

primerjalna književnost

ljubljana 1994 • številka 1

Katarina Bogataj-Gradišnik:
LITERARNE KONVENCIJE
V SLOVENSKEM ZGODOVINSKEM ROMANU
19. STOLETJA

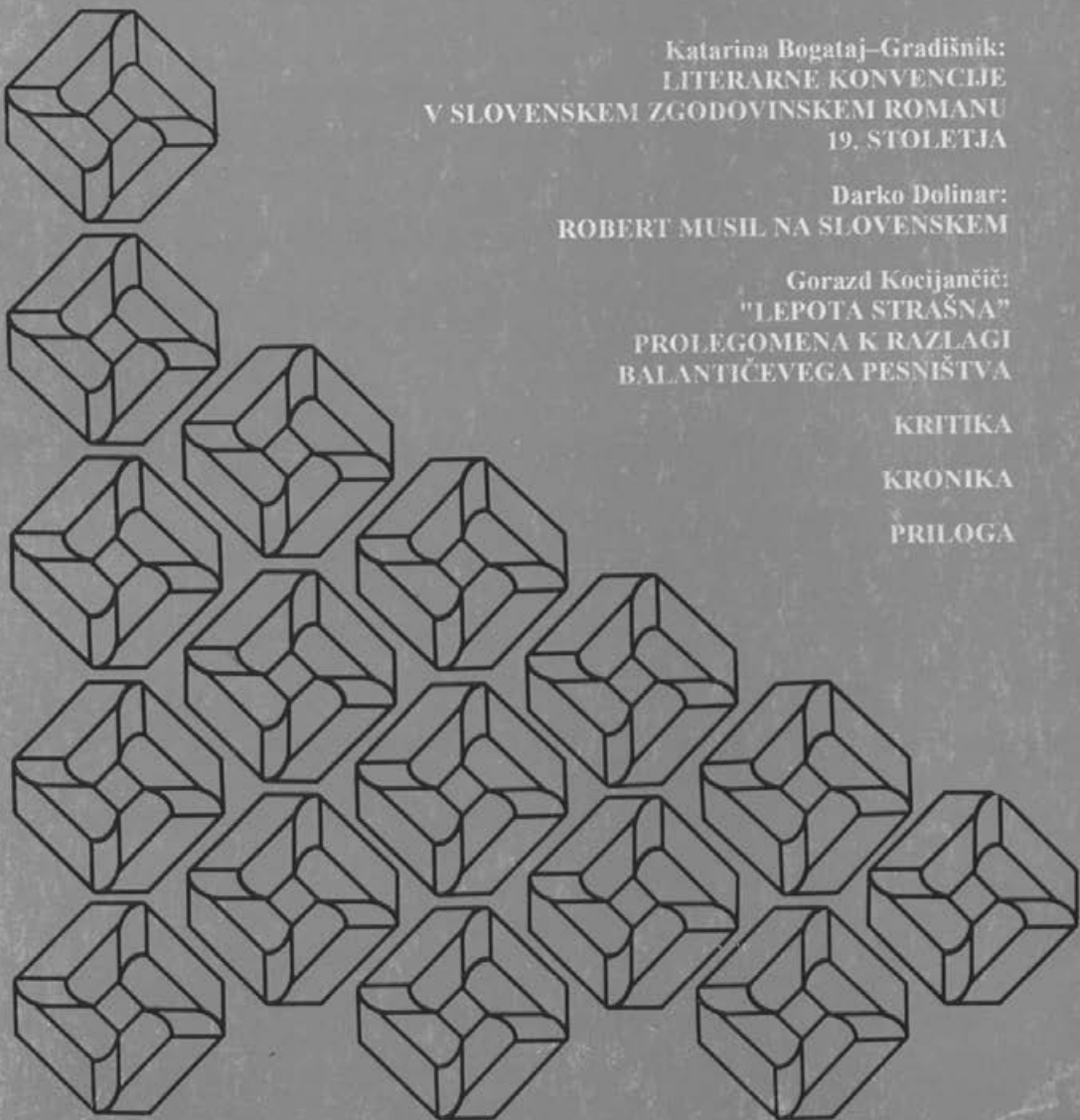
Darko Dolinar:
ROBERT MUSIL NA SLOVENSKEM

Gorazd Kocijančič:
"LEPOTA STRAŠNA"
PROLEGOMENA K RAZLAGI
BALANTIČEVEGA PESNIŠTVA

KRITIKA

KRONIKA

PRILOGA



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 1000 SIT, za študente in dijake 600 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

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19.11.1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov

Oddano v tisk 24. junija 1994

VSEBINA

Razprave

- Katarina Bogataj-Gradišnik: Literarne konvencije v slovenskem zgodovinskem romanu 19. stoletja 1
- Darko Dolinar: Robert Musil na Slovenskem..... 35
- Gorazd Kocijančič: "Lepota strašna": Prolegomena k razlagi Balantičevega pesništva..... 53

Kritika

- Comparative literary history as discourse. In honor of Anna Balakian (Alenka Koron) 61
- The fiction of the poet: From Mallarmé to the post-symbolist mode (Alenka Koron) . 67

Kronika

- Simpozij o Lucieniu Tesnièreu (Tone Smolej)..... 75
- Slovensko društvo za primerjalno književnost 1990-1994..... 77

Priloga: Comparative Literature in Slovenia

- Janko Kos: Theory and Practice of Comparative Literature 3
- The Study of Comparative Literature at the University of Ljubljana. By Vera Troha.. 17
- A Chronological Outline: Institutions, Scholars and Selected Publications. By Darko Dolinar..... 19

Študija se ukvarja s strukturo fabule v slovenskem zgodovinskem romanu poznega 19. stoletja, in sicer na ozadju starejšega literarnega izročila. Ugotoviti skuša, koliko so konvencije gotskega romana, predvsem oblikovno-tehnične, s posredništvom klasičnega zgodovinskega romana prešle v naše historično pripovedništvo in postale v njem konstitutivna prvina, potem ko so se prilagodile stanju v tedanji slovenski literaturi. — Slovenskim zgleodom (Tavčarju in Jurčiču) bo namenjen drugi del, pričujoči prvi del pa razčlenjuje dva fabulativna modela: gotskega ob romanu Italijan Ann Radcliffove ter njegovo preobrazbo v dosti bolj kompleksni model zgodovinskega romana ob besedilu Walterja Scotta Lepotica mesta Perth.

Katarina Bogataj-Gradišnik

**LITERARNE
KONVENCIJE
V SLOVENSKEM
ZGODOVIN-
SKEM ROMANU
19. STOLETJA**

Opredelitev problema

Med raznimi zvrstmi pripovedne proze, ki so nastajale v slovenski literaturi prejšnjega stoletja, je bil zgodovinski roman¹ razmeroma čista oblika, le malo pomešana z drugimi žanri in tudi razvojno dovolj usklajena s tujim historičnim romanopisjem;² zato so evropski in ameriški zgledi prav v zgodovinskem romanu pri nas bolj razpoznavni in oprijemljivi kakor v večini sočasnih proznih oblik. Med takimi zgledi je na prvem mestu Walter Scott, stvaritelj klasičnega zgodovinskega romana, pisatelj z brezbrežnim učinkovanjem na sodobnike v Evropi in Severni Ameriki. Njegov sloves je dosegel vrhunec okoli l. 1830, v t. i. zamudniških literaturah pa ni pojenjal niti v drugi polovici 19. stoletja; tako tudi v slovenski, kjer sta bili zgodovinska in psevdozgodovinska povest ne le med najbolj zgodnjimi, temveč tudi med najbolj priljubljenimi in količinsko najmočnejšimi oblikami.³ Scottov zgled je bil odločilen predvsem za zgodnjo stopnjo našega zgodovinskega pripovedništva od 60. do 80. let; to se je prav ob Scottu vzdignilo nad začetniške poskuse 40. in 50. let ter preko vajecev doseglo z Jurčičem in mladim Tavčarjem novo kakovost.

Scottov odmev v slovenskem pripovedništvu je bil v naši literarni vedi deležen precejšnje pozornosti. Največ zanimanja je bilo namenjeno Jurčiču, "slovenskemu Scottu", posebno primerjavam *Desetega brata s Starinarjem*, presenetljivo malo zanimanja pa je bilo do nedavnega za Scottove sledove v Jurčičevih zgodovinskih besedilih.⁴ Dosti manj kakor s škotskim mojstrom samim se je naša literarna zgodovina ukvarjala z okoliščino, da je njegovo delo v slovenski kulturni prostor vstopilo že v obsežnem spremstvu; slednje se je močno namnožilo prav zaradi Scottovega podaljšanega sprejemanja na Slovenskem.⁵ Upravičeno bi se zato dalo govoriti o sprejemanju ne le Scottovega, temveč tudi scottovskega romana, toliko bolj, ker med temi pisatelji niso bili samo manjši, danes pozabljeni posnemovalci, ampak tudi ugledni avtorji, ki so prvotni model preoblikovali v nove različice historičnega pripovedništva, prilagojene narodnostnim ali političnim razmeram svojega časa in dežele — to so bili Bulwer-Lytton, Hugo, Mérimée, Manzoni, Puškin, Hauff in drugi. Slovenskim bralcem so bili dostopni predvsem v nemških prevodih oz. izvornikih.

V tej zvezi je vredna upoštevanja Cooprova specifično ameriška

različica historičnega romana, kakor tudi odrastki scottovskega modela v nove oblike, kakršna je npr. historično kostumirani pustolovski roman Dumasa starejšega. Glede na naše tedanje razmere bi bila verjetno še posebej zanimiva nemška in avstrijska veja scottovskega romana, tako zgodovinska od Hauffa in Alexisa do Spindlerja in Kurza, pustolovska z Gerstäckerjem in Scalsfieldom na čelu, kakor tudi trivialni odganjki z nekoč popularnimi imeni Karoline Pichler in Luise Mühlbach. Sprejemanje teh romanopiscev in oblik je pri nas raziskano le delno; precej ugotovitev in domnev o njihovih vplivih se je nabralo prav ob *Rokovnjačih*.⁶

Pričujoči zapis nima namena dopolnjevati ali širiti dosedanja dognanja o sprejemu Scottovega in scottovskega romana na Slovenskem; pač pa namerava poseči v zadnje desetletje 18. stoletja k eni izmed tistih pripovednih oblik, iz katerih je v Angliji zrasel klasični zgodovinski roman, h gotskemu romanu. Tudi pri tem ne bo šlo za odkrivanje morebitnih konkretnih vplivov tega časovno zelo odmaknjenega žanra, temveč za poskus, pokazati na literarno izročilo z zelo utrjenimi in značilnimi konvencijami kot ozadje našemu zgodovinskemu pripovedništvu, in naposled za poskus, ugotoviti preobrazbe teh konvencij v našem historičnem romanu v 80. letih 19. stoletja, ne glede na to, s kakšnim posredništvom so vanj prišle. Scottov model bo v nekaterih glavnih potezah opisan kot najpomembnejši vmesni člen, čeprav so nedvomno posredniško vlogo opravljale tudi druge različice zgodovinskega romana, trivialna literatura in celo dramatika.

Gotski roman večkrat štejejo za predhodno stopnjo historičnega oz. za vmesni člen med baročnim in klasičnim zgodovinskim romanom.⁷ Scott sam je v Horaceu Walpolu, avtorju prvega gotskega romana *Otrantski grad* (1764), videl svojega predhodnika.⁸ Vsekakor je "historičnost" gotskega romana že nova kvaliteta v primerjavi s tisto v baroku. Literatura namreč preteklosti dotlej ni razumela kot nekaj, kar je drugačno od sedanjosti, temveč kot nekaj, kar je za sedanjost eksemplarično.⁹ Minula doba in tuja dežela se v baročnem romanu od tedanje sodobnosti nista razločevali, določala so ju le imena vladarjev, vojskovodij in navedbe kake sloveče bitke, podobno kakor so v baročnih operah rimski in perzijski imperatorji nastopali v napudranih lasuljah ter v oblačilih s čipkami in naborki. Šele avtorji gotskih romanov so bili tisti, ki so prvi konkretizirali čas in prostor z značilnim kronotopom: v slikovito naravo Italije ali Španije so postavili gotsko arhitekturo gradu, samostana, srednjeveškega mesta. Podoba so dopolnili z viteško opremo, orožjem, oblačili, portreti prednikov, starimi rokopisi in drugimi rekviziti ter z dogodki, značilnimi za srednji vek, kakor so turnir, obleganje gradu ali mesta, božja sodba, čarovništvo, inkvizicija itn. Srednji vek se v gotskem romanu prikazuje v zornem kotu razsvetljene dobe in protestantske dežele kot mračni čas fevdalne in cerkvene samopašnosti ter praznoverja, prizorišče pa so praviloma dežele katoliškega Sredozemlja, kjer se kotijo divje strasti, razvrat in krvavi obračuni.

Stopnja historičnosti je bila višja v tistih gotskih romanih, ki se godijo na domačem prizorišču in v manj oddaljeni preteklosti, čeprav

tudi v teh mrgoli hudih anahronizmov in časovnih neskladnosti. Veja t. i. historične gotike¹⁰ se je v gotskem romanu okrepila ob njegovem zatonu, ki se časovno ujema z vzponom zgodovinskega romana. Sožitje teh dveh žanrov je potekalo ob medsebojnih vplivih, ob prenikanju historičnosti v gotski roman in gotskih konvencij v zgodovinskega. Ko je slednji v drugem desetletju 19. stoletja prevladal, se je gotski roman z okrajšanimi priredbami umaknil v pogrošne zvežčice in z njimi zadovoljeval potrebe neizobraženih plasti beročega občinstva, za katero je bil Scott prezahteven in predolgovezen. Ta trivialna podrast grozljivega romana, in to ne le gotskega, je bila v cenениh izdajah razširjena tudi na Slovenskem.¹¹

Na področju strukture in tehnike romana je gotski žanr prinesel pomembne novosti, s tem da je izdelal konvencije, po katerih se da sestaviti učinkovita in napeta fabula. Ravno tem vprašanjem pa je naša literarna veda — z redkimi izjemami¹² — posvečala dosti manj pozornosti kakor snovno-motivnim primerjavam s tujimi zgledi, čeprav je bila oblikovno-tehnična stran glavna šibkost ob začetkih našega historičnega pripovedništva.¹³ Snovno-motivnim in tematskim vprašanjem se sicer tudi tu ne bo mogoče povsem izogniti; gotska fabula je namreč take narave, da prav terja ustrezne — in zato stalne — pripovedne obrazce in motivne nize.

Nekatere bistvene razlike, s katerimi se je gotski roman ločil od uveljavljenih romanesknih oblik 18. stoletja — od robinzonade, pikaresknega in sentimentalnega romana — se pokažejo že ob čisto splošni primerjavi. Ker roman v tedanji poetiki še ni bil priznan kot literarna zvrst, so si vse navedene oblike meščanskega romanopisja skušale pridobiti legitimnost tako, da so se izdajale za resnično zgodbo in razglašale svoje moralno-poučne namene. Pristnost je meščanski roman simuliral že z imenom "history" (izraz je pomenil zgodbo iz resničnega življenja), predvsem pa s takimi oblikami pripovedi, ki so zbujele videz pristnosti; taka je bila prvoosebna memoarska pripoved, dnevnik, pismo, potopis itn.¹⁴ Gotski roman je to prakso pretrgal, ko je že vnaprej priznal, da je artefakt, in to že z umetelno oblikovano tretjeosebno pripovedjo, razčlenjeno na poglavja. Tak prestop iz "resnične zgodbe" v literarno je sicer že prej tvegala kak posamezen avtor, npr. Fielding in Goldsmith,¹⁵ ki sta bila kot spretna dramatika tudi v kompozicijskem pogledu uspešnejša od večine sodobnikov, vendar je tak model prišel v splošno rabo šele z gotskim romanom.

"Resničnost" zgodbe je v meščanskem romanu jamčila za veljavnost moralnega nauka, ki naj bi iz nje sledil in ki naj bi bil tudi njen glavni namen, če že ne sploh opravičilo za njeno objavo. Gotski roman pa se je brez zadrege ponudil kot branje za prosti čas, kot beg iz dolgočasne vsakdanjosti. Ta namen pa je lahko dosegel le tedaj, če je pri občinstvu zbujal radovednost, kaj se bo zgodilo naslednji hip. Zato je v novem žanru kot temeljna prvina prevladala fabula, katere cilj je bil ustvarjanje napetosti. Izraz fabula v tej zvezi označuje razvrstitev dogodkov po nekem urejajočem načelu (to načelo je ponavadi vzročnost, lahko pa je to tudi poseg nadnaravnih sil itn.) in njihovo

naravnost k vnaprej določenemu cilju. Prav z urejajočim načelom in opredeljenim ciljem se fabula izrazito loči od zgodbe, t. j. od golega kronološkega zapovrstja dogodkov, ki se da poljubno pretrgati ali nadaljevati in tudi nima končnega cilja. Taka nanizanka epizod je značilna npr. za pikareskni roman, ki sodi med prostorske romane, medtem ko je gotski roman akcijski.

Ustroj gotске fabule se močno naslanja na strukturo drame, in sicer prav v posameznih sestavinah, ki so sicer značilnost dramatike,¹⁶ tako npr. sprožilni element, zaplet, preobrat, razplet, katastrofa itn. Na dramatiko sta se sicer že prej oprla Richardson in Fielding ter uveljavila tudi vzročno povezavo dogodkov, vendar se gotška fabula bistveno loči tako od iztanjšanih, natančnih diagramov duševnega življenja v Richardsonovih psiholoških romanih kakor tudi od lagodnega, širokega toka dogodkov v Fieldingovi "komični epopeji". Fabula gotškega romana je okleščena slehernega balasta, ki bi upočasnil hudournik dogajanja. Odstranjene ali močno skrčene so prav tiste sestavine, ki so dajale substanco meščanskemu romanu: obilno moraliziranje, kritični prikaz družbenih razmerij ter nazorni, podrobni opisi okolja, nravi in običajev, oseb in predmetov, družinskega in družabnega življenja — skratka, vse tisto, s čimer si je roman tega časa prislužil označbo "meščanski verizem". V gotski fabuli pa za meščansko vsakdanost ni ne časa ne prostora, sestavljajo jo izjemni, mejni, kritični položaji, vzročno povezani v loke napetosti oz. dogajalne faze.¹⁷

Poleg verističnega slikanja vsakdanjega življenja je gotška fabula odvrгла tudi psihološko upodobitev junakov, ki jo je do nadrobnosti izdelal sentimentalni roman. Gotški roman je od njega sicer prevzel osrednjo dvojico krepostnih zaljubljenecv in z njo vred topos preganjane nedolžnosti, vendar so se značaji podredili dogajalnemu obrazcu fabule in se pri tem sploščili. Figure so v dramatičnem nasprotju razdeljene na svetle in temne, vsaka ima v fabuli svojo vlogo: sirota, ljubimec, morilec, maščevalec, sodnik itn. V gotski fabuli šteje to, kaj oseba počenja, in ne, kakšna je.

LITERARNE KONVENCIIJE

1. Gotški roman: "Italijan" Ann Radcliffove

Struktura gotške fabule naj bo ilustrirana ob primeru *Italijana*, poznega dela Ann Radcliffove, ki presega njena prejšnja, popularnejša dela po enoviti, strogi kompoziciji in dramatičnosti. Gotški roman je prav z deli te pisateljice dosegel svojo "klasično" obliko, t. i. visoko gotiko, ki jo je pozneje Scott priredil v svoj model zgodovinskega romana.¹⁸ Umetnost Ann Radcliffove je namreč presegla začetno okornost in kričeče učinke *Otrantskega gradu*, spet pa ni tako zapletena in zahtevna kakor nekatera odličnejša dela poznejše gotike, npr. *Frankenstein* (1818) Mary Shelleyeve s strukturo koncentričnih krogov ali škatlasta kompozicija Maturinovega *Melmotha Popotnika* (*Melmoth the Wanderer*, 1820).

V naslovu *Italijan ali Spovednica črnih spokornikov* (The Italian, or the Confessional of the Black Penitents, 1797) je tedanji bralec takoj prepoznal značilni gotski kronotop. Dogajanje je bilo sicer pomaknjeno le za kaka štiri desetletja nazaj, torej v sredo 18. stoletja, vendar je že sam premik v Italijo pomenil tudi premik v srednjeveške razmere. Pomenil je inkvizicijo, razdor v fevdalnih rodovinah, deželo, na gosto posejano s samostani in preprejeno s spletkarskimi menihi, ovaduhi in zahrbtnimi morilci, pa tudi deželo razkošne in čutne lepote, skratka vse tisto, kar je bilo za potomce angleških puritancev prepovedano in zato še bolj privlačno. Naslov vpeljuje tudi enega od vodilnih motivov *Italijana*, na katerega je ubran že uvod, ki uokvirja zgodbo. Črni spokorniki so namreč meniški red, ki se posveča spovedovanju posebno hudih grešnikov. Spovednica in morilec, ki se je zatekel v okrilje cerkve, zbudita pri skupini angleških popotnikov v Neaplju tolikšno zanimanje, da italijanski gostitelj posebej zanje naroči pri nekem študentu iz Padove zapis zgodbe, povezane s prav to spovednico.¹⁹

Italijan je izšel v treh lepo vezanih knjigah (t. i. tripledecker), podobno kakor drugi imenitnejši gotski romani, ne da bi se taka delitev kakor koli ujemala z vsebinsko členitvijo dogajanja; besedilo je bilo pač za en sam zvezek predolgo, zato ga je pisateljica razdelila na tri približno enake kose, poglavja se v vsakem štejejo na novo (11 + 10 + 12, skupno 33). Posebnost in najbrž prav izum Ann Radcliffe so epigrafi v verzih nad posameznimi poglavji, s katerimi je pisateljica poetizirala svoja besedila. V *Italijanu* si je za moto največkrat izbirala verze iz svojega vzornika Shakespeara, potem iz Miltona, pa tudi iz svojih sodobnikov Collinsa, Thomsona, Younga in Walpolea in še od raznih neimenovanih pesnikov.²⁰ Moto vpeljuje temo in vsebino poglavja, lik kake osebe, lahko je tudi refleksivnega značaja, ali pa ustvarja ustrezno razpoloženje in ozračje, ki sta bistvena kvaliteta te pisateljice.

Kakor v večini gotskih romanov je tudi v *Italijanu* pripoved tretjeosebna. Vendar je ne obvladuje vsevedni pripovedovalec, kakršen je npr. Fieldingov, ki suvereno prikazuje in sproti komentira dogajanje. Avktorialna pripoved je mestoma komaj ločljiva od personalne, njuna kombinacija pa preračunana na zbujanje bralčeve radovednosti. Dogajanje je namreč večidel zoženo na vidno polje katere od oseb, največkrat na zorni kot enega od zaljublencev, pa tudi katerega od njihovih preganjalcev. Ta metoda bralca sili, da se identificira s preganjanjem parom, doživlja z njim negotovost, strah in upanje, na drugih mestih pa se odstira pogled v črne duše in naklepe preganjalcev. Le na redkih mestih se pripovedovalec oglasi s svojimi lastnimi pogledi ali s presojo položaja, redko tudi poseže neposredno v dogajanje in bralcu kakor po nerodnosti izda skrivnosti, ki bi jih ta ob dosledni rabi siceršnje metode moral odkrivati hkrati z junaki.

Italijan se odlikuje z dramatičnim začetkom in s spektakularnim koncem. Gotski roman se namreč ne začne tradicionalno z junakovim rojstvom, ki uvaja njegovo življenjsko zgodbo, temveč s kakim dogodkom, enakovrednim sprožilnemu elementu v drami. Ta dogodek

vpeljuje kritičen izsek iz junakovega življenja, v katerem se odloča njegova usoda. V *Italijanu* ta izsek po vsej verjetnosti zajema nekaj mesecev; za natančnejšo določitev njegovega trajanja namreč v besedilu manjka opornih mest.

Že prvi stavek v *Italijanu* poleg kraja, časa in dveh glavnih oseb prikaže tudi sprožilni dogodek: "Bilo je v cerkvi svetega Lavrencija v Neaplju, v letu 1758, ko je Vincentio di Vivaldi prvokrat zagledal Elleneno Rosalbo." Taka ekspozicija je tipična za gotski roman: bralec je brez slehernega prejšnjega pojasnila postavljen na sredo nekega dogajanja. Nato sledi zasuk, ki ga G. Genette imenuje "ekspozicijska vrnitev": pripovedovalec razloži okoliščine, ki so potrebne za razumevanje izhodiščnega položaja, in predstavi osebe. Pri priči je jasno, da bo stanovska razlika nepremostljiva ovira za združitev mladega para: Vivaldi je edinec ene izmed najstarejših plemiških rodovin v Neaplju, Ellena pa revno, brezimno dekle. Za fabulo je še posebej pomembna okoliščina, da je Ellena sirota brez staršev. V gotski fabuli se s tem odpirajo dvojne možnosti: sirotin brezpravni položaj pisateljici omogoča manipulacije z njeno usodo, kakršne bi bile neizvedljive, če bi junakinjo varovala družina ali visoki stan. In drugič, gotska sirota nikoli ni tisto, kar se sprva zdi: prav skrivnost njenega rodu je ena od ključnih ugank, ki povzročajo napetost v fabuli in radovednost pri bralcu.

Ekspozicija (poglavja 1-5 prve knjige) ob glavni težavi ljubezenske zgodbe, stanovski pregradi, razvrsti zaveznike in nasprotnike mladega para. Ellenina edina sorodnica je priletna in bolehna Signora Bianchi, edina služabnica postarna Beatrice; naklonjena ji je tudi prednica bližnjega samostana Santa della Pietà. Vivaldi se lahko zanaša le na zvestega služabnika Paula, potem ko so ga prijatelji zapustili, preplašeni od grozljive meniške prikazni. Nekaj naključnih dobrotnikov najde mladi par še medpotoma. — Med nasprotniki je na prvem mestu junakova mati, markiza di Vivaldi; oče poroki sicer nasprotuje, rohni, vendar zoper mlada dva ne ukrepa. Vse peklenške naklepe brez njegove vednosti zasnuje markiza, in sicer ob nasvetih svojega spovednika in zaupnika Schedonija. Mračni naslovni junak, ena največjih figur gotskega romana, nastopi v 2. poglavju. Schedoni je dominikanski menih veličastne zunanosti in skrivnostne preteklosti, ljudomrznik in cinik, ki svoj izjemni razum in voljo do moči brezkompromisno usmerja k enemu samemu cilju, vzponu do najvišjih časti v cerkveni hierarhiji. Služita mu dva agenta, menih Nicola di Zampari, ki se kot nezemeljska prikazen pojavi že v 1. poglavju, in najeti morilec Spalatro, ki nastopi šele v drugi polovici romana. Markiza ima mogočno zaveznico tudi v opatinji samostana San Stefano; z njo jo družijo zlasti plemiška ošabnost.

Fabula *Italijana* je zasnovana na dveh poglavitnih temah, od katerih se vsaka giblje na svoji lastni časovni ravni. V sedanosti poteka zgodba nasilno ločenega ljubezenskega para, v preteklosti pa se skriva dvojna uganka: nepojasnjeno hudodelstvo v plemiški družini in skrivnost junakinjinjega rojstva in imena. Razmerje med tema dvema pripovednima vzorcema je urejeno v časovno shemo, sorodno tisti

v analitični drami: sedanja zgodba se odigrava pred bralčevimi očmi, pretekla ostaja pred njim sprva še skrita. Obe zgodbi, sedanja in pretekla, imata neko skupno dogajalno raven: njuni protagonisti so iz iste družine, čeprav iz dveh generacij. Povezani sta tudi vzročno: posledice iz preteklosti usodno posegajo v sedanost, Ellena ne more do svojih pravic in imena, ne da bi prišel na dan zločin njenega strica in očima.

Prezgodba (uvodna zgodba, retrospektivna zgodba)²¹ se začne podobno kakor tista v *Hamletu*:²² grof di Marinella iz milanskega vojvodstva je dal zahrbtno umoriti starejšega brata, grofa di Bruno, da se je polastil njegove žene, posesti in plemiškega naslova. Le malo pozneje je iz ljubosumja zabodel ženo, pobegnil pred roko pravice in stopil v samostan pod lažnim imenom Schedoni; s svojimi izjemnimi zmožnostmi si je med neapeljskimi aristokrati sčasoma pridobil velik vpliv. Grofica seveda ni bila mrtva, temveč le ranjena; iz strahu pred nasilnežem je zbrisala sled tako, da je uprizorila svoj lastni pogreb in se nato pod imenom Olivia zatekla v samostan San Stefano. Tudi njen oboževalec, grof Sacchi, ki je za las ušel Marinellovemu maščevanju, postane menih v redu črnih spokornikov v Neaplju in zaslovi kot spovednik. Grofica je hčerko iz prvega zakona (Elleno) zaupala v varstvo svoji sestri, Signori Bianchi, medtem ko je hčerka iz zakona z Marinellom umrla kmalu po njegovem pobegu.

Dve osebi iz uvodne zgodbe igrata v sedanjih zgodbi glavni vlogi, ne da bi vedeli za medsebojno sorodstvo: Ellena, hči umorjenega grofa di Bruno, nastopa v vlogi preganjane nedolžnosti, Schedoni, morilec njenega očeta in svojega brata, pa v vlogi njenega preganjalca. Preteklost prenika v sedanost postopoma, v drobcih, ki dražijo bralčevo radovednost in spodbujajo ugibanje in sklepanje, podobno kakor pozneje detektivski roman.

V vrhnji časovni plasti se vedno znova odpirajo reže, skozi njega pada svetloba na spodnjo, temno plast preteklosti. Ponekod so to manjše enote — slutnje, namigi, omembe imen — drugod spet večji bloki z delnimi razkritji. Olivia npr. že ob prvem srečanju z Elleno (8/I) zasluti v njej svojo hčer, vendar zaradi spremenjenega imena resnica še ne pride na dan na tem mestu, ampak dosti pozneje (9/III). Obsežna enota, postavljena na eno kritičnih mest v fabuli (7/I), je pripoved, s katero Paulo krajša čas svojemu gospodarju, ko sta na nepojasnen način ujeta v utrdbi Paluzzi. Nezaslišani dogodek naj bi se bil primeril pri črnih spokornikih pred šestimi leti. Neznani grešnik v meniški kuti se je tedaj Ansaldu spovedal tako grozotnega zločina, da je celo ta utrjeni spovednik omedlel. Vivaldi pravilno sklepa, da je morala biti spoved v kakšni zvezi z Ansaldom samim, in to se potrdi proti koncu romana, ko inkvizicija pokliče Ansalda kot prič (7/III). Vsekakor Paulo zgodbe ne utegne povedati do kraja, podobno kakor pozneje domačin iz Apulije, ki ga je Schedoni najel za vodnika, vedno znova vsiljivo začenja zgodbo o samopašnem grofu, o Spalratru in o vreči s truplom, a mu Schedoni vedno znova vzame besedo (1/III–2/III).

Kakor je razvidno iz navedenih zgledov, Ann Radcliffe s pridom uporablja dva standardna postopka, s katerima so gotski romanopisci zbuvali bralčevo radovednost, pretrganje in drobitev.²³ V *Italijanu* tudi ne manjka eden najbolj priljubljenih gotskih položajev, pretrgano predsmrtno sporočilo: Signora Bianchi skuša malo pred smrtjo in nato prav na smrtni postelji razkriti nekaj pomembnega, kar ji leži na duši, vendar prej izdihne (3/I), in tako mora bralec počakati skoraj do konca romana, da izve za Ellenine prave starše.

Tehnika postopnega odkrivanja preteklosti je zelo zahtevna in terja natančno usklajevanje dveh časovnih ravni. Tovrstni spodrsljaji so v *Italijanu* — in tudi sicer v delu Ann Radcliffeove — zelo redki,²⁴ pač pa si pisateljica ponekod olajša delo kar z direktnimi pripovedovalčevimi razkritji dejstev, do katerih se junaki dokopljejo šele pozneje, potem ko je bila bralčeva radovednost že potešena. Ponekod spet pisateljica bralca naklepno zavaja z napačnim ključem ali slepim motivom; nerazčiščen ostane npr. sum, da je bila Signora Bianchi zastrupljena.

Zgodba, pokopana v preteklosti, dobiva proti koncu romana čedalje razločnejše obrise. Razpršeni drobci in večji bloki (vseh skupaj je takih mest v besedilu kakih 17) se v zadnji tretjini romana močno zgostijo (zlasti v poglavjih 7, 8, 9/III) in se naposled sestavijo v celovito mozaično podobo. Dramatični razplet zgodbe je zrežiran kot razprava pred sodiščem, v kateri pride vse na dan: resnica o nepojasnjenem hudodelstvu, identiteta in prava imena oseb ter njihova sorodstvena in siceršnja razmerja. Razkritju resnice sledi poravnava krivic iz preteklosti, hudodelca zadene zaslužena kazen, krepost je nagrajena. Roman izzveni v zmagoslavje zveste ljubezni, mladi par naposled praznuje svoj "giorno felice". Sicer pa pisateljica ni dopustila, da bi tako veličasten hudodelec, kakršen je Schedoni, umrl od rabljeve roke, temveč mu nakloni še zadnjo veliko gesto: sam si v ječi vzame življenje in tako še enkrat užije zmagoslavje nad nasprotniki.

Veliki sklepni prizor, v katerem se pred neko višjo instanco razkrije preteklost in se nato prepoznajo razkropljeni družinski člani, je z Ann Radcliffe prešel v klasični repertoar gotskega romana.²⁵ V *Italijanu* je veliki finale pripravljen z dvema dramatičnima prizoroma prepoznanja: med očetom in (domnevno) hčerjo (9/II) ter materjo in hčerjo (9/III). Za anagnorezo uporablja pisateljica standardne postopke in rekvizite gotskega romana, med katerimi imajo mnogi dosti starejšo tradicijo: medaljon z miniaturnim portretom domnevnega očeta, ki ga je Ellena našla v zapuščini Signore Bianchi; pričevanje starih služabnikov; posebno priljubljena pa je v gotskem romanu predsmrtna izpoved storilca, in tudi ta v *Italijanu* ne manjka (Spalatrovo priznanje).

