kar izvirno francosko obliko littérature comparée, vendar le takrat, ko z njo zaznamujejo t.i. francosko šolo.

V Franciji pa je seveda la littérature comparée kratko in malo vesplošni termin. Vseh sedem priročnikov, ki so nastali v zadnjih šestdesetih letih, ima to besedno zvezo v naslovu: štirje se imenujejo *La littérature comparée* (Van Tieghem<sup>1</sup>1931, <sup>4</sup>1951; Guyard<sup>1</sup>1951, <sup>6</sup>1978; Pichois & Rousseau<sup>1</sup>1967, <sup>2</sup>1968; Chevrel 1989), dva sta naslov nekoliko spremenila v *Qu'est-ce que la littérature comparée* (Brunel & Pichois & Rousseau 1983) oz. *Précis de littérature comparée* (ur. Brunel & Chevrel, 1989), le pri enem je avtor v naslovu dodal še občo književnost, torej *Littérature générale et littérature comparée* (Jeune 1968).

Enodušna uporaba izraza pa seveda še ne pomeni, da gre pri vseh avtorjih za isti pomenski obseg pojma; nasprotno, primerjalna književnost danes kratko in malo ne more biti tisto, kar je bila pred šestdesetimi leti. Velike spremembe, ki so povezane z njenim močnim razraščanjem, je takrat predvidel že Paul Van Tieghem, ko je tej, kakor jo imenuje, francoski vedi s sijajno preteklostjo v uvodu k svoji knjigi preroško naznanil razsežno prihodnost. V tej prihodnosti, ki je medtem postala sedanjost, je izšel nov priročnik, ki uvaja predvsem frankofone bralce v bistvena vprašanja primerjalne književnosti: poleg obširnejšega dela, ki ga je uredil skupaj s Pierrom Brunelom, je Yves Chevrel l. 1989 v zbirki *Que sais-je?* objavil knjižico s tradicionalno preprostim naslovom *La littérature comparée*.

Spoznanje, da znanstvena dela v nekaj desetletjih zastarajo, se najbrž nikjer tako dosledno ne uresničuje kot ravno v tej knjižni zbirki francoske založbe Presses Universitaires de France. V njej se namreč pod isto številko in istim naslovom čez čas pojavi popolnoma drugačen tekst novega avtorja, kar pomeni, da je delo prvotnega pisca tako rekoč nepreklicno odstranjeno s knjižnega trga.



Yves Chevrel, ki je svojo *La littérature comparée* objavil kot obnoveni 499. zvezek zbirke, je očitno želel omiliti kočljivost takšnega izganjanja prejšnjega avtorja, zato je v uvodu zapisal, da njegova knjižica sicer zamenjuje, ne pa tudi nadomešča večkrat ponatisnjeno istoimensko knjižico F. -M. Guyarda iz l. 1951. Guyard, naprošen za spremeno besedo, na piščevo ljubezljivo gesto spretno odgovarja s pohvalo, češ da ne gre za zamenjavo, kajti pri zamenjavi prihajajoča straža pač samo posnema gibe odhajajoče, medtem ko je Chevrel ustvaril nekaj drugačnega in je to delo dobro opravil. Guyard potemtakem poudarja različnost med svojim in Chevrelovim tekstom, kar razlaga kot posledico dejstva, da se je primerjalna književnost v zadnjih desetletjih ne samo močno razrasla, ampak tudi precej spremenila.

Sicer pa založba Guyardovega priročnika ni umaknila v njegovi prvotni podobi, ampak potem ko je avtor vnesel vanj nekaj sprememb. Odstranil je bibliografijo, zavoljo očitkov, da je delo frankocentrično, pa je izločil tabele, ki kronološko ponazarjajo raziskanost usode velikih francoskih (ne pa tudi drugih) pisateljev v posameznih evropskih deželah, in je namesto opuščeni preglednic in bibliografije objavil imensko kazalo. V zadnjih dveh izdajah, peti in šesti, pa je celo umaknil znameniti predgovor svojega učitelja J. -M. Carréja, v katerem je ta primerjalno književnost v vantieghemovski tradiciji opredelil kot vejo literarne zgodovine, ki raziskuje dejansko obstoječe mednarodne duhovne zveze med avtorji in deli različnih literatur. Umik je bil pomenljiv, saj gre za odmevno besedilo, ki je sprožilo v začetku petdesetih let spor o nalogah primerjalne književnosti, iz katerega se je nato izcimila podoba o dveh t.i. šolah, francoski in ameriški. Nasproti Guyardovi knjižici in posebej Carréjevemu programu je namreč René Wellek postavil svojo, drugačno zamisel o tej literarni vedi.

kljub postopni preobrazbi, ki pa ni prinesla bistvenih sprememb, je Guyardova knjižica ostala ujeta v ris t.i. klasične francoske primerjalne književnosti, ki jo je začrtal že Paul Van Tieghem l. 1931. To posredno potrjuje Guyardova izjava, da ni ne mogel ne hotel sprejeti vseh (verjetno modernejših) sugestij svojega učenca R. Lauverjata, ki mu je pomagal posodobiti tekst za šesto izdajo. Nove knjige o primerjalni književnosti pa tako ali tako ni hotel in najbrž tudi ni mogel napisati.

Kritika je že l. 1951 ob izidu Guyardovega priročnika, ki časovno sovпада s četrtro in hkrati zadnjo, posmrtno izdajo *La littérature comparée* Paula Van Tieghema, ugotovila, da je Guyard od njega močno odvisen, da je poenostavil njegova dognanja in da je sodil o vedi ne s stališča sedanjosti ali prihodnosti, temveč preteklosti. Guyardova knjižica torej ni zamenjala ali celo nadomestila Van Tieghemove, ampak je v očeh nenaklonjene kritike obveljala le kot njena popreproščena adaptacija.

Kot delo, ki zares zasluži, da ga imamo za naslednika klasičnega Van Tieghemovega teksta, je po pravici obveljala šele *La littérature comparée*, ki sta jo Claude Pichois in A. -M. Rousseau izdala l. 1967 pri isti založbi (Armand Colin), pri kateri je pred desetletji izšel Van Tieghemov priročnik. Za knjigo Pichoisa in Rousseauja, ki je bila v nekaj letih prevedena v španščino, nemščino, nizozemščino in srbohrvaščino, je namreč značilno, da upošteva novejša pogleda na primerjalno književnost. Najbolj zgovorno priča o tem izredno precizna definicija vede, s katero avtorja proti koncu knjige povzemata svoje nazore:

“Primerjalna književnost z metodičnim raziskovanjem podobnosti, sorodnosti in vplivov zbližuje bodisi literaturo z drugimi področji človekovega izražanja in spoznanja, bodisi literarne pojave in tekste med sabo, in sicer ne glede na njihovo morebitno časovno in prostorsko

oddaljenost; pripadati pa morajo, tudi če so del iste tradicije, različnim jezikom in kulturam; to počenja z namenom, da bi jih bolje opisala, razumela in vrednotila."

Navedena razlaga, ki je v originalu umetelno izpisana v enem samem stavku, jasno izraža nova spoznanja in moderne odločitve, ki so stari šoli tuje. To pa je značilnost dobršnega dela knjige, zato je seveda pritegnila zanimanje literarnih znanstvenikov. Henryja Remaka je posebej navdušila njena odprtost do primerjalne književnosti drugih dežel, predvsem seveda Severne Amerike. Resnici na ljubo je treba povedati, da Remakovo navdušenje ni brez podlage, saj eden izmed bistvenih delov te definicije upošteva njegovo lastno formulacijo nalog primerjalne književnosti kot vede, ki ne raziskuje samo literature preko meja lastne dežele, ampak tudi odnose med literaturo ter drugimi umetnostmi in znanostmi.

Nikakršno naključje ni, da Chevrel v 1. poglavju svoje knjižice, naslovljenem *Definicije*, izhaja prav iz Pichoisove in Rousseaujeve celovite in moderne opredelitve primerjalne književnosti, ki jo v polnem obsegu citira, priznavalno komentira in povrh u označi kot "zelo popolno". To očitno povsem ustreza času, ko so se spori med obema šolama polegli, če že ne povsem prenehali.

