

# primerjalna književnost

*Ljubljana 1993 - številka 2*

**Holger Klein**  
SKRIVLJENO OGLEDALO? PODOBE PRUSIJE/NEMČIJE  
V ANGLEŠKI PROZI 1890-1914

**Marjan Dolgan**  
GRUMOVO PRIPOVEDNIŠTVO IN EKSPRESIONIZEM

**Miha Pintarič**  
ČAS KOT IZKUŠNJA  
V "ISKANJU SVETEGA GRALA"  
IN V "SMRTI KRALJA ARTURJA"

**Boris A. Novak**  
ALEKSANDRINEC III

KRITIKA



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 2

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Likovna oprema: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

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

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost,  
61000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Letna naročnina 900 SIT, za študente in dijake 500 SIT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Oddano v tisk 8. novembra 1993

## **VSEBINA**

### **Razprave**

Holger Klein: Skrivljeno ogledalo? Podobe Prusije/Nemčije v angleški prozi 1890-1914 .....	1
Marjan Dolgan: Grumovo pripovedništvo in ekspresionizem .....	25
Miha Pintarič: Čas kot izkušnja v "Iskanju svetega Grala" in v "Smrti kralja Arturja" .....	37
Boris A. Novak: Aleksandrinec. III. Aleksandrinec v slovenski poeziji in prevodni literaturi .....	51

### **Kritika**

Dve knjigi o Joyceovstvu (Aleš Pogačnik) .....	75
Brian McHale: Constructing postmodernism (Tomo Virk) .....	79

Razprava na temelju analize angleških literarnih del, ki v večji ali manjši meri zrcalljo podobo Nemcev in Nemčije, in pregleda pretežno nemških literarnozgodovinskih spisov o tej temi, z imagološkim pojmovnim aparatom - podoba, skrivljena podoba, podoba o sebi in podoba o drugem (image, mirage, auto-stereotype, hetero-stereotype) - razkriva obojestranski angleško-nemški antagonizem, zrasel iz zgodovinskih okoliščin. Pokaže se, da je prevladujoč model razmišljanja o nacionalnih podobah antinomičen, kar pomeni, da je podoba o lastnem narodu (bodisi pisateljeva ali zgodovinarjeva) idealizirana, o drugem pa najraje kritična, negativna, zrasla iz usakršnih, najpogosteje nacionalnih predsodkov; relevantna imagološka raziskava mora tak model preseči. Autor ponuja vrsto smernic za ustrezno obravnavo: raziskovalec mora upoštevati položaj imagološkega gradiva v besedilu, perspektivo opazovanja, pisateljev osebni kontekst, recepcijo dela in odmeve na tujem, predvsem pa je važno, da je v obravnavo zajet celoten zgodovinski kontekst, pisanje neliterarnih publikacij o predmetu in tudi njegova obdelava v drugih umetnostnih zvrsteh.

Holger Klein

## SKRIVLJENO OGLEDALO?

Podobe  
Prusije/Nemčije  
v angleški prozi  
1890-1914

Poznavalci tematike, ki jo vsebinsko opredeljujemo v podnaslovu, se bodo nemara spraševali, zakaj se je ponovno lotevamo.<sup>1</sup> O njej je bilo že veliko povedanega, proučevali so jo že sočasno, posebno poglobljeno so jo obravnavali v času med vojnami in znanstveno zanimanje zanjo traja še danes. Zato sklepamo, da ne bo lahko odkriti novosti v podobi o Nemčiji, kakršno so ustvarili pomembni avtorji, npr. G. Meredith, H. G. Wells, E. M. Forster in D. H. Lawrence, ali v kopici pozabljenih literarnih enodnevnih odkriti povezave in pojasnila, ki so jih prejšnji raziskovalci spregledali; ne bo lahko in nemara se na prvi pogled tudi ne bo zdelo uspešno. Vsekakor pa je treba še marsikaj narediti.

Pregled nad množico besedil, ki so povezana z našim predmetom, so s svojim delom omogočili številni strokovnjaki. Prva očitna značilnost tega gradiva je njegova raznovrstnost in neubranost. Poglejmo primer. V romanu Walterja Besanta *Herr Paulus* (1888) je odlomek - samo ta - ki je pomemben za podobo o Nemčiji. Gre za mnenje dveh londonskih dam o okultistu, najavljenem z nemško zvencim imenom: dami sta seveda razočarani. Mladenič namreč ni Nemec in tudi ne nastopa v "oblačilih nemškega filozofa", kot smehlja omenja pripovedovalec.<sup>2</sup> Egerton Castle je nekaj poglavij v delu *Consequences* (1891) postavil v Heidelberg; v njih z obžalovanjem govori o navadah med nemškimi študentovskimi bratovščinami - pijančevanju, izzivanju in dvojevanju.<sup>3</sup> Dr. Baumgartner iz dela *The Camera Fiend* (1911) Ernesta Williama Hornunga je nemški znanstvenik, ki hladnokrvno mori, da doseže svoje cilje (prim. tudi spodnji citat iz Schultza). V futurološkem romanu Hughja Roberta Bensaona *The Dawn of All* (tudi iz 1911) ostaja Berlin - še dolgo po končani vojni na evropski celini v letu 1914 (sic!) - glavno središče socializma in ogroža že domala popolno katolizacijo oziroma rekatolizacijo sveta.

In tako dalje in tako naprej. S kakšnim opravičljivim namenom lahko povežemo take odlomke, poglede in dela, po katerih principih naj jih razvrstimo, da jih bo mogoče analizirati in predstaviti? Ali naj tako obširnega področja sploh ne poskušamo zajeti in se raje omejimo na manjše število del, odbranih po takšnem ali drugačnem zanimivem kriteriju, in se s širše zastavljenim pregledom kratkoinmalo ne ubadamo? In kakšen pomen ima potem takšna razprava, koliko je sploh lahko reprezentativna? Vprašanja se kopičijo. Še najmanjše je to, da gre pogosto za besedila, ki jih tradicionalno imenujemo trivialna ali v najboljšem primeru minorna – k takim sodijo prej navedeni zgledi. Po eni strani taka dela često ponujajo gradivo, ki zelo ustrezno pokaže heterogenost podob;<sup>4</sup> po drugi strani so za obravnavo prikladnejša, ker je že sicer vprašljiva izolacija posameznih elementov besedila pri tem tipu del lažja, saj imajo ohlapnejšo zgradbo. Vsceno pa ostajata vprašanja o kontekstu in vrednotenju del. Na splošno lahko rečemo, da je pri imagološkem razpravljanju kakovost dela sama na sebi drugotnega pomena. Pomembno je postavljati produktivna vprašanja.

Iz pregleda dosedanjih del s tega področja je najprej razvidno, da v središču njihovega zanimanja pravzaprav ni imagološka tipologija, ampak tematologija v pomenu *Stoffgeschichte*. Spomniti se kaže, da je ta skromna, pogosto zasmehovana veja literarnega proučevanja vendarle koristna. Poleg tega pa tudi razmejitve med *Stoffgeschichte* in raziskovanjem stereotipov nikakor ni povsem jasna, kolikor seveda tega zavrženega pojma ne omejimo na "obžalovanja vredno zbiralsko strast" in na "drobnjakarsko dokazovanje".<sup>5</sup> Vendar ni vse vedno tako slabo. Za ponazoritev doslej doseženega si pogledjmo tretji povzetek iz Fritza Schultza, ki govori o za nas še posebej zanimivem obdobju. Schultz dokaj celovito in objektivno prikaže, kaj je odkril in kako je to obdelal:

Potem ko je bilo po koncu nemško-francoske vojne v središču Evrope osnovano nemško cesarstvo, so morale omembe o Nemčiji v angleški literaturi preiti na novo podlago, saj na nemški narod ni bilo več mogoče gledati, kot da ga obdaja romantična avreola in kot da se ukvarja izključno z znanstvenimi raziskavami. Roman ni nič več prikazoval čudaškega profesorja ali zasanjanega filozofa, v ospredje je vedno bolj rinila podoba oholega oficirja, prebrisanega politika ali raziskovalca, ki se ukvarja z nevarnimi in skrivnostnimi poskusi; to je pomenilo, da si Angleži niso mogli več privoščiti, da bi gledali na Nemce, kakor so bili navajeni dotlej. Vendar nekateri pisatelji še niso bili pripravljeni opustiti opisovanja prizorov iz nemških kneževin, čeprav je bilo tudi tu že čutili močan vpliv politične realnosti z vpletanjem revolucionarnih teženj; še več, nekateri literarni liki so spet postali pretirano čustveni, medtem ko se je nekdanja neotesanost zdaj spremenila v predrzno oholost in nesramno vedenje. Za leta tik pred svetovno vojno je značilno, da so o Nemčiji vedno bolj odkrito govorili, kako je nevarna, kako se je mora hladnokrvni Anglež paziti in kako se mora nevarnosti zavedati v vsem njenem velikanskem obsegu.<sup>6</sup>

Schultzova razprava je izšla 1939 in, dokaj nenavadno, bila 1973 ponatisnjena. Obstajajo številni kasnejši in drugače zastavljeni prispevki in nekateri vidiki so se (na srečo) spremenili

li. Vendar še nikakor nimamo celotnega pregleda, ki bi upošteval vsaj tista besedila, ki so bila že priznana kot pomembna, toda z novih, konstruktivnih izhodišč, skratka pregleda, ki bi lahko nadomestil Schultza, saj je njegovo delo vprašljivo tako v številnih podrobnostih kot v splošnih stališčih.

Spričo povedanega se zdi, da je pri razmišljanju o možnostih in vprašanih imagologije treba uporabiti prav vso množico znanih besedil in kritičnih razprav. Upamo lahko, da bomo s tem spodbudili ukvarjanje s to specifično temo in vrh tega dodali nekaj splošno zanimivega k debati o celotnem področju. Prepričan sem, da imagologija nasploh velja za zanimiv predmet literarne vede in še posebej primerjalne književnosti. Med številnimi znanstveniki, ki so poznavalsko razpravljali o njej, lahko po odločnem nastopu Mariusa-Françoisa Guyarda (1951)<sup>7</sup> omenimo še zlasti: Huga Dyserincka,<sup>8</sup> Jeana-Françoisa Brossauda,<sup>9</sup> Franza Stanzla,<sup>10</sup> Petra Boernerja,<sup>11</sup> Thomasa Bleicherja<sup>12</sup> in Manfreda Fischerja (op. 5). Glede na njihovo delo in na delo nekaterih drugih se nam v tem trenutku ne zdi potrebno nikakršno nadaljnje splošno utemeljevanje upravičenosti takega raziskovanja.

Najprej uvodni premislek o osrednjem pojmu podoba [image]: Boerner ni edini, ki ne glede na prekrivanja in nejasne razmejitve dopušča možnost razlikovanja - v smislu stopnjevanja - med "podobami o drugih narodih" in "stereotipi, klišeji in predsodki".<sup>13</sup> Jaz imam glede tega pomisleke. Stopnja abstrakcije, ki je potrebna za "podobo o" velikem, neizogibno kompleksnem kolektivu, je izjemno visoka. Po drugi strani pa so take podobe vplivne in pogoste prav zaradi svoje konceptualne preprostosti in zgoščenosti, zato se lahko miselno uporabljajo tudi v vsakodnevnem občevanju, kot je npr. nedavno pokazal Janos Riesz.<sup>14</sup> Človek se mora že kar žavestno potruditi in se takim podobam izogibati, kar lahko doseže nenazadnje tudi tako, da motivacijo, vsekakor pa prepričljive razloge za tak trud, poišče v velikih zgodovinskih katastrofah. Tako se v današnji Nemčiji ne govori več o *polnische Wirtschaft* (= o poljskem gospodarstvu, t. j. o neurejenih razmerah) ali o *Judenschule* (t. j. o klepetanju in hrušču kot v šoli in sinagogi) - vendar smo celo v tem, kot bi nemara mislili, minimalnem pričakovanju lahko močno razočarani. Po drugi plati pa so še sprejemljive šale o Škotih in Frizijcih, saj so za današnji čas sorazmerno manj izzivalne.

Georg Steinhausen je imel torej prav, ko je leta 1909 ugotovil: "Velik del kolektivnih podob, ki jih narodi ustvarijo drug o drugem, izhaja iz predsodkov ali napačnega posploševanja."<sup>15</sup> To bi vsekakor radi pustili za sabo. Kenneth Boulding denimo imenuje podobo, ki jo ima narod o samem sebi, konstrukt, "pravzaprav laž":<sup>16</sup> seveda velja isto za podobe o drugih narodih. Pri raziskavah o izvoru in značilnostih kolektivnih podob se Wernerju Rufu oblikuje sklep, da "med pojmom stereotip in podoba v bistvu ni razlike".<sup>17</sup> Zaradi splošno veljavnega principa bom po Rufovem in denimo tudi Rehsovem<sup>18</sup> zgledu uporabljal (nacionalno) podobo (*image*) kot sinonim za popačeno podobo (*mitrage*), stereotip oz. imago<sup>19</sup> in kliše. V nemščini se je uveljavila dvojna terminologija: Boerner, Bleicher in tudi Peter

Hofstätter<sup>20</sup> dajejo prednost (določnejšima) *Eigenbild* in *Fremdbild*, medtem ko Ruf in npr. Manfred Beller<sup>21</sup> po angleškem in francoskem zgledu uporabljata *auto-stereotyp* ali *auto-image* in *hetero-stereotyp* ali *hetero-image*.

Izraz "Prusija/Nemčija" (*Preußen-Deutschland*) sem prevzel po Kurtu Weinecku.<sup>22</sup> To je že sam na sebi izzivalen kliše in danes prav tako čustveno nabit, kot je bil v Weineckovem času (1938), pač skladno s svojim predmetom. Literatura, ki jo bomo tu obravnavali, je namreč nastajala v okvirih naraščajočih političnih napetosti. Povezanosti s specifično zgodovinsko situacijo ne moremo in ne smemo prezreti. V idealnem primeru bi se moral naš pregled še razširiti in zajeti čas od recimo 1864 do 1939;<sup>23</sup> če pa se ravnamo po zelo pomembnih proznih obdelavah političnih dogodkov, pa nekako od 1871, ko je Sir George Tomkyns Chesney objavil *The Battle of Dorking*, ki je menda prvi fikcijski (in tudi fiktivni) opis nemške invazije na Anglijo,<sup>24</sup> do 1941, ko je Sir Robert Vansittard začel svojo serijo radijskih oddaj *Black Record* z nazornim opisom skobca (verjetno Lanius excubitor) kot prapodobe Nemčije.<sup>25</sup>

Vendar smo iz praktičnih razlogov – in z nekaterimi izjemami – upoštevali le literarna besedila iz časa med Bismarckovo odstavitvijo Wilhelma II. in izbruhom Velike vojne, kar je nekoliko ožji časovni okvir od mejnikov tistega dogajanja, ki ga je Paul Kennedy tako temeljito in lucidno razložil v *The Rise of the Anglo-German Antagonism*.<sup>26</sup> Omejiti se je vsekakor treba, sorazmerno kratko obdobje pa je izbrano zato, ker si v njem besedila sledijo tesno drugo za drugim in so nastala v enaki zgodovinski situaciji. Nič nenavadnega ni, da so med vojno povsod nastale stereotipne podobe o sovražniku; vendar se zaradi tega za našo raziskavo položaj zaplete. Primer dveh presenetljivo podobnih in dopolnjujočih se posameznih, toda značilnih oseb sta baron von Dressler iz zgodbe *Retribution* avtorja Sapperja (Herman Cyril McNeile, 1916)<sup>27</sup> in gospod Broughton iz romana Arthurja Zappa *Der Kampf der Millionen* (1916).<sup>28</sup> Precej težko je ocenjevati vpliv sledečih dejavnikov: predvojne tradicije, sovraštva, ki sta ga spočeli vojna in uradno vodena propaganda – in njihovih različnih razsežnosti.<sup>29</sup> Isto velja za izčrpane podobe, predstavljene npr. v razpravah *The Unspeakable Prussian* (oktober 1914)<sup>30</sup> B. C. Sheridan Jonesa in *Deutschlands Feind* Heinricha Spiessa (1915),<sup>31</sup> ki sta si prav tako na moč sorodni. V našo razpravo zajeta besedila izhajajo iz relativno preprostejšega položaja: angleško-nemški antagonizem je že prodrl v zavest široke javnosti, vendar do oboroženega spopada še ni prišlo. Časovna omejitev, ki smo jo izbrali za primarna besedila, seveda ne velja za kritiške razprave, ki so za nas odločilnega pomena; nasprotno, metodološki preglednosti in razčlenjenosti bo v prid, če jih zajamemo, kolikor se le da.

Izraz "skrivljeno ogledalo" in kontekst, iz katerega je bil prevzet, nas vodita naravnost k osrednjemu vprašanju. 1913 je Albert Ludwig v uvodu opozoril, da je za "narodovo vedenje o sebi koristno in dobrodošlo, da vidi sliko svojih ljudi v ogledalu ali v skrivljenem ogledalu, ki mu ga držijo tujci".<sup>32</sup> Misel je vsekakor hvalevredna. V našem kontekstu je bolj od dejstva, da v

tej smeri ni bil storjen noben pomemben korak, zanimivo vprašanje, ki ga je sprožil koncept sam. "Narodovo védenje o sebi" v prvi vrsti predpostavlja nacionalni značaj. Ali je podmena o "obstoju narodovega bistva" zmotna, kot dokazuje Fischer (op. 5, zlasti str. 18), lahko ostane odprto. Za imagološko raziskovanje pa je vsekakor zelo priporočljivo, da se ravna po njem tako kot Dyserinck in drugi, ki to odločitev prepuščajo drugim strokam in se osredotočajo le na podobe.<sup>33</sup> V tem smislu lahko "védenje o sebi" nadomestimo s spoznanjem samega sebe in razmišljanjem o podobi, ki jo je narod evociral (ali pravzaprav sprovciral) na tujem. Ludwigova formulacija sproži še eno bistveno vprašanje, namreč: kdo odloča, kaj je "ogledalo" in kaj "skrivljeno ogledalo", oziroma z besedami Viktorja Klempererja<sup>34</sup> "popačenje"?<sup>35</sup> Zdi se, da razprave, ki se ukvarjajo z angleško podobo o Nemčiji, tega vprašanja sploh ne postavljajo; vendar lahko iz njih kljub temu sklepamo, da je odločitev o tem naloga - ali bolje posebna pravica - prizadetega naroda, kar v vsakem konkretnem primeru pomeni samega znanstvenika. Tako npr. Weineck brez omahovanja ugotovi: "Georgeu Eliotu je glede prusko-nemške politike sposobnost presoje odpovedala" (op. 22, str. 80).

Na tako ugotovitev običajno posamična dejstva nimajo večjega vpliva, kajti dejanske napake, ki jih zagreše pisatelji, so pogosto neproblematične, čeprav poučne. Tako denimo Ludwiga zabava, ko ugotovi, da v delu *Blind Justice* (1890) avtorice Helen Buckingham Mathersove (Mrs Henry Reeve) pride do brodoloma na štajerski obali (op. 32, str. 38) - kar je še očitnejša napaka kot češka obala v *Zimski pravljici*.<sup>36</sup> Vendar pa ta pomota ne pri Shakespearu in ne pri Mathersovi nima nobenih posledic. Stvar je resnejša, ko Jerome K. Jerome v delu *Trije možje v čolnu* (1900) piše o posebnem predpisu, ki naj bi v Dresdenu armadnim oficirjem v uniformah prepovedoval vožnjo s tramvajem.<sup>37</sup> Presenetljivo, še posebej, če se spomnimo razvlečene epizode s tramvajem v knjigi *Adel im Untergang* Ludwiga Renna (1946).<sup>38</sup> Je bil Jerome tedaj narobe obveščen? Ali pa se Renn z oddaljenosti nekaj desetletij narobe spominja? Ugibanja o genezi teh protislovnih odlomkov v obeh delih so domala nerešljiva. Protislovno navajanje dejstev ostaja. In tako se zgodi, da je Rennova epizoda člen v dolgi verigi podrobnosti, ki pričarajo banalno-groteskno vzdušje, medtem ko se Jeromova pripomba prav dobro ujema z nasprotno podobo nemškega oficirja, junkerja, ki je bila v Angliji že močno razširjena. Najbrž bi se dalo ugotoviti, ali je tak predpis kdaj veljal ali ne, in če je, kdaj. Preden bi se lotili analize Jeromove ali Rennove podobe o Nemčiji pred letom 1914, bi se bilo koristno o dejstvih prepričati.

Zaradi podobnih primerov se ne moremo strinjati s tistimi literarnimi zgodovinarji, ki pri posameznostih zavračajo sleherno upoštevanje zgodovinske realnosti. Beller denimo kategorično trdi: "Pri popisovanju ni važno, kaj je objektivno prav ali narobe, važna je le podoba kot literarna kategorija s svojo lastno veljavo, podoba o drugi deželi, kakršno lahko izpeljemo iz različnih pogledov na realnost in njenih različnih interpretacij."<sup>39</sup>

Sistematična dekonstrukcija podob, ki jih neki narod zbudi v drugem, in primerjava posameznih sestavin z relevantnimi dejstvi je dejansko lahko zanimiva za sociološke in komunikološke študije; in taka opažanja lahko v nekaterih okoliščinah uporabi tuja kulturna politika, ki si prizadeva spremeniti ali razkrinkati določene kolektivne stereotipe.<sup>40</sup> V tem okviru je literatura le eden izmed številnih dejavnikov, čeprav njene vloge ne gre podcenjevati.

Iz tega seveda ne sledi, da bi moral literarni zgodovinar pri obravnavi svojega gradiva opustiti vsako ukvarjanje z dejstvi. Če bi se tega dosledno držal, bi to vodilo v hermetično izolacijo imagologije, kar pa ne bi koristilo nikomur, tudi Bellerju ne. S tem bi se zmanjšal prispevek znanstvenikov k boljšemu razumevanju med narodi, kar je tudi velikokrat poudarjeni namen imagoloških raziskav. Še več, v zapleteni dialektiki podobe in realnosti bi bilo v primerjavi z elementi, ki jih prinaša druga stran, kaj malo dodati k vlogi literature pri genezi in tradiciji podob o drugih narodih (v tej zvezi so zelo zanimive Stanzlove misli in oznake, gl. op. 10).

Dejali smo že, da so v literaturi razmeroma redki primeri, ko imajo posamezna dejstva neki pomen. Večinoma se srečujemo s širšimi, bolj neoprijemljivimi pojavi, ki jih težko prepoznamo – s stereotipi. Spet se zastavi vprašanje: kaj je za znanstvenika odločilno, ko se odloča med "ogledalom" ali "skrivljenim ogledalom"? Če naj na to vprašanje poskusimo odgovoriti, si moramo ogledati nekaj ugotovitev in hipotez, ki so bile izrečene v zvezi z nastankom podob o drugih narodih.

Steinhausen je trdil, da pri "presojanju enega naroda o drugem na splošno prevladuje neprijaznost, medtem ko vidimo svoj narod zvečine v ugodni ali plemeniti luči" (op. 15, str. 435). To je v obe smeri močno pretirano. Prej bi se strinjali z Georgesom Heusejem, ko pravi "...opazovalec najraje molče prezre poteze, ki so podobne potezam naroda, kateremu pripada sam, medtem ko ob potezah, ki se razlikujejo, zelo pogosto pretirava ...".<sup>41</sup> Če izhajamo iz predpostavke, da je oblikovanje stereotipov predvsem posledica iskanja in opredeljevanja človekove lastne individualnosti – zanimiv zgled za to je Sartrov Lucien Fleurier<sup>42</sup> – bo torej pri skupinah očitno enako, le veliko bolj izrazito. Zato Rehs pripominja, da se stereotipi "močnejše in trdovratnejše" uveljavljajo "v odnosih do drugih narodov, ras in religij" (op. 18, str. 5). Literarna besedila, ki so naše glavno gradivo, je treba postaviti v pogosto takole opredeljeni referenčni okvir temeljne situacije: vsako podobo o drugem oblikuje podoba o sebi in je zaobsežena v njej.<sup>43</sup> Tako razumljen problem sistematizira Bleicher v naslednje načelo: "Razmišljanju o nacionalnih podobah je lastna antinomična struktura: razmejuje domače od tujega. Rezultat je temeljno nasprotje med podobo o sebi in podobo o drugem: podoba o sebi se kaže predvsem kot negacija podobe o drugem, in narobe" (op. 12, str.18).

Za ponazoritev povedanega ponuja Velika Britanija v času, ki ga obravnava pričujoča razprava, obilico gradiva. Natančno na to je opozoril Kennedy v eseju, ki ga je objavil pred svojo



knjigo *The Rise...* (op. 26) ob stališčih angleških politikov, časnikarjev in diplomatov, čeprav z nekaj dodatnimi zapleti. Eden takih je kontradiktorno razmerje do Nemčije, v katero se je čutila potisnjeno skrajna desnica – njena predstava o tej deželi je ustrezno razklana, saj v njej nastopa Nemčija hkrati kot posnemanja vreden model in kot sovražnik, ki se ga je treba bati (op. 23, str. 143 in nasl.). V glavnem velja isto za poplavo proznih del, ki prikazujejo prihodnjo vojno – to so že od začetka stoletja dalje prikazovali domala samo kot nemško agresijo. Že Chesney je primerjal angleško nepripravljenost in apatijo z nemško izpopolnjeno in za takojšnje uspehe prilagojeno oboroževalno politiko.<sup>44</sup> Prav enako nasprotje poudarja Erskine Childers v delu *The Riddle of the Sands* (1903), ki ga začne in konča s svarilnimi in spodbudnimi besedami.<sup>45</sup> Še odločnejši je William Le Queux v delu *The Invasion of 1910* (1906), v katerem odkrito opozarja na tedanje debate o obrambi v parlamentu in zunaj njega.<sup>46</sup> Takšni predstavniki velikanske "invazijske literature"<sup>47</sup> so skrajni primeri antinomične strukture podob, vrh tega pa so povsem zapleteni v tedanjo politično situacijo. Upošteva Bleicherjevo tabelo (op. 12) bi lahko govorili o pristranski "samokritiki", povezani s še bolj pristranskim "idealom o drugem". To velja denimo tudi za roman Georgea Mereditha *One of Our Conquerors* (1892), kjer pa je odnos Anglije do Nemčije (delno tudi do Francije) le sestavina bolj zapletenega in razčlenjenega dela, v katerem je v ospredju drugačna tematika.<sup>48</sup>

Po drugi strani sta *The Caravaners* (1909) Mary Annette Beauchamp (ps. Elizabeth; tedaj grofica Arnim, kasneje grofica Russell) in zbirka zgodb *In a German Pension* (1911) Katherine Mansfield odlični zgled za antinomičen imagološki model "idealne podobe o sebi" in "kritične podobe o drugem". Poleg tega je opazna tudi politična razsežnost – v Elisabethini knjigi izražena v aluziji na nemško željo po agresiji,<sup>49</sup> v zbirki Mansfieldove pa samo v prvi zgodbi.<sup>50</sup> Obe deli zajemata veliko širšo problematiko: nemške življenjske razmere in mentaliteto, način čustvovanja in razmišljanja, oliko oziroma neolikanost, pri čemer zanima grofico Arnim predvsem pruska aristokracija, medtem ko je socialni in regionalni prostor Mansfieldove širši. Kontrastna podoba tu ni le prikrita, ampak povsem izdelana.

Lahko si mislimo, da so se v visoko razviti civilizaciji s splošno razširjenim znanjem pisanja in branja (ko je bila pisana beseda edino sredstvo množične komunikacije) morale pojaviti številne literarne variante, posebni primeri in mešane oblike nacionalnih podob, ki jih ne more zajeti noben še tako izdelan sistem. Vendar naj povedano za naše razpravljanje zadošča in se zato od primarnih tekstov spet lahko vrnemo k vprašanju o kriterijih, ki si jih postavi literarni zgodovinar, ko se odloča med "ogledalom" in "skrivljenostjo"; in tokrat bomo odgovor lahko našli.

Če pregledamo razprave o podobi Nemčije pri Angležih, ugotovimo, da na drugotni ravni prevladuje analogna situacija kot na prvotni: tudi tu je v ospredju temeljno nasprotje med podobo o sebi in podobo o drugem, kar nemara ni tako zelo presenetljivi-

vo. Zanimivo in zelo pomenljivo je dejstvo, da še dolgo po koncu 2. svetovne vojne prevladuje model idealizirane podobe o sebi in kritične podobe o drugem, seveda z nekaterimi prilagoditvami na eni in z malo popuščanja na drugi strani. Prej navedena Steinhausnova izjava velja bolj za literarno zgodovino kot za samo literaturo.

Na tem mestu je treba upoštevati poseben primer. Guyard, ki je nadaljeval delo Jeana-Marie Carréja in drugih, je s pojmom "l'étranger tel qu'on le voit" (tujec, kot ga vidimo, op. 7), ki ga je močno uveljavil tudi sam,<sup>51</sup> hotel predvsem ali celo izključno zajeti razprave o podobah, kakršne so se o tujih državah in o tujcih oblikovale v znanstvenikovi domači literaturi.<sup>52</sup> Moje preverjanje bibliografij, ki je bilo nemara preveč pomanjkljivo, je pokazalo, da so relevantna dela o naši temi napisali nemški znanstveniki, omembe vredna izjema je članek H. E. Humblea iz 1977.<sup>53</sup> Seveda obstajajo tudi angleške razprave o literarnih zvezah in vplivih med obema deželama, kot tudi dela o posameznih avtorjih, ki se dotikajo tudi našega vprašanja;<sup>54</sup> vendar podoba o Nemčiji sama zase doslej še ni postala predmet obravnave britanskih literarnih zgodovinarjev.

Nemara lahko že samo ta ugotovitev spodbode latentne klišeje (kakršen je, denimo: britanska izoliranost ali samozavest ali egocentričnost nasproti nemški negotovosti ali podjetnosti ali egocentričnosti). Britanski tisk se je z Nemčijo ukvarjal zelo odločno, medtem ko se v učbenikih, pa tudi v zgodovinskih in političnih raziskavah to ni nadaljevalo,<sup>55</sup> zato lahko domnevamo, da gre v obeh deželah za različno usmerjeno literarno zgodovino. To domnevo podpira dejstvo, da so tudi ustrezne raziskave o podobi Anglije v nemških literaturah redno pisali nemški ali avstrijski znanstveniki.<sup>56</sup> Ob tem ne smemo povsem izključiti politične razsežnosti, morda so se ob konfliktni situaciji razvile nasprotujoče si reakcije: na eni strani zatiskanje oči, na drugi zagrizeno premlevanje. Domnevo, da so v zvezi z našim predmetom različno gledali na naloge literarne zgodovine, najučinkoviteje preverimo tako, da pregledamo položaj razprav o podobah drugih narodov. Pri tem takoj opazimo, da se nemška znanost zelo živahno zanima za vse tovrstne podobe;<sup>57</sup> pregledovanje tega področja v Britaniji pa bi bilo precej zamudno in drago, in na prvi pogled se zdi, da ne bi bilo posebno hvaležno.

Zgoraj ponujeno tezo, da so namreč znanstvenike pri presojanju v glavnem vodile antinomične tipske podobe, lahko zdaj povemo na bolj oprijemljiv način: nemški znanstveniki so podoba Nemčije, na kakršno so naleteli v angleški literaturi od empira do konca druge svetovne vojne, bolj ali manj nezavedno primerjali s svojo lastno podobo o sebi. Tam, kjer Ludwig (op. 32) samozavestno in šegavo samoumevno ocenjuje kot "skrivljene" samo nekatere predstavitve, so drugi manj umirjeni in obenem manj nedoločni. Na isti pojav naletimo npr. pri Alexandri von Harnier<sup>58</sup> in Theodorju Kornderju<sup>59</sup> kot tudi pri Weinecku (op. 22) in Schultzu (op. 6): ti znanstveniki dejansko vedno štejejo za "pravične" ali "objektivne" (z Ludwigovimi besedami gre pri tem za "ogledalo") tiste reči, ki kažejo Nemčijo in Nemce v dobri luči: drugi so vsaj toliko nepristranski, da prenesejo kakšno

blažjo bodico, če naletijo nanjo v sicer prijateljskem kontekstu, kot je npr. pri Jeromu (op. 37). Za "nepravično" ali celo "neresnično" (po Ludwigovo je to torej "skrivljeno ogledalo") pa štejejo vso množico negativnih opisov, ki jih razlagajo kot podedovane klišeje ali kot posledico političnih trenj. Delna izjema je Alois Brandl, ki je spomladi 1914, ves tesnoben in že blizu resignacije, opozoril, da marsikatero angleško pero piše o nemških zadevah prijazno in dobronamerno.<sup>60</sup> Rudolf Immelmann (1927) je nasprotna izjema, saj preide iz obrambe v napad in v uvodu k svojemu kratkemu pregledu opisuje Angleže (oprto na teorije o značajskih in nacionalnih tipih) tako, da se zdi njihov "skrivljeni" pogled na Nemčijo v celoti še preveč razumljiv (op. 55).

Posebno zanimiva in značilna je zabavno izvirna shema Karla Bleibtreuja v *Deutschland und England* (1909). Vsako poglavje se začne s šaljivim vzporejanjem nasprotnih stališč, kot npr.:

Anglež: Saj dobro vemo, da je Nemčija ena sama velikanska kasarna in tako ali tako most v napol azijsko Rusijo, od katere je v glavnem prevzela tudi politični sistem. [...] Vsi vemo, da se Nemci v družbi in pri poslih vedejo kar najbolj neolikano. [...] Nemarno se oblačijo, pri govorjenju se derejo, umazani so [...]. Imajo aroganten, prepirljiv, surov značaj [...].

Nemec: Saj dobro vemo, da so Angleži v pogovoru popolnoma neznošni, nekateri stresajo enozložnice, nekateri so surovi in neotesani. [...] Vsi vemo, kako predrzno nesramni so na potovanjih v tujini. [...] Namesto da bi brali in se izobraževali, se podijo po nogometnih in kriketnih igriščih. [...] Mar jim je samo denar, vse obvladuje trgovska miselnost [...].<sup>61</sup>

Bleibtreu ima take uvodne primerjave na začetku vsakega poglavja, sledi jim osrednji del z naslovom "Resnica". Tam pa mu argumentacija pogosto uide z vajeti, čeprav si močno prizadeva vztrajati pri svojem postopku. Dober primer je njegov zgoščen oris podobe o Nemčiji v tedanji angleški literaturi:

Pa vendar [t. j. v nasprotju s podobo Anglije v Nemčiji], na kaj naletimo v današnjem britanskem romanopisju? Kjerkoli nastopi kak Nemec, je predstavljen karikirano [torej v "skrivljenem ogledalu"], pogosto zlobno in zajedljivo, vedno pa namenoma z žaljivo pokroviteljskim prizvokom. Prav nič nas ne puščajo v dvomih, da nas vsi po vrsti od srca sovražijo. (Op. 61, str. 146).

Primerov za tako "karikiranje", ki ga Bleibtreu nato tudi navede, je gotovo veliko; vendar je njegova trditev vse preveč površna, kakor je videti iz omenjenih specialnih razprav – čeprav so mu nazorsko morda blizu.

Ob tem lahko dodamo nekaj primerov, ki nemara ublažujejo Bleibtrejevo trditev: Fritza, literarno osebo iz dela *The Vagabonds* (1894) Margaret Louise Woods; eponimni mladoletni princ *John of Gertsau* (1902) Johna Oxenhama, ki precej spominja na Toma Jonesa, je v resnici pomotoma zamenjani Valižan in zato ni ustrezen primer, zato pa je tem boljši zgled njegov prijatelj in svetovalec, general grof Hilsa. Ves roman kaže naklonjen sprejem ustanovitve Drugega cesarstva pod vodstvom Bismarckove Prusije in poudarja angleško-nemško sorod-

nost in skupne poteze. Tudi nemški principi v *The Great Babylon Hotel* (1902) Arnolda Bennetta se ne ujemajo z Bleibtreujevo posplošitvijo, prav tako tudi ne pozneje in na dosti nižji družbeni ravni brata Gessler, oba čevljarja iz zgodbe *Quality* (1911) Johna Galsworthyja.<sup>62</sup> Za naslednji primer vzemimo avtorja, ki ga Bleibtreu tudi omenja: Henrya Setona Merrimana (= Hugh Stowell Scott). Bleibtreu žal ne navaja, iz katerega romana je pobral stavek, ki izvira iz angleško-nemškega antagonizma. Za protitež lahko spomnimo na celotno strukturo in teksturo romana *The Sowers* (1896), v katerem se Karl Steinmetz, nemški priseljenec v Rusiji, in Paul Howard Alexis, Anglež, ki je (začuda) postal ruski princ in posestnik, združita v medsebojno dopolnjujočem se ustvarjalnem uvajanju reform. To, da se njun trud izjalovi, ni njuna krivda, ampak so krive okoliščine in spletke drugih. Sam Steinmetz je zelo močna, zapletena, v mnogih pogledih bleščeča osebnost, ima pa tudi izrazito mračne poteze. "Namen", če uporabimo Bleibtreujev izraz, gotovo ni "zloben" ali "pokroviteljski", kaj šele "sovražen". Bleibtreu na sploh kaže, da se v literarni zgodovini prikaz "podobe o drugem" lahko tudi sam spremeni v stereotip – res nevarno je, da postane "podoba o podobi".