Notranji ustroj *Italijana* poleg razmerja dveh časovnih ravni, ki sta hkrati tematski enoti, kaže tudi dvojno členitev sedanje zgodbe, in sicer na pripovedne pramene in na dogajalne faze oz. loke napetosti. Sedanja zgodba je umetelno spletena iz dveh pramenov; vsaj dva pramena pa sta tudi tisti minimum, ki je potreben za tovrstno tehniko zbujanja napetosti. Dogajanje tako ne poteka v eni sami sklenjeni črti

kakor v pikaresknem romanu, kjer je junak ves čas navzoč na prizorišču, pri tem ko se pomika iz ene prigode v drugo. V gotskem romanu pa se z menjavanjem pramenov menjujeta tudi prizorišče in skupina oseb na njem. V *Italijanu* so te razvrščene kot dva nasprotna si tabo-
ra. Šibkejšo stran sestavlja mladi par z občasnimi zaščitniki, nasprotno pa mogočna skupina z markizo in Schedonijem na čelu. Dogajanje poteka podobno kakor v drami igra in nasprotna igra. Poglavje je v tem poteku enota, primerljiva odrskemu prizoru. Podobno kakor v gledališču pade zastor in se spet vzdigne nad spremenjenim prizoriščem, tako se konča — ali pretrga — poglavje, naslednje pa bralca prestavi na drug kraj, obljuden z drugimi osebami; v *Italijanu* so taki premiki ponekod izpeljani celo znotraj istega poglavja. V današnjem času bi se za to tehniko kar ponujala primerjava s filmskim rezom. Do zamenjave pride najrajši v kakšnem kritičnem, napetem trenutku; s tem se radovednost in zaskrbljenost za usodo junaka pri bralcih podaljša. Tako npr. Vivaldi s Paulom vred tisti večer, ko je Ellena ugrabljena, obtiči v pasti, v temnici brez izhoda v utrdbi Paluzzi (7/I). Bralec, ki ga je upravičeno strah za mladeniča, pa se v naslednjem poglavju (8/I) že znajde — po vratolomnem popotovanju — visoko v Abruzzih, kjer stoji nad prepadom samostan San Stefano, v njem pa je v oblasti brezsrčne opatinje zaprta Ellena. — Na prizorišču sta sicer največkrat mlada zaljubljenca, skupaj ali vsaksebi, vendar več poglavij delno ali v celoti obvladuje nasprotna akcija.

Tehnika filmskega reza, značilna za vse veje poznejšega akcijskega romana, zahteva tudi drugačno ravnanje s stranskimi osebami, kakor je bilo dotlej v navadi v pikaresknem, t. j. v prostorskem romanu. V slednjem junak srečuje vedno nove osebe, te potem iz dogajanja sproti spet za vselej izginejo, namesto njih vstopajo druge. V *Italijanu* po tem načelu vstopajo in izstopajo obrobne in štafažne figure, kakor so menihi in nune, romarji, pastirji, komedijanti, stražarji, pa tudi stranske osebe za enkratno uporabo, npr. dve moštvi najetih ugrabiteljev, podkupljeni frater v San Stefanu, sumljivi vodnik iz Apulije, dva dobra stara patra, od katerih prvi pomaga mlademu paru na begu, drugi pa ju je pripravljen skrivaj poročiti, itn. V drugo kategorijo pa sodijo pomožne figure, ki sicer izginejo s prizorišča, vendar se neogibno spet prikažejo tisti trenutek, ko jih pisateljica potrebuje za pogon ali razplet dogajanja. Tako npr. meniška prikazen, ki straši okrog Paluzzija in grozi Vivaldiju, ponikne ob Ellenini ugrabitvi in pride spet na spregled v sklepnih poglavjih, utelešena kot Nicola di Zampari, agent inkvizicije. Ali pa služabnica Beatrice, ki jo Vivaldi najde zvezano v vili Altieri po Ellenini ugrabitvi — spet je tu, potem ko jo je bralec že pozabil, edina priča, ki lahko v Oliviji prepozna grofico di Bruno (9/III).

Pramena akcije in nasprotna akcije, ki se v fabuli izmenično prepletata, se začneta postopoma cepiti še na tanjše niti. Zgodba mladega para se prvikrat razcepi z Ellenino ugrabitvijo (6/I). Vivaldi se napoti po njeni sledi in jo vnovič sreča v San Stefanu v nadvse dramatičnih okoliščinah: Elleno ravno privlečejo pred oltar, da bi od nje izsilili

redovne zaobljube (11/I). Po tipično gotskem pobegu (skozi podzemne hodnike, po gorskih cestah nad prepadi) poteka njuna pot spet skupaj do trenutka, ko ju med poročnim obredom vnovič ločijo ugrabitelji (5/II). Mladi par se odtlej ne sreča več vse do zadnjega poglavja v romanu (12/III).

Pramen nasprotnega tabora, ki se sprva zdi trden in enoten, se začne cefrati pozneje, šele v drugi polovici romana. Prav na mestu, kjer sta zaljubljenca že drugič ločena, gredo vsaksebi tudi pota njunih preganjalcev: Schedoni sledi Elleni, Vivaldiju pa se v Rimu prilepi Nicola, zdaj že kot Schedonijev zoprnik. Razhod ni samo topografski, razderejo se tudi zavezništva in sam Schedoni se izneveri markizi, ko prepozna v Elleni (domnevno) hčer. Proti Schedoniju spet se obrneta iz različnih nagibov njegova pomagača; ta dva malopridneža, ki se med seboj prej nista poznala, pripelje naključje — ali usoda — v Rimu skupaj, da se lahko zvežeta zoper skupnega delodajalca. S Spalatrovo zapisano predsmrtno izpovedjo dobi namreč Nicola v roke kronski dokaz proti Schedoniju. Naposled se zle sile uničijo med seboj; Schedoni je sicer obsojen na smrt, vendar prej pokonča oba sovražnika: Spalatra je smrtno ranil med potjo po Apuliji, še bolj zoprnega Nicola pa zastrupi v ječi tedaj, ko sam vzame strup. Preostane še markiza, ta se po sinovem izginotju in po izgubi zaveznikov notranje zlomi in umre. — Na koncu so tako vse niti zavozlane, vse usode dopolnjene; to je dosežek, kakršen se pozneje Scottu ni vselej posrečil, pač tudi zato ne, ker je postavljaj na svoje prizorišče dosti večje število oseb kakor avtorji gotskih romanov.

Fabula v *Italijanu*, izpeljana kot akcija in nasprotna akcija, je komponirana po dramskih načelih tudi znotraj manjših enot. Členi se v tri dogajalne faze, vsaka od njih je načrtana kot lok, v katerem se napetost požene do vrhunca in nato uplahne. Vzводи za prvo fazo so nastavljeni že v ekspozičiji: markizini naklepi zoper sinovo izvoljenko, pa tudi nenadna smrt Signore Bianchi, ki vzame Elleni še zadnje varstvo. Prvi lok se sproži z Ellenino ugrabitvijo (6/I), doseže vrhunec, ko je rešena iz najhujših nevarnosti s pobegom iz samostana (1/II), in se umiri v mestecu ob jezeru Celano, ko stoji mladi par naposled pred oltarjem (5/II). Tu je vozlišče fabule, točka, kjer bi se ljubezenska zgodba lahko srečno končala, zgodi pa se prav nasprotno: bolj brezupna ločitev, še hujše nevarnosti. Oboroženci vdoro v kapelo, pograbijo zaročenca in ju odvedejo vsaksebi — Vivaldija v Rim, Elleneno v Apulijo na samotno jadransko obrežje.

Iz tega vozlišča se vzpeta dva časovno vzporedna, prostorsko pa ločena loka. V pripovedovalnem času sta razvrščena eden za drugim, najprej Ellenin, nato Vivaldijev; le na zelo redkih mestih se en lok zaseka v drugega. Vivaldijev lok ima takoj po vozlišču krajši nastavek, nato se za dalj časa umakne Elleninemu. Na tem mestu je namreč junak za dolgo umaknjen s prizorišča, torej prijem, ki velja tako rekoč kot pravilo v gotskem romanu: ljubimec kot potencialni rešitelj je onesposobljen za delovanje, zato da ostane junakinja v najhujši stiski sama brez varstva. — Vivaldija torej s Paulom vred Schedonijevi plačanci oddajo biričem inkvizicije; znajde se v ječi, ne da bi

vedel, česa je sploh obtožen, medtem ko starši poizvedujejo za njim širom po Italiji (6/II). Vivaldijev lok se spet prikaže v poglavju 5/III. Napetost v njem se stopnjuje s psihičnim pritiskom na junaka od dveh strani: z ene grožnje demonskega Nicola, ki ga skuša izrabiti kot pričó proti Schedoniju, z druge zasliševanje pred tribunalom inkvizicije (5/III–6/III). Sledi nepričakovan preobrat: obtoženec na lepem ni več Vivaldi, temveč njegov skriti tožnik Schedoni (7/III). Vrhunec je dosežen z razkritjem Schedonijeve identitete in njegovega zločina ter s smrtno obsodbo (8/III); lok se izteče v Schedonijev samomor (11/III) in Vivaldijevo izpustitev iz ječe (12/III).

Ellenin lok se začne z jetništvom v zapuščeni graščini, kjer naj bi izginila brez sledu — prav na istem kraju, kjer je nekoč Spalatro umoril njenega očeta (7/II). Dogajanje se požene do najbolj kritične točke romana, kjer Ellena le za las uide smrti (9/II), in se po zapletih na potovanju proti Neaplju umiri v samostanu della Pietà, kjer najde Ellena zatočišče (4/III). Odtlej se Ellena prikaže pred zadnjim poglavjem le še enkrat samkrat v prizoru ponovnega srečanja in prepoznanja z Olivio (9/III). Ellenin lok torej zaseda celoten osrednji del romana (8 poglavij: 7/II–4/III), v njem se fabula tudi priestri v svoj vrh in glavni preobrat (9/II). Loka se strneta s ponovnim snidenjem in z dokončno združitvijo zaljubljenecv v sklepnem poglavju (12/III).

Vsak od treh lokov je sestavljen po dveh načelih, stopnjevanja in vzročnosti. Slednja deluje v fabuli kot verižna reakcija: vsak dogodek neogibno sproži naslednjega, vsaka odločitev potegne za seboj plaz posledic. Taki strukturi ustreza tudi izbira dogodkov in položajev, ki jo sestavljajo, ter njihova razvrstitev. *Italijan* kaže značilno gotsko izbiro kriznih, mejnih, nevarnih položajev; razvrščeni so v ritmu postopnih vzponov, ki se po manjših vmesnih upadih stopnjujejo do vrhunca in osupljivega preobrata v vsakem od treh lokov, najvišja točka napetosti in odločilni preobrat fabule pa sta postavljena skoraj v aritmetično sredino romana (9/II).

Repertoar tistih položajev in dogodkov, ki so primerni za izdelavo učinkovite gotske fabule, ima svoje meje. Eden temeljnih členov v gotski fabuli je motivni niz: jetništvo – beg – zasledovanje – ponovno jetništvo itn. Stalna motiva v tem nizu sta popotovanje ter dvojica ločitev – srečanje. V *Italijanu* se tovrstni motivi sestavljajo v naslednji tloris: Ellena ugrabljena, zaprta v samostanu — Vivaldi potuje po njeni sledi, jo najde — ljubimca pobegneta, zasledovalci za njima — Vivaldi aretiran, zaprt v inkvizicijski ječi — Ellena ugrabljena, zaprta v morilčevi hiši — Ellena rešena, potuje s Schedonijem proti Neaplju — Spalatro ju zasleduje — Ellena na varnem v samostanu, Schedoni aretiran, zaprt v inkvizicijski ječi — markiz potuje v Rim reševat sina — Vivaldi rešen iz ječe.

Fabula se torej suče v ritmu, ki ga narekuje ciklično ponavljanje istovrstnih ali sorodnih nizov;²⁶ prav to obsedensko ponavljanje, kopičenje in stopnjevanje kot končni učinek doseže močan čustveni vtis na bralca.²⁷ Ta metoda skriva v sebi tudi nekaj pasti: medtem ko so odličnejši avtorji, kakršna je bila Ann Radcliffe, ciklične nize

domiselno variirali in stopnjevali, so šibkejši sopotniki običali v golem ponavljanju. Prav zavoljo takega variiranja — ali ponavljanja — istovrstnih členov so gotski romani praviloma dolgi, in to kljub razmeroma kratkemu dogajalnemu času in kljub temu, da so odvrgli vse, kar bi jim utegnilo upočasniti tempo.²⁸

V tem pogledu se sicer Ann Radcliffe in po njenem zgledu vsa t. i. sentimentalna gotika oddaljuje od hektičnega tempa, značilnega za večino gotskih romanov. Tudi v *Italijanu* je naglica dogajanja na mnogih mestih narahljana z vrinki, razpoznavnimi kot usedlina sentimentalizma, tako z moralično refleksijo, opisom duševnih stanj in razpoloženja junakov. Popolna novost, ki jo je vpeljala v roman prav Ann Radcliffe, pa so krajinski opisi. Njene sloveče podobe, zasnovane na kontrastu med divjo, vzvišeno, slikovito, veličastno gorsko naravo²⁹ ter idilično arkadijo so v besedno umetnost preneseni pejsaži slikarjev, ki so bili tedaj v modi, in prinašajo v roman novo estetiko.

Kar zadeva stalni repertoar gotskih pripovednih vzorcev, je pisateljica za *Italijana* izbirala predvsem iz treh motivnih krogov: iz tradicionalne, po izviru poznohelenistične zgodbe ločenega ljubezenskega para, iz t. i. samostanske grozljivke (monastic shocker, Klostersgeschichte) ter iz zgodbe o združitvi razkropljene družine (reunion plot).³⁰ Med značilne motive prvega kroga sodi že uvodni prizor (mladenič zagleda v cerkvi zastrto dekle in se na prvi pogled zaljubi vanjo), motiv skrivne poroke in zlasti dramatični prizor pretrganega poročnega obreda. Nekateri stranski motivi so bili priljubljeni že v novelistiki 17. stoletja, npr. zamenjava oseb in preobleke (Vivaldi se vtihotapi v San Stefano preoblečen v romarja). — Iz zakladnice samostanske grozljivke izvira ena glavnih figur gotske ikonografije, lik hudodelskega meniha, nadalje lik trdosrčne opatinje, motiv izsiljenih redovnih zaobljub in pokop pri živem telesu kot kazen za nepokorščino. — Zgodba o raztepeni in spet združeni družini v 18. stoletju ni samo last gotskega romana, res pa se v *Italijanu* družijo z nekaterimi tipično gotskimi zločini, kakor sta bratomor in uzurpacija. Ob teh so nanizani značilni motivi tega obrazca: zamenjava otrok, vrnitev domnevno mrtvih, prepoznanje med sorodniki.

Vsi trije motivni krogi ponujajo izbiro dogodkov, ki so nenavadni, osupljivi, strah zbujujoči, kot nalašč za to, da sprožijo krize in katastrofe. Fabula niha v skrajnosti in junak se tako vedno znova znajde v mejnem položaju, ko le za las uide nevarnosti, ali narobe: ko se že zdi, da se je rešil, zabrede v novo, še hujšo stisko. Giblje se torej v položajih, ki se začenjajo s "komaj še" in "skoraj že", rešitev se sprevrže v past in narobe. Tako npr. zaljubljenca na begu skozi labirint pod samostanom že prideta do izhoda, ki drži v prostost, tedaj pa ju vodnik zapusti pred težkimi zaklenjenimi vrati, medtem ko se zasledovalci bližajo. In ko že vse kaže, da sta izgubljena, se kot deus ex machina prikaže iz celice star menih s ključi. Med tovrstne položaje sodi tudi prizor — eden najbolj slovečih v gotskem romanu sploh — ko se Schedoni skozi skrivni vhod ponoči prikrade do speče Ellene in že zavihti nad njo bodalo, tedaj pa na njenem vratu zagleda

medaljon s svojim portretom in spozna v dekletu svojo lastno hčer. Take in podobne preobrate v gotski fabuli povzročata največkrat naključje, tudi če je maskirano kot skrit sovražnik, nepričakovan rešitelj ali kar božja Previdnost sama.³¹ Pomemben delež pri zasukih v gotski fabuli pa ima tudi usoda, ali natančneje, ironija usode, čeprav gre pri tem za posledice, ki izvirajo iz junakovih lastnih odločitev in dejanj. Junak gotskega romana se peha — podobno kakor junak tragedije — za nečim, kar mu bo pozneje v pogubo. Schedoni prepozno spozna, da je kot markizin zaveznik deloval proti lastni hčeri in s tem tudi sebi zapravljal zvezo z imenitno rodovino. Ali v manjši enoti: Schedoni spelje Spalatra po napačni sledi v Rim, medtem ko se sam z Elleno obrne proti Neaplju, in prav to je usodno; morilec v Rimu sreča Nicola in v njegovih rokah postane obremenilna priča zoper Schedonija.

V gotskem romanu posegajo v dogajanje kot odločilen dejavnik tudi nadnaravne, največkrat zle, peklenske sile. Ann Radcliffe je ta nadnaravni element uporabila na čisto nov način: naposled se vedno izkaže, da so navidezno nadnaravni pojavi in dogodki razumsko razložljivi in v skladu z naravnimi zakonitostmi. Ta njen izum, znan kot "pojasnjena nadnaravnost" (supernatural explained), je poslej obvladoval močno smer v gotskem romanu, ki je ostajala v miselnem območju razsvetljenstva. V *Italijanu* je bila pisateljica pri uporabi nadnaravnega elementa zelo varčna. Zgoščen je predvsem okrog lika Nicola di Zamparija, ki se zdi vse do konca romana nezemeljsko, demonsko bitje. Najprej se prikazuje in izginja okrog utrdbe Paluzzi, v inkvizicijski ječi prihaja in odhaja skozi steno, je vseveden in pozna prihodnost. V resnici pa kot dvojni agent obvladuje mehanizme skrivnih vhodov in zbira podatke za mogočne delodajalce iz ozadja.

Italijan je eno vrhunskih besedil gotskega žanra, v katerem ekspozicija s sprožilnim elementom in dramatičen dvostopenjski razplet oklepata umetelno sestavljeno fabulo. Ta je preračunana na zbujanje napetosti in s tem bralčeve radovednosti. Ustroj fabule v *Italijanu* se pri analizi pokaže v treh prerezih:

1. V časovni shemi celotnega besedila sta razvidni dve plasti, vsaka od njiju nosi po eno od dveh glavnih tem romana: skriti zločin in preganjano nedolžnost. Sedanja (glavna) zgodba je podkletena z uvodno zgodbo (predzgodbo, retrospektivo), katere posledice usodno posegajo v sedanost; v njej tiči tudi ključ za rešitev skrivnosti in ugank. Predzgodba v manjših in večjih enotah prenika v sedanjo zgodbo, se na koncu razkrije in strne z njo.

2. Horizontalni prerez skozi glavno zgodbo pokaže preplet dveh pripovednih pramenov. Razmerje med njima je sorodno igri in nasprotni igri v drami, menjavanje prizorišča in oseb na njem menjavi prizorov na odru, učinek tega postopka pa je povečana napetost. Ta se v poteku dogajanja še stopnjuje, ko se pramena postopoma cepita navznoter: zgodbi ločenih zaljubljenecv potekata istočasno, vendar na različnih prizoriščih, in se na koncu združita. Bolj zapletena je

cepitev v nasprotnem taboru: najprej je topografska (ločena junakinja in junak dobita vsak svojega zasledovalca), nato pa se njuni preganjalci obrnejo drug zoper drugega in se med seboj pokončajo.

3. Vertikalna členitev fabule na dogajalne faze pa kaže vzpone in upade, strnjene v tri loke napetosti; vsi trije so zasnovani po načelih vzročnosti in stopnjevanja. V vsakem od njih napetost raste do vrhunca in nepričakanega preobrata, nato upade in se v naslednjem loku požene še više, glavni vrh pa doseže ravno v sredini celotnega besedila. Vsak izmed lokov tematsko izhaja iz prejšnjega in se žene v naslednjega, zato ni mogoče zamenjati niti njihovega vrstnega reda niti posameznih epizod v njih. Značilna za to fabulo je izbira nenavadnih dogodkov in skrajnih položajev, ki se v cikličnih nizih povračajo, vendar se pri tem tudi variirajo in stopnjujejo. V tej skrbno preračunani strukturi pa imajo ob načelu vzročnosti precejšnjo vlogo tudi manj racionalni elementi, kakor so moč usode, maskirano naključje in navidezna nadnaravnost.

Italijan se odlikuje z dramatičnim začetkom in *medias res*, ki predstavi glavne osebe, jih razvrsti na dve nasprotni si skupini in osvetli izhodiščni položaj. Posebnost Ann Radcliffeve je spektakularni konec, veliki prizor pred višjo instanco, ki poteka v dveh stopnjah: razkritju resnice (razčiščenje zločina iz preteklosti, prepoznanje med sorodniki) sledi zmaga reda in pravice: kazen za krivce, nagrada za hudo preskušano, a stanovitno krepost.

Italijan je primer razmeroma enostavne in zelo čiste izpeljave enega od temeljnih modelov gotske fabule; večino postopkov, ki jih je avtorica uporabila, so poznali tudi drugi gotski romanopisci, vendar se le redki lahko merijo z Radcliffevo tako v poetični sugestivnosti kakor tudi v tehničnem mojstrstvu. Model, kakršen je bil opisan ob *Italijanu*, je dopuščal omejen krog variacij. V drugi veji gotike, ki ni več zavezana razsvetljskemu pogledu na svet, temveč odprta iracionalni grozi, končnemu razkritju resnice ne sledi zmagoslavje pravice, temveč vsesplošna katastrofa, ki pokoplje krive in nedolžne. Tak primer je *Menih* (*The Monk*, 1796) G. M. Lewisa, tematsko sicer zelo soroden leto dni mlajšemu *Italijanu*, s fabulo, v kateri je vzorec preganjanega mladega para podvojen, preganjalci pa so isti. Omejeno je tudi učinkovanje predzgodbe; ta ni podstat celotni fabuli kakor v *Italijanu*, temveč kroji usodo le enemu od dveh zaljubljenih parov in je večidel tudi strnjena le na enem mestu v romanu.

Opisani model gotske fabule in njenih konvencij je v tej ali oni različici za dolgo preživel zaton gotskega romana. Postal je namreč predloga raznim žanrom akcijskega romana; najprej zgodovinskemu, nato feljtonskemu in pustolovskemu, in nazadnje še detektivskemu.

2. Zgodovinski roman: "Leptica mesta Perth" Walterja Scotta

Kot zgled za Scottovo priredbo gotske fabule bo v nadaljnjem razčlenjen eden poznih romanov tega pisatelja, *Dan sv. Valentina ali Leptica mesta Perth* (*St. Valentine's Day; or, The Fair Maid of Perth*, 1828).³² To besedilo je posebno prikladno kot vmesni člen

med slovenskim zgodovinskim pripovedništvom in gotskim romanom zavoljo motivne sorodnosti z obema,³³ pa tudi zaradi goste usedline gotskih konvencij v njem; *Lepotica mesta Perth* je namreč eden najbolj divjih in krvavih Scottovih romanov, blizu gotskemu tudi po temačnem ozračju.

Marian H. Cusac je med zelo redkimi avtorji, ki so se resno ukvarjali s strukturo Scottovih romanov;³⁴ *Lepotici mesta Perth* namenja le obrobni prostor v monografiji *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott* (1969). V svoji tipologiji Scottovih romanov uvršča to delo med "kronike", tj. med besedila, urejena po časovnem zaporedju posameznih epizod, v nasprotju z dramatično konstruiranimi "romances". Samo ugibati je mogoče, ali je avtorico morda pri tej klasifikaciji vodila tudi okoliščina, da je roman izšel v seriji *Chronicles of the Canongate*. Ob podrobnejši analizi se namreč iz tega besedila izlušči fabula z dramatično strukturo, v kateri se, podobno kakor v *Italijanu*, razločijo različni pripovedni prameni in dogajalne faze oz. loki napetosti.

Roman obsega 36 poglavij, kar je približno Scottovo povprečje; to znaša po izračunu M. H. Cusac 38 poglavij v daljših in 24 v krajših prozih besedilih. Šteta so tekoče ne glede na to, ali je roman izšel v treh knjigah (v 1. izdaji) ali pozneje v dveh; delitev na knjige torej ni vezana na notranjo členitev fabule. Poglavja so razen dveh opremljena z verzniimi epigrafi, ki imajo prav tako vlogo kakor v delu Ann Radcliffove. Skoraj tretjina navedb je spet iz Shakespearja, od klasikov sta tu še Chaucer in Dryden, sicer pa je pri izbiri pesnikov viden izrazit premik v romantiko, in to ne le z Byronom (4 navedbe), ampak tudi s stariimi baladami. Močno je zastopano škotsko pesništvo, tako sodobniki (Robert Burns, Joanna Baillie) kakor imena iz 15. in 16. stoletja (William Dunbar, kronist Andrew of Wyntoun).

Okrog fabule same se je nabrala, podobno kakor v drugih Scottovih romanih, obilna obloga avtorskega gradiva: dostavki z navajanjem virov, opombe z zgodovinskimi in geografskimi podatki, slovarček zastarelih in narečnih izrazov ter dva predgovora. *Preface* je stvaren oris zgodovinskega ozadja, medtem ko *Introductory* že prestopa v izmišljeni svet: v humorističnem prizoru predstavi pripovedovalca, učenega antikvarja Chrystala Croftangryja iz Edinburgha. Umetelno izdelan dvojni ali celo trojni okvir je ena od značilnosti Scottove strukture, prav tako tudi figura pripovedovalca s čudaškim imenom, naj je že zgodovinar, starinoslovec ali kak drug učenjak. Vsak od njih je v veliki meri pisateljev alter ego in izraža njegove poglede. Pripovedovalčeva fikcija je overjena še z opombami "izdajatelja", ki pod črto popravlja njegove pomote in zapolnjuje vrzeli.³⁵

Scott se je vrnil k Fieldingovi avktorialni pripovedi; njegov pripovedovalec poleg komentarjev k dogodkom, vrednostnih sodb, splošnih resnic in pojasnil, ki premostijo kako vrzel v fabuli, daje tudi zgoščene povzetke zgodovinskega dogajanja, ob katerih se bralec lahko orientira. Za Scottovega pripovedovalca bi bila najbrž res primernejša označba "vsepričujoči" kakor "vsevedni",³⁶ ne le zavoljo gibčnega

premikanja v prostoru in času, z enega prizorišča na drugo, ampak tudi zato, ker ni čisto vseveden in ne povsem nezmotljiv.

Gotska fabula je torej v Scottovem romanu obložena z avtorskim gradivom, poleg tega pa prekrita še s plastmi različnega izvira, naj je že to sočasno zgodovino pisje in antikvarstvo ali pa romaneskno izročilo 18. stoletja. Med takimi plastmi so pač najočitnejše historizem, regionalnost in meščanski verizem.

Scott je ustvarjal v času, ko se je rojevala moderna zgodovinska znanost s težnjo k objektivnosti in stvarnim dejstvom; zgodovino pisje je hkrati s antikvarstvom doživelo velikanski razmah.³⁷ Medtem ko so gotski avtorji z Walpolom vred, ki je bil amaterski zgodovinar in zbiralec starin, z zgodovinskimi dogodki in osebnostmi ravnali čisto neobvezno, je Scott temeljito študiral zgodovinske vire in jih večidel uporabljal zanesljivo, kljub nekaterim spodrslijajem. Ponekod je odmike od virov ali časovne premike terjala tudi zakonitost fabule. — Historičnost Scottovega romana pa ni le v zvestobi zgodovinskim dejstvom, temveč tudi v tematizaciji zgodovine kot take: v upodobitvi neke prelomne dobe in velikih osebnosti, pa tudi političnih in družbenih sil, ki so delovale v njej. Scott je zgodovino pojmoval kot zapovrstje civilizacijskih stopenj, verjel je, da prihodnost pripada napredku, razumnemu redu in moderni civilizaciji, pri tem pa so njegove simpatije na strani arhaične, junaške, "barbarske" kulture, obsojene na poraz. Prav nasprotje dveh kultur je tematska novost in stalnica Scottovih romanov.³⁸

Iz antikvarstva pa so prišle pobude za še eno veliko novost Scottovega romana, za poustvaritev posamezne dobe in življenjskega načina v njej. Čut za periodo je pojem, ki ga roman pred Scottom ni poznal. V gotškem romanu je vse en sam črn srednji vek, od križarskih vojn tja do reformacije. Scottova Anglija v *Ivanhoeju* pa se izrazito loči od Škotske 18. stoletja v *Waverleyju*. *Lepotica mesta Perth* je postavljena na Škotsko v začetku 15. stoletja, v nemiren čas, ko na južno mejo pritiskajo Angleži, ko se na severu spopadajo med seboj višavski klani in ko v vrhu države vlada razdor, medtem pa cerkveno vodstvo utira pot rimskemu vplivu na škodo škotske samostojnosti. Kronotop *Lepotice mesta Perth* je v besedilu samem opredeljen kot "grozovit in neusmiljen čas" v "krvavi in grešni deželi".

Posebnost Scottovega romana je tudi lokalna barva, čeprav v tem pogledu ni bil prvi. Pri svojih upodobitvah Škotske je imel znamenito predhodnico v Mariji Edgeworth, s katero se začenja regionalno pripovedništvo v Angliji, verjetno pa sploh v Evropi. Pisateljica je beročemu občinstvu kot "geografsko eksotiko" odkrila Irsko; s podobami življenja na irskem podeželju je Scotta še posebno navdušil njen roman *Grad Rackrent* (Castle Rackrent, 1800). Tudi sam je svojo domačo deželo opisoval "po naravi", čisto drugače kakor Ann Radcliffe stilizirane podobe pokrajin, ki jih nikoli v življenju ni videla; vendar se Scott še ni ločil od estetike pitoresknega in se je vedno znova vračal v divje, slikovito škotsko Višavje. — Poleg krajinskega opisa je v Scottov roman lokalno barvo prinašala tudi raba škotskega narečja hkrati s ljudskimi originali, po katerih so zaslovela nekatera

njegova dela, med njimi *Starinar* (The Antiquary, 1816). *Lepotica mesta Perth* je v teh dveh pogledih manj tipična, je pa tudi v tem romanu obilo ljudskih šeg in običajev, vraž in praznoverja.³⁹ Slikovito je upodobljen zlasti poglavarjev pokop v Višavju z obredom, v katerem se poganske šege mešajo s katoliško liturgijo, ter primitivna, vendar dostojanstvena gostija ob ustoličenju novega poglavarja.

Tretji izraziti odklon od gotskega modela je poleg historizma in regionalizma Scottova vrnitev k izročilu meščanskega verizma, še posebno k Fieldingovim dosežkom.⁴⁰ Scottov roman dobiva družbeno- in kulturnozgodovinsko razsežnost prav z nadrobnimi, stvarnimi opisi vsakdanjega življenja v preteklosti. S prav tako metodo, s katero je meščanski roman 18. stoletja odslikaval sočasno resničnost, je Scott skušal obuditi vsakdanjost neke minule dobe z opisovanjem — včasih kar utrujajoče natančnim — ambienta, notranjščine z opremo in predmeti, noše, orožja, orodja, opravil, običajev in praznovanj. Žanrskih prizorov, ki jih je slikal s posebno ljubeznijo, je v *Lepotici mesta Perth* spet nekaj manj kakor v nekaterih njegovih bolj znanih romanih, tako npr. v delu *Srce Midlothiana* (The Heart of Midlothian, 1818). S tovrstnim verizmom je pripoved v Scottovem romanu spet dobila epski zamah in zložnejši tempo, bolj soroden laгодnemu toku *Toma Jonesa* kakor nervoznemu ritmu *Italijana*.

Bližji gotskemu kakor verističnemu sentimentalnemu romanu pa je Scott v nepsihološki obravnavi oseb. Tudi njegovi liki se podrejajo fabuli in odigrajo v njej vlogo, ki jim je namenjena, ne da bi se pisatelj posebej poglobljal v tančine njihovega duševnega življenja. To pa ne pomeni, da niso portreti zgodovinskih osebnosti skrbno izdelani ali da ne bi imel vsak roman celih skupin živo in izrazito orisanih likov. V *Lepotici mesta Perth* to še posebej velja za celo galerijo mestnih veljakov, bolj ali manj modrih, večidel ne pretirano junaških, če se le da, prilagodljivih, vendar na moč občutljivih za čast svojega stanu in mesta. Ljubezenski par je prikazan v močnem kontrastu, drugače kakor zaljubljenca v *Italijanu*, ki sta oba enako rahločutna in krepostna. Kakor pove že naslov, je junakinja najlepše dekle v Perthu. Catharine Glover je edinka premožnega rokavičarskega mojstra, resnobna in razumna; njeni verski in moralni pogledi daleč presegajo obzorje surovega in vraževernega časa, v katerem živi. Tako jo pri snubcu, mladem orožarju Henryju Smithu, motijo prav tiste lastnosti, po katerih slovi v mestu kot največji junak. Henry je namreč zelo možat, tudi srčno dober človek, ni pa posebno kreposten. Izdelke svoje kovačnice uporablja učinkovito in pogosto, zato je splošno cenjen kot pretepač, pa tudi kot pevec, plesalec in ljubimec. Catharine si svoja lastna čustva prizna šele sčasom in šele po hudih izkušnjah spozna, da je njeno mirovništvo v takih časih utopično, in začne ceniti moža, ki jo je zmožen braniti.