*Tuje delo* (kot je naslovljeno 2. poglavje) je napisano v jeziku, ki ni bralčev lastni jezik; brano v izvorniku ali prevodu je manj znano od tistega, ki izvira iz bralčeve literature. Ko Chevrel razpravlja o prevajanju in prevodih, poudarja, da bi se morali komparativisti bolj posvetiti vprašanju, kako brati oz. raziskovati prevedeni literarni tekst. Omenja dve možnosti, ali preučevati več različic kakega prevedenega teksta v enem sprejemnem jeziku (npr. slovenske različice kake Mallarméjeve pesmi), ali pa prevode kakega teksta v več jezikih, seveda teksta, napisanega v jeziku, ki ga raziskovalec ne razume. To je včasih edina možnost, ki utre raziskovalcu pot k tekstu v težko dostopnem jeziku. Chevrel opozarja na znano dejstvo, da se prevajalec giblje med dvema skrajnostma, ki ju imenuje adekvatni in dinamični prevod. Prvi pač v največji meri upošteva tuji značaj izhodiščnega teksta, medtem ko drugi kar se da močno vključuje prevedeni tekst v tradicijo, ki ga sprejema. — Kar se pa statusa prevedenega dela tiče, meni avtor, da nima popolnoma enakega kot izvorni tekst in da je njegov položaj na neki način paradoksen, saj je po eni strani odvisen od izvornika, po drugi pa je sprožila njegov nastanek kultura tistega sistema, ki ga sprejema. — V tem poglavju je v posebnem odstavku govor o imagologiji, pomembnem delu komparativističnih študij, ki se ukvarja z raziskovanjem literarnih "podob" o drugih, tujih deželah.

Osrednje, najboljše in hkrati najraznovrstnejše je 3. poglavje *Tveganja primerjalnega literarnega zgodovinopisja*, ki obsega kar trideset strani. Avtor poudarja, da se je to zgodovinopisje spreminjalo, saj je sprva raziskovalo predvsem binarne literarne odnose, kasneje pa je prevladala zahteva, naj obravnava celotnost literarnih pojavov. To idejo Chevrel zavrača in se zavzema za natančno opredelitev ciljev in metod ter za smotno omejitev raziskovalnega področja.

Med dosedanjimi primerjalnoliterarnozgodovinskimi realizacijami kritično pretrese obsežni projekt Primerjalna zgodovina literatur v evropskih jezikih. Opozarja na neenotnost njegove zasnove, ki se kaže v tem, da posamezna dela upošteevajo različna vodila, bodisi kronološki princip obdobj ali zvrstni princip ali zgodovino gibanj. Kar pa zadeva zgradbo teh zvezkov, gre v prvem, ki obravnava ekspresionizem, za niz razprav o posameznih nacionalnih literaturah, medtem ko kasnejši v večji meri upošteevajo sintetične študije, ki obravnavajo pojave, skupne več

literaturam. — Ko se sprašuje o odnosih med nacionalno in primerjalno literarno zgodovino, ugotavlja, da se sicer dopolnjujeta, vendar je njuna poglavitna usmeritev drugačna: prvo zanimajo bolj avtorji in njihovo ustvarjanje, drugo bolj literarna dela in njihovo kroženje. — Chevrel posebej razpravlja o zgodovini literarnih zvrsti ter navaja nekaj del iz primerjalnega zgodovinoepisja, ki zadevajo gledališče, pripovedno literaturo, manj pa pesništvo, saj upravičeno meni, da sodi njegovo raziskovanje bolj v okvir poetike.

V tem poglavju govori avtor kar na treh mestih o vprašanih literarnozgodovinske periodizacije v širšem pomenu: na začetku obravnava terminološka vprašanja, kasneje probleme periodizacije, ki se mu zdi še posebej kočljivo početje, kadar gre za večnacionalni okvir, spet posebej pa spregovori o literarnih tokovih in gibanjih. Da razmerje med tema dvema pojmom ni razčiščeno, kaže primer realizma in naturalizma: ko govorimo o odnosu med naturalističnim in realističnim gibanjem, realizem ni samo gibanje, ki zaobseže tudi naturalizem, ampak je hkrati tudi nadzgodovinski tok.

Poseben razdelek je posvečen pojmom vpliv in recepcija. Potem ko pregledno razloži tri ključne pojme, recepcija, obzorje pričakovanja in zlitje obzorij, zapiše, da se študije, ki se ukvarjajo z recepcijo, in tiste, ki se ukvarjajo z vplivi, dopolnjujejo in da slednje potrebujejo prve.

Ob koncu poglavja je govor o posrednikih, s čimer je avtor poimenoval vse, kar materialno in duhovno pogojuje kulturni proces, in v skladu s historiografsko naravnostjo tega poglavja obravnava zgodovino tiska, literarne kritike, prevodov in prevajalcev ter gledaliških režij.

Naslov 4. poglavja *Literarni miti* utegne nefrancoskega bralca na prvi pogled zavesti v zmoto, pa čeprav gre v resnici za tradicionalno področje primerjalne književnosti, ki ga je Van Tieghem pač imenoval *thématologie*, Nemci pa *Stoffgeschichte*.

Potem ko avtor razgrne terminološko zmedo, ki je na tem področju še posebej huda, opozori na nekatera relevantna dela iz znanstvene literature. Seveda ne more mimo Troussonove ugotovitve, da so nekateri miti, se pravi t.i. situacijske teme (kot npr. Antigona), zavoljo čvrstejšega fabulativnega temelja za dramatiko primernejše kot t.i. herojske teme.

Poglavitno pozornost posveča avtor vprašanem, ki zadevajo raziskovanje mitov. Medtem ko se mu Levy-Straussova formula za proučevanje literarnih mitov ne zdi primerna, sprejema plodnejši model o t.i. invariantah, ki so trdno jedro mita. Jean Rousset razločuje npr. pri mitu oz. temi o don Juanu tri invariante: smrt, skupino žensk in junaka, ki pride zavoljo ene izmed žensk v stik s smrtjo. — Chevrel ugotavlja, da so študije o mitih običajno diahronične, ker raziskovalca pač zanimajo spremembe, ki so jim zgodbe podvržene. Sprašuje se pa, če ne bi bile smotrne tudi sinhronične študije, denimo o tem, kakšen je v določenem trenutku položaj več mitov v enem ali več literarnih sistemih.

Svoje prepričanje o pomenu mita, vendar tokrat očitno ne v smislu teme, podkrepljuje z navedkom iz Nietzschejevega *Rojstva tragedije* (23. pogl.): "Brez mita (...) zgubi vsaka kultura svojo zdravo, ustvarjajočo naravno moč: šele z mitom obdan horizont zaključuje kulturno gibanje v celoto."

Razmeroma obsežno 5. poglavje *Umetnostne forme: meje literarnega* uvaja razmišljanje, ali sodita vprašanji o razločevanju med literarnim in neliterarnim ter o odnosih med produkcijo tekstov in drugačnimi umetnostnimi izražaji v območje primerjalne književnosti, kajti razmerje med nacionalnim in tujim ni vedno v ospredju raziskovalčevega zanima-

nja. Razumna se zdi Chevrelova pomisel, da primerjalna književnost nima izključne pravice do obravnavanja teh vprašanj, pač pa je pomembno, da taka vprašanja postavlja. Dopusča celo možnost, da je njena vloga morda samo začasna in da jo bodo zamenjale druge vede.

Kljub temu pa naniza vrsto specifičnih nalog, ki se jih naj loteva prav primerjalna književnost, pa če gre za dvojico literatura — paraliteratura ali pa za odnose med literaturo in drugimi umetnostmi. Pri slednjem se mu zdi pomembno razpravljati o problemih: kako obravnava literatura druge umetnosti (npr. opisi slik in risb v Huysmansovem romanu *A rebours*) in njihove izvajalce (umetniški romani in drame, npr. Rollandov roman *Jean-Christophe*, Goethejeva drama *Tasso*), kako nudi literatura motive, snovi in teme drugim umetnostim za slike, kipe, opere, filme itd., kako literatura opisuje vizualno ali avditivno izkušnjo, ki je bralec nima, ker ne gre za resnično obstoječe, ampak fiktivne slike ali glasbena dela (npr. Elstirjeve slike in Vinteuilova sonata v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa*); najtežje vprašanje pa je, kako literatura in druge umetnosti uporabljajo postopke, ki niso samo nujno različni, ampak tudi podobni.