Nemške kritične monografije o posameznih angleških avtorjih so pogosto videti manj pristranske.<sup>63</sup> Vendar pa so bile pri splošnejših obravnavah o podobi Nemčije pri Angležih dolgo značilne debele nacionalne plašnice.<sup>64</sup> Karl Kröger (1970) opisuje primer, ko je bila ta težava premagana.<sup>65</sup> Njegova pomanjkljivost pa je – če ga primerjamo npr. s Stanzlovimi prispevki<sup>66</sup> – v tem, da se njegova hvalevredna nevtralnost in osredotočenost na dejanske podobe družita s skoraj izključnim omejevanjem na zunanje pojave in da mu manjka konceptualizacija, zato človeka mika, da bi ga označil za sterilnega. Kljub temu pa vsaj Kröger kaže na spremenjeno ozračje pri te vrste razpravah. Pri tem nemara ni pomagal le večji časovni odmik, ampak tudi zunanje okoliščine, razumevanje, ki je zraslo iz najstrašnejših in najtrpkejših izkušenj, obenem pa tudi večja metodološka razgledanost – kar se posebej jasno pokaže ob primerjavi Krögerjeve razprave s knjigo Willija Radczuna, objavljeno leta 1933, ki obravnava starejša obdobja.<sup>67</sup>

Zatorej naj nas prebiranje tovrstnih literarnozgodovinskih del ne navaja k neupravičenemu sklepu, namreč, da so razprave s tega področja najboljše, če se ukvarjajo s kakšnimi tretjimi državami, s katerimi raziskovalec nima nič opraviti.<sup>68</sup> Vsekakor bi pričakovali, da v našem času narodnost človeka, ki se ukvarja z imagoškim raziskovanjem, ne igra nepotrebne – niti nezavedne in niti neobvladane – vloge. Ni je treba potlačiti ali zanikati (čeprav se to nemara zdi zaželeno in mogoče, pa ni); bolje je, če jo človek poskuša vključiti v razmislek o svojem stališču in postopkih kot enega od dejavnikov.

Pri snemanju nacionalističnih plašnic so literarni zgodovinski pokazali pot politični zgodovinarji, med njimi zlasti Fritz Fischer v knjigi *Griff nach der Weltmacht* (1961)<sup>69</sup> in za njim npr. Volker Berghahn<sup>70</sup> in Immanuel Geiss.<sup>71</sup> Še precej pred

njimi je napravil odločno potezo zgodovinar prava Hermann Kantorowicz z delom *Der Geist der englischen Politik und das Gespenst der Einkreisung Deutschlands* (1929), ki je zelo poučno za vse, ki jih zanima imagologija.<sup>72</sup> To ne pomeni, da ima Kantorowicz zmeraj prav – Kennedy v svojem delu *The Rise* (op. 26) npr. zelo kritično ocenjuje ravno britansko politiko in njene nagibe. V našem kontekstu je pomembno dati za zgled postopek, ki je preskočil senco znanstvenikove lastne nacionalnosti.

Po drugi strani pa še leta 1967 pogrešamo tak prijem v sicer odlični razpravi Heinza-Joachima Müllenbrocka, ki je časovno širše zastavljena, a kljub temu neposredno uporabna tudi za naše namene.<sup>73</sup> Odlikuje se po tem, da postavlja angleško pripovedno prozo, zlasti še prozo H. G. Wellsa, v okviru sočasnega političnega položaja in pisanja angleškega tiska, s čimer daleč prekaša zgodnejše delo Friedricha Brieja.<sup>74</sup> Müllenbrock je tako lahko razkril, koliko sta položaj Imperija in mednarodno razmerje sil pogojevala in določala literarno ustvarjalnost. Müllenbrockova analiza navadno zaškriplje tam, kjer uporabi "objektivne" in podobne vrednostne epitete. Zdi se, da bi bilo treba te odlomke skrbno predelati in premisliti.<sup>75</sup>

V omenjenem Müllenbrockovem tekstu lahko pokažemo še nekaj drugega, kar je tudi povezano z vprašanji, ki jih tu obravnavamo:

Kako učinkoviti so bili takrat propagandni valovi, ki jih je sprožil tisk, se pokaže, če pogledamo npr. grofico von Arnim (oz. [samo od 1916] grofico Russell), ki je dotlej gledala na Nemčijo prijateljsko, a se je v romanu *The Caravaners*, napisanem 1909, pridružila skorajda vsesplošnemu protinemškemu razpoloženju – blažili so ga le nekateri osamljeni naklonjeni glasovi<sup>76</sup> – in tudi opisovala nemške razuzdanoosti po invaziji.<sup>77</sup>

Prvič: Müllenbrock se pri tem primeru opira na Weinecka (op. 22, prim. str. 128–130) in potemtakem brez prevelikega truda širi že nekoč prej ustvarjeni vtis. Drugič: presenetljiva je posredna argumentacija, ki vodi do tega "dokaza". To je bil vsekakor čas imperializma: in logika gospodarske moči je največjemu obstoječemu imperiju – britanskemu – narekovala, da je v podjetnem delovanju nove imperialistične tekmice – Nemčije – videl naraščajočo nevarnost za svoj lastni položaj; tako problem povzema Kennedy (op. 26, str. 464–470). Nobenega dvoma ni, da je imel ta spopad interesov daljnosežne posledice in da je bil velik del britanskega tiska (njegovo politično usmeritev in delovanje med 1890 in 1914 je temeljito raziskal Oron James Hale)<sup>78</sup> protinemško usmerjen. Vendar je vse prej kot verjetno, da bi bila Angležinja, ki je že dolga leta živela v Nemčiji in se ji je bilo treba samo malo razgledati okrog sebe, samo pod vplivom angleškega tiska. Tretjič pa ocene, ki jih je o delu *The Caravaners* zbral Leslie de Charms, pričajo o poučni raznovrstnosti<sup>79</sup> – in recepcija romana se nikakor v vseh primerih ne ujema s siceršnjo temeljno politično orientacijo časopisa. Četrtič lahko k povedanemu dodamo še, da je ta satira zasnovana in napisana zelo zabavno in res duhovito – in jo lahko postavimo v popolnoma drugačen kontekst: pričakujemo lahko, da jo bo aktivistični feminizem razglasil za obvezno branje vseh zakonskih mož, ne glede na nacionalnost.<sup>80</sup>

Na istem mestu obravnava Müllenbrock tudi Mansfieldovo in k toposu "hladne oči" doda še dve zanimivi vzporednici: pripovedovalcu iz njene zgodbe take oči zbudijo vtis, da nameravajo Nemci napasti Britanijo. S to in s podobnimi pripombami spodbuja Müllenbrock študij stereotipne frazeologije, ki je za našo raziskavo pomembna.

Müllenbrock se s svojim splošnim stališčem neposredno navezuje na tradicionalni nemški odziv, ko brez pomisleka govori o angleškem "invazijskem strahu" (*Invasionsgespenst*).<sup>61</sup> Stvar seveda ne sme ostati nepojasnjena. Za prazen strah je šlo zato, ker pred Hitlerjevim (spodletelim) načrtom "Operation Seelöwe" iz 1940 v Nemčiji očitno ni bilo uradnih načrtov za invazijo na Anglijo. Ostaja pa splošno razširjeni vtis o nemški napadalnosti. Vsi poročevalci soglašajo, da se v angleški literaturi kaže kot pruski militarizem, ki z grobo silo, hladnim razumom in utečeno organizacijsko mašinerijo prevladuje v vsej Nemčiji in grozi njenim sosedom. Ta vtis je daleč preživel svoj čas, kar dokazuje anglo-ameriški pojem "francosko-pruska vojna", ki je kot nekak jezikovni fosil v rabi še danes. Po zmagi v 2. svetovni vojni je v okvirih zavezniškega načrta o "prevzgoji" nemškega naroda igrala pomembno vlogo misel o nujni "depruzizaciji".<sup>62</sup>

Ne ta podoba o Prusiji ne druga o "prusificirani" Nemčiji pa se ni ujemala s podobo, ki so jo nemški literarni zgodovinarji povzeli o svojem narodu iz angleške literature. Angleška invazijska literatura je bila nemara res stvar "umetno vzdrževane mōre", kot je kasneje dokazoval Schultz (op. 6, str. 178); odprto pa ostaja vprašanje o izvoru te mōre. V splošnem se ljudje danes bolj ukvarjajo z javnim mnenjem. Vendar pa bi moglo celo takrat spoznanje, da lastna, nemška država pri drugih izziva tesnobo in strah, zbuditi nekaj pomislekov, nekaj dvoma. Nič takega ne najdemo v literarni vedi pred 1914, in celo po 1918 ne. Tipična je naslednja Steinhausnova pripomba: "[...] Nemška zunanja politika je najbolj miroljubna in dobronamerna na svetu" (op. 15, str. 435). To je bilo zapisano leta 1909. Primerjajmo jo z dvema zasebnima izjavama pomembnih predstavnikov Prusije/Nemčije, ki ju navaja Fritz Fischer v poglavju o predvojnem obdobju.

Med prvo maroško krizo je cesar Wilhelm II. v svojem novoletnem pismu kanclerju grofu Bülowu med drugim zapisal: "Najprej postrelite socialiste, odsekajte jim glave in jih onesposobite, če je potrebno tudi v potokih krvi, šele potem se spustite v vojno z drugimi. Toda ne prej in ne *a tempo*." (Op. 69, str. 30.) In med drugo maroško krizo je pruski junker Moltke, poveljnik glavnega štaba, zapisal tole opazko: "Če se bomo tudi zdaj splazili iz te zadeve (kot 1906) z repom med nogami, če ne bomo zbrali dovolj odločnosti za jasno zahtevo, ki jo bomo pripravljeno uveljaviti z mečem, tedaj bom obupal nad prihodnostjo nemškega imperija. Tedaj bom odstopil." (Op. 69, str. 32 in nasl.)

Seveda ni rečeno, da je Steinhausen poznal te ali še druge dokumente, ki so jih sestavili v berlinskem imperialnem vodstvu; objavili so jih šele med svetovnjima vojnama. Utemeljeno lahko tudi domnevamo, da ni vedel, kateri miselni tokovi so

vodili osrednje vladne kroge. In prav za to gre. Zelo sprejemljiva je trditev Richarda Meyerja:

[...] sodbe, ki jih narodi izrekajo drug o drugem, niso razglasi sodišč, ki razsojajo strogo po dokazanem stanju primera, ampak so prej subjektivna opažanja širokega kroga laikov, ki jih oblikuje tisoč različnih vtisov...<sup>83</sup>

Isto velja za mnenja, ki jih imajo narodi o sebi. Literarni zgodovinar je tako kot večina pripadnikov naroda "laik" v smislu neposvečenosti, saj ne pozna dejstev, ki uravnavajo zunanjo politiko njegove države. To nemara ni prijetno za nikogar, literarni zgodovinar pa je dolžan ta položaj ustrezno upoštevati.

Za nazaj je lahko biti pameten. Nimamo se namena posmehovati svojim starejšim kolegom ali jih obtoževati, iz njihovih metod se želimo česa naučiti. Nikakor še niso premagani vsi predsodki, ki ločujejo države v Evropi; tu in na drugih kontinentih nastajajo nova področja napetosti, povezanih z eksplozivno negativnimi podobami o drugih. Zato mora biti dobrodošlo vse, kar utrjuje razumevanje in pomirja stare, zdaj že latentne kolektivne stereotipe, vse, kar zmanjšuje nevarnosti, ki jih prinašajo sedanji in prihodnji. Z različnih strani je bilo večkrat poudarjeno, da imagologija pri tem lahko marsikaj naredi. Naslednje pripombe in sklepi želijo prispevati k temu. Bleibtreu na kratko (in dokaj pomanjkljivo, gl. op. 56) presoja nemško literaturo (op. 61, str. 146). Med tu upoštevanimi nemškimi pisci je menda edini, ki obravnava vsakovrstna nemška besedila – kar nemalo preseneča. Pričakovali bi, da bo tako ravnanje samo po sebi razumljivo, če omenimo ob Childersovem delu *The Riddle of the Sands* (op. 45), Le Queuxovem *The Invasion* (op. 46) in H. G. Wellsa *The War in the Air* (1908) še npr. delo Augusta Niemannna *Der Weltkrieg – Deutsche Träume* (1904), ki je še istega leta izšlo v angleškem prevodu z naslovom *The Comic Conquest of England*.<sup>84</sup> In vsaj bežno upoštevamo še npr. pamflet Friedricha von Bernhardija *Deutschland und der nächste Krieg* (1912)<sup>85</sup> kakor tudi nemški tisk, ki je takrat prekipeval od anglofobičnih napadov. Hale (op. 78) pa je analiziral časnikarstvo obeh držav; v primerjavi z Müllenbrockovo razpravo o Angliji (op. 73) in Günterja Heidorna o Nemčiji<sup>87</sup> se je pokazala uspešnost primerjalnega postopka, sinoptičnih raziskav in predstavitev, ki so se dobro obnesle npr. tudi v Bauerjevi razpravi o Franciji in Nemčiji (op. 43) ter v Rüdigerjevi (op. 18) in Bellerjevi (op. 20) o Italiji in Franciji.

Oznake "primerjalni" ni treba omejevati le na spise, ki neposredno primerjajo nacionalne podobe, še posebej ne zato, ker se prispevki, ki jih analiziramo v tej raziskavi, razen Humblovega (op. 53) in Kennedyjevega (op. 23), ne skladajo z Guyardovim (op. 7) konceptom "L'étranger tel qu'on le voit" (Tujeec, kot ga vidimo). Upoštevaje Fischerja (op. 5, str. 7), ki presoja po rezultatih, je ta koncept še obetavnejši v razširjeni obliki, nakazani v Carréjevem predgovoru h Guyardu in razviti zlasti pri Dyserincku (op. 33, str. 126 in nasl.), namreč: "Comment nous voyons-nous entre nous" (Kako vidimo drug drugega). Še posebej to velja v primerih, ko morajo imagološke raziskave upošte-

vati huda politična trenja – kar vsaj v okvirih enega in istega kontinenta<sup>88</sup> pomeni v večini primerov.

Obstaja pa še eno področje, ob katerem se zdi skrajno prese- netljivo, da nemška literatura ni imela niti najmanjšega vpliva na analize angleških predstav o Nemčiji. Omenili smo že, da je podoba, ki so jo imeli o sebi, literarnim zgodovinarjem prepreče- vala celo odločen premislek o podobi, ki so jo o Nemčiji kazali od zunaj; kaj pa je bilo s podobami, ki so jih o sebi gojili drugi Nemci? Na primer – če že nič ne rečemo o Augustu Beblu ali Maximilianu Hardnu – Frank Wedekind v *Frühlings Er- wachen* (1891), Heinrich Mann v *Professor Unrath* (1905), Otto Julius Bierbaum v trilogiji *Prinz Kuckuck* (1905/06) ali Thomas Mann v *Buddenbrookovih* (1901),<sup>89</sup> kjer beremo tale, v našem kontekstu zelo značilen pasus:

Tale novi ravnatelj Wulicke je bil grozen človek. Nasledil je dobroduš- nega, veselega in človekoljubnega starega gospoda, ki sta pod njegovo vladavino študirala Hannov oče in stric in ki je kmalu po letu 1871 umrl. Potem je bil imenovan doktor Wulicke in z njim je v staro šolo prišel drug, nov duh. Kjer so nekoč slavili klasično izobrazbo kot samo po sebi prijetno stvar, ki si jo je človek pridobival z umirjenim, brezskrbnim in radostnim idealizmom, tam so zdaj prišli do največje veljave pojmi avtoriteta, dolžnost, oblast, služba, kariera.<sup>90</sup>

Nepojmljivo je, da so bila taka dela neznana, celo pred 1914. In po prvi svetovni vojni je število takih nemških podob o Nemčiji neznansko naraslo. Človek se mora seveda vprašati, ali so tudi te izrinili literarni zgodovinarji s svojo podobo o sebi ali pa mogoče niso upoštevali tako pomembnega gradiva za študij angleške podobe o Nemčiji zaradi pretirane bojznosti, da bi presto- pili meje, določene razmišljanju, ki se strogo drži svojega pred- meta. Kakorkoli že, pokazali so se duhovni obristi nemške uni- verzitetne srenje. Rezultati te raziskave vsekakor podpirajo Broussardovo zahtevo po hkratnem upoštevanju podob o dru- gih in (zelo razširjenih) o sebi (op. 9, str. 371).

Tudi Schultz mimogrede priporoča hkratno upoštevanje podob, ki jih neki narod oblikuje o različnih drugih narodih (op. 6, str. 151, podčrtana op. 11). To bi bilo nedvomno koristno tudi za Anglijo, razen tega pa se ujema s celotnim Rieszovim pojmovanjem, po katerem osrednji predmet raziskave "ni toliko upodobljena nacija kot tista, ki jo upodablja..." (op. 14, str. 4).

Obrnjen postopek, tj. hkratno upoštevanje več tujih podob o enem narodu, je prav tako obetaven in bi bil primeren tudi za urejanje perspektiv na našem posebnem področju. Prosto po Carréju lahko ta vidik označimo kot "Comment les autres nous voient-ils?" (Kako nas vidijo drugi?) Po tem postopku so včasih že delali – za svojo razpravo si ga je izbral npr. Steinhausen. Vendar ga ni speljal do kraja. Začne namreč z žalostno ugotovit- vijo: "Danes ni naroda, ki bi bil tako nepriljubljen, kot je naš" (op. 15 [1909], str. 434), konča pa s tolažilno mislijo: "Torej nam Nemcem zaradi nepriljubljenosti ni treba imeti tragičnih obču- tij" (str. 71). Revija *Zeitschrift für Deutschkunde* je 1926/27 objavila vrsto člankov pod naslovom "Nemčija v ogledalu..."<sup>91</sup> vendar so bili pisani neodvisno drug od drugega in brez vsakrš- nega sklepnega poskusa sinteze. Immelmann (op. 53), ki je rav-



no še utegnil prebrati Klempererjev prispevek (op. 34), na kratko opozarja nanj, vendar si s francosko vzporednico ni več mogel kaj dosti pomagati. Omenja ga tudi Weineck (op. 22), a samo v precej nepomembnih zvezah. Kaže, da smo se šele v našem času odločneje zavzeli za temeljitejši razmislek o teh stvareh.

Velikega pomena bi bilo predvsem sinoptično raziskovanje angleške in francoske podobe o Nemčiji pred 1914. Weineckov izraz "Prusija/Nemčija" že daje vedeti, da je pred letom 1871 in celo po njem morda obstajala tudi drugačna Nemčija. Na misel o "dveh Nemčijah" pogosto naletimo v angleški literaturi obravnavanega obdobja. Dogajanje v Forsterjevem romanu *Howards End* (1911) natančno sledi časovnemu zaporedju, med katerim pa pride do preobrata (kot pri Thomasu Mannu v gornjem odlomku). V enem od več izredno pretresljivih odlomkov beremo o očetu dveh osirotelih sester Schlegel (že priimek ima simbolne konotacije):

Njun oče je bil tip, kakršnih je bilo v Nemčiji pred petdesetimi leti več kot danes. Ni bil napadalen Nемеc, ki ga tako čisla angleški časnikar, in ne družinski Nемеc, ki je tako priljubljen pri angleških šaljivcih. Če bi ga sploh mogli kako razvrstiti, bi dejali, da je Heglov in Kantov rojak, idealist, nagnjen k sanjivosti, katerega imperializem je bil imperializem v oblakih. Pa ne, da bi bilo njegovo življenje nedejavno. Kot ris se je bojeval proti Danski, Avstriji, Franciji. Toda bojeval se je, ne da bi si predstavljal, kakšne posledice bo imela zmaga.<sup>93</sup>

V *Lordu Jimu* (1900) Josepha Conrada si regionalno in politično nasprotujeta, čeprav se to kaže ob dveh nemških emigrantih – duhovitem južnem Nemcu Steinu, demokratičnem revolucionarju iz leta 1848, in surovem in sebičnem kapitanu Patne – "mojem domoljubnem Flensburžanu ali avstralskem Stettincu".<sup>94</sup> Ford Madox Ford (tedaj še Hueffer) v uvodu k delu Violet Huntove *The Desirable Alien* (1913) zapiše: "Veste, prvi vtisi so se ji oblikovali v Nemčiji, kakršna je bila pred francosko-prusko vojno,"<sup>95</sup> s čimer še izraziteje kot Forster opozori na soobstojebe "držav". Cecily Sidgwick v delu *The Lantern Bearers* (1910) spravi to nasprotje v eno in isto osebo, v Antona Hilleja, mladeniča iz Hamburga.<sup>96</sup> V zgodnjih zgodbah D. H. Lawrencea *The Prussian Officer in The Thorn in the Flesh* (1914) pa se to nasprotje razširi v nasprotujoča si univerzalna principa: na eni strani svobodna, polnokrvna vitalnost, na drugi mehanistična uničevalska brezobzirnost.<sup>97</sup>

To je le nekaj primerov. Zanimivo bi bilo bolj sistematično opazovati ta kliše v angleški literaturi, kakor so ga v francoski že nekajkrat.<sup>98</sup> Dejstvo, da se "dve Nemčiji" pojavita v literaturah različnih dežel po letu 1871, samo na sebi ne pove ničesar določenega o razmerju med podobo in resničnostjo. Carré (op. 98) npr. to zanika, kakor je pred njim že Vansittard (op. 25) in večina nemških literarnih zgodovinarjev, omenjenih v tej razpravi, čeprav nekateri, npr. Schultz (naveden zgoraj) stvar opazajo skoraj domišljavo in dajejo Novemu prednost pred Starim. Naš glavni namen seveda ni, da bi se odločali o tem, koliko je ta podoba resnična, naš namen ostaja interpretacija človeških usod in dogajanj v drugi deželi in njihova izoblikovanost v literarnih kolektivnih podobah.

Bežni pogled k zaokrožitvam, ki se jih doslej še niso lotili, me odvrča od glavnega cilja, tj. pregleda že napisanih prispevkov o podobi Nemčije v angleški prozi poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja in razmišljanja o tem, kaj bi bilo v prihodnje na tem področju zaželeno, pravzaprav že kar nujno narediti. Z omenjenimi primerjalnimi postopki bi si lahko pridobili potrebni pregled nad zgodovinskim in političnim dogajanjem, s katerim je naš predmet neločljivo povezan, in si pomagali zmanjšati njuno težo. To seveda še ne zadostuje, saj bi številni vidiki še vedno ostali nedotaknjeni; možnosti imagoloških raziskav literature sežejo veliko dlje.

Naša razprava se, tako kakor večina prejšnjih, iz praktičnih razlogov omejuje na prozo – najpomembnejša izjema je Schultz (op. 6). Omejevanje na prozo v principu ni niti koristno in niti zaželeno, čeprav ga Brossard (njegov referenčni okvir sega prek imagologije) priporoča (op. 9, str. 372). Spiess se spominja verzov "Za Britanijo pol sveta, za Nemčijo skorjica" iz neke "bulvarke", ki jo je 1898 videl v Londonu (op. 31, str. 1). V zbirki Ruper- ta Brooka *The Old Vacarage, Grantchester* je pesem s podnaslovom *Café des Westens, May 1912*, v kateri se pripovedovalčeva humoristično prikazana nostalgija med drugim izpoveduje tudi z nemško frazo, ki je bila na tujem najbrž ena najbolj znanih: koprni po kraju, "kamor *das Betreten* ni *verboten*" (vstop ni prepovedan).<sup>100</sup> Oba primera sta najbrž zelo značilna in za našo razpravo prav tolikšnega pomena kot mnogi podobni iz drugih zvrsti. Tako si lahko predstavljamo vzporedne in seveda prav tako le delne razprave o podobi Nemčije v angleški poeziji in dramatik, kar pa morda sploh ne bi bil najuspešnejši korak naprej. Bolje bi bilo upoštevati več zvrsti. Poleg tega bi ob žurnalističnem in političnem ozadju želeli vključiti še predstavitev podob o drugim v različnih umetnostih in težili k interdisciplinarnemu sodelovanju.

Hans Galinsky navaja v svojem poročilu o raziskavi *Deutschlands literarisches Amerikabild* dolg spisek želja in priporočil.<sup>101</sup> Mnoge bi se dale z nekaterimi spremembami prenesti na naše področje, s čimer pa znova opozarjamo na omejenost doslej opravljenega dela. Tudi sam želim predstaviti spisek stališč, ki bi se dala uporabiti pri imagološkem študiju literarnih del in ki bi jih bilo treba vsakokrat prilagoditi konkretnemu namenu; pri tem se deloma opiram na Galinskega, posebno pa na Dyserinckove (op. 8) in Bleicherjeve (op. 12) sheme. Tak spisek seveda ne more postati tog diagram ali metodološki model; njegov namen je samo nakazati uspešno napredovanje od točk, ki zadevajo bolj posamezne odlomke ali tekste, do takih, ki se pojavljajo v mnogih.

Predvsem je zelo važen položaj *imagološkega gradiva v tekstu*: ali gre za pomembno temo, za osamljen motiv, za bežno opazko, za aluzijo? Zanimivo je tudi opazovati, ali je stereotip samo zabeležen ali tudi komentiran; bistveno pa je določiti funkcijo tega gradiva tako v ožjem kot tudi širšem kontekstu besedila. Nadalje je pomembna *perspektiva* – ali opazujemo tujce v avtorjevi domači deželi, ali njegove sonarodnjake na tu-

jem, ali tujo državo in tujce same med sabo. Odločilen je tudi *osebni kontekst*: avtorjevo neposredno vedenje o drugi državi, posredni viri njegovih informacij, kolikor so preverljivi, okoliščine, v katerih je bilo delo napisano, in morebitne sorodnosti z deli istega avtorja, v nekaterih primerih celo kasnejše komentarje k njim, kakršno je npr. pri Mansfieldovi obžalovanje svoje prve objave *In a German Pension* (prim. op. 50, uvod Johna Middletona Murryja). Vse navedeno so dragoceni kašipoti. Nadalje je tu recepcija dela: pomembni so ciljni bralci, oblika objave in obseg distribucije, kot tudi neposredna recepcija, razberljiva iz sprotnih ocen, pisem in vsch vrst odmevov, obenem z dolgo-ročnejšimi učinki - novimi natisi in izdajami, deli, ki jih je besedilo spodbudilo - posnemanje, polemike, morebitne literarne ocene kritikov iz kasnejšega časa. In končno odmevi na tujem: prevodi, komentarji, pa spet morebitno posnemanje in polemična dela: o koristnosti teh vidikov priča Clarkeova obdelava invazijske literature (op. 47).

Pri analizi *celih sklopov besedil* se vse te točke pokažejo spet v novem pomenu: na tej ravni lahko pripeljejo do ustreznih primerjav in postavijo izhodišče za karseda previdna posploševanja. Spremljati je mogoče tudi *vsebinske elemente*, ki se *ponavljajo*, npr. tipe tujcev, razmere, "nacionalne" značilnosti, okoliščine, nravi, pravila, kolektivne postopke delovanja in nena-zadnje njihove opise, v katerih so že prvine ustaljenih rekel. Končno se prav na tej ravni pokaže, da je treba dela vsekakor obravnavati v *zgodovinskem kontekstu*, v sočasnih okoliščinah, z upoštevanjem časopisja in drugih umetnosti. Bolj znotraj-literarni pa so poskusi opredeljevanja položaja podobe o drugem v posameznih literarnih zvrsteh in položaja avtorjev, ki jih proučujemo v sklopu sočasnega literarnega dogajanja. Spre-gledati pa ne smemo avtorjev, ki dozdevno *ne* prispevajo imago-loškega gradiva, na našem področju npr. Thomasa Hardya in Henryja Jamesa. Ravno vključevanje negativnih rezultatov prispeva k natančni opredelitvi teme. Končno se pokaže, da je *razširjanje obzorja* koristno za presojo rezultatov. "Vertikalna" razširitev upošteva poprejšnjo in kasnejšo literaturo: čeprav imamo ob Radczunovi knjigi hude pomisleke, sta njegov prijem in njegov dvojni obrazec - faustovsko/goliardično (*faustisch / grobianisch*, op. 67) - za angleško podobo o Nemčiji do 17. sto-letja še vedno zanimiva in spodbudna. Potrebna so tudi "hori-zontalna" dopolnila, namreč upoštevanje dvostranskih in več-stranskih povezav, kakor smo jih nakazali za obdobje, ki nas tu zanima.

Seveda se vseh vidikov hkrati ne da upoštevati in uporabiti pri vseh besedilih: tudi ni nujno, da so vsi primerni za vsak projekt. Ta pregled želi postaviti možen okvir, v katerem in zaradi katerega se zdijo imagološke raziskave še posebej obe-tavne. V zvezi s podobo Nemčije v angleški literaturi pred 1914 so potrebne še številne nadrobne študije. V okvirih nekega celo-vitega projekta bi bilo najprej treba obdelati manjše časovne sklope, npr.: 1870-1890, 1890-1902, 1902-1914. Moralo pa bi priti tudi do izčrpane predstavitve, ki bi dopolnila, če ne kar

nadomestila obstoječa dela. Najbolje bi bilo delati skupinsko, s primernim vložkom časa in truda. Zaradi vsega, kar je povezano s tem posebnim predmetom, moramo vztrajati pri trditvi, da bi bil tak vložek upravičen in bi se v mnogih pogledih splačal.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Nemška verzija te razprave je bila prebrana na simpoziju v Luxemburgu septembra 1984; v razširjenem obsegu je bila objavljena v zborniku s tega simpozija *Europa und das Nationale Selbstverständnis*, ki sta ga uredila Hugo Dyserinck in Karl Ulrich Syndram, Bonn, Bouvier 1988, str. 77-101. Založnik mi je prijazno dovolil, da članek v svojem lastnem prevodu v angleščino objavim v zbirki mojih razprav o *littérature engagée*, ki bo z naslovom *Literature, History, and Politics: Aspects of Commitment*, izšla pri Mellen Press iz Lewinstona (država New York) leta 1994. Leto dni za Luxemburgom je na kolokviju ICLA, ki je potekal na univerzi v Sussexu, Peter Firchow prebral svojo razpravo z naslovom "From German to 'Germhun': Reflections on a National Stereotype before 1914". Skupaj z drugimi prispevki s tega kolokvija je bila v uredništvu Holgerja M. Kleina in Anthonyja K. Thorlbyja objavljena v reviji *Neohelicon* (14/1988, št. 2, str. 233-44) v tematski številki z naslovom *Literature and Values: Papers from the Colloquium of the International Comparative Literature Association held at the University of Sussex, August 1985*, Budapest, Akadémiai Kiado; Amsterdam, John Benjamins 1988. Članek je vključen tudi v knjigo *The Death of the German Cousin: Variations on a Literary Stereotype*, Lewisburg, Bucknell UP 1986. Nobeden od naju med pisanjem razprave ni poznal dela drugega. Najini pristopi se precej razlikujejo, zaradi česar je primerjalno branje zabavno in poučno hkrati.

<sup>2</sup> W. Besant, *Herr Paulus*, pogl. 2; 2. izd., London, Chatto & Windus 1888, 26 in nasl.

<sup>3</sup> E. Castle, *Consequences*, 1. del, 7. do 12. pogl.; Leipzig, Tauschnitz 1991, 213-289.

<sup>4</sup> To poudarja tudi Weineck (op. 22, str. 61).

<sup>5</sup> M. Fischer, *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*, Bonn, Bouvier/Grundmann 1981, 24, in tudi 166, 171 itd. Fischerjevih spisov "Komparatistische Imagologie: Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme", *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10, št. 1 (1979), 30-44, in "Komparatistik: Das Aachener Programm", *Deutsche Universitätszeitung* 24 (1979), 778-81 nisem imel v rokah.

<sup>6</sup> F. Schultz, *Der Deutsche in der Englischen Literatur vom Beginn der Romantik bis zum Ausbruch des Weltkrieges*, Halle, Niemeyer 1939; ponatis, Walluf am Wiesbaden, Sändig 1973, 179 in nasl.

<sup>7</sup> R. Guyard, *La littérature comparée*, Paris, PUF 1951, ponatis 1961, 7. pogl., 110-119: "L'étranger tel qu'on le voit".

<sup>8</sup> H. Dyserinck, "Zum Problem der *images* und *mirages* und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft", *Arcadia* 1 (1966), 107-120. Prim. njegov pregled, ki upošteva poznejši razvoj, "Komparatistische Imagologie jenseits von *Werkimmanenz* und *Werktranszendenz*", *Synthesis* 9 (1982), 27-40; prim. tudi op. 40 spodaj.

<sup>9</sup> J.-F. Brossaud, "Réflexions méthodologiques sur l'imagologie et l'ethno-psychologie littéraires", *Ethnopsychologie* 23 (1968), 366-377.

<sup>10</sup> F. Stanzel, "Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker", *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse* 111, No. 4(1974), 63-82; gl. tudi "Schemata und Klischees der Völkerbeschreibung in David Hume's Essay Of National Characters" v *Studien zur englischen und amerikanischen Literatur [FS Helmut Papajewski]*, ur. Paul G. Buchloh in drugi, Neumünster, Wachholtz 1974, 364-383.

<sup>11</sup> T. Boerner, "Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung", v *Deutschlands literarisches Amerikabild*, ur. Alexander Ritter, Hildesheim in New York, Olms 1977, 28-36; objavljeno tudi v *Sprache im technischen Zeitalter* 56 (1975), 313-320. Boernerjeva članka "National Images and their Place in Literary Research", *Monatshefte [Wisconsin]* 57 (1975), 358-370 nisem imel v rokah.

<sup>12</sup> T. Bleicher, "Elemente einer komparatistischen Imagologie", *Komparatistische Hefte* 1, št. 2 (1980), 3-11.

<sup>13</sup> T. Boerner (op. 11), 32 in nasl.; prim. tudi npr. Bleicher (op. 12), 15, 20.

<sup>14</sup> J. Riesz, "Einleitung: Zur Omnipräsenz nationaler und ethnischer Stereotype", *Komparatistische Hefte* 1, št. 2 (1980), 3-11.

<sup>15</sup> G. Steinhausen, "Die Deutschen im Urteile des Auslandes", *Deutsche Rundschau* 141 (okt. - dec. 1909), 434-452 (tu: 435); 142 (jan. - marec 1910), 55-71. Prim. Guyard (op. 7, str. 110 in nasl.), ki prihaja do podobnih sklepov, čeprav izhaja iz drugačnih premis.

<sup>16</sup> K. Boulding, "National Images and International Systems", v *International Politics and Foreign Policy*, ur. James N. Rosenau, New York, The Free Press; London, Collier Macmillan 1969, 422-431 (tu: 422).

<sup>17</sup> W. Ruf, "Der Einfluß von Bildern auf die Beziehungen zwischen den Nationen", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 23, št. 3 (1973), 21-29 (tu: 22).

<sup>18</sup> M. Rehs, "Nationale Vorurteile - ein Problem internationaler Verständigung", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 23, št. 3 (1973), 3-9. Prim. podobno v: Horst Rüdiger, *Literarisches Klischee und lebendige Erfahrung*, Dinslaken, Niederrh. Druckerei za Fraternité Mondiale - Deutsche Fraternitas e. V. Düsseldorf, b.l. (pribl. 1972), 3.

<sup>19</sup> Prevzeto po francoski rabi v članku Oliviera Brachfelda "Note sur l'imagologie ethnique", *Revue de Psychologie des Peuples* 17 (1962); prim. Dyserinck, "Komparatistische Imagologie" (op. 8), tudi Fischer, *Nationale Images* (op. 5), predvsem strani 20, 170, 192 in nasl. Poudariti je potrebno, da so nacionalni stereotipi podvrženi vplivom in se spreminjajo; glej npr. Gerkensov in Kochov članek (op. 40 spodaj).

<sup>20</sup> P. Hofstätter, "Stereotype und auswärtige Kulturpolitik", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 23, št. 3 (1973), 10-20.

<sup>21</sup> W. Ruf in Hans-W. Blaasch, "Auto- und Heterostereotype marokkanischer und französischer Sprachkursteilnehmer der Goethe-Institute in Marokko", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 23, št. 3 (1973), 55-64; Beller, "Geschichtserfahrung und Selbstbespiegelung im Deutschland der italienischen und im Italien-Bild der deutschen Gegenwartsliteratur", *Arcadia* 17 (1982), 154-167. Razprava je bila prebrana na 5. konferenci DAVGL, ki je pod naslovom *The Image of the Other Country in Literature* potekala v Pavli.

<sup>22</sup> K. Weineck, *Deutschland und der Deutsche im Spiegel der englischen Erzählenden Literatur seit 1830*, Halle, Akademischer Verlag 1938, 60, 99, 215, 234 in nasl.