Figure je mogoče razdeliti — kakor v večini Scottovih romanov — na dve kategoriji: na zgodovinsko izpričane in izmišljene. Ker so historične osebnosti opredeljene s svojim mestom v zgodovini, ima Scott kot fabulist pri ravnanju z njimi zvezane roke; zato tudi glavni akterji zgodovinskih dogodkov največkrat v romanu niso glavni

junaki. Pač pa iz ozadja poganjajo dogajanje, s katerim se mora po svojih močeh spoprijemati izmišljeni junak. Strukturo fabule zato nosijo izmišljene figure, mali ljudje, ki so zašli v kolesje zgodovine. *Lepotica mesta Perth* v tem ni izjema, čeprav sodi med tiste Scottove romane, v katerih so zgodovinske osebe razmeroma močno vpletene v zasebni, izmišljeni del fabule.⁴¹

Scottova upodobitev družbe in razmerij v njej se od tiste v gotskem romanu bistveno razločuje. Svojevrstni fevdalni svet v *Italijanu* — in v gotskem romanu sploh — je urejen še vedno približno tako kakor v Shakespearovi in nato v klasicistični drami: vsi nosilci fabule so visokega rodu, stanovska razlika je le navidezna (tudi sirota je v resnici plemiška hči). Plebejci lahko nastopajo samo v stranskih, neredko komičnih vlogah, npr. kot zvesti služabniki. Na robu dogajanja so razpostavljene štafažne figure — romarji, pastirji, banditi, menihi, čisto na vrhu pa biva neka višja instanca, ki v danem trenutku poskrbi za pravico; v *Italijanu* je to, nekoliko osupljivo celo za gotsko logiko, sodišče inkvizicije, ki namesto krivoverstva preganja klasični kriminal.

V *Lepotici mesta Perth* pa se spet odpira zorni kot meščanskega romana in v središču fabule se vnovič znajde plebejski par zaročencev, ogrožen od aristokratske razvratnosti.⁴² Junakova stanovska zavest je tako močna, da na koncu odkloni viteški stan in vojaško službo, ki mu jo ponudi grof Douglas, in rajši ostane svoboden meščan. — Sicer pa so v romanu zastopani vsi stanovi tedanje družbe, visoki, nizki in srednji, mesto in dvor, vsak s svojo hierarhijo. Onkraj tega "civiliziranega" sveta pa je "barbarsko" Višavje, predfevdalna plemenska družba klanov, ki se ravna po svojih lastnih postavah in običajih. Pripovedovalec, ki je istih misli kakor njegov stvaritelj, ne skriva svojih pogledov na vse tri družbene plasti. Čednost, delovni etos, poštenje in zato tudi blaginja so doma med vrlimi obrtniki in trgovci mesta Perth, junaštvo in gostoljubje, romantična lojalnost in "naravna" plemenitost pa med višavskimi plemeni. Vse zlo prihaja z vrha: na dvoru in med plemstvom se šopirita razkošje in razvrat, želja po oblasti poraja rivalstvo, laž in nasilje. Tudi cerkveni vrh hlepi po posvetnih rečeh in v svoje namene izrablja ljudsko nevednost in praznoverje.⁴³

Skozi te tri družbene plasti potekajo trije prameni fabule, in to dosti zajetnejši kakor tista dva v *Italijanu*. Ne le zato, ker se na prizorišču giblje velika množica figur, glavnih in stranskih, ampak tudi zato, ker vsak pramen sestavljata po dve plasti: izmišljena zgodba, vpeta v zgodovinsko dogajanje. Stopnja historičnosti in osebnosti je daleč največja v dvorno-državniškem pramenu.⁴⁴ Šibki, bolelni in pobožni kralj Robert III. podlega vplivu svoje okolice. Tako njegov spovednik, dominikanski prior Anselm, izrablja svoj položaj, ko skuša škotsko cerkev neposredno podrediti Rimu. Pri tem in pri naklepih zoper krivoverce uživa tiho podporo kraljevega brata, vojvoda Albanyja. V rokah tega brezvestnega politika je zbrana vsa moč, uporabiti pa jo hoče za to, da bi spravil na prestol svoje potomstvo.

To se zdi toliko bolj dosegljivo, ker je kraljevi prvorojenec, vojvoda Rothsay, povsem neresen, vdan lahkoživim in razuzdanim zabavam. Za dejansko oblast v deželi tekmujeta dva mogočna fevdalna gospoda, grof Douglas in grof March. "Črni" Douglas, strah in trepet dežele, Albanyja sicer mrzi, vendar je na politični ravni njegov zaveznik; je pa odločen nasprotnik priorja Anselma. — Spopad med klanoma Quhele in Chattan v višavskem pramenu je Scott večidel zasnoval na zgodovinskih virih, protagonisti pa so prejkone fiktivni, tudi če si je za katerega izposodil ime iz historičnega gradiva. — V meščanskem pramenu pa so izmišljene vse osebe, historična je samo podoba življenja v škotskem mestu na začetku 15. stoletja. Leto dogajanja, 1402, se da natančno določiti po zgodovinskih dogodkih, čeprav ga pisatelj v besedilu ne navaja.

Na okvir zgodovinskih dejstev so v vsakem od treh pramenov pripeti tradicionalni, večidel gotski pripovedni vorci in motivi. Dinastično in državniško območje obvladujeta dva izmed najstarejših in tudi najpomembnejših gotskih obrazcev. Prvi je motivni krog uzurpacije z značilnimi sestavinami: nasprotje do brata, razmerje stric — nečak,⁴⁵ ter skriti zločin (umor zakonitega dediča). Drugi motivni krog pa obsega t. i. roman maščevanja, v katerem so udeležene izmišljene osebe, katerih zasebne strasti izrabi vojvoda Albany za svoje politične cilje.

V višavski pramen je kot predzgodba vložen eden tipičnih romanesknih vzorcev 18. stoletja, pogosten tudi v gotskem romanu: zgodba o junakovi skriti identiteti. Conachar je eden izmed junakov visokega rodu, ki pod privzetim imenom odrašča v skromnih okoliščinah, dokler se ne razkrije, kdo v resnici je: Eachin Maclan, poglavarjev sin iz klana Quhele. Retrospektiva je tu razmeroma skromna, omejena na en sam pramen in tako le epizodnega značaja, čeprav je sicer v Scottovih romanih zelo pogostna uvodna zgodba, ki podtalno učinkuje na potek celotne fabule, podobno kakor tista v *Italijanu*.⁴⁶ Skrivnost Conacharjevega rojstva se razkriva postopoma z enakimi prijemi, kakor so bili preskušeni že pri Ann Radcliffe.

V meščansko okolje pa je nameščen osrednji pramen fabule, zgodba o ločenem in vnovič združenem mladem paru, ki vsebuje tudi topos preganjane nedolžnosti in tipični motiv dekletove ugrabitve. Ta ljubezenska melodrama je vkleščena med dogajanje na dvoru in v Višavju, iz obeh območij posežejo vanjo nasprotne sile; iz vsakega namreč prihaja po en junakov tekmeč. Prvi je vojvoda Rothsay, željan neobveznih ljubezenskih prigod, drugi Conachar, ki je odraščal v hiši Catharininega očeta. Z vsakim od obeh tekmecev se mladi orožar tudi dejansko pomeri; z vojvodovim spremstvom ob poskusu ugrabitve, s Conacharjem pozneje na bojišču.

Razmerje med tremi prameni je v fabuli zastavljeno kot dramatična akcija in nasprotna akcija, in to ne le na zasebni, temveč tudi na družbeni ravni. Do napetosti prihaja med mestom in dvorom, pa tudi med urbanim Nižavjem in primitivnim Višavjem. Meščani Perthi vzdržujejo z višavskimi klani poslovne stike ne glede na občasne priske, pred posvetno in cerkveno gosposko pa ljubosumno branijo svoje

pravice in svoboščine. V pravnih sporih zastopa mesto izvoljeni nadžupan, sir Patrick Charteris, vodi pa tudi mestno obrambo v manjših spopadih z višavskimi plemeni.

V manjše enote akcije in nasprotne akcije se cepijo prameni tudi navznoter, sicer po prav takih načelih kakor v *Italijanu*, vendar z bolj zamotanimi učinki, ker pač vsak pramen povezuje cel snop posameznih niti. Junakinja npr. ni ločena samo od ženina, temveč tudi od očeta, tako da se dogajanje razide v tri smeri, ne le na dve kakor v *Italijanu*. Iz aristokratskih krogov grozi tej trojici več nevarnosti: najprej je ogrožena Catharinina čast, nato Henryjevo življenje, navrh vsega očeta in hčer preganja še inkvizicija. — Višavski pramen je razmeroma preprost in pregleden, razdeljen na dva med seboj sprta in bojevita tabora. Fabulativno si sicer nista enakovredna, na prizorišču je namreč vse do odločilnega spopada samo klan Quhele, katerega poglavar je postal Conachar/Maclan.

Najbolj razklana je dvorna in državniška sfera, zato tudi v fabulativnem pogledu najbolj razvejena. V goščavi rivalstev in zavezništev je vojvoda Albany tisti, ki iz ozadja vleče vse niti nasprotne igre. V svoje načrte zapreže sira Johna Ramornyja, prestolonaslednikovega najožjega zaupnika, ki pa se je sprevrgel v njegovega prikritega sovražnika, ko je v njegovi službi — ravno pri neuspešni ugrabitvi Catharine — izgubil roko in padel v nemilost na dvoru. Zla gonilna sila fabule je zavezništvo Albanyja z Ramornyjem: prvega žene častihlepje, drugega osebna maščevalnost, oboje pa je naperjeno v isti cilj, prestolonaslednika. Prav malo manjka, da njuno delovanje spotoma ne pomendra še mladega para. Podobno kakor Schedoniju tudi Ramornyju služita dva faktotuma: poklicni morilec Bonthron in satansko inteligentni zdravnik iz Perth, Pottingar Dwining.⁴⁷ Slednji je prava jagovska figura, ki deluje iz čiste zlobe brez oprijemljivega razloga, razen če je to nagona mržnja telesno klavrnega bitja do korenjaškega Henryja.

Navezava nasprotne akcije sega torej od državnega vrha prek potuhnjenega, navidezno uglednega meščana navzdol do poživinjenega hudodelca, vendar ravnotežje sil nekaj časa še vzdrži. Meščani, podprti z nadžupanovo modrostjo in s Henryjevo bojno spretnostjo, vsaj navidezno ubranijo svoje pravice, vojvoda Rothsay sprva še ne izgubi kraljeve naklonjenosti. To ravnotežje se podre s premikom na vrhu, ko odide Douglas branit južno mejo. Albanyjev vpliv je odtlej neomejen, Ramorny in Dwining pa s peklensko spletko izključita iz igre tudi Henryja, tako da njegovo energijo usmerita v spopad z napačnim nasprotnikom.

Prameni v fabuli so oblikovani po dveh načelih, ki ju je postavila že Ann Radcliffe: prvo je dramatična organiziranost dogajanja v akcijo in nasprotno akcijo, v kateri si stoje nasproti osebe, skupine ali cel družbeni stan. In drugič, prizorišče in osebe na njem se menjujejo kakor pri filmskem rezu, najrajši v kritičnem trenutku. Tkivo v Scottovem romanu pa je prepletено dosti bolj na gosto kakor v gotski fabuli, večje je število in raznovrstnost prizorišč, več je oseb in sku-

pin, ki so udeležene v akciji in nasprotni akciji, pogostni so prestopi v nasprotni tabor.

Spremembe prizorišča z nastopajočimi vred pa so tehnično izpeljane drugače kakor v gotskem romanu, kjer se nov položaj začne in medias res. Scottov pripovedovalec pa novo poglavje vpeljuje z nagovorom bralcu, v načinu torej, ki je zelo soroden Fieldingovemu. Kot zgled za to, v kakšnem ritmu potekajo menjave, je lahko podan kratek cikel poglavij 12 do 16, ki se začne v Henryjevi hiši in se tja spet vrne.

Poglavje 12 se konča v dnevnem prostoru Henryjevega doma s tem, da stara gospodinja godrnjaje sprejme potujočo pevko, ki se je zatekla pod orožarjevo varstvo na begu pred Douglasovimi vojaki. Naslednje, 13. poglavje vpeljuje značilni pripovedovalčev nagovor: "Zdaj moramo zapustiti nižje osebe v naši zgodovinski drami, da se bomo udeležili dogodkov, ki so potekali med tistimi na višjem in pomembnejšem položaju. — Iz orožarjeve kočice se selimo v vladarjevo posvetovalnico; in našo zgodbo nadaljujemo prav tedaj, ko se je hrup spodaj polegel in so razkačene veljake poklicali pred kralja." Državni vrh, zbran okrog kralja in prestolonaslednika, nato obravnava vrsto pomembnih zadev. V 14. poglavju pa je bralec že postavljen čisto drugam: "Eno od prejšnjih poglavij se je začelo v kraljevi spovednici; zdaj pa moramo svoje bralce vpeljati v nekoliko podoben položaj, čeprav z zelo drugačnim prizoriščem in osebami. Namesto gotskih in zamračenih soban v samostanu se je pod gričem Kinnoul razgrinjala ena najlepših pokrajin na Škotskem, in ob znojju skale, odkoder je bil razgled na vse strani, je sedela lepota mesta Perth in v drži pobožne zbranosti poslušala nauke kartuzijana v beli halji s škapulirjem..." Takoj nato (pogl. 15) je bralec v razkošnem stanovanju priča naklepom, ki jih kujeta Ramorny in zdravnik Dwining: "Pokazali smo skrivnosti spovednice; tudi tiste iz bolniške sobe nam niso skrite. V zatamnjenih sobanah..." Nato pa se fabula v 16. poglavju skozi predpustni karneval po mestnih ulicah spet prebije do Henryjevega bivališča, kjer se je medtem položaj za junaka neprijetno spremenil.

Fabula v *Lepotici mesta Perth* se analogno s tisto v gotskem romanu členi ne le na pramene, temveč tudi na dogajalne faze, v katerih napetost v lokih narašča in upada. Obilno in močno razgibano dogajanje je zgoščeno v razmeroma kratek dogajalni čas, v nekaj tednov. Zgodba se začne na večer pred Valentinovim in se dejansko konča na cvetno nedeljo, čeprav zadnji poglavji poročata o nadaljnji usodi preživelih. Ne začne pa se sredi dogodkov kakor *Italijan*, temveč je 1. poglavje v celoti namenjeno opisu starodavnega mesta Perth ob reki Tay ter pogledu v njegovo zgodovino.⁴⁸ V 2. in 3. poglavju sledi ekspozicija s predstavitvijo glavnih oseb: junakinje, njenega očeta, snubca in obeh tekmecev. Zastavljen je tudi izhodiščni položaj: stari Glover podpira Henryjevo snubitev, Catharine ugovarja, vojvoda Rothsay se ji predrzno približa na poti v cerkev, Conachar je ljubosumen. Sprožilni element, iz katerega se vzpne prvi izmed treh lokov napetosti, je nameščen v 4. poglavje: vojvoda Rothsay z zakrinkanim in oboroženim spremstvom hoče v noči na Valentinovo ugrabiti

Catharine, vendar Henry napadalce razžene in enemu od njih pri tem odseka roko.⁴⁹

S sprožilnim elementom se začenja prvi in najdaljši med tremi loki, ki poteka v dveh zamahih (4-24). Osrednja, tj. meščanska akcija namreč dobi zagon dvakrat, in sicer iz dveh nezaslišanih kršitev mestnih svoboščin: prva je poskus, ugrabiti meščansko hčer (4), druga pa zahrbtnen umor obrtniškega mojstra (16). Meščani dvakrat terjajo pravico pred kraljevim sodiščem in jo navidezno dosežejo (13, 20). Lok doseže vrhunec v spektakularni božji sodbi in usmrtni morilca (23). Pravici je zadoščeno in s tem napetost upade, vendar se prav v tem navideznem zatišju skriva zagon za naslednji lok. Usmrtitev je bila le komedija, podkupljeni rabelj in zdravnik Dwining poskrbita, da Bonthrona njegovi delodajalci skrivaj snamejo živcega z vislic in ga spravijo na varno, kjer ga čakajo nove naloge (23).

Po notranjem ustroju je lok sicer čisto podoben tistim v *Italijanu*, vendar se njegov ritem zelo loči od naglega potekanja dogodkov in ustaljenega, čeprav nervoznega tempa Ann Radcliffove. V *Lepotici mesta Perth* namreč po razburljivem dogodku, ki je vzdignil na noge celo mesto, zadeve potekajo preudarno in počasi. Mestni možje se temeljito posvetujejo in sklenejo, da se bodo obrnili na nadžupana, sira Charterisa (7). Delegacija meščanov po neljubem zapletu — odvzet jim je corpus delicti, prstan z odsekane roke — prijezdi na grad Kinfauns, razloži svojo pravdo siru Charterisu, nato se z njim na čelu napoti pred kralja. Do kraljeve rezidence, ki je tačas v dominikanskem samostanu na obrobju Perth, prispejo v 11. poglavju, nato nov zaplet, šele v 13. poglavju stojijo naposled pred kraljem, ta razsodi v njihov prid, vsaj navidezno: sir Ramorny je pregnan z dvora, krivda vojvoda Rothsaya pa je zamolčana. — Počasni, zavlečeni začetek, kakršnega kaže *Lepotica mesta Perth*, so raziskovalci Scottovega dela že večkrat zapazili kot eno najbolj očitnih strukturnih posebnosti njegovih romanov.⁵⁰ V 15. poglavju pa fabula doseže točko — M. H. Cusac jo imenuje določilni dogodek (defining event)⁵¹ — na kateri dobi dogajanje drugačno dinamiko. Na tem mestu šele stopi v akcijo pravi nasprotnik, sir Ramorny, in začne uresničevati maščevalne naklepe. S tem sproži nezadržen plaz dogodkov: umor (16), razburjenje v mestu, ko na pepelnično jutro najdejo truplo, domnevno Henryjevo, spoznajo zmoto, za las manjka do izbruha vstaje (18-19). Kratko poročilo o ponovnem posvetu in odhodu pred kralja z zahtevo po božji sodbi; kralj jo dovoli (20). Osumljeni Ramorny zanika krivdo (21), skuje z Dwiningom načrt za morilcevo rešitev in obtožbo vojvoda Rothsaya (22). Lok napetosti se strmo vzdigne do vrha v 23. poglavju, kjer se dogodki prav nakopičijo: dvostopenjska božja sodba (mimohod osumljenih pred krsto v katedrali, dvoboj s sekirami med Henryjem in Bonthronom), obsodba in obešenje morilca (23) in njegova rešitev (24). Hudodelčeva predsmrtna izpoved, sicer standardni motiv gotskega romana, je v tem primeru lažna in obremeni prestolonaslednika.

Meščanska akcija je v prvem loku gosto prepletena z dvornodinstično, ali natančneje, ves čas je z njo v sporu; ta se do neke mere

zagladi z razsodbo. Višavska akcija ostaja v vsem dolgem prvem loku v ozadju, potem ko se je Conachar vrnil k svojemu klanu (6). Njen pramen se samo na enem mestu sreča z zasebnim meščanskim (14): Catharine se snide z Conacharjem, ki je zdaj že Eachin Maclan, in ga prosi, naj vzame v varstvo "krivoverskega" patra Clementa. Eachin jo ob tej priložnosti zaman nagovarja, naj tudi sama odide z njim. — Pač pa višavska akcija na dveh mestih zadene ob državniško. Spor med klanoma Quhele in Chattan se razrašča v razsežnosti, ki bi utegnile destabilizirati kraljestvo in ogroziti varnost mesta, zato vojvoda Albany zasnuje makiavelističen načrt: na polju pred mestom naj bi se pred dvorom in množico gledalcev spopadli najboljši bojevniki iz obeh klanov, in to do zadnjega moža; s tem bi se kraljevi vojski prihranil trud z umirjanjem Višavja (13). Oba klana predlog sprejmeta (21).

Upad napetosti ob koncu prvega loka torej na vseh bojnih črtah pomeni zatišje pred viharjem. Poglavlji 25 in 26 sta v fabuli nekakšno vozlišče, mesto, na katerem bi se ljubezenska zgodba pravzaprav lahko končala s poroko. Nasprotna akcija se je na zasebni ravni izčrpala, junak je ostal brez obeh tekmecev: vojvoda Rothsay je v očetovi nemilosti in v hišnem priporu, Conachar v Višavju čez glavo zaposlen s pripravami na boj. Toda brez tekmecev je na dvoru ostal tudi vojvoda Albany, da lahko nemoteno kuje zaroto zoper prestolonaslednika, in ob njem prior Anselm, ki naposled dobi proste roke za preganjanje krivoverstva. In prav odtod, iz dinastične zarote in od inkvizicije grozi junakinji nova, hujša nevarnost, s tem pa dobi fabula nov, močnejši zagon. Catharinin izhodiščni položaj v fabuli je bil dotlej bistveno drugačen kakor položaj gotske sirote v *Italijanu*, ki jo je pisateljica po mili volji lahko pošiljala iz ene nevarnosti v drugo. Catharine pa poleg bojevitega ženina varujeta še ugledna družina in mestno občestvo. Če jo je torej pisatelj hotel postaviti v vlogo preganjane nedolžnosti, jo je moral predvsem pregnati od doma in iz mesta. Sila, pred katero je tudi mestna oblast nemočna, pa je cerkveno sodišče, ki iz pohlepa po Gloverjevem imetju obtoži njega in hčer krivoverstva. Catharinina privrženost naukom patra Clementa je zadostna utemeljitev za obtožbo. Simon Glover, ki ga je posvaril sir Charteris, s hčerjo v naglici pobegne iz Perthu (25).

V vozlišču fabule (25-26) pride do dvojnega razhoda: junakinja je najprej ločena od zaročenca, zavoljo naglice brez slovesa (25), nato še od očeta, ki se napoti iskat zatočišče k poslovnim partnerjem v Višavje, tja pa Catharine zavoljo Conacharjeve snubitve ne more (26). Na tem mestu je Henry kot potencialni rešitelj po preskušeni gotski zakonitosti za dolgo umaknjen iz akcije in s prizorišča, ker se za Catharine zabriše vsaka sled. Mladi par se vnovič sreča šele v zadnjem poglavju.

Na tej točki se fabula sproži v dva loka, ki potekata istočasno, vendar prostorsko ločeno, torej analogno lokoma v *Italijanu*. Meščanski pramen se razcepi v dva kraka. Gloverjeva usoda — pozneje še Henryjeva — se podredi višavskemu dogajanju, Catharine pa dogodki potegnejo v dinastično zaroto. Vsak od teh dveh lokov doseže svoj

vrhunec, ali bolje, katastrofo, v kateri izgubi življenje po eden od junakovih dveh tekmecev. Dvorno-dinastični lok se priostri v umor prestolonaslednika (32), višavski v poboj med klanoma (34), katerega posledica je Conacharjev samomor (36).

Ta dva loka sta občutno krajša od začetnega, razmerje med njima pa je 5:3 v prid višavski akciji. Ta lok obsega poglavja 27-29 ter 33-34, vanj se s poglavji 30-32 zagodzi dvorno-dinastični, in to tik pred odločilnim bojem med klanoma. V prvem odseku višavskega prame-na (27-29) je na prizorišču Glover, v drugem (33-34) se položaj obrne: v akcijo stopi Henry, Glover je iz nje umaknjen, ker ne more v zastraženo mesto. Prvi odsek je kljub znamenjem bližajočega se spopada pravi predih sredi nasilnih dogodkov: Glover potuje proti severu skozi slikovito gorsko deželo, deležen je gostoljubja domačinov, spremlja pokop umrlega poglavarja in se udeleži ustoličenja novega, Eachina Macšana, nekdanjega Conacharja. — Drugi odsek je krajši, zato pa nabit s silovitim dogajanjem, osredinjen na veliki prizor boja med klanoma. V vrste klana Chattan tik pred spopadom stopi Henry; Ramornyjeva spletkarja ga je namreč speljala v usodno zmoto, da je Catharine odpotovala za očetom v Višavje, tako rekoč Conacharju v naročje. Henry se požene v boj proti domnevno srečnejšemu tekmeцу in prav njegov divji pogum v veliki meri povzroči poraz klana Quhele, s tem pa posredno tudi Conacharjevo smrt. Henry obleži ranjen na bojišču, eden zelo redkih preživelih.

Dvorno-dinastični lok obsega samo tri poglavja (30-32) z nakopičenimi nasilnimi dogodki, pač najbolj gotski odsek romana s tipično kuliserijo gradu sredi gozda s stolpom in z ječo. Falklandski grad je Ramorny izbral prav tedaj, ko je grajska gospa, vojvodinja Rothsay, odpotovala naproti Douglasu, svojemu očetu, ki se je vračal z bojnega pohoda. Ramorny je s spletkami in s podkupovanjem podložnikov Catharinin prihod toliko zavlekel, da je zgrešila vojvodinjo, zato pa jo tam že čaka vojvoda Rothsay, ki je s pomočjo zarotnikov pobegnil iz pripora. Toda namesto ljubezenske prigode doživi vojvoda strašno usodo: zarotniki ga vržejo v ječo na dnu stolpa, da bi tam umrl od lakote (31).⁵² Vse drugo se zgodi v enem samem poglavju (32): Catharine in njena naključna sojetnica, pevka Louise, odkrijeta vojvodov položaj; preoblečena v kmetico se pevka izmuzne iz gradu, obvesti Douglasa, Ramorny zasači Catharine pred ječo. Douglas prispe v grad, tik preden bi Ramorny pahnil Catharine s stolpa, vendar je tudi Bonthron umoril Rothsaya tik pred Douglasovim prihodom. Douglasu tako preostane le še usmrtevec hudodelcev razen Dwininga, ki se je zastrupil.

Fabulo skleneta dve poglavji (35-36), v katerih se vse niti dogajanja zavozlajo, bralec izve vse potrebno o nadaljnji usodi posameznih oseb. Scottu se je v nekaterih romanih spričo množice nastopajočih sicer zgodilo, da je ostala zgodba kake stranske osebe nedorečena, vendar je v *Lepotici mesta Perth* prizorišče na koncu pospravljeno. Poročilo o državnih, dvornih in klanovskih zadevah je strnjeno v predzadnjem, o ljubezenski zgodbi v zadnjem poglavju. Kakor je to pogosto v Scottovih romanih, je izid za zgodovinske osebe tragičen,

za izmišljene junake pa je potem, ko so se naposled izmotali iz zgodovine, srečen; to pomeni, umaknejo se v domače družinsko življenje in v meščansko blaginjo. Pripovedovalec poseže ponekod kar precej daleč v prihodnost; bralec izve, da so se potomci Henryja in Catharine odlikovali v bojnih spretnostih in v lepih umetnostih, pa tudi to, da so za hudodelstvo vojvoda Albanya plačali z glavo šele njegov sin in vnuki. Raziskovalci Scottovega dela so ugotovili, da se njegovi romani le malokdaj končajo z dramatičnim prizorom, največkrat jih sklene sumarično poročilo, in tudi pri tem se pisatelju mudi. Tako se *Lepotica mesta Perth* konča s strnjenim poročanjem, ki ga pretrga le nekaj prav kratkih prizorov z glavnimi osebami, tako kraljeva žalost in srd ob novici o sinovi smrti; Conacharjev samomor pred Catharininimi očmi; končno srečanje mladega para.

Dogajalne faze so v *Lepotici mesta Perth* konstruirane po enakih načelih in s prav takimi postopki kakor tiste v *Italijanu*. Tudi tu so izbrani krizni dogodki in položaji, enako v izmišljeni kakor v zgodovinski plasti fabule. V prvi so to zlasti obrazci iz gotskega romana, v drugi pa je že pisateljeva izbira nemirne dobe iz škotske preteklosti zagotavljala obilico nasilnih dejanj. Vendar Scott pri ravnanju s surovim gradivom ni bil tako asketski kakor avtorji gotskega romana; sprejemal je tudi snov, ki za pogon fabule ni nepogrešljiva, zato pa daje romanu polnost in širino življenja, skratka "realizem". Sem sodijo poleg gostote detajlov v opisih tudi dialogi, ki rabijo bolj označevanju likov kakor pa poteku fabule.

Izjemni dogodki, katerih pomembna prvina je tveganje, nevarnost in skrivnost, so tako kakor v gotski fabuli razvrščeni in stopnjevanje, vrhunec in upad; med kritične položaje so razpeti loki napetosti. Scottova fabula kot celota pa teži k vrhuncu, ki presega manjše vzpone v fabuli, k nekemu spektakularnemu dogodku, ki ga E. Wolff imenuje politični ali vojaški "veledogodek" (Hochereignis). V *Lepotici mesta Perth* je tak prizor boj med klanoma na polju pred mestom, ki se ga udeležuje velikanska množica gledalcev s kraljem na čelu in ki ima za poraženi klan katastrofalne posledice.

Tudi Scottova fabula se giblje v mejnih položajih, ko le za las manjka — da bi bil npr. prestolonaslednik rešen ali Catharine umorjena itn., vendar se to ne zgodi, zadnji hip poseže vmes naključje ali višja sila. Istovrstni položaji se ciklično vračajo, pri tem variirajo posamezni členi. Kakor sicer v akcijskem romanu sta tudi v *Lepotici mesta Perth* med nosilnimi členi popotovanje,⁵³ ki ima v Scottovi fabuli poseben značaj (prehod iz civilizacije v romantično divjino), ter dvojica jetništvo — beg, oz. ločitev — srečanje. Nizanje takih dvojic v fabulo pa je različno od tistega v *Italijanu*, kjer se skozi cel roman nadaljuje ena sama sklenjena veriga bega in jetništva, čeprav z vmesnimi predihmi. V *Lepotici mesta Perth* pa so tovrstni členi razbiti v manjše, v sebi zaokrožene enote z različnimi protagonisti; poleg naslovne junakinje in njenega očeta so na begu občasno razne stranske osebe. Tako npr. provansalska pevka Louise ves čas potuje ali beži, tudi skozi gotske lokacije, kakor so podzemeljski hodniki pod

katedralo, kostnica, čoln na nočni reki itn., pri tem ko se menjujejo njeni preganjalci in zaščitniki.

Posebno opozorljiva značilnost Scottovega sestavljanja dogajalnih faz v *Lepotici mesta Perth* so nepričakovani preobrati v fabuli, za katere se zdi, da jih ne povzročata le človeška zmeta, temveč že kar moč usode.⁵⁴ Po zakonitostih tragične ironije osebe v romanu počenjajo reči ali sprejemajo odločitve, ki so katastrofalne zanje ali za njihove najbližje. Tako si klobučarski mojster Proudpute, širokousten bojzljivec, pri Henryju izposodi bojno opravo, da bi ga njen videz varoval v karnevalski noči na ulici, in prav to mu je v pogubo: zadene ga smrtni udarec, namenjen Henryju. Ali: sir Charteris pošlje Catharine na falklandski grad v varstvo mogočne vojvodinje — naravnost morilcem v roke. Posebno tragično pa se zla usoda udejani v Cona-charjevem življenju. Njegovo rojstvo je zaznamovano s starodavno prerokbo, češ da bo deček, rojen pod božjim drevcem in dojen od bele košute, povzročil pogin svojega klana. Mladega poglavarja pokopljejo ravno prizadevanja njegovega očeta in pozneje krušnega očeta, silnega bojvnika Torquila, ki sta ga hotela obvarovati prerokbi navkljub.

Preostaja še vprašanje, kako in v kolikšni meri je Scott v fabulistične namene uporabil v *Lepotici mesta Perth* bistveno prvino gotskega romana, nadnaravni element.⁵⁵ Pisatelj je odklanjal racionalistično ukano Ann Radcliffeve, t. i. pojasnjeno nadnaravnost, češ da tako vsakdanje pojasnilo skrivnosti bralca samo razočara. Sam je sicer v *Lepotici mesta Perth* ta postopek enkrat uporabil, čeprav le mimogrede: Henryja skrivnostni glas opozori, da grozi Catharine nevarnost, v resnici pa je to glas skritega patra Clementa, ki je na ulici zapazil ugrabitelje. Povečini pa je raba nadnaravnega elementa v tem romanu zmerna in sprejemljiva za tedanje občinstvo. Omejuje se na že omenjeno prerokbo, na preroške sanje (umrla kraljica se v opij-skem snu prikaže Ramornyju, zapeljivcu njenega sina, in napove njegovo smrt), preroški navdih: Catharine, ki je skoraj svetniško bitje, v trenutku jasnovidnosti spozna, da je prestolonaslednik v smrtni nevarnosti, vendar so njena svarila zaman. Raba nadnaravnega elementa je torej v tem romanu dokaj konvencionalna, čeprav je Scott sicer na tem področju vpeljal pomembne novosti.⁵⁶

Podobno kakor drugi Scottovi romani tudi *Lepotica mesta Perth* združuje konvencije iz različnih tokov literarnega izročila; struktura gotške fabule je le eden, vendar pomemben del te dediščine. Ogradje gotške fabule je tudi v tem romanu prekrito z raznorodnimi plastmi, med katerimi so najizrazitejše historizem, regionalizem in verizem, kakršnega je ustvarilo meščansko pripovedništvo 18. stoletja. Z vrnitvijo k temu viru je vnovič oživel tudi lik vsevednega, ali bolje, vsenavzočega pripovedovalca. Iz kompromisa med zvestobo zgodovinskim dejstvom in težnjo po zanimivi, napeti fabuli, med veristično upodobitvijo življenja v neki minuli dobi in svobodno domišljijo je zrasla celota, ki je dosti bolj kompleksna kakor tista v klasičnem gotškem romanu. Toliko bolj, ker je svet Scottovega romana razplaten

po družbenih stanovih in odprt delovanju socialnih in političnih silnic. Skozi družbo v *Lepotici mesta Perth* poteka najprej ločnica med meščanskim stanom in fevdalno hierarhijo, pa še druga med urbano in dvorno civilizacijo ter predfevdalno plemensko skupnostjo Višavja.

Trije pripovedni prameni, iz katerih je spletena fabula v tem romanu, so opredeljeni s tremi družbenimi plastmi v njem, vsak pramen pa je zložen iz dveh slojev: iz zgodovinskih dogodkov in izmišljene zasebne zgodbe. Temu ustrezno tudi figure v romanu pripadajo dvema kategorijama: historično izpričanim in izmišljenim osebam. Prve poganjajo zgodovinske dogodke, vendar so prav zavoljo objektivno določenega mesta v njih le do neke mere uporabne kot nosilke fabule. Čeprav je delež zgodovinskih oseb ravno v tem romanu precejšen, to vlogo večidel opravljajo izmišljene osebe. — Prameni so organizirani v fabulo po dveh načelih: kot dramatičen spopad akcije in nasprotne akcije in kot učinkovito menjavanje prizorišč ter oseb, ki na njih nastopajo. Delitev na dve časovni ravni, na katerih potekata sedanja zgodba in tista iz preteklosti, je omejena samo na enega od treh pramenov in je tako le epizodnega značaja.