Aktualno je vprašanje o odnosih med literaturo in filmom oz. televizijo. Chevrelo opozarja na to, da je status filmske priredbe glede na izvorni tekst analogen statusu prevoda. Zdi se mu nujno, da recepcijske študije zato upoštevajo tudi ekranizacije literarnih del, saj filmske oz. televizijske upodobitve močno opredeljujejo njihovo sprejemanje.

Ko se ob koncu poglavja, potem ko je obravnaval odnos predvsem med literaturo in glasbo, sprašuje o totalni umetnosti, ugotavlja, da je to vprašanje še odprto. Gre namreč za to, ali medsebojnemu povezovanju umetnosti najbolj ustreza gledališki okvir, ali pa je idealni kraj za spajanje umetnosti vendarle literarni tekst, ki se lahko realizira samo v ustvarjalčevi oz. bralčevi glavi.

V 6. poglavju *Primerjalni poetiki naproti?* avtor uvodoma ugotavlja, da primerjalna književnost nima svoje lastne teorije teksta, pač pa da jo zanima novejši pojem intertekst. Potem ko je obravnaval razne omejitve oz. pravila, ki opredeljujejo literaturo in ki so na področju pesništva pač najmočnejše, saj se tukaj spajajo jezikovne in zvrstno-oblikovne omejitve, se sprašuje o možnosti primerjalne poetike. Meni, da se jo da morebiti odkriti v soočanju zahodne in (daljno)vzhodne poetike. Hkrati pa že opozarja, naj bo raziskovanje primerjalne poetike širše, saj se svetovna književnost ne suče samo okoli vzhodno-zahodne osi.

Ko obravnava različne poetike (gledaliških predstav, prostora), posveča posebno pozornost poetiki pripovedi kot poglavitnemu področju sodobnega raziskovanja, tako da predstavi nekaj temeljnih naratoloških del.

Pri sklepnem, neoštevilčenem poglavju gre za *Prihodnost discipline*, ki je hkrati nepogrešljiva in utopična; čeprav pokriva obsežno območje, to ni neomejeno, poleg tega pa ima tudi svoja raziskovalna težišča. Ta trenutek komparativisti ne morejo predložiti svoje teorije literature, in ker nimajo lastne teorije o raziskovalnem predmetu, raje govorijo o posebni metodi. Komparativist je sicer zakoreninjen v svoji kulturi, vendar nujno vstopa v odnose z drugimi kulturami, kar je porok za njegovo sposobnost, da dojame različnost in relativnost človekovega vedenja.

Sklepno poglavje zaključi avtor z vznesenim zunajznanstvenim razpravljanjem ne o prihodnosti primerjalne književnosti kot literarne vede, ampak komparativistične etike, ki da je etika odkrivanja. Parafrazirajoč Sartra zagotavlja, da za primerjalno književnost ni zaprtih vrat in da pekel ne morejo biti drugi. Poglavitna ambicija primerjalne

književnosti je oblikovati moderni humanizem, ki ceni vsakršen izraz človekovega duha. Tri večno grozeče nadloge — nacionalizem, nestrpnost in rasizem — temeljijo namreč na zaničevanju drugega, kar izhaja edinole iz nevednosti. Itd. Avtor upa, da stojimo morda na začetku humanizma, ki bo (končno) planetaren...

Chevrelovo delo zaključuje *Bibliografija*, ki v prvem razdelku navaja deset izbranih del o primerjalni književnosti, nastalih v zadnjih dveh desetletjih: poleg Mednarodne bibliografije o zgodovini in teoriji komparativistike (1985), dveh nemških knjig in ene slovaške v angleškem prevodu je navedenih sedem francoskih del, med njimi kar tri Etiemblove. Drugi razdelek upošteva kongresne zbornike in nekaj revij, tretji pa bralca napotuje na nekatere obsežnejše bibliografske sklope znotraj posameznih poglavij v knjigi.

Kot pomanjkljivosti knjige štejemo dejstvo, da nima osebnega kazala in da jo kazijo nekatere tiskarske površnosti.

Celotna Chevrelova knjižnica seveda potrjuje misel, ki jo je avtor v prvem poglavju izrečno poudaril: primerjalna književnost dandanes ni več disciplina literarne zgodovine, saj vključuje poleg nje tudi druge panoge, denimo primerjalno poetiko in raziskovanje zvez med umetnostmi. Primerjalna književnost je potemtakem ena izmed literarnih ved in ena izmed poti, kako se približati literaturi.

Da imamo pred sabo jasno predstavitev starih in novih metod, podatkovno in problemsko bogato delo, je tako in tako že ugotovil F. -M. Guyard, čigar knjižico je zamenjala Chevrelova v enako skromnem, na 128 strani določenem obsegu, ki ga narekuje enotna oprema zbirke Que sais-je? Sicer se pa Chevrelo večkrat sklicuje na obsežnejše delo enajstih avtorjev *Précis de littérature comparée*, ki je izšlo prav tako l. 1989; v njem ni samo podpisan kot sourednik, ampak je zanj tudi napisal dve obsežni študiji.

Prva študija se imenuje *Le roman de la littérature comparée*. V njej avtor razpravlja o zgodovini in teoretični osnovi primerjalne književnosti. V uvodu avtor opozarja, da bi lahko primerjalno opisali ali pa celo sistematično razdelili. Navzven je to spet učbenik za študente, ki jih je po svoji formuliiral Sébastien Chevrelo, da ni mogoče ne upoštevati in ignorirati, če v knjižici ne je vse moralno, humanistično, različno vedno zveza svetov.

Knjižica ni ena knjiga, je najbrž razprava Francozov. V njej avtor razpravlja o zgodovini in teoretični osnovi primerjalne književnosti. V uvodu avtor opozarja, da bi lahko primerjalno opisali ali pa celo sistematično razdelili. Navzven je to spet učbenik za študente, ki jih je po svoji formuliiral Sébastien Chevrelo, da ni mogoče ne upoštevati in ignorirati, če v knjižici ne je vse moralno, humanistično, različno vedno zveza svetov.

Avtor opozarja, da bi lahko primerjalno opisali ali pa celo sistematično razdelili. Navzven je to spet učbenik za študente, ki jih je po svoji formuliiral Sébastien Chevrelo, da ni mogoče ne upoštevati in ignorirati, če v knjižici ne je vse moralno, humanistično, različno vedno zveza svetov.

V uvodu avtor opozarja, da bi lahko primerjalno opisali ali pa celo sistematično razdelili. Navzven je to spet učbenik za študente, ki jih je po svoji formuliiral Sébastien Chevrelo, da ni mogoče ne upoštevati in ignorirati, če v knjižici ne je vse moralno, humanistično, različno vedno zveza svetov.



Razprave Mete Grosman, ki jim naslov knjige določa tudi najširši skupni problemski okvir, bi mogli v grobem razdeliti na dve skupini oz. dva sklopa: na načelno razpravljanje o vprašanih branja literarnega dela in problemih, povezanih s tem (sem spadajo pojmi, kot so doživetje besedne umetnine, estetsko doživetje, identifikacija ipd.), in na predstavitev praktičnih (tudi zelo konkretnih) vprašanj, ki se tičejo posameznih aspektov branja, razumevanja in doživljanja, kot nastopajo predvsem v pedagoški praksi.

Prvi esej v knjigi (*Možnost opisovanja doživetja besedne umetnine*) ima v sklopu celote vlogo nekakšnega uvoda, ki po eni strani opozarja na nekatere pojme v zvezi z branjem, po drugi pa na težave (marsikdaj, kot se zdi, nerešljive), imanentne ne le branju samemu, zlasti kolikor je pojmovano kot vživljanje in podživljanje, pač pa še mnogo bolj poskusom, da bi tako doživetje opisali ali ga celo znanstveno razčlenili. Pravzaprav tu spet trčimo na aporije, ki jih je po svoje formuliral že Gorgias, ko je dokazoval, da ni mogoče ne spoznavanje ne sporočanje, in s katerimi se je nato morala hermenevitična tradicija vedno znova soočati.