<sup>23</sup> Kot npr. v članku Paula Kennedyja "Idealists and Realists: British Views of Germany, 1864-1938", *Transactions of the Royal Historical Society*, 5th Series, 25 (1975), 137-156.

<sup>24</sup> G. T. Chesney, *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Volunteer*, objavljeno najprej v *Blackwood's Magazine*, maja 1871, nato v knjižni obliki, Edinburgh and London, Blackwood 1871 (obakrat anonimno).

<sup>25</sup> R. Vansittard, *Black Record: Germany Past and Present*, London, Hamish Hamilton 1941, 1.

<sup>26</sup> P. Kennedy, *The Rise of the Anglo-German Antagonism 1860-1914*, London, Allen & Unwin 1980, prim. zlasti sklepne misli na str. 462 in nasl.

<sup>27</sup> Sapper, *Men, Women and Guns*, London, Hodder & Stoughton 1916, 131-153.

<sup>28</sup> A. Zapp uporabljata tudi druge nacionalne stereotype. Navedena izdaja ni datirana (Berlin, Schreiber'sche Verlagsbuchhandlung), najverjetneje je iz 1916.

<sup>29</sup> O različnih medvojnih kampanjah prim. knjigo Harolda D. Lasswella *Propaganda Techniques in the World War*, New York, Knopf; London, Kegan Paul 1923; prim. tudi poznejše delo, ki zadeva samo Britanijo, avtorice Cate Haste *Keep the Home Fires Burning: Propaganda in the First World War*, London, Allen Lane 1977.

<sup>30</sup> S. Jones, *The Unspeakable Prussian*, London, Cassell 1914. V tretjem poglavju "The Eagle Who Became a Vulture" (39-66) nekako anticipira Vansittardovega skobca (gl. op. 25).

<sup>31</sup> H. Spiess, *Deutschlands Feind: England und die Vorgeschichte des Weltkriegs*, Berlin, Carl Heymans 1915. Kot najhujši sovražnik (nasproti domala neškodljivima dednima sovražnikoma Francijo in Rusijo) je prikazana Anglija tudi v znani pesmi Ernsta Lissauerja "Haßgesang gegen England" (Pesem o sovraštvu do Anglije, napisana in objavljena avgusta 1914), ponatisnjena je npr. v *Deutsche Dichtung im Weltkrieg 1914-1918*, ur. Ernst Volkmann, Leipzig, Reclam 1934, 92 in nasl.

<sup>32</sup> A. Ludwig, "Deutschland und Deutsche im englischen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts", *Germanisch-Romanische Monatschrift* 5 (1913), 22-48 (tu: str. 22). Prim. tudi naslov 2. dela: "Le miroir déformant" v knjigi Pierra Angela *Le personnage juif dans le roman allemand 1855-1915*, Paris, Didier 1973, 133-210.

<sup>33</sup> H. Dyserinck, *Komparatistik: Eine Einführung*, Bonn, Bouvier/Grundmann 1977, 2. del, 4. poglavje "Komparatistische Imagologie", 125-133 (zlasti str. 131).

<sup>34</sup> V. Klemperer, "Deutsches Wesen in der französischen Auffassung des 19. und 20. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Deutschkunde* 41 (1927), 177-201 (predvsem str. 186 in nasl.).

<sup>35</sup> Podobno vprašanje postavlja Fischer (op. 5, str. 165) ob analizi Carréja (prim. op. 98).

<sup>36</sup> Glej razlage in hipoteze, ki jih našteva J. H. P. Pafford v svoji izdaji *The Winter's Tale*, London, Methuen 1963, ponatis 1982, 66.

<sup>37</sup> J. K. Jerome, *Three Men on the Bummel*, 7. pogl., Harmondsworth, Penguin 1983, 100.

<sup>38</sup> L. Renn na začetku poglavja "Meine erste Audienz beim König und der Etagenkopf", Berlin, Aufbau-Verlag 1950, 82-87.

<sup>39</sup> M. Beller (op. 20), 156; podobno tudi Klemperer (op. 34), 192, 196.

<sup>40</sup> Prim. dela Bouldinga (op. 16), Rehse (op. 18), Hofstätterja (op. 20) in npr. tudi Gerda Gerkena "Stereotypen können verändert werden", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 23, št. 3 (1973), 30-35, ter Manfreda Kocha "Die Veränderungen von Stereotypen in der Öffentlichkeitsarbeit", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 23, št. 3 (1973), 36-46.

<sup>41</sup> G. Heuse, *La psychologie ethnique*, Paris, Vrin; Brussels, Staps 1953, 70.

<sup>43</sup> V Sartrovi noveli "L'enfance d'un chef" iz zbirke *Le Mur*, Paris, Gallimard 1939, ponatis 1975, 153-262.

<sup>44</sup> R. Bauer, *Das Bild des Deutschen in der französischen und das Bild des Franzosen in der deutschen Literatur*, Dinslaken, Niederrh. Druckerel zu Fraternité Mondiale - Deutsche Fraternitas e. V. Düsseldorf, b.l. (pribl. 1972), 22, itd.

<sup>45</sup> G. T. Chesney, *The Battle of Dorking* (op. 24), 6, 7, 9, 30, 51, 61, 63.

<sup>46</sup> E. Childers, *The Riddle of the Sands*, London, Sidgwick & Jackson 1972, ponatis 1977, 11-15, 179-187, in tudi 97, 236, 273.

<sup>47</sup> W. Le Queux, *The Invasion of 1910*, London, Eveleigh Nash 1906, predvsem "Uvod" in strani 26, 28, 38, 39, 62, 73, 86, 137. Roman je izhajal najprej v nadaljevanjih v *Daily Mailu* Alfreda Harmswortha, ki je s precejšnjimi izdatki iz njega naredil pravo uspešnico. Že istega leta sta nastala kar dva prevoda v nemščino, prim. Clarke (op. 47), 235. Delo je svojo veljavo ohranilo tudi v zelo različnih kontekstih, prim. povzetek, objavljen z naslovom *The Battle of Royston*, Royston, Ellison Editions 1984.

<sup>48</sup> Glej primerjalno študijo Iana Fredericka Clarkea *Voices Propheying War, 1763-1984*, London, Oxford UP 1966, še posebej 4. poglavje "Politics and the Pattern of the Next Great War, 1880-1914", 107-161, kakor tudi njegovo bibliografijo primarnih virov, 227 str. in nasl.

<sup>49</sup> V Meredithovem romanu se ta tematika nanaša le na Skepseyja in Durancea.

<sup>50</sup> Countess Arnim, *The Caravaners*, London, Macmillan 1915, 26, 29, 41, 77 in nasl., 104, 116, 126, 155, 201. Baron Ottkringel je zaradi zaslepljenosti in predsodkov podoben angleški obiskovalki Nemčije Minori iz prve knjige grofice Arnim *Elizabeth and Her German Garden*, London, Macmillan 1898, ponatis 1903 - poznejša knjiga torej preobrača osnovno shemo prejšnje.

<sup>51</sup> K. Mansfield, "Germans at Meat", v zbirki *In a German Pension*, Harmondsworth, Penguin b.l. (vendar po 1950), 9-13, predvsem str. 10, nekaj manj sovražno na str. 12.

<sup>52</sup> M.-F. Guyard, *La Grande Bretagne dans le roman français 1914-1940*, Paris, Didier 1954.

<sup>53</sup> Glej Guyard (op. 7); tudi Fischer (op. 5), 173.

<sup>54</sup> E. E. Humble, "The Breakdown of a Consensus: British Writers and Anglo-American relations 1900-1920", *Journal of European Studies* 7 (1977), 41-68.

<sup>55</sup> Glej odnosnice pri Horstu Opplu, *Englisch-deutsche Literaturbeziehungen*, Berlin, Schmidt 1974, II, 89 in nasl., tudi 77 in nasl. Izjemno zanimiv novejši primer je delo Patricia Bridgwatra *Gissing and Germany*, London, Enitharmon Press 1981.

<sup>56</sup> Glej zlasti bibliografiji pri Schultzu (op. 6) in Müllenbrocku (op. 73). Zelo poučen je npr. J. A. Cramb, *Germany and England*, London, Murray, junij 1914 (torej pred izbruhom vojne; samo predavanje je bilo povedano 1913). Rudolf Immelman v članku "Der Deutsche im englischen Spiegel", *Zeitschrift für Deutschkunde* 41 (1927), 820-828, z veseljem navede pripombo angleškega žurnalista J. L. Garvina, ki izraža nezanimanje, in s tem pravzaprav podpira kliše (822). Konteksta ne poznam; kaže, da gre za enega od primerov, ko je treba pritegniti Fischerju (op. 5, str. 21 in nasl.) in razlikovati med *eden* [...] in *mnogi* [...].

<sup>57</sup> Poleg Richarda Mcyerja (op. 83) glej še Franza Munckerja, *Anschauungen vom englischen Staat und Volk in der deutschen Literatur der letzten vier Jahrhunderte*; poznam samo 2. del te razprave iz *Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften*,

*Philos.-Philolog. und Hist. Klasse*, München, 1925, št. 1. Prvi del je izšel 1918; nisem mogel ugotoviti, ali je Muncker sploh segel prek avtorjev Mlade Nemčije. Prim. tudi M. Zobla von Zabeltitz "Englands Bild in den Augen der deutschen Klassiker", *Die Grenzboten* 77:3 (1918), 117-128 in Wilhelma Widmanna "Die Engländer im Spiegel der Bühne", *Der Merker* 9:4 (15. febr. 1918), 117-126; oboje je izšlo med 1. svetovno vojno in je preobloženo s propagando. Na angleškem jezikovnem področju je nastala razprava ameriškega literarnega zgodovinarja Johna Alexandra Kellyja *England and the Englishman in German Literature of the Eighteenth Century*, New York, Columbia UP 1921 (ponatis AMS Press, 1966). O drugih posameznih prispevkih so podatki v knjigi Franza Anselma Schmidta *Stoff und Motivgeschichte der deutschen Literatur: Eine Bibliographie*, 3. izd., Berlin in New York, De Gruyter 1976.

<sup>67</sup> To se jasno vidi iz Fischerjeve bibliografije (op. 5), prim. tudi ustrezne podatke pri Schmidtu (op. 56).

<sup>68</sup> Alexandra von Harnier, *Napoleon III. und der deutsch-französische Krieg im Lichte der englischen Literatur*, Quakenbrück, Trute 1930.

<sup>69</sup> T. Kornder, *Der Deutsche im Spiegel der englischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Erlangen-Bruck, Krahl 1934.

<sup>70</sup> A. Brandl, "Deutsche Charakterköpfe in englischer Beleuchtung", *Deutsche Rundschau* 158 (januar - marec 1914), 359-368.

<sup>71</sup> K. Bleibtreu, *Deutschland und England*, Berlin, Curtius 1909, 143, 145.

<sup>72</sup> Izšlo v Galsworthovi zbirki zgodb *The Inn of Tranquillity*, London, Heinemann 1912, 14-25.

<sup>73</sup> Takšni sta npr. deli Ernsta Dicka "Deutschland und die Deutschen bei George Meredith", *Germanisch-Romanische Monatschrift* 6 (1914), 32-43, in Hansa Galinskega "Deutschland in der Sicht von D. H. Lawrence und T. S. Eliot", Wiesbaden, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1956, št. 1.

<sup>74</sup> To ne velja samo za nemške raziskave, glej npr. Fischerja (op. 5, str. 169) o Carréju (op. 98).

<sup>75</sup> K. Kröger, "Das Deutschland der Engländer und Amerikaner in der Vergangenheit", *Die Neueren Sprachen* 69 (1970), 91-102. Razpravo o tej temi je v *Zeitnotizen* (München 1963) objavil Rudolf Walter Leonhardt, vendar nam ni bila dosegljiva.

<sup>76</sup> F. Stanzel, "National Character as Literary Stereotype: An Analysis of the Image of the German in English Literature before 1800", *London German Studies* 1 (1980), 101-115; prim. tudi op. 10.

<sup>77</sup> W. Radezun, *Das englische Urteil über die Deutschen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1933; ponatis Nendeln, Liechtenstein, Kraus 1967. Podobno kot Schultzov (op. 6) je presenetljiv tudi ponatis Radezuna. Radezun je manj objektivni, kot bi od njega zaradi časovne oddaljenosti od obravnavanega predmeta lahko pričakovali.

<sup>78</sup> Poučen kontrast sta npr. Robert Kenneth Schultz, *The Portrayal of the German in Russian Novels*, München, Sagner 1969, in Eberhard Sauer, "Deutsches Wesen im Spiegel der russischen Dichtung", *Zeitschrift für Deutschkunde* 40 (1926), 742-751.

<sup>79</sup> F. Fischer, *Griff nach der Weltmacht*, Düsseldorf, Droste 1961, 3. izd. 1964.

<sup>80</sup> V. Berghahn, *Rüstung und Machtpolitik*, Düsseldorf 1973, in še posebej *Germany and the Approach of War in 1914*, London, Macmillan 1973.

<sup>81</sup> I. Geiss, *Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg*, München, Hanser 1978.



<sup>72</sup> H. Kantorowicz, *Der Geist der englischen Politik...*, Berlin, Rowohlt 1929; uporabljaj sem angleški prevod *The Spirit of British Policy and the Myth of the Encirclement of Germany*, London, Allen & Unwin 1931, predvsem Uvod.

<sup>73</sup> H.-J. Müllenbrock, *Literatur und Zeitgeschichte in England zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs*, Hamburg, Cram in de Gruyter 1967.

<sup>74</sup> F. Brie, *Impertalistische Strömungen in der englischen Literatur*, Halle, Niemeyer 1916, 2. izd. 1928, še posebej str. 205-253.

<sup>75</sup> Müllenbrock (op. 73), zlasti 31, 33, 41, 75, 79, 85, 95, 102, 117, 119, 121, 123 in nasl., 131-133, 143, 158, 165, 177, 217.

<sup>76</sup> Müllenbrockova (op. 73) podčrtana opomba 21 se nanaša na delo Cecily Sidgwick *Home Life in Germany* (1908) in anonimno objavo *The Lantern Bearers* (1910); o slednji prim. spodaj.

<sup>77</sup> Müllenbrock (op. 73), 109 in nasl. Njegova podčrtana opomba 22 zadeva Weinecka (op. 22 zgoraj); prim. tudi str. 100, podčrtano opombo 28.

<sup>78</sup> O. J. Hale, *Publicity and Diplomacy: With Special Reference to England and Germany 1890 - 1914*, University of Virginia 1940; ponatis Gloucester, MA, Peter Smith 1964.

<sup>79</sup> L. de Charms, *Elizabeth of the German Garden: A Biography*, London, Heinemann 1958, 128.

<sup>80</sup> Ob tem naj samo pripomnimo, da Henning von Arnim ni bil model za Otkringla, to pošast; prim. de Charms (op. 79), 123 in nasl., 127.

<sup>81</sup> Müllenbrock (op. 73), 109; prim. Weineck (op. 22), 216: *Schreckgespenst*; Bleibtreu (op. 61), 147: *Invasionsphantasien*.

<sup>82</sup> O tem piše Gerlinde King v diplomski nalogi "Allied Re-Education Policies", pri kateri sem bil mentor; zagovarjala jo je v School of Modern Languages and European History, University of East Anglia leta 1984.

<sup>83</sup> R. Meyer, "Die Engländer in der deutschen Literatur", *Die Nation* 13 (1895/96), 419-429, 433-435 (tu: 419); prim. tudi, kar pove o Bouldingu (op. 16).

<sup>84</sup> A. Niemann, *The Coming Conquest of England*, prev. J. H. Freese, London, Routledge 1904.

<sup>85</sup> F. von Bernhardi, *Deutschland und der nächste Krieg*, Stuttgart in Berlin, Cotta 1912; prevod Allana H. Powlesa je izšel z naslovom *Germany and the Next War*, London, Arnold 1914.

<sup>86</sup> Naslednjih dveh del nisem imel v rokah: M. Messerschmidt, *Die Wandlungen des Deutschlandbildes in der englischen Geschichtsschreibung der letzten hundert Jahre*, Düsseldorf 1954, in doktorske teze R. Schütza *Die deutsch-englische Entfremdung im Spiegel der britischen Presse 1896-1903*, Aachen 1969.

<sup>87</sup> G. Heidorn, *Monopole-Presse-Krieg*, Berlin, Rütten & Loening 1960. Knjiga je uporabna, čeprav je polna ideoloških plašnic. Müllenbrock (op. 73) jo včasih navaja, vendar bi bila simultana obravnava učinkovitejša.

<sup>88</sup> V nasprotju npr. z Nemčijo in Indijo, kar pravilno ugotavlja Vridhagiri Ganeshan v *Das Indienbild deutscher Dichter um 1900*, Bonn, Bouvier/Grundmann 1975, 17. Precej drugačen je položaj v literaturi, ki je nastala v senci kolonializma, o čemer pišeta npr. Sander L. Gilman, "The Image of the Black in the German Colonial Novel", *Journal of European Studies* 8 (1978), 1-11, in Wilfried F. Feuser, "Slave to Proletarian: Images of the Black in German Literature", *German Life & Letters* 32 (1978/79), 122-134.

<sup>89</sup> O (začasni) povezanosti Thomasa Manna z nacionalističnim valom med vojnimi leti piše npr. Klaus Schröter, "Chauvinism and Its

Tradition: German Writers and the Outbreak of the First World War", *Germanic Review* 43 (1968), 120-134.

<sup>90</sup> T. Mann, *Buddenbrooks*, 9. del, 2. pogl.; v *Gesammelte Werke*, 1. knj., Frankfurt, Fischer 1960, ponatis 1974, 722.

<sup>91</sup> Poleg Klempererja (op. 34), Immelmanna (op. 55) in Sauerja (op. 68) primerjaj še Helmutha Hatzfelda o Španiji v *Zeitschrift für Deutschkunde* 40 (1926), 731-740, in članek o Italiji v smislu 'tujec, kot ga vidimo' avtorja Giovannija Vittoria Amoretija, 41 (1927), 673-682. Več prinašata članka Martina Steina "Images de l'Allemagne en France" in Jeana Nurdina "Images de la France en Allemagne" v reviji *Ethnopsychologie* 26 (1971), 373-388 in 389-414.

<sup>92</sup> V delih, ki jih na žalost nisem mogel upoštevati: Koch (op. 40) se sklicuje na svojo knjigo *Das Deutschlandbild im Ausland*, 2. izd. Bad Godesberg 1969; poleg tega je kot Koch-Hillebrecht avtor knjige *Das Deutschlandbild: Gegenwart, Geschichte, Psychologie*, München, Beck 1977; verjetno je pomemben tudi prispevek Wernerja Rossa *Deutschland - typisch deutsch?*, München 1976. Kröger (op. 65), 93, op. 2 navaja tudi delo G. Kostucha in F. Krögerja *Germany Seen Through British and American Eyes*, Frankfurt, Diesterweg 1969, ki pa ga očitno ni na nobenem od običajnih seznamov ali v bibliografijah.

<sup>93</sup> E. M. Forster, *Howards End*, 7. pogl., Harmondsworth, Penguin 1941, ponatis 1963, 28.

<sup>94</sup> J. Conrad, *Lord Jim*, 5. pogl., Leipzig, Tauschnitz 1926, 41.

<sup>95</sup> V Violet Hunt, *The Desirable Alien: At Home in Germany*, London, Chatto & Windus 1913, IX.

<sup>96</sup> C. Sidgwick, *The Lantern Bearers*, London, Methuen 1910, 7. pogl., 73.

<sup>97</sup> D. H. Lawrence, v zbirki *The Prussian Officer and Other Stories*, London, Duckworth 1914 (originalna izdaja); Harmondsworth, Penguin 1945, ponatis 1969, 7-29, 30-49.

<sup>98</sup> Prim. Klempererja (op. 34); na široko se je teme lotil Jean-Marie Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand*, Paris, Boivin 1947, za naše obdobje je še posebej važno poznejše delo Claudea Digeona *La crise allemande et la pensée française*, Paris, PUF 1959.

<sup>99</sup> O Carréju gl. npr. Dycerinecka (op. 8), predvsem 166 in nasl.; kasneje o Fischerju (op. 5), 157 in nasl.

<sup>100</sup> R. Brooke, *The Poetical Works*, ur. Geoffrey Keynes, London, Faber 1960, 68.

<sup>101</sup> Galinsky v *Deutschlands Literarisches Amerikabild* (op. 11), 4-27 (tu 20-22).

Po rokopisu prevedla Vera Troha.

Skrajšano verzijo te razprave je avtor predaval ob svojem obisku pri Slovenskem društvu za primerjalno književnost v Ljubljani 21. maja 1993.

Študija\* najprej pregleda dosedanje neenotne trditve slovenske literarne zgodovine o ekspresionizmu v Grumovem pripovedništvu, nato se naveže na temeljna dognanja, ki jih o ekspresionizmu posreduje nemška literarna zgodovina. Takšno izhodišče omogoča sorazmerno zanesljivo literarno-zgodovinsko opredelitev Grumove pripovedne proze, posebno tedaj, ko je treba razločevati med tradicionalnimi usledinami in ekspresionističnimi novostmi.

**Marjan Dolgan**

**GRUMOVO  
PRIPOVED-  
NIŠTVO  
IN  
EKSPRESIO-  
NIZEM**

**I**

Slavko Grum (1901–1949) si je prizadeval izdati svoje kratke pripovedi v samostojni zbirki (leta 1927 je pripravil zbirko *Beli azil*, leta 1931 pa zbirko *Izgubljeni sin*), vendar mu to ni uspelo. Besedila so ostala raztresena po revialnem tisku in celo v dnevnem časopisju. To dejstvo je povzročilo, da je ta plast njegovega ustvarjanja sorazmerno dolgo obtičala v senci njegove dramatike, predvsem *Dogodka v mestu Gogi*, ki ga je leta 1929 nagradilo prosvetno ministrstvo v Beogradu, leta 1930 je bil objavljen v Ljubljanskem zvonu in samozaložbi, naslednje leto pa je doživel mariborsko in ljubljansko uprizoritev. K poza-bi Grumovega pripovedništva je bistveno pripomoglo tudi drugo dejstvo: po letu 1930 se je namreč uveljavil v slovenski literaturi socialni realizem, ki je potisnil ob stran vse nerealistične literarne pojave. Ko se je po drugi svetovni vojni socialni realizem prevesil v socialistični realizem, je veljala Grumova ustvarjalnost za neprimerno, kar se je navzven najbolj očitno pokazalo ob njegovi smrti:

Ob Grumovem odprtem grobu se ni nihče več spomnil na njegovo pisateljstvo. Spominska članka, ki sta izšla v dnevnem časopisju, sta Grumovo literaturo sicer omenila, vendar ne prijazno: novi čas ji ni bil naklonjen. Iz pozabe jo je obudila šele mariborska izdaja leta 1957.<sup>1</sup>

Mišljena je knjiga *Slavko Grum: Goga. Proza in drame*, ki sta jo uredila Herbert Grün in Milan Pritekelj. Odtlej se je zanimanje za Grumovo delo polagoma stopnjevalo in ni več pojenjalo. Grum se je s svojo dramatikou uvrstil med najbolj zanimive in pogosto uprizarjane avtorje, saj še vedno priteguje pozornost režiserjev različnih generacij in gledaliških usmeritev. Grumovo pripovedništvo ni nikoli postalo tako odmevno kot njegova dramatika, vendar si je tudi to pridobilo status estetsko izredno kvalitetnih in raziskovalno zanimivih besedil, kar je razvidno že iz prve obsežne študije *Razmišljanja o Grumovi prozi*, ki jo je leta 1960 objavil Jože Koruza.<sup>2</sup>

Raziskovalca je v njej zanimala predvsem pripovedna tehnika, osebe, groteskna upodobitev sveta in nekateri stilni pojavi, toda ob njih se pogosto dotika tudi ekspresionističnih vidikov. Tako meni, da so "lirski elementi, ki so v omejenem obsegu za-znavni skoro v vsem Grumovem delu, ena bistvenih potez ekspresionističnega literarnega ustvarjanja. Ekspresionizem je nadomestil dogodek z doživetjem, poročilo z izrazom. Zato je njegovo osnovno pisateljsko področje lirika: tudi drama in proza sta prežeti z njo."<sup>3</sup> Omenja tudi mnenje Fritza Martinija, da je

"kratka zgodba z osredotočenjem na ekstatičen dogodek osnovna oblika ekspresionistične proze".<sup>4</sup> Sicer pa o Grumu in ekspresionizmu ne poda "dokončne sodbe", ker sta po njegovem mnenju nemški in slovenski ekspresionizem "še premalo raziskana".<sup>5</sup>

V tako imenovani Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva*, in sicer v VI. zvezku (1969), je Lino Legiša Grumu sicer odmeril ugledno mesto, ga je povezal z ekspresionizmom in celo nadrealizmom, ne da bi zveze konkretiziral.<sup>6</sup>

Po poglobljenosti se odlikuje komparativna razprava *Literatura Slavka Gruma* (1970),<sup>7</sup> ki jo je napisal Lado Kralj. Avtor ugotavlja, da je na pisatelja in dramatika odločilno vplival predvsem Maeterlinck s svojo "idealistično metafiziko", katere središnji pojem je "duša" v "različnih pojavnih oblikah, lahko je bog, večnost, ideja, svetovna duša, lepota ali usodnost, vsekakor pa je vsemu človeškemu bivanju skupna in mu šele ona podeljuje eksistenco, skladnost in smisel."<sup>8</sup> Nato opozarja na stilne posledice tega izhodišča, kar vse sodi v simbolizem. Ko pa naleti v Grumovi prozi na grotesknost, ostaja še vedno preveč zazrt v izhodiščne idejno-stilne opredelitve, zato premalo odločno zariše Grumovo zrelo fazo, ki se je oblikovala, ko je prav z grotesko korenito podrl začetni simbolizem in spreminjal njegove elemente v drugačno celoto, ki se bistveno razločuje od estetizirane maeterlinckovske podobe sveta. Po opredelitvi Grumovega odnosa do psihoanalize se avtor dotakne še njegovega ekspresionizma. Tega vidi v "odporu do pozitivizma, racionalizma in ideologije napredka ter logično kavzalne psihologije. Isto lahko trdimo za občutke samote, odtujenosti in prekletosti, ki navdajajo Grumove junake, za njihovo spoznanje o krutosti, neresničnosti in nepomembnosti vsakdanjega življenja, za njihovo nenavadno bivanje na meji med življenjem in smrtjo."<sup>9</sup> Opozarja na razloček, ki se kaže v odsotnosti aktivističnega spreminjanja sveta. Najde tudi značilnosti ekspresionističnega stila: patetiko, disonančnost, kaotičnost, ekstatično, vizionarnost in različne odmike od normativne rabe jezika.<sup>10</sup>

Isti avtor je svoje poglede na Grumovo literaturo strnjeno podal tudi v tridesetem zvezku Literarnega leksikona - *Ekspresionizem* (1986),<sup>11</sup> kjer sicer ugotavlja, da je ekspresionizem gibanje, torej ne gre za koherentno literarno smer. Ko pa začne razvrščati literarne tekste, zaostri svoja merila in ravna, kot da bi bil ekspresionizem koherentna literarna smer, ne pa gibanje, ki je prevzelo večino elementov iz literarne preteklosti in jih podredilo svoji prav tako sorazmerno nekoherentni idejnosti. Poleg tega bolj opozarja na izolirane elemente, ki sami po sebi res sodijo v literarno preteklost, ne vidi pa njihovih formalnih in idejnih premen v novih tekstualnih kombinacijah. Takšno ravnanje ga privede do trditve, da se samo v začetni Grumovi prozi okrog leta 1920 kaže "očitna, čeprav povsem epigonska težnja po ekspresionističnem stiliziranju", Grumova literatura pa naj bi bila "umeščena predvsem med pozno moderno na eni strani in novo stvarnostjo na drugi, z dodatkom Freudove psihoanalize". Preseneča tudi dejstvo, da uporablja pojem modernizem, katerega ohlapnost ni nič manjša ali pa celo še večja kot

pri ekspresionizmu. Ampak vse to je spet znamenje zagate, v kateri se je znašla literarna zgodovina ob vedno hitrejšem menjavanju literarnih tokov in gibanj, zaradi katerih je prisiljena konstruirati periodizacijsko poimenovanje, ki naj bi bilo nekakšen skupen imenovalac za vrsto kratkotrajnih literarnih pojavov.<sup>12</sup>

Sintetični oris Grumove literature je dvakrat opravil tudi Franc Zadavec; najprej v *Zgodovini slovenskega slovstva*.<sup>13</sup> kjer je največ pozornosti posvetil Grumovi dramatik, posebno *Dogodku v mestu Gogi*, v prozi vidi "večkrat le motivno razstavljeno Gogo" s stilnimi nihanji, v katerih je najti tudi ekspresionizem.<sup>14</sup> V monografiji *Slovenska ekspresionistična literatura* (1993)<sup>15</sup> pa isti avtor sklene analizo Grumovih črtic z mnenjem, da so te "izdelek ekspresivno objektivizirajoče pripovedne poetike".<sup>16</sup>

Na simpoziju o ekspresionizmu v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi leta 1983<sup>17</sup> so pomen Grumove proze poudarili: France Bernik, ki je v svojem prispevku primerjal Cankarjevo ekspresionistično črtico, kot se je izoblikovala v zbirki *Podobe iz sanj*, z Grumovo;<sup>18</sup> Helga Glušič, ki ji je Grum poleg Preglja vrh slovenskega ekspresionizma;<sup>19</sup> in Katarina Šalamun-Biedrzycka, ki vidi v Grumu prednika sodobne slovenske proze.<sup>20</sup>

Poglavitna komparativna obravnava Gruma v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (1987) Janka Kosa vidi v pisateljevem kratkem pripovedništvu ekspresionistični vrh, toda predvsem na stilni ravni (fragmentarizacija, razdrobljenost kompozicije, sintakse in leksike), ne pa na ideološki, ker naj bi jo omejevala Freudova psihoanaliza. Ta naj bi se povezovala s stvarno psihološko prozo, naturalizmom, dekadenco, postromantiko in pozno romantiko.<sup>21</sup> Tudi ob teh ugotovitvah se postavlja vprašanje o hierarhiji posameznih vplivov ter njihovi oblikovni in idejni transformaciji v posameznih besedilih. Prav tako se postavlja vprašanje, ali je mogoče izločiti iz literarnega besedila stilno plast samo po sebi, saj ta vedno vsebuje določeno idejnost. Če je res tako - in pisec te študije o tem ne dvomi - potem v Grumovi prozi izraža prevladujoči ekspresionistični stil tudi ekspresionistično idejnost, vsi drugi literarnosmerni elementi pa so ji podrejeni.

Grumovo pripovedništvo je komparativno analiziral tudi Gerhard Giesemann v razpravi *Dostoevskij in Umfeld des slovenischen Expressionismus* (1991). Avtor ugotavlja, da je bila recepcija ruskega pisatelja v slovenski liberalni literarni kritiki, posebno po prvi svetovni vojni, ekspresionistično obarvana. Tipološka primerjava novele *Krotko dekle* Dostojevskega in Grumovih črtic pa je pokazala, da je Grum našel pri Dostojevskem pomembne spodbude, ki jih je radikaliziral na ravni literarnih oseb, prostorske in časovne perspektive ter stila.<sup>22</sup>

Slovenska literarna zgodovina se torej podobno kot ob Pregljevem pripovedništvu razhaja tudi v mnenjih o ekspresionizmu v Grumovih črticah. Nekateri avtorji o njegovem deležu ne dvomijo, čeprav ne navajajo vedno dovolj dokazov o njegovi prisotnosti, drugi raziskovalci ta delež omejujejo s prisotnostjo drugih literarnih smeri in tokov, tretji pa odkrito zanikajo, da bi obsta-

jali kakšni upoštevanja vredni ekspresionistični sledovi. Ta študija se zaveda problematičnosti ekspresionizma kot klasifikacijskega pojma, vendar se hoče – tako kot je bilo razloženo v študiji o Pregljevem pripovedništvu in ekspresionizmu<sup>23</sup> – izogniti brezplodnemu relativiziranju literarnozgodovinskih pojmov ter kljub literarnoobdobni in literarnosmerni "nečistosti", "zakrnelosti" in "neizživetosti" slovenske literature poskuša v konkretnih Grumovih besedilih opredeliti motivno-idejne prvine, po katerih je mogoče razpoznati ekspresionizem.

## II

Preden se lotimo analize konkretnih Grumovih besedil, je treba poudariti, da upoštevamo tiste poglavitne značilnosti ekspresionizma, ki so bile bolj natančno opredeljene v študiji *Pregljevo pripovedništvo in ekspresionizem*,<sup>24</sup> iz obsežne strokovne literature o ekspresionizmu pa tokrat posebej omenjamo monografijo, ki dovolj zanesljivo pomaga pri določevanju ekspresionističnih oseb. Gre za knjigo Wolfganga Rotheja *Tänzer und Täter* (1979),<sup>25</sup> ki ugotavlja, da so za ekspresionistično literaturo bistvene štiri figure: pesnik, plesalec, storilec in bolnik, ob njih pa navaja ustrezne variante, motivna polja in ideologijo, ki jo implicirajo.

Pesnik je po svojem bistvu posebnejš, za materialistično usmerjene (malo)meščane samo norec, ki živi na robu družbe. V bistvu je to figuro ekspresionizem prevzel iz literarne tradicije, zlasti Baudelaira ("poëte maudit") in Rimbauda. Toda pesnik lahko dobi podobo tragičnega genija, prevzeto iz romantike: postane pridigar in prerok, trpeči iskalec absolutnega, zato je v sporu z meščansko družbo, ko hoče poiskati ali zgraditi "novi svet" za "novega človeka". Druga figura, ki jo ljubi ekspresionizem, je plesalec, saj naj bi bil ples ena izmed oblik osvobajanja, naznanilo prihodnosti in preseganje vsakdanjosti. Poleg ekstatike implicira tudi samoizničevanje in bližino srednjeveškega mrtvaškega plesa, je torej Eros in Thanatos hkrati. Tretja figura, storilec, posebej različne oblike aktivizma in preseganja meščanske utesnenosti, tudi v korist večje skupnosti, ki ni pojmovana sociološko, ampak prej religiozno v smislu nekakšne bratovščine. Ker se je ekspresionizem odrekal strogemu sociološkemu determinizmu, so mu marksisti, posebno Lukács, očitali "profašistično" usmeritev.<sup>26</sup> Končni cilj ekspresionizma je bil etično čist "novi človek". Ideja o njem izvira že iz *Pisma Rimljanom* apostola Pavla (6,4), v spremenjeni obliki pa se je intenzivno pojavljala v socialističnih teorijah. Tudi v ekspresionizmu je obstajala deklarativna retorična utopija, ki je zaradi svoje pogostnosti postala predmet ironije.<sup>27</sup> Četrta figura je bolnik, ki ga je ljubil že simbolizem, vendar predvsem estetizirane anemične osebe ali pa tiste, ki so jih prizadele posledice uživanja. V ekspresionizmu je bolezen stanje globlje eksistence ali usodnega življenjskega preloma. Ker meščanska družba favorizira zdrave ljudi, so bolniki, posebno duševni, tabuizirani. Za ekspresionizem so v resnici bolni ljudje "zdravi", ker živijo posebno nemeščansko, bolj avtentično in bolj senzibilno življenje. Po-

sledica takšne usmeritve je kritika šolske medicine, negativne ocene zdravnikov, češ da se vedejo do bolnikov avtokratsko in agresivno. Zato so tipični ekspresionistični dogajalni prostori poleg zapora, tovarne, bordela, kasarne, kleti še bolnišnica, lazaret, sanatorij in norišnica. Značilen primer takšne literature naj bi bile zdravniške novele Gottfrieda Benna. Posebno priljubljena je bila v ekspresionizmu figura norca, ki je najbolj ostro razodeval odklon od meščanske "normalnosti", saj so norost pojmovali kot stopnjo na poti k absolutnemu; norec naj bi bil bližje Bogu kot "normalni" občan. Za izvire norosti so veljali zakonski polom med možem in ženo, družbene razmere in militarizem.

### III

Kratka pripovedna besedila, ki so nastala približno med letoma 1920 in 1925 - urednik Grumovega *Zbranega dela* Lado Kralj jih je uvrstil v razdelek *Mladostna proza*<sup>28</sup> - resnično kažejo obilico začetniških potez, predvsem pa izreden vpliv cankarjansko obarvanega simbolizma v izboru motivov, ideji hrepenjenja in stilu. To velja posebno za črtice *Narava in človek*, *Pismo prijatelju N. B.*, *Vagabund Peter* in *Smrt*.

Zarodke ekspresionizma je opaziti šele v črtici *Samomorilec*, in sicer v zunanji fragmentarizaciji in razsekanosti besedila, v kračini njegovih enot, ki jih med seboj ločuje zvezdica, podobno kot v Pregljevih besedilih. V bližino ekspresionizma sodi tudi motiv ogroženega posameznika v širšem prostoru, ki napoveduje kozmične razsežnosti, vse pa preveva ideja o odmiranju starega življenja in porajanju novega, v katerem bo zaživel tudi etično prečiščen človek. Klasično urejene zgodbe v smislu linearne dogajalnega časa ni več, pripoved ima obliko samomrilčevega poslovilnega pisma - kar pove pripovedovalec v podnaslovu. To pa je v skladu z duševnim razpoloženjem, v katerem ga je napisal, kaotično, polno retoričnih vprašanj in vznesenih vzklikov ter kot takšno popolnoma odmaknjeno od tradicionalne, realistično kavzalne zgodbe.