Analogija z gotsko fabulo pa je razvidna tudi v členitvi na dogajalne faze. Slednje so v *Lepotici mesta Perth* zasnovane kot napetostni loki; vsak od treh lokov se stopnjuje do vrhunca in nato upade. Tehnični postopki pri njihovi konstrukciji so prav taki kakor v *Italijanu*, dinamika dogajanja v posameznih lokih pa je drugačna. Medtem ko v *Italijanu* trije približno enako dolgi loki sestavljajo skoraj simetrično celoto, je v Scottovem romanu začetni lok v primerjavi z naslednjima dvema zelo dolg. Po lagodnem, počasnem prvem zamahu v njem se dogajanje proti koncu loka — od "določilnega dogodka" naprej močno zgosti in pospeši, intenzivno in nakopičeno je tudi v naslednjih dveh krajših lokih, ki potekata časovno vzporedno, prostorsko pa ločeno. Vse gradivo, kar se ga je nabralo, pisatelj v sklepnih dveh poglavjih obdela po kratkem postopku, večidel v sumaričnem poročanju. Konec ni okronan z dramatičnim prizorom kakor v *Italijanu*; spektakularni "veledogodek" je pomaknjen nekoliko nazaj, v fabulativni vrhunec le malo pred sklepom romana.

Fabula v *Lepotici mesta Perth* temelji na konvencijah, ki jih je uveljavil klasični gotski roman, vendar je končni učinek zelo drugačen. Scottov veliki oder v primeri z bolj komornim gledališčem Ann Radcliffe razgrinja polno, razgibano življenje ter kulturnozgodovinsko panoramo neke dobe. Pri tem pa spričo obilnega gradiva, ki ga je pisatelj sprejel v svoje besedilo — v nasprotju s strogo selektivnostjo Ann Radcliffe — učinkuje njegov roman ob zračni prosojnosti njene fantazije kot težka, masivna stavba.

OPOMBE

¹ Termin "zgodovinski roman" je zavoljo tedanje nedosledne in še neutrujene rabe komaj mogoče razmejiti od termina "zgodovinska povest" ali "zgodovinska novela". Ti izrazi namreč dostikrat označujejo besedila s približno enakim obsegom in notranjim ustrojem. O tem vprašanju prim. Janko Kos: *K*

vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi, Primerjalna književnost 6, 1983, št. 1, str. 1-16. — Miran Hladnik: *Preštevna določila slovenske povesti*, Slavistična revija 41, 1993, št. 1, str. 65-75. Avtor analizira devet Jurčičevih daljših besedil z zgodovinsko tematiko in na podlagi izsledkov predlaga merila, po katerih naj bi se slovenska povest razmejila od romana, vendar ugotavlja, da je v 19. stoletju "povest domače slovensko ime za evropski roman" (str. 67).

² Prim. Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, zlasti str. 127.

³ Prim. Miran Hladnik: *Trivialna literatura* (Literarni leksikon, 21), Ljubljana 1983, str. 83. — Miran Hladnik: *Pot slovenske zgodovinske proze v 20. stoletje* (v: *XLX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4.-16. julij 1983. Zbornik predavanj*, Ljubljana 1983, zlasti str. 66-67).

⁴ Med avtorji, ki so se ukvarjali z Jurčičevim razmerjem do Scotta, so po presoji Štefana Barbariča pomembni predvsem trije: Dragan Šanda, Ivan Prijatelj in France Koblar. Prim. Štefan Barbarič: *Josip Jurčič* (Znameniti Slovenci), Ljubljana 1986, zlasti str. 87-90. Pri vseh treh gre za vzporednice med *Starinarjem* in *Desetim bratom*. Za ugotovitve o širšem učinkovanju W. Scotta na Slovenskem prim. Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, str. 128, op. 3. Avtor namenja temeljitejšo analizo Scottovemu vplivu na naš zgodovinski roman, posebno na njegovo zgodnjo fazo (n. d., poglavje XX).

⁵ J. Kos ugotavlja, da se Scottov vpliv po sprva počasnem prodiranju v našo zgodovinsko prozo v 50. letih do kraja razmahne šele v 60. letih 19. stoletja. Prim. Janko Kos: *Walter Scott in rojstvo zgodovinskega romana*. — V: *Walter Scott: Waverley I* (Sto romanov), Ljubljana 1987², str. 10-11.

⁶ Izsledke slovenske literarne zgodovine o tujih zgledih za *Rokovnjače*, še posebno ugotovitve Ivana Grafenauerja in Tineta Orla, kritično povzema in dopolnjuje Mirko Rupel v opombah k Jurčičevemu *Zbranemu delu* VII, Ljubljana 1956, zlasti str. 287-289.

⁷ Prim. Mihail Bahtin: *Teorija romana. Izbrane razprave* (prevedel Drago Bajt) (Zbirka marksistična teorija kulture in umetnosti), Ljubljana 1982, str. 229-230.

⁸ Scott je bil tudi prvi teoretik zgodovinskega romana; svoje poglede na gotski roman je razložil na več mestih, tako v uvodih k svojim delom kakor tudi v biografskih esejih *Lives of the Novelists* (1821-1824). Posebno pozornost zasluži ravno njegov "rodovitni nesporazum" z mislijo Horacea Walpola, kako naj bi se v gotskem romanu združila veristična "novel" in fantazijska "romance"; to zamisel je Scott po svoje uresničil v zgodovinskem romanu.

⁹ Prim. Erwin Wolff: *Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jh.* — V: *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Iser und Fritz Schalk (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 7), Frankfurt am Main 1970, str. 19.

¹⁰ Termina "historical gothic" oz. "gothified history", kakor tudi vse druge označbe za razne tipe gotskega romana prevzema pričujoči članek po delu Frederick S. Frank: *The First Gothics. A Critical Guide to the English Gothic Novel*, New York & London 1987. — Termin der "historisierende" Schauerroman uporablja Kurt Otten v razpravi *Der englische Schauerroman*. — V: *Europäische Romantik II*. (Ur.) Klaus Heitmann (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 15), Wiesbaden 1982.

¹¹ Prim. Miran Hladnik: *Trivialna literatura*, str. 74, 78-79, 84-85.

¹² Med starejšimi analizami tehnike in kompozicije v slovenski prozi je v zvezi z gotskim romanom posebno zanimiv *Uvod Franceta Koblarja v Dese-tem bratu* (Cvetje iz domačih in tujih logov, 10. Celje 1936). Gre namreč za zelo zgodnje opozorilo na *Otrantski grad* kot prvi primerek modela s tovrstno fabulo. — Od povojnih obravnav našega zgodovinskega pripovedništva se oblikovno-tehničnih problemov lotevajo npr. France Jesenovec: *Jurčič ro- mantik*, Jezik in slovstvo 2, 1956/57, str. 168-174, 270-277. — Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana* (Zbirka Kultura), Ljubljana 1981, po- glavje 6. *Dogajanje in zgradba*. — Gregor Kocijan: *Nekatere pripovedne prvine v zgodnjih Jurčičevih delih*. — V: Gregor Kocijan: *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave* (Razpotja, 43), Maribor 1992.

¹³ Prim. Gregor Kocijan: *Zgodovinska snov v pripovedni prozi med Vrazom in Jurčičem*. — V: Gregor Kocijan, *Med analizo in sintezo*.

¹⁴ Prav malo zanimanja med raziskovalci Scottovega dela zbuja dejstvo, da se je pisatelj občasno vračal tudi k pripovednim načinom sentimentalnega romana. *Redgauntlet* (1824) npr. se začenja z izmenjavo pisem med prijate- ljema, preide v junakov dnevnik in se nadaljuje kot tretjeosebna pripoved. Pravi sentimentalni intermezzo je vložen v roman *Guy Mannering* (1815), ljubezenska zgodba v obliki junakinjinih zaupnih pisem prijateljici. Tradici- onalno prvoosebno pripoved pa je Scott za celotno besedilo uporabil samo enkrat, in to v romanu *Rob Roy* (1817).

¹⁵ Goldsmithov *Župnik Wakefieldski* (*The Vicar of Wakefield*, 1766) se sicer od Fieldingovega vsevednega tretjeosebnega pripovednika loči v tem, da ohranja staro prvoosebno pripoved, vendar je celota zelo umetelno simet- rično sestavljena in razdeljena na poglavja.

¹⁶ Gotski roman je nastal v času, ko so se strogo začrtane meje zvrsti raz- rahljale in se je tudi roman lahko odpiral dramati. V času največjega razcveta (90. leta 18. stoletja) so gotski roman spremljala gledališka dela z enako tematiko. Medsebojno učinkovanje je bilo intenzivno še posebej spričo dej- stva, da so bili nekateri najvidnejši gotski romanopisci hkrati dramatik (Walpole, Lewis, Maturin). Položaj je bil podoben v Franciji in zlasti v Nemčiji, kjer so vzorci in motivi grozljivega romana kar neposredno prešli v dramatično viharništva in romantike, še posebno v usodnostno tragedijo.

¹⁷ Termina "dogajalna faza" in "lok napetosti" sta prevzeta iz del Eckhard Breitinger: *Der Tod im englischen Roman um 1800. Untersuchungen zum englischen Schauerroman* (Göppinger akademische Beiträge, 19), Göppin- gen 1971. — Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Metzler Studienausgabe), Stuttgart 1975. — Pri terminih, ki v naši literarni vedi še niso utrjeni, se članek opira predvsem na dela Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & London 1978. — Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, N. Y. 1983. — Mihail Bahtin: *Teorija romana*, n. d. — Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto & Buffalo & London 1985.

¹⁸ V novejših študijah o Scottu je povsem presežena trditev Georga Lukácsa, češ da drugo- in tretjerazredni pisatelji, kakršna je Ann Radcliffe, na Scotta niso vplivali. Prim. Georg Lukács: *Der historische Roman*, Berlin 1955, op. str. 23.

¹⁹ Romanopisci 18. stoletja praviloma niso nastopali kot avtorji svojih be- sedil, temveč kot izdajatelji "pristnih" pisem, dnevniških zapisov ali drugih dokumentov. Konvencijo navideznega izdajatelja je prevzel tudi Walpole in jo priredil novemu žanru. V uvodu k *Otrantskemu gradu* se je predstavil kot

učenjaka, ki je prevedel star italijanski rokopis, ter razložil, kje je rokopis nastal in kje je bil najden. Izdajateljske konvencije se drži tudi Ann Radcliffe, le da je njen predgovor, ki daje okvir celotni fabuli, že izdelan kot dramatičen prizor.

²⁰ Edina dva pomembna predhodnika Ann Radcliffe, Walpole in Clara Reeve, epigrafov še ne uporabljata; C. Reeve pripovedi sploh še ne členi na poglavja. Tako je najbrž upravičena domneva, da je verzni moto nad poglavji vpeljala prav Ann Radcliffe, ki je tudi sicer na čustveno poudarjenih mestih v svojih romanih rada vpletala verze, pa tudi cele lirske pesmi — kot neke vrste operne arije. Manira epigrafov nad poglavji se je prek Scotta silno razmahnila, od Bulwerja do Nodiera in Mériméja tja do Puškina in še dlje. Pri nas je bil tej konvenciji zelo privržen Jurčič, začenja pa se že v vaješkem krogu, npr. pri Mandelcu in Zarniku. — Navedeni sodobniki Ann Radcliffe pripadajo dvema značilnima tokovoma predromantičnega pesništva, poeziji grobov in noči ter opisni poeziji narave; izbira kaže na novo estetsko usmeritev pisateljice, ki je sicer ostajala večidel še v miselnem okviru razsvetljenstva.

²¹ Prim. Katarina Bogataj-Gradišnik: *Izročilo grozljivega romana v uvodni zgodbi slovenskega meščanskega pripovedništva*, Jezik in slovstvo 37, 1991/92, str. 182-194.

²² "Mišnica" iz *Hamleta* je bila verjetno tudi predloga za prizor s komedijanti v *Italijanu* (I/III): Schedoni se z rešeno Ellenom medpotoma ustavi v mestecu, kjer na trgu ravno igrajo zgodbo o Virginiji. Schedoni doživi pravi šok, ko njegov vodnik zavpije: "Glejte! Signor, poglejte! Signor, kakšen lopov! Kakšen podlež! Glejte! Umoril je svojo lastno hčer!"

²³ Izraza sta prevzeta iz dela Elizabeth R. Napier: *The Failure of Gothic. Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form*, Oxford 1987. Ta dva postopka sta podrobneje analizirana v poglavju *Interruption and Fragmentation*.

²⁴ Od redkih časovnih neskladnosti naj bo omenjen naslednji zgled: Vi-valdi izziva Schedonija s tem, da omenja pretrgano spoved pri črnih spokornikih (9/1), čeprav v tem času še slutiti ne more, da je bil neznan grešnik Schedoni.

²⁵ Dramatičen razplet zgodbe je Ann Radcliffe uprizorila kot sodno razpravo že v *Romanci o gozdu* (*The Romance of the Forest*, 1791), kjer sam francoski kralj razsodi pravdo v prid zapostavljeni siroti.

²⁶ Pojem cikličnosti uporablja M. Bahtin pri obravnavanju poznoantičnega romana; prim. *Teorija romana*, n. d., zlasti str. 235-236.

²⁷ Prim. E. R. Napier: *The Failure of Gothic*, n. d., poglavje *Overstatement, intensification, and exaggeration*.

²⁸ Merila za ugotavljanje tempa in gostote dogajanja sta pri nas v zadnjem času skušala izdelati Marjan Dolgan (disertacija *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*, Ljubljana 1982) in Miran Hladnik (*Preštevna določila slovenske povesti*, n. d., zlasti str. 70-72).

²⁹ Pojmi vzvišeno, veličastno, strašno (Edmund Burke) in pitoreskno, slikovito (William Gilpin) sodijo med temeljne kategorije nove estetike ob prelomu s klasicistično.

³⁰ Obrazec ločenega ljubezenskega para se je v baročnem romanu nesluteno multipliciral; *Aramena* Ulricha von Braunschweig ima npr. 27 glavnih ljubezenskih parov (prim. Herbert Singer: *Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko*. Literatur und Leben, n. F., 6, Köln & Graz 1963, str. 6-7). V gotskem romanu se število spet skrči na en par ali dva. — Z analognim

prizorom srečanja v cerkvi se začenja tudi Lewisov *Menih*: don Lorenzo se v madriški katedrali zagleda v zastrto Antonio. Očitno je tu v gotski roman zašel petrarkistični topos, ki je pri nas znan predvsem iz Prešernove in Kettejeve poustvaritve Petrarcoevega soneta *Era il giorno...* — Motiv pretrganega poročenega obreda je imel v poznejšem pripovedništvu širok odmev, tako npr. v Manzonijevih *Zaročencih* (I Promessi sposi, 1827), v *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë, v Jurčičevem *Kloštrskem žolnirju* (1866). — Motivni krog samostanske grozljivke v gotskem romanu je prihajal predvsem iz francoske protiklerikalne literarne produkcije revolucijskega časa; njena tendenčnost je našla v tedanji razsvetljenski in protestantski Angliji ugodna tla. Lewisov *Menih* združuje skoraj celoten repertoar tovrstnih motivov, od hudodelskega meniha do izsiljenih redovnih zaobljub in neubogljive nune, pokopane v podzemni ječi; še posebej senzacionalna je v tem romanu zgodba o prikazni "krvave nune". Ta tematika se je na široko razpršila po zgodovinskem romanu, začenši s Scottom (*Samostan* [The Monastery, 1820], *Opat* [The Abbot, 1820], *Nevarni grad* [Castle Dangerous, 1832]), nato z Manzoniem (zgodba o redovnici iz Monze v *Zaročencih*) in Hugojem (*Notredamska cerkev v Parizu* [Notre-Dame de Paris, 1831]). Pri nas je značilen primerek nastal na trivialni ravni, *Opatov praporščak* (1903) Miroslava Malovrha.

³¹ Pojem zakrinkanega naključja — tudi v Scottovih romanih — podrobneje obravnava M. Bahtin v delu *Teorija romana*, str. 226-230.

³² Fair Maid of Perth je bil naslov, ki se je podeljeval najlepšemu dekletu v mestu, primerljiv današnjemu nazivu miss za lepoto kraljico.

³³ Na ta roman je v zvezi z Jurčičevo povestjo *Hči mestnega sodnika* (1866) opozoril Janko Kos (*Primerjalna zgodovina slovenske literature*, n. d., str. 129).

³⁴ Marian H. Cusac v monografiji *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, The Hague & Paris 1969 uvodoma ugotavlja, da v obsežni sekundarni literaturi o Scottu dotlej ni bilo še nobene izčrpane analize strukture in tehnike njegovih romanov, zato pa so toliko bolj razširjene povsem splošne sodbe o Scottovi neskrbni kompoziciji fabule. Za podcenjevanje Scottovega oblikovnega dosežka je bila nekaj kriva tudi pisateljeva lastna samokritičnost, npr. priznanje, da se mu med pisanjem "urejena graščina" rada sprevrže v "gotsko anomalijo". Scott je sicer pripisoval zanimivi in dobro konstruirani fabuli velik pomen, kakor je razvidno iz njegovih teoretičnih razpravljanj v uvodih k posameznim delom in iz esejev *Lives of the Novelists*.

³⁵ Kakor večina romanopiscev pred njim, se tudi Scott nad svoje romane vse do l. 1826 ni podpisoval. Njegov vsakokratni pripovedovalec, ki ga M. H. Cusac imenuje "implied author", je v veliki meri glasnik njegovih pogledov. O liku in vlogi pripovedovalca, o nadrejenem in podrejenem pripovedovalcu ter o predgovorih in uvodih prim. študijo Judith Wilt: *Secret Leaves*, Chicago & London 1985, poglavje *Conclusion, with Prefaces: "The Author of Waverley"*. — Za kritičen pregled strokovne literature o problemu pripovedovalca v romanu prim. tudi: Marjan Dolgan, *Pripovedovalec in pripoved. Njegovo vrednotenje pripovedovanja*, Maribor 1979, zlasti *Uvod. Literarno-teoretična izhodišča*.

³⁶ Prim. Seymour Chattman: *Story and Discourse*, n. d., str. 212.

³⁷ Za Scottovo razmerje do zgodovinske znanosti in antikvarstva prim. Erwin Wolff: *Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust*, n. d.

³⁸ M. H. Cusac svoji monografiji dodaja več razpredelnic, med njimi tudi seznam značilnosti, ki se v Scottovih romanih stalno ponavljajo: *Significantly*

Recurring Elements (Appendix C). V rubriki *Contrast of Two Cultures* nahaja to temo v 20 od 26 romanov, namenja pa ji še posebno razpredelnico *Thematically Significant Contrast of Cultures* (Appendix G), v katero uvršča 15 od 20 romanov, med njimi tudi *Lepotico mesta Perth*.

³⁹ Na Škotskem so se zavoljo odmaknjene lege in gospodarske zaostalosti te dežele magični rituali ohranili dlje kakor v Angliji. Scott se je več let vneto ukvarjal z zbiranjem in raziskovanjem škotskega ljudskega blaga in vraževerja; svoje izsledke je objavil v obsežnem delu *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830).

⁴⁰ V literarni zgodovini se je močno zasidrala teza Georga Lukácsa, da je Scottov roman neposredno nadaljevanje velikega realističnega družbenega romana 18. stoletja; prim. G. Lukács: *Der historische Roman*, n. d., zlasti str. 24, 33. — Modernjši pogled na Scottovo oživljanje historične resničnosti kaže Wolfgang Iser: *Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman*. — V: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium in Giessen Juni 1963*. Hrsg. von H. R. Jauss, 2., durchges. Aufl., München 1969 (Poetik und Hermeneutik 1).

⁴¹ Splošno sprejeto presojo, da imajo v Scottovem romanu zgodovinsko izpričane osebe le stranske vloge v fabuli in so zato kot kompozicijski element manj pomembne (prim. tudi G. Lukács: *Der historische Roman*, n. d., str. 33), do neke mere relativira razpredelnica *Significantly Recurring Elements* v delu M. H. Cusac. V rubriki *Historical Characters Figure Prominently* je takih od 26 Scottovih romanov 18, torej kar dve tretjini, med njimi tudi *Lepotica mesta Perth*. Res pa avtorica našteje samo 2 romana z zgodovinskimi osebami v glavnih vlogah (*Kenilworth*, 1821 in *Anne of Geierstein*, 1829), zato pa več takih, v katerih sploh ne nastopajo.

⁴² Ta obrazec, v katerem je utelešeno nasprotje med meščansko krepostjo in plemiškim razvratom, je tipičen za meščansko romanopisje in dramatiko 18. stoletja, s Scottom pa se je ugnezdil tudi v zgodovinskem romanu. Eden znamenitih zgledov je mladi kmečki par, preganjan od lokalnega graščaka v Manzonijevih *Zaročencih*, v naši literaturi pa Jurčičeva *Hči mestnega sodnika*.

⁴³ V *Lepotici mesta Perth* je Scottovo razmerje do katoliške Cerkve odklonilno, vendar gre pri tem bolj za razsvetljsko kritičnost kakor za bizarnosti gotskega romana. Junakinja in njen duhovni oče, kartuzijan Clement Blair, sta prikazana kot privrženca čistega evangelija in s tem predhodnika poznejše reformacije.

⁴⁴ Zgodovinska podlaga se v glavnih potezah ujema s Scottovo obdelavo. Robert III je vladal Škotski v letih 1388-1420, dejansko pa je državniške posle opravljajl njegov brat Robert Stewart, vojvoda Albany. Kraljevi prvorojenec in prestolonaslednik, vojvoda David Rothesay (pri Scottu Rothsay), je umrl v ječi na gradu Falkland l. 1402. Poleg Albanyja je bil kot povzročitelj njegove smrti osumljen tudi Archibald, grof Douglas, vendar je parlament oba oprostil. Scott je v Douglasovem primeru iz morebitnega krivca naredil rešitelja, ki pride prepozno. Douglasov spopad z Georgeom Dunbarjem, grofom Marchem, ki ga je Douglas porazil na bojišču že l. 1400 (Marchev zaveznik je bil sir Henry Percy, Hotspur iz Shakespeareovega *Henrika IV*), je Scott pomaknil za dve leti naprej in ga romansirajl z ljubezensko zgodbo. V romanu mora vojvoda Rothsay pod stričevim pritiskom razdreti zaroko z Elizabeth Dunbar, Marchevo hčerjo, in se poročiti z Douglasovo hčerjo. Nesrečni zakon je pisatelju služil kot utemeljitev za vojvodovo moralno razpuščenost, perthska lepotica pa ga spominja na nesojeno nevesto. —

Zgodovinski podatki so povzeti iz: *The New Encyclopaedia Britannica*, 15. ed., Chicago etc., 1986.

⁴⁵ Razmerje stric – nečak (izjemoma tudi stric – nečakinja) navaja M. H. Cusac v razpredelnici kot ponavljajoč se motiv Scottovega romana, in sicer v 10 od 26 romanov. *Lepotice mesta Perth* pri tem ne upošteva, verjetno so avtorici kriterij samo motivi, povezani z glavnim junakom. Ne upošteva pa tudi, da je prav ta motiv praviloma le sestavni del uzurpacijskega obrazca, tako že v *Hamletu*.

⁴⁶ Uvodna zgodba (predzgodba), ki je odločilna za osrednji del fabule, je v Scottovih delih sicer pogostna, tako npr. v romanih *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary* (1816), *The Pirate* (1821), *Redgauntlet* (1824). V vseh navedenih besedilih gre za skrivnost junakove identitete. M. H. Cusac v razpredelnici pod rubriko *Hidden Hero (one whose identity is later revealed)* našteva 9 od 26 romanov, med temi ni *Lepotice mesta Perth*, v kateri je to junakov tekmeč, manjka pa tudi *Pirat*, čeprav je tu skrita identiteta naslovnega junaka.

⁴⁷ Lik znanstvenika, ki svojo vednost izrablja v zle namene ali pa se ukvarja s prepovedanim znanjem in magijo, je poleg hudodelskega meniha ena osrednjih postav v ikonografiji gotskega romana. Ravno zdravniška veda je v tem pogledu močno zastopana, od doktorja Frankensteinova v istoimenskem romanu Mary Shelley do Hawthornovih zdravniških negativcev. Scottov Pottingar Dwinning si je svojo veliko učenost — nedvomno z elementom črne magije — pridobil pri mavrskih učenjakih v Granadi.

⁴⁸ V razpredelnici M. H. Cusac je pod rubriko *Narrative Begins in Chapter 2* uvrščenih kar 14 romanov od 26, med njimi tudi *Lepotica mesta Perth*.

⁴⁹ Odsekana roka sodi med klasične gotske motive. Eden najbolj znanih romanov, v katerih ima osrednjo vlogo, je *Manfroné, or, The One-Handed Monk* (1809), ki ga je napisala soimenjakinja Ann Radcliffe, Mary Ann Radcliffe. — Ann B. Tracy: *The Gothic Novel 1790-1830. Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington, Kentucky 1981 navaja 8 romanov s tem motivom, pa tudi 3 z motivom odsekanega prsta; prvi je pri nas znan iz *Rokovnjačev* (1881), drugi iz Tavčarjeve novele *Janez Sonce* (1885/1886) in *Visoške kronike* (1919).

⁵⁰ M. H. Cusac ugotavlja, da sta počasni, obotavljavi začetni del ter nagli, pospešeni, včasih nedorečeni konec značilna za strukturo Scottovih romanov; prim.: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, n. d., str. 28. — O notorično počasnih začetkih Scottovih romanov govori tudi David Daiches: *Scott's Redgauntlet*. — V: *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Eds. Robert C. Rathburn & Martin Steinman, Jr., Minneapolis 1958, str. 49.

⁵¹ V romanih, ki jih M. H. Cusac podrobneje analizira, je "defining event" postavljen v poglavje med 16 in 18, torej približno na mesto, ki ga ima tudi v *Lepotici mesta Perth*; verjetno je to neki dovolj ustaljeni ritem Scottovih romanov.

⁵² Smrt z izstradanjem je eden najbolj tipičnih gotskih motivov. Ann B. Tracy (*The Gothic Novel 1790-1830*, n. d.) navaja v kazalu 20 romanov s tem motivom. Ni dognano, da bi ga bil gotski roman prevzel iz Danteja.

⁵³ Motiv popotovanja je ena bistvenih prvin Scottove fabule. V razpredelnici M. H. Cusac je v rubriki *Journey* navedenih 14 od 26 romanov, tudi *Lepotica mesta Perth*. — Več o tem vprašanju v študiji Judith Wilt (*Secret Leaves*, n. d., str. 8). Čeprav je to sporočen motiv, ki se je iz pikaresknega prebil v gotski in nato v zgodovinski roman, avtorica ugotavlja, da ima v

Scottovi fabuli poseben značaj: je namreč popotovanje iz ene kulture v drugo, iz vsakdanje stvarnosti v romantiko in skrivnost. "Journey north" označuje J. Wilt kot del Scottove "psihogeografije". V nekaterih romanih (npr. v *Waverleyju*) ima pot na sever v Višavje tudi značaj iniciacije.

⁵⁴ Tragična ironija in usodna zmeta nedvomno nista značilni samo za oblikovanje fabule v *Leptici mesta Perth*, čeprav manjkata v razpredelnici značilnih lastnosti pri M. H. Cusac. Očitnih zgledov je tudi v drugih Scottovih romanih dovolj, tako npr. v romanu *Srce Midlothiana* (*The Heart of Midlothian*, 1818) byronski junak posveti vse sile iskanju svojega ugrabljenega otroka, nato pa ga najdeni sin, ki je odrasel med cigani in razbojniki, ob prvem srečanju ubije. Ali: "čarovnica" Norna pošlje kraljevo mornarico nad piratsko fregato, nato izve, da na tej poveljuje njen lastni neznan sin (*Pirat*).

⁵⁵ Scott je svoje poglede na element nadnaravnega najbolj temeljito razložil v eseju *On the Supernatural in Fictitious Composition* (1827).

⁵⁶ Scott je bil v rabi nadnaravnega elementa inovativen, še zlasti s posebnim postopkom uokvirjanja fantazijske zgodbe. Slednjo je dal pripovedovati kaki nezanesljivi osebi, bralcu pa prepustil odločitev, ali ji bo verjel ali ne. Za najbolj znano Scottovo mojstrovino v tem načinu velja *Wandering Willie's Tale* iz *Redgauntleta*. — Ta postopek v slovenski pripovedni prozi sredi 19. stoletja je zasledil Matjaž Kmecl in ga poimenoval "prenos odgovornosti" (*Teme iz zgodnjega razvoja slovenske pripovedne proze*, Slavistična revija 20, 1972, št. 2, str. 207-235. — V naše pripovedništvo je ta manira prav lahko zašla tudi iz okvirnih zgodb Scottovega sodobnika Washingtona Irvinga.

Pri pregledu glasov o Musilu v slovenskem tisku se pokaže, da je naša kulturna javnost spoznavała pisatelja šele po 2. svetovni vojni, vendar je bila sorazmerno hitro in dovolj podrobno obveščena o njegovem umetniškem delu ter o njegovem mestu in vlogi v sodobni svetovni literaturi. Od začetka 60. let do danes je bil v slovenščino preveden večji del njegovega proznega opusa. V več informativnih in strokovnih prispevkih so bile obravnavane tudi Musilove zveze s slovenskim prostorom, ki so dale snovno ozadje enemu njegovih kratkih prozних tekstov. V nasprotju s tem so slovenski pisatelji zelo poredko opredeljevali svoj odnos do Musila, in še med temi artikulacijami je nekaj izrazito odklonilnih, ki zavračajo predvsem njegov intelektualizem in esejizem. Vprašanje o morebitnem Musilovem vplivu na slovensko literaturo je komaj načeto. Dosedanje analize so iskale stike in elemente ustvarjalne recepcije samo med Musilovim romanom "Zablode gojenca Törleßa" in delom koroškega Slovenca Florjana Lipuša "Zmote dijaka Tjaža" (1972); debate o tem so se ob nemškem prevodu Lipuševega romana (1981), pri katerem je sodeloval Peter Handke, razširile tudi v avstrijski in nemški kulturni ter medijski prostor.

Darko Dolinar

ROBERT MUSIL NA SLOVENSKEM

Nekaj vprašanj o recepciji

Če se po eni strani zdi, da je bila širša kulturna javnost na Slovenskem še kar zadovoljivo informirana o Musilovih glavnih delih in o njegovem literarno-umetniškem pomenu in vrednosti, je po drugi strani doslej znanih zelo malo pričevanj ali opozoril o tem, da bi bil Musilov opus postal usmerjajoč, oblikujoč, torej v globljem smislu pomemben za slovensko literaturo; morda je celo bolj opazno, da so se nekateri njeni vidnejši predstavniki distancirali od njega. Vsiljujejo se vprašanja, v kakšnih okoliščinah in iz kakšnih razlogov je prišlo do tega in kaj to pomeni za slovensko literaturo glede na njene notranje razmere in glede na njene zveze z drugimi literaturami. Seveda takšnih vprašanj ni mogoče načenjati, ne da bi najprej vsaj v glavnih potezah očrtali potek Musilove recepcije na Slovenskem, ki doslej še ni bila podrobno in sistematično raziskana.¹

I

Ta potek je mogoče razdeliti na štiri velike sklope: prvi zajema zgodnja poročila o Musilu v periodičnem tisku od prve omembe v 30. letih približno do konca 50. let; težišče drugega je prevod *Moža brez posebnosti* (1962-1963) in njegovi odmevi v kritiki in publicistiki; tretjega predstavlja prevod *Zablod gojenca Törleßa* (1971); zadnji pa obsega dogajanje okrog Musilovega jubilejnega leta 1992, tj. predvsem slovensko-avstrijski simpozij o Musilu v Ljubljani in izid prevoda *Treh žensk* ter njune medijske odmeve in posledice.

Prve omembe in zgodnja poročila

Ime Roberta Musila je bilo v slovenskem tisku prvič objavljeno — kolikor je doslej znano — leta 1933: v kratki notici o R. M. Rilkeju v

časopisu Jutro je bil Musil naveden med avtorji "izbornih" študij o Rilkeju, ki so izšle v zadnjih letih.² Ta omemba, ki se očitno nanaša na natis Musilovega govora ob Rilkejevi smrti (1927), sicer pa o samem Musilu ne pove nič več, je ostala edini slovenski glas o njem pred drugo svetovno vojno.

V zadnjem letu vojne in nemške okupacije je isti časopis še enkrat zabeležil Musilovo ime, ko je povzegal iz tednika Das Reich članek o bodočnosti nemškega romana.³ Avtor mdr. zavrača Th. Manna, St. in A. Zweiga, R. Musila in druge, ki da so bili pod močnim vplivom Zahoda in od katerih se je nemška literatura ostro ločila že leta 1933. Musil je bil tako prvič omenjen v zvezi z emigrantsko literaturo, ta tema pa je pozneje postala ena pogostejših v poročanju o njem, seveda s popolnoma nasprotnim vrednostnim predznakom kakor v tem primeru.