Ključni tekst knjige je najbrž razprava *Procesi branja*. V njej namreč avtorica povzema in pregledno predstavlja osnovne pojme in glavne teze, ki opredeljujejo njeno raziskovanje odnosov med bralcem in literaturo. Pri tem lahko predvsem rečemo, da branja, razumevanja in interpretacije ne pojmuje kot kako "avtonomno" dejavnost, pač pa kot proces, vpet v mrežo silnic, ki so bistveno družbeno opredeljene. Tako pojmovanje je razvidno že iz opredeljitve, po kateri je treba procese

branja "razumeti kot posebno zapleteno družbeno prakso" (str. 17). Avtorica opozarja pri tem na tri glavne problemske sklope, ki jih lahko označimo kot vprašanje konstitucije teksta v razumevanju in doživljanju, torej skozi razmerja teksta do bralca in do samih procesov branja (pri tem je npr. posebej značilno vprašanje pomena zunajliterarne izkušnje za razumevanje teksta), kot vprašanje bralčevega odnosa do teksta (se pravi vprašanje psihologije branja) in kot vprašanje (socialnih) funkcij, ki se realizirajo skozi tekst, oziroma točneje, skozi proces branja. Kot ključna razsežnost zadnjega sklopa se pojavlja problematika estetske funkcije. Prav skozi to utemeljuje avtorica možnost in nujnost vzgojne dejavnosti, npr. učenja branja; s tem pa osmišlja tudi drugi, "praktični" ali aplikativni del svoje knjige.

Tu obravnava najprej nekatere vprašanja, pravzaprav posamezne vidike, ki jih je nakazala že v razpravi *Procesi branja*; obravnava teh vprašanj tu razširja in konkretizira, tako da lahko izpelje tudi nekatere povsem konkretne pedagoške napotke in načela. (Tu gre zlasti za razpravi *Otrok in literarna plaža ter Vprašanja o estetski vzgoji*, pa tudi za spise *Pouk bralne sposobnosti in Pouk literarne interpretacije*.) Postopoma prehaja k vse bolj specifičnim vprašanjem, vendar vselej tako, da ohranja zvezo s splošnejšo teorijo branja (prim. razprave *Odlomek pri pouku književnosti, Branje pesmi v tujem jeziku, Pouk pesmi v tujem jeziku in Branje proze v tujem jeziku*).

Vprašanje branja kot konstitutivnega faktorja književnosti je bilo v zadnjih letih izredno aktualno v svetovni literarni vedi. Čeprav poznamo tudi v slovenski literarni teoriji spise, ki so v tem kontekstu zelo zanimivi, je slovenska literarna veda nasploh posvečala branju in literarni recepciji sorazmerno manjšo pozornost, tako

da marsikaterega vprašanja ni še niti prav registrirala in še toliko manj razčistila. Pričujoča knjiga je zagotovo dobrodošel prispevek k taki diskusiji. Toda pri tem je treba vendarle opozoriti, da se avtorica (ki je sicer upoštevala širok izbor relevantne strokovne literature, pretežno angleške in ameriške, vendar seveda tudi avtorje, kot so Ingarden, Jauss ali Iser) v glavnem ni spuščala k "primarnim" vprašanjem branja ali razumevanja, kot jih razkrivata npr. fenomenologija ali hermenevtika, ali pa jih je le nakazala. Toda če svojih konceptov ni vselej "apodiktično" utemeljila, je v svojih spisih toliko lažje vzdrževala živo napetost med čisto praktičnimi vprašanji aplikacije in utemeljitvijo konkretnih tez, navodil in zahtev v sistematični teoriji branja in razumevanja. Napetost in hkrati vzajemnost med tema vidikoma je po mojem mnenju ena najzanimivejših razsežnosti knjige *Bralec in književnost*.

Igor Zabel

**Marko Juvan**  
**IMAGINARIJ KRSTA V**  
**SLOVENSKE LITERATURE:**  
**MEDBESEDILNOST**  
**RECEPCIJE**

*Ljubljana, Revija Literatura, 1990*

Juvanov knjižni prvenec je prvi samostojni založniški projekt revije *Literatura*, ki se, kot kaže, pripravlja na izdajanje serije z združevalnim naslovom *Novi pristopi*. Gre za izvorno zasnovano, obsežno raziskavo o medbesedilnosti, tj. intertekstualnosti recepcije Prešernovega *Krsta pri Savici* v slovenski literarni produkciji od sredine prejšnjega stoletja do današnjih časov. Knjiga je nastala na podlagi nekoliko predelane magistrske naloge in je torej delo z znanstvenimi ambicijami, realizirano z vso potrebno akribijo in

ustreznim strokovnim instrumentarijem. Posamezna poglavja so bila večinoma že objavljena v strokovnem revijalnem tisku. Glede na to bi pravzaprav lahko izšlo v katerikoli drugi znanstveni ediciji, vendar kljub temu prinaša v artikuliranje scientistično-humanističnega žanra na Slovenskem nekaj novosti, ki nemara najbolj izrazito resonirajo ravno z intelektualno klimo okrog *Literature*.

Med te novosti najprej sodi zelo poudarjeno reflektiranje lastne subjektivne 'vtkanosti' v razpravo, zagotovo povezano s postmetafizično postmoderno 'kondicijo', z aktualno literarnoteoretsko, širšo kulturološko in filozofsko problematiko 'osemdesetih let'. Opira se na (v reviji) široko diskutirano, a tudi v diskurzu prakticirano pluralno koncepcijo resnice, ki izpostavlja problematičnost vseh metafizično fundiranih hierarhij, apriornosti in determinizmov, vključno s subjektno-objektnimi relacijami. Zlasti ob slednjih in sploh ob vprašanju subjekta se je generacija okrog *Literature* mogla navezati tudi na dovolj profilirano domačo filozofsko misel in novejšo teoretsko produkcijo, npr. na fenomenološko hermenevtično refleksijo, prisotno pri nas vsaj od Dušana Pirjevca prek njegovih učencev in nadaljevalcev (njegovi predhodniki seveda niso upoštevani), ali na materialistično althusserjansko, strukturalistično, psihoanalitično lacanovsko in kasneje postmarksistično, a tudi še v druge smeri iščočo delovanje *Problemov in Analecte* — ne glede na glasno izražene generacijske antagonizme.

Zahteva in potreba po reflektiranju interpretovega mesta v analizi, ki jo je poststrukturalistično vrenje tako odločno potisnilo na površje, je torej v domačih logih že imela dovolj podlage za lažje oprijemanje. Pri Juvanu se navzven kaže v opuščanju nevtralne neosebности ali akademsko suhoparnega kolektivnega subjekta in v dosled-



nem prvoosebne samooznačevanju. To je najbolj opazno v uvodnih pasusih poglavij s pretežno dispozijsko funkcijo, ko pojasnjuje ter komentira razporeditev snovi, večkrat pa tudi v opombah. Toda intimno osebno izhodišče, v katerem so opisani zasebni razlogi in spodbude za ukvarjanje s to konkretno problematiko (prim. str. 13 — 14), pač ne uvaja literariziranega leporečja, prežetega z elegičnostjo, trpko melanholijo, blago patetičnostjo ali strastno etno-etično prizadetostjo kot nekaterimi možnimi klišeji esejiziranja svetovnonazorsko kontroverznih 'velikih zgodb' nekega naroda in njegove kulture. Osebna perspektiva in subjektivizacija je sicer pomembna, vendar je ne prelije v esej, temveč jo nadgradi v razbiranje vseh sooblikujočih dejavnikov lastnega metaliterarnega početja, vključno s samopremislekom osebne umeščенosti v konkreten čas in prostor, ki je obenem tudi kronotop slovenske literarne vede. Težišče njegovega napora in prizadevanja — vitalistični toni kljub vsemu jasno prevladujejo — je torej usmerjeno predvsem k preoblikovanju, izdelavi in izpopolnjevanju pojmovnega instrumentarija in k demonstiranju njegove uporabnosti v 'sistemu nacionalne književnosti'. S tem je pravzaprav vzpostavljena značilna pragmatična dvovalentnost, pravzaprav večvalentnost, ki jo avtor ponavlja na ključnih mestih in vzdržuje na različnih ravneh knjige. Toda pri svojem polilogu s poststrukturalistično in strukturalistično oz. semiotično fundirano tekstonlingvistično paradigmo (avtor npr. operira z ravninami, nivoji, sistemi itd.), z recepcijsko teorijo, klasičnimi disciplinami filološke stroke in tradicionalnimi teoretskimi implikacijami (uporablja npr. "širše" in "ožje" pojme, "zunanje" in "notranje" vidike), se skuša Juvan obvarovati nekritične eklektičnosti tako, da teoretske spoje pač označi

in običajno posebej reflektira (prim. str. 16, 28, 42, 50 — 51 itd.).