Črtica *Prolog* ima zunanjo obliko dnevniškega zapiska, toda v njem je v ospredju zapis mladostnih sanjskih prizorov, ki mu je dodan pripovedovalčev starostni komentar; ta se konča s ključno besedo Cankarjevega simbolizma: "hrepenenje". Sam opis sanj pa je že ekspresionistično obarvan: dogajalni prostor je mestna ulica, po kateri se premika iz pokopališč sprevod mrličev, ki se spet vrača v grobove. Simbolistični sklepni komentar je pravzaprav odveč, saj pretirano naravnost spelje sanjsko vizijo množice v razumsko preglednost, kar je davek literarni tradiciji, iz katere se je Grum počasi izvijal. Zunanjo obliko dnevniških zapiskov ima tudi črtica *Jaz*, ki se po začetnem opisu travmatičnega otroškega doživetja razvije v tradicionalno poročilo o otroštvu, šolanju, odraščanju in erotičnih doživetjih. Ekspresionizem napovedujejo motivi generacijskih nasprotij in motiv razočaranega študenta medicine, ki podvomi o njeni uspešnosti, o njenem odnosu do bolnikov, zato si raje izbere študij za gledališkega igralca, ker bo šele potem zaživel bolj

avtentično življenje. Sama črtica se konča dekadentno, kajti študent se je pripravljn prostituirati za dosego svojega cilja. V bližino ekspresionizma sodi tudi črtica *Veliki petek* zaradi motiva posameznika, ki koprni po etični prenovitvi, vendar je prepričan, da te ne more doseči v ortodoksni religioznosti, zato je pripravljen na blasfemično žrtvovanje za sebi podobne ljudi. V črtici *Slovo* poteka dialog med pripovedovalcem in njegovo ljubico v značilnem ekspresionističnem dogajalnem prostoru - na vlakcu, ki ga vozi hrumeča lokomotiva v temno daljavo. Črtica *Finale* je zanimiva, ker napoveduje enega izmed motivov drame *Dogodek v mestu Gogi*: preganjavičnega človeka, ki hoče zbežati, vendar ga odmev korakov izdaja, torej motiv posameznika, ki se hoče iztrgati iz moralno popačenega, malomeščanskega okolja. Črtica *Pismo črnege mornarja* se sicer začinja z dekadentnim motivom bordela, toda ta je že obdelan v ekspresionistični obliki, kar se navzven kaže v razsekanosti pripovedi, sintaktični kračini, predvsem pa v vizionarnosti, ki se že preveša v blaznost.

Grumovo zrelo kratko pripovedništvo, ki je nastalo približno med letoma 1925 in 1930, je v *Zbranem delu I* objavljeno pod naslovom *Izgubljeni sin* in *Nezbrana proza*.<sup>29</sup> Prvi implicira s svojo biblijsko topiko generacijski spor, hkrati pa že metaforično napoveduje tudi osamljenost posameznika, njegovo breztalnost v družbi in celo duševno prizadetost. Torej nas že naslov zbirke postavi v središče ekspresionistično pojmovanega sveta. Toda pot do njega vendarle ni bila ravna, precej črtic še vedno razodeva Grumovo pripetost na dekadenco, simbolizem in naturalizem.

Da se je Grum težko otresal usedlin literarne tradicije, priča črtica *Dekle v pletu*, ki sloni na dekadentnem motivu umetnika - slikarja: ta zaživi v gradu s prostitutko, a se z njo razide, ker ne more zaradi ljubosumja pozabiti njene preteklosti. V simbolizem pa sodi motiv čudnega, skrivnostnega videnja. Nagibanje v ekspresionizem je mogoče videti samo v sintaktični kračini, medtem ko ostaja večina kompozicijskih enot, ki jih ločujejo zvezdice, daljša kot v drugih ekspresionističnih črticah, kar razodeva tradicionalno naravo besedila.

To velja tudi za črtico *Pivnica "Pri deseti Mariji"*, ki sicer ni razdeljena na manjše kompozicijske enote, kar je značilno za večino Grumovih črtic. Zunanja enovitost besedila je v skladu z enim samim dogodkom, ki mu je v beznici priča prvoosebni pripovedovalec: prostitutka poskuša objeti svojega otroka, ki je v varstvu nekega moškega, toda ta ji tega ne dovoli. Črtica ostaja v naturalističnih mejah, čeprav je v njej razbrati tudi kritiko meščanskega svetohlinstva, ki ga je vneto razkrinkaval ekspresionizem: moški sicer onemogoči materi stik z otrokom iz moralčnih razlogov, sam pa mirno zahaja z otrokom v beznico.

Med naturalizem in dekadenco je mogoče uvrstiti tudi črtico *Sveta noč*, v kateri se na predbožični večer srečata prvoosebni pripovedovalec in prostitutka, med njima pa stoji skrivnostni zavoj. V njem najdeta tuberoze in ponošeno deklško oblekico, ki simbolizira prostitutkino življenje.



Kako je Grum transformiral velemestni motiv, ki je po svojem izvoru naturalističen ali dekadenten, je razvidno iz črtice *Portret dečka s cvetlico v roki*. V njej ostarela ženska materialno vzdržuje najstnika zaradi erotike, ta pa naredi samomor, ker ne more več prenašati odvisnosti. Pripovedovalec posreduje zgodbo najprej posredno, kot časnikarsko poročilo, ob katerem navaja različne domneve, hkrati ljubimcema pritrjuje, ker sta s svojo zvezo razburjala meščansko okolico in načenjala njeno lažno moralo. Pripovedovalec hoče dognati resnico o tej zvezi in vojaško uživa v njenem rekonstruiranju. Ko sreča ostarelo zaljubljenko, mu ta razkrije, da je raje dopustila najstnikov samomor, kot da bi odšel s kako mlajšo žensko. Začetno časnikarsko poročilo pomeni najprej pripovedovalčevo distanciranje od dogodka, saj je ta posredovan samo s pomočjo javnega občila, torej kot naturalistično dejstvo, ki je determinirano z velemestnim načinom življenja. Toda naturalistično pojmovanje sveta je odpravljeno z izjavo, da "naša zmožnost vživljanja popolnoma odpove, kjer se naš duh zdrzne in ne more dalje".<sup>30</sup> Končna ženska zaupna izpoved pripovedovalcu pomeni njuno medsebojno zблиžanje, odobravanje njenega vedenja, ker je vznemirjalo sveto-hlinsko meščanstvo, in celo sočustvovanje z njeno samoto.

Preoblikovanje blasfemičnega dekadentnega motiva je značilno za črtico *Tju*. Okvirna pripoved govori o osamljenem stanovalcu sredi velemesta, vložena pa o besedilu, ki ga je pustil v sobi prejšnji stanovalec – pisatelj. Pisal je namreč o srečanjih z mlado prostitutko, ki je povezovala spolnost z religijo, zato ga je imela za Zveličarja. Motiv je sam po sebi dekadenten, toda groteskno upodabljanje dogajalnega prostora, vizionarnost, bližina blaznosti kot reakcija na ujetost osebe v sobi ter fragmentarizacija dogajanja v notranji in zunanji kompoziciji premikajo pripoved v ekspresionizem, saj motiv spremlja tudi implicitna kritika deformirane družbe.

Črtica *Mansarda* je prvoosebna pripoved osamljenca, ki se fragmentarno spominja preteklosti, bežnih ljubezenskih srečanj. Poudarjeno je občutje ujetosti, brezizhodnosti: mansarda, v kateri tiči, je pravzaprav prostorska varianta ječe. Če k temu dodamo še pripovedovalčevo vizijo lastnega konca, irealno napovedovanje katastrofe (pokanje lesa) in groteskni motiv nepokopanega mrtveca, na katerega pada prah, potem je dovolj elementov, da je mogoče črtico imeti za ekspresionistično besedilo, v katerem ni več sladkobnega, simbolističnega muzikalnega stila. Zunanja kompozicija obsega tri fragmente, ločene z zvezdico, v sintaksi je opazno nagibanje k vedno večji kračini in nominalizaciji izraza.

Model prvoosebne pripovedi je ohranjen tudi v črtici *Vrata*, razloček je v tem, da se v njej stopnjuje grotesknost. Pripovedujoči podnajemnik namreč sliši glasove onkraj stene, kjer se sovražno pogovarjajo mati in otroci. Namesto žrtvujoče se cankarjanske matere, ki je ena najbolj značilnih oseb slovenskega simbolizma, se pri Grumu zgodi preobrat: mati terorizira svoje otroke, ni več posebljena dobrota in altruizem, temveč je egoist in avtokrat. Toda dogajanje se ne konča pri generacijskem spopadu, temveč se seksualizira: otroci postajajo objekti spolnih

strasti svojih staršev: cankarjanska, simbolistična podoba skrbne matere je dokončno uničena. Še več: tudi pripovedovalec, ki vneto posluša, kaj se dogaja onkraj stene, se spreminja v slušnega vojerja. Dogajanje onkraj stene pa se začne približevati slušnemu ekshibicionizmu. Toda Grum poskrbi še za en preobrat, s katerim še dodatno poudari grotesknost: poleg pripovedovalčeve sobe ni nobene druge več, je samo prazno podstrešje. Opraviti imamo z eno izmed variant ekspresionističnega bolnika, ki v halucinacijah podoživlja generacijski spor, spolno zlorabljanje otrok in meščansko moralno zlaganost. Tudi pripovedovalčeva namera, da bo napisal študijo o samomoru s tezo, da se zgodi največkrat brez pravega vzroka, je motivirana z željo, da bi izzival meščansko okolico. Kar je bilo povedano o oblikovnih značilnostih prejšnje črtice, velja tudi za to, le da se fragmentarizacija še bolj povečuje, zmanjšuje se tudi obseg posameznih kompozicijskih enot, pa tudi stavki niso vedno razvrščeni drug za drugim, kot je v navadi v slovenskem realističnem in simbolističnem pripovedništvu, ampak tudi drug pod drugim, kot v poeziji, vendar z drugačno pomensko funkcijo: tako razvrščeni stavki ne poudarjajo idilične poetičnosti, temveč dramatičnost in grotesknost dogajanja. Simbolistična jezikovna uglajenost je odpravljena, podobno velja tudi za nekatere erotične motive, ki se zdijo sami po sebi dekadentni, toda v tako groteskno strukturirani pripovedi funkcionirajo ekspresionistično.

Odmik od tradicije, pa tudi oddaljenost od socialnokritičnega realizma, sta spet očitna v črtici *Kaznjenci*. Prvoosebni pripovedovalec, ki sebe imenuje "politični zločinec", je eden izmed zapornikov v nekem zaporu sredi imaginarnega prostora. V ospredju ni socialna kritika kake konkretne družbe, temveč sovražen in odklonilen odnos do sleherne družbe, ki ima takšno represivno ustanovo. Iz nje je mogoče pobegniti samo s samomorom ali pomilostitvijo, ki so je na koncu pripovedi deležni nekateri izbranci, med njimi je tudi pripovedovalec. Ječa je tipičen ekspresionistični dogajalni prostor. Ker je tudi ta črtica zgrajena kot dosedanje, je mogoče reči, da se je njena grumovska oblika že skoraj povsem ustalila.

Po značilnem ekspresionističnem dogajalnem prostoru – bolnišnici, bolj natančno porodnišnici, se sprehaja pripovedovalec črtice *Matere* in niza različne ženske usode, ki so povezane s spački, abortusi in neuresničljivim materinstvom. Tako dobiva bolnišnični prostor dvojen pomen; za nekatere je kraj, kjer se rojeva "novi človek", za večino je kraj tesnobnega in strašnega pričakovanja negotove prihodnosti ter smrtnega boja, za nekatere pa kraj dokončnega zloma vseh iluzij o materinstvu. Zato prostor redko preveva optimizem, prevladuje groza, ki jo najbolje pozna samo pripovedovalec – zdravnik.

Ekspresionistični dogajalni prostor in osebe so značilne tudi za črtico *Čakajoči*. Tokrat gre za psihiatrično kliniko in pripovedovalec je spet zdravnik, ki odkrito izpove svojo nemoč, da bi s svojim znanjem lahko pomagal pacientom. Črtica izpoveduje dvom o uspešnosti medicine, ko obravnava norost. Zato nemoč in občutje ujetosti ne prevevata samo paciente, ampak tudi

medicinsko osebje. To izrablja svoj vodstveni položaj in se sadi-  
stično izživlja nad bolniki. Paleta različnih življenjskih usod,  
boj med pacienti za domnevno privilegirane položaje v kliniki –  
vse to dogajanje spreminja norišnico v metaforo za celotno druž-  
bo in nasilje v njej. Ko pripovedovalca obide misel, da bi poprosil  
skupinico pacientov, ki velja med bolniki za "elitno", naj ga  
sprejmejo medse, se meja "normalnosti" zamaje in nobenega  
zagotovila ni, da se ne bo zdravnik kmalu preselil mednje.

Tudi dogajalni prostor črtice *Belí azil* je značilno ekspresionističen: mrtvašnica. V njej prvoosebni pripovedovalec, gro-  
bar – podobno kot v prejšnji zdravnik – niza zgodbe o mrličih,  
ki v tem prostoru čakajo na pokop. Zgodba o najstniku, ki nare-  
di samomor, ker se je oče norčeval iz njegove zaljubljenosti in  
poezije, ki se je porodila iz nje, je spet ekspresionistični motiv  
generacijskega konflikta in posredna obsodba meščanske omeje-  
nosti. Dogajanje se sprevrže v grotesko, ko pripovedovalec prine-  
se rože mladi utopljenki, ta se prebudi in si zaželi raje navadne  
trave ali pa njegovih las. Preobrat, v katerem se izkaže, da se  
tudi pripovedovalec ni mogel otresti malomeščanskega egoizma,  
se zgodi, ko sredi zime odžene potepuha, rekoč, da ga lahko  
sprejme samo, če naredi samomor. Naslednje jutro pripeljejo v  
mrtvašnico potepuhovo truplo. Samomor je torej obsodba nehu-  
mane civilizacije in hkrati izhod iz nje.

Princip nizanja različnih življenjskih zgodb, ki je eden iz-  
med načinov oblikovanja črtic, je Grum uporabil tudi v besedi-  
lu *Vožnja*. Prvoosebni pripovedovalec se pelje v vlaku, kjer si  
ogleduje druge potnike in domneva, kaj vse so že doživeli. Pri-  
takne se mu meditacija o smrti, zaradi katere občuti življenje  
"kot najsurovejši nesmisel",<sup>31</sup> samo smrt starih ljudi, ki jih je  
utrudilo delo, je naravna in neproblematična. Sam namreč živi  
"v svojem nenaravnem duševnem poslu", v katerem "ne pozna  
ne trudnosti ne početka. Živi malone v samih sanjah".<sup>32</sup> Pripove-  
dovalčevo duševno stanje je glede na meščansko vrednotenje  
"nenormalno", poleg tega ne priznava delu – eni glavnih vred-  
not meščanske družbe – nobene veljave. Relativizacija se nada-  
ljuje ob pogledu na hišico ob progi, ko pripovedovalec domneva,  
kako so njeni stanovalci prepričani, "da so središče vsega, da bi  
bil brez njih svet najbrže nemogoč in bi sploh prestal biti, če bi  
njih ne bilo."<sup>33</sup> Podobno so prepričani o njih po pripovedovalče-  
vem mnenju potniki:

Odvisno je pravzaprav od naše milosti, da sploh je, vsa usoda dolinice  
je odvisna od nas, ki tu nimamo v sunkih vožnje, če izvolimo odpreti  
oči ter jo sprejeti v krog naše pojavnosti.<sup>34</sup>

Od tega relativiziranja antropocentričnosti se pripoved pre-  
makne v erotično sfero, kjer poudari njeno uničevalnost in boj  
med spoloma. Ljubezen mu je predvsem beg pred okrutno misli-  
jo na smrt. Prav ta misel in drveči vlak potisneta pripoved v  
neposredno bližino ekspresionističnega apokaliptičnega dojema-  
nja sveta, ki ga potrjuje še resigniran pripovedovalčev sklep:  
"Nobene pomoči ni, nikakega izhoda."<sup>35</sup>

Črtica *Aloisius Ignatius Singbein* je ekspresionistična grote-  
ska, ki ironizira malomeščansko zaljubljenost. Porogljivost se

začne v naslovu – ta je hkrati ime glavne osebe – in se nadaljuje v opisovanju skupine muzikantov, ki pod vodstvom zaljubljenca igra vsak mesec, ob mlaju, pod oknom oboževane dame, ki živi v konkubinatu s svojim stricem. Dogodek, ki je znan iz uvodnih prizorov Rossinijeve opere *Seviljski brivec*, je tokrat prepleten z obrabljenim, sentimentalnim dvorjenjem, pripovedovalčevim karikiranim opisom in vulgariziranim stričevim krikom, ki razblini idealizirano podobo oboževanke.

Črtica *Zločin v predmestju* je zanimiva kot pripovedna varianta motiva, ki ga je Grum obdelal v drami *Dogodek v mestu Gogol*. Tudi v črtici je v ospredju motiv usodnega dogodka, ki ga pričakuje provincialno mesto, toda zgodi se le umor prostitutke. Reakcije sostanovalcev so prikazane tako, da veje iz njih kritika svetohlinske malomeščanske družbe. V ekspresionizmu sodijo groteskna upodobitev prostora s spreminjanjem utrjenih perspektiv, zvočni pojavi, ki naj bi napovedovali usodni dogodek, eliptični stavki in fragmentarizacija pripovedi, kar sodi že med tipične zunanje karakteristike Grumovih črtic.

Izmed preostalih besedil zasluži pozornost črtica *Podgane*. Njeno jedro je motiv bolnika, ki ga mučijo halucinacije in preganjavica. Prepričan je, da ima v sobi podgane, ki počasi načenjajo tudi njega. S tem motivom je povezan motiv prostitutke, ki bi sam po sebi sodil v dekadenco, toda bolnikovi stiki s prostitutko so halucinacije, poudarjen je tudi generacijski spopad med materjo in sinom ter motiv družbenega nadzora nad mrtveci, s katerim vstopi v pripoved kritika lažne družbene skrbi. Pričo prevladujočega haluciniranja, ki se mu predaja prvoosebni pripovedovalec, se vsiljuje vprašanje o nadrealizmu. Ta je resnično blizu, vendar je črtica še vedno pripovedovana preveč sklenjeno, logično in premalo asociativno, brez razvitega notranjega monologa, ki bi najbolj neposredno podajal tok bolnikove zavesti, zato ostaja črtica kljub dekadentnim sledovom ekspresionistična.

Črtica *Solza* ni zanimiva zaradi uvedbe tretjeosebne pripovedovalca, temveč zaradi velemestnega dogajalnega prostora – kabareta in v njem nastopajočega igralca, ki po udarcu pijanega gledalca zajoče, kar pripovedovalec na koncu vrednotenjsko poantira. V tej črtici je Grum pravzaprav variral motiv plesalca, toda s tem razločkom, da nastop kabaretnega igralca ne pomeni apoteoze svobode, ampak ravno nasprotno: ujetost in okamenelost, šele gledalčeva brutalnost ga spet spremeni iz maske v čutečega človeka. Temu pripovedovalec pritrjuje, obsoja pa pijano občinstvo, ki predstavlja malomeščansko družbo.

Motiv boja med spoloma, ki je v nekaterih črticah obdelan kot neubrano srečevanje osamljenca in prostitutke, se na poseben način pojavlja v črtici *Knut Hamsun, Pan (Doživljaji s knjižgami)*. Povezan je z ekspresionističnim motivom nasprotja med civilizacijo in divjino, ki je podan kot povzetek Hamsunovega romana. Ta je navdušil prvoosebne pripovedovalca, ki ga omeni svojemu dekletu, ona pa ostane ob tej novici hladna, ker je roman že prebrala. Pripovedovalec je razočaran, a jo še vedno ljubi, čeprav dogodek napoveduje konec njune ljubezni.

Za Gruma značilno nizanje dogodkov in različnih oseb je oblikovalo tudi črtico *Lastni portret*, v katerem se prvoosebni

pripovedovalec – osamljeni starec – spominja različnih življenjskih postaj: otroštva, prebujanja spolnosti, homoerotičnih doživetij in boja med spoloma.

Črtica *Deček in blaznik* je ekspresionistična, saj temelji na dveh tipičnih motivih: motivu norca in motivu civilizacijsko neobremenjenega otroka, ki se brez predsodkov igra z norcem. Ko mu odrasli vcepijo v zavest, da gre za norost, je prijateljske igre med njima konec. V pripovedi ima norost funkcijo ostre kritike na račun vojne in civilizacije. Otroštvo, ki zmore živeti v prijateljskem razmerju z norcem, velja za predcivilizacijsko, nepokvarjeno obdobje, nasprotno pa je odraslost obdobje etično problematičnih dejanj, zato je vredno obsojanja.

Če se je Grum s črtico *Podgane* približal nadrealizmu, potem je mogoče reči za črtico *Pogreb*, da je v njej presegel socialni realizem in njegovo ideologijo, še preden sta se po letu 1930 razbohotila v slovenski literaturi. V črtici namreč prvoosebni pripovedovalec poroča o zadnjem slovesu od mladega delavskega voditelja, ki se je ponesrečil, še preden je dočakal plodove svojih socialističnih idealov. Pripovedovalec odkrito dvomi o njihovi uresničljivosti. Ne pretrese ga prezgodnja smrt ateista, ki je verjel samo v tostransko, socialistično odrešenje človeštva, temveč ideološka naivnost pogrebni govornikov. Zato je črtica ostra kritika ideoloških slepil, posebno pa socializma kot posebne oblike naivnega in lažnega mesijanizma.

Pregled najbolj značilnih Grumovih črtic je pokazal, da se v njih res pojavljajo naturalistični, predvsem pa dekadentni motivi, toda ti so v Grumovem zrelem pripovedništvu podrejeni ekspresionističnim ali tako obdelani, da je mogoče po upoštevanju motivne hierarhizacije in dominacije uvrstiti večino Grumovega zrelega pripovedništva v ekspresionizem.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Lado Kralj, *Očrt biografije*, v: Slavko Grum, *Zbrano delo I*, Ljubljana 1976, str. 496.

<sup>2</sup> Naša sodobnost 8, 1960, št. 2-4, str. 128-142, 212-224, 314-320.

<sup>3</sup> N. d., str. 136.

<sup>4</sup> N. d., str. 316.

<sup>5</sup> N. d., str. 320.

<sup>6</sup> Lino Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva VI: V ekspresionizmu in novi realizem*, Ljubljana 1969, str. 236-244.

<sup>7</sup> Lado Kralj, *Literatura Slavka Gruma*, Razprave SAZU, II. razred, VII/2, Ljubljana 1970, str. 39-111.

<sup>8</sup> N. d., str. 49.

<sup>9</sup> N. d., str. 102.

<sup>10</sup> N. d., str. 104.

<sup>11</sup> Lado Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana 1986 (Literarni leksikon 30).

<sup>12</sup> N. d., str. 186-187.

<sup>13</sup> Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva VI-VII: Ekspresionizem in socialni realizem*, Maribor 1972. Knjige I-IV in VIII je napisal Jože Pogačnik.

<sup>14</sup> Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva VII*, Maribor 1972, str. 72.

<sup>15</sup> Franc Zadavec, *Slovenska ekspresionistična literatura*, Murska Sobota-Ljubljana 1993.

<sup>16</sup> N. d., str. 261.

<sup>17</sup> Zbornik: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 30. junija do 2. julija 1983*. Uredil Franc Zadavec s sodelovanjem Helge Glušič in Franca Jakopina. Ljubljana 1984 (Obdobja, 5).

<sup>18</sup> France Bernik, *Ekspresionizem in slovenska pripovedna proza*, n. d., str. 107-116.

<sup>19</sup> Helga Glušič, *Slovenska ekspresionistična kratka proza*, n. d., str. 117-121.

<sup>20</sup> Katarina Šalamun-Biedrzycka, *O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze*, n. d., str. 339-351.

<sup>21</sup> Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 223-224.

<sup>22</sup> Gerhard Gieseemann, *Dostoevskij im Umfeld des slovenschen Expressionismus*, Razprave SAZU, II. razred, XIV, Ljubljana 1991, str. 93-106.

<sup>23</sup> Prim. Marjan Dolgan, *Pregljevo pripovedništvo in ekspresionizem*, Primerjalna književnost 15, 1992, št. 2, str. 21-38.

<sup>24</sup> N. d.

<sup>25</sup> Wolfgang Rothe, *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt am Main 1979.

<sup>26</sup> N. d., str. 146.

<sup>27</sup> N. d., str. 167-168.

<sup>28</sup> Prim. Slavko Grum, *Zbrano delo I*, uredil in opombe napisal Lado Kralj, Ljubljana 1976, str. 241-278.

<sup>29</sup> N. d., str. 7-117, 119-154.

<sup>30</sup> N. d., str. 36.

<sup>31</sup> N. d., str. 92.

<sup>32</sup> N. d., str. 92.

<sup>33</sup> N. d., str. 93.

<sup>34</sup> N. d., str. 93.

<sup>35</sup> N. d., str. 95.

\* Študija je del raziskave, ki jo je omogočila Alexander von Humboldt-Stiftung.

**ČAS KOT  
IZKUŠNJA  
v "Iskanju  
svetega  
Grala"  
in v  
"Smrti kralja  
Arturja"**

Avtor razmišlja o vlogi časa in gibanja v "Iskanju svetega Grala" in v "Smrti kralja Arturja", dveh pomembnih tekstih francoske proze XIII. stoletja. Ugotavlja, da je v "Iskanju svetega Grala" čas kot medij zveličanja relativiziran, saj se krščanska dinamika nekdanjega viteštva spremeni v negibno in brezčasno zrenje nedoumljivih onstranskih skrivnosti. V "Smrti kralja Arturja" pa se napetost med prostorom in časom, ki obvladuje "Iskanje svetega Grala", sprosti v oprostorjenju trenutka, torej v fragmentaciji izkušnje časa. Razpad te izkušnje ima za posledico uničenje arturjanskega univerzuma. Razlika med "Iskanjem svetega Grala" in "Smrtjo kralja Arturja" je razlika med Vsem in Ničem, kakor si jo je predstavljal duhovni genij dobe, ki je že začenjala izgubljati svojo notranjo konsistenco.

## I

Mit o Gralu spada med najzanimivejše in najpogosteje uporabljene elemente srednjeveške dediščine v svetovni književnosti. Neločljivo je povezan z mitičnim kraljestvom kralja Arturja in z vitezi Okrogle mize. Čeprav kronisti iz karolinške dobe omenjajo keltskega vodjo Arturja, Viljem iz Malmesburyja pa l. 1125 piše o nekem pogumnem vojščaku z istim imenom,<sup>1</sup> danes vendarle velja, da je literarnega kralja Arturja "iznašel" Geoffrey iz Monmoutha v svojem monumentalnem delu *Historia regum Britanniae* (1137): mit je bil s tem ustvarjen.

Geoffreyjevo "zgodovino" britanskih kraljev je v staro francoščino prevedel normanski klerik Wace in jo naslovil *Le Roman de Brut* (Roman o Brutu, 1155). Kakor večina srednjeveških "prevodov", tako je tudi to delo prej priredba kot pa resničen prevod originala. Okrogla miza je tako prvič omenjena v *Romanu o Brutu*. Ponazarja enakost vitezov, ki so zbrani okrog nje. Lahko si mislimo, kako nenavadno je učinkovala takšna simbolika v času, ki ga je v vseh pogledih prežemala fevdalna hierarhičnost. Kljub temu velja poudariti, da je vsaj Arturjev prostor prvotno še ločen od mize: šele v tekstih XIII. stoletja tudi kralj postane le enak med enakimi in dobi svoj prostor za Okroglo mizo, skupaj z ostalimi vitezi.

Še danes ni popolnoma jasno, od kod motiv Okrogle mize sploh izvira. Najverjetnejši sta keltska in krščanska hipoteza o njenem izvoru. V prid prvi govori dejstvo, da se v zvezi s keltskimi praznovanji omenja posebno mesto ob omizju, ki je namenjeno izključno junaku. To častno mesto postane v arturjanski literaturi t. i. "nevarni sedež", kamor bo smel sedeti samo pričakovani viteški odrešenik: vsakogar, ki si drzne sedeti nanj prepovedi navkljub, pogoltno zemlja. Tu je treba dodati, da se "nevarni sedež" pojavi v viteški literaturi šele s XIII. stoletjem, kar verjetno ni v prid keltski hipotezi.

V prid krščanski hipotezi lahko navedemo srednjeveško povezovanje Okrogle mize z zadnjo večerjo in z dvanajstimi peri<sup>2</sup> Karla Velikega, ki naj bi simbolično predstavljali dvanajst apostolov. Najverjetneje pa sta motiv Okrogle mize kakor tudi mo-

tiv Grala rezultat mitsko-literarnega sinkretizma (predvsem) keltskih in krščanskih elementov. Oba motiva sta pomensko večplastna. Taka večplastnost je predvsem v XIII. stoletju dokaj splošen pojav, zato je za razumevanje marsikaterega literarnega teksta potrebna dodatna razlaga. To razlago največkrat vsebuje že kar tekst sam, vse skupaj pa pogosto spominja na srednjeveško svetopisemsko eksegezo. Primer:

...Okrogla miza pa je imela velik simbolni pomen [scenefiancé]. Kajti tako se imenuje zato, ker predstavlja okroglo obliko sveta ter položaj planetov in zvezd na nebeškem svodu...; torej lahko po pravici trdimo, da je Okrogla miza prava podoba sveta, saj k njej prihajajo vitezi iz vseh dežel, krščanskih ali poganskih, kjer le poznajo viteštvo.<sup>3</sup>

Prvi avtor, ki z motivom Okrogle mize poveže motiv Grala, je Chrétien de Troyes v svojem nedokončanem *Percevalu* (1181). Etimologija besede "graal" je zelo verjetno grško-latinska,<sup>4</sup> izvor motiva samega pa ni nič jasnejši kot v primeru Okrogle mize. Njegova keltska inačica bi utegnil biti "rog izobilja", ki pa vsaj kot ena pojavnih oblik istega arhetipa še zdaleč ni značilen samo za keltsko mitologijo. Res je tudi, da je literarni kontekst, v katerem se Gral pojavi, izrazito krščanski. *Perceval* je krščanski Bildungsroman, kar niti najmanj ne velja za Chrétienove predhodne štiri romane. Vendar pa ima Gral-predmet pri Chrétienu zelo skrivnostno in nevtralnno simboliko, kar sicer daje *Percevalu* s stališča modernega bralca posebno literarno vrednost. Edini jasno prepoznavni krščanski element je hostija, ki je shranjena v Gralu: dovolj za tistega, ki je hotel videti, in premalo za tistega, ki ni hotel.

Številni avtorji so nadaljevali nedokončani Chrétienov roman. Omenili bomo samo najpomembnejše. Robert de Boron je mit o Gralu dokončno pokristjanil in ga umestil v nekakšen psevdozgodovinski kontekst. V svojem verzem romanu o Jožefu iz Arimateje (konec XII. stoletja) pripisuje ključni pomen predvsem trem dogodkom:

- Gral je posoda, iz katere je pri zadnji večerji jedel Kristus s svojimi apostoli;

- v isto posodo je Jožef iz Arimateje prestregel kri, ki je pritekla iz telesa križanega Odrešenika: od tod čudežna moč Grala;

- Jožef in njegova družina prenesejo Gral v Evropo: iskanje se lahko začne.

Monumentalni ciklus, ki združuje večino legend o Gralu in Okrogli mizi, je sestavljen iz petih proznih romanov neznanih avtorjev (neznanega avtorja?):

- *Zgodba o svetem Gralu* povzema vsebino zgoraj omenjenega romana o Jožefu iz Arimateje;

- *Zgodba o Merlinu* je prozna priredba romana o Merlinu, ki ga je napisal Robert de Boron in od katerega se je ohranil le še odlomek, dolg nekaj sto verzov;

- *Lancelot* (1220-1225) je najobsežnejši in najstarejši od petih romanov, osredotočen na pripoved o naslovnem junaku;



- *Iskanje svetega Grala* (1220-1230) se začne na binkoštni praznik (!), ko se vitezom Okrogle mize prikaže Gral; zgodba nato sledi dogodivščinam posameznih iskalcev, ki se zaobljubi-jo, da se ne bodo vrnili na Arturjev dvor, preden ne bodo ponovno našli Grala:

- *Smrt kralja Arturja* (1230-1235) s propadom Arturjevega (svetnega) kraljestva smiselno zaključí ciklus.

Prva dva romana sta nastala kasneje kot ostali trije, vendar še pred letom 1240.

Od francoskih tekstov z isto tematiko velja omeniti še prozni roman *Perlesvaus* (začetek XIII. stoletja), ki pa ni povezan s ciklusom petih romanov. Od nefrancoskih predelav prvotnih tekstov sta najpomembnejša Wolframov *Parzival* (1201-1210) in *Morte Darthur* Thomasa Maloryja (1485). *Parzival* je obsežno delo, ki se v marsičem razlikuje od originalnih francoskih tekstov. Gral na primer tu ni več posoda, temveč kamen, ki je padel z neba.

Malory, razvrtni in tolovaški vitez, je svoje delo napisal v ječi. *Morte Darthur* je dokaj svoboden prevod oziroma priredba in kompilacija francoskih tekstov, v katerem so črpali navdih tako Blackmore<sup>5</sup> kakor kasneje Swinburne<sup>6</sup> in, v širšem smislu, Walter Scott, da niti ne omenjamo ameriške kinematografije od začetkov do današnjih dni.

## II

To Iskanje pač ni iskanje zemeljskih stvari, ampak poglobljanje v velike skrivnosti Našega Gospoda in v največje misterije naše vere, ki jih bo Najvišji odstrl blaženemu junaku, ki ga je bil izmed vseh svetnih vitezov izvolil za svojega služabnika. Njemu bo dal gledati čudežni sveti Gral in videl bo, česar si srce smrtnika ne more predstavljati niti jezik zemeljskega človeka opisati.<sup>7</sup>

Za joahimitsko<sup>8</sup> pojmovanje zgodovine naj bi bili značilni trije hierarhični stanovi, v katerih se povzemajo tri stopnje duhovnega razvoja človeštva in ki se udejanjajo v treh zaporednih zgodovinskih dobah (stan poročenih, stan duhovnikov, stan menihov). Vsak od teh stanov ustreza eni od božjih oseb. Po mnenju E. R. Daniela<sup>9</sup> pa tako razlaganje joahimitskih idej ne drži popolnoma: nastop tretje dobe naj ne bi pomenil tudi konca prejšnjih dveh, torej "ukinitve" prvih dveh stanov na račun tretjega in poslednjega (status monacorum). Daniel pravi, da so joahimiti zgodovino sicer res pojmovali kot proces duhovnega napredka, kjer pa bi tretja doba pomenila ne le prihod Duha, ampak tudi soobstoj vseh treh stanov oziroma duhovnih stopenj v nekakšni paradoksalni enovitosti, ki bi bila časna podoba svete Trojice:

Cilj zgodovine je uresničenje polnosti v Kristusu, torej enovitosti, znotraj katere različni posamezniki, ki imajo različne duhovne darove, živijo kakor eno telo... Pleroma [Kristusovo mistično telo, op. p.] je enovitost različnega. Joahim si ni nikoli predstavljal, da bi menih lahko živel sami, brez predhodnih dveh stanov.<sup>10</sup>

To verjetno drži, sicer bi moralo do duhovne preobrazbe človeštva (po joahimitsko) priti v času ene same generacije, kajti brez potomstva bi bila človeška zgodovina hitro pri kraju. Vprašanje se torej zdi nejasno postavljeno: ker je očitno, da je za joahimite neko bolj ali manj sprejemljivo sožitje vseh treh stanov neizogibno, se velja predvsem vprašati, kakšno je moralno vrednotenje posameznih sobivajočih stanov. Daniel<sup>11</sup> trdi, da nista prva dva stanova za joahimite vredna nič manj kakor tretji: ne samo da sta dopuščena, celo nujno potrebna sta, saj sta pogoj tako procesu duhovnega razvoja človeštva kakor tudi, eo ipso, njegovemu poslednjemu razdobju samemu. Ne da bi želeli izrekati se o (ne)pravilnosti takega interpretiranja joahimitskih idej, lahko ugotovimo naslednje: če ima Daniel prav, potem lahko izključimo neposreden vpliv joahimitske duhovnosti na *Iskanje svetega Grala*, kljub številnim zagovornikom omenjene povezave.<sup>12</sup> Eden od njih, morda najznamenitejši, ugotavlja:

Svetnim vitezom manjka želja postati esperitex [spiritualis, poduhovljen, op. p.]. Ta pomanjkljivost jih obsoja na bivanje v drugi dobi (status clericorum)<sup>13</sup>... Pravih duhovnih vitezov je le dvanajst in samo ti bodo sedli za Gralovo omizje ter postali podoba [semblence] dvanajstih apostolov.<sup>14</sup>

Ta ugotovitev je popolnoma točna. Moralni kodeks in duhovna izkušnja v *Iskanju svetega Grala* ne dopuščata preživetih stopenj duhovnega razvoja, kakor naj bi ju po Danielovem mnenju dopuščalo avtentično joahimitsko pojmovanje zgodovine. Moralna drža, na kateri je osnovano *Iskanje svetega Grala*, pozitivno vrednoti samo duhovno elito, vse ostale "iskalce" pa le toliko, kolikor se le-ti uspejo približati najvišjemu duhovnemu idealu. Sicer pa prav ti iskalci predstavljajo Zlo,<sup>15</sup> ki je po teološkem pojmovanju, v katerem je vkoreninjeno tudi *Iskanje svetega Grala*, isto kakor ne-bit. Ta istovetnost je seveda protislovna, a protislovje je vedno le videz, tančica, ki zastira skrivnost. Eno pa je gotovo: zlo je razkorak med idealom in stopnjo duhovnega razvoja vsakega posameznega iskalca, če le-ta ne išče v pravi smeri, torej če njegovo iskanje ni pravilno osmišljeno (večina "iskalcev" namreč v resnici išče predvsem ali izključno - sebe).