Slovenski tisk je začel nekoliko pogosteje omenjati Musilovo ime šele v prvi polovici petdesetih let. Toda to so bile večinoma zgolj omembe ali kvečjemu kratke in skope oznake pisatelja ali njegovega glavnega dela v člankih, ki so se ukvarjali bodisi z literaturo nemške emigracije bodisi z obnovo avstrijske oz. nemške književnosti po vojni, če že niso sploh samo poročali o knjižnih novostih z nemškega jezikovnega območja in z drugih tujih knjižnih trgov. Glede na nadaljnji potek je pomenljivo, da je takšna poročila med prvimi objavljajal poznejši prevajalec *Moža brez posebnosti* Janez Gradišnik; prva njegova omemba Musila je zabeležena v letu 1954.⁴ Poleg prispevkov slovenskih publicistov, ki so spremljali tuje časopise, revije in knjižne novosti, srečamo tudi nekatere prevode po avstrijskih virih. Med prvimi, ki so v slovenski javnosti razgrnili nekoliko širšo in podrobnejšo podobo sodobne avstrijske literature ter pri tem odmerili ustrezno mesto Musilu kot enemu njenih temeljev, je bil avstrijski pesnik Hermann Lienhard, ki je l. 1955 predaval v Ljubljani.⁵

O samem Musilu v vseh teh poročilih seveda ni bilo mogoče najti kaj drugega kot glavne biografske in bibliografske podatke: največkrat le to, da je njegovo glavno delo nedokončani roman *Mož brez posebnosti*, da se je pisatelj med vojno umaknil v emigracijo in bil med domačim občinstvom skoraj pozabljen, zdaj pa spet prihaja iz pozabe, da izhajajo njegovi zbrani spisi, in da mu tuja literarna kritika še odločneje kot domača na nemškem jezikovnem območju priznava veliko umetniško vrednost. Takšne notice so navzlic fragmentarnosti tudi na Slovenskem od vsega začetka utrjevale zavest, da je Musil eden najpomembnejših pripovednikov tega stoletja. Kljub temu je za stopnjo informiranosti našega prostora značilno, da je šele l. 1956 izšel prvi članek, posvečen izključno Musilu, sicer dosti kratek in žurnalistično površen, v katerem se ob pavšalno izraženi visoki oceni njegove pisateljske vrednosti mešajo točne informacije s približnimi in tudi s popolnoma zgrešenimi.⁶ Vsekakor se je interes slovenske kulturne javnosti za Musila toliko razvil, da je bila tretja knjiga njegovega zbranega dela zabeležena s posebnim, četudi kratkim poročilom že v letu po izidu.⁷

Na začetku šestdesetih let je zanimanje za Musila na Slovenskem skokovito naraslo in doseglo vrh s prevodom njegovega največjega romana (1962-63)⁸ ter s kritičnimi in publicističnimi odmevi nanj. To je bil po prevajalski, uredniški in založniški plati nedvomno velik dogodek, do katerega ni prišlo po naključju, temveč je rezultat zavestnega prizadevanja uredništva Cankarjeve založbe, ki je že nekaj časa dokaj sistematično izdajala prevode velikih svetovnih romanopiscev,⁹ in prevajalca Janeza Gradišnika, ki je v zadnjem desetletju večkrat opozarjal na Musilov umetniški pomen.

Slovenski prevod *Moža brez posebnosti* sodi med zgodnje, saj so pred njim izšli le francoski, angleški in italijanski.¹⁰ S svojo literarno-poustvarjalno kvaliteto je dosegel pri kritiki nedeljeno priznanje. Pomemben pa je tudi prevajalčev poseg v podobo Musilovega dela, kakršno je posredoval slovenskim bralcem. Kot je znano, je Musilov nedokončani roman s pomočjo gradiva iz zapuščine dopolnil urednik njegovih zbranih del Adolf Frisé. Njegova izdaja je bila najbolj razširjena in je nekaj časa veljala za edino merodajno, dokler se niso proti koncu 50. let oglasili kritiki z argumentiranimi ugovori zoper nekatere njegove posege. Slovenski prevajalec je poznal glavne tekstnokritične in genetične študije o Musilovem romanu, z nekaterimi njihovimi avtorji je bil celo v korespondenčnih in osebnih stikih, zato se ni povsem držal Friséjeve izdaje, temveč je pri izboru in ureditvi poglavij iz zapuščine upošteval dognanja in napotke njegovih kritikov;¹¹ zaradi tega je slovenski prevod sorodnejši denimo italijanskemu, ki se tudi opira nanje, kakor angleškemu ali francoskemu in nedvomno daje popolnejši vpogled v problematiko nadaljevanja romana kakor Frisejeva prva izdaja.

Prevodu sta dodana intervju avstrijskega pisatelja in publicista O. M. Fontane z Musilom ter prevajalčeva spremna študija.¹² Ta najprej dokaj podrobno opiše Musilovo življenje in opus, nato pa prikaže zgodovino nastajanja glavnega dela. Uvede jo s karakteristiko Musilovega mladostnega romana o Törlešu, kjer dobi iztočnico za tezo, da je ena temeljnih potez njegove proze avtobiografičnost. Sledi razbor glavnih tem *Moža brez posebnosti*: odnos duhovnega človeka do resničnosti; dvojnost racionalnega in iracionalnega, moralnega in nemoralnega, možnost "drugega stanja". Ob tem se sprašuje, ali je za pisatelja pomembnejše enciklopedično znanje ali inteligentnost; obravnava njegov stil in način pripovedovanja, delež esejizma in ironije v ustroju njegove pripovedi; nakaže možne snovne in motivne vire romana ter med njimi zlasti realne modele za upodobljene like. Naposled opiše usodo Musilove zapuščine, izdajanje romana po avtorjevi smrti ter prevajanje v druge jezike; tukaj pisec študije tudi razloži in utemelji svoje prevajalske in uredniške posege. Študija je podprta z dobrim poznavanjem nekaterih vidnejših znanstvenih in kritičnih del o Musilu, tudi najnovejših.¹³ Skratka, to je dotlej najobširnejši, najpodrobnejši in po svojih sodbah najzanesljivejši spis o Musilu v slovenščini.

Prevod *Moža brez posebnosti* je že pred izidom in posebej po izidu prve knjige zbudil veliko odmevov. Periodični tisk ga je vnaprej napovedal in se sprti odzival na njegovo izhajanje. Hkrati z izidom knjige je časopisje v celoti ali v odlomkih natisnilo pet poglavij iz nje.¹⁴ Poleg tega je bilo objavljenih nekaj recenzij različnega dosega in različnih usmeritev,¹⁵ ki jim je sledila še daljša problemsko analitična obravnava.¹⁶ Njen avtor B. Trekman argumentirano postavlja Musila med velike romanopisce tega stoletja, ob njegovi kritiki Döb- linove epske pesnitve *Manas* povzema njegove teoretične poglede na roman (pri tem označi *Moža brez posebnosti* kot izpeljavo in preobrat vzgojnega romana), karakterizira glavne poteze njegovega miselnega sveta in se posebej ukvarja tudi z njegovim stilom in kompozicijo, z vlogo esejizma in ironije v romanu.

V krajših in manj ambicioznih recenzijah so zanimiva posamezna stališča: za R. Šuklje je to predvsem roman določene dobe in družbe, namreč Avstro-Ogrske tik pred vojno viхро in pred propadom cesarstva (čeprav gre po njenem prepričanju Musilu tudi za psihologijo in mišljenje sodobnega človeka sploh); B. Borko med drugim opozarja, da je roman izjemno pomemben poskus razširitve in poglobitve pripovedne tehnike in psiholoških metod obravnavanja družbe sploh, da pa hkrati zahteva drugačno tehniko branja kot realistični roman. — Kot zanimivost je vredno omembe, da je Ljubljanski dnevnik povzel glavne ugotovitve iz avstrijskega odziva na slovenski prevod *Moža brez posebnosti*, namreč iz poročila, ki ga je za list Tagebuch prispevala prevajalka iz slovanskih jezikov in kulturna posrednica Ina Jun-Broda.¹⁷

Poleg navedenih člankov zasledimo ta čas v periodičnem tisku komaj še kak resen razmislek o Musilovem velikem delu. Eden redkih, če ne celo edini obširnejši odziv, ki je nastal pod neposrednim vtisom branja romana in očitno brez kake zunanje spodbude, je prišel izpod peresa Alojza Rebule.¹⁸ Ta osebna meditacija, ki je vključena v daljše, objavi namenjene dnevniške zapiske, ni značilna samo za svojega avtorja, temveč tudi nasploh za svojevrstno problematično razmerje slovenskih literarnih ustvarjalcev do Musila, zato se bo treba še podrobneje ustaviti ob njej.

Vsekakor je prevod *Moža brez posebnosti* Musilu tudi na Slovenskem vsaj navzven utrdil sloves klasika 20. stoletja. Časopisje je v naslednjih nekaj letih beležilo razne dogodke v zvezi z njim, kakršni so bili izidi posameznih njegovih knjig in kritičnih ali znanstvenih spisov o njem, razstave, simpoziji in druge manifestacije v njegovo čast; vendar ti glasovi v tisku ne presegajo nivoja priložnostnih zapisov. Med literarnimi kritiki in zgodovinarji je Musilovo ime — ali pa naslov njegovega velikega dela — postalo znamenje vrednosti in avtoritete, s katerim so se seveda pomagali, kadarkoli je bilo treba spregovoriti o značilnostih sodobne pripovedne proze ali sploh literature. Tako se je npr. fraza o "človeku brez posebnosti" pojavila pri J. Javoršku¹⁹ kot ena od karakterističnih potez človeških likov v modernem gledališču, kar je nato polemično zavrnil J. Vidmar.²⁰ Podobnih aluzij je bilo še več; toda ne glede nanje se ne kritiki ne

literarni zgodovinarji niso podrobneje ukvarjali s samim Musilom. Tako v periodiki do konca 60. let skorajda več ne najdemo problemsko analitičnih člankov o njem.

Spominski zapis Ignazia Siloneja,²¹ preveden v letu 1965, je skorajda povsem osamljen primer. Silone, ki je spoznal Musila med vojno v izgnanstvu, je tu opisal svoja srečanja z njim in nelahko življenje emigrantov v Švici. Ob tem pa je izrekel tudi nekaj veljavnih ugotovitev o Musilovi življenjski drži, o njegovem načinu dela in o glavnih temah romana; med drugim je opozoril na pomembnost sodobne psihološke znanosti in eksistencialne filozofije za Musilovo pisanje ter na nasprotje med novostjo njegovega miselnega osnutka in njegovo tradicionalno pripovedno tehniko.

Tudi prevajanje se ni nadaljevalo kontinuirano, zlasti ne v periodiki. Podobno osamljen primer je v 60. letih prevod črtice *Črna magija* iz knjige *Nachlaß zu Lebzeiten*; izšel je v reviji *Objave*, glasilu majhne skupine literarnih začetnikov, torej brez tesnejše povezave z glavnimi tokovi revialnega življenja.²² Poleg tega je bilo nekaj krajših tekstov prevedenih za radijske literarne oddaje, toda podatkov o njih zaradi skrajno pomanjkljive dokumentacije skorajda ni mogoče rekonstruirati.

Novo fazo v procesu Musilove recepcije na Slovenskem je na začetku 70. let označil izid novega knjižnega prevoda.

Prevod romana "Zablode gojenca Törleßa"

Prvo zanesljivo in ne zgolj telegrafsko skopo informacijo o Musilovem mladostnem romanu je bilo mogoče prebrati že v Gradišnikovi spremni študiji k *Možu brez posebnosti*. Navajala je glavne podatke o nastanku in objavi romana, poudarjala je predvsem njegove avtobiografske in socialnopsihološke motive in teme ter pri tem opozorila na "anticipacijo totalitarnih diktatur 20. stoletja",²³ vendar se je dotaknila tudi avtorjevega problematiziranja realnosti.

Mimo tega je ostal ta roman na Slovenskem tako rekoč neopažen. Nekaj posrednega odmeva je zbudila šele njegova filmska priredba, prvi samostojni celovečerec režiserja Volkerja Schlöndorfa. Poročila o uspehu filma na canskem festivalu 1966²⁴ sicer čisto kratko opozarjajo na roman, v filmu pa poudarjajo predvsem moralno in socialnopolitično komponento, ne da bi se pri tem ozirala na temeljne razlike med romanom in filmom. Občutiti je, da niti pisci poročil niti njihova ciljna publika niso ravno najbližji specifični literarni problematiki. V tem pogledu je edina izjema članek v mariborskem Večerju, ki gradi stilno-kompozicijsko primerjavo začetnih stavkov romana z začetnimi kadri filma in pri tem izpričuje razmeroma dobro poznavanje literarne predloge, konča pa se z opozorilom na povezanost med nosilnima likoma Musilovega mladostnega romana in poznejšega glavnega dela.²⁵ — Navzlic tem informacijam o filmski predelavi romana *Zablode gojenca Törleßa* se ni mogoče ubraniti vtisu, da je prevod, ki je izšel 1971 v zbirki *Sto romanov*, naletel na

bralsko občinstvo, ki še zdaleč ni bilo tako pripravljeno nanj, kot je bilo nekaj let prej na prevod *Moža brez posebnosti*.

Prevajalec romana D. Dolinar je v skladu s konceptom zbirke napisal tudi spremno študijo, v kateri je po kratkem pregledu Musilovega opusa in po nekaj kritičnih pripombah o njegovi dotedanji slovenski recepciji razčlenil večplastno zgradbo romana in pripovedno tehniko; podrobno je analiziral stroj junakovega notranjega doživljanja in njegova razmerja do drugih likov, zavrnil je možnost razlage, ki bi osrednjo problematiko romana skrčila samo na psihološko-socialni razvoj naslovnega lika, pač pa je poudaril dejstvo, da gre za razvoj bodočega umetnika, in to povezal s problematizacijo statusa realnosti v Törlešovem "dvojnem pogledu", ki ji je pripisoval širši pomen od zgolj subjektivnega individualno-psihološkega. Spričo tega teži ta študija k ontološko-eksistencialnemu razumevanju romana, ne da bi se pri tem izrecno in dosledno opirala na filozofske termine, pojmovne kategorije in izpeljave.

Izid romana v slovenskem prevodu je spodbudil samo dve kratki časopisni recenziji.²⁶ Medtem ko ena poudarja avtobiografsko komponento in umetnost psihološkega prikazovanja ter postavlja mladostni roman v kontekst celotnega opusa s skopim opozorilom, da je to le zametek poznejšega velikega dela, se druga, objavljena v listu za učitelje, zanima predvsem za psihološke vidike pubertetniških razvojnih kriz in za možnost njihovega pedagoškega obvladovanja.

Razmeroma skromen odziv in že omenjena nepripravljenost bralnega občinstva na ta prevod najbrž nista naključna, saj niti predvajanje Schlöndorfovega filma v rednem kinematografskem sporedu nekaj let zatem niti poznejši ponatis knjige (1988) ob ponovni izdaji celotne zbirke Sto romanov nista več zbudila nobene medijske pozornosti. Pač pa so se kratka opozorila o Musilovem *Törlešu* v teh letih večkrat pojavljala v zvezi z romanom Florjana Lipuša *Zmote dijaka Tjaža*; ta vidik bomo obravnavali kasneje.

Nasploh je v tem času zanimanje za Musila postopno usihalo. V 80. letih zasledimo samo še tri priložnostne članke o njem. Kratki prigodniški zapis L. Smaska v *Večeru*²⁷ ob stoletnici Musilovega rojstva bi utegnil zbuditi pozornost kvečjemu z emfatičnim poudarjanjem pisateljevega umetniškega pomena. — Uredništvo Naših razgledov ob istem povodu očitno ni moglo ali ni želelo najti domačega avtorja in se je namesto tega odločilo za prevod iz teoretičnega glasila italijanske komunistične partije *Rinascità*. Članek sicer informira o recepciji Musila v nekem drugem tujem okolju in o nekem relevantnem tujem pogledu nanj; žal pa kaže hudo površnost pri nekaterih osnovnih informacijah.²⁸ — Zadnji od teh treh člankov, ki je izšel ob štiridesetletnici Musilove smrti v glasilu Prešernove družbe *Obzornik*, sicer večidel samo na poljuden način povzema biografske podatke ter oznake in ocene opusa, znane iz strokovne literature. Njegova posebna vrednost pa je v tem, da dopolnjuje doslej znane ugotovitve o Musilovem bivanju v Postojni med prvo svetovno vojno, ki je dalo pisatelju snovno ozadje za črtico *Slowenisches Dorfbegräbnis* — najpomembnejši literarni rezultat njegovih sicer

skromnih priložnostnih stikov s slovenskim prostorom in ljudmi. Članek na temelju pričevanj s samega kraja identificira hišo, v kateri je takrat prebival Musil, ter njene lastnike in stanovalce, vendar ugotavlja, da se med domačini ni ohranil noben spomin na pisatelja.²⁹

Na začetku 90. let je bilo vendarle prevedenih še nekaj Musilovih pripovednih tekstov. V antologiji sodobne avstrijske kratke proze, ki je izšla 1991 v zbirki Kondor, sta na uvodno mesto uvrščena teksta *Človek brez značaja* in *Slovenski vaški pogreb*³⁰ v prevodu S. Borovnik, ki je knjigo uredila in napisala tudi spremno študijo ter bibliografske opombe. Musil je s tema tekstoma edini v antologiji uvrščeni avtor izpred 2. svetovne vojne, in spremna beseda ga vrednoti (dasiravno zelo na kratko) kot enega tistih predhodnikov, ki so odločilno vplivali na avstrijsko literarno ustvarjanje v prvih desetih, petnajstih povojnih letih.

Ob petdesetletnici smrti (1992): slovensko-avstrijski simpozij in prevod knjige "Tri ženske"

Zanimanje za Musila se je spet okrepilo šele v letu 1992. Glavno spodbudo za to, da petdesetletnica njegove smrti tudi na Slovenskem ne bi minila povsem neopazeno, so dali ljubljanski germanisti. Neva Šlibar je v časopisu Delo³¹ skoraj natanko na dan Musilove smrti poročala o spominskih prireditvah na Dunaju in v Celovcu, predstavila celovški projekt za računalniško obdelavo njegove zapuščine in druge pomembnejše raziskave o njem ter napovedala nadaljnje znanstvene in kulturne manifestacije v zvezi z obletnico. Poleg teh aktualnih obvestil pa je po kratkem orisu recepcije Musilovih del po svetu in pri nas ugotovila, da je Musil za Slovence, kot še za mnoge druge, "še vedno neodkrit kontinent", in poskušala nakazati tiste točke v njegovem opusu, na katere bi se mogli navezati interesi slovenskih piscev, tudi mlajših; to pa ne more biti več tematika oziroma poskus ustvariti karseda popolno sliko sveta v pripovedi, temveč je treba iskati možna stičišča predvsem v stilu in pripovedni tehniki, kjer ironija relativira sleherni možnost fiksiranja pogleda in stališča ter transcendirata celo postopke modernizma.

Ob istem povodu — petdesetletnici smrti — je revija Srce in oko objavila Musilovi "sliki" *Muholovec* in *Prebujeni* iz knjige *Nachlaß zu Lebzeiten*.³² Po mnenju prevajalca Š. Vevarja je bil Musil znanstvenik, filozof in umetnik, ki je te attribute prenesel v svojo literaturo; hkrati poskuša Vevarjev spremni zapisek nakazati vsaj nekatere glavne značilnosti Musilove kratke proze.

Novembra 1992 je bil v Ljubljani v prostorih SAZU dvodnevni slovensko-avstrijski simpozij o Musilu, ki je ob znanstveno-strokovnem profilu imel tudi manifestativen prizvok, saj je bil umeščen v sklop kulturnega sodelovanja med državama. Referati so obravnavali tri problemska težišča, kakor se kažejo predvsem v Musilovih krajših pripovednih delih, esejih in dnevnikih: tematiko vojne, stil in metaforiko ter avtorjev odnos do Slovenije. Razumljivo je, da so se

prispevki slovenskih udeležencev usmerjali predvsem k zadnjemu problemskemu sklopu in da je bil ta poudarjen tudi v uvodnih nagovorih.³³ Še najmanj se ga je dotikal M. Križman, ki je obravnaval misli o državi, politiki in narodnosti v Musilovih esejih.³⁴ Pač pa sta se nanj navezovali M. Miladinovič, ki je primerjala Musilov roman *Zablode gojenca Törleša* in Florjana Lipuša *Zmede dijaka Tjaža*, in N. Šlibar, ki je raziskovala Musilov odnos do Slovenije.³⁵ Njen prispevek pregleduje in pojasnjuje Musilove dnevniške zapiske, ki se v kakršnikoli zvezi nanašajo na njegovo bivanje na slovenskem ozemlju med 1. svetovno vojno, po njihovem pretresu opisuje genezo njegove črtice *Slowenisches Dorfbegräbnis*, ki je glavni literarni rezultat teh zvez, jo na podlagi tega interpretira in naposled nakaže obrise sprejema Musilovih del na Slovenskem.

Prireditve je zbudila zmeren medijski odziv, v katerem sta bili izpostavljeni dve težišči — vprašanje o Musilovih zvezah s slovenskim prostorom in pa namen, oživiti zanimanje zanj pri širšem krogu slovenskih bralcev prav prek njegovih krajših in lažje dostopnih literarnih besedil.³⁶

Po srečnem naključju se je z datumom simpozija ujel izid prevoda *Treh žensk*,³⁷ knjiga je bila zato lahko predstavljena v okviru te prireditve. Pobuda za izdajo knjige in za uvrstitev spremne besede vanjo je prišla od prevajalca, ki izhaja iz ljubljanske germanistične šole. Ko se ni posrečil poskus, da bi delo izšlo pri kaki osrednji slovenski založbi, se je pokazala možnost za to pri koroški Mohorjevi družbi.³⁸ Prevod je zapolnil še eno vrzel v poznavanju Musilovega pripovedništva na Slovenskem. Spremna beseda, delo mladega avstrijskega germanista, je osredotočena na čas nastanka in objave *Treh žensk*, takratne Musilove življenjske in ustvarjalne razmere sooča s položajem avstrijske literature in z obični socialnopolitičnimi razmerami v Avstriji takoj po prvi svetovni vojni.

Sam izid knjige ni zbudil posebnih odmevov v javnosti.³⁹ Dal pa je povod za poznejši debatni večer, za nekakšen "pogovor v delavnici" med tremi prevajalci Musila.⁴⁰ Osrednjemu vprašanju, kako so prevajali in kako bi bilo treba prevajati tega avtorja v slovenščino, so se bližali s čisto različnih strani: Vevar je razpravljaval o prevajanju različnih stilnih komponent dela, predvsem metaforike in stavčne melodike, Dolinar o razmerju med prevodom in interpretacijo, Gradišnik pa je poročal o težavah s tekstnim izročilom *Moža brez posebnosti* in o argumentih za svoj izbor med različnimi verzijami, torej o zadevi, ki jo je delno osvetlil že pred tremi desetletji v spremni besedi k svojemu prevodu.

S to prireditvijo in z natisom prispevkov z nje je pregled dose-danjih odmevov Musila v slovenski javnosti končan.

II

Zdaj, ko imamo osnovne podatke o recepciji Musila na Slovenskem v glavnem pred očmi, se je treba vprašati, kakšne so njene

karakteristike, kaj jo je opredeljevalo in kakšen je njen pomen za slovensko literaturo.

Čisto kvantitativno, po številu objavljenih poročil, prevodov, kritičnih odmevov je mogoče trditi, da je bil njen obseg nekako srednji: glede na to (če se omejimo na nekaj podobnih primerov samo z nemškega jezikovno-literarnega območja) je bil Musil pri nas sprejet podobno kot Hermann Broch, odmevneje kot Alfred Döblin, Joseph Roth ali celo Heimito Doderer, toda opazno manj odmevno od Thomasa Manna in še bolj od Franza Kafke.⁴¹

Kar zadeva časovno dinamiko, se je slovenska recepcija Musila začela razmeroma pozno, pravzaprav (če ne štejemo dveh naključnih zgodnjih omemb) šele po drugi svetovni vojni; zatem pa je potekala, vsaj kar zadeva *Moža brez posebnosti*, razmeroma hitro, podobno kot drugje, medtem ko sta bila spoznavanje in sprejem drugih avtorjevih del kasnejša, drugače kot v nekaterih drugih, tudi sosednjih literaturah.

O Musilu je večinoma poročalo dnevno in tedensko časopisje. Znatno delež teh glasov so prispevali mariborski listi oz. njihovi sodelavci; to ni presenetljivo, saj je opaziti nekaj podobnega pri pisanju o drugih avstrijskih avtorjih — Maribor se je očitno zanimal za svojo neposredno sosesčino. Tudi to, da je med temi objavami precej povzetih in nekaj prevedenih po avstrijskih ali nemških virih, ni nobena izjema. Prej bi se lahko zazdelo nenavadno, da so tekle posredne informacije samo iz ene, italijanske smeri, vendar je število takšnih primerov premajhno, da bi omogočalo kak daljnosežen sklep.

Najpogostejši konteksti ali referenčni okviri, v katerih je bil pri nas omenjen Musil, so tile: novejša literatura z nemškega jezikovno-kulturnega območja, predvsem tisti njen del, ki je nastajal v emigraciji, in njena obnova po vojni; moderni roman in moderna pripovedna proza, njena težnja po kompleksni upodobitvi sodobnega sveta, njena oblikovna in pripovednotehnična revolucija, njene intelektualistične in esejistične sestavine. Opaziti je, kako se je žarišče pozornosti postopno premikalo od običajnih vprašanj, pri obravnavi katerih je Musil zgolj posamezen element ali ilustrativen primer, k obravnavanju samega Musilovega opusa oziroma teh vprašanj v posebni obliki, v kakršni so relevantna ravno zanj. Poleg skupnih tem in problemov, ki jih v takšni ali drugačni varianti srečujemo v raziskovanju Musila povsod po svetu, je za našo recepcijo značilna še ena posebna tema — Musilove zveze s slovenskim prostorom, četudi so kronološko in biografsko omejene samo na leta prve svetovne vojne in v sklopu avtorjevega celotnega opusa relevantne samo za en krajši literarni tekst.

Slovenska javnost je bila potemtakem z vrsto člankov in odlomkov razmeroma zadovoljivo informirana o Musilovem življenju, delu in literarnem pomenu; v prevodih so ji bila dostopna tudi njegova glavna prozna dela, saj med njimi manjkata samo še knjigi novel *Vereinigungen* in kratke proze *Nachlaß zu Lebzeiten*, a še celo iz te je bilo prevedenih nekaj tekstov. Značilno pa je, da Musilova dramska

dela niso zbudila pri nas sploh nobenega zanimanja in da je bila ta plat njegovega ustvarjanja komaj tu in tam omenjena; podobno je veljalo do nedavnega tudi za njegove esejistične in kritične spise.

Toda brž ko se premaknemo od golega informiranja ali posredovanja nekih podatkov o pisatelju in njegovem delu k problemsko analitični obdelavi, opredeljevanju stališč do njega in eventualnemu sprejemanju ustvarjalnih pobud od njega, torej s površinsko informativne ravni na globinski nivo produktivne recepcije, se položaj spremeni. Značilno je že to, da je v literarnih revijah in literarnoznanstvenih glasilih najti neprimerno manj glasov o Musilu kakor v dnevnem in tedenskem tisku. Medtem ko so žurnalisti in recenzenti poročali o njem in ko so zlasti prevajalci in založniki v veliki meri opravili svojo posredniško dolžnost, so bili literarni znanstveniki — razen prej naštetih izjem — veliko bolj skopih besed, literarni ustvarjalci, kritiki-analitiiki in programatiki pa so v glavnem kar molčali o njem, kolikor se niso celo distancirali od njega. V knjigah tipa "pogovori v pisateljski delavnici", kakršne so objavili B. Hofman, F. Pibernik in M. Novak Kajzer, se Musilovo ime skorajda ne pojavlja med tistimi, ki jih slovenski pisatelji navajajo kot zglede ali kot vire svojega literarnega navdiha; kadar pa se pojavi, ni zmeraj v nedvoumno pozitivnem vrednostnem kontekstu, tako kot je npr. pri Vladimirju Kavčiču⁴² ali pri Branku Hofmanu,⁴³ a še pri njiju brez podrobnejše utemeljitve. Tu in tam je zaslediti tiho distanciranje ali celo izrecno zavračanje, npr. pri Andreju Hiengu,⁴⁴ daleč najbolj odločno in argumentirano pa pri Alojzu Rebuli.⁴⁵ Po njegovem določno opredeljenem stališču in še po nekaterih drugih, sorodnih, toda ne tako eksplicitnih in obširno izdelanih oz. utemeljenih, je mogoče sklepati, da je bil ravno Musilov intelektualizem in esejizem tista poteza, ki je zavirala resnično in dejavno sprejemanje njegovih del pri vrsti naših literarnih ustvarjalcev.

S tem svojevrstnim, nekako kočljivim odnosom slovenskih pisateljev do Musila se po svoje ujema dejstvo, da niti naši literarni kritiki-analitiiki in programatiki niti znanstveniki niso dosti pisali o njem. Literarni zgodovinarji, ki so raziskovali formiranje slovenske moderne proze oz. romana, njegove pomembnejše avtorje in sploh slovensko literaturo 20. stoletja s primerjalnih vidikov, ne navajajo Musila med tistimi tujimi pisatelji, ki so merodajno vplivali na slovenski literarni razvoj, ga spodbujali ali mu bili za zgled. O tem nas mdr. prepriča pogled v Kosovo *Primerjalno zgodovino slovenske literature*.⁴⁶ Enega redkih daljših odlomkov o Musilu srečamo v Poniževi monografski študiji o eseju, ki v razvojni liniji te specifične mejne zvrsti upošteva tudi pojav esejizma v romanu 20. stoletja, eden osrednjih primerov za to pa ji je *Mož brez posebnosti* in še zlasti njegovo 62. poglavje, kjer pisec ali bolje pripovedovalec romana avto-refleksivno tematizira ta pojav.⁴⁷

Splošni vtis, ki ga dajejo manifestne plati Musilove recepcije na Slovenskem, je potemtakem mogoče opisati takole: literarna javnost ga je spoznavala in ga v glavnih potezah spoznala, se zavedala njegovega pomena in umetniške vrednosti, ga sprejemala kot modernega

klasika; posamezne ugotovitve o njem je občasno uporabljala kot ilustracijo stanja moderne proze, literature ali sploh duha oziroma kot argument v debatah in polemikah o teh občih vidikih. Toda obenem se nekako ni prav znašla, kako naj bi odkrila v njem kaj več, kakšno individualno tvorno spodbudo za razvojne procese v slovenski literaturi; lahko bi celo rekli, da je zaradi tega kdaj pa kdaj občutila slabo vest.⁴⁸ Seveda je možno, da bodo natančnejše raziskave ovrgele ali korigirale to sklepanje. Saj že zdaj lahko nepričakovano naletimo na kako skrito opozorilo, da Musil vendarle je formativno deloval na tega ali onega slovenskega avtorja; če že ne na pripovednika, pa na lirika, kakršen je Gregor Strniša.⁴⁹ Vendar velika večina dosedanjih ugotovitev potrjuje opisan splošni vtis o naravi Musilove recepcije na Slovenskem.

Glavni razlog za to, da je bila takšna, je tesno povezan z značilnimi potezami njegovega opusa ter njegovega mesta in vloge v javnosti. Musil ni bil izrazit privrženec nobene v njegovem času aktualne in razvidno opredeljene literarne smeri, šole ali gibanja, zlasti ne avantgardnega; ni deloval niti kot literarni ideolog in programatik niti kot kulturni ali celo ideološko-politični aktivist. Dejstvo, da je bil pravo nasprotje tistemu, čemur je sam rekel "velepisatelj" (Großschriftsteller) in pri tem meril predvsem na vlogo v javnosti, kakršno je npr. takrat imel Thomas Mann, mu je zmanjševalo odmevnost že v okviru domače literature in še toliko bolj na tujem. Slovensko literarno-kulturno okolje pa je praviloma sprejemalo spodbude od drugod ravno prek literarnih smeri, gibanj in šol ter prek vrste pomembnih avtorjev, ki so bili v svoji domači in v širši javnosti intenzivno prisotni in so veljali za izrazite reprezentante za nas relevantnih literarnih smeri, gibanj ali šol. Zato smemo sklepati, da bi bil za slovensko literaturo v tridesetih letih, ki se je orientirala med izzvenevajočim ekspresionizmom in fragmentarnim avantgardizmom ter nastopajočim socialnim realizmom ob nadaljevanju poznejših oblik tradicionalnega realizma in naturalizma, Musil le težko postal vabljen zgled, tudi če bi takrat sploh že kaj vedeli o njem. Tik pred vojno in takoj po njej je bilo na Slovenskem dosti zanimanja za nemško literaturo v emigraciji, toda predvsem zaradi njenega sodelovanja v odporu proti nacizmu; ker pa Musil v tej smeri ni bil dejaven, ni mogel zbuditi posebnega interesa; zanimiv je postal šele pozneje, ko sta se nemška in avstrijska literatura obnavljali in spet navezovali na tradicije, pretrgane z odhodom mnogih pomembnih pisateljev v emigracijo. V povojnih desetletjih, ko so se v slovenski literaturi nasproti socialnemu in socialističnemu realizmu uveljavljali eksencializem in različne variante modernizma, ko se je ponovno obudil interes za minule in nove avantgarde in ko je končno začel nastopati še postmodernizem, je ravno obče zanimanje za moderni evropski in svetovni roman dajalo oprijemališče za morebitni sprejem Musilove proze. Vendar *Mož brez posebnosti* po vsej verjetnosti ni mogel postati zgled in vir ustvarjalnih spodbud za avtorje še neizčrpanega in nediferenciranega slovenskega modernizma, še manj pa avantgardizma,⁵⁰ ravno zaradi tistih dveh potez, ki ju je slovenska

recepција poudarjala kot bistveni za ta roman in za njegovega pisca. Po prevladujočem prepričanju sta bili to na eni strani njegovo prizadevanje za kompleksni opis družbenega in duhovnega življenja neke minule dobe, na drugi strani njegov intelektualizem in esejizem. Prva karakteristična poteza je obračala pozornost na ideje in teme, na duhovno vsebino romana, ki pa se je zdela iz zornega kota sodobne slovenske literature v 60. in 70. letih tuja in pretekla. Po drugi strani, ki zadeva tako formalne in strukturalne značilnosti opusa kot tudi avtorjevo umetniško in življenjsko držo, sta njegov intelektualizem in esejizem zbujala vtis pretiranega racionalizma — to pa je bilo po mnenju marsikaterega slovenskega pisatelja nezdržljivo z bistvom umetnosti. Pripovedno tehniko Musilovega romana so večinoma dojemali kot pretežno tradicionalno, zato se ni mogla uveljaviti kot zgled nasproti izrazitejšim in privlačnejšim primerom formalnega eksperimentiranja in pripovednotehničnih revolucij. Skratka, kakršnekoli odlike in vrednosti so že priznavali *Možu brez posebnosti*, ga vendarle niso mogli sprejeti kot zgled, ki vabi k posnemanju; in tako je obveljal za klasično delo, ki sodi med temelje moderne literature, vendar pač ne spodbuja intertekstualne filiacije. Navsezadnje se tak odnos do Musila ne razlikuje prav zelo od njegovega položaja v domačem, avstrijskem in nemškem jezikovno-kulturnem prostoru: nekako od začetka petdesetih let do danes velja tudi tam za nespornega klasika, ki pa je težko berljiv in zato ne more biti pri širokem bralskem občinstvu zares popularen.