Naslednja novost, prav tako specifično povezana z Literaturo in z njenim odpiranjem postmodernih temam, je sam izbor problematike in vpeljava intertekstualnosti, torej enega osrednjih teoremov 'modnih' orientacij, v osrčje slovenistike ter konstituiranje medbesediloslovja kot pomembne variante sekularnih (izraz je izposojen od Saida<sup>1</sup>) postpozitivističnih teženj v slovenski literarni vedi. Po Saidu, vidnem ameriškem literarnem teoretiku poststrukturalistične orientacije, ki se je uveljavil kot njen glasnik in kot polemičen nasprotnik derridajevskega vala, ahistorističnih teženj *New Criticisma* in apolitičnega akademizma vseh vrst, sekularna literarna veda nasprotuje 'avtonomnemu' pojmovanju literature. Poudarja namreč povezanost tekstov z eksistencialnimi dejanskostmi človeškega življenja, politiko, družbo in historičnimi dogodki, z vsem, kar predstavlja njihovo "posvetnost". Vendar pa se Juvan na Saida navezuje selektivno; navdihuje ga predvsem kritika kavzalnosti, historicističnega vzročno posledičnega determinizma, ki ga je skušal Said metodološko prenoviti in nadomestiti z nekakšnim antisistemom, mrežo referenc, s sproščenim asociiranjem v območju "posvetnosti" teksta, manj pa njegova polemična ostrina ali politična angažiranost.

Toda za kaj v knjigi pravzaprav gre? S podnaslovom k *Imaginariju Krsta v slovenski literaturi* avtor sam postavlja medbesedilnost recepcije kot osrednji predmet svoje raziskave. Medbesedilna analiza naj omogoči razgrnitev, evidentiranje in obdelavo modalitet recepcije *Krsta pri Savici* kot literarne predloge v številnih in raznolikih literarnih metabesedilih (pologah), nastalih do danes. Temu se posveti v najdaljšem, šestem poglavju knjige, kjer so v seriji

analiz posameznih medbesedilnih navezav obdelane "raznovrstne medbesedilne strategije, interakcija med ustvarjalci različnih časov, možnost za neprestano modificiranje smisla ključnega besedila v dialoškem prostoru kulture ter načini, ki so ga vedno znova vračali v obtok." (Prim. str. 116.) Obravnavana besedila različnih žanrov in avtorjev od Mencingerja, Penna, Jenka, Jurčiča, Levstika, Zakrajška, Župančiča, Kristana, Faturja, Gradnika, Jarca, Antona Vodnika, Tauferja, Snoja, Malenškove, Simčiča, Smoleta do Blatnika, Gradišnika in Rupla so smiselno grupirana (delno kronološko, po nasprotjih, žanrskih podobnostih ali še kako drugače) in povezana v širše sklope, ki hkrati še nakazujejo diahrono razvojno linijo niza medbesedilnih navezav, končno izrisano v sedmem, sklepnem poglavju knjige.

Svojega osrednjega opravila pa se avtor loti šele po temeljiti teoretski in metodološki pripravi. V prvih treh poglavjih najprej eksplicira, razvije ter z vzorčnimi primeri ponazori kasneje na medbesedilnem nizu uporabljeno mrežo pojmov. Uvodnemu historiatu pojma intertekstualnost sledi kritični pretres aktualne teoretske produkcije s tega področja, še najtesneje spete s poststrukturalistično paradigmo, vendar pa — kot je v Juvanovi postavitvi problema izrecno poudarjeno — intenzivno dialogizirajoče z različnimi semiotičnimi usmeritvami in tudi tradicionalnimi akademskimi filološkimi "arhivi". V primerjavi z zgodnejšo razpravo *Književne odnose v poeziji Vena Tauferja* (Slavistična revija, 1985, št. 1), kjer je kljub ožjemu spektru obravnavanih medbesedilnih oblik že posegel na to področje in se poleg specialnih študij naslonil zlasti na semantiko Ogdena in Richardsa, gre tu že v zasnovi za obsežno razširitev in dopolnitev.

Dilemo med globalno in filozofsko koncepcijo intertekstu-

alnosti in raznolikimi izrazitejšimi konkretizacijami, primernimi za urejanje in opisovanje, med antisisitemom in sistemom, rešuje v drugem poglavju v prid sistemu, toda s pomembnim dekonstrukcijskim korektivom: s pomočjo šestih kvantitativnih in kvalitativnih kriterijev, povzetih po Manfredu Pfistru, je pri deskripciji in klasifikaciji medbesedilnih pojavov mogoče dovolj rafinirano in nedogmatsko naravnati optiko na generalnemu pogledu morda nezanimive ali samoumevne, toda empirično obstoječe in prepoznavne nianse v njih. Omogočijo mu preciznejšo terminološko izdelavo, vendar hkrati dopuščajo prelivanje (pre)togih kategorij.

V obeh prvih poglavjih in tudi sicer je avtorjeva lastna navezovalna strategija pri obravnavi teoretičnega korpusa interesno obarvana, hoté in premišljeno pristranska, prilagojena pragmatičnim intencijam dela. To velja tudi za tretje poglavje (prim. str. 62), v katerem razgrne svojo, izvirno sintezo "medbesedilnih odnosov, oblik in vrst", organizirano v tri sklope. V njih obdela gradivo, predloge, "material" raznih navezav, sistematizira osnovne načine tekstualnih navezav in nato prikaže sintaktične in semantične vidike vgrajevanja v pologe. Med potencialne predloge niso vključena le posamična besedila, temveč tudi protosistemi, različni žanri in konvencije, po drugi plati pa še elementi in relacije. Tri možne načine navezav, opisovanje, prenašanje in posnemanje (in njihov preplet) vzpostavi s kontaminacijo in terminološko interferenco Genetta in Lachmannove.

Nemara najbolj presenetljivo je uvajanje tročlenja, dodatek vmesnega člena, ki posreduje med predlogo (prototekstom) in pologo (hipertekstom), vpeljava pojma in tekst ali s slovenskim ustreznikom medbesedilje, ki ga povzema Juvan po Toropu. V tako kompleksni artiklaciji plastenja tekstnih nano-

sov, permutacij in metamorfoz se zdi medbesedilje prosti tek intertekstualnosti, dodatna naprava za počasno snemanje raznosmernih medbesedilnih procesov, področje intersekcije vseh mogočih ideologij, neevklidski prostor plurilingvalnega vrvenja, avtentično kotišče raznoterih, še neinventariziranih smislov, skratka pravo kraljestvo bralčeve literarne kompetence. Skepsa, češ saj se pomensko vgrajevanje pri medbesedilju tako razkriva v odnosu do pologe, pomisleki, če ne gre vendarle za podvojitev vsega, kar se sicer dogaja v pologi sami oziroma z njo, so verjetno upravičeni. Za sistem bi bili vsekakor precej neprijetni. Toda če se te rešitve (prim. pogl. 3.4.1 — 3.4.3, str. 69 — 72) s teoretske plati zdijo nekoliko nejasne, še ne dovolj razvite in dodelane, vendarle hranijo zanimiv, svež potencial; prek različnih kanalov, prek dolga recepcijski estetiki oz. teoriji bralčevega odziva, prek podgrajevanja lastnih teoretskih iskanj v navedeni zgodnji razpravi in navezave na Piercea itd. dejansko iščejo stik s hermenevtiko. V bistvu pravzaprav vsebujejo zametke teorije medbesedilnega razumevanja, sekularne intertekstualne hermenevtike, in hkrati odstirajo pogled v avtorjevo interpretacijsko analitično delavnico, operacionalizirano v šestem poglavju knjige.

Mrežo dopolnjujejo kvalifikatorji in kvantifikatorji načinov pomenskega vgrajevanja medbesedilja v pologo: avtor razlikuje interakcijsko ali diferenciacijsko navezovanje, metonimično, metaforično izotopijo in neizotopično montažo ter mestovno ali celovito razporeditev. Sledi še tipologija stalnih medbesedilnih oblik in vrst, klasificirana glede na obseg medbesedilja.