Kralj Artur in njegovi vitezi (chevaliers terriens) so morda res junaki (pseudomes<sup>16</sup>), vendar v popolnoma drugačnem smislu, kakor to velja za viteze duhovne elite. Tistih nekaj duhovnih izbrancev se namreč bojuje proti Zlu, proti egoizmu v njegovih najbolj pretanjenih oblikah. V njihovem duhu je jasno pričujoča alternativa, edina mogoča, med Vsem in Ničem. Kjer se vprašanje postavlja s tako lucidnostjo, tam mora biti tudi odgovor enako jasen: Galaad in Bohor nista niti za trenutek v dvoemu glede izbire med omenjenima možnostma. Hočeta Vse, hočeta večnost. Prav tu pa pride do nasprotja med metaforo poti ali

iskanja, ki je semitskega izvora in v kateri se zrcali dinamično pojmovanje stvarnosti, ter konceptom alegorije, ki predpostavlja brezčasno statičnost in ki ga je srednji vek podedoval od Grkov. Kajti za viteze Duha, ki so izbrali pot (proti) večnosti, je najbolj značilno prav to, da se na tej (časni) poti nikdar ne ustavljajo pri (časnih) stvareh: razkorak sedanost-prihodnost, in s tem čas, pa zanje tako sploh več ne obstaja, saj je vsak od njih že "umrl samemu sebi". Tudi fizična smrt je torej le še vprašanje časa, saj je njena bistvena naloga – po volji posameznika, ki odgovarja nagovoru božje milosti – izpolnjena že vnaprej.

Po drugi strani pa je faustovska skušnjava ustavljanja ob časnih stvareh značilna za svetne viteze, ki jim je čas vrednota sam po sebi, ne le kot sredstvo zveličanja. In vendar, kakšna je razlika med to največjo od vsch svetnih skušnjav<sup>17</sup> in skušnjava apostola Petra na gori spremenjenja?

In ko sta odhajala od njega, je Peter rekel Jezusu: "Učenik, dobro je, da smo tukaj. Naredimo tri šotore: tebi enega, Mojzesu enega in Eliju enega," čeprav ni vedel, kaj govori.

(Lk, 9, 33)

Tudi Peter se hoče ustaviti, četudi le zato, da bi izstopil iz časa (kakor bomo videli, je to tudi Galaadova edina želja). Toda kaj ne gre tu za zrenje božjega obličja samega, za končni cilj vsakega duhovnega iskanja? Seveda, toda nič manj ne drži, da je Bog sam ustvaril čas zato, da se ob človekovem sodelovanju dopolni. Ničkolikokrat so krščanski mistiki poudarjali minljivost ekstatičnih trenutkov duhovnega zanosa, ki jim mora nujno slediti ponovna "prizemljitev", ne da bi se pri tem izgubil duhovni habitus življenja po meri večnosti. V nasprotju z njimi pa Galaad nikakor ni zmožen živeti v času. V francoski srednjeveški literaturi prav *Iskanje svetega Grala* predstavlja tisto točko, kjer protislovje med "Bogom onkraj časa" in "Bogom na koncu časa" doseže svoj vrhunec. Tu je najjasneje razvidno nasprotje med "prostorskim"<sup>18</sup> principom grške metafizike in judovsko(-krščansko) eshatologijo, ki je linearno-časovna. To nasprotje je bilo (vsaj latentno) prisotno že v zgodnjem krščanstvu. V *Iskanju svetega Grala* vloga časa v božjem projektu človekovega zveličanja sicer nikoli ni neposredno zanikana, in vendar jo prisotnost brezčasnega znova in znova postavlja pod vprašaj. Čeprav stične točke med večnostjo in časom najdemo že v *Pesmi o Rolandu*, pa v *Iskanju svetega Grala* večnost vse drugače posega v čas in ga obvladuje kakor v epski poeziji XII. stoletja.

Omenjena dvojnost je najbolj očitna pri najpopolnejšem od vseh vitezov, pri Galaadu, ki sicer vedno hiti novim duhovnim avanturam naproti, vendar je njegov duh že od vsega začetka in v vsakem trenutku zbran in popolnoma osredotočen v neki mejni točki med časom in večnostjo: njegova edina želja, kot rečeno, je prestopiti iz časa v neko resničnost, ki je negibno prisotna – onkraj časa. Ta želja sicer pušča času njegovo površinsko, navidezno dinamičnost, njegove psihološko-duhovne globine pa zamrzne v statični trenutek, nunc stans. Čas ima torej tu svojo neodtujljivo funkcijo, namreč dovršiti se, samo še

teoretično, torej navidezno. Galaad ne želi živeti v času po meri večnosti, temveč želi večnost samo, čas pa mu pomeni le nujno zlo. Statična dimenzija njegove duhovne drže prevladuje nad dinamičnim finalizmom že v taki meri, da le-ta nima skoraj nobenega smisla več. Galaadova nostalgija po večnosti je izključno "vertikalna" in se kot taka nikakor ne more potešiti z mislijo na končni kairos<sup>19</sup> junakove smrti, ki je nekje v njegovi prihodnosti izbran po božji Previdnosti, ne po junakovi lastni volji. Galaad sicer želi ta kairos, zato se je tudi podal na pot iskanja, toda razkorak med sedanjim in prihodnjim sprejema le proti svoji volji. In sprejema ga le s pomočjo projekcije sedanjega trenutka v poslednji trenutek, ko se bo njegova edina želja uresničila. S tem čas izgublja svojo avtentično in pozitivno vlogo (edinega) medija na poti k večnosti. To potrjuje tudi dejstvo, da je Galaad že od samega začetka v vseh pogledih popoln in se torej ne spreminja: je popolnoma statičen in ne potrebuje nikakršnega napredka, razvoja, kar ni veljalo niti za epskega Rolanda niti za Chrétienove viteze; pri prvem kakor pri drugih je šlo namreč za dinamično usklajevanje med subjektivnim in objektivnim, kjer je bila možnost napake in stranpoti vseskozi vsaj latentna. Ta odnos je bilo namreč treba zavestno vzdrževati z močno osebno voljo, ki je pri Chrétienu celo že problematizirana. Galaadova podoba pa je zasnovana na popolnoma drugačnih temeljih, kajti z notranjim dinamizmom se izgubi tudi napestost med subjektivnim in objektivnim, s tem pa tudi "človeškost" junaka samega. Galaadu torej uspeva ohraniti videz gibanja, brez katerega je tudi iskanje nemogoče, samo še s projekcijo posameznih trenutkov svojega življenja v trenutek svoje smrti. In vendar je treba upoštevati tudi ta videz, kajti v njem se skriva ključ za razumevanje določene mentalitete, katere protislovja določajo tudi *Iskanje svetega Grala*. Kajti tisto, kar je bilo še v omenjeni literaturi XII. stoletja predstavljeno kot avtentična izkušnja, je tu prepoznavno samo še v zakrnelih ostankih, ki so bolj zunanji znaki minulega kakor pa notranja resničnost pričujočega. Mrtvi fosili namesto žive izkušnje. Tak fosilni ostanek je na primer že sam naslov *Iskanje (Queste)*, ki seveda predpostavlja osmišljeno gibanje, a ravno kot tak ne ustreza več junakovi izkušnji. Kajti iskati je mogoče le v času, ki je občuten kot celota, ne pa kot zaporednost neodvisnih trenutkov. Ta "relikt" s pomenom, ki ga je nekoč imel in ki ga skoraj nima več, je podoba določenega občutenja časovnosti v svojem zatonu. Ker pa podobe skoraj vedno preživijo tisto, kar upodabljajo, se lahko znajdejo iz oči v oči z novimi podobami, ki dajejo nov in popolnoma drugačen pomen neki analogni stvarnosti. "Iskanje" in "želja po izstopu iz časa" sta dve nasprotujoči si podobi, ki se nanašata na isti topos, namreč na čas kot medij zveličanja<sup>20</sup>; Galaad je obenem potrditev in zanikanje časa in njegove funkcije (le-ta, kot rečeno, je v literaturi XII. stoletja nedvoumna in nikoli do te mere relativizirana).

Če seveda analiziramo samo navidezno vrednotenje časovnosti v *Iskanju svetega Grala*, torej njeno "face value", ki se odraža tudi v naslovu in ki je v splošnem konceptualizirana, potem pridemo do podobnih zaključkov kakor pri literaturi predhodne-

ga stoletja, od *Pesmi o Rolandu* do Chrétienovega *Percevala*. Kajti če odmislimo statično dimenzijo Galaadove duhovne drže, potem je še vedno moč reči, da si prav Galaad od vseh vitezov najbolj prizadeva odkrivati in slediti nedoumljiva pota, ki vodijo skozi čas proti večnosti. Predvsem ga časa ni strah, kakor bo kasneje Villona. Gibanje in čas sta za Galaada samo iluzija, tančica, ki zakriva negibni misterij čiste biti in ki se lahko v vsakem trenutku razblini. In Galaad je edini, ki mu je v resnici še za življenja dano iz oči v oči (apertement) zreti v najvišjo skrivnost, četudi le v tistem poslednjem in težko pričakovanem trenutku na skrajnih mejah časnega, ki mu lahko sledi samo še korak onkraj, korak v večnost.<sup>21</sup> A kdor vse življenje živi na robu večnosti, ne more imeti več nikakršnih iluzij glede svetnega in prigradnega, glede vsega, kar je človeško, ne da bi bilo obenem tudi božje. Galaad je iztrgan iz varljivo varnega zavetja množice in potisnjen v samoto na robu prepada večnosti, kjer lahko vsaj slutiti njene nedoumljive globine. Od tod njegova nostalgčna neučakanost. Galaad je samotnik, tujec, kakor je bil to že Chrétienov Perceval, ki se ni nikdar vrnil na Arturjev dvor. Ta ne-vrnitev je simbolična, kakor je tudi sam Arturjev dvor podoba množice in njenih vrednot.<sup>22</sup> Vendar pa je Galaad-samotnik iztrgan iz množice samo zato, da bi ji bil nato vrnjen kot duhovni vzor in duhovni vodnik. Galaadova samota je predpogoj za pristno povezanost z drugimi, saj je samo tisti, ki zna biti najprej sam s seboj, zmožen pravega odnosa s sočlovekom. Izkaže se, da so ravno svetni vitezi, kljub svojemu navideznemu druženju, osamljenci sredi svoje tovarišije (compagnie). Kralj Artur sam je najznačilnejša podoba takega osamljenca:

"Oh, Gauvain, z vašo prisego [namreč, da se bo odpravil iskat Gral, in drugi z njim - op. p.] ste mi strli srce, kajti prikrajšali ste me za najboljšo in najzvestejšo družčino, ki sem jo kdaj imel, za moje viteze Okrogle mize. Ko bodo enkrat odšli, dobro vem, da ne bo nikdar več vseh nazaj; resnično, mnogi se ne bodo nikoli vrnili z iskanja svetega Grala. In to iskanje ne bo tako hitro pri kraju, kot si mislite. Oh, kako mi to teži srce!... Kajti navadil sem se biti skupaj s svojimi vitezi in si sploh ne predstavljam, kaj bom počel brez njih." Nato se je kralj globoko zamislil in solze so mu privrele iz oči, kar so vsi lahko zelo jasno videli. In ko je ponovno spregovoril, je dejal glasno, da so vsi prisotni slišali: "Gauvain, Gauvain, globoko ste me razžalostili; moje srce se ne bo moglo prej razvedriti, preden ne bom zvedel, kako se bo končalo iskanje svetega Grala. Kajti močno se bojim, da se moja svetna družčina s tega iskanja nikoli več ne vrne."<sup>23</sup>

Njegov jaz se vzpostavlja izključno v odnosu z njemu enakimi, namesto da bi se vzpostavljajal v odnosu s presečajočo silo, ki ga je ustvarila in ki ga ohranja v bivanju vsak trenutek njegovega obstoja. Tak jaz je "podružbljen", podružbljeni jaz pa ni sposoben (po)iskati odgovorov na temeljna vprašanja, ki mu jih bolj ali manj jasno postavlja njegovo lastno bivanje. Način iskanja odgovorov je bil za viteza samoumeven že v Chrétienovih romanih: to je bila dogodivščina, avantura. Enako velja za *Iskanje svetega Grala*, le da je sam koncept avanture doživel določen kvalitativni razvoj, kajti z estetske ravni se je dvignil na duhovno raven. Le-ta je bila latentna že pri Chrétienu in se jasno

napoveduje v njegovem *Percevalu* – vsekakor gre za logičen razvoj. Nadčloveška volja Chrétienovih viteзов v *Iskanju svete-ga Grala* postane volja, ki jo nosi Duh. Tu je treba izraz "volja" razumeti kot poenotenje posameznikove volje z božjo voljo, ko prva pusti drugi, da deluje na njenem mestu. V pravljicnem sve-tu Chrétienovih junakov je (nad)človeška volja še zadoščala za vzpostavljane in ohranjanje osebne identitete. V *Iskanju svete-ga Grala* to ni več mogoče, kajti pravljicni svet, v katerega je stopil Bog, je postal duhovni svet. V tem svetu pa Artur in nje-govi vitezi ne morejo več biti junaki.

Kralj Artur torej še vedno potrebuje "conversation", če razu-memo ta termin tako v starofrancoskem kakor v modernofran-coskem pomenu: "druženje, družčina" in "pogovor, izmenjava besed". Pascal bi vse pojasnil z jedrnatim izrazom "divertisse-ment" in v resnici ni tukaj mišljeno nič drugega kot to. Arturja je strah samote, tišine, praznine. Groza ga je znajti se iz oči v oči s samim seboj. Enako velja za ostale svetne viteze, četudi se podajo vsak po svoji poti, saj je njihova samota v najboljšem primeru samo fizična, ne pa tudi duhovna, torej ne avtentična. Niso se odrekli telesnosti ("viande del cors"), ki zanje ostaja cilj, ne le sredstvo. Brez tega duhovnega dejanja očiščenja pa ne morejo biti deležni duhovne hrane ("viande del Saint Graal"), torej božje milosti.<sup>24</sup> V *Iskanju svetega Grala* je telo ovira,<sup>25</sup> ki onemogoča svetnemu človeku neposredno soočenje s samim seboj, s svojo najglobljo resničnostjo, s svojo dušo.

V duhovnem univerzumu *Iskanja svetega Grala* svetni vite-zi ne najdejo več nobenih avantur: ker niso umrli svetu, se ne morejo preroditi v Bogu. Vedno znova se odrekati sebi oziroma iluziji jaza, zato da bi se vedno znova spet našli, a vedno znova na višji duhovni ravni,<sup>26</sup> v tem je časna dimenzija resnične ustvarjalnosti: to je sporočilo *Iskanja svetega Grala*, vsaj tako se zdi, če nam je soditi po njegovem formalno-konceptualnem okviru. Le-tega pa v njem samem že razjedajo težnje posamez-nih trenutkov po takojšnjem preseganju časa v večno pričujoči Biti. Kakorkoli že, vitezi svetega Grala želijo preseči tisto, kar je v njih izključno človeškega; doseči želijo pobóženje, princip tega pobóženja pa je milost.

Ena bistvenih opornih točk formalnega kalupa, ki naj bi zagotavljal dinamizem notranjega iskanja, je institut spovedi, katere pomembnost je ničkolikokrat razložena in poudarjena.<sup>27</sup> To bi seveda lahko pripisovali tudi razvpitemu srednjeveškemu formalizmu, ki pa vendar lahko na ustvarjalnost deluje tudi vzpodbujevalno. Institut spovedi je sicer lahko za posameznika postal samo preprosta navada oziroma obvezujoča forma, po-dobna tolikim, ki so v srednjem veku obvladovale vsa področja skupnega in intimnega življenja od religije, teologije in literatu-re do jezika in morale, itd.: in vendar, v principu tak formalni okvir sam po sebi ni imel nikakršne vrednosti, saj mu jo je lahko dajala izključno posameznikova izkušnja.<sup>28</sup> Univerzali-zem forme je tako pokrival neomejeno kvalitativno raznolikost, samo v njej pa je treba iskati resnični ustvarjalni zanos: tako je bilo že sporočilo Chrétienovega *Percevala* ali pa trubadurske lirike. Ta raznolikost je sicer lahko nepoznana ali pa neprizna-

na (in tedaj lahko govorimo o "formalizmu"), vendar to v primeru *Iskanja svetega Grala* ne drži: Gauvain, Lancelot, Perceval, Bohor, Galaad, itd. so v resnici "individualizirane figure", ki ponazarjajo različne stopnje na poti duhovne rasti.<sup>29</sup> Res je torej, da so "figure" in da "ponazarjajo". Res pa je tudi, da je vsak od iskalcev Grala obenem neodvisni posameznik s samo zanj značilnim duhovnim razvojem, ki ga avtor *Iskanja svetega Grala* nikdar ne poskuša "razložiti" s kakšno za las privlečeno introspektivno metodo. Nasprotno, distanca v odnosu avtor-junak ni nikoli eliminirana iz t. i. "scenefiances",<sup>30</sup> ki so najpogostejši način ponazarjanja psihološko-duhovnega razvoja kategorikoli posameznih iskalcev Grala. Brez te distance bi tudi vsaka instrospekcija obvisela v zraku in bi bila neuporabna, podobno kakor fotorobot povprečnega zemljana ne bi mogel nikoli povsem ustrezati videzu nekega konkretnega posameznika. V *Iskanju svetega Grala* ravno zaradi ambivalentnosti, ki smo jo omenjali, nikoli ne srečamo "popolne alegorije". Prej bi lahko govorili o simbolih.

Forma brez vsebine je torej mrtva, je le prazna navada oziroma "recreantise", kakor bi to imenovali v Chrétienovem jeziku. Resnična ustvarjalnost pa je lahko le duhovna, je le napredovanje v kvaliteti, kjer forma nujno igra samo drugotno vlogo. Vse ostalo je vegetiranje v svojih tisočeri pojavnih oblikah.

V *Iskanju svetega Grala* je najvišji ustvarjalni ideal prav preseganje edinega splošno veljavnega merila vsega človeškega - minljivosti. Ta ideal je uresničen, ko se milost združi z dejavno željo duhovnega človeka po uresničenju ideala; z željo, ki je obenem "časovno-dinamična" in "prostorsko-statična", medtem ko se nasprotje med obema vidikoma navidezno presega s pomočjo psihološke "zvijače", ki omogoča Galaadu projekcijo neposredne sedanjosti v tako zaželeni in težko pričakovani Terminus. Kajti šele tedaj bo Galaad lahko v resnici in dokončno zapustil čas in se zazrl v tisto, česar si "srce smrtnika ne more predstavljati niti jezik zemeljskega človeka opisati".

Zaključimo torej lahko, da je izkušnja časa v *Iskanju svetega Grala* predstavljena celostno, čeprav ambivalentno, saj jo lahko ponazorimo kot nekakšno "osmozo" na meji med večnostjo in časom.

### III

"Verjemite, sire," je rekla gospodična, "s tem še najbolj škodujete sebi. Kot toliko sicer pametnih ljudi, tako tudi vi, ki ste eden najmogočnejših in najslavnejših kraljev sveta, s svojim načinom drvite naravnost v uničenje in smrt. In vi, gospod Gauvain, ki bi morali biti najpametnejši, ste še najbolj nori od vseh, pa še precej bolj, kakor sem si mislila; kajti iščete lastno smrt, to bi vam moralo biti popolnoma jasno. Kaj se ne

spomnite prizora, ki ste ga nekoč videli v Gradu Dogodivščin pri bogatem kralju Ribiču, namreč spopada med kačo in leopardom? Če bi se še spominjali neverjetnih stvari, ki ste jih tam videli in katerih pomen vam je razložil puščavnik, potem nikoli ne bi prišlo do te vojne, kajti bili bi jo preprečili, dokler je bil še čas. Toda vaše hudobno srce in vaši zli nameni so vzrok za vaše početje. Kako se boste še kesali, a tedaj bo prepozno!" Nato se je gospodična še enkrat obrnila h kralju in mu dejala: "Sire, ker mislite samo na vojno, se vračam k svojemu gospodarju, da mu povem, kar ste naročili."<sup>31</sup>

V *Iskanju svetega Grala*, čakajoč na viteza-odrešenika, ki bo sedel na nevarni sedež in na njem tudi obsedel, vitezi Okrog-le mize govorijo o tistem, "za katerega je ta dogodivščina pripravljena"<sup>32</sup>. Kakor nevarni sedež, tako so tudi vse druge dogodivščine Galaadu "usojene"; ker to usojenost vedno prostovoljno in brez kakršnegakoli premišljanja sprejme in ker je le on sam popolnoma kos vsem (duhovnim) dogodivščinam, ostaja na koncu tudi edini resnični zmagovalec *Iskanja svetega Grala*. Zato smo lahko govorili o nekakšnem "časovnem kalupu", za katerega je predvideno, da ga bo duhovni junak izpolnil z ustrežno dejavnostjo (tak "kalup" obstaja na primer že v Chrétienovem *Percevalu*, vendar tam junaku pri prvem srečanju z Gralom ne uspe izpolniti pričakovanj, medtem ko si Galaad nikoli ne privoščiti podobnega spodrsnjaja).

V *Smrti kralja Arturja* je navidezno še vedno mogoče govoriti o podobni "usojenosti", vendar tokrat v diametralno nasprotnem smislu: nič več v dobrem, temveč v zlu. Namesto o ustvarjalnem zanosu je tu moč govoriti o uničevalni sli, o groznji namesto o objubi. Če bi se junaki hoteli izogniti končni katastrofi, potem bi morali "usojenost" zavrniti, ne pa je sprejeti. V principu je to ves čas mogoče, kajti nekakšnemu fatalnemu vzdušju navkljub so odločitve glavnih junakov vedno psihološko motivirane: oni sami odločajo, sprejemajo in zavračajo različne možnosti, četudi so navidezno samo nemočni uresničevalci sanjskih in preroških napovedi. A če je v *Iskanju svetega Grala* božja milost zagotavljala harmonijo popolne volje in idealnega sveta v osebi Galaada, potem v *Smrti kralja Arturja* odsotnost te milosti omogoča ujemanje uničevalne sle in katastrofalne "usojenosti".<sup>33</sup> Posledica tega ujemanja je odsotnost "osmoze" med večnostjo in časom na duhovni ravni ter končno uničenje arturjanskega sveta na materialni ravni. Odsotnost milosti je znak izključno človeškega sveta, prepuščenega samemu sebi in lastnim sredstvom. Junaki *Smrti kralja Arturja* niso več "figure", so samo še čisto navadni človeški posamezniki z vsemi svojimi slabostmi. V *Iskanju svetega Grala* je posamezni junak kot "figura" namreč predstavljal določeno stopnjo pobóženja, ki jo



je omogočalo srečanje njegove volje z božjo milostjo. V *Smrti kralja Arturja* od vsega tega ni ostalo nič. Prej sta čas in večnost tvorila celoto, povezujoč Nič in Vse: kdor si ni izbral popolnosti Vsega, kdor ni postal "esperitex", ta se je zrušil v Nič. V *Smrti kralja Arturja* ta alternativa ne obstaja več in nekdanja celota je tu raztreščena na pluralnost posameznih eksistenc.<sup>34</sup> Tu ne moremo več govoriti o hierarhiji, razpeti med Nič in Vse, kjer bi bil vsak posameznik obenem tudi "figura". Nasprotno, v *Smrti kralja Arturja* je vsak junak le še samoreferenčen, koncept božje milosti pa je nadomeščen – in to je značilno! – z božjim usmiljenjem. Za primer lahko vzamemo Gauvain, ki mu eno samo dobro dejanje zagotovi zveličanje, čeprav je njegov značaj sicer moralno nesprejemljiv. Tako soteriologijo je sicer mogoče imeti za optimistično,<sup>35</sup> vendar pa je ta optimizem dvoumen, saj v univerzumu *Smrti kralja Arturja* ni več prostora za voljo do uresničevanja najvišjih vrednot, ki so edine lahko osmišljale bivanje duhovnih junakov *Iskanja svetega Grala*. Potencialna vrednost človeškega življenja je v *Smrti kralja Arturja* bistveno zmanjšana glede na tisto, ki mu je bila prisojana v *Iskanju svetega Grala*.<sup>36</sup>

Dejanja glavnih junakov *Smrti kralja Arturja*, kakor smo že dejali, so motivirana z izključno posvetnimi cilji: ljubosumje, maščevanje, slava, oblast. Gauvain je sicer zveličan, vendar se *Smrt kralja Arturja* konča s katastrofo. V *Iskanju svetega Grala* se bistvo dogajanja odvija na duhovni ravni, v *Smrti kralja Arturja* pa na svetni ravni: prvo se konča z (duhovno) zmago, druga s (svetnim) porazom. Poraz človeka brez milosti proti zmagoslavju z milostjo obdarjenega duhovnega človeka. Pristopa sta torej lahko različna, končno sporočilo *Smrti kralja Arturja* pa pripada istemu sistemu kot sporočilo *Iskanja svetega Grala*. Svetni vitezi *Smrti kralja Arturja* so že v *Iskanju svetega Grala* izbrali trenutek namesto večnosti in odsotnost milosti v *Smrti kralja Arturja* je natanko posledica te izbire, ki spremeni usojenost dobrega v usojenost zla. A tudi ta "usojenost" je navsezadnje samo privid, ki ga lahko definiramo le kot odsotnost celostne in ustvarjalne izkušnje časa, kot praznino. *Iskanje svetega Grala* ima svoje nadaljevanje po Galaadovi smrti tako na duhovni kakor na zemeljski ravni. Po izginotju arturjanskega univerzuma na koncu *Smrti kralja Arturja* pa ne ostane nič, nobeno nadaljevanje ne more zapolniti nastale praznine. To se odraža tudi na narativni ravni: v *Iskanju svetega Grala* se junaki v začetku razpršijo, da bi se (preživeli) na koncu zopet zbrali: začetna "raztreščенost" se torej na koncu "zbera" in osredotoči v najvišji duhovni avanturi viteza Galaada; nasprotno pa je v *Smrti kralja Arturja* dogajanje pred končno raztreščенostjo skoraj popolnoma linearno.<sup>37</sup>

Če poiščemo omenjenima tekstoma njune najbližje literarne korelate, potem lahko ugotovimo, da spada *Iskanje svetega Grala* še v intelektualno-duhovni svet pred *Romanom o Vrtnici*, medtem ko *Smrt kralja Arturja* že napoveduje Rutebeufovo in Villonovo poezijo. Katastrofo, s katero se konča *Smrt kralja Arturja*, pa lahko interpretiramo kot ostanek starega sveta, kot prekletstvo, ki ga namenja svetnemu človeku in njemu ustrež-

nim miselnim tokovom, s katerimi se že lahko srečamo v tej zadnji knjigi arturjanske prozne Vulgate.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> *Gesta anglorum*.

<sup>2</sup> fr. pair, angl. peer.

<sup>3</sup> *Iskanje svetega Grala - La Queste del Saint Graal*, A. Pauphilet, Champion, Pariz, 1949, str. 76; že tu lahko opozorimo na osrednjo temo pričujočega članka: 1. viteški romani XIII. stoletja so vse prej kot le "površno" branje za razvedrila željnega bralca/poslušalca; 2. vsaka alegorična interpretacija je že sama po sebi negacija časa: o tem priča tudi navedeni citat, v katerem je mešanje preteklika in sedanjika samoumevno.

Zanimiva je ikonografija: v XIII. stoletju je "Okrogla" miza še pravokotna, nato dobi obliko nepopolnega kroga in šele kasneje obliko pravega kroga s praznim prostorom v sredini: ta prostor je namenjen Gralu.

<sup>4</sup> crater, cratus\* > cratalis\* > stfr. graal; "graal" v stari francoščini ne pomeni "kelih", temveč "skleda, skodela".

<sup>5</sup> *King Arthur*, 1697.

<sup>6</sup> *Lancelot and Joyeuse Garde*, 1925.

<sup>7</sup> *La Queste del Saint Graal*, str. 19.

<sup>8</sup> Joahim de Fiore je bil kalabrijski mistik iz XII. stoletja, cistercijski opat in ustanovitelj duhovne skupnosti joahimitov. Oznanjal je povratak k evangelijski preprostosti in ponižnosti. Ker je napovedoval skorajšnji prihod Svetega Duha in nastop tretje, zadnje dobe človeštva, so ga pogosto enačili z milenarističnimi herezijami. Imel je torej veliko nasprotnikov, čeprav so njegove ideje našle številne privržence med frančiškani.

<sup>9</sup> *The Double Procession of the Holy Spirit in Joachim of Fiore's Understanding of History*, Speculum, 55, 1980.

<sup>10</sup> N. d., str. 476-477.

<sup>11</sup> N. d., predvsem str. 482-483.

<sup>12</sup> Prim. E. Kochler, *L'Aventure chevaleresque*, Gallimard, Pariz, 1974, str. 261-262.

<sup>13</sup> Glede integracije "chevalerie" in "clergie" gl. Kochler, n. d., str. 44 sl.

<sup>14</sup> E. Anitchkoff, *Joachim de Flore et les milieux courtois*, Ženeva, Slatkine, 1974, str. 321.

<sup>15</sup> Nasprotje Dobrega in Zla v tem konkretnem primeru, po Kochlerju, preprosto izhaja iz dualistične mentalitete tedanjega časa (gl. str. 109-110, 116, 118, 120-121, 128); prim. tudi J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*, Payot, Pariz, 1948, str. 9-10.

<sup>16</sup> Glede tega koncepta prim. Kochler, n. d., str. 149-159.

<sup>17</sup> Ob ničemer se ne ustavlja na poti k večnosti - to sta poudarjala tako Avguštin kakor Gregor iz Nise, ki sta močno zaznamovala cistercijsko miselnost, iz katere izhaja tudi navdih za *Iskanje svetega Grala*; prim. H. Marrou, *Augustin et augustinisme*, Seuil, Pariz, 1956, str. 79-81, in A. Spira, *Le temps d'un homme selon Aristote et Grégoire de Nysse: stabilité et instabilité dans la pensée grecque*, v *Le temps chrétien de la fin de l'antiquité au moyen âge*, CNRS, 1984, str. 288.

<sup>18</sup> Izraz "spatial" (prostorski) je povzet po O. Culmannu, *Christ et le temps*, 1947.

<sup>19</sup> Kairos: eden grških izrazov za čas; trenutek, v katerem se osredotoči življenje posameznika ali skupnosti; Percevalov "kairos" je npr.

njegovo srečanje z Gralom, Kristusov "kalros" je njegova smrt na križu; Kristus pravi: "Moj čas [kalros] je blizu..." (Mt 26, 18).

<sup>20</sup> Gl. začetni citat, kjer je implicite izraženo nasprotje med dinamizmom iskanja in statično kontemplacijo velikih skrivnosti svetega Grala, ki si jih "srce smrtnika ne more predstavljati niti jezik zemeljskega človeka opisati", kar pa bo vendarle še za življenja dano svetu-mu vitezu Galaadu.

<sup>21</sup> *La Queste del Saint Graal*, str. 277-278.

<sup>22</sup> Te vrednote sicer niso same po sebi negativne, a na neki točki so presežene in tedaj postane vsak kompromis z njimi nedopusten.

<sup>23</sup> *La Queste del Saint Graal*, str. 17.

<sup>24</sup> Str. 163; prim. str. 159: "li Sainz Graax, ce est la grace del Saint Esperit" - "sveti Gral, to je milost Svetega Duha";

<sup>25</sup> Prim. E. Gilson, *La mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal, Les idées et les lettres*, Vrin, Pariz, 1932, str. 79: "Tu je duhovno torej božje, kakor bi ga dojela duša sama, brez posredovanja telesnih čutov. Ob tem tekstu se zato lahko takoj spomnimo na pomembno definicijo svetega Bernarda, ki opredeli duhovno v nasprotju z vsem čutnim ali predstavljamim..."; prim. Sv. Bernard, *Govori o Visoki pesmi*, Družina, Ljubljana, 1990, str. 152: "Ne smete pa misliti, da v tem odnosu med besedo in dušo mislim kaj telesnega ali domišljjskega... To zedinjenje se izvrši v duhu, kajti Bog je duh..." (cit. v lat., Gilson, str. 80). Tu verjetno lahko govorimo o tistem stanju zavesti, ki ga v modernem (angleškem) jeziku imenujejo "unmediated consciousness", ki ga judovska mistika imenuje "ayin" in H. Seuse "Gelassenheit", medtem ko Janez od Križa govori o "noči" oziroma "niču" ("nada"). Mistični zanos pa, ki je lahko posledica ali pa tudi vzrok takega stanja zavesti in ki spada v področje brezčasnega, H. Seuse imenuje "Abzug" (koren glagola, ki ga uporablja mojster Eckhart, je isti: "gezücken") - gl. *The Problem of Pure Consciousness*, zbral in uredil R. K. C. Forman, Oxford University Press, 1990, str. 98 sl. in 121 sl.; H. Suso, *Oeuvres*, izd. J. Ancelet-Hustache, Seuil, Pariz, 1977, str. 87-9 in 311.

<sup>26</sup> "Če posameznik milost dobro uporabi, potem mu Bog lahko nakloni še višjo stopnjo milosti, in tako naprej, ne da bi duša sploh lahko nehala želeči ali Bog dajati." (Gilson, n. d., str. 67).

<sup>27</sup> *La Queste del Saint Graal*, str. 64, 65, 129, itd. Podobno velja že za Chrétienovega *Percevala*; gl. tudi J. Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Gallimard, Pariz, 1981, str. 292.

<sup>28</sup> Tu se lahko spomnimo na Salomonovo ladjo, na kateri je naslednji napis: "Človek, ki vstopaš, kdorkoli si že, glej, da si poln vere, kajti jaz sem vera sama. Prepričaj se, preden stopiš na moj krov, da nisi omadeževan z grehom, kajti jaz sem vera sama. Če sam ne boš veroval, ti tudi jaz ne bom v pomoč in podporo, ampak se ti bom izmaknila tam, kjer boš ti sam podlegel neveri, četudi samo za trenutek." (*La Queste del Saint Graal*, str. 201) - bistven je torej posameznik in njegova notranja odločitve, ne vsiljena forma.

<sup>29</sup> Gl. Gilson, n. d., str. 85-86.

<sup>30</sup> Gl. cit. pod opombo 3.

<sup>31</sup> *Smrt kralja Arturja - La Mort le roi Artu*, Droz, Ženeva 1964, str. 142-143.

<sup>32</sup> Str. 4; Galaad ima resnično vse poteze viteškega Kristusa in literarna zgodovina ga pogosto imenuje "personnage christique" oziroma "Christlike personality".

<sup>33</sup> Morda ni nepomembno, da v tem smislu mesto, ki ga je v *Iskarnju svetega Grala* imel Bog, tu prevzame Fortuna - gl. *Smrt kralja Arturja*, str. 226-227.

<sup>34</sup> Ta pluralnost je posledica porajajočega se srednjeveškega aristotelizma; o njegovem vplivu na *Smrt kralja Arturja* gl. A. Adler, *Problems of Aesthetic versus Historical Criticism* in "La mort le roi Artu", PLMA, LXV, 1950, str. 934 sl.

<sup>35</sup> Kakor misli Adler, n. d. str. 935.

<sup>36</sup> Podobno nasprotje, čeprav nič več metafizične narave, bo kasneje mogoče zaslediti pri Corneillu in Racinu.

<sup>37</sup> Prim. *Smrt kralja Arturja*, uvod, str. XIII.

V prvem delu študije (*Primerjalna književnost*, 1992, št. 2) smo analizirali zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrinca z vsemi notranjimi protislovji med normiranim (12) in dejansko izgovorjenim številom zlogov v verzu.