V splošni podobi slovenske recepcije Musila je vendarle mogoče opaziti neko izjemo, povezano z romanom *Zablode gojenca Törleßa*. Kmalu po objavi njegovega slovenskega prevoda je izšel odmevni, pri občinstvu in pri kritiki zelo ugodno sprejeti roman-prvenec koroškega pisatelja F. Lipuša, katerega naslov *Zmote dijača Tjaža*⁵¹ deluje kot variacija na naslov Musilovega zgodnjega dela. Poleg tega se na prvi pogled kažejo še nekatere snovne in fabulativne podobnosti s *Törleßom*, saj gre obakrat za zgodbo v dijaškem internatu, ki se razvije v nasprotju in spopade med izrazito individualnimi liki gojencev in rigidnim redom internatskega socialnega mikrokozma. Ta vzporednost je sama na sebi zadostovala, da je nekaj recenzentov Lipuševega romana opozorilo na morebitno povezavo z Musilovim.⁵² Podrobnejše analize so sicer ugotovile, da gre tu za bolj površinsko podobnost, ki bi lahko bila v veliki meri skupna mnogim romanom z internatsko tematiko, saj se v njih tako rekoč neizogibno pojavljajo mladostne krize gojencev, čustveno-čutne deviacije in konflikti med samimi gojenci ter med njimi in institucijo.⁵³ Tudi doslej najpodrobnejša primerjava med romanoma, ki jo je opravila Mira Miladinovič,⁵⁴ odkriva z analizo tematike in motivike ter glavnih likov poleg nekaj na prvi pogled opaznih podobnosti še dolgo vrsto globljih razlik in nasprotij. Nekatere med obravnavami Lipuševega romana pa so opozorile tudi na vzporednice z deli drugih nemških romanopiscev, predvsem G. Grassa.⁵⁵

Ko je 1981 izšel nemški prevod Lipuševega romana,⁵⁶ je sprožil nenavadno veliko odmevov v avstrijskih in nemških medijih.⁵⁷ Pri

tem se je med drugim razmahnila tudi debata o Lipuševem razmerju z Musilom in drugimi morebitnimi vzorniki. To sicer samo še delno sodi v okvir našega problema, namreč le v tolikšni meri, kolikor so stališča iz nemško govorečega prostora povzela ali v celoti obnavljala tudi slovenska občila.⁵⁸ Vendar te diskusije niso upoštevale dejstva, da je domnevam o morebitnem Musilovem vplivu na *Tjaža* spodmaknil oporo sam Lipuš z izjavo, da pred izidom svojega romana sploh še ni bral *Törleßa* in da tudi naslov *Tjaža* nima nobene zveze z njim.⁵⁹

Ker so torej domneve o dejanskem stiku med Musilovim in Lipuševim romanom zaenkrat obtičale v območju nedokazljivega, ostaja možnost za iskanje morebitnih vzporednic med njima na širši duhovnozgodovinski ravni oziroma v kakem drugem intertekstualnem modusu. Ne glede na poti nadaljnjih raziskav pa je treba ugotoviti, da je ravno Musilov mladostni roman, drugače kakor *Mož brez posebnosti*, postal tisto njegovo delo, ki je navzlic veliki razdalji od časa svojega nastanka zbudilo v sodobni slovenski literaturi aktiven odziv, če že ne v obliki dejanske, preverljive ustvarjalne spodbude, pa vsaj v obliki resne debate o njeni možnosti.

OPOMBE

¹ Njene obrise so nakazovali ali njene posamezne odlomke podrobneje predstavljali nekateri izmed avtorjev, ki so pisali o Musilu v drugačnih zvezah: predvsem Janez Gradišnik v spremni besedi k prevodu *Moža brez posebnosti* 1963, Darko Dolinar v uvodni študiji k prevodu *Zablod gojenca Törleßa* 1971, Neva Šlibar v članku ob Musilovi obletnici v Delu 1992 in v referatu na ljubljanskem simpoziju ob Musilu istega leta (ti prispevki so obravnavani v nadaljevanju tega članka).

² *Grad Devin in Rainer Maria Rilke*. Jutro 14, 1933, št. 21 (25. 1.), str. (3-) 4. — Ta podatek in nadaljnji tovrstni izvirajo iz kartoteke tujih avtorjev v slovenskem periodičnem tisku na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU v Ljubljani.

³ *Kulturni pregled: Iz nemške literature. Prihodnost nemškega romana*. Jutro 1945, št. 2 (4. 1.), str. 3. To je povzetelek članka dr. Bernharda Payra *Die Zukunft des deutschen Romans*, Das Reich, 17. 12. 1944.

⁴ J. Gradišnik: *Pogled v zahodne literature v letu 1953. Nemška knjiga v letu 1953*. Nova obzorja 4, 1954, št. 3, str. 185.

⁵ Prevod predavanja je bil takoj zatem objavljen: H. Lienhard: *Sodobna avstrijska književnost*. Naši razgledi 4, 1955, št. 18, str. 440-441. — Lienhard je tudi pozneje še sodeloval v tem časopisu z literarnimi dopisi iz Avstrije.

⁶ *Pozabljeni Musil*. Večer 15, 1956, št. 62 (15. 3.), str. 2. Člankar poroča o začetku izhajanja Musilovih del v uredništvu A. Friséja in postavlja pisatelja v isto vrsto s Proustom, Joyceom, Mannom; trdi pa, da je bil v obdobju nacizma preganjan, njegove knjige prepovedane in da je svoje življenjsko delo z naslovom *Človek brez lastnosti* napisal v emigraciji v Švici.

⁷ *Zbrana dela Roberta Musila*. Naši razgledi 7, 1958, št. 7, str. 176.

⁸ *Mož brez posebnosti*. Prevedel Janez Gradišnik. Cankarjeva založba, Ljubljana, I – december 1962, II – avgust 1963 (Svetovni roman). V II. knjigi

sta objavljena tudi dva dodatka: Oskar Maurus Fontana: *Kaj delate? Pogovor z Robertom Musilom*; Janez Gradišnik: *Robert Musil in njegov roman*; str. 769-791.

⁹ Pri tej založbi sta od sredine 50. let izhajali zbirki Sodobni roman, od 1958 v uredništvu Ceneta Vipotnika, in Svetovni roman, ki so ga urejali Božidar Borko (od 1952), Lojze Krakar (od 1962) in Cene Vipotnik (od 1967); v Svetovnem romanu, kamor je bil uvrščen Musil, so do srede 60. let poleg njega izšli izmed nemških pisateljev 20. stoletja H. in Th. Mann, L. Feuchtwanger, J. Wassermann, B. Frank, L. Frank, H. Broch in tudi H. Böll. — Podobno zbirko Moderni roman v uredništvu Kajetana Koviča je izdajala DZS. — Prim. J. Munda, *Bibliografija Cankarjeve založbe 1945-1974 in Slovenskega knjižnega zavoda 1945-1956*, Ljubljana 1975; J. Munda, *Bibliografija izdaj Državne založbe Slovenije 1945-1965*, Ljubljana 1965.

¹⁰ Na to mdr. opozarja že sam prevajalec v spremni študiji; prim. tudi njegov prispevek na debatnem večeru 1992 (gl. spodaj str. 42 in op. 40).

¹¹ Prim. spodaj op. 13, 40.

¹² Prim. op. 8. Fontanov pogovor je nastal l. 1926 (*Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil*. Die literarische Welt, 30. 4. 1926).

¹³ Še posebej se sklicuje na zbornik spominskih spisov in študij v uredništvu K. Dinklageja *Robert Musil, Leben, Werk, Wirkung* (Reinbek 1960), na monografijo E. Kaiserja in E. Wilkinsove *Robert Musil. Eine Einführung in das Werk* (Stuttgart 1962), na analizo A. Rendija v delu *L'Uomo senza Qualità e i suoi motivi fondamentali d'ispirazione* (Roma 1961), ter na W. Bausingerja *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"* (diss. 1962, knjižna izd. Reinbek 1964), upošteva pa še celo pravkar izšlo delo W. Berghahna *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek 1963).

¹⁴ V Naših razgledih so pod skupnim naslovom *Vzporedna akcija* objavljena 3 poglavja (z nekaj okrajšavami): 42. *Veliko zasedanje* (Die große Sitzung), 52. *Podtajnik Tuzzi ugotovi vrzel v delovanju svojega ministrstva* (Sektionschef Tuzzi stellt eine Lücke im Betrieb seines Ministeriums fest), 56. *Živahno delo v odborih vzporedne akcije* (Lebhafte Arbeit in den Ausschüssen der Parallelaktion. — NRzgl 11, 1962, št. 24, str. 476-477). Delo je objavilo poglavje 8. *Kakanija* (Kakanien. — Delo 5, 1963, št. 39, str. 7), štirinajstdnevnik *Vprašanja naših dni* pa poglavje 35. *Velik dogodek nastaja: dvorni svetnik Meseritscher* (Ein grosses Ereignis ist im Entstehen. Regierungsrat Meseritscher. — VND 4, 1963, št. 17, str. 5).

¹⁵ R. Šuklje, *Mož brez posebnosti*, Tedenska tribuna 11, 1963, št. 32, str. 7. — B. Borko, *Vabljive posebnosti "Moža brez posebnosti"*, Delo 5, 1963, št. 308, str. 7. — B. Trekman, *Robert Musil, Mož brez posebnosti*, Ljubljanski dnevnik 13, 1963, št. 299, str. 8. — (Anon.), *Robert Musil, Mož brez posebnosti*, Naša žena 23, 1963, št. 3, str. 99.

¹⁶ B. Trekman, *Ob Musilovem Možu brez posebnosti: Poskus razrešitve in nakazovanje sinteze*, NRzgl 13, 1964, str. 335-336.

¹⁷ G. (?), *Avstrijski glas o našem prevodu Musila*. LDk 14, 1964, št. 72, str. 6. — Avtorica poudarja, da je to šele četrti prevod v kak tuj jezik, opozarja na izjemne težave pri prevajanju, hvali zasluge prevajalca in založbe, omenja zbirko, v katero je delo uvrščeno, in dodaja informacijo o pripravi na hrvaški prevod.

¹⁸ A. Rebula: *Tržaški dnevnik 1963*, Nova pot 16, 1964, št. 10-12, str. 602.

¹⁹ Javoršek ugotavlja, da je človek v 20. st. zaradi velikih sprememb modernega sveta zgubil svojo osebnost. "Nič čudnega ni, da so te velike spremembe našle svoj odmev tudi v umetnosti, da je 'človek brez posebnosti' (Musil) postal zdaj nekaj tako značilnega, kot je bil 'junak našega časa' za umetnost prejšnjih dob." J. Javoršek: *Prazna miza ali razmišljanje o "novem gledališču"*, Ljubljana 1967 (Knjižnica MGL, 38), str. 83.

²⁰ Vidmar polemizira z Javorškovo podobo človeka v novi drami in ob njegovi omembi Musila trdi: "Naslov Musilovega romana je kajpada mišljen ironično in družbeno nekonformistično..." J. Vidmar: *V blodnjaku anti-drame*, Sodobnost 1967, str. 964.

²¹ Ignazio Silone: *Srečanja z Musilom*. Problemi 3, 1965, št. 30, str. 827-831.

²² Robert Musil: *Črna magija*. (Poslovenil Jože Horvat.) Objave 1, 1968, št. 1, str. 49-51. — To je bil kratkotrajen in marginalen poskus nove literarne revije, ki jo je izdajala skupina pravkar diplomiranih študentov, sicer danes znanih imen (J. Horvat, J. Mušič, A. Peršolja, V. Vuk idr.); poleg izvirnih besedil so si prizadevali sistematično objavljati tudi prevode.

²³ O tej potezi svojega mladostnega romana je govoril Musil sam v poznejših letih.

²⁴ (Anon.): *Slika mladosti in politična parabola*, Večer 22, 1966, št. 110 (14. 5.), str. 21. — S. G. (Stanka Godnič): *Filmski Cannes. Zlata palma za Falstaffa?* Delo 1966, št. 127 (14. 5.), str. 6. — Dušan Makavejev: *Zaupni zapiski s canneskega festivala*. Ekran 4, 1966, št. 33-34, str. 218-232.

²⁵ "Mladi Törless bo — brez dvoma — mož brez posebnosti." Večer, n. m.

²⁶ Sl. Ru. (Slavko Rupel): *Nove knjige v zbirki "Sto romanov"*. PDK 18, 1972, št. 8 (11. 1.), str. 4. — Viator (Vojan Arhar): *Robert Musil: Zablode gojenca Törlessa*. Prosvetni delavec 23, 1972, št. 10 (19. 5.), str. 10.

²⁷ Is (Lojze Smasek): *Pomemben za 20. stoletje. Ob 100-letnici rojstva Roberta Musila*. Večer 35, 1980, št. 258 (6. 11.), str. 4. — Prim: "Za nekatero... je *Mož brez posebnosti* poglavitno literarno delo dvajsetega stoletja, ki je ob njem *Čarobna gora* Thomasa Manna odročna dekadenca, *Ulikses* Jamesa Joycea pa subkulturna alternativna literatura."

²⁸ Aldo Venturelli: *Ironija kot oblika boja. "Človek brez kvalitete" daje resnično podobo današnje družbe, psiholoških in etičnih posledic procesov modernizacije*. Naši razgledi 30, 1981, št. 6 (27. 3.), str. 184. — Kakor da niti prevajalec niti urednik ne bi vedela, za kaj gre, je naslov Musilovega glavnega dela tukaj dobesedno preveden iz italijanske verzije "l'uomo senza qualità".

²⁹ Miroslav Ravbar: *Robert Musil v Postojni. Ob 40. obletnici njegove smrti*. Obzornik 1982, št. 5, str. 372-376. — To epizodo iz Musilovega življenja je sicer največ raziskoval njegov biograf Karl Corino, pozneje pa jo je obravnavala N. Šlibar — prim. str. 42 in op. 35.

³⁰ *Prekoračiti obzorje. Iz sodobne avstrijske kratke proze*. Ljubljana, Mladinska knjiga 1991 (Kondor 259). Izbrala, prevedla, spremno besedo in opombe napisala Silvija Borovnik. — Robert Musil: *Človek brez značaja*, str. 5-12; *Slovenski vaški pogreb*, 13-15.

³¹ N. Šlibar: *Za nas (in za mnoge) še vedno neodkrit kontinent. Robert Musil 1880-1942*. Delo 34, 1992, št. 89 (16. 4.), str. 15 (Književni listi).

³² Robert Musil: *Muholovec; Prebujeni*. Iz nemščine prevedel Štefan Vevar. Srce in oko 1992, št. 42, str. 559-560.

³³ Tako je predsednik SAZU F. Bernik v pozdravnih besedah nakazal obrise spoznavanja Musila na Slovenskem in odnosa slovenske javnosti do njegovega dela.

³⁴ Razširjena objava: M. Križman, *Časovno vezane in aktualne misli o državi, politiki, nacionalnosti v nekaterih esejih Roberta Musila*, Dialogi 29, 1993, št. 1, str. 44-48.

³⁵ M. Miladinovič: *Robert Musils Roman Verwirrungen des Zöglings Törleß und Florian Lipuš's Roman Der Zögling Tjaž. Ein Vergleich*. (Prim. tudi str. 46 ter op. 54 in 55.) — N. Šlibar: "Landschaft: Boticelli ins slovenische übersetzt." *Musils Bezug zu Slowenien: Slowenisches Dorfbegräbnis*. — Referata še nista bila objavljena.

³⁶ I. Bratož: *Musilov pomen za slovensko literaturo*. Delo 34, 1992, št. 275 (27. 11.), str. 9. — B. Pogačnik: *Pisateljstva povezava s Slovenijo je dala nekaj pričevanj. Strokovni simpozij*. Delo 34, 1992, št. 286 (10. 12.), str. 15.

³⁷ Robert Musil: *Tri ženske*. Prevedel Štefan Vevar. Mohorjeva družba, Celovec 1992 (Austriaca); spremna beseda dr. Kurt Krottendorf, str. 129-136.

³⁸ Po ustnih podatkih Štefana Vevarja v juliju 1993.

³⁹ Kot je v zadnjih letih običaj, je bil odlomek iz knjige s kratko prevajalčevo spremno besedo vzporedno objavljen v časopisu: Robert Musil: *V mukah ljubosumja. Iz novega prevoda*. Delo 34, 1992, št. 280 (3. 12.), str. 8.

⁴⁰ Priredila sta ga Društvo slovenskih književnih prevajalcev in celovška Mohorjeva založba – Hermagoras Verlag v Ljubljani 6. aprila 1993, prispevki z njega so bili še isto leto objavljeni. — Prim.: J. Gradišnik, *Prevajanje Moža brez posebnosti. V: Prevod in narodna identiteta. Prevajanje poezije*. Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, Ljubljana 1993, str. 69-71. — D. Dolinar: *Ob Zablodah gojenca Törleßa: prevod kot interpretacija*. Prav tam, str. 72-73. — Š. Vevar: *Prevodne dileme skozi prizmo Treh žensk*. Prav tam, str. 73-77.

⁴¹ Te ocene temeljijo na dokumentacijskih podatkih v Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede, za čas po letu 1970 pa predvsem na Slovenski bibliografiji.

⁴² "Živeli so in še živijo avtorji, ki so si prizadevali in si še prizadevajo, da bi svojih teoretskim spoznanjem dali umetniško obliko. Toda tisto, kar je v književnosti živega, vse tisto, kar je osnova evropskemu pisanju, se upira vsakršnim shemam, vsem tradicionalnim zahtevam. Le čigave zahteve so izpolnjevali Joyce, Proust ali Musil, ko so pisali svoje znamenite romane?" V. Kavčič, v: B. Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana 1978, str. 129.

⁴³ "Ste med številnimi imeni svetovne literature našli kakšnega prav svojega avtorja?" — "Sem. Camus je bil prvi, potem Saint-Exupéry, Dylan Thomas in Musil." B. Hofman, v: F. Pibernik, *Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana 1983, str. 131.

⁴⁴ "Moja sodba o takih — brez dvoma velikih — pisateljih, kot so Robert Musil, Hermann Broch ali Hermann Hesse, ne teži k objektivnemu vrednotenju. Ti pisatelji mi preprosto 'ne ležijo'. Njihov intelektualizem mi je tuj, Musilova literatura se mi zdi mazohistična..." A. Hieng, v: B. Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana 1978, str. 64.

⁴⁵ Prim.: "Pisec je, ki ima prav vse, kar si je mogel od svojega intelekta in od svojih čutov želeti, a mu manjka ljubezni. Sto jezikov zna, a mu manjka poslušna za elementarno občilo med bitji. V vse smeri vrta, samo ne v edino interesantno, kjer se v Sahari bivanja utegne izliti gejzir žive vode."

Ne vem, ali je kdaj iz vase zaljubljene, sebe sovražee, na vse strani prizadete, vse uživajoče buržoazije vzklik tako popoln cvet, če se je sociološki vivisekciji ponudil kdaj tako razkošen kadaver. Saj mora biti za kirurga paša, kakršna ni niti Mann. Daljše eksistenčne tipalke ima Musil kakor avtor 'Čarobne gore', bolj je sociološko talentiran in neprimerno bolj zmožen ironije. In vendar — ob njem še enkrat preverjam aksiom: kjer ni dimenzije absolutnega, tam tudi ni zadnje umetniške veličine.

Musil, to je suvereni estetizem.

Tega vtisa ne more spremeniti ves tisti velikanski talent, ki ga ima, razvejen v psihološko in sociološko občutljivost, v estetsko nepotešenost, v stilno mogočnost.

Brez dvoma, v njem čutiš mir, a to ni ustvarjalni mir nečesa priborjenega, ampak samozadoščeni mir egoistične ograjenosti.

Diha misterija, tega ne čutiš v njem.

Kar te zagrabi, je pirovanje intelekta, ki uživa v aktu, ne v cilju.

V bistvu literat, a (to mu je treba priznati) res največjega formata." A. Rebula, *Tržaški dnevnik* 1963. Nova pot 16, 1964, št. 10-12, str. 602.

⁴⁶ J. Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature 1770-1970*. Ljubljana 1987.

⁴⁷ D. Poniž: *Esej*. Ljubljana 1989, str. 49-52 (Literarni leksikon 33).

⁴⁸ Tako bi bilo mogoče tolmačiti zlasti formulacijo, da je Musil za Slovence tudi v letu 1992 še vedno "neodkrit kontinent" (N. Šlibar, prim. zgoraj opombo 31).

⁴⁹ Ko Strniša (v pogovoru s F. Pibernikom) razpravlja o razmerju med besedno umetnino in realnim svetom, ki sta zanj samo "modifikaciji osnovnih količin in meril v različnih koordinatnih sistemih", pravi mdr. tole:

"Če kar iz rokava natreseva in navedeva samo par starejših in novejših sodobnih romanov, bova videla, kako ne samo lirika, ampak tudi pripovedništvo s svojim načinom prikazovanja priznava tako živim in neživim stvarem kot stvarim našega ožjega okolja ali manj prijemljivim dogajanjem zunanje-ga kot celo čisto neoprijemljivim pojavom notranjega sveta — čisto samosvoj pomen, jim daje s tem posebno vlogo v celoti dela, ki večkrat samo skozi odnose nastopajočih človeških oseb še poudarja njihovo lastno neodvisnost, predmetno osebnost.

Spomnite se, na primer, samo: [... sledi naštevanje značilnih odlomkov iz kakih deset sodobnih ameriških, angleških, nemških romanov] ... in, celo, čisto matematičnega razmišljanja ob gledanju skoz okno Moža brez posebnosti." Gl. France Pibernik, *Med tradicijo in modernizmom. Pričevanje o sodobni poeziji*, Ljubljana 1978, str. 172-173.

⁵⁰ Doslej je v razvidu samo ena omemba Musila s pozitivno konotacijo pri kakem zagovorniku avantgardizma: ko A. Medved razpravlja o temeljnem stališču avantgardne literature do resničnosti, mdr. ugotavlja, da je "resničnost ... za Musila aktivna pasivnost ali eksistiranje brez lastnosti." Prim. A. Medved, *Avantgardizem. Iz eseja o moderni umetnosti*. Tribuna 16, 1967/68, št. 15 (14. 3. 1968), priloga Zaznave (brez pag.).

⁵¹ F. Lipuš: *Zmote dijaka Tjaža*, Maribor 1972; 2. izd. v knjigi: F. Lipuš, *Škorenj*, Ljubljana 1976; 3. izd. Celovec-Trst 1981. Skoraj celotno besedilo je izšlo vnaprej po odlomkih v več revijah, vendar je knjižna prva izdaja precej predelana in se sedanjí naslov pojavi šele v njej.

⁵² Prim. Vili Vuk: *Pogledi v prozo*. Dialogi 1973, str. 51-53. — Janko Messner: *Monolog z nekim koroškim pisateljem*. Mladje 1973, št. 13, str.

68-74. — B. Paternu: *Esej o Lipušu*, v: Florjan Lipuš: *Škorenj*. Ljubljana 1976, str. 251-282, predvsem 272-273. — Vida Obid: *Upor proti crkanju*. Koroško mladje 1981, št. 44, str. 81-90. — Jože Blajs: *Primerjava objavljenih odlomkov in dokončna verzija Lipuševega romana "Zmote dijaka Tjaža"*. Mladje 1984, št. 55, str. 58-66.

⁵³ J. Messner (n. m., str. 68-69) je navedel še več sorodnih, zlasti avstrijskih in nemških del. — Kot morebitna nadaljnja vzporednica Musilovemu delo v slovenski literaturi se ponuja roman F. Novšaka *Dečki* (1938, 1971), toda samo po tem, ker združuje internatsko okolje in motiv homerotike; sicer ni med deloma nobene globlje sorodnosti, pa tudi v kritiki ni bil Musilov roman nikoli omenjen kot morebitna pobuda za Novšakovega.

⁵⁴ V referatu na ljubljanskem simpoziju o Musilu 1992; gl. opombo 34.

⁵⁵ Prim. J. Messner (n. m., str. 73); B. Paternu (n. m., str. 273-275); M. Miladinovič.

⁵⁶ F. L., *Der Zögling Tjaž*, prev. P. Handke in H. Mračnikar, Salzburg – Wien, Residenz, 1981; ponatis: Frankfurt/M., Suhrkamp, 1984 (Suhrkamp Taschenausgabe 993).

⁵⁷ To je razumljivo spričo tega, ker se je zanj zavzela takšna literarna veličina, kot je bil takrat že nekaj časa P. Handke. Vendar pa je zadeva iz zgolj literarnih in kulturnih segala tudi globoko v politične razsežnosti, ker je dobila v takratnih zaostrenih razmerjih med slovensko koroško manjšino in nemško večino nekakšen eksemplaričen pomen — mdr. se je predstavitev Lipuševega romana na Dunaju demonstrativno udeležil takratni avstrijski kancler B. Kreisky.

⁵⁸ Med slovenskimi poročevalci, ki so povzemali avstrijske debate in medijsko kampanjo ob predstavitvi nemškega prevoda Lipuševega *Tjaža*, se je vprašanja o morebitnem Lipuševem razmerju do Musila dotaknil S. Fras v članku *Se mi sanja, ali je res?* Delo 23, 1981, št. 82 (9. 4.), str. 16 (Književni listi). — Koroška revija Mladje (1981, št. 44, str. 91-96) je objavila obširnejši pregled avstrijskih in nemških publicističnih reakcij na prevod Lipuševega *Tjaža* z bibliografijo in nekaj izbranimi ponatisi; nekateri med njimi se dotikajo tudi tega razmerja.

⁵⁹ Prim. prevod intervjuja z Lipušem iz Salzburger Nachrichten: Hans Widrich: *Iz Lepenske grape prodoren glas slovenskega pisatelja*. Delo 23, 1981, št. 66 (21. 3.), str. 28 (Književni listi). — Zanimivo pa je, da Lipuš tu priznava vpliv G. Grassa, ki ga pri njem sluti Messner in dokazuje Paternu (prim. op. 52).

Razprava je nastala na temelju referata, s katerim je avtor sodeloval na 12. mednarodnem seminarju o Musilu v Celovcu avgusta 1993.

“LEPOTA STRAŠNA”

Prolegomena k razlagi Balantičevega pesništva

Ali je sploh možno govoriti o tem, kar nam sporoča poezija? Avtor poskuša v odgovoru na to staro vprašanje razviti temeljne poteze apofatične poetologije. Ta bi s prenosom bogoslovske hermenevtike dvojnosti in edinosti nedoumljive (Hyper)ousije in njenih energij na dialektiko pomena in njegovega sebedoparjanja presegla alternativno radikalne dekonstrukcije in metafizičnih hermenevtik: tako bi predstavljala ustrezen okvir za fenomenologijo recepcije poezije. Tak model apofatične poetologije se vključuje v širši avtorjev napor za reaktualizacijo misli krščanskega izročila v postmodernem kontekstu. Prispevek se zaključuje s hipotezo, da je izkušnja “lepote strašne” v poeziji F. Balantiča pesniška epifanija resničnosti takšnega poetološkega nastavka.

Prolegómenon je tisto, kar je govoreno vnaprej: in vnaprejšnji govor, govor pred tistim, za kar pravzaprav gre, pogosto s tem, da govori pred stvarjo sámo, govori mimo nje. Prolegómenon je marsikdaj grozeče blizu izmikanju govoru.

Vendar pa me gledišče, s katerega želim danes govoriti o poeziji Franceta Balantiča, nujno omejuje na preddverje literarne vede in njenega diskurza prav zato, ker je stvar sáma, ki jo bom poskušal v najbolj grobih potezah tematizirati, možnost razlage Balantičevega pesništva: govor o možnosti določene resničnosti, ki jo znanost sama predpostavlja, pa je sicer vedno znova nujen, a vendar za samo znanost nesrečno vnaprejšen govor.

Nesrečno vnaprejšen je, ker ga kot vpraševanje o možnosti razlage marsikdo lahko doživlja kot boleč, trpek filozofski ali hermenevtični tujek v telesu simpozija, posvečenega konkretnemu poetskemu opusu, saj se na vprašanje o možnosti razlage nekega pesniškega dela neizogibno odgovarja v območju spraševanja o možnosti interpretacije poezije kot poezije — in vendar je takšen govor po mojem nujen, saj beg pred njim prav v horizontu konkretne interpretacije vodi do usodnega kopičenja “drugačnih” branj, ki so intersubjektivno povsem nezavezujoča.

Danes sicer bolj kot nekdanj vemo, da ne obstaja “pravilna” razlaga. Tudi po mnenju najkonzervativnejših hermenevtov se na ravni diskurzivne analize odpira več možnosti, kako v pesnikovem delu zbrati disperzijo metafor in jih povezati v bolj ali manj koherentno sporočilo, v svoje, inovativno “branje” nekega pesnika: številne poetologije — v našem prostoru zlasti tiste heideggerjanske proveniencie — poudarjajo samobitno dostojanstvo, nereduktibilnost in samosvojost pesniškega. Vendar pa paradoksnó domala vse pristajajo na interpretacijo poezije, ki v bistvu zanika uvid v radikalno samosvojost, “drugost” poezije in jo vklepa v tako ali drugače obarvan filozofski diskurz. Temeljna teza, ki jo s tem implicitno izrekajo, se glasi: sporočilnost pesništva, artikulacija bistvenega v poeziji, je prevedljiva v trópos razlage. Na tak način, z umeščanjem pesniškega sporočila v diskurz, so do sedaj razlagali tudi Balantiča, pa najsi je šlo za razvojno shemo vzpona iz senzualistične dekadence v domoljubno sebedarovanje, za “eksistencialistično” poudarjanje bitnostne in npravne

ambivalence Balantičeve izkušnje Boga, smrti in erosa ali pa za razumevanje njegove poezije kot nagovora, ki upesnjuje trajno človekovo razpetost med čutnim in duhovnim in se dovršuje v nekakšnem pavlinskem bogoslovju. V tem obzorju bi lahko hermenevt tvegala še marsikaj: ob žgoči napetosti Balantičeve poezije, ki v čaru besede prehaja v blaženo hladno mir Enosti, bi lahko poskusili nekakšno "novoplatonično" branje, ob dvojnosti Erosa in Thanatosa se naravnost vsiljuje psihoanalitična eksegeza, ob molitveni apostrofičnosti te poezije je gotovo možna razlaga, ki jo veže na "kategorije" krščanske duhovnosti itn.

Vsi ti poskusi razlage Balantičevega pesništva torej predpostavljajo, da je njegova sporočilnost interpretabilna.

Toda ali to drži? Ali niso nemara vse razlagateljske "strategije" povsem neustrezne z ozirom na poezijo kot poezijo in torej v našem primeru glede na konkreten Balantičev pesniški nagovor? Ali ni morda težava v tem, da dejanske ali zgolj možne interpretacije te poezije sicer niso niti slabe niti enostranske, niti miselno zgrešene ali nedodelane, ampak preprosto neprimerne? Kaj če med nadlogičnostjo pesniškega izraza in sleherno interpretacijo ni resničnega sorazmerja? Če je, z drugimi besedami, govor poezije istoveten z njenim nagovorom, če ni ločljiv od pesniške takšnosti izgovorjenosti, v kateri nas nagovarja poezija kot poezija? *Kaj če so razlage neustrezne Balantičevi (in ne le njegovi, ampak vsaki pristni) poeziji preprosto kot razlage, se pravi zato, ker njihova neustreznost pesniškemu sporočilu ni stvar večje ali manjše dovršenosti, ampak bistva? Ali niso morda neprimerne zato, ker ravno so interpretacije, hermeneiai, "prevodi" pesniškega v nepesniški jezik?*

Če za to ne bi zadostoval preprost, iskren dvom, bi se v podporo smiselnosti takšnih vprašanj lahko sklicevali na postmoderno poetologijo, ki radikalno domišlja Novalisov uvid, da je "pesem neizčrpan, kakor je neizčrpan tudi sam človek": če namreč izvzamemo redke konzervativnejše hermenevtike, ki vztrajajo pri residuumu pomena v polivalenci signifikanc ali z izročilom posredovanih branj, današnjo hermenevtiko književnosti določa skepsa glede usode "označenca pod označevalno verigo".¹

Čeprav se dvom o prevedljivosti sporočila poetskega logosa verjetno lahko zdi le podvrsta dekonstrukcijske ali celo destruktivne subverzije, ki zastavljeno vprašanje o možni razlagi Balantičeve poezije vnaprej rešuje tako, kot se razreši gordijski voz, in s tem žrtvuje sleherno možnost govora o pesništvu, mi vendar ne gre za takšno skrajno poenostavljeno transpozicijo sodobne hermenevtike na govor o možnosti razlage našega pesnika.

Radikalna zastavitev vprašanja o možnosti razlage njegove poezije namreč onkraj navidezne izključujočnosti metafizičnega redukcionizma in dekonstrukcijske skepse daje slutiti — seveda le v primeru, da si to vprašanje dejansko z vso resnobo zastavimo —, da je poezijo — in s tem seveda tudi Balantičevo poezijo — mogoče "razumeti" tudi na tretji način. Tertium datur. Mogoče je zagovarjati takšen hermenevtičen, poetološki vzorec, ki temelji na prepričanju, da vse

interpretativne povedi nimajo ničesar opraviti s *sporočilom* pesništva kot takšnega, da torej to sporočilo nima smisla, kolikor smiselnost pomeni možnost razlage — da pa obenem to ne pomeni žrtvovanja neizrekljivega in nedoumljivega, a *izkušane*ga smisla pesnikovega sporočila znotraj semantične praznine² metafore.

Trajni smisel in brezčasno resnico klasične hermenevtike torej v času po izzivu dekonstrukcije lahko ohrani le tak poetološki nastavek, ki brezpogojno priznava in sprejema radikalno odsotnost diskurzivno razločljivega smisla (in diskurzivno razločljive večsmiselnosti) v osrčju literarnega dela, obenem pa v moči dejanske izkušnje poezije in njene nepoljubne, enovite, nadumno razpoznavne sporočilnosti zavrača skepticistično relativiziranje enovitosti pesništva.