V vsebinskem smislu je odnose različnih avtorjev do pesnitve in načina njenega sprejemanja v slovenskih literarnih metabesedilih pomembno sooblikovalo dejstvo,

da je *Krst* skupaj s Prešernom že v drugi polovici 19. stoletja prišel v nacionalni kanon in postal (ter do danes ostal) del nacionalne klasike, mitski tekst, oziroma — kot predlaga Juvan — ključno besedilo. V četrtem in petem poglavju skuša zato v najboljši maniri sekularno orientirane literarne stroke izjemni status besedila demistificirati, racionalno pojasniti in zlasti pojmovno bolje opremiti, kot je bilo doslej mogoče naši literarni vedi, ki mu nudi delovno izhodišče (prim. pogl. 4.1 in 4.2, str. 80 — 86). V sistemu slovenske literature, kamor ga umesti, skuša poiskati tako kontekstualne kot tekstualne razloge zanj. Ti so delno estetsko umetniške narave (temeljnost, optimalnost, resonančnost) in "odvisni" od bralčevega sprejema v procesu branja. Juvan jih še podrobneje členi na ambivalentnost, litotičnost, 'nekonsistentnost' in polisemičnost ter jih ponazori s primeri v tekstu. Vendar pa niso avtonomni, ker tudi sistem sam ni avtonomen. Komunicira namreč "z ostalimi literarnimi in neliterarnimi semiotičnimi sistemi, ki ga tudi prečijo", čeprav očitno ohranja relativno avtonomnost, oziroma "relativno kontinuiteto" (prim. str. 87). Status ključnega besedila torej *Krstu* podeljujejo tudi zunanje spodbude, elementi posvetnosti, kot so npr. trajnejše strukture zgodovinskega procesa, ponovljive mentalne strukture vedenjskih vzorcev, strukture zgodovinskih in političnih dogodkov in družbenih razmerij. Kanonizacija je obenem refleksiven proces, saj jo vzvratno vzpostavlja ravno tisti niz medbesedilnih navezav, ki ga je sama sprožila.

A to je le bolj površinski opis Juvanove razprave. Pri podrobnejšem pogledu v avtorjevo specifično pragmatično sintetiziranje in interferiranje domačih (slovenističnih in komparativističnih) literarnovednih dosežkov s tujimi teoretskimi spodbudami si je mogoče pomagati tudi s Saidovimi

“koncepcijami” filiacije in afiliacije. To sta pravzaprav metafori, kajti ko skuša Said z njima izraziti kompleksnost razmerja med teksti in svetom, ju dejansko uporablja v več kontekstih, na več ravneh. Čeprav so relevantne tudi njune prvotne antropološke in biološke konotacije, npr. odnos oče — sin, generacijski konflikt, adoptivno sorodniške vezi itd., je pomembnejši njihov transfer na literarne, kulturne, družbene procese in zgodovinske dogodke, ki vsebujejo elemente ponavljanja in kontrastnega zasuka, antitetičnega obrata. Tem je potrebno poiskati tudi metodološke ustreznike. Za moderne čase je bolj značilno afiliacijsko navezovanje, svobodno asociiranje in horizontalno druženje vseh segmentov posvetnosti, vendar pa se v kulturnih procesih afiliacija tesno povezuje s filiacijo.

Resnici na ljubo je treba povedati, da se Juvan na Saida naveže predvsem afiliacijsko, nekako v duhu že prej omenjene pragmatične dvojnosti, oziroma polivalentnosti. Sprejme zlasti kritiko avtonomije teksta in njegovo pripadnost “posvetnosti”, toda hkrati se pred prevelikim vdorom le-te vseeno varuje z omejitvijo svojega predmeta na literaturo. V tem kontekstu je mogoče samokritično misel o literarnozgodovinski “oporečnosti” lastnega dela vendarle razumeti kot posredno, diplomatsko formulirano metodološko afilijacijo: “(...) za izčrpno in literarnozgodovinsko neoporečno ‘zgodovino učinkovanja’ Prešernove verzne povesti bi moral postoriti še marsikaj — obdelati res vsa literarna in paraliterarna besedila, ki se nanašajo na *Krst*, in nabrati številne empirične, zgodovinske podatke za boljši prikaz njihovih sprejemalnih dispozicij ipd.” (Str. 15.)

Tloris filiacijsko-afilijacijskega razmerja s slovensko literarno vedo dobi prve obrise že v “pred-

zagovoru”, ko avtor postavi prve podrobnosti in razlike med teorijo intertekstualnosti in tradicionalnimi disciplinami literarne vede, npr. tematologijo, tekstologijo, primerjalno literarno zgodovino. V primerjavi z njimi gre za bolj kompleksno in precizno ekspliciranje na verbalno raven osrediščenih ter z njo posredovanih stilnih, vrednostnih in ideoloških premen ‘motivov’ ter za razklenitev filiacijske linije, kar se kaže kot premestitev poudarka s časovno prvih besedil kot aktivnega izvoda za kasnejša navezujoča dela na interesno navezovalne strategije prav teh (prim. str. 14).

V prvih treh poglavjih sili v ospredje afiliacijska navezava na pretežno tuji korpus teoretičnih del. Vendar pa se mu poststrukturalistična paradigma, na katero se najprej priključi, kmalu pokaže pomanjkljiva ali vsaj premalo pretanjena. Že v prvem poglavju jo dopolnjuje s filiacijo z bolj nomološko, znanstvenotvorno semiotiko in še z drugo tradicijo akademskih literarnih ved. Toda v istem poglavju hkrati spet predvidi tudi možnost dekonstruiranja, razvezovanja vzpostavljenih opozicij, če je zanj dana opora v literarnih tekstih. Podobno v tretjem poglavju taksonomijo intertekstualnih “odnosov, oblik in vrst” kontaminira s svojevrstno hermenevtiko, s čimer se pravzaprav izmakne preveč pravoverni filiaciji strukturalistično/semiotične metodologije. V načinu segmentacije prvin in v “drsečem oblikovanju odnosov pa je morda tudi nekaj resoniranja z domačo, ocvirkovsko tradicijo.

Filiacija in afiliacija domače literarne vede je izrazitejša v naslednjih poglavjih. V četrtem se vztrajno prepletata, saj avtor kljub kritičnim pridržkom njenih ugotovitev ne zavrne, temveč jih skuša tvorno vgraditi in upoštevati čimveč koristnega materiala. Omeji se sicer le na določen izsek, na strokovno še neovrednotene literar-

nozgodovinske in publicistične spise Borisa Paternuja, Janka Kosa in Franceta Bernika o *Krstu pri Savici*; nekatere njihove ugotovitve delno povzame, delno pa preformulira in dopolni. Afiliacija se zlasti razcveti ob vprašanih kanona, oziroma kanonizacije in simbolizacije, ki vključuje tudi fiksijsko simbolizirane ekvivalente posvetnega sveta, in je torej bliže sekularni kot npr. duhovnozgodovinski predstavi naveze literarnega razvoja z zgodovinskim procesom. Pač pa je v petem poglavju spet izrazitejša filiacija, tokrat na literarno stroko kot institucijo, saj avtor izhaja iz naslednje, scientistično zveneče samoomejitve: "Meni tu ne gre za še eno, najmanj za pravilno interpretacijo, ampak le za poskus opredelitve tekstualnih in kontekstualnih pogojev Prešernove pesniške besede za generiranje različnih figur interpretacije." (Str. 103.)

Tudi šesto poglavje je prilagojeno avtorjevim pragmatičnim intencijam, saj predstavlja filiacija in afiliacija literarnozgodovinskih, celo duhovnozgodovinsko fundiranih pojmov (kot so npr. romantika, postromantika, naturalizem, nova romantika, postsimbolizem, modernizem) in drugih povezanih segmentov vedenja in znanja s področja stilistike, literarne teorije, kulturne zgodovine, antropologije, filozofije itd., poleg intertekstualnosti in specifike razmerja do kanoničnega teksta kot takega, tretjo pomembno nit, s pomočjo katere so spletene analize mikro- in makrostrukturne ravni posameznih literarnih polog.