Drugi del študije (*Primerjalna književnost*, 1993, št. 1) je bil posvečen analizi funkcioniranja aleksandrinca v drugih romanskih jeziki (provansalsščini, katalonščini, španščini in italijanščini) ter v nekaterih germanskih jeziki (angleščini in nemščini).

Pričujoče, zaključno poglavje študije obravnava različne adaptacije francoskega aleksandrinca v slovenskem verzu. Aleksandrinec je izjemno pomemben za začetek umetn(i)ške slovenske poezije v Pisanicah, zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti, saj je uveljavitev akcentuacijske oz. silabotonične verzifikacije zoper nenaravne poskuse kvantitativne verzifikacije vezana prav na to verzno obliko; pri tem se je osrednji avtor pisaniških aleksandrincev, Janez Damascen Dev, naslonil na ritem nemškega aleksandrinca, saj je nemški verz kljub globokim jezikovnim razlikam po svoji močni akcentuacijski verzifikaciji nenavadno blizu slovenskemu verzu. Po radikalni Prešernovi pesniški reformi aleksandrinec izgine iz izvirne slovenske pesniške produkcije, saj očitno ne ustreza ritmu slovenskega verza. Pač pa se z aleksandrincom še zmeraj intenzivno srečujemo v številnih prevodih francoske dramske in pesniške klasike. Zaradi mnogih ritmičnih problemov pri prenašanju francoskega aleksandrinca v slovenščino prevajalci uporabljajo različne ritmične modele, da bi v slovenskem jeziku pričarali ritem originalnega aleksandrinca: poleg tradicionalnega pisaniškega modela se je najbolj uveljavila konvencija "prevajanja" aleksandrinca z jambskim enajstercem (endecasillabom), v zadnjem času pa nekateri mlajši prevajalci posegajo tudi po trohejski metrični osnovi.

### 1. Načelni ritmični problemi aleksandrinca v slovenščini

Kakšne posledice imajo notranje ritmične aporije francoskega aleksandrinca in mutatis mutandis tudi drugih silabičnih verzni in pesniških oblik za prenos v slovenščino? Precejšnje.

Predvsem je slovenski verz kljub svojemu akcentuacijskemu načelu tako strukturiran, da (se) vsak zlog "šteje", da zloga ni mogoče izgovoriti, ne da bi ga upoštevali v sestavi verza. Za razliko od francoskega verza, ki sodi v silabični sistem verzifikacije, saj je verzni ritem utemeljen na številu zlogov, sodi slovenski verz v akcentuacijski oz. naglasni sistem, ki temelji na sistemu naglašeni in nenaglašeni zlogov (kamor sodi verzifikacija v večini modernih evropskih jezikov, med drugim tudi v angleščini in nemščini). Kljub skupnemu akcentuacijskemu temelju pa se slovenski verz razlikuje tudi od angleškega verza: v prevladujočem delu tradicionalne angleške poezije (recimo pri tradicionalni "angleški" oz. "škotski" baladi) "šteje" le število naglašeni zlogov, medtem ko je število nenaglašeni zlogov

lahko poljubno, slovenski verz pa temelji na obeh principih – tako na sistemu naglasov kot na številu zlogov (vštevši tudi nenaglašene), čemur pravimo silabotonični verz. Ritem slovenskega verza torej nastaja kot rezultanta dveh principov, osnovnega akcentuacijskega (toničnega) in spremljevalnega silabičnega.

Po svoji naravi je slovenski verz še najbližji nemškemu verzuz, kakor se je uveljavil po Opitzovi reformi nemškega pesniškega jezika v prvi polovici 17. stoletja.<sup>1</sup>

Osnovni ritmični problem slovenskega aleksandrinca izhaja iz temeljne razlike med silabičnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. Silabični sistem apriorno določa stalne naglase na koncu verza ter na koncu polstih (hemistiche) kot sestavnega segmenta verza (pri klasičnem aleksandrincu s središčno cezuro sta stalna naglasa na 6. in 12. zlogu, pri "romantičnem" aleksandrincu z dvema cezurama pa so stalni naglasi na 4., 8. in 12. zlogu); vsi drugi naglasi so premični in torej svobodni. Praviloma ima poleg stalnega naglasa vsak segment verza (polstih) še en premični, svobodni, "ritmični" naglas, oba naglasa – stalni in ritmični – pa se večinoma ujemata s pomenskimi poudarki. Ritem francoskega verza je torej v veliki meri svoboden, njegova svoboda pa nedvomno izhaja iz potrebe po vzpostavitvi ravnovesja med stalnimi, fiksnimi, rigidnimi strukturami verza, kakršna sta verzni konec (klavzula) in cezura, ter živim utripom besedne materije.

Ker temelji slovenski verz na sistemu naglasov, se moramo ob prenašanju aleksandrinca v slovenščino vselej odločiti za določen obrazec naglašanih in nenaglašanih zlogov. Z drugimi besedami: odločiti se moramo za določeno vrsto stopice oz. za določen metrum, ne glede na to, da ga nato pogosto v imenu živega ritma kršimo. Prav na tej ravni se soočamo z največjimi težavami pri poslovenitvi aleksandrinca.

Če sprejmemo osnovno definicijo, da ima aleksandrinec 12 zlogov, potem imamo v slovenščini na izbiro nekaj osnovnih metričnih obrazcev, s katerimi lahko izvirno silabično strukturo "ponašimo". Predvsem gre seveda za jamb in trohej.

Ker so pri jambu (◡ -) naglasi na sodih zlogih (2., 4., 6., 8., 10., 12. itn.), je jambski aleksandrinec v slovenščini najbolj primeren za to, da pričara ritmično strukturo francoskega izvirnika, saj je z jambom mogoče realizirati oba stalna naglasa – pred središčno cezuro (6. zlog) in na koncu verza (12. zlog); jambski verz se imenitno poda tudi "romantičnemu" aleksandrincu z dvema cezurama (po 4. in 8. zlogu). Te pozitivne lastnosti jamskega aleksandrinca v slovenščini pa bi ob spoštovanju pravila izosilabičnosti (enakega števila zlogov v zaporedju verzov) imele za posledico tudi negativno ritmično lastnost: jambski ritem s sodim številom zlogov bi zahteval izključno moške rime, kar je sprejemljivo le pri krajših pesniških besedilih, pri daljših pa bi delovalo trdo in monotono, se pravi kakofonično in ubijajoče.

To pomeni, da se kar sam od sebe kot možnost ponuja trohejski meter (- ◡), ki sicer ne omogoča vzpostavitve stalnih naglasov na istih mestih kot v francoskem aleksandrincu, saj so

naglasna mesta na lihih zlogih (1., 3., 5., 7., 9. in 11.). Pač pa trohej – ob spoštovanju principa izosilabičnosti – pri dvanajstzložni sestavi aleksandrinca omogoča same ženske rime, ki zaradi ujemanja večjega števila glasov učinkujejo lepše in bogateje. Vendar se vprašanje ponovno zastavi pri daljših pesniških besedilih (in aleksandrinec je oblika, značilna prav za daljša besedila – epe in pesnitve): v slovenščini se je pri daljših pesmih skoraj nemogoče izogniti moškim rimam, pa tudi razloga ni za to – če nam jezik ponuja ritmično raznovrstnost z menjavanjem ženskih in moških rim, je to možnost treba tudi izrabiti. Navsezadnje: če francoski aleksandrinec in sploh vsa francoska klasična poezija temelji na obveznem alterniranju moških in ženskih rim (čeprav je "ženska" rima pri njih drugačna), moramo to pravilo "posneti" tudi v slovenskem verzju. To pa za sabo potegne spremembo števila zlogov v slovenskem aleksandrinu – s sodega števila zlogov preidemo k lihemu.

Če pa se pri trohejskem ritmu vsiljuje kombinacija moške rime in lihega števila zlogov, se zastavlja vprašanje, ali naj izvorni aleksandrinec "skrajšamo" ali "podaljšamo" za en zlog: koliko zlogov naj ima tovrstni, "moški" aleksandrinec – 11 ali 13? Po občutku pisca pričujoče študije je kataleksa (okrajšava zadnje stopice za nenaglašeni zlog) s stališča zvočne učinkovitosti "lepša", primernejša kot podaljšanje zadnje stopice za dodaten naglašeni zlog. Vendar sta načelno možni obe varianti moških rim pri trohejskem ritmu.

Doslej smo obdelali možnost slovenskega aleksandrinca z dvozložnima stopicama – jambom in trohejem. Kako pa je s trizložnimi stopicami?

Kakor bomo videli v poglavju o zgodovinskem razvoju aleksandrinca v slovenski poeziji in prevodni literaturi, se je v našem jeziku uveljavil le aleksandrinec, temelječ na dvozložnih stopicah. Mar to pomeni, da trizložne stopice predstavljajo zgolj teoretično možnost za ritem slovenskega aleksandrinca? Ali je sploh smiselno analizirati ritmične možnosti, ki v literarni praksi niso realizirane?

Podrobnejši pregled slovenske poezije bi pokazal, da poznamo tudi različne ritmične variante dvanajstzložnih verzov, ki jih pa nihče nikoli ni označil kot aleksandrinec, ker smo pač navajeni, da slovenski aleksandrinec temelji na dvozložnih stopicah. Naj bo piscu pričujoče študije dovoljeno citirati lastne verze, uvodno kvartino soneta *Tovornjak metafor* in zaključno vrstico repatega soneta *Nikoli*:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 U - U U - U U - U U - U

Metafora je jezikovna oblika,  
 ki stihе navda s čarovnijo mladosti.  
 Metafora, materni jezik Skrivnosti,  
 stori, da beseda zadihā kot slika.<sup>2</sup>

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 U - U U - U U - U U - U

Nikoli, nikoli, nikoli, nikoli.<sup>3</sup>

Ritem obeh primerov torej temelji na amfibraški stopici (U - U). V francoski poeziji in dramatici lahko najdemo obilo

aleksandrincev z enako ritmično sestavo. Oba citirana slovenska primera se ujemata s klasično definicijo francoskega aleksandrinca kot tetrametra. In vendar za slovenska ušesa ti verzji ne učinkujejo kot aleksandrinci, ampak zgolj kot dvanajstzložni verzji. Zato ostaja vprašanje o njihovi formalni identiteti odprto.

Daktilski meter (- ∪ ∪) bi pri dvanajstih zlogih pomenil štiri-stopični akatalektični verz in bi v tem smislu ustrezal štiridelni naravi "klasičnega" aleksandrinca, ki so ga zato imenovali tudi "tetrameter", saj je poleg dveh stalnih naglasov na koncu polstihha in celotnega verza imel še dva premična naglasa, skupaj torej štiri ritmične enote. Vendar v tem primeru, kakor že pri trohejskem aleksandrincu, nikakor ne moremo naglasiti 6. zloga, se pravi, da nikakor ne moremo ustvariti središčne cezure. Pač pa daktilski aleksandrincev postavlja naglase na 1., 4., 7. in 10. zlog, pri čemer je na ravni cezure važen 4. zlog, po katerem ritmični tok ustavi prva cezura v "romantičnem" aleksandrincu; druge cezure (po 8. zlogu) tudi tukaj ne bi mogli ustvariti.

Amfibrah (∪ - ∪) prav tako ustreza štiridelni strukturi francoskega aleksandrinca v smislu tetrametra; vendar se srečamo z istim ritmičnim problemom - naglasna mesta (2., 5., 8. in 11. zlog) ne omogočajo vzpostavitev središčne cezure, ampak le drugo cezuro "romantičnega" aleksandrinca (po 8. zlogu).

Med trizložnimi stopicami bi le anapest (∪ ∪ -) omogočal središčno cezuro in stalni naglas na zadnjem zlogu, saj so pri tem metru naglašeni 3., 6., 9. in 12. zlog. "Romantičnega" aleksandrinca s cezurama po 4. in 8. zlogu z anapestom že a priori ni mogoče narediti, tako da je v tem smislu anapest manj primeren od jamba. Razen tega se pri anapestu v slovensščini srečamo z načelnim problemom relativno majhnega števila besed, ki bi imele anapestni ritem; čeprav se meje stopic pogosto ne ujemajo z medbesednimi mejami, omejen slovar besed v določenem ritmu bistveno otežkoča pesnjenje v tem ritmu.

Torej se dajo cezure (tako središčna, po 6. zlogu, kot "romantični", po 4. in 8. zlogu) v slovensščini ustvariti le z jambskim ritmom, ki pa - kot rečeno - po drugi strani ni primeren, ker vsiljuje izključno moške rime.

Cezur torej v slovenskem aleksandrincu ni mogoče fingirati. In sploh se je treba vprašati, ali so cezure v slovenskem verzu možne in nujne. Romanski verz potrebuje cezure zaradi tega, da bi ritmično svobodo silabičnega sistema strukturno utrdil s stalnimi naglasnimi mesti. V akcentuacijskem verzu pa imamo povsem drugačno ritmično strukturo - sistem iktičnih (naglasnih) mest: pri jambu 2, 4, 6, 8, 10, 12 itn., pri troheju 1, 3, 5, 7, 9, 11 itn., pri daktilu 1, 4, 7, 10 itn., pri amfibrahu 2, 5, 8, 11 itn., pri anapestu pa 3, 6, 9, 12 itn. Ta iktična mesta lahko z naglasi realiziramo ali ne; nerealizacija iktičnih mest (če na krepke pozicije postavimo šibke zloge) bistveno prispeva k ritmični raznovrstnosti naše poezije. Pač pa naglas na mestu, ki ni predvideno za krepko pozicijo, ustvarja pri pesmih v vezani besedi kakofoničen vtis (ki pa ga je tudi mogoče zavestno uporabiti za doseg določenih zvočnih in pomenskih učinkov). Ker ima torej naš verz že vnaprej določena naglasna mesta, ga je



povsem neprimerno obremenjevati še s sistemom cezur, saj bi bile zaradi stalnih iktičnih mest skoraj neslišne. V slovenščini torej načelno slišimo le cezure, ki so dodatno zaznamovane s pomenskim poudarkom in sintaktičnim premorom.

O tem, da slovenska poezija ne čuti organske potrebe po sistemu cezur, po svoje priča že struktura najbolj priljubljenega verza – endecasillaba, jambskega oz. "laškega" enajsterca.

Sam princip akcentuacijskega verza bistveno drugače regulira tudi vprašanje enjambementa, verzne prestopa, prekoračitve stavka čez mejo verza. V klasični poeziji se je namreč verz ponavadi ujemal s sintaktično enoto, zato je bil zaključen z močnim stalnim naglasom na koncu, ki mu je sledila pavza. Kot stavčni prestop iz verza v verz je enjambement v obdobju klasicistične normativne poetike večinoma veljal za prestop, prekršek, saj je slabil moč rime in stalnega naglasa na koncu verza.

Pri tej problematiki so bistvene različne zakonitosti naglaševanja besed v obeh jezikih. V francoskem verzu je že zaradi oksitonične narave jezika zadnji zlog zmeraj naglašen, razen pri ženskih klavzulah, ki jih zaključuje *nemí e*. Drugačna naglasna narava slovenskega jezika, ki poleg oksitona pozna tudi bariton v različnih variantah (paroksiton, proparoksiton itn.), omogoča ritmično bogastvo slovenskega verza: tako v verzni klavzuli zadnji naglas lahko zasede različne pozicije – zadnji, predzadnji ali predpredzadnji zlog, v nekaterih, sicer redkih primerih pa sega celo globlje v notranjost besed (npr. veverica, Severnica).

Tudi v slovenskem verzu je zadnji naglas pomembnejši od prejšnjih naglasov, saj ritmično in evfonično zaključuje verz, vendar je kljub temu strukturalno manj obremenjen kot zadnji naglas v francoskem verzu: le-ta mora namreč skupaj z naglasom pred cezuro ritmično "nositi" težo celotnega francoskega verza, ne da bi mu pri tem pomagali drugi stalni naglasi, ki jih je v slovenskem verzu več. Za slovenski verz bi sicer težko trdili, da ima stalne naglase v smislu francoskega verza, saj temelji na mreži iktičnih (naglasnih) mest, ki jih je mogoče realizirati ali ne. Čeprav vse statistične analize slovenskega verza kažejo, da je odstotek realizacije zadnjega naglasa v verzu višji kot odstotek realizacije prejšnjih naglasov, kar je zaradi strateške pomembnosti verzne klavzule logično, slovenska verzifikacija le omogoča tudi ritmične variante, v katerih zadnji ikt ni realiziran ali pa je realiziran le s stranskim, ne z glavnim naglasom, npr. v razširjeni moški rimi, kjer gre za zvočni stik moške (oksitonične) in tekoče (proparoksitonične) klavzule ali celo dveh tekočih (daktilskih) klavzul.

Iz dejstva, da je v francoskem verzu zadnji, stalni naglas zaradi večje ritmične obremenitve pomembnejši kot zadnji naglas v slovenskem verzu, bi se morda dalo sklepati, da slovenski verz lažje prenese enjambement kakor francoski, kjer kršitev pavze na koncu verza ruši enega izmed dveh ritmičnih temeljev silabičnega verza. To bi lahko grafično ponazorili na naslednji način (X = stalni naglas v francoskem verzu oz. naglasno mesto v slovenskem,  $\wedge$  = cezura,  $\wedge\wedge$  = pavza na koncu verza):

francoski aleksandrinec:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
----- ^ ----- ^^  
                  x                  x

slovenski jambski aleksandrinec:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
----- ^ ----- ^^  
  x  x  x  x  x  x

Pri enjambementu je francoski verz resno destabiliziran, saj mu preostane zgolj en sam "oporni steber" (naglas pred cezuro), slovenski verz pa je ritmično še zmeraj trden, saj mu preostanejo druga naglasna mesta:

francoski aleksandrinec z enjambementom:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
----- ^ -----  
                  x

slovenski jambski aleksandrinec z enjambementom:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
----- ^ -----  
  x  x  x  x  x  (x)

Pač pa enjambement tudi v slovenščini praviloma zabriše rimo, tako kot v francoščini. Strukturno podoben ritmični problem (ki pa ni obremenjen z dimenzijo cvfonije) predstavlja v francoskem verzu enjambement, ki prestopa mejo polstíha in s tem ruši cezuro - t. i. rejet. Tudi v tem primeru bi lahko naredili enak grafični preizkus. Če cezura v francoskem aleksandrincu odpade zaradi odsotnosti stalnega naglasa na 6. zlogu, dobimo ritmično strukturo, ki temelji zgolj na cnem samem oporniku - stalnem naglasu na koncu verza:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
-----  
  x

Slovenski aleksandrinec brez središčne cezure je enako trden, saj ima cezura le sintaktično-pomensko funkcijo, njena prisotnost ali odsotnost pa ne vpliva bistveno na sam ritem akcentuacijskega verza:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
-----  
  x  x  x  x  x  x

Povedano s prisposodob: zlom ene noge je resen problem za dvonožna bitja ter malce lažji problem za šesteronožna bitja.

Če pa spoštujemo pravilo obveznega alterniranja moških in ženskih rim, se moramo v slovenskem verzu izneveriti pravilu izosilabičnosti. Menjavanje moških in ženskih rim v slovenskem aleksandrincu ima za posledico ritmične motnje. Pri trohejskem ritmu pride po moški rimi, se pravi po naglasu na koncu verza, do trka dveh naglasov, zadnjega, rimanega naglasa in prvega

naglasa v naslednji vrstici. Et vice versa: pri jamskem ritmu pride po ženski rimi, se pravi po zadnjem nenaglašenem zlogu na koncu verza, do ritmične luknje, ki jo tvori stik dveh nenaglašenih zlogov, tj. zadnjega zloga v verzu in prvega zloga v naslednji vrstici: vendar za slovensko uho tovrstna podvojitvev nenaglašenih zlogov ne zveni kakofonično, saj smo je vajeni iz endecasillaba – jamskega enajsterca, ki je najbolj razširjen verz v slovenski poeziji.

Pri trku dveh naglašenih zlogov v trohejskem ritmu se kot izhod odpira možnost spremembe trohejskega ritma v jamskega, kar bi grafično lahko ponazorili takole:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	trohej-12 zlogov
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	ženska rima
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(u -)	-	trohej-11(13) zlogov
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(u -)	-	moška rima
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	-	prestop v jamb
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	-	12 zlogov – moška rima
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(- u)	jamb-11(13) zlogov
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(- u)	ženska rima
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	prestop v trohej
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	12 zlogov-ženska rima

Šibka točka tovrstne skrbi za tekoč ritmični prestop iz verza v verz sta spreminjanje verznege metra in števila zlogov. Po drugi strani: če se odločimo za spoštovanje alterniranja rim brez spreminjanja metra, se v slovenskem verzu neizogibno zapletemo v ritmične težave, ki nastopajo na meji med verzima dvojicama, med koncem drugega moškega ali ženskega verza in začetkom naslednjega verza nasprotnega "spola".

Ritem se še bolj zaplete, če uporabljamo daktilske (tekoče) rime, kjer se na koncu verza po naglašenem zlogu pojavita še dva nenaglašena. Vendar pa daktilska rima v verzu deluje tako kot moška rima brez naglasa na zadnjem zlogu (contradictio in adiecto), se pravi kot nerealizirano iktično mesto: rimanje dveh daktilskih ali moških rim je možno nadomestiti s kombiniranjem obeh – daktilske besede z naglasom na predpredzadnjem zlogu in "moške" besede z naglasom na zadnjem zlogu, recimo:

Da! Véliko vodovje, polno blaznosti,  
Ti levja koža, plašč, preluknjan do kosti...<sup>4</sup>

Ta dva verza iz predzadnje kitice Valéryjevega *Morskega pokopališča* (v prevodu Borisa A. Novaka) sicer nista povezana s čisto rimo, ker se naglasa ne ujemata oz. je besedni ritem različen, kljub temu pa gre za zvočni stik, ki temelji na možnosti ritmične zamenjave, medsebojnega nadomeščanja moških in daktilskih rim. V konkretnem primeru je ta simulacija rime še dodatno okrepljena s popolnim foničnim ujemanjem besednih končnic (blaznosti – kosti). Kot smo že omenili v zvezi z angleškim in nemškim aleksandrincem, kjer smo srečali enak ritmično-evfonični fenomen, gre za zvočni stik, ki je v slovenski literarni vedi znan kot razširjena (tudi: nepopolna) moška rima, glede na ritmični ustroj tega zvočnega stika (stikanje glavnega

in stranskega naglasa ali celo stikanje zgolj stranskih naglasov) pa Boris Merhar uporablja tudi izraza polpoudarna ali dvopoudarna moška rima. Tovrstni zvočni stik je pomembna ritmična možnost slovenskega verza od ljudske poezije prek Prešerna do moderne lirike, npr. Strniše, ki ga je obilno in mojstrsko uporabljal.

Iz analize problemov ob prenašanju francoskega aleksandrinca v slovenski jezik lahko povzamemo splošni sklep o razliki med silabičnim romanskim verzifikacijskim sistemom in akcentuacijskim oz. točneje – silabotoničnim slovenskim: prevod ali prenos pesniških oblik iz francoščine in sploh iz romanskih jezikov v slovenščino zahteva torej strožji ritem kakor v originalu – ritem, ki se mora vsaj v načelu (ne glede na poznejša praktična kršenja norme) držati določenih metričnih obrazcev, če naj pesem v slovenščini zaživi s podobnim ritmičnim učinkom kakor v izvirniku. Mehaničen prenos ritma francoskega izvirnika v slovenščino bi naredil silo ne le naravi slovenskega verza, temveč bi kljub zvestobi ustvaril tudi napačno, dobesedno neritmično podobo o ritmu francoskega originala. Popolna ritmična zvestoba slovenskega verza francoskemu izvirniku je torej nemogoča, saj jo izključuje prav razlika med silabičnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. V slovenščini je torej treba najti model pesniškega jezika, ki z drugačnim ritmom ustvarja približno podoben estetski učinek kakor ritem francoskega originala. Paradoksalno, a resnično: ritmično elastični romanski verzi zahtevajo v slovenščini metrično strogost, če hočemo, da lepota francoskih pesmi zaživi v našem jeziku.

Po drugi strani je slovenski aleksandrinec na silabični ravni bistveno bolj razvezan kot originalni francoski aleksandrinec, saj različne možnosti kombiniranja rim terjajo spreminjanje ritma (kar je W. J. W. Koster poimenoval metaritmija<sup>5</sup>) in spreminjanje števila zlogov v verzu. Vendar problem ni tako hud, kot se utegne zdeti na prvi pogled, saj je očitno, da to vprašanje ni povsem razjasnjeno niti v francoski pesniški praksi ter literarni vedi in zgodovini.

Analiza ritmičnih težav ob prenašanju aleksandrinca v slovenščino nam edina lahko razloži literarnozgodovinsko dejstvo, da se aleksandrinec ni nikoli zares "prijel" v slovenski poeziji, čeprav se je pri nas – s stališča naše literarne zgodovine – prvič pojavil razmeroma zgodaj, ob koncu 18. stoletja, in so prvi resni poskusi umetn(išk)e slovenske verzifikacije vezani prav nanj.

## **2. Zgodovinski razvoj in tipi aleksandrinca v slovenščini**

### **2. A. Aleksandrinec v slovenski poeziji**

V relativno kratkem obdobju, v zadnji tretjini 18. in v prvi polovici 19. stoletja, je slovenski verz prehodil dolgo pot od okornosti in anonimnosti do visokega umetniškega izraza. Če upoštevamo dejstvo, da je po nekaterih pričevanjih v času izida Pohlinove *Krajske gramatike*, okoli l. 1768, komaj ducat Slovencev sploh karkoli napisalo v maternem jeziku, se zavemo vse dramatične moči tega pesniškega izbruha in zgodovinske

vloge, ki jo je poezija odigrala za ohranitev slovenskega jezika kot nosilca narodnostne identitete.

V tem času se bliskovito izmenjujejo sila različni tipi verzifikacije.

Marko Pohlin je v predgovoru h *Krajnski gramatiki* predlagal kvantitativno verzifikacijo, ki se pa zaradi akcentuacijske narave slovenskega verza ni "prijela".

Naslednja, bistvena stopnja v razvoju slovenske verzifikacije so *Ptsanice*. V njih objavljeni poskusi z antičnimi pesniškimi oblikami (heksametrom, elegičnim distihom in sapfiško kitico) se niso najbolje obnesli. Obenem pa se je prav v *Ptsanicah* zgodil ključni prelom med kvantitativno in akcentuacijsko (točneje: silabotonično) verzifikacijo, saj velik del objavljenih pesmi tendira k akcentuacijski gradnji verza. Gre predvsem za pesniška besedila Janeza Damascena Deva, ki je posnemal nemško verzifikacijo, ter za del pesmi Valentina Vodnika; mladi Vodnik se je namreč še zgledoval po kvantitativnih načelih in antičnih pesniških oblikah ter je šele pozneje prevzel akcentuacijsko (silabotonično) verzifikacijo.

Zois je v pismu Vodniku z dne 4. avgusta 1795 priporočal akcentuacijski verzifikacijski princip (kljub rabi nekaterih pojmov, ki so značilni za kvantitativni sistem):

Ker ne vemo ničesar o glasbenih sistemih Grkov in Latincev, bi bilo zelo odveč, ko bi spravljali pesništvo živih evropskih jezikov na natezalnico prozodije. Po akcentuacijskem sistemu se popolnoma pognoti tudi naš današnji glasbeni sistem.<sup>6</sup>

Prešeren je sledil in do konca izpeljal osnovno odločitev predhodnikov za akcentuacijsko verzifikacijo, čeprav lahko v njegovi verzni tehniki z osuplostjo in občudovanjem opazimo tudi rahlo sled kvantitativnega sistema: Prešeren namreč glavne naglase večinoma postavlja na dolge vokale, pri razširjenih moških rimah pa skoraj redno stranski naglas, ki je že po naravi kratek, rima z glavnim naglasom, ki je prav tako kratek (npr. *déklicà - prišlà*). Skrb za dolžino in kračino vokalov ter eo ipso za kvantiteto zlogov je seveda le stranska, sekundarna verzifikacijska tehnika, ki spremlja osrednje akcentuacijsko načelo. Po drugi strani Prešeren zavrže verzifikacijo *Ptsanic*, vključno z aleksandrincem, ter za svoj osnovni verz in pesniški izraz prevzame italijanski endecasillabo, s tem pa v akcentuacijski ("tonični") slovenski verzifikaciji dokončno uveljavi silabotonični princip.

In čeprav se pri Prešernu aleksandrincev pojavlja le v nekaterih *Zabavljivih napsih*, je ta verz očitno odigral bistveno, inicialno vlogo pri formiranju slovenskega verzne sistema, saj je zgodovinski prehod na akcentuacijsko (silabotonično) verzifikacijo povezan prav z aleksandrincem, kakor ga je v slovenščino prenesel Janez Damascen Dev.

Lino Legiša je takole statistično obdelal in vsebinsko analiziral aleksandrincev v *Ptsanicah*:

Najbolj pogosti so v *Ptsanicah* aleksandrinci, saj jih je Dev zložil 1119, kar je več kot tretjina vsch (3187) verzov v štirih zbornikih. Od tega je (jamskih) dvanajstercev (tj. z moškim sklepom) 569, tri-

najstercev (z ženskim sklepom) pa 550. Zaradi dolgoti je bil aleksandrinec pripraven za zložno, lahko tudi razvneto, dramatično obravnavo. Na splošno se vrsti brez presledka, le včasih ločen v kitice po štiri vrstice, saj je že tako vsaka skupina vezana v dvojico rim. Največ jih je z zapovrstjem po dva trinajsterca in dva dvanajsterca, nekajkrat prestopno daljša in krajša vrstica, včasih si sledijo tudi sami dvanajsterci. V epigramu se dobi tudi zveza dveh dvanajstercev z dvema šesterceca, tj. z razpolovljenim tretjim, pa še nekaj bolj ali manj domiselnih rešitev. Zapovrstje ženskih in moških dvojic je rabljeno tako za moralno premišljevanje kakor za veselo snov. Tudi prestopni aleksandrinci s šibkim in krepkim sklepom niso omejeni na elegijsko vsebino (npr. *Vesele krajskih modric*, *Pogovor med Špelo in Meto* v drugem letniku). Sami dvanajsterci pa so lahko za sentenčno snov, pa tudi za pripovedno poročilo (v *Pisanicah* IV o prihodu ruskega vojvode).

Večina aleksandrincev ima za glavno zarezo moško po šestem zlogu (kar je bilo pravilo tudi pri Francozih in Nemcih). Nekaj je tudi ženskih po petem zlogu (...), kar večja razgibanost tega v baroku vodilnega, pa po sočasni sodbi k enoličnosti se nagibajočega verza.<sup>7</sup>

V citiranem odlomku Legiša uporablja že od antike uveljavljeno terminološko delitev na t. i. moške in ženske zareze (cezure): moška cezura nastopi po dolgem (v akcentuacijskem sistemu: naglašenem) zlogu, ženska pa po kratkem (nenaglašenem) zlogu. Ta delitev cezur je torej vzporedna delitvi rim na moške (naglas na zadnjem zlogu) in ženske (naglas na predzadnjem zlogu).

Kot je razvidno iz strnjenegega Legiševega opisa, so pesniki *Pisanic* prevzeli ritmična pravila nemškega aleksandrincea, tako da moški verzi štejejo po 12, ženski pa po 13 zlogov. Osnovni metrični tloris je jamb, kar je v skladu z ritmičnimi zahtevami slovenskega verza, najbrž pa so pesniki *Pisanic* jambški meter pri aleksandrincu sprejeli tudi pod vplivom nemške rabe in Opitzovih verzifikacijskih pravil. Kljub razliki med nemškim in slovenskim jezikom se nemški in slovenski verz ujemata ne le po osnovni akcentuacijski naravi, temveč tudi v vrsti ritmičnih posebnosti, npr. v razširjeni moški rimi. Slovensko verzologijo čaka temeljito primerjalno raziskovanje tega nenavadnega dejstva: treba bo namreč ugotoviti, v kolikšni meri so te posebnosti značilne že za slovensko ljudsko poezijo, v kolikšni meri pa gre za vpliv nemške verzifikacije zaradi dolgega obdobja skupnega življenja, ko je slovenska književnost sprejemala bistvene impulze iz nemškega kulturnega prostora.

Najbolj natančno analizo *Pisanic* je opravil Jože Koruza v svoji doktorski disertaciji z naslovom *Značaj pesniškega zbornika "Pisanice od lepeh umetnost"* (1977). V poglavju *Literarna fizilogomija prvega zvezka Pisanic* je analiziral tudi bistveno razliko med Pohlino, Miheličevo in Vodnikovo verzifikacijo na eni strani ter Devovo na drugi strani: medtem ko prvi trije uporabljajo antične pesniške oblike in poskušajo slovenski verz nategniti na kopito kvantitativnih prozodičnih pravil, Dev dosledno uporablja baročno klasicistični aleksandrinec, ki ga "oblikuje po nemškem vzorcu silabotonične adaptacije". Ob zglednih in domiselnih rešitvah srečamo pri njem tudi nekatere nerodnosti, ki jih Koruza razlaga na naslednji način:

Odstope od sicer dovolj razvidne silabotonične metrične sheme si moramo najbrž razlagati z naslonitvijo na tradicijo petju namenjene slovenske verzifikacije, tako cerkvene kakor posvetne, ki je zaradi glasbenega ritma dopuščala metrično svobodnejša besedila in s tem naglaševanje besed mimo naravnega naglasa po zahtevah glasbeno določene metrične sheme. Malo je namreč verjetno, da bi se Dev zgledoval pri silabičnem verznem sistemu; v bližnji italijanski verzifikaciji je bil aleksandrincev izjema, neposreden vpliv francoske poezije pa je skoraj izključen.

Koruza ugotavlja, da je na Deva odločilno vplival način dunajskega nemškega pesnjenja v času študija, v petdesetih in prvi polovici šestdesetih let 18. stoletja, ko je aleksandrincev prevladoval kot osrednji pesniški izraz v nemško govorečih deželah. Obenem Koruza previdno razgrne tudi možnost, da se je Dev poskušal navezati na kvantitativno gradnjo verza, pri čemer naj bi ga sama pesniška praksa, utemeljena na naravi slovenskega jezika, zapeljala stran od kvantitativnega načela v akcentuacijske in celo silabotonične rešitve:

Več osnove je za ugibanje, da bi tudi Dev pod vplivom šolske novolatinske metrike in Pohlinovih pravil upošteval resnične ali namišljene dolžine namesto naglasov, da bi torej tudi on pesnil v kvantitativnem verznem sistemu. Verjetno tudi on ni teoretično ločeval kvalitete od kvantitete zlogov, saj je še več kakor desetletje pozneje Blaž Kumerdej baziral svojo metriko na kvantitativnih temeljih in izdeloval obširna prozodična pravila za slovenščino; toda tudi Kumerdej, ki ni bil sam pesnik, je prišel do spoznanja, da so umetne (pozicijske) dolžine v slovenskem jeziku nezaznavne, iz česar lahko sklepamo, da je njegova metrika temeljila na dolgo naglašanih zlogih. Očitno je nekako podobno pojmoval metriko že poprej Dev, seveda ne teoretično, marveč praktično kot slovenski verzifikator. Če še sprejmemo podmeno, da je pred ali vzporedno s posvetnim pesnjenjem imel že dokajšnje izkušnje s cerkveno verzifikacijo, je njegov teoretično sicer neizčistični, vendar praktično dosledni silabotonizem povsem razumljiv. (...) Pohlinova metrika, prikrojena po šolski novolatinski poetiki in čeških vzorcih, ni mogla več preusmeriti sicer izredno dojemljivega Deva. Posledica pa je bila izrazita metrična drugačnost Pohlinove pesniške šole od Devove verzifikacije."

Poleg akcentuacijskega ritma je Dev uveljavil tudi bistveno drugačen odnos do rime kakor Pohlina in njegova šola. Ker se je Pohlina naslonil na antično verzifikacijo, mu je bila rima tuja. Antična poetika je bila namreč utemeljena na bogastvu ritmov, zato ni čutila potrebe po rimi; stari Grki in Rimljani so sicer poznali ustrezen zvočni stik, ki so ga imenovali homoiotéleuton (s podobnim koncem), vendar ga niso uporabljali v poeziji, temveč le v retoriki, na koncu govorniških period, kot retorično figuro.