Ta tretja možnost je po svoji strukturi in vsebinski določenosti naobrnitev teološke estetike kot metaontološke, apofatično utemeljene simbolične teologije na hermenevtiko poezije. Apofatično bogoslovje, govor o nedoumljivosti in bližini poslednje Skrivnosti, ima namreč več razsežnosti. Ena od njih je hermenevtična. Postmoderna poetologija lahko na izziv dekonstrukcije tudi na ravni konkretne interpretacije odgovori le tako, da prenese apofatično hermencio na neizrekljivo, o katerem poskuša govoriti, se pravi na pesniško sporočilo. Apofatična estetika, zaslutena v zgodnjem grštvu, izoblikovana v platonizmu in najgloblje domišljena v krščanski estetiki sv. Dionizija Areopagitskega in njegovih učencev na Vzhodu in Zahodu,³ se v kritičnem soočenju z estetikami samoreference izkazuje kot takšna misel o umetnosti, ki je sicer brezčasno "predmoderna", vendar pa po svoji zgradbi vseeno zadošča postulatam same postmodernosti, saj je v najtemeljniji sferi zavarovana pred nevarnostjo ontificirane metafizike in totalizirajoče misli, "metafizike prisotnosti", ki se v literarni vedi ohranja v praksi interpretacije kot take, obenem pa rešuje uzrtljivo drugost kot možnost "nadbitnostnega", "nadumnega" odnosa do "nebivajoče" enovitosti poetskega sporočila.

V konkretnem poetološkem smislu takšna estetika torej lahko postulira in pojmovno utemelji radikalno apofatičen smisel pesništva, ki ostaja drugačen od vsake semantike diskurza, a vendar "energetsko" deluje skoz vse plasti pesniške stvaritve, ki jih s tako skrbnostjo opisuje sodobna fenomenologija: vsa raziskovanja fonične, gramatične, metrične, semantične, duhovnozgodovinske in biografske narave neke pesnitve ali pesniškega opusa so z njenega stališča smiselna, vendar se nobeno od njih ne dotika radikalno transcendentne, nebivajoče in nadbivajoče sporočilnosti poezije. Ker pa je ta drugačnost smisla lahko doživljena, se kot osnovna struktura apofatičnega poetološkega vzorca vzpostavlja analogon neločeno in nepomešano zedinjenega teološkega dvojstva neizrekljive drugačnosti "Bitnosti" (Nadbitnosti, Ne-bitnosti, Niča) ter priobčevanj, delovanj, "energij" te brezmejne Drugosti. Ta analogija seveda ni naključna.

Pristna poezija je namreč v horizontu takšne poetologije le takšno ubesedovanje bistvenega, ki ni prevedljivo v nič bivajočega: od lirizma klinopisnih ploščic, mistične zgoščenosti daljnega Vzhoda prek Pindarja in Ajshila, prek bizantinske himnodije in judovskega zlatega

veka, Hölderlina in Rimbauda vse do vrhov sodobne poezije, Eliota, Celana ali novogrških lirikov je pristna poezija vselej upesnjevanje Misterija, ki svetli kot *kalón* onkraj vsake ontične semantike. Pesnik označuje in istočasno mu sporočeno izginja v "neobstojno" sporočilnost, ki spregovarja le še pesniško. Pesnikovo sporočilo ni prevedljivo v diskurz, ampak je metaforična prosojnost apofatične drugačnosti, ki jo nadsmiselno izkušamo: samosvojesti stvari in Stvarnika, samosvojesti stvari v Stvarniku. Pesniško sporočilo se prav zato izmika človeškemu doumevanju, mišljenju in (raz)umsko artikuliranemu izrekanju.

Eno od obličij, imen neprevedljivega smisla te drugačnosti je Lepota.

Pesnik je — če je res umetnik — zavezan tako pojmovani lepoti. Z besedami enega največjih mislecev našega stoletja, S. L. Franka:

"Samemu bistvu estetskega izkustva nasprotuje mnenje, da Lepo (npr. lepo v umetniški stvaritvi) izraža kakršno koli abstraktno misel, ki jo je moč izraziti v pojmih, da ima kakršnokoli v prozaičnih besedah izrazljivo 'vsebino' (ki bi bila kot takšna neodvisna od umetniške oblike) in da nam daje kakršno koli praktično koristno načelo ali kakršen koli 'nravni nauk'. Nasprotno, to, kar izraža Lepo, je preprosto sama resničnost v njeni abstraktno neizrazljivi konkretnosti, v njeni bitnostni nedoumljivosti. Resničnost doživeti estetsko pomeni ravno to: imeti živo, razvidno in prepričljivo izkušnjo njene nedoumljivosti, njenega sovpadanja z nedoumljivostjo."⁴

Pesništvo kot upesnjevanje bivajočega v njegovi skrivnostni lepoti, izraz čudenja vsemu na brezdanjem ozadju Drugosti torej lahko "razložimo" le z instrumentarijem "spoznanja v nespoznanju", se pravi z umskim, diskurzivnim zavarovanjem absolutne samosvojesti pesniškega nagovora.

To velja za sleherno pesništvo, tudi če je pesnikova poetika povsem drugačna ali celo na videz sovražna teološki. Če pa je pesnik sam kristjan, je takšna osnovna hermenevtična shema toliko bolj upravičena. Balantičevo poezijo, tudi refleksivno, določa takšna apofatična estetika, ki je najgloblja estetika krščanskega izročila, iz katerega je v moči svoje izkušnje pesnil. Naš pesnik se je zavedal, da je poezija upesnjevanje bivajočega v njegovi mistični lepoti. Ime za drugačnost Lepote v Balantičevem pesniškem opusu je strašno: ime, ki od Sofokla do Rilkeja označuje sled Drugosti v končni, pobožni zavesti. Pesnikova usodna izročenosť strašni Lepoti je pojmovno neizrazljiva, izraža jo le nadpojmovna, nelogična bolečina metafore:

Kako me mučiš, o Lepota strašna!
Kaj mar so ti zavržene oči,
ki v njih po tebi rosa plameni,
izgnancu svojemu ne nudiš brašna.

Zapustil vse sem, ker je ustna plašna
cedila kri pod tvojimi zobmi,
vsesal sem sapo, ki težko diši
in zdaj povsod te ljubi noga prašna.

Odstaviti od ust me hočeš krutih,
od tihih, rdečih ust, s krvjo posutih,
ki v žilah mirnih je nekoč mi tekla.

Če res besede mi ne boš več rekla,
če res umreti moram ves ubog,
te prosim, naj umrem od tvojih rok.⁵

Seveda to ne pomeni, da bi se sedaj, po vsem nesorazmerno dolgem približevanju in uvajanju, še sam skušal lotiti interpretacije, ki bi izhajala iz tako pojmovane lepote. To bi bil zelo ponesrečen zaključek. Ravno nasprotno, želel bi le opozoriti, da zgornja teza o odnosu poezije in razlage ne velja le za nas, da ne velja le s stališča splošnega premišljevanja o odnosu poezije in interpretacije, ampak da je vtkana v osnovno tkivo same Balantičeve poezije.

Epifanija nadlogične, diskurzivno neizrekljive enovitosti smisla v Balantičevem pesništvu — tako kot pri vseh pristnih pesnikih, ki od Pindarja do Hölderlina tako pogosto tematizirajo bistvo samega pesništva — je dejansko razkrita že v upesnjemem pesnikovem odnosu do Lepote in vsega, kar je po njej lépo.

Pesništvo, ki tako kot Balantičevo dejansko upesnjuje — prav s tem, da je pesništvo — to Lepoto, je v svojem umetniškem izgovoru erosa, smrti in Boga zato nedoumljivo in neizrekljivo kot te resničnosti same: deležno je njihove neizrekljivosti in nespoznavnosti. Moč je izkusiti le *enérgeio*, učinkovito delovanje pesniškega sporočila: "Lepota! Ti! Poznam Te skoz tančico solza kot sonce skoz žareč oblak..."

"Pesnik dejansko ne potrebuje pojmov (ali alegoričnih nadomestkov pojmovnega diskurza), saj za njega, ki je pesnik, stvari same postajajo eksplicitna beseda", kakor je zapisal eden najglobljih sodobnih krščanskih filozofov Jean-Luc Marion v svojem znanem eseju o Hölderlinu.⁶

Balantičevo pesniško sporočilo o erosu v tej luči ni niti ilustracija nekega ontološko-etičnega obdobja v razvoju pesnika niti kakršenkoli npravni ali duhovni nauk, tudi ne vzgoja za libertinski "carpe diem" in npravni nihilizem niti napotek za askezo per aspera ad astra. Balantičevo pesništvo le upesnjuje to, kar eros je, v vsej svoji mistični lepoti,⁷ skrivnostnosti, nedoumljivosti in zunajpesniški neizrekljivosti.

Balantičevo sporočilo o smrti ni niti oda Niču, ki je v zavesti sodobnih nihilističnih interpretov vse prej kot resnična drugost, saj je čustveno obremenjen s celotno predstavno sfero popredmetene anihilacije, ampak preprosto upesnjuje skrivnost smrti, to, kar smrt je kot drugost pesnikove izkušnje bivanja: neizrekljiva slutnja, ki se opoteka nazaj v metaforiko živega in predmetno usmrčenega, a vendar v skrivnosti pesniške besede izreka dokončno zarezo v izkušnjo bivanja ter s tem našo začasnost. Balantič pesni o lepoti smrti, lepoti v najglobljem krščanskem smislu: nadpojmoven sovpad nepojmljivosti upesnjene resničnosti z nadpojmovnostjo metafore:

“Joj, lep je molk s prstjo zasutih ust!” Celo skrajna negativiteta umrlega telesa je lepa, ker je njena resnica izkušena pesniško, se pravi v resnični odprtosti za znamenje, le poetsko izrazljivo energio Drugega:

Nekoč bo lepo,
ko blazni bomo ob ognjih čepeli
in bomo odprte rane imeli,
nekoč bo lepo

....

Med prsti dnevi bodo drseli kakor semena,
srca ne bo nam več trgala rast,
v očeh žarela bodo domača slemena,
čas večnega molka naša bo last.

Nekoč bo lepo,
nekoč bomo roke v prst zakopali
in bomo življenja sokove spoznali,
takrat bo lepo.⁸

Pesnikovo sporočilo o Bogu ni niti razvojna teologija, ki bi od dekadentne *agnostie* (nevedenja) prihajala do izčrpano konfesionalnega pojmovanja Boga, niti ni panteistično bogoiimenovanje nekega etično ambivalentnega *hén kai pân*, v katerega bi pesnik izginjal prek erosa in smrti. Pesnikovo bogoslovje je v vsakem interpretacijskem diskurzu neizrečeno, ker le pesniško ubeseduje neizrekljivo. Med neizrekljivostjo pesniško uzrtega in upesnjeno poetskemu ni analogije: ta zveza je mistična, ta prisotnost nadsmiselnega smisla je nerazpoložljiva, tako kot je skrivnostna Božja navzočnost v svetu. Teologija pesnika, poetska teologija, zarisuje podobo Boga ločeno od religiozne semantike: z nevidnim zlatom jo nanaša na škrlat mitičnosti vsega. “Tisto zadnje, najgloblje”,⁹ ki se Balantiču kaže kot “Ti” ... “na dnu vsega”,¹⁰ je namreč zopet uzrto kot Lepota, lepota vsega, kar biva, in obenem radikalno presežna Drugost, ki zdajšnjo pesem končno ukinja v trepet eshatološkega pričakovanja: “Pel Ti bom tam, Ti večna Lepota”.¹¹

Ta temeljni okvir Balantičeve poezije opredeljuje vse njegovo začudeno in pretreseno upesnjevanje bivajočega: s tem opravičuje našo tezo o le apofatično mišljivem odnosu razlage in pesništva in obenem kaže, da je takšna poetika implicitno navzoča že v Balantičevem pesništvu.

Summa summarum: najsi izhajamo iz abstraktnega estetskega premišljevanja ali iz konkretne kontekstualizacije, sleherna prolegomena k možnosti razlage Balantičeve poezije — ne le pričujoči skromni zapis — so lahko le prolegomena k nespoznavni dejanskosti te poezije same.

P. S. In za konec še vprašanje, ki se zastavlja zlasti vsem kristjanom: ali naobrnitev hermenevtičnega modela apofatičnega bogoslovja na poetologijo pomeni, da ni možno nikakršno religiozno, duhovno

vrednotenje poezije nasploh ali konkretno Balantičeve poezije? Da ni možno duhovno (zgodovinsko) uvrščanje in prepoznavanje krščanskosti tega pesništva? Da ostaja poezija poligon zlorab, pretvarjanja, bleferskega sklicevanja na neizrekljivo? Daleč od tega. V luči takšnega razumevanja pesništva sta vrednotenje in duhovna presoja poezije le postavljena na tisto mesto, kamor sodita in kjer se dejansko dogajata: o krščanskosti poezije in tudi te poezije ima smisel govoriti le med kristjani. Besed, kot so "In spet sem vitki vrč za božjo kri",¹² ni moč brati v njihovi krščanski-estetski, nedumljivi pomenljivosti zunaj zbornosti evharistične izkušnje.

Ikona skrivnosti, v katero veruje kristjan: ikona, po kateri je kristjan kristjan, je zopet pojmovno nerazločljivo, nadumsko uobličeno Misterija. Prepoznavanje njene navzočnosti, slutnja, da je ta ikona teptana ali da je odsotna: vse to je nedvomna izkušnja vsakega verujočega, ki je odprt za umetniško izkušnjo. Vendar pa je to prepoznavanje srečanje dveh neizrekljivosti, ki se lahko povnanji v mnenju, "kritiki", pogovoru, ne more in ne sme pa postati kakršen koli diskurz, še najmanj diskurz zavezujoče razlage.

OPOMBE

¹ V tem smislu že lahko zaznamo premik od položaja, s katerim se je soočal Manfred Frank v dveh zanimivih predavanjih iz l. 1979/80 o odnosu hermenevtike in poetike pri Derridaju pod naslovom *Vom unausdeutbaren zum undeutbaren Text*, objavljenih v njegovi knjigi *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main 1983, 2. izd. 1984, str. 573 sl. (Prim. tudi različico istega besedila pod naslovom *Vieldeutigkeit und Ungleichzeitigkeit. Hermeneutische Fragen an eine Theorie des literarischen Textes*, v: M. Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt am Main 1989, razširjena nova izd. 1991, str. 196 sl.).

² Prim. W. Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, in številna druga dela "estetike recepcije (umetniškega dela)", o katerih gl. npr. trezen prikaz Anthonyja C. Thiseltona: *New Horizons in Hermeneutics*, Grand Rapids (Zondervan) 1992.

³ Na ravni fundamentalne estetike sem na relevanco areopagitske morfoze krščanske estetike v okviru postmoderne misli o umetnosti poskušal opozoriti v besedilu *Lépo kot glasnik: krščanska estetika danes?*, ki bo kot uvod k prevodu prvih štirih, filozofsko najbolj relevantnih, poglavij Dionizijevega spisa *O nebeški hierarhiji* v kratkem izšlo v Novi reviji št. 145/146. Misli pričujočega prispevka predpostavljajo ta izvajanja in se nanje navezujejo.

⁴ *Nepostizimoe. Ontologičeskoe vvedenie v filosofiju religii*, Paris 1939; navajam po ponatisu ruskega izvirnika, München 1971, str. 213.

⁵ *Lepoti*, v: France Balantič, *Zbrane pesmi*, zbral in uredil France Pibernik, Ljubljana 1991, str. 108.

⁶ J.-L. Marion: *L'idole et la distance*, Paris 1977; navajam po ital. prevodu *L'idolo et la distanza*, Milano 1979, str. 90.

⁷ Prim. nadpomensko razsežnost "lepe slike" v pesmi *Teptana kri*, v nav. delu, str. 75.

⁸ *Nekoč bo lepo*, v: *Zbrane pesmi*, str. 91.

⁹ Vladimir Truhlar: *Doživljanje absolutnega v slovenskem slovstvu*, Ljubljana 1977, str. 201.

¹⁰ Prim. *Zbrane pesmi*, str. 135.

¹¹ Načrt za sonetni venec sonetnih vencev, v *Zbrane pesmi*, str. 172.

¹² *Zbrane pesmi*, str. 63.

S tem besedilom je avtor sodeloval na simpoziju *Poezija Franceta Balantiča in Ivana Hribovška v slovenskem kulturnem prostoru 20.1.1994 na SAZU v Ljubljani*.

**COMPARATIVE LITERARY
HISTORY AS DISCOURSE.
IN HONOR OF ANNA
BALAKIAN**

*Ur. Mario J. Valdés, Daniel
Javitch, A. Owen Aldridge
Bern, Lang, 1992*

Zbornik v čast Anne Balakian, ugledne ameriške literarne zgodovinarke, komparativistke in romanistke armenskega rodu, pripada tipu znanstvene publikacije, ki pri nas nekako ni v navadi. Gre za publikacijo, v katero skupina strokovnjakov prispeva svoje tekste, niti ne nujno navezujoče se neposredno na slavljencev opus, pa vendar v nekakšni povezavi z njim, in tako izrazi priznanje še živečemu odličnemu predstavniku ali predstavnici svoje stroke; pri tem je seznam in sloves sodelujočih seveda prestižnega pomena in nekakšen vnani izkaz aktualnega merjenja slavljenceve znanstvene avtoritete in veljave.

Pričujoči zbornik je torej posvečen priznani specialistki za vprašanja simbolizma in nadrealizma, o katerih je napisala temeljna referenčna dela, ki so še njenim manj številnim spisom o posameznih aspektih primerjalne literarnozgodovinske metodologije in predvsem literarnozgodovinske periodizacije podelila posebno težo. Obsega dvajset razprav različnih avtorjev, med katerimi je nekaj vidnih imen sodobne komparativistike; tematsko je urejen v pet razdelkov, nekako po načelu od tradicionalnega (posamezne historične razvojne faze primerjalne literarne zgodovine) k sodobnejšemu (teoretsko-metodološki aspekti

primerjalne literarne zgodovine) in od občega (splošna metodološka in periodizacijska vprašanja) k posamičnemu ter konkretnemu (rekonstitucija določenih literarnih obdobj, obravnava posameznih tekstov oziroma skupin tekstov v historiografskem kontekstu). Poseben razdelek je namenjen zvezi literature z drugimi umetnostmi. Poleg tega je v zadnjem, šestem razdelku poleg samoumevne bibliografije znanstveničinih del in še biografske skice izpod peresa A. Owena Aldridgea ponatisnjen tudi eden njenih najpogosteje citiranih krajših tekstov, *The Classification of literature: a modest proposal*. Spričo zanimivega prereza aktualnega stanja v delu stroke in zaradi najtehtnejših prispevkov pa si ga je vredno v celoti pogloblje ogledati.

Poglavitne zasluge za razgrnitev aktualne problematike komparativistične stroke ima nedvomno eden od urednikov zbornika Mario J. Valdés. Njegova uvodna študija s svojo kritično dialoško naravnostjo, vrednostno artikuliranimi poudarki in nekaterimi polemično izražanimi nestrinjanji z objavljenimi prispevki gotovo šteje k uredniškim posegom, ki pri nas prav tako niso ravno v navadi; daleč običajnejši je nevtralen, opisno razvrščevalen prikaz. Vendar tolikšna izostritev stališč ni pretirano presenetljiva. Anna Balakian (r. 1916) pač pripada generaciji prepričanih zagovornikov avtonomije discipline in vztrajnih, čeprav spričo silovitega razvoja nasprotnih pozicij občasno tudi nekoliko zagrenjenih branilcev komparativistične metodološke specifikke — ta naj po

KRITIKA

njenem izpostavlja zlasti estetske prvine literature — pred nesmotrnim in škodljivim, pretirano odprtim uvajanjem terminologije in metodologije drugih področij, kot so npr. sociologija, lingvistika, psihologija ali psihiatrija itd. Nasprotno pa se uvršča Valdés med dobro informirane, propulzivne poznavalce sodobnih filozofskih tokov in naklonjene pospeševalce njihovih literarnoteoretskih in metodoloških aplikacij, medsebojnih križanj in vzajemnih promocij. Toda iz njegovih kritičnih komentarjev primerjalnega literarnozgodovinskega početja je povsem jasno razvidno, da mu nikakor ne gre za vnaprejšnje razmejevanje tradicionalno nasprotno orientiranih disciplin literarne vede, torej za poglobljanje razcepa med literarno teorijo in literarno zgodovino in še manj za minimaliziranje pomena zgodovine. Pač pa predvsem podpira metazgodovinsko, tj. metodološko bolj kompleksno in preciznejše (hermenevtično) avto-reflektirano literarnozgodovinsko delovanje, ki zaobjame vse tri temeljne ravni učinkovanja teksta: semiotično, ki zadeva formalno plat označevalnega sistema, semantično — ta zaobsega historičnost teksta, avtorja in bralcev oziroma jezikovnih (interpretativnih) skupnosti — in fenomenološko raven, ki zajame še bralno skušnjo posameznika.

V prvi del knjige uvrščeni teksti obravnavajo izseke iz zgodovine stroke. Ernest Behler izrisuje *Pojmovanji zgodovine v primerjalni literarni zgodovini bratov Schlegel* in kljub medsebojnim razlikam in drugačnim poudarkom ugotavlja njuno po-

vezanost z današnjim bolj skeptičnim, poststrukturalistično ozaveščenim razpravljanjem o zgodovini kot neskončnem, nezaključenem in deteleologiziranem procesu; v obeh pojmovanjih prepozna značilnosti hermenevtičnega pristopa k zgodovini. Roger Bauer v prispevku *Komparativisti brez komparativizma* sledi izvoru "primerjalne mrzlice" v francosko naravoslovje in h Cuvieru ter omenja popolnoma drugačno sočasno izhodiščno situacijo v nemškem kulturnem prostoru, kjer je dominirala filologija. A. Owen Aldridge pa obravnava delo Irvinga Babbitta, pri nas dokaj neznanega severnoameriškega iniciatorja primerjalne književnosti, ki ga npr. Ocvirk sploh ni zajel v svoj pregled, cklektičnega racionalista, po literarni naravnosti pa klasicista in moralista, ki ga je težnja k etični zavezanosti literarne stroke privedla do moralne obsodbe rousseaujevskega individualizma in sploh romantizma. Vendar ima tudi Aldridge moralno angažiranost za nepogrešljivo sestavino humanizma, ki je po njegovem prepričanju, tega pa z njim deli še vrsta drugih uglednih komparativistov, osnova primerjalne književnosti. In prav ob tem stališču, razširjenem z dihotomijo med subjektivnostjo in objektivnostjo literarnovednega pojasnjevanja, Valdés najbolj izčisti lastno hermenevtično izhodišče, češ da je treba tako subjektivizem moralizma kakor tudi psevdo-objektivizem historicizma dopolniti oziroma transcendirati s trajnim procesom privatnega in kolektivnega delanja in predelovanja tekstov v neprestano potekajoči dialoški

komunikaciji članov interpretativnih skupnosti.

Lažje pa urednik soglaša z Evo Kushner, avtorico prve razprave iz drugega dela zbornika, saj je, v nasprotju z Balakianovo, tudi ona naklonjena spremembam v stroki, procesom redefiniranja in samorefleksije, kakršne po njenem spodbujajo ravno plodni stiki z drugimi družboslovnimi in humanističnimi disciplinami. "Humanistični" strah pred "uvoženo" terminologijo je po njenem odveč. Podobno kot Valdés se torej zavzema za takšno samorazumevanje primerjalne književnosti in njenih nalog, ki včasih skorajda prepoveličano internacionalnost "polja" in izolirano proučevanje posameznih aspektov literarnega sistema preusmerja oziroma vključuje v globalen, z novjšimi dognanji literarne teorije primerno dopolnjen pogled na delovanje in razvoj literarnih sistemov v njihovem samodefiniranju, izhajajoč pri tem iz njihove lokalne socio-kulturne in časovne specifikke.

Prispevek Thomasa M. Greena je še korak dlje, nekakšna praktična vaja netravmatične združljivosti in nadgradljivosti pogledov Anne Balakianove na poezijo Andréja Bretona z daleč svobodnejše afiliiiranimi historičnimi in mnogo ekstenzivnejšimi teoretičnimi in jezikovnofilozofskimi suplementi, kakor bi jih bila nemara sama načelno pripravljena dopustiti. V preliminarijah k sklepnim poanti o naravi in statusu poezije sledi Green obrisom dveh pojmovanj jezika v zahodnoevropskem pesniškem in filozofskem izročilu, magičnega in esencialističnega, ki verjame v vez oziroma v povezanost znaka

z referentom, in skeptičnega, proti-magičnega ter v bistvu nominalističnega, ki izpostavlja arbitrarnost znaka, njegovo razločenost, razpršenost oziroma razvezanost od referenta in agenta, ter ugotavlja nerazrešljivo konfliktno vztrajanje obeh pojmovanj v poeziji do današnjih dni. Tudi na videz neverjetno enostaven spis Mary Ann Caws vsebuje ključne načelne opredelitve in aktualne odločitve, ki nakazujejo avtoričino bližino usmeritvam "mlajše" garde komparativistov, združenih v tem razdelku. Vendar je zanimivejši tekst Zive Ben-Porat o vzajemnem učinkovanju treh temeljnih univerzalij v literarni zgodovini, jezikovnem dejavniku, izbiri literarnega jezika in jezikovni zamenjavi, ki vedno določa proklamirani začetek nove literarne ere, na vzorčnem primeru hebrejske književnosti kot sistema nacionalne literature. Avtorica v njem reaktualizira veljavnost trditve, da zgodovinopisje reorganizira preteklost za sedanjostne potrebe, literarnozgodovinske univerzalije pa so podvržene univerzalijam literarnega razvoja v njegovem družbenem in ideološkem kontekstu. Posebnost hebrejske književnosti je že v tem, da drugače kot pri ostalih evropskih narodih, vznika moderne židovske nacionalne identitete ni pospremil prestop židovskega pogovornega, ljudskega jezika (jidiš) v knjižni jezik, ampak je bil za nacionalni, knjižni in pogovorni jezik izbran hebrejski jezik z biblično tradicijo, kar je bilo možno zaradi njegove vloge v židovskem kulturnem sistemu. Vendar je ta izbor zavrl razmah sodobne literarne ustvarjalnosti,

na katero je bilo treba čakati vrsto desetletij. Medtem pa je tudi jidiš v diaspori postal knjižni jezik z obsežno in pomembno umetniško produkcijo, vsekakor vredno vključitve v nacionalni kanon, a spričo dominirajoče (izraelske) nacionalne identitete je to za (izraelske) literarne zgodovino pisce prav do današnjih časov komajda mogoče, podobno kot to velja za literarno ustvarjanje izraelskih manjšin. Po kritičnem pretresu dosedanjih osupljivo različnih določitev polja hebrejske literature pri različnih literarnih zgodovinarjih avtorica ugotavlja, da najbrž nihče ne more predvideti nadaljnjih historiografskih meandrov, ustreznih razvijajoči se izraelski nacionalni identiteti in njeni sociokulturni specifikii, ter bodočih historičnih konceptualizacij sistema hebrejske oziroma novohebrejske oziroma židovske oziroma izraelske književnosti, ki jim vedno sledi reorganizacija nacionalnega literarnega kanona.

Najširšo raziskovalno optiko historičnega preučevanja literature, zasnovano kot izrecno "diskvalifikacijo imanentizma, tekstocentriзма in tekstnega fetišizma", uvaja prispevek Marca Angenota s kontradiktornim naslovom in pojasnjevalnim podnaslovom *Zgodovina v sinhroniji: literatura in družbeni diskurz*, za objavo prirejen ekspozice obsežnejšega raziskovalnega projekta postmarksistične usmeritve — kar je pač le groba aproksimacija. Gre za interdisciplinarno raziskavo družbene produkcije pomena in reprezentacije sveta v njeni totalnosti, ki skuša na (sinhronem) historičnem rezu enega leta (1889) zaobjeti celoten druž-

beni diskurz (in ne npr. vseh diskurzov), tj. totalnost semiotske produkcije v dani družbi oziroma kognitivne sisteme, ki organizirajo to, kar je v danem stanju družbe lahko upovedano ali vzeto v pretres, od literarnega, filozofskega in znanstvenega pisanja do trivialnih konverzacijskih, političnih in žurnalističnih topov ter reklam. Ob predpostavkah o ideološkosti jezika oziroma vseh označevalnih sistemov in o interdiskurzivnem gospostvu, ki naddoloča delitev družbenega diskurza in jo Angenot, ki transponira Gramscija, označuje kot hegemonijo, je inkomenzurabilnost jezikov mogoče dialektično zaobiti, oziroma jo tudi v literarnem polju "funkcionalizirati" ter pri tem v sinhroniji osvetliti tudi zdrse, razpoke, neujemanja, zeve, nekonsistentnosti, združljive v Blochovem pojmu "Ungleichzeitigkeit". Toda literarni teksti znotraj družbenega diskurza seveda ohranjajo svoj ambivalentni status in vlogo — Angenot jo primerja z vlogo dvornega norčeka v fevdalni družbi — ki jo je pravzaprav tematiziral že Marcuse v spisu *O afirmativnem značaju kulture*. Tako se je literarna umetnost nekako v tistem času lahko opredelila zoper druge hegemonične oblike jezika, ki so ji grozile odvzeti njeno sakralno avro in prestiž, in bila, če si je umetnik izbral čistost in doksično neonesnažnost, "prisiljena" k vzniku nespremenljive in večne "Knjige".

Prispevki v tretjem delu zbornika obravnavajo konkretna periodizacijska vprašanja. Frank Warnke se navezuje na pojem baroka v literarni zgodovini in

sledi menjavi literarne ustvarjalne energije oziroma obdobj in stilov med renesanso in klasicizmom v nacionalno in jezikovno razlikujočih se literarno historičnih kontekstih od Sredozemlja proti severu Evrope ter svojo primerjalno literarnozgodovinsko rekonstrukcijo pogleda na svet opira še na dognanja umetnostne zgodovine in zgodovine idej. Valdés pa tudi njegov metodološki pristop kritizira zaradi neupoštevanja sociopolitičnih, ekonomskih, demografskih in drugih dejavnikov. Tudi avtor naslednjega prispevka Alexandru Dutu se zavzema za rekonstitucijo literarnih period kot delov družbene realnosti in še naprej, za rekonstitucijo konsenzualno, ne pa v "okus" ali "užitku" utemeljenih vrednostnih sistemov. Virgil Nemoianu skuša po analogiji z britansko romantiko odgovoriti na vprašanje, ali obstaja ameriška romantika, vendar pristane pri restriktivni rabi tega periodizacijskega pojma, ki jo Valdés seveda zavrača. Pisca dveh naslednjih tekstov pa se ukvarjata z realizmom. Da bi se izognil problematičnim preskriptivnim generalizacijam tega do danes "odprtega" in v mnogem spornega literarnozgodovinskega pojma, tematizira Mihaly Szegedy-Maszak razločevalne poteze pripovednih struktur realistične romaneskne proze s pomočjo naratoloških konceptov: kot distinkcije med ozadjem in ospredjem, med durativnim in singulativnim, med odprtim in zaprtim prostorom in kot jezikovno igro pripovedovalca in pripovedovanca, temelječo na molčečem sprejemanju določnih skupnih verjetij, ki jamčijo

kredibilnost pripovedovanja in zanesljivost pripovedovalčevih vrednostnih sodb. Tudi Enzo Caramaschi je z vidika stroke ob izteku 20. stoletja skrajno kritičen do termina realizem in njegovih antinomij, vendar se same ne spušča v temeljitejšo reaktualizacijo koncepta ali v revizijo njegovih rab. Roland Mortier pa si na precej konvencionalen način prizadeva opozoriti na izvirno specifično belgijskih simbolističnih pesnikov v razmerju do francoskih simbolistov.

Razprave v četrtem delu knjige obravnavajo ožje historiografske teme. Valdésov sourednik Daniel Javitch prepoznava v tvorjenju (včasih povsem fiktivnih) antičnih pesniških genealogij poznorenesančnih tekstov del kanonizacijskega procesa oziroma kanonizacijsko strategijo, ki dviguje ugled vsem vpletenim instancam (tj. avtorjem, tekstom in njihovim komentatorjem) in še danes ovira identifikacijo manj kaničničnih izvorov renesančnih pesnitev. Gerald Gillespie s svojim posegom v labirintski multitekst Joyceovega *Uliksa* opozori na večsmernost Genettove intertekstualne relacije med hipotekstom in hipertekstom. Roman kot hipertekst jemlje Shakespearovega *Hamleta* v svoj hipotekst in tako degradira vse vmesne hipertekste v nekakšne kvazihipotekste, med katerimi je, kakor pokaže Gillespie v svoji analizi, zelo pomemben Goethejev *Wilhelm Meister*; ti kvazihipoteksti so zakriti in v aktualnem kulturnem ozračju lahko celo prezrti, čeprav v tekstu pulzirajo z latentno energijo. Umetnikovo in analogno tudi bralčevo iskanje avtoritativnih referenc,

ki se seveda začne s transgresijo, vodi k uvidu in občutku, da smo tudi sami del zgodbe, poleg tega pa so modernistični romani, kakršen je *Ulikses*, pokazali ali vsaj reaktualizirali zavedanje, da obstaja virtualno neskončno tekstualno vračanje. Toda razpravljalčev sklep izzveni skeptično, kajti sodobna naratologija po njegovem sicer pomaga razločevati zgodborečne (tell-tale) tehnične operacije, vendar "more dodati le malo bistvenega k temu, kar zdravorazumarska literarna zgodovina, pozorna do fenomenoloških partikularnosti sukcesivnih tekstov, že lahko pove, ko 'hamletiziranim' bralcem govori o vplivu, modelih, kooptaciji ali [...] 'tradiciji' — našem obličju v zrcalečem tekstu" (prim. str. 301-302). Pellegrino D'Acerno pa v svojem prispevku nakaže, da bi bilo Marinettijeve futuristične manifeste treba brati kot tekste ter predvsem "politično", kot "historične reprezentacije" in libidinalne mehanizme, ki izsiljujejo bralčevo voljo do moči, da bi jo ujeli v past. Četrti del zbornika zaključuje tekst J. J. Wilhelma o provansalskem intertekstu Poundovih *Cantos*.