V sklepnih sintezi je po strnjem povzetku "formalnih" mehanizmov, s katerimi literatura nastaja iz literature" (prim. str. 232 — 239), ob prehodu k odkrivanju stalnic, invariant v relativni meta-komunikacijski kontinuiteti *Krstove* medbesedilne serije filiacijsko-afiliacijsko razmerje celo izrecno

tematizirano: "Ključno besedilo pa ni le eden od otrok metakomunikacije, kontinuitet in konstant (nacionalnega) literarno-kulturnega sistema, ampak tudi eden od očetov: drobci njegovega zdrobljenega zrcala so označevalna semena, ki že poldrugo stoletje osmišljajo in spodbujajo simbolizacijske poganjke na novo nastajajočih literarnih del..." (str. 241). Imaginarij *Krsta* kot rezultat in dejavnik se trajno napaja iz kontinuitete zgodovinskih procesov, in z amalgamom zgodovinskega položaja malega, nedržavotvornega naroda, občečloveških "bazičnih" eksistencialij in mentalnih struktur, sooblikovanih z narodovo usodo, navdihuje vedno nove in specifične, individualne avtorske odzive. Avtor naposled ujame obravnavani medbesedilni niz v mrežo afiliacijskih zvez obeh razvojev in ga asociira z ustreznimi družbenimi, širšimi kulturnimi in zgodovinskimi referencami, med katerimi spet ne zanemari zgodovine idej.

Svoj krst opravi Marko Juvan — če se temu lahko tako reče — v visokem slogu. Skoz izrazito osebno sito razprede bogato znanstveno misel, s kreativnim odnosom do vseh tradicij, iznajdljivim iskanjem po njihovih "arhivih", s kompleksnostjo ponujenih rešitev in spretnostjo povezovanja pa izkazuje odlike, zaradi katerih je njegovo knjigo, kljub nekoliko motečim ponavljanjem, smiselno tudi večkrat vzeti v roke. In si seveda želeli, da bi se ji bolj godilo kot tistim lepim, čednim, belim bukvam v ljubljanskih bukvarnicah, na katere ironično namiguje Mencinger v *Vetrogončiču*.

<sup>1</sup> Prim. Edward W. Said: *The World, the Text and the Critic*, London, Boston, Faber & Faber, 1984 (1. izd. 1983), str. 1 — 53.

Društvo je na rednem občnem zboru 12. 12. 1990 pregledalo svoje delo v zadnjem mandatnem obdobju, izvolilo nove društvene odbore in sprejelo sklep o preimenovanju v Slovensko društvo za primerjalno književnost.

Poročilo dosedanjega predsednika dr. Denisa Poniža je zajelo strokovno izobraževalne prireditve; z njimi je društvo mdr. nadaljevalo sodelovanje z drugimi središči stroke po svetu in s tistimi slovenskimi institucijami, ki imajo sorodne vsebinske interese. V predavanjih in debatnih prireditvah so bili odprti pomembni vidiki primerjalne literarne vede — literarnoteoretski, historični, filozofski in metodološki. Na aktualno poststrukturalistično metodološko perspektivo osemdesetih let je opozarjalo kar troje predavanj. Zajeta je bila tudi problematika neevropskih literatur, s čimer si naša stroka prizadeva preseči evropocentrično usmerjen pogled na vprašanja literature. Izpostaviti velja posebej še temo o literaturah plurilingvističnega in multikulturnega prostora, ki ga običajno označujemo s sintagmo Alpe-Adria. Javna občila so naše delo korektno spremljala, nekatere prireditve pa so bile v njih deležne celo širšega vsebinsko kritičnega odmeva. — O reviji Primerjalna književnost, ki je tudi v XII. in XIII. letniku izhajala redno in v nezmanjšanem obsegu, je poročal njen glavni in odgovorni urednik mag. Darko Dolinar. — Obe vsebinski poročili sta bili dopolnjeni s pregledom finančnega stanja revije in z blagajniškim poročilom društva.

V razpravi so člani ugotavljali, da društvo relevantno opozarja na aktualne vidike literarne vede, zlasti na tiste, ki še morejo biti zajeti v visokošolskih učnih programih. Predlagano je bilo, naj bi društvo še v prihodnje sodelovalo pri oblikovanju učnih programov za pouk književnosti. Eden izmed poudarkov bodočega dela naj se osredotoči na vprašanja primerjalne literarne vede na Slovenskem, tako glede njenega današnjega položaja (bodisi v kontekstu drugih ved bodisi v kontekstu stroke po svetu) kot tudi glede njene dediščine iz preteklosti. — V razpravi o poročilih je bila izrečena tudi ugotovitev, da je društvo dobro gospodarilo z denarnimi sredstvi, ki jih je hiperinflacija zlasti v letu 1989 resno ogrožala.

Občni zbor je sprejel delo dosedanjih odborov društva in izvolil nove v naslednji sestavi:

- izvršilni odbor: Lado Kralj (predsednik), Darko Dolinar, Marko Juvan, Peter Kolšek, Alenka Koron, Denis Poniž, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Tomo Virk;
- nadzorni odbor: Zoltan Jan, Evald Koren, Janez Stanek;
- častno razsodišče: Katarina Bogataj-Gradišnik, Vilenka Jakac-Bizjak, Jože Stabej.

Sprejet je bil tudi sklep, da znaša letna članarina za leti 1989 in 1990 po 100,00 din.

Jola Škulj

## STROKOVNE PRIREDITVE V DRUŠTVU

1989

17. 5. Antonio Gomez-Moriana (Univerza v Montréalu, Kanada): Dramatique de discours et réciprocité de perspectives (o vprašanju začetkov novoveškega romana)
- 7.12. Johann Strutz (Univerza v Celovcu): Medregionalnost in literatura (o vprašanju plurilingvizma v romaneskni zvrsti v kulturah prostora Alpe-Jadran)
- 13.12. Okrogla miza o vprašanju estetike s posebnim poudarkom na Pirjevčevi interpretaciji Franceta Vebra (diskusijo je vodil dr. Ivo Urbančič)
- 20.12. Majda Stanovnik (ZRC SAZU, Ljubljana): Prevod kot literarni poligon

1990

- 25.10. Marko Juvan (Filozofska fakulteta, Ljubljana): Intertekstualnost: odnosi, oblike in vrste
- 15.11. Vlasta Pacheiner-Klander (ZRC SAZU, Ljubljana): Problemi staroindijske verzne oblike šloke
- 26.12. Ivo Svetina: Od Šeherezade do tibetanske Knjige mrtvih





UDK 886.3.091 Prešeren 7 An eine junge Dichterin : 830 Grillparzer 7 Sappho  
primerjava motiva romantičnega pesnika v Prešerovem sonetu An eine junge Dichterin in  
v Grillparzerjevi tragediji Sappho, tipološka in psihosanalitična, duhovnozgodovinska in  
sociološka pojasnilna razlaga med tematizacijama motiva Sappfo pri Prešernu in Grillparzerju

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost in  
literarno teorijo

#### SAFFO, GRILLPARZER IN PREŠEREN

Primerjalna književnost, 13/1990, 2, str. 1 - 10

Razprava izhaja iz dejstva, da se je Prešeren v sonetu *An eine junge Dichterin* opredelil  
v Grillparzerjevo obdelavo Sapphinoga motiva in tragediji *Sappho*. S primerjavo obeh besedil  
ugotavlja, da sta oba ob tem motivu tematizirala problem romantičnega pesnika kot nosilca  
nasprotja med umetnostjo in življenjem, vendar bistveno različno. Grillparzer poudarja  
pesnikovo avtonomnost nasproti življenju, medtem ko Prešeren razume pesniško eksisten-  
co kot določeno in predeterminirano za življenje brez nestrne. Ker se te razlike ne dá  
razložiti individualnopsihološko, jo razprava pojasnjuje na več ravneh — tipološko in  
psihosanalitično, duhovnozgodovinsko in sociološko. Te razlage se med sabo ne  
izključujejo, pač pa omogočajo sklop, da različnost Grillparzerjevih in Prešerovih idej o  
pesniku temelji v sociokulturni različnosti življenjskega sveta, iz katerega sta ustvarjala  
svoje pesniško delo.