Pri Devu pa rima ni le retorični okras, temveč bistveni element verzne klavzule, ki opravlja strateško funkcijo v strukturi verza. Glede zaporedja rim v aleksandrincih Dev prevzame nemško rabo, ki smo jo že omenili: zaporedno rimane verzne dvojice imajo značaj "heroičnih aleksandrincev", "junaške mere", se pravi, da ustrezajo epski poeziji; četverostišja s prestopno žensko in moško rimo pa veljajo kot nadomestek elegičnega distiha. Primer "junaških aleksandrincev" je Devova pesem *Vesele*

*krajskeh Modric na prhod njeH Belina* iz II. zvezka *Pisanic* (1780), od koder navajamo naslednji odlomek (ŽR = ženska rima, MR = moška rima, ritmične oznake pa veljajo le za prvi in zadnji verz):

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13
u	-	u	-	u	-	/	u	-	?	?	u	-	u
Nevšečna noč je preč. / Temé morjo bejžati,													ŽR
mlad dan respoče se, / nebu začne smejati													ŽR
veséle jasnu nam: / danica se sviti,													MR
vse, kar je blu mrtvú, / na novu oživi. <sup>9</sup>													MR
-	u	u	-	u	-	/	u	-	u	u	u	-	-
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13

Dev se torej natančno drži nemške sheme aleksandrinca, ki ima očitno tudi širšo veljavo in predstavlja osnovni ritmični tloris aleksandrinca v jezikih z akcentuacijskim verznim sistemom. Obenem ga spoštovanje metrične sheme zapelje v nerodnosti, ki v primeru naravne izgovarjave zahtevajo nemetrični naglas (npr. v 1. verz: temè mór'jo), v primeru spoštovanja metra pa nenaraven naglas (temè mor'jó).

Aleksandrinca s prestopnimi rímami, ki veljajo kot nadomestek elegičnega distiha, si lahko ogledamo na primeru Devove pesmi *Sodne dan enega pijanca* iz III. zvezka *Pisanic* (1781); navajamo le začetek:

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13
u	-	u	u	u	-	/	u	-	u	u	u	-	u
Us zmamlen Pitovin / prpuha z oštarije													ŽR
prov poznu v noč damu, / on sam ne ve koku.													MR
On trka, on hlasta / na dure, on upije,													ŽR
de zdajci mu odpret / ima pridti kedú. <sup>10</sup>													MR
u	-	u	u	u	-	/	u	-	?	?	u	-	-
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13

V zadnjem verzú ponovno srečamo problem nenaravnega naglasa (pridti) v primeru upoštevanja metrične sheme.

Kot smo že omenili, je Prešeren povzel rabo aleksandrinca pod vplivom nemške poezije, in sicer epigramatske pesniške oblike, ki je bila močno priljubljena v baroku in razsvetljenstvu in jo Nemci imenujejo "Sinngedicht": gre večinoma za distihe, pisane v aleksandrinskih verzih z zaporednimi rímami, ki so zaradi potrebe po ritmični in pomenski zašpičenosti poante najpogosteje moške, čeprav srečamo tudi ženske. V Prešernovem opusu zasledimo nekaj tovrstnih distihov. Epigram iz cikla *Zabavljivi napisi* z naslovom *Pred pevcu, poleg homeopatu* ima jambski ritem, moško klavzulo in torej 12 zlogov, odlikuje se pa tudi s središčno cezuro:

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12
u	-	u	-	u	u	/	-	u	u	u	-	-
Popréd si pevec bil, / zdaj si homeopát;												
popréd si časa bil, / zdaj si življenja tat.												
u	-	u	-	u	u	/	-	u	u	-	u	-
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12

Dejstvo, da je v pomenskem kontekstu tega epigrama enozložnica "zdaj" naglašena, spreminja jambski ritem začetka



drugega polstiha. Vendar tu ne gre za pravo kršenje metrične sheme, temveč za metaritmijo oziroma t. i. trohejsko inverzijo, ki je v okvirih jambskega ritma na začetku verza dovoljena – močna cezura v obeh citiranih aleksandrincih pa deluje kot začetek verza.

Sicer pa je večina Prešernovih aleksandrincev zgrajenih na ženski klavzuli; tak je že uvodni distih k *Zabavljivim napisom*, ki predstavlja prepesnitev latinskega pregovora "Feriunt summos fulmina montes":

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

u - u - u u u - u - u - u

Naj misli, kogar bi puščice te zadele,  
da na visoki vrh / leté iz néba strele.

u u u - u - / u - u - u - u

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

Medtem ko prvi verz nima središčne cezure, je drugi verz povsem pravilno grajen aleksandrinec z žensko klavzulo – ima 13 zlogov, središčno cezuro po 6. zlogu ter metrično neoporečen jambski ritem (z enim samim nerealiziranim iktom na 2. zlogu).

Po sestavi je podoben 2. epigram tega cikla z naslovom *Vzrok nezlatega veka*, s to razliko, da je tukaj prvi verz mogoče razdeliti s središčno cezuro (po 6. zlogu), drugi verz pa ima cezuro po 8. zlogu, ki bi jo lahko imenovali "eks-centrično":

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

u - u - u - / u - u - u - u

Prišli bi že bilí / Slovencem zlati časi,

ak' klasik bil bi vsak pisar, / kdor nam kaj kvasi.

u - u u u - u - / u u u - u

1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13

Glede upoštevanja središčne cezure je najbolj zvest pravilom nemške adaptacije francoskega aleksandrincega epigram *Glosatorju*:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

u - u u u - / u - u u u - u

Se Kranjč tam košati, / vseh Kranjcev je orakelj,

že dvakrat je poslal / nam dneva polhen žakelj.

u - u u u - / u - u - u - u

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

Tudi znameniti epigram *Čudni dihur*, posvečen Čopu, ima za osnovo aleksandrinec, kar se kaže po jambskem metru in središčni cezuri po 6. zlogu, vendar je distih heterosilabičen, saj šteje prvi verz 13, drugi pa 11 zlogov:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

u - u u u - / u - u - - - u

V Ljubljani je dihur, / ki noč in dan žre knjige,

od sebe pa ne da / najmanjše fige.

u - u u - - / u - u - u

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11

Ta epigram predstavlja nazoren primer razlike med metrom in ritmom: nemetrična naglasa na 11. zlogu prvega verza in 5. zlogu drugega verza (v jambskem metru so vsi metrični naglasi

na sodih zlogih) sploh ne motita verznega ritma. Ritem je torej razsežnost, ki je po svoji umetniški logiki višja od metra, zato ga pogosto krši in presega.

Prešernov daljnosežni vpliv na megastrukturo slovenske poezije je spodmaknil tla aleksandrincu; od tedaj naprej se v izvirni slovenski pesniški tvornosti aleksandrinec ni več pojavljal kot upoštevanja vreden umetniški fenomen.

Še zmeraj pa ostane odprto vprašanje, ali je nekatere variante dvanajstzložnih verzov mogoče razumeti kot slovenske drugače aleksandrince. Naj bo piscu pričujoče študije dovoljeno še enkrat citirati lastne verze – tokrat iz pesmi *Pričevanje*, napisane v zahtevni pesniški obliki, ki se imenuje "kraljevski spev" (chant royal) in sodi v družino francoskih balad:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 - u - u - u - u - u u u u - u

Kdo je kriv za nikdar najdene grobove,  
 ki so staršem vzeli / tolke sinove?<sup>11</sup>

- u - u - u / - u u u - u  
 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Drugi med citiranima verzoma ima celo središčno cezuro, kar je dokaz več, da bi tovrsten dvanajsterec morali sprejeti kot aleksandrinec, utemeljen na trohejski metrični osnovi. In vendar mora avtor iskreno priznati, da se ob pisanju te balade ni zavedal, da piše aleksandrince, ter da je šele pozneje prišel na misel, da je te dvanajsterce mogoče razumeti tudi na tak način. To seveda pomeni, da tovrstni dvanajsterci v slovenski literarni zavesti (vsaj zaenkrat) ne živijo kot aleksandrinci.

## 2. B. Aleksandrinec v prevodni literaturi

Bolj kot v izvirni pesniški produkciji smo se Slovenci z aleksandrincom intenzivno soočali ob prevajanju francoske poezije in klasične dramatike (Racina, Corneilla in predvsem Moličra). Ritmične težave, ki smo jih na načelni ravni že razgrnili, so slovenski prevajalci reševali različno, na tri načine, ki so trije temeljni modeli aleksandrince v slovenščini:

1) prvi model sledi ritmu aleksandrince, kakor ga je Dev uveljavil v *Pisaničah* in ki pravzaprav predstavlja slovensko adaptacijo nemškega Opitzovega modela – zanj predlagam ime "pisaniški aleksandrinec";

2) drugi model zabiše izvorno podobo francoskega verza in aleksandrinec po konvenciji nadomešča z jambским endecasillabom;

3) tretji model pa je zgrajen na trohejskem ritmu, zato zanj predlagam logično ime "trohejski aleksandrinec".

### 1) Pisaniški model aleksandrince

Prvega, pisaniškega modela so se pri prevajanju poezije držali npr. Božo Vodušek, Janko Moder, Janez Menart, Andrej Capuder, Marko Crnkovič, Marko Marinčič in Slavko Kumer. Vodušek je na ta način prevedel Baudelairovo pesem *Slepcl*, od koder navajamo prvo kitico:

Duša, ne vidiš jih? / strahotni njih spreved! MR  
 Podobni lutkam so, / za smeh v svoji nemoči, ŽR  
 tuji, kot mesečni, / tesnobo zbujajoči, ŽR  
 ko kdo ve kam strmeč / merijo mračno pot.<sup>12</sup> MR

Oglejmo si ritmično podobo moškega in ženskega verza:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12  
 - u u - u u / u - u u u -

Duša, ne vidiš jih? / strahotni njih spreved! MR

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13  
 - u u - u u / u - u u u - u

tuji, kot mesečni, / tesnobo zbujajoči, ŽR

Gre torej za značilno središčno cezuro po 6. zlogu ter alterniranje moških verzov, ki imajo po 12 zlogov, z ženskimi verzi, ki imajo po 13 zlogov.

Metrični impulz je jamski, v obeh analiziranih primerih pač s trohejskim začetkom verza; tovrstna sprememba ritma (metaritmija) je v okviru jamskega verza povsem legitimna in so jo v antiki imenovali anaklaza, v novejšem času pa se je uveljavil tudi termin trohejska inverzija, ki smo ga zgoraj že omenili. Na ta način prvi dve stopici jamskega verza namesto strukture u - u - dobita strukturo - u u -, se pravi ritem horjamba.

Zanimiv je verz:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14  
 u - u - u u / u - u - u - u

Podobni lutkam so, / za smeh v svoji nemoči

V prvem polstihu je ritem čisto jamski, drugi polstih pa obsega zlog več, kot bi jih po metrični shemi ženskega verza smel imeti, in sicer zato, ker ima zadnja beseda kot sestavljena dva naglasa: nēmōč.

Ta verz je hvaležen primer tudi zaradi tega, ker Vodušek očitno šteje dvoustnični v kot poseben zlog, kar odstopa od prakse velike večine slovenskih pesnikov, ki tega glasu nimajo za zlogotvornega. Tudi pisec pričujoče študije je na podlagi lastne pesniške izkušnje prišel do spoznanja, da je v večini primerov (še posebej takrat, ko je obkrožen s konzonanti) ta glas treba upoštevati kot poseben zlog; izjema so primeri, ko se dvoustnični v glasovno stika z vokali. Čeprav naj bi bila izgovarjava tega glasu nekje vmes med u in v, v stiku s konzonanti tendira k čistemu u, v stiku z vokali pa k čistemu v.

Če po drugi strani v ritmičnem kontekstu Voduškovskega verza tega nenavadnega glasu ne bi upoštevali kot zlogotvornega, bi prišlo do trka dveh naglašanih zlogov in nemetričnega naglasa že pred koncem verza:

7 8 9 10 11 12 13  
 u - - u - u

za smeh v svoji nemoči

Uvodno Baudelairovo pesem v *Rože zla* z naslovom *Bralcu* je Andrej Capuder brezhlibno presadil v pisaniški model aleksandrinca, kar je razvidno že iz prve kitice:

Neumnost, greh, skopost / in lazenje v zablodi ŽR  
 morijo nam telo / in tarejo duha; MR  
 to ljubo slabo vest / si pasemo brez dna, MR  
 kot svoj mrčes berač, / ki mu gnusoba godi.<sup>13</sup> ŽR

Začetna verza imata naslednjo ritmično strukturo:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13  
 U - U - / U - U U U - U

Neumnost, greh, skopost / in lazenje v zablodi ŽR

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12  
 U - U U U - / U - U U U -

morijo nam telo / in tarejo duha; MR

Capuder torej spoštuje vsa pravila pisaniške (nemško-slovenske) adaptacije aleksandrinca: jambski ritem, središčno cezuro ter alterniranje moških (12 zlogov) in ženskih verzov (13 zlogov).

Janko Moder se v prevodih Molièra prav tako drži pisaniškega tipa aleksandrinca: oglejmo si začetek Molièrove komedije *Les Fâcheux* v Modrovem prevodu (*Nebodinamjhtreba*):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 U - U - U - U U U - U -

Moj Bog, pod kakšno zvezdo sem prišel na svet, 12 MR  
 da čudni znanci me morijo spet in spet! 12 MR  
 Ko da le name čaka cela jih kohorta 13 ŽR  
 in vsak dan se razvije kakšna nova sorta. 13 ŽR  
 Ne znam primerjati / ničemur tehle mor, 12 ŽR  
 ki me jih venomer / oblega tečen zbor.<sup>14</sup> 12 MR

Moder v skladu z osnovnim ritmičnim modelom spoštuje jambski metrični impulz in pravilo alterniranja moških in ženskih verzov, središčne cezure pa se pojavljajo le občasno (med citiranimi šestimi verzi dvakrat). Vendar smo že ugotovili, da v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu cezure ne morejo igrati konstitutivne vloge.

Janez Menart je z njemu lastnim obvladanjem pesniškega jezika uporabil pisaniški model za prevajanje Victorja Hugoja: prislusnimo začetku pesmi *Pokora* (*L'expiation*):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13  
 U - U - U - U U U U - U

Sneži. V poraz se zmagaja je izjalovila, ŽR  
 zdaj orol prvič je povetil smela krila. ŽR  
 O, mračni dnevi! Cesar vrača se, za njim MR  
 goreča Moskva v dalji bruha čadast dim.<sup>15</sup> MR

U - U - U - U - U - U -  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

V zadnjem obdobju je pisaniški model izbral tudi Marko Marinčič v prevodih mladostnega Claudelovega pesniškega

cikla *Verzi iz pregnanstva*; prislunhimo drugi kitici prve pesmi:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
u	-	u	u	u	-	u	-	u	u	-	u	

Vse morje, kar zlovešči veter ga požanje, ŽR  
 širjave, ki krmarju skozi dolge dni MR  
 odpirajo se veličastno pred očmi, MR  
 so proč, in proč obalne lučke, migetanje...<sup>16</sup> ŽR

u	-	u	-	u	-	u	-	u	u	-	u	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Pisaniškega modela aleksandrinca se je držal tudi Marko Crnkovič pri svojih prevodih Mallarméja, npr. pri *Herodtadi*, od koder citiramo uvodne verze, ki smo jih navedli tudi pri analizi francoskega aleksandrinca:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
u	-	u	-	u	-	/	u	-	u	u	u	-

Minula, strašnih kril / pod solznimi je vali ŽR  
 minulega vodnjaka, kjer se strah zrcali ŽR  
 v karminast kraj, ki biča mrzlo ga zlato, MR  
 Si izbrala Zora, / to heraldično pero...<sup>17</sup> MR

u	u	-	u	-	u	/	u	u	-	u	u	-
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Tudi Slavko Kumer se je pri prevajanju Mallarméja naslonil na pisaniški model aleksandrinca, kar se izraža tudi v uvodnih verzih ekloge *Favnovo popoldne*, ki smo jih v prvem delu študije citirali kot primer "rezanja" aleksandrinca v več vrstic:

Želim, da nimfe té / vekove prežive.  
 In ta njih bela  
 in voljna polt, ki je po zraku jo razvnela  
 naršena dremavost sna.

Je to zagledanost le v sanje?  
 Moj dvom, noči prastare v les zgoščeno tkanje,  
 v vejevje razpleteno jasno govori,  
 da v rožah moja žrtev čar napak slavi.<sup>18</sup>

u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Boris A. Novak je Mallarméjeve pesmi, napisane v aleksandrincah, prevedel v jamskem ritmu z zaporednimi rimami, vendar je število zlogov ponavadi povečal.<sup>19</sup>

## 2) Nadomeščanje aleksandrinca z endecasillabom

Prešeren je s svojo sonetistiko, utemeljeno na jamskem endecasillabu, ne le preprečil nadaljnji razvoj slovenskega aleksandrinca, temveč je tako globoko vplival na strukturo slovenskega verza, da je endecasillabo postal najbolj razširjen in najbolj "domač" ritmični izraz slovenske poezije. Primeren je za izražanje sila različnih občutij in sporočil, od krehke lirike trenutka prek napetih dramskih konfliktov do široke epske pripovedi. Že Isačenkova statistična analiza je pokazala, da je endecasillabo po svojem značaju tudi najbližji naravnemu govoru.

Vse te lastnosti so najbrž napeljale številne slovenske prevajalce, da so aleksandrince francoske lirike in dramske klasike prevajali z endecasillabom, ta literarna konvencija pa je drugi veliki ritmični tip presajevanja francoskega aleksandrinca v slovenščino.

Tako je endecasillabo ritmična osnova mojstrskega Župančičevega prevoda Rostandovega *Cyranoja*; prislunhimo odlomku iz znamenitega monologa:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 U - U - U - U - U - U -

Zbadljivo: "Jaz, gospod, da takšen nos imam, MR  
 takoj si amputirati ga dam!" 10 MR  
 Prijazno: "Saj pri pitju te ovira - 11 ŽR  
 samo čeber je zanj pripravna meral!" 11 ŽR  
 Opisno: "To je rob, je kleč, je rt - 10 MR  
 kaj pravim rt - to polotok je cel!" 10 MR  
 Zvedavo: "Prosim, kakšna je to cev? 10 MR  
 Morda imate tintnik v njej zaprt?" 10 MR  
 Vljudno: "Ste-li tak prijatelj pticam, 10 ŽR (trohej?)  
 da v skrbi ste očetovski ta drog 10 MR  
 omislili za gredo njih nožicam?"<sup>20</sup> 11 ŽR

U - UU U - U U U - U  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

U - U - U - U - U - U - U - U jambski meter

Kot je razvidno iz primerjave jambске metrične sheme in realizacije iktičnih mest v zadnjem citiranem verzu, gre dejansko za jambski enajsterec (kjer dve iktični mesti pač nista realizirani, kar je legitimno).

Župančič uporablja tako moški verz (ki ima ponavadi 10, včasih pa tudi več zlogov) kot ženski verz (ki ima 11, včasih pa tudi več zlogov), vendar ju ne alternira redno. Občasno se zateče k trohejski inverziji.

Problem izgovorjave in zlogotvornosti dvoustničnega *u*-ja se odpira tudi pri prislovu "vljudno", ki ga dandanašnji večina Slovencev sliši kot dvozložno besedo (vlju-dno), tako da verz, ki se začne s to besedo, doživljamo kot prestop iz osnovnega jambskega ritma v trohej. Možno pa je, da je Župančič ta dvoustnični v izgovarjal kot *u* ter torej prislov vljudno doživljal kot trizložno besedo (*u-lju-dno*), kar bi pomenilo, da ne gre za spremembo ritma (metaritmijo) ali za ritmično napako, temveč za regularen jambski enajsterec.

V nekaterih verzih bi lahko videli središčno cezuro (po 6. zlogu) ali "romantični" cezuri (po 4. in 8. zlogu):

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12  
 U - U - U - / U - U - U -

Zbadljivo: "Jaz, gospod, / da takšen nos imam

1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10  
 U - U - / U - - U / U -

kaj pravim rt / - to polotok / je cel!"

Poleg načelne vprašljivosti cezur v akcentuacijski verzifikaciji se zastavlja tudi vprašanje, kakšen smisel ima cezura v ende-

casillabu, še posebej, če gre za t. i. endecasillabo tronco – enajsterec, ki je pravzaprav deseterec, kakor v zadnjem citiranem verzu. V italijanski literarni vedi se namreč vsi verzi štejejo po svoji piano – se pravi: ženski – varianti: tako ima jambski endecasillabo z žensko klavzulo dejansko 11 zlogov, z moško klavzulo (tronco) le 10 zlogov, s tekočo klavzulo (sdrucciolo) pa kar 12 zlogov.

Pri Župančičevih "aleksandrincih" srečamo tudi občasno zamenjavo zaporednih rim s prestopnimi in oklepajočimi rimaми. Še bolj je tovrstno razbijanje pravila zaporednih rim uveljavil v svojih prevodih Molièra Josip Vidmar, ki prav tako prevaja aleksandrince z jambskim endecasillabom; oglejmo si odlomek iz njegovega prevoda *Ljudomrznika*:

Filliní. Če kdo objame s takim te poletom,	A – ŽR
pač plačaš z novcem iste ga veljave;	B – ŽR
s toploto tople vrneš mu pozdrave,	B – ŽR
poklon s poklonom in obet z obetom.	A – ŽR
Alcest. Ne, ne priznam sramotne te metode,	C – ŽR
ki služi vam, pristašem nove mode.	C – ŽR
Predvsem sovražim spakovanje prazno	D – ŽR
igro uslužnosti na vse strani,	E – MR
objemanje brezdušno, a prijazno,	D – ŽR
in puhlo besedičenje ljudi,	E – MR
ki pretiravajo to vljudno vneto	F – ŽR
in z možem so prav taki kakor s šemo. <sup>21</sup>	F – ŽR

Kot vidimo, si v izbranem odlomku sledijo oklepajoča rima (A B B A), zaporedna rima (C C), prestopna rima (D E D E) in ponovno zaporedna rima (F F). Domnevamo lahko, da se je Vidmar za spremembo originalnih zaporednih rim v širšo mešanico različnih razporeditev rim odločil zato, ker se je bal monotonosti zaporednih rim. Res je sicer, da francoska pozija laže prenese zaporedne rime kot slovenska pozija, kjer tovrstne rime pogosto zvenijo preveč bombastično in banalno. Vendar tovrstna sprememba daljnosežno posega v strukturo verza in ga oddaljuje od zvočne strukture izvornega francoskega aleksandrince. Nekateri prevajalci, ki so se odločili aleksandrincec ponašati z endecasillabom, so pustili vsaj strukturo zaporednih rim kot edini še preostali znak, da sploh gre za aleksandrincec. Pri Vidmarju pa od izvorne ritmične strukture francoskega aleksandrince ni več ne duha ne sluha, kar je delno posledica načelnih težav pri prenašanju aleksandrince v slovenščino, delno pa posledica osebne prevajalske poetike.

Podobno je ravnal tudi Jože Udovič pri prevodu Racinove *Fedre*, od koder citiramo uvodne "aleksandrince":

Tak je moj sklep, odhajam, Teramen,	A – MR
zapuščam mir prijaznega Trezna,	B – ŽR
kjer ždim, neznosnim dvomom prepuščen,	A – MR
in kjer mi zbuja sram negibnost lena. <sup>22</sup>	B – ŽR

Pač pa je Udovič ravnal v skladu z originalno razporeditvijo rim pri prevajanju Baudelaira, kakor je razvidno iz njegovega prevoda znamenitega soneta *Sorodnosti (Correspondances)*, ki

velja za programsko pesem simbolizma in ki ga je veliki francoski pesnik izvorno napisal v aleksandrincih, kjer kvartini temeljita na oklepajočem načinu rimanja; citiramo 2. kvartino:

In kot odmeve združijo bregovi	A - ŽR
v en glas, globok, skrivnosten in teman,	B - MR
kakor svetloba in kot noč prostran,	B - MR
se družijo barva z vonji in glasovi. <sup>23</sup>	A - ŽR

Cene Vipotnik je prevedel Baudelairovo *Pesem o albatrosu* v endecasillabo s samimi ženskimi verzi (po 11 zlogov), kakor je razvidno že iz prve kitice:

Vzemo na brod možje si za zabavo  
kdaj albatrose, morij silne ptiče,  
drugi brezbrizni nad voda motnjavo  
lete za ladjo, ki jo val pomiče.<sup>24</sup>

Pač pa je Baudelairovo pesem *Semper eadem* Vipotnik prevedel s kombinacijo endecasillaba ter oklepajočega alterniranja ženskih in moških rim v kvartinah; tu je prva kitica:

"Od kod, si rekla, žalost je poslana,	ŽR 11 zl.
ki pne kot morje se na nago čer?"	MR 10 zl.
- Ko mine srcu kdaj trgatve pir,	MR 10 zl.
je zlo živeti! To skrivnost je znana... <sup>25</sup>	ŽR 11 zl.

Pri prvi pesmi je Vipotnik posnel Baudelairovo razporeditev rim, pri drugi pesmi pa ne, saj gre v originalu za prestopne rime.

Zanimivo je, da tolikokrat citiramo Baudelaira v zvezi z variantami aleksandrince v slovenščini; to je posledica dejstva, da so v izdaji *Rož zla*, ki je l. 1977 izšla v zbirki Kondor, zbrani prevodi različnih prevajalcev - Jožeta Udoviča, Boža Voduska, Ceneta Vipotnika in Andreja Capudra, ki so uveljavljali različne prevajalske poetike. Zato je prav ta knjiga koncentrat različnih možnosti prevajanja aleksandrince v slovenščino.

Marija Javoršek prav tako prevaja aleksandrince v jamske enajsterce. V prevodu Corneillovega *Cída* večinoma uporablja ženske verze z enajstimi zlogi in le občasno skrajša verz za zlog pri moških rimah; tu je začetek:

*Jimena.* Elvira, naj verjamem tej novici?  
Si vse povedala mi po pravici?  
*Elvira.* Očaral me je - izbira veseli ga:  
vi ljubite, grof vnet je za Rodriga.<sup>26</sup>

Zanimivo je, da nekateri prevajalci uporabljajo oba doslej analizirana modela za prevajanje aleksandrince v slovenščino. Tako je Janko Moder, za katerega smo že omenili, da se je pri prevodu Molièra odločil za pisaniški model, Racinovega *Britanika* prevedel kar v dveh različnih variantah: knjižno objavljeni prevod je zgrajen na pisaniškem modelu, varianta prevoda, ki je služila kot "gledališka knjiga" za odrsko uprizoritev v ljubljanski Drami, pa na konvenciji nadomeščanja aleksandrince z endecasillabom. Primerjajmo uvodne štiri verze obeh Modrovih prevodov, kar ponuja odlično možnost za vpogled v različen



ustroj pisaniškega aleksandrinca in njegovega konvencionalnega nadomestka – jamskega enajsterca:

pisaniški model aleksandrinca:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
u	-	u	-	u	u	-	u	-	u	-	-		
Kaj res? Ko Neron se sladko predaja snu,											MR		
kdaj se zbudi iz sanj, / vi čakate naj tu?											MR		
Brez dvornikov in straž / naj cesarjeva mati											ŽR		
kar sama blodi tod, / bedi pred njega vrati? <sup>27</sup>											ŽR		
u	-	u	-	u	-	/	u	-	u	-	u	-	
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13

jamski enajsterec kot konvencionalni nadomestek aleksandrinca:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
-	-	u	-	u	-	u	-	u	-	
Kaj vidim? Vtem ko Neron še leži,										MR
vi čakate naj tu, da se zbudi?										MR
Brez straž, brez spremstva cesarjeva mati										ŽR
naj tava tod, bedi pred njega vrati? <sup>28</sup>										ŽR
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Zanimivo je, da uvodna enozložna beseda "kaj" v prvem primeru ni naglašena, v drugem primeru pa prejme naglas, kar pomeni, da ritem ni zgolj zvočna razsežnost, temveč da je vselej bistveno odvisen od pomena besed.

Pisaniška varianta večinoma upošteva tudi cezure, ki jih enajsterska varianta ne more imeti. V obeh variantah pa gre za dosledno upoštevanje pravila obveznega menjavanja moških in ženskih rim. Osnovni skupni imenovalac med tema dvema modeloma aleksandrinca v slovenščini je jamski ritem.

### 3) Trohejski model aleksandrinca

Tretji model je edini, ki ni zgrajen na jamskem, temveč na trohejskem ritmičnem temelju. Ta varianta prevajanja se je pojavila v zadnjem času, poskušajo pa jo v svojih prevodih uveljaviti predvsem Aleš Berger, Brane Mozetič in Boris A. Novak.

Berger je ta način prevajanja uporabil pri nekaterih pesmih iz antologije francoske erotične poezije z naslovom *Razvratne muze*; prislunimo začetku prevoda pesmi *Janez Zmehčanež*, ki jo je napisal Remy Belleau (1528 – 1577):

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12
-	u	-	u	-	u	/	-	u	u	u	-	u
Kakšno novo muko, / zlodjeve torture,												
mi pripravlja usoda, / ko mi jemlje ure,												
ki sem se namenil / jih to noč naužiti,												
z ljubico razgreto / v postelji prebiti? <sup>29</sup>												

Gre za trohejski izosilabični dvanajstzložni verz, ki je slovenska ustreznica za francoski aleksandrinec. Odlikuje se celo s središčno cezuro, ki sicer ni moška (po naglašnem zlogu), ampak ženska (po nenaglašnem zlogu).

Brane Mozetič je trohejski model uveljavil pri prevodih tistih Rimbaudovih pesmi, ki so napisane v aleksandrincih, npr. pri sonetu *Spalec v dolini*, od koder citiramo prvo kitico:

1 2 3 4 / 5 6 7 8 / 9 10 11 12  
 - u - u / uu - u / - u - u

To je luknja / zelenine, / v nji si reka  
 poje, blazno v trave / cape razobeša  
 iz srebra: v njo sonce izza gore seva:  
 majhna je dolina, / v žarkih vsa kipeča.<sup>30</sup>

- u - u - u / - u - u - u  
 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Potem ko je Mallarméja prevajal v jambskem ritmu, se je Boris A. Novak pri prevajanju Valéryjevih pesnitev odločil za trohejski model, kakor je razvidno iz začetka Valéryjeve pesnitve *Narcis govori*:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12  
 - u - u - u / - u u u - u

Bratje! O cvetovi, / venem od lepote,  
 Ker sem zaželen med vami, sred golote,  
 Vam pa, Nimfe, Nimfe, / Nimfe vseh studentev  
 Tiho nosim dar - iz solz spletene vence...<sup>31</sup>

Kot smo že omenili, si Boris A. Novak pri trohejski varianti slovenskega aleksandrincev pomaga tudi z razširjeno moško rimo, ki je nemalokrat obogatena s konzonanco in horizontalno asonanco,<sup>32</sup> da bi se z evfonijo okrepila šibkost tovrstnega zvočnega stika, kjer naglasa rimanih besed nista na istih zlogih. Oglejmo si ta postopek na odlomku iz Valéryjeve pesnitve *Mlada Parka*, ki obsega kar 512 aleksandrincev:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 u u - u - u - u - u - u - u

In kako izbrisan list še ždi visoko  
 Sredi vas, razgaljeni otoki nedrja?...  
 Jaz blestim, služabnica neznanega neba...<sup>33</sup>

- u - u - uu u - uu u -  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Vidimo - oziroma točneje: slišimo - da se besedi *nedrja* in *neba* evfonično lepo ujemata, kar velja celo za oporni soglasnik na začetku besede: nedrja in neba.

Ta pregled variant slovenskega prevajanja aleksandrincev ni imel namena, da bi kakorkoli vrednostno opredeljeval kvaliteto posameznih prevodov in prevajalcev; šlo nam je le za razgrnitev različnih ritmičnih in evfoničnih možnosti presaditve aleksandrincev v slovenski jezik.

Če sklenemo primerjavo treh različnih modelov presajevanja francoskega aleksandrincev v slovenščino, bi lahko rekli, da sta pisaniški in trohejski model relativno blizu ritmični podobi izvirnega francoskega aleksandrincev - v tisti meri pač, kolikor je to možno spričo bistvenih razlik v ritmu verza med silabičnim in akcentuacijskim (silabotoničnim) verzifikacijskim sistemom.

Konvencija prevajanja aleksandrincev z jambskimi enajsterci se bistveno oddaljuje od izvornih pravil francoske verzifikacije. Vendar je v tem primeru treba upoštevati literarnozgodovinsko dejstvo, da se je endecasillabo uveljavil kot nadomestek aleksandrincev v mnogih slovenskih prevodih. Spomnimo se tudi, da je Paul Valéry prevajal latinske heksametre v nerimane aleksandrince, kar je utemeljeval z željo, da bi bil prevod "čim bolj zvest". Načelno je torej možno "prevajati" določeno pesniško obliko z neko drugo obliko, če oblika v ciljnem jeziku ustreza obliki izvornika na ravni žanra. Ker endecasillabo žanrsko ustreza aleksandrincu, je izbira tega verza upravičena. Čeprav torej gre za literarno konvencijo, je nadomeščanje aleksandrincev z jambskim enajstercem zvrstno in literarnozgodovinsko upravičeno.

Zanimivo in pomenljivo je, da realni modeli slovenskega aleksandrincev ne realizirajo vseh načelnih možnosti, ki jih ponuja ritmika slovenskega verza in ki smo jih analizirali v poglavju o načelnih ritmičnih problemih aleksandrincev v slovensščini. To najbrž pomeni, da trizložne stopice (daktil, amfibrah in anapest) predstavljajo bolj ali manj teoretično možnost za ponášitev aleksandrincev in da logika slovenskega verza tu terja dvožložni stopici – jamb in trohej (čeprav seveda ni mogoče izključiti možnosti, da bi se kdaj v prihodnosti uveljavil še kakšen drug model slovenskega aleksandrincev, tokrat utemeljen na trizložnih stopicah).

Če strnemo: vsi trije modeli slovenskega aleksandrincev so legitimni. Samo dejstvo, da so med njimi možne tako globoke ritmične in evfonične razlike, pa pričča o velikih težavah pri presajevanju pesniških oblik iz silabičnega v akcentuacijski verzifikacijski sistem.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. Boris A. Novak: *Aleksandrincev. II. Adaptacije francoskega aleksandrincev v drugih jezikih*, Primerjalna književnost, 1993, št. 1, str. 96-105.

<sup>2</sup> Boris A. Novak: *Oblike sveta* (pesmarica pesniških oblik), Ljubljana, Mladika, 1991, sonet *Tovornjak metafor*, str. 69.

<sup>3</sup> Boris A. Novak: *Soneti* (cikel), Nova revija, 1993, št. 138, repati sonet *Nikolj*, str. 1143.

<sup>4</sup> Paul Valéry: *Lirika* (prevedel Boris A. Novak), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992 (zbirka *Lirika*, 73), pesnitev *Morsko pokopališče*, str. 65.

<sup>5</sup> Prim. W. J. W. Koster: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N. V., Leyde, 1953<sup>2</sup>, II/9, str. 23.

<sup>6</sup> Pisma barona Žige Zoisa Vodniku, ki so originalno pisana v nemščini, so v prevodu Jožeta Stabeja in pod uredništvom Janka Kosa objavljena v zbirki *Naša beseda*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970 (citirano mesto: str. 37).

<sup>7</sup> Lino Legiša: *Pesniški zborniki Pisanice*, spremna beseda k izdaji *Pisanice 1779 - 1782*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1977, str. 409.

<sup>8</sup> Jože Koruza: *Značaj pesniškega zbornika "Pisanice od lepeh umetnosti"*, doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, Filozofska

fakulteta, tipkopis; vsi citati so s strani 68-70; v knjižni izdaji (Maribor, Obzorja, 1993) na str. 71-72.

<sup>9</sup> Janez Damascen Dev: *Vesele krajsnske Modric na prihod nje Belina*, v *Pisanice* II, 1780 (citirano po Legiševi izdaji, str. 57).

<sup>10</sup> Janez Damascen Dev: *Sodne dan enega pljanca*, v *Pisanice* III, 1781 (citirano po Legiševi izdaji, str. 219).

<sup>11</sup> Boris A. Novak: *Stihija*, Maribor, Obzorja, 1991, kraljevski spev *Pričevanje*, str. 30.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire: *Rože zla*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977 (Kondor, 163), pesem *Slepci* (prevod Božo Vodušek), str. 43.

<sup>13</sup> Prav tam, pesem *Bralcu* (prevod Andrej Capuder), str. 7.

<sup>14</sup> Molière: *Les Fâcheux - Nebodinamjihtreba* (prevod Janko Moder). Molière: *Dela*, 1. knjiga, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1973, uvodni verzi, str. 187.

<sup>15</sup> Victor Hugo: *Izbrane pesmi* (prevod Janez Menart), Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1986, pesem *Pokora*, str. 148.

<sup>16</sup> Paul Claudel: *Sejalec božje mere* (prevod Marko Marinčič), Ljubljana, Mladinska knjiga 1993, (Kondor, 264), *Verzi iz pregnanstva*, str. 5.

<sup>17</sup> Stéphane Mallarmé: *Knjiga* (prevod Marko Crnkovič), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1990, pesnitev *Herodiada*, str. 25.

<sup>18</sup> Stéphane Mallarmé: *Favnovo popoldne* (prevod Slavko Kumer), Mentor, 1986, št. 1.

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé: *Lirika* (prevod Boris A. Novak), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989 (zbirka *Lirika*, 65).

<sup>20</sup> Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac* (prevod Oton Župančič), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1971 (Kondor, 120), I. dejanje, 4. prizor, str. 26-27.

<sup>21</sup> Molière: *Ljudomrznik* (prevod Josip Vidmar). Molière: *Dela*, 3. knjiga, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1973, I. dejanje, 1. prizor, str. 42.

<sup>22</sup> Racine: *Fedra* (prevod Jože Udovič), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972, str. 7.

<sup>23</sup> Charles Baudelaire: *Rože zla*, pesem *Sorodnosti* (prevod Jože Udovič), str. 10-11.

<sup>24</sup> Charles Baudelaire: *Rože zla*, Pesem o albatrosu (prevod Cene Vipotnik), str. 9.

<sup>25</sup> Charles Baudelaire: *Rože zla*, pesem *Semper eadem* (prevod Cene Vipotnik), str. 24.

<sup>26</sup> Pierre Corneille: *Cid* (prevod Marija Javoršek), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990 (Kondor, 255), uvodni verzi, str. 83.

<sup>27</sup> Jean Racine: *Britanik* (prevod Janko Moder), Scena, Ljubljana, 1972, (111 dram, 2), uvodni verzi, str. 27.

<sup>28</sup> Jean Racine: *Britanik* (prevod Janko Moder), tipkopis iz gledališkega arhiva Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, uvodni verzi, str. 3.

<sup>29</sup> *Razvratne muze - Francoska erotična poezija* (prevod Aleš Berger), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1989, Remy Belleau: *Janez Zmehčanež*, str. 19.

<sup>30</sup> Arthur Rimbaud: *Pljanj čoln - Izbrano delo* (prevod Brane Mozetič), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984 (Kondor, 215), pesem *Spalec v dolini*, str. 14.

<sup>31</sup> Paul Valéry: *Lirika* (prevod Boris A. Novak), pesnitev *Narcis govori*, str. 13.

<sup>32</sup> Konzonanca je ujemanje soglasnikov. Po terminologiji pisca pričujoče študije je horizontalna asonanca ujemanje samoglasnikov znotraj verza, za razliko od t. i. vertikalne asonance, zvočnega stika verz-nih koncev.

<sup>33</sup> Paul Valéry: *Lirika* (prevod Boris A. Novak), pesnitev *Mlada Parka*, str. 17.

## DVE KNJIGI O JOYCEOVSTVU

Geert Lernaut: *The French Joyce*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990

Alan Roughley: *James Joyce & Critical Theory, An Introduction*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991

James Joyce je nekoč izjavil, da se bodo ljudje še desetletja ukvarjali z ugankami, ki jih je skrtil v svoje delo, zato ni čudno, da se je ob tem delu oblikovala stroga specialistična šola – joyceovstvo, ter da je po drugi svetovni vojni o njem pisal domala vsak pomemben literarni teoretik. Joyceova slava se je tako začela vzporedno z razcvetom literarne vede in različni teoretični pristopi do njegovega dela so posredno vedno kazali na neko stanje stroke. Pričujoči knjigi, ki sta zaznamovali joyceovstvo na začetku devetdesetih, opazili pa so ju tudi v nespecialističnih revijah, poskušata pokazati, da poststrukturalizem ni le modni trend zadnjega desetletja, ampak logična posledica zgodovinskega razvoja literarne vede.

Geert Lernaut pojasnjuje metodološki okvir svoje knjige s konceptom paradigme Thomasa Kuhna. Prepoznavanje paradigme je mogoče ob upoštevanju geografske lokacije, posebnih publikacij, kolokvijev in skupne mreže citiranja. Po Kuhnu naj bi raziskovalci, ki ustrezajo naštetim načelom, izoblikovali skupno disciplinarno matrico. Ta se odraža na več različnih načinov, najbolj reprezentativno s tako imenovanim "skupnim prime-

rom". Lernaut se je osredotočil na primer, ki je bil dolgo časa domena izključno ameriške literarne vede. Njegov prvotni namen je bil nastopiti kot posrednik med francoskim in ameriškim načinom branja Joyceovega dela (za to vlogo naj bi imel tudi vse potrebne dispozicije, saj se je šolal v Belgiji). Glavna postavka njegovega dela je nekoliko vprašljiva. Lernaut povzema ugotovitve Geralda Graffa (*Professing Literature, An Institutional History*, 1987), po kateri naj bi bil poststrukturalizem nekonsistentna metodologija literarne vede, saj si pogosto privoščijo interpretacijo, ki je samo delo pravzaprav sploh ne omogoča. Poststrukturalizem naj bi bila izvirnost za vsako ceno, posledica borb za službe, v katere so predvsem v ZDA prisiljene mlajše generacije literarnih teoretikov. Tako v zaključku knjige Lernaut izrecno zavrača vsakršno francosko branje Joycea in mu postavi nasprotno tezo: kritik naj bi se namesto na različne teoretske paradigme zanašal na svoje lastno branje. Paradoks njegovega zaključka (ki ga dovolj dvoumno konča s citatom iz znamenitega Kantovega spisa *Kaj je razsvetljenstvo?*), je v tem, da je prav to glavna teza francoskega poststrukturalizma. Lernaut namreč sam opozarja, da imajo poststrukturalisti svojo dejavnost za neke vrste reakcijo proti vsaki tradiciji, tudi proti svojemu predhodniku, formalistično nastrojenemu strukturalizmu, ter vse poveže z vplivom zgodovinske avantgarde na francoske teoretike. Joyce je za aktivistično naravnano francosko teorijo zanimiv predvsem za-

## KRITIKA

radi enega razloga: zaradi svojega izrecno uporniškega, proti vsaki tradiciji naravnane pisanja. Namesto pa da bi se osredotočil na samo teorijo ter pokazal, da je tipična politična gesta francoskega post-strukturalizma sestavni del teorije, se v maniri novega historicizma zapiči v zunanji kontekst. Rezultat skorajda sociološkega pregleda je sicer zanimiva zgodba o razvoju francoske teorije, polna pikantnih podrobnosti, ki pa žal razen izrecnega opozarjanja na neenovitost francoske paradigme in razen nekega svojega pogleda na literarno vedo niti nima nobenih pretenzij, osvetliti posamezne teoretske koncepte.

Prvo poglavje prinaša kratek pregled anglo-ameriške joycevske kritike do konca šestdesetih let ter opisuje postopno obujanje zanimanja za Joyceovo delo v Franciji, ki se začne konec šestdesetih let. V drugem poglavju (*Cixous, Derrida, Lacan*) Lernaut sicer dosledno upošteva vsa dela, ki so jih o Joyceu napisali omenjeni teoretiki (po historičnem zaporedju), popiše napačne citate in okoliščine pri nastajanju določenega teksta, toda opeša v trenutku, ko bi moral sistematično pregledati posamezne teoreme. Prav Cixousova, Derrida in Lacan so bili prvi in najbolj vplivni teoretiki francoske joycevske paradigme, zato čudi, da je v tem poglavju njim samim posvečeno manj pozornosti kot Lernautovim razlagam Heideggerjevega branja Hölderlina (saj naj bi tudi pri njem šlo za podoben metodološki pristop do dela nekega literata). Tretje poglavje (*University Criticism*) s povzemanjem posameznih

manj znanih razprav o Joyceu, ki so jih napisali francoski profesorji, prinaša bežen pregled organiziranosti in interaktivnosti francoskega univerzitetnega sistema. Najboljše in hkrati najboljše je četrto poglavje (*Joyce and Tel Quel*). Lernautovi povzetki so tukaj zaradi kratkosti obravnavanih člankov jasni in učinkoviti, izrecna politična drža, burna zgodovina sporov in prelomov v reviji, pa mu omogoča, da njegova metoda pride do polnega izraza. Predzadnje poglavje je kratek pregled britanskih in ameriških kritikov, ki so si za interpretacijo Joycea prvi izposodili francoske mislece. Tudi pri njih pride Lernaut do podobne ugotovitve: če so francoski teoretiki pogosto površno in zgrešeno brali Joycea, potem si ameriško-angleška kritična šola večkrat privoščila enako napačno razumevanje francoskih teoremov in jim povrh podeli vprašljivo enovito ime, poststrukturalizem.

Ker je kvaliteto Lernautovega pregleda narkovala količina sekundarnega materiala, ki ga hoče omeniti, je njegov pregled najslabši prav pri opisovanju tistih teoremov, kjer o Joyceu obstaja največ napisanega: Lernaut si privoščila re-interpretacijo "močnih" paradigem (če si sposodimo Kuhnov termin, "šibke" pa zgolj povzame. V knjigi je moteča ravno neselektivna obravnava obsežnega sekundarnega materiala (bibliografija obsega kar 35 strani). Knjiga je pisana tako, kot da bi jo lahko uporabljali le specialisti za delo Jamesa Joycea, sam Lernaut se je v odgovorih na negativne kritike knjige izrecno postavil v držo joycevskega kritika,

toda mislim, da po nepotrebem, saj o Joyceu vse preveč ponavlja splošno znana dejstva, drobne opombe k očitno napačnim interpretacijam pa so puste in odvečne. Knjiga je pravzaprav bolj kot za specialiste privlačna za vse tiste, ki jih zanima metakritika post-strukturalizma in zgodovina novejše francoske literarne vede.

Pri tem se zastavlja vprašanje, ali ni tovrstna metakritika, ki bralca eksplicitno napoti k branju Joycea, implicitno pa k neposrednemu branju posameznih študij o njem, že v principu samo svojevrstna, z opombami opremljena bibliografija? Lernaut se iz te zagate rešuje s kramljaškim, skorajda novinarskim opisom in kritiko metode razprav, ki jih je vzel za svoj predmet – kar je do neke mere seveda protislovno s samim predmetom: nekako čudno je, če nekdo izrecno poudarja osebne simpatije z nečim, za kar dokaže, da naj bi bilo popolnoma zgrešeno.

Bolj prepričljivo ravna Alan Roughley, ki v uvodu zatrdi, da njegova knjiga "ni o joyceovskih študijah *per se*, ampak o zanimivih odnosih, ki obstajajo med Joyceovo fikcijo in različnimi kritičnimi teorijami". Knjigi *James Joyce & Critical Theory. An Introduction* bodo bralci, ki ne poznajo Joyceovih proznih tekstov, mestoma težko sledili. Delo je razdeljeno na poglavja, ki naj bi predstavljala najbolj pomembne kritične smeri, pregledna podpoglavja pa so posvečena posameznim literarnim teoretikom (podpoglavje *Julia Kristeva* se tako pojavlja kar v treh poglavjih). Zaradi specializirane narav-

nanosti je knjiga slabša prav tam, kjer s svojo provokativno držo zbode v oči Lernautova knjiga. Avtor si na mestih, kjer hoče pojasniti širši teoretski okvir določenega branja Joycea, pomaga ali zgolj z Joyceovo biografijo ali z zelo pogostim navajanjem kake znane splošne knjige (najbolj očitno v poglavju o semiotiki, kjer se sklicuje na delo Terenca Hawkesa *Structuralism and Semiotics*, 1977). Kljub temu pa je Roughleyeva knjiga dovolj pregleden priročnik metodologije različnih interpretacij, ki so nastale na podlagi splošnega, teoretičnega pogleda na Joyceovo delo. Roughley ponavlja večkrat omenjeni moto joyceovcev, da radikalno delo zahteva radikalno metodologijo, pravi prelom med konzervativnim ter radikalnim branjem Joyceovega dela pa naj bi se začel s strukturalizmom, kateremu je posvečeno prvo poglavje.

Izbira posameznih teoremov je obrazložena v uvodu, dodatno pa jo podkrepi skrbno izbrano zaporedje obravnavanih teoretikov. Tako se prvo poglavje začne kar z Vicom, ki je eden redkih filozofov, katerih vpliv na Joycea je neizpodbiten. Za Roughleya je Vico v prvi vrsti vezna nit med joyceovstvom in strukturalizmom: Vico je zanimala struktura posameznih socioloških skupin, sistem razlik ter odnos med jezikom in družbo, prav to, kar sta veliko kasneje ugotavljala Saussure in Lévi-Strauss (njima sta posvečeni naslednji podpoglavji). Zanimivo je, da Roughley najde v delih dveh najbolj znanih joyceovcev, Clivea Harta in Ronalda McHugha, metodo, ki je presenetljivo podobna fran-

coskemu strukturalizmu, čeprav njuni deli predstavljata klasičen primer tradicionalne interpretacije, ki se opira zgolj na primarni material. (Hart vidi *Finnegans Wake* kot knjigo, ki jo sestavlja tapiserija motivov in struktur, McHugh pa zanimajo posebna ortografska znamenja, s pomočjo katerih je Joyce definiral odnos med protagonisti.) Poglavje zaključijo interpreti, ki so poskušali na Joyceovo delo neposredno aplicirati naratologijo Barthesa, Todorova, Genetta in Proppa. Naslednje poglavje je posvečeno Umberto Ecu, Robertu Scholesu in Juliji Kristevi, ki so dvomnost in avtoreferenčnost Joyceovih poznih tekstov vzeli za glavni primer svojih znanih semiotičnih teorij.

Če bi iskali teorem, ki ga je najintenzivneje posvojila ameriška literarna veda, je to zagotovo feminizem (oklahomska univerza v Tulsi, ki izdaja najboljšo specialistično joyceovsko revijo, *James Joyce Quarterly*, slovi tudi po oddelku "ženskih študij"). Centralni del knjige tako zavzemata poglavji o feministični kritiki. Poglavju o anglo-ameriški kritiki, ki jo predvsem zanima vloga žensk v Joyceovem pisanju, sledi poglavje o francoski feministični kritiki, za katero je značilno, da vidi ženskost kot določujoči princip Joyceovih tekstov. V poglavju *Joyce and Psychoanalytic Theory* obdela Roughley vse avtorje, ki so večinoma iskali vpliv Freudove in Jungove misli na Joycea, kot tudi tistih nekaj študij, ki se sklicujejo na psihoanalitično teorijo Lacana. Poglavje o marksističnih študijah najprej opiše usodo Joyceovega dela v bivši

Sovjetski zvezi, nato pa se ukvarja z interpretacijami Joyceovega dela pri nekaterih anglo-ameriških kritikih: največ s spisi Terrya Eagletona in Fredrica Jamesona, žal ne tudi s Colinom MacCabeom, avtorjem prve prave marksistične knjige o Joyceu (*James Joyce & The Revolution of the Word*, 1978). Knjigo zaključuje pregled poststrukturalističnih interpretacij, edinih, do katerih pokaže Roughley tudi nekaj osebnih simpatij in na katere se pogosto sklicuje v prejšnjih poglavjih. Značilnost vseh prej obravnavanih teoremov je bila v tem, da so poskušali pojasniti nujnost interpretacije Joyceovih tekstov in to zahtevo predstavili kot model neke določene teorije. Pri dekonstrukciji postane koncept tovrstno naravnanebralca neproblematična predpostavka in ne model. Interpretacijo zamenja sam tekst (mnogokrat hkrati tako avtorjev kot bralečev), retorika in posredna avtoreferenčnost postaneta glavni določilci tekstov teh interpretacij.

Največja nerodnost knjige *James Joyce & Critical Theory* je pomanjkljivost. Avtor jo je končal nekje leta 1988, ravno v času, ko so poststrukturalistične joyceovske študije dobesedno eksplodirale. Knjigi se pozna, da jo je pisal Američan, saj bi francoske vire lahko prešteli na prste ene roke. Nekatere pomembne razprave o Joyceu enostavno manjkajo (moteče pomanjkljivo je prav zadnje, ključno poglavje knjige), očitno le zato, ker takrat še niso bile dostopne v angleškem prevodu. Roughley sploh ne obravnava Lacana, čeprav se je z njegovim nastopom začel joyceovski simpozij v



Parizu (1975) in čeprav avtor celo sam poudarja, da se posebno v zadnjem času nanj večkrat sklicujejo feministične in psihoanalitične študije. V knjigi tudi pogrešamo poglavje o Wolfgangu Iserju in izčrpnější pregled ameriške *reader response* kritike (nekaj malega je obravnavane v prvem, 'strukturalističnem' poglavju), ki ji zadnjih nekaj let edini uspeva parirati poplavi poststrukturalistične joycevske kritike. Roughleyevi knjigi je (v poglavjih, ki jih obravnava) vseeno do neke mere uspelo dopolniti metodološko pretenciozno Lernautovo knjigo. *James Joyce & Critical Theory* je uvodna knjiga, ki pojasnjuje vzroke za marsikateri svojski, moteče žargonski prijem poststrukturalističnih interpretov. Ker je napisana s stališča specialista, je njena glavna odlika eksemplaričen dokaz trditve, da je prvi in edini pogoj literarne teorije zgolj natančno poznavanje primarnega predmeta literarne vede, literature.

Aleš Pogačnik

**Brian McHale:**  
**CONSTRUCTING**  
**POSTMODERNISM**

*London and New York:*  
*Routledge, 1992*

Brian McHale, profesor primerjalne književnosti na univerzi v Tel Avivu in sourednik znane revije "Poetics Today", sodi ob Ihabu Hassanu, Davidu Lodgeu, Lindi Hutcheon, Douwu Fokkemi, Leslieju Fiedlerju in ostalih med vodilne raziskovalce literarne-

ga postmodernizma. Njegova posebnost je preučevanje postmodernizma v prozi. Že na koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let je v "Poetics Today" pisal o postmodernizmu, zlasti o svojem najljubšem avtorju Thomasu Pynchonu. Njegov prvi zares pomemben prispevek s tega področja pa je referat, ki ga je imel na delavnici o postmodernizmu septembra 1984 na univerzi v Utrechtu in ki je izšel leta 1986 pod naslovom *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing* v znanem zborniku (uredila sta ga Fokkema in Hans Bertens) *Approaching Postmodernism*. V tem spisu je očrtal vse premise, ki so določale tudi njegovo poznejše ukvarjanje s postmodernizmom. Najprej je postavil načelno tezo, da so definicije in kategorije literarne vede, zlasti pri periodizaciji, strateškega značaja, da nikoli ne zadevajo realne reference, ampak svoj predmet vedno zgolj konstruirajo. Iz tega izhodišča, ki ga je v poznejših delih podkrepil s stališči Matecia Calinescuja, je nato izpeljal sklep, da ni mogoče postaviti enoznačne definicije postmodernizma, temveč le "eno od mnogih možnih". V luči te načelne metodološke optike je razvil svoj model postmodernizma. Najprej je zavrnil poskus njegove določitve zgolj z binarno opozicijo med sintaktičnimi in semantičnimi elementi modernističnih oz. postmodernističnih del; kritika je letela na starejše poskuse do Hassana, najbrž tudi na Lodgea, povsem eksplicitno pa na Fokkemo. Nasproti temu modelu je postavil svoje videne literarnozgodovinske periodizacije, ki jo - pod vplivom

Jakobsona in Tinjanova – razume v povezavi s pojmom dominantna. Prehod iz ene periodizacijske enote v drugo – na primer iz modernizma v postmodernizem – je pogojen s prehodom od ene dominante k drugi (v tem primeru od epistemološke k ontološki). Ob Beckettu, Robbe-Grilletu, Fuentesu, Nabokovu ter Cooverju je nato skušal pokazati, kako je v njihovem delu dejansko potekal ta premik iz modernizma v postmodernizem.

Besedilo z manjšimi spremembami (ni več govoril o postmodernističnem "pisanju", temveč o "prozi", in petim vzorčnim avtorjem je dodal še Pynchona) je nato uporabil za začetno poglavje svoje prve knjige *Postmodernist Fiction* (1987). Tu je skušal predvsem razložiti in pokazati, kaj po njegovem mnenju pomeni ontološka dominantna postmodernizma. Ob tem se je skliceval na Vaihingerja, odločilno pa si je pomagal z Ingardnom, Thomasom Pavelom, verjetno tudi z Rortyjem, ter z Bergerjem in Luckmannom oz. z njuno knjigo *Družbena konstrukcija realnosti*. Z njihovo pomočjo je skušal nakazati, da je za postmodernistično prozno delo značilna konstrukcija vzporedne realnosti in da je zato problematika postmodernističnih del problematika obstoja (torej ontologija) teh vzporednih svetov. V nadaljevanju je analiziral ontološko dimenzijo postmodernističnih del na ravni žanra, narativne strukture, figur in tropov, jezika ter t. i. "externals" in celo materialne podlage literature. Eden pomembnejših poudarkov knjige je končno vzpostavitev znanstvene fantastike

kot paradigmatskega modela postmodernistične proze (v nasprotju z detektivko, ki odseva epistemološki model modernizma).

Leta 1992 je izšla McHaleova najnovejša knjiga *Constructing postmodernism*. Avtor v njej sicer vztraja na svojih prejšnjih izhodiščih, vendar so opazni tudi nekateri odmiki od *Postmodernist Fiction*, ki so delno posledica nekaterih kritik in vsaj deloma tudi McHaleovih novih dognanj. Tako na primer še vedno vztraja pri svojem konstrukcionizmu, ki pa ga (predvsem pod vplivom instruktivne, na Slovenskem premalo poznane knjige Alana Thierherja *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, 1984) tesneje poveže s samo postmodernistično prozno prakso. Vendar tokrat ne ponuja več ene same "konstrukcije" postmodernizma, ampak več različnih opcij. Čeprav je takšna odločitev nekako v skladu z določili postmoderne paradigme, pa se zdi, da bolj kot iz načelnih razlogov sledi iz dejstva, da ta knjiga združuje vrsto esejev, ki so nastali v različnih časovnih obdobjih in so med seboj zelo rahlo povezani v celoto. To nenazadnje potrjuje tudi vrsta povsem nepotrebnih ponovitev.

Verjetno najopaznejša sprememba, ki jo prinaša nova knjiga, je način obravnave postmodernizma na primeru samih literarnih del. Medtem ko je v *Postmodernist Fiction* McHale na opusu šestih avtorjev pokazal kronološko-linearne logični razvoj od modernizma do postmodernizma, v *Constructing postmodernism*

tak model zavrne in se loti podrobnejše analize posameznih literarnih del, ob katerih izpostavlja najznačilnejše probleme. Za Joyceovega *Uliksa* ugotovi, da je v prvem delu modernističen, v drugem postmodernističen, za Ecovo *Ime rože*, da niha med obema poloma (odvisno od načina branja: *Ime rože* mu – kot detektivska zgodba – že vnaprej ne more brez zadržkov veljati za postmodernistično delo), njegovo *Foucaultovo nihalo* in zadnja Pynchonova romana pa umesti v čisti postmodernizem. Na primeru romanov Josepha McElroya ter Christine Brook-Rose pokaže, da linearni razvojni model, ki predstavlja ireverzibilno kontinuiteto med modernizmom in postmodernizmom, vsaj za sodobno prozo ni veljaven, posebno pozornost pa ponovno posveti tudi znanstveni fantastiki.

*Constructing postmodernism* ni posebej strogo znanstveno delo. Bliže je temu, kar je Eco imenoval "opera aperta", in tudi sam McHale ga postavlja bolj v bližino esejistike. Takšno ni le po zunanji zgradbi, kjer imamo opraviti z med seboj ne povsem kompatibilnimi esei, ampak tudi v samih miselnih izpeljavah. Čeprav so eseji pisani živahno ter duhovito in avtor sam v uvodu omenja, da v skladu s postmoderno paradigmo zavestno piše tako, takšno načelo vendarle ne bi smelo biti razlog za nekatere opaznejše pomanjkljivosti. Avtor sicer razvije nekatere nove teme, ki jih v prejšnji knjigi ni bilo (pomen televizije za postmodernistično prozo, t. i. "narrativni obrat", aktualizacija "šibke misli" ("pensiero debole"), pre-

hod od velikih zgodb k majhnim), vendar se zdi, da v svoji drugi knjigi ni dodal česa bistveno novega. Čeprav je zavrnil npr. Barthovo definicijo postmodernizma in namesto nje priporočil formulacijo Dicka Higginsa, mu nekako ni uspelo odpraviti nedorečenosti lastne "konstrukcije" postmodernizma. Tako na primer tudi v *Constructing postmodernism* ostaja nejasno, kaj natančno naj bi bila epistemološka oz. ontološka dominantna in v čem naj bi bila ena primernejša za modernizem, druga za postmodernizem. (To pomanjkljivost McHale sicer začuti in problem eksplicira, vendar ga ne razreši.) Težava je seveda v tem, da je pojem ontologija prevzet iz filozofije, vendar pri McHaleu še zdaleč ni filozofsko utemeljen, ampak je rabljen v nekoliko spornem smislu. Zato ne preseneča, da pride prav ob vprašanju ontološke dominante tudi do večjega premika v McHaleovi teoriji. Medtem ko je v *Postmodernist Fiction* ontološko razsežnost postmodernističnih del razlagal v smislu konstrukcije fiktivnih svetov, je prisiljen v *Constructing postmodernism* priznati "ontološkost" tudi "realnemu svetu", namreč kot neke vrste "dopušcanje" oziroma "sprejemanje" le-tega. S tem pa seveda odpade glavni razlikovalni kriterij med epistemološko in ontološko dominantno, saj vzporedni svetovi prav zaradi svoje "skonstruiranosti", torej nerealnosti, zbuja jo ontološka vprašanja.

*Constructing postmodernism* nam tako sicer ponuja nekatere zanimive vidike, ne prinese pa tistega, kar bi morda vendarle že lahko pričakovali: nekoliko bolj zanesljive

ter kredibilne podobe prozega postmodernizma. Ne samo da so McHaleovi kriteriji za to preohlapni, ampak jih – podobno kot Ihab Håssan v svojih poznih spisih – sproti spreminja in relativizira, ne da bi ob tem modificiral ali na novo formuliral tudi svoje izhodiščne premise. McHaleove študije v *Constructing postmodernism* ostajajo zato le posamične analize, ki nam ne omogočijo sintetičnega uvida in jasnejše podobe o postmodernistični prozi.

Tomo Virk

UDK 840.3.091 "12": 115  
relativiziran čas kot medij zveličanja v *Iskanju svetega Grala*, fragmentarnost iz-  
kustje časa v *Smrti kralja Arturja*

PINTARIČ, M.

61000 Ljubljana, SLO, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in  
književnosti, Aškerčeva 2

### ČAS KOT IZKUŠNJA V "ISKANJU SVETEGA GRALA" IN V "SMRTI KRALJA ARTURJA"

Primerjalna književnost, 16/1993, 2, str. 37-50

Avtor razmišlja o vlogi časa in gibanja v dveh pomembnih tekstih francoske proze  
XIII. stoletja. Ugotavlja, da je v "Iskanju svetega Grala" čas kot medij zveličanja  
relativiziran, saj se krščanska dinamika nekdanjega višestva spremeni v negibno in  
brežčasno zrenje oastranskih skrivnosti. V "Smrti kralja Arturja" pa se napetost  
med prostorom in časom, ki obvladuje "Iskanje svetega Grala", sprosti v oporošče-  
nju trenutka, torej v fragmentaciji izkušnje časa. Razpad te izkušnje ima za posledici-  
ko uničenje arturjanskega univerzuma. Razlika med tema dvema tekstoma je razli-  
ka med Všem in Ničem, kakor si jo je predstavljal duhovni genij dobe, ki je že  
začnela izgubljati svojo notranjo konsistenco.

UDK 820 "1890/1914".091 : 943

podoba Nemcev in Nemčije v angleški prozi 1890-1914, imagologija, antisemitizem  
razmišljanja o nacionalnih podobah

KLEIN, H.

A-5020 Salzburg, Austria, Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Ameri-  
kanistik, Akademiestr. 24

### SKRIVLJENO OGLEDALO? Podoba Francije/Nemčije v angleški prozi 1890-1914

Primerjalna književnost, 16/1993, 2, str. 1-24

Razprava na temelju analize angleških literarnih del, ki zrcalijo podobo Nemcev  
in Nemčije, in pregleda pretežno nemških literarnozgodovinskih spisov o tej temi,  
z imagoškim pojmovnim aparatom - podoba, skrivljena podoba, podoba o sebi in  
podoba o drugem (image, mirage, auto-stereotype, hetero-stereotype) - razkriva  
obojestranski angleško-nemški antagonizem. Pokaže se, da je prevladujoč model  
razmišljanja o nacionalnih podobah antinomičen, kar pomeni, da je podoba o last-  
nem narodu (bodisi pisateljeva ali zgodovinarjeva) idealizirana, o drugem pa najra-  
je kritična, negativna, zrasla iz predsodkov; relevantna imagološka raziskava mora  
tak model preseči. Avtor ponuja vrsto smernic za ustrezno obravnavo: raziskovalec  
mora upoštevati položaj imagološkega gradiva v besedilu, perspektivo opazovanja,  
pisateljev osebnih kontekst, recepcijo dela na tujem, predvsem pa je važno, da je v  
obravnavo zajet celoten zgodovinski kontekst, pisanje neličiranih publikacij o  
predmetu in tudi njegova obdelava v drugih umetnostnih zvrsteh.

UDK 886.3.015.19 Grum

UDK 830.015.19

ekspresionizem v Grumovem pripovedništvu, slovenska literarna zgodovina o  
ekspresionizmu pri Gramu, obravnave ekspresionizma v nemški literarni zgodovini

DOLGAN, M.

61000 Ljubljana, SLO, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko  
literaturo in literarne vede, Novi trg 3

### GRUMOVO PRIPVEDNIŠTVO IN EKSPRESIONIZEM

Primerjalna književnost, 16/1993, 2, str. 25-36

Študija najprej pregleda dosežanje secnoatne trditve slovenske literarne zgodovine  
o ekspresionizmu v Grumovem pripovedništvu, nato se naveže na temeljna dogma-  
na, ki jih o ekspresionizmu poseduje nemška literarna zgodovina. Takšno izbo-  
dilo omogoča sorazmerno zanesljivo literarnozgodovinsko opredelitev Grumove  
pripovedne proze, posebno tedaj, ko je treba razločevati med tradicionalnimi used-  
linami in ekspresionističnimi novostmi.

UDK 801.655(09)

UDK 886.3 : 801.655.091

aleksandrinec v slovenski poeziji, aleksandrinec v slovenskih prevodih francoske  
poezije

NOVAK, B. A.

61000 Ljubljana, SLO, Kurzmičkova 5

### ALEKSANDRINEC. III. Aleksandrinec v slovenski poeziji in prevodni literaturi

Primerjalna književnost, 16/1993, 2, str. 51-74

Aleksandrinec je pomemben za začetek umetne(št)je slovenske poezije v Pisanicah,  
zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti, saj je: uveljavitev akcentuacijske oz.  
silabotonične verzifikacije zoper poskuse kvantitativne verzifikacije vezana prav  
na to verzno obliko; osrednji avtor pisanjskih aleksandrinec, J. D. Dev, se je na-  
stojil na ritem nemškega aleksandrinca, saj je nemški verz kljub jezikovnim razli-  
kam po svoji akcentuacijski verzifikaciji blizu slovenskemu verzu. Po radikalni  
Predermovi pesniški reformi pa aleksandrinec izgine iz izvirne slovenske pesniške  
produkcije, saj očitno ne ustreza ritmu slovenskega verza. Pač pa se z aleksandrin-  
cem se zmeraj srečujemo v prevodih francoske dramske in pesniške klasike. Pri  
prestanju francoskega aleksandrinca v slovensko uporabljajo prevajalci različne  
ritmične modele, da bi v slovenskem jeziku pričarali ritem originala: poleg tradici-  
onalnega pisanjskega modela se je najbolj uveljavila konvencija nadomeščanja  
aleksandrinca z jambikom esajtercem, v zadnjem času pa nekateri mlajši prevajalci  
posegajo tudi po trobejski metrični osnovi.

CDU 886.3.015.19 Gram  
expressivisme dans l'oeuvre en prose de Gram, histoire littéraire slovène sur  
l'expressivisme chez Gram, traitement d'expressivisme dans l'histoire de litté-  
rature allemande

CDU 830.015.19

**DOIGAN, M.**  
61000 Ljubljana, SLO, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko  
literaturo in literarne vede, Novi trg 3

**L'OEUVRE EN PROSE DE GRAM ET L'EXPRESSIVISME**  
Primerjalna književnost, 16/1993, 2, p. 25-36

L'auteur donne principalement un aperçu sur les affirmations contradictoires de  
l'histoire littéraire slovène sur l'expressivisme tel qu'il se présente dans l'oeuvre  
en prose de S. Gram (1901-1949) pour passer ensuite aux résultats principaux sur  
l'expressivisme qui ont été introduits dans l'histoire de littérature allemande.  
Un tel point de départ assure de préciser assez exactement l'orientation de  
l'oeuvre en prose de Gram dans l'histoire littéraire, spécialement lorsqu'il faut  
distinguer entre ses racines dans le traditionnel et ses nouveautés expressivistes.

CDU 801.655(09)

CDU 886.3 : 801.655.091

Alexandrin dans la poésie slovène, alexandrin dans les traductions slovènes de la  
littérature française

**KOVAK, B. A.**

61000 Ljubljana, SLO, Kuzničeva 5

**ALEXANDRIN, III. Alexandrin dans la poésie slovène et dans la littérature  
traduite en slovène**  
Primerjalna književnost, 16/1993, 2, p. 51-74

C'est l'alexandrin qui joue un rôle d'extrême importance à la naissance du vers  
artistique slovène au cadre de la production littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle, présentée  
par les almanachs només Pisanice. La mise en vigueur du système accentuel ou  
syllabo-tonique contre les tentatives d'un système quantitatif s'est déroulée sur le  
modèle de cette forme du vers. L'auteur principal des tels alexandrins, J. D. Dey  
(1732-1786), s'est appuyé sur le rythme de l'alexandrin allemand ayant rendu  
compte des similitudes entre le vers accentué allemand et le vers slovène, malgré  
toutes les différences dues au langage. Après la réforme radicale de l'art poétique  
liée au génie de F. Prešeren (1800-1849) l'alexandrin est disparu de la production  
originale grâce aux inconvenances rythmiques dues aux qualités du vers slovène.  
On trouve encore des alexandrins dans les traductions des oeuvres de la litté-  
rature française en slovène. Pour résoudre les problèmes dus à la transmission du  
rythme original en slovène les traducteurs se servent des divers modèles rythmi-  
ques en outre du modèle traditionnel, surtout la substitution conventionnelle avec  
l'endecasylabo, récemment aussi la solution à la base métrique trochaïque.

CDU 840.3.091 \*12\* : 115  
relativisation du temps en tant que moyen du salut dans "La Queste del Saint  
Graal", fragmentation de l'expérience temporelle dans "La Mort le roi Artu"

**PINTARČ, M.**  
61000 Ljubljana, SLO, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in  
književnosti, Aškerčeva 2

**LE TEMPS COMME L'EXPERIENCE DANS "LA QUESTE DEL SAINT  
GRAAL" ET DANS "LA MORT LE ROI ARTU"**  
Primerjalna književnost, 16/1993, 2, p. 37-50

L'auteur examine le rôle du dynamisme temporel dans deux grands textes de la  
prose française du XIII<sup>e</sup> siècle. Il constate une relativisation du temps en tant que  
moyen du salut dans la "Queste" où le dynamisme chrétien de l'ancien mentalité  
chevaleresque se fige dans une attitude statique de contemplation atemporelle de-  
vant les mystères de l'au-delà. Dans "La Mort le roi Artu", la tension entre le  
temps et l'espace qui domine la "Queste" se résout par une spatialisation d'instant,  
c'est-à-dire par une fragmentation de l'expérience temporelle, ce qui entraîne la  
destruction de l'univers arbitraire. La différence entre les deux textes est celle  
entre Tout et Rien comme se l'imagine le génie spirituel d'une époque qui  
commençait déjà à perdre sa consistance interne.

CDU 820 \*1890/1914\* 091 : 943

images des Allemands et de l'Allemagne dans la littérature en prose anglaise  
1890-1914, imagologie, réflexions aironomiques sur les images des nationalités

**KLEIN, H.**

A-5020 Salzburg, Austria, Universitäts Salzburg, Institut für Anglistik und Ameri-  
kanistik, Akademiestr. 24

**LE MIRROR DÉFORMÉ? Les images de Prussia/Allemagne dans la littérature en  
prose anglaise 1890-1914**  
Primerjalna književnost, 16/1993, 2, p. 1-24

A base de l'analyse des oeuvres littéraires anglaises reflétant l'image des Alle-  
mands et de l'Allemagne ainsi qu'à base des écrits d'histoire littéraire choisis sur  
le même thème, le présent traité essaie à révéler à l'aide d'un appareil d'images  
(image, mirage, auto-stéréotype, kéïno-stéréotype) l'antagonisme bilatéral anglo-  
allemand. Le modèle de réflexion prédominant en ce qui concerne les images  
qu'on se fait des nationalités se relève antinomique, c'est-à-dire que l'image qu'on  
se fait de sa propre nation est idéalisée tandis que celle qu'on se fait sur l'autre  
nation tend à être critiquée, négative, basée sur des préjugés. Une recherche qui  
voudrait donner des résultats relevant devrait dépasser ce modèle. L'auteur nous  
propose les suggestions suivantes: le chercheur devrait respecter la situation des  
images dans le texte, la perspective d'observation, le contexte personnel de l'écri-  
vain, la réception du travail à l'étranger, mais il est important avant tout de  
prendre en considération la situation historique complète, le traitement du sujet  
dans les textes non-littéraires et aussi dans les autres domaines de l'art.