UDK 820.091 Byron 7 Parisina .03—863 Prešeren "18"

820.091 Byron 7 Marzetta .03—863 Surtur, Vesel-Kosovski

slovenski prevodi Byronovih pesnitev Parisina (prevajalec Prešeren F.) in Marzeta  
(prevajalca Surtur J. in Vesel-Kosovski J.) v 19. stoletju

STANOVNIK, M.

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

#### SILOVENSKI PREVODI BYRONOVH PESNITEV V 19. STOLETJU

Primerjalna književnost, 13/1990, 2, str. 11 - 24

Byrona so večinoma prevajali v slovenskino pomembni slovenski literati. Privlačile so jih  
predvsem pesnitve, a ne toliko same po sebi kolikor zaradi izkajanja ustreznih oblik za izvorno  
verzno poetiko (Prešeren) ali zaradi dokazovanja, da je prevajanje manj zahtevno kakor  
izvirno pesnjenje (Surtur). Zato Prešeren (*Parisina*, rpk. 1833, obj. 1866) in Surtur  
(*Marzeta*, 1868) svojih stovr posrečenih, zvestih prevodov nista dokončala, Vesel-Kosovski  
(*Marzeta*, 1868) pa je skušal združiti prevod in izvirno pesnitev. Zato je Byronovo besedilo  
noredno prevedel in svojevolično razširil v oblikovnem in vsebinskem pogledu. Vsi trije  
obravnavani prevodi so torej kot prevodi, tj. kot rekonstrukcije izvornika nesustrežni,  
dokazujejo pa, da so pesniki in knjižki ob Byronovih delih sredi 19. stoletja reševali nekatera  
petočra vprašanja slovenske književnosti in njenega razumevanja.

UDK 82.01 (497.12) "1960/1970"

literarna interpretacija v slovenistiki 1960 — 1970, splošna nabela interpretacije, inter-  
pretacija kot specifični vidik literarnozgodovinske metodologije, interpretacije literarnih  
zgodovinarjev

ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu, Moderna galerija, Tomšičeva 14

#### LITERARNA INTERPRETACIJA V SLOVENISTIKI ŠESTDESETIH LET

Primerjalna književnost, 13/1990, 2, str. 25 - 44

Razprava obravnava značilnosti literarne interpretacije, kot se je v šestdesetih letih razvila  
v slovenistiki. Najprej ob tekih M. Kmeclja, B. Petermaja, F. Zadravca, B. Pogorelca idr.,  
objavljenih v prvem letniku Problemov, zaradi njene zahtevne in splošnejše nabela (se pravi  
njene celostni in historično usmerjeni pristop), potem opozori na diskusijo o metodah in  
znatja literarne zgodovine, kjer se je ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let  
odprta tudi možnost literarne interpretacije kot specifičnega vidika literarnozgodovinske  
metodologije (B. Peterma, D. Prujevec, A. Slodnjak); nato se ustavi pri nekaterih nabelah  
tekstih, ki govornjo o mestu in različnostih literarne interpretacije (F. Bermik, S. Barbrač,  
F. Zadravec); končno opozori na posamezne zgledje takih interpretacij (H. Glušič, M.  
Kmeclj, B. Peterma, A. Skaza, F. Zadravec idr.).

CDU 82.01 (497.1.2) - 1960/1970\*  
interprétation dans l'histoire littéraire slovène, principes généraux de l'interprétation, interprétation, comme aspect spécifique de la méthodologie d'histoire littéraire, interprétations des historiens de la littérature slovène

ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu, Moderna galerija, Tomšičeva 14

## L'INTERPRÉTATION DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE SLOVÈNE DES ANNEES SOIXANTE

Primerjalna knjževnost, 13/1990, 2, p. 25 - 44

L'article traite l'interprétation littéraire telle qu'elle s'est développée dans les années soixante dans le cadre des études slovènes. Les tendances et les principes généraux de cette interprétation (c'est-à-dire son accès général ainsi que son orientation historique) sont d'abord décrits en analysant les textes de M. Kmecl, B. Pucanu, F. Zadavec, B. Pogorelec etc. publiés dans la première année de la revue *Problemi* (les *Problèmes*) et ensuite le caractère de l'histoire littéraire est signalée à l'aide de la discussion sur les méthodes (dans les textes de B. Pucanu, D. Prjavec, A. Stodoljak), car vers la fin des années cinquante et au début des années soixante, il y a eu la possibilité d'une interprétation littéraire comme aspect spécifique de la méthodologie d'histoire littéraire, pour s'arrêter à de certains textes de principe (de F. Bernik, S. Barharč, F. Zadavec) parlant de la place et des traits spécifiques de l'interprétation littéraire. Pour conclure, on signale quelques exemples de telles interprétations développées par H. Glušič, M. Kmecl, B. Pucanu, A. Škaza, F. Zadavec et les autres.

CDU 886.3.091 Prešeren 7 An eine junge Dichterin : 830 Grillparzer 7 Sappho  
comparaison du motif du poète romantique dans le sonnet An eine junge Dichterin de Prešeren et dans la tragédie Sappho de Grillparzer: différents aspects dans l'interprétation du thème de Sappho chez Prešeren et Grillparzer (typologie, psychanalyse, sociologie, histoire des idées)

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelk za primerjalno književnost in literarno teorijo

## SAPPHO, GRILLPARZER ET PREŠEREN

Primerjalna knjževnost, 13/1990, 2, p. 1 - 10

L'article part du fait que dans son sonnet *An eine junge Dichterin*, Prešeren s'appuie sur une interprétation du motif de Sappho dans la tragédie *Sappho* de Grillparzer. En comparant les deux textes, il constate que les deux auteurs, quoique essentiellement d'une manière différente, ont tous les deux développé à l'aide de ce motif le thème de poète romantique en tant que rapport du créateur entre l'art et la vie: Grillparzer met en relief l'autonomie du poète par rapport à la vie tandis que Prešeren comprend l'existence du poète comme déclinante et prédestinée aux malheurs de la vie. Vu que ces différences ne peuvent être expliquées au niveau de psychologie individuelle, l'auteur du traité les explique à plusieurs niveaux — au niveau typologique et psychanalytique, au niveau de l'histoire des idées et du point de vue sociologique. Ces explications ne s'arrêtent pas à conclure entre elles permettant la conclusion que la diversité des idées sur le poète de Grillparzer et de Prešeren est fondée sur la diversité sociale et culturelle du monde où ils s'inscrivent tous les deux pour leur oeuvre poétique.

CDU 820.091 Byron 7 Pariziana .03-863 Prešeren "18"

820.091 Byron 7 Marzappa .03-863 Šušter, Vesel-Kosecki

traductions en slovène des poèmes de Byron Pariziana (traduit par Prešeren F.) et Marzappa (traduit par Šušter J. et Vesel-Kosecki J.) au 19<sup>e</sup> siècle

STANOVNIK, M.

61000 Ljubljana, Znanstvenoznanstvenovalni center Sazu, Inštitut za slovensko literaturo in literarno vede, Novi trg 5

## LES TRADUCTIONS EN SLOVÈNE DES POÈMES DE BYRON AU 19<sup>e</sup> SIÈCLE

Primerjalna knjževnost, 13/1990, 2, p. 11 - 24

Byron a été traduit en slovène par de grands hommes de la littérature slovène. Ils ont été attirés surtout par des poèmes non seulement en tant que poèmes eux-mêmes mais plutôt en tant que moyen de recherche d'une forme convoitable pour un texte original en vers (Prešeren) ou pour prouver que la traduction est une opération moins difficile qu'écrire les vers originaux (Šušter). Par conséquent, Prešeren (*Pariziana*, manuscrit en 1833, publié en 1866) et Šušter (*Marzappa*, en 1868) n'ont pas terminés leurs traductions bien réussies et fidèles. Vesel-Kosecki (*Marzappa*, en 1868) a essayé à unir la traduction au poème original. Il a donc mal traduit le texte de Byron en l'éclaircissant soit en forme soit en son contenu. Les trois traductions citées ne sont pas satisfaisantes en tant que traductions, c'est-à-dire en tant que la reconstruction de l'original tout en prouvant que les poètes et les critiques en traduisant les oeuvres de Byron au milieu du 19<sup>e</sup> siècle cherchaient à résoudre quelques problèmes actuels de la littérature slovène et de son compréhension.