Naslednji razdelek tvorita teksta, ki segata na skupno področje umetnostne in primerjalne literarne zgodovine, a ne pretresata metodoloških vprašanj, temveč bolj partikularne teme. Jean Weisgerber se ukvarja s formalnimi aspekti rokokojske arhitekture, slikarstva in literature in z razmerjem med odprto in zaprto formalno strukturo v reprezentativnih umetniških izdelkih tega obdobja (med literarne npr. štejejo Wielandova, Sternova, Dide-

rotova, Crébillonova in Marivauxova dela), čeprav napetost med obema tipoma struktur seveda ni značilna samo zanj. To razmerje je v rokokojski umetnosti dialektično, oba pola pa jukstaponirana v občutljivem ravnesvju. Ann Hyde Greet opisuje Picassov pristop pri ilustriranju poezije Maxa Jacoba in Paula Eluarda, opozori na interaktivnost njihovega medsebojnega umetniškega navdihovanja in pokaže, kako so Picassove grafike za bralca pesmi postale interpretativni kontekst.

Zadnji, šesti del zbornika je, kot rečeno, posvečen sami slavljenci, Anni Balakian.

V celoti vzeto gre torej za zajetno publikacijo, ki že v naslovu opredeljuje primerjalno literarno zgodovino za diskurz in tako nedvomno hoče še poudariti njen družbeni (produkcijski in recepcijski) kontekst, komunikacijsko "modeliranje" in tekstualno organizacijo, predvsem pa skuša z urednikovo pomočjo ter pod njegovim budnim očesom čim bolj aktivno poseči v procese njenega redefiniranja, samorefleksije in restrukturiranja. Na osrednje, naslovno vprašanje urednikove spremne študije *Zakaj primerjalna literarna zgodovina?* v današnjih časih, ki historicizmu spričo problematičnega reševanja temeljnega problema, tj. vprašanja o historičnem razumevanju literature, do nedavnega niso bili pretirano naklonjeni, zato neizogibno začenja odgovarjati z reafirmacijo discipline. Tja do šestdesetih let so bili njeno pomembnost zaradi preteklih "ekscesov", rekonstrukcijske objektivistične zablode, pretiranega poudarjanja biografike

in izločenosti samih tekstov iz obravnave pripravljene priznati le nekateri marksisti in fenomenologi, npr. Gadamer, zatrjuje Valdés. Vpliv hermenevtike pa je spodbudil obnovljeno zanimanje za vprašanja historičnosti in prehod od preučevanja preteklosti, usmerjenega k avtorju, do tekstno usmerjenega raziskovanja pisanja kot sledi pretekle in sedanje realnosti, kakršnega npr. ponazarja premik od proučevanja vplivov k intertekstualnosti. Kljub spremembam, za kakršne se sam zavzema, njegovo stališče do predhodnikov ni izključujoče odklonilno, saj vidi kontinuiteto v skrbi za historično kontekstualiziranje umetnosti. Morda je to res argument z Janusovim obrazom, ampak gotovo bi ga bilo zelo težko ovreči.

Alenka Koron

Anna Balakian

**THE FICTION OF THE
POET: FROM MALLARMÉ
TO THE POST-SYMBOLIST
MODE**

*Princeton, Princeton University
Press, 1992*

Najnovejša avtoričina knjiga, posvečena transmutacijam, transformacijam in prestrukturacijam Mallarméjevega pesniškega izročila, s tem pa hkrati kontinuiteti njegovih koncepcij pesnjenja v opusih petih pomembnih pesnikov 20. stoletja, Paula Valéryja, Rilkeja, Yeatsa, Wallacea Stevensa in Jorgeja

Guilléna, predstavlja smiselno nadaljevanje njenega dosedanjega literarnozgodovinskega delovanja, a tudi svojevrsten odmik od osrednjega raziskovalnega področja, začrtanega z monografijami o simbolizmu, o Bretonu in o nadrealizmu, tj. z deli *Symbolist movement: a critical appraisal*; *André Breton: magus of surrealism* in *Surrealism: the road to the absolute* in še z mnogimi krajšimi, osnovni kompleks izpolnjujočimi in dograjujočimi študijami. Doslej je v sintetičnih orisih literarnoumetnostnih gibanj simbolizma in nadrealizma skušala pokazati zlasti njuno kontinuiteto. Za oba notranje razčlenjena, kronološko zamejena pojava je vpeljala zapisovanje z začetno majuskulo, da bi ju tako razmejila od z minuskulo označevanih, ahistoričnih rab, kar je prav učinkovita, ampak za naše razmere malce nenavadna poteza. Ukvarjala se je torej z njuno umestitvijo v časovni kontinuum, z njunim trajanjem in ohranjanjem v času, tudi z vplivanjem oziroma učinkovanjem nanj, po drugi strani pa je ob zarisovanju njune specifične tematizirala tudi temeljne razločke od predhodnega literarnega dogajanja. V teh delih, spisanih v objektivno poročevalnem znanstvenem slogu, je bil njen metodološki pristop predvsem historičen, impliciral je navezovanje na historični empirizem, "branje tekstov v kontekstu" in "iskanje občutljivega ravnovesja med poetskimi intencami in kritičnimi odgovori".

Nasprotno je tokrat vzela v pretres časovno neskljenjene literarne pojave, povrh še geografsko "razpršene" po različnih pro-

starih in celinah. Svoj raziskovalni interes za podaljšano učinkovanje simbolizma v poeziji obravnavanih pesnikov je utemeljila s pesniško veličino obravnavanih avtorjev, z njihovim pretnjenjem jezikovnim mojstrstvom, razcvetajočim se v resursih imaginacije in še posebej s prisotnostjo fikcije v njihovih pesniških pisavah. Narativnosti prosta fikcija, kakršno je pesniško ustoličil Mallarmé, naj bi se iz umetniško skromnih prostranstev prevladujoče večine sodobne pripovedne proze izselila v rezervate sublimnega in tako tudi v poezijo izbranih pesnikov. Ti so sicer živeli v podobnih historičnih okoliščinah svetovnih kataklizem in delili isto intelektualno klimo, splošno krizo vrednot in krizo antropocentrizma. Toda res skupno jim je bilo to, da jim je jezik pomenil pribežališče, zavetje, da so mojstrili in preizkušali njegovo moč in jo sofisticirali v območju pesniške fikcije, ampak ne za jezikovne igre, temveč za specifično nakazovanje temeljnih eksistencialnih problemov, da so gojili poetske pretenzije po ustvarjanju novih, osebnih univerzumov ter da jim je semantični transcendentalizem rabil za kompenzacijske ali eskapistične namene (spričo slabljenja metafizičnih hrepenenj in nepotešljivih spiritualnih potreb), poezija pa je pri večini vsaj do neke mere zamenjevala religiozno transcendenco. Pri izboru predmeta so bili torej odločilni predvsem estetsko-umetniški kriteriji, toda pri razporeditvi gradiva avtorica ni prezrla ostalih stičišč niti povsem odmisliła časovnega zaporedja.

Rekurentno jedro avtoričine argumentacije in eno osrednjih postavk njene metodološke samorefleksije, nekakšno rdečo nit knjige predstavlja že v naslovu (*Fikcija pesnika*) izpostavljeni pojem fikcije. Balakianova se navezuje na Mallarméja, za katerega je poezija naravne dejanskosti zanikajoča artificialnost, in na njegove misli iz eseja *Variacije na temo*, kjer je govor o roži, "odsotni iz vseh šopkov", kot epitomu čiste pesniške kreacije: imenovanje oziroma izrekanje rože ne priključuje nobene določene konture, o kateri bi imeli empirično védenje ali bi nam bila posebej prepoznavna v svojem naravnem okolju; a pri Pesniku izrekanje zaradi konstitutivne nujnosti umetnosti, posvečene fikcijam, ponovno najde svojo virtualnost. V sozvočju z Mallarméjem definira avtorica fikcijo kot "totalnost pogojev, ki jih pesnik lahko obvladuje v univerzumu, kjer ne more biti nič predvidenega ali determiniranega v naravnem kontekstu in kjer je po Guillénu največji sovražnik naključje" (str. 6), ter sploh celotno študijo zgradi na predpostavki, "da je poezija v prvi vrsti preobrat vsakdanje rabe jezika v prid literarni funkciji, ki transformira realni svet v fikcijo" (str. 16). Takšno pojmovanje pesniškega jezika se oddaljuje od romantičnega pesništva, ki pač ni izkazovalo ekskluzivnih predsodkov do reprezentacijske deskriptivnosti ali načrtno zabrisovalo pesnikove subjektivnosti z razosebljanjem emocionalnih izkustvenih provenienc in korespondenc. Šele Mallarmé je vpeljal in poctološko osmislil poetske strategije,

ki niso upesnjevale dejanskih percepcij realnosti, ampak so razširile skalo ambigvitete z osvobojanjem označevalcev kakršnekoli razvidne zveze z označencem, z vračanjem k etimologiji besed, s kršitvami klišejev in z dekonstruiranjem utrjenih konotacij ter s substitucijsko tehniko, tj. z zamenjevanjem enega referenta za drugega; tako npr. tudi (naslovna) beseda pesnik izgine iz njihove elokucije in jo nadomestijo različni označevalci. Iste kode poetskega izraza je, kljub specifičnim avtorskim idiosinkrazijam, mogoče poiskati in pokazati tudi pri ostalih obravnavanih pesnikih.

Vzporedno z artikuliranjem problemske zasnove knjige poteka tudi izčiščevanje in reflektiranje raziskovalne metode, ki tokrat terja vsaj delen odmik od historizma in avtorici narekuje bolj osebno oziroma eksplicitno prvoosebno, jazovo nastop in seriaten pristop, poimenovan po analogiji s kompozicijsko tehniko v glasbi. Balakianova se s svojim pojmovanjem literarnega dela umešča v bližino kantovske estetske misli, saj poezijo (o njej pač teče beseda) postavlja v območje estetskega, iz katerega je (in naj očitno kar bo) izločen ves spekter moralno-ideoloških atribucij, obenem pa se približuje sorodnim stališčem nekaterih predstavnikov *new criticism*, npr. Johna Crowa Ransoma, čeprav resda ne razvija podrobneje filozofskih implikacij svojih teoretskih izhodišč in metodoloških predpostavk. Ustavi se pri pisavi, pri strukturah pesniškega diskurza, vendar ne pri izoliranih posameznostih, npr. rabi istih pesniških figur, simbolov itd., tem-

več pri sorodnih kodih pesniškega izraza. Prav pesniška invencija, iznajdba, semantični izumi, skratka, vse, kar kreira *novum* glede na v dejanskem svetu obstoječo pojavnost — ne pa nujno tudi glede na ostalo že napisano poezijo — in je torej subsumirano v pojmu fikcije, ji predstavlja nekakšno vrednoto *per se* in obenem veljaven, morda najpomembnejši kriterij estetskega.

V žarišče njenega serialnega pristopa so tako postavljeni estetski elementi pesniškega diskurza oziroma sorodne estetske izkušnje izbranih pesnikov, ki jih ukvarjanje z biografijo avtorja, z genezo dela ali njegovim idejnim, miselnim in mišljenjskim ozadjem po njenem prepričanju ne more ustrezno pojasniti. Zato odklanja biografsko-psihološko — zveza z biografijo je po njenem le inicialna ali tangentna (str. 31) — pa tudi psihoanalitično metodo, ki jo malce pomenostavljeno razume bodisi kot njen podaljšek ali kot razlagalčevo lastno, avtoterapevtsko proceduro. Posredno odklanja celo duhovnozgodovinsko metodo, čeprav npr. operira s pojmom 'Zeitgeist' ali 'skupna intelektualna klima' in zavestno zaobide tekstnokritično metodo. Še naslonitev na strukturalizem oziroma strukturalna metoda se ji najbrž ne zdi umestna, saj je sploh ne omenja izrecno, pač pa polemizira s semiotičnim pojmom presežek pomena, češ da je vse od simbolizma naprej poezija polisemična in pomen nelinearen, poetska komunikacija pa primerljiva s krožnim vrtincem v neprestanem gibanju.

A kljub zavračanju 'zunanjih' pristopov in metod Balakianova ni nikakršna zagovornica avtonomije literarnih del niti jezikovno-stilnega imanentizma. V sozvočju s svojimi predhodnimi deli in stališči tudi tokrat trdi, da lahko proces ustvarjanja, ki ima po njenem najvišjo prioriteto v estetskih raziskavah, pa tudi estetsko izkušnjo, sprejemljivo (pripravljalno) pojasnjuje raziskava zgodovinskega konteksta, klasifikacija, pojasnjevanje referenc, odkrivanje sorodnosti in duhovnih klim ter pesnikova ali pesemska epistemološka intenca in retorične prakse (str. 18 sl.). Poleg tega lahko eksegeze indirektno sugerirajo samo mnogoterost smislov in ne morejo odkriti "edinega pravega" smisla. Poudarja tudi, da se skuša sama "vzdržati obremenjevanja tekstov z lastnimi nezavednimi odzivi in spominjanji ali lastno prtljago literarnih referenc" (str. 29). Vseeno pa se zato še ne odpove interpretaciji. Toda njeno interpretiranje je moč opazovati le "na delu", saj interpretacije nikjer ne podvrže teoretskemu samopremisleku; edino iz nami-ga o naravi komunikacije med pesnikom in bralcem, ki mu je "avtor zaupal odgovornost ustvarjati prej implicitne kot eksplisitne interpretacije" (str. 7), bi se dalo po analogiji sklepati, da tudi sama bolj teži k tistim prvim. Vsekakor se pri interpretiranju ne odreče tako imenovani 'intencionalni zablodi', ki so jo predstavniki *new criticism* izganjali iz kompetentnega literarnoteoretskega ukvarjanja z literaturo oziroma s poezijo. Spričo zvestobe historizmu Balakianova svojega delovanja pač ni

omejila na področje tostran 'ontološke razpoke' (po Welleku), ki ločuje literaturo od ostalega (realnega) sveta, diskurzov in življenja, zato njen instrumentarij tudi ne pozna in ne potrebuje depersonaliziranega pojma lirskega subjekta, ki naj bi v analizi reprezentiral vir pesniškega govora. Balakianova govori vseskozi o pesniku in skuša največkrat konstruirati smisel v smeri alegorične interpretacije, tj. v sferi tematiziranja in "osmišljanja" pesniškega "poklica", poslanstva, ustvarjalnega početja in bivanja, vendar se skrbno varuje nasilnega zapiranja teksta v navadno alegorijo in izpolnjevanja številnih nejasnih mest v sklenjeno celoto, popolno konvergenco smislov in učinkov. Njeno početje je precej drugačno od Friedrichovega, ki je v svoji *Strukturi moderne lirike* obravnaval iste in še druge pesnike, v interpretacijah, naravnanih k totalizaciji smisla celotne pesmi, pa izhajal iz jezikovno-stilističnih prvin, verza, ritma, zvočnih prvin, metaforike ter razbiral predvsem gibanje form vsebine oziroma "gibanje jezikovnih gest". Balakianova namreč brez zadržkov črpa iz semantičnih plasti pesniškega diskurza, konstruiranje smisla pa dinamizira v proces, ki omogoča in dopušča ponovna vračanja, rektifikacije in izpeljevanje v predhodnih poskusih še neaktiviranih smislov.

Serialnost oziroma serialni pristop je tako nekakšno drugo ime za primerjalno metodo odkrivanja oziroma interpretiranja referenc in sorodnih estetskih izkušenj v poeziji pesnikov, pri katerih sprva (v drugem poglavju) še omahuje, ali bi jih ime-

novala postsymboliste, kasneje pa zanje le sprejme to oznako. V njenem serialnem pristopu je interpretacija prepletana z vrednostnimi implikacijami pojma fikcije, ki so botrovale tudi vpejljavi načela kongenialnosti na estetskem področju, in povezana s teoretskim modelom intertekstualne analize, segajoče prek meja ene same nacionalne literature in izven okvirov iste jezikovno-kulturne sfere (prim. str. 13, op. 3 sl.). Spričo kritičnih pomislov do (nepojasnjenih) intertekstualnih zablod pa se Balakianova izogiblje temu izrazu in raje dosledno shaja z bolj konvencionalnim, vendar posodobljenim pojmom vpliva. To npr. pomeni, da se ne ukvarja z ekstenzivnim empiričnim preverjanjem "dejanskih stikov", temveč jih kajpada navaja, če so povsem očitni, sicer jih pač enostavno predpostavi. Poleg tega odločno zavrne kavzalno linearni model vpliva po načelu emanacije, ker ta reducira vpliv na filiacijo in imitacijo. Namesto tega poudarja predvsem njegovo katalitično učinkovanje v pesniških reagiranjih na pozicijo drugega pesnika in kot pravi vpliv izpostavi transformacijo, pri kateri pač ne gre za psihološko potlačitev vplivanosti od delnekega določenega avtorja, temveč za ustvarjalen akt, ki poveže filiacijo in afiliacijo, s poudarkom na tej slednji. Končno vpliv še dialektizira: spremembe primarnih modelov niso nujno izboljšave originalov niti ne predpostavljajo nujno napredka v razvojnem procesu (str. 13).

Teoretsko-metodološki samopremislek se delno nadaljuje še v poglavju o Mallarméjevi poeziji,

kjer so razčlenjene in ponazorjene tri glavne Mallarméjeve metode dekonstruiranja in izmikanja realnosti in konstruiranja lastnega fiktivnega sveta po sprejetju nevtralnega univerzuma, ki ni mitski niti religiozen niti historičen: eksistencialna, referencialna in konotacijska. Najbolj očitna metoda je eksistencialna, s čimer misli Balakianova njegovo zahtevo, da mora biti pesnikova subjektivnost absorbirana v samo delo, ne pa neposredno izrečena oziroma imenovana. Drugo izmikanje je referencialno in zajema nekonvencionalne načine uporabe bibličnih ter grških mitoloških referenc, ki zaradi premeščanja avtomatsko pričakovanih referentov preprečujejo unilateralno prepoznavanje aluzij; dober primer je npr. Herodiada, ki v Mallarméjevem tekstu ni Salomina mati niti ne drugo ime za Salomo, ampak naj bi reprezentirala povsem drug sklop na časovno dimenzijo nanašajočih se pomenov, ki jih avtorica imenuje preobrat (turning point), tj. trenutek, ki je onkraj kronološkega merjenja časa. Učinek tega preobrata lahko ustvari ali spremeni pojav. V drugem registru, tj. v registru procesa ustvarjalnega pisanja, se Herodiada nanaša na neizraženi potencial neizrečenega ali nerealiziranega v umetniškem delu, brezmejen v razmerju do kateregakoli posameznega produkta pisanja. Herodiada pa naj bi hkrati imela po prvi metodi zabrisani, eksistencialni pomen, ki se večje na pesnika samega. Tretji način tvori temelj pojmovanju fikcije in se nanaša na vrnitev k verbalni denotaciji in na osvobajanje od

ustaljenih konotacij, ki prek iskanja etimologij sčasoma preide v splošno dopustnost spremenjenih pomenov, simultano polisemijo in polivalentnost ter tako ustvarja potencial za skrivnost, ki bi lahko nadomestila stare skripture ali oraklje (str. 30-34).

Mallarmé velja za prvega (modernejega) svečenika pesništva, vendar pa ima čaščenje umetnosti, umetniškega ustvarjanja in pesništva kot edine transcendence in alternative smrti, po kateri za agnostika, kakršen je bil sam in za njim številni njegovi nasledniki, ni posmrtnega življenja, celo pri njem svojo krivuljo, svojo svetlejšo plat, pa tudi mračnejši iztek; na vse to opozorja avtorica z interpretacijami vzajemnega učinkovanja vseh treh temeljnih strategij izmikanja realnosti v *Herodiadi*, vključno s *Slavospevom svetega Janeza*, v *Favnovem popoldnevu* in *Metu kocke*, tej "apokaliptični sagi devetnajstega stoletja" s temo kozmičnega izničenja, ki ne prizanaša fikcijam pesnika niti umetnosti. Tudi kasneje v tekstu se od poezije ostalih avtorjev vedno znova vrača k Mallarméju in interpretira še nekaj drugih, v primerjalni optiki ključnih tekstov (npr. *Igitur*, *Nam bo nedolžni*, *živi in prekrasni dan*, *Morska sapa* idr.).

Ko v nadaljnjih poglavjih po neizogibnih pripravljalnih konstatacijah, tekstnih dokazih in drugih argumentih izpeljuje svoje 'mikrokozmične' raziskave, poteka razbiranje transformacij Mallarméjevega izročila pod obnobi celotnih pesniških opusov izbrane skupine, povzetih seveda brez podrobnosti in le v osnovnih potezah, ki pa vendarle na-

kazujejo temeljni obris njihove prepoznavne pesniške specifikke. Že Valéry, ki je Mallarméju od vseh najbližji in mu je sledil tako v poetoloških načelnih izjavah kot v prilastitvi velikih tem — npr. teme umetniškega ustvarjanja kot iskanja prehoda iz sveta umrljive telesnosti v svet pesniške transcendence in negotove možnosti posmrtnega, večnega bivanja, ali teme pesniškega procesa kot dela pesnikove funkcije — se je v poeziji pod vplivom drugačne intelektualne klime hkrati odmaknil od njega, na široko odprl kultu jaza in čiste poezije ter se navezal še na romantično in klasično poezijo. Njegova poezija je bolj abstraktna in filozofična, bogatejša s podobami odsotnosti in praznine kot s substitucijsko tehniko, epistemološki aspekt orfične skušnje je (npr. v *Mladi Parki*) izraziteje razvit, navsezadnje pa je v njej nakazan tudi izhod iz nihilizma v nekakšno stoično vztrajanje, npr. v izteku *Morskega pokopališča*.

Rilke je prav tako izšel iz (nemške) romantike, pod njenim vplivom sprejel nekatere prvine krščanske mistike, sledil in upošteval parnasovsko estetiko, se identificiral s filozofskim nihilizmom dekadence in dobro poznal Valéryjevo transpozicijo simbolističnega idioma, saj je sam prevajal njegovo poezijo. Čeprav so pri njem pogoste neposredne filozofske izjave, pa je v pisavi *Devinskih elegij* in *Sonetov Orfeju* bližji Mallarméju kot Valéryju in njegove figure v gibanju, angel, akrobat, glumač, plesalec ali plesalka, jezdec ali Orfej, ki nadomeščajo statične slike spojenosti pesmi in pes-

niškega ustvarjanja s pesnikom, se stekajo v vrtinec mallarméjevskih fikcij pesnika, ne da bi se v pesmih dokončno sklenile v navadno alegorijo. Orfejeva tema, ubesedovanje in izrekanje izkušnje smrti, metafizičnega potovanja tja, od koder ni vrnitve, evocira čudež umetniškega preživetja, ki pa je mogoč le v vmesnem prostoru med umrljivim in nesmrtnim, med zemljo in nebom, ki ga npr. Rilke v *Peti elegiji* opisuje kot 'Vorstadt-Himmel der Erde', v prostoru, kjer je pesnik nekoliko profanirani in sekularizirani angel, Orfej, Dafne, Narcis ali očarljiva sila pod krinko katere od figur.

Med vsemi obravnavanimi pesniki je Yeats najbolj razvil družbeno in politično prezenco poezije, črpal pa je še iz različnih mitologij, keltskih legend in gnostične tradicije, celo iz Swedenborga, reagiral na vpliv Nietzschejeve filozofije in nadaljeval izročilo metafizičnih pesnikov in angleške romantike. V njegovi poeziji so opazni tako sledovi Maeterlinckove simboliščne mistike kot mallarméjevske pisave, pa čeprav se ni nikoli predal agnosticizmu in opustil možnosti duhovne transcendence niti terjal od jezika popolnih novot. Že njegove evokacije keltskih mitov in mitskih figur so povezane z izmikanjem zgodovini in merljivemu času. So osebni emblemi, ki pomagajo transcendirati dihotomijo življenja in smrti in so v sozvočju s sorodnimi Mallarméjevimi substitucijami antičnih mitov. Tudi podoba druida je umestljiva v pahljačo postsimboličnih sekulariziranih angelskih posrednikov, značilnih za Rilkeja in

kasneje za Stevensa. Najizrazitejši pa je Mallarméjev vpliv v Yeatsovih pesmih iz dvajsetih let, npr. v pesmih *Divji labodi v Coolu*, *Leda in labod*, *Bizanc*, *Jadranje v Bizanc* ter v seriji simbolov, npr. laboda, plesalca in plesa, stolpa, mornarja, kroga oziroma spirale in tudi sokolarja v pesmi *Drugi prihod*, ki jo Balakianova interpretira vzporedno historičnemu kontekstu — kot veliko metaforo človekovega neuspeha in, v smislu simboliščnih substitucij, kot pesnika v bolečem, spodletelem naporu umetniškega ustvarjanja, njeno sklepno vizijo pa kot grozo ponovno izjalovljenega poskusa.

Mallarméjev vpliv na Stevensa, ki ga je slednji sicer zanikal, ima Balakianova za eno od ven, ki teče skoz ves njegov opus, ne da bi ga v celoti prekrival. Avtorica polemizira z Bloomom, ki je Stevensovo pojmovanje artifičnosti in fikcije pripisoval naslonitvi na Vaihingerjeve in Nietzschejeve ideje, saj je po njenem očitnejša vez z velikim mojstrom. V pesmi *Mož z modro kitaro* npr. to vez nakazuje Stevensovo povzdignjenje poezije nad glasbo, na mesto religiozne transcendence, kljub temu da je sicer drugje pri njem pesnik detroniziran iz elitne, svečeniške, profetske vloge in demistificiran v nekakšnega sekularnega, posvetnega angela ali efeba in je tudi nebo v nizu substitucij odtrgano od nebeških konotacij. Toda onkraj agnosticizma, ki ga veže z Mallarméjem, čeprav ni prežet z grozo pred praznino in ničem, je za Stevensa značilno iskanje imanence v konkretnem svetu. Njegov jezik je večč substitucijskih postopkov, le da jih

pogosto pospremi samorazlage, poleg tega pa ga s skupino post-simbolistov družijo še tematizacija stremjenja po preživetju umetnika v njegovih delih. Stevens sodi k tistim pesnikom, ki so se odvrnili od introspekcije k priznanju sveta okoli sebe, in sčasoma je pri njem vse težje razločevati med umetnostmi pesnika in vseobkrožajočimi silami narave, katere uho in oko postane.

Od Guillénovega opusa vodijo filiacijske niti k pesnikom španske generacije 1927, s katero se je identificiral, poeziji španskega mistika San Juana de la Cruz in v formalnem pogledu h Gongori. Pomemben je stik z Valéryjem, katerega poezijo je prevajal, pa tudi Heideggerjev vpliv ni zanemarljiv. Vendar se pri njem filiacija spleta z afiliacijo, Guillénove jezikovne strategije pa tesno sledijo Mallarméjevim vzorcem in ustvarjajo neobičajne sintaktične konstrukcije, v katerih je zaporedje osvetljenih podob in pojmov podrejeno njihovi pomembnosti, ne pa običajni stavčni topiki in drugim hierarhijam. Njegova posebnost je izkoriščanje jezikovnih možnosti španščine za izražanje imanence, tubiti in polnosti eksistencialne skušnje oziroma konfliktnih tenzij med bitjo in bitjem, podobno Rilkejevemu izrabljanju nemškega v paru Sein in Dasein, z glagolsko dvojico "ser" in "estar" v pesmi *Ser*. V pesmi *Mundo en Claro*, ki je Guillénova *Mlada Parka*, je, podobno kot Valéry, fasciniran s sanjami kot mejno človeško izkušnjo in skuša s substitucijsko tehniko izraziti polzavesten prehod v temo in vrnitev iz pozabe, nezavednega v zavest-

no stanje, budnost in zgoščevanje občutka umetniškega obvladovanja, torej temo ustvarjanja po analogiji s svitanjem, zoro itd. V drugih pesmih je prehod iz spanja v zavestno stanje izražen kot gibanje med predmeti in sanjami ali ustvarjenimi predmeti oziroma formami. Guillén se tako kot Mallarmé bori s skušnjo smrtnosti, z naključjem, v posredniški vlogi podobno kot Rilke ali Stevens srečuje angela, ki ni teološki niti mitološki, temveč bolj osebna orfejska figura, in realni svet je tudi zanj nekaj ustvarjenega, njegov osebni mit oziroma fikcija, česar pa ne gre zamenjevati s solipsizmom, ker mu je "dodan" in vanj položen moment ustvarjanja. Toda v poznih delih je dosegel nekakšno kljubovalno notranje ravnovesje ob zrenju nedoumljivega univerzuma, harmonijo glasbe in ljubezni, povsem tujo Mallarméjevi samotni drži.

Vse to so seveda le obrisi poglavitnih tem raziskave, ki je najsijajnejša v konstruiranju interpretativnih mrež, v prepoznavanju, povezovanjih in preigravanjih substitucijskih nizov in v prefiguracijah smislov, spretno vpetih v "makrokozmične" koordinate ustvarjalnih procesov umetnikov, ki se skladajo z vzpostavljenimi metodološkimi izhodišči.

Anna Balakian je v spoštljivih letih še enkrat trdovratno stopila v bran primerjalni metodi in prepričljivo izpostavila njene prednosti. Nekam nenavadno učinkuje pri tem konservativizem, ki veje iz njenega zavračanja metodoloških, literarnoteoretičnih in terminoloških sofistifikacij literarnovednega početja in vča-

sih najbrž res zgolj modnega hruma okrog njih. Še posebej zato, ker ga skoraj ni mogoče pripisati le avtoričini visoki starosti niti odklanjanju vsakršnih renovacij in sprememb, ampak prej taktiki spreminjanja, morda še najbližji postopnemu evoluiranju. Z njo je iz menjajočih se teoretsko-metodoloških modelov

SIMPOZIJ O LUCIENU TESNIÈRU

V dneh od 18. do 20. novembra 1993 je bil v Ljubljani mednarodni simpozij v počastitev 100-letnice rojstva francoskega jezikoslovca Luciena Tesnièra (1893-1954). Njegovo delovanje na ljubljanski Filozofski fakulteti je na kratko orisal dekan Frane Jerman. Tesnière je bil namreč na začetku dvajsetih let prvi tukajšnji lektor francoskega jezika in prvi predavatelj francoske književnosti. V Ljubljani je zbiral tudi gradivo za svojo doktorsko tezo o oblikah dvojine v slovensčini. Pričujoče poročilo povzema samo tiste prispevke, ki jih je zaznamovalo Tesnièrovo ukvarjanje z literaturo.

Na uvodnem plenarnem zasedanju je Françoise MadrayLesigne, ki ureja Tesnièrovo zbrano delo, predstavila svoj prispevek *Slovenija skozi Tesnièrovo korespondenco*. Poudarila je predvsem tiste dele avtorjevega dopisovanja, v katerih govori o svoji slovenski izkušnji, pa tudi o težavah, ki so se mu pojavile ob prevajanju in izdajanju Župančičevega izbranega dela. Lucien Tesnière je kljub denarni stiski zavrnil dotacijo jugoslovanske ambasade v Parizu, saj se je zdel

in znanstvenih paradigem vse od historizma, 'imanentizma' in celo semiotike pač vedno črpala le spodbude, ki so, ustrezno transformirane in nedvomno bližje afiliaciji kot filiaciji, lahko postale relevantne pri njenem delu in hkrati zadržale njegov značilen pečat.

Alenka Koron

pogoj zanjo neizpolnjiv. Naslov knjige bi se namreč moral glisiti: "Oton Joupantchitch – poète yougoslave". Avtoričin prispevek torej natančno izrisuje Tesnièrov odnos do občutljivosti in sambitnosti slovenske kulture, pa tudi do njene dejanske evropskosti, ki jo je sam večkrat omenjal. Za slovensko komparativistiko je zlasti zanimiv podatek, da omenja Tesnière v pismu nekemu sodobniku mladega Antona Ocvirka kot najobetavnejšega slovenskega izobraženca, s katerim se je srečal.

Ocvirk je Tesnièra obiskal v Strasbourgu; kmalu zatem je objavil v Ljubljanskem zvonu poleg mednarodnih odmevov na prevod Župančičevega dela tudi krajši pogovor s prevajalcem. V svoji *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* pa ga je postavil v vrh tujih slovenistov, ki so se primerjalno ukvarjali s slovenskim slovstvom. Po Ocvirku je uspel Tesnière ob analitičnem in razvojnem prikazu tujih vplivov dokazati izvornost in umetniško veličino pesnika Otona Župančiča.

Z Lucienom Tesnièrom kot literarnim zgodovinarjem se je na simpoziju ukvarjal prof. Rudolf Neuhäuser s celovške univerze. Njegov prispevek je želel biti, po

KRONIKA

lastnih besedah, pohvala, hkrati pa tudi objektivna kritika Tesnièreve monografije o Otonu Župančiču (*Oton Joupantchitch – poète slovène, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Belles-Lettres, 1931).

Neuhäuserjeva temeljna teza je, da je Tesnièreva študija, navkljub tesni navezavi na sočasno literarno teorijo in metodo, izredno delo, ki je dandanes malo znano. Neuhäuser predstavlja njegovo analizo vpliva ljudskih pesmi na Župančičev opus, zdi pa se, da pušča ob strani raziskavo primerjalne metode, ki je poleg manj zaznavne psihološke temeljni princip Tesnièreve interpretacije Župančičeve lirike in dramatike. Neuhäuser sicer omenja primerjanje Župančičevih pesmi z Baudelairovimi ali Verlainovimi, vendar je mnenja, da se je prevajalec pri tem omejil zgolj na splošen veznik podobnosti – “kot”. Tesnière ga sicer redno uporablja, a se ne zaustavlja samo ob površinskih in površnih literarnih komparacijah. Svoje teze opremi z natančnim in obsežnim gradivom (npr. s prikazom Baudelairovih privednikov, vezanih na območje oči in las, ki bi utegnili vplivati tudi na tovrstne Župančičeve). Ko Tesnière razpravlja npr. o socialnem aspektu Župančičevega pesništva, navede v opombah pod črto ustrezne odnosnice v poeziji Émila Verhaerena (*Le forgeron*) in Richarda Dehmila (*Bergarbeiterlied*). Tudi Neuhäuser omeni jezikoslovčev naklonjeni odnos do slovenske kulture in slovenščine same, ki je “une des plus belles parmi les

langues slaves qui toutes sont belles”.

Zadnje področje Tesnièreovega ukvarjanja z literaturo, ki so ga predstavili na simpoziju, je prevajanje slovenske poezije. Vladimir Pogačnik je namreč odkril v Tesnièrovem fondu pariške Bibliothéque Nationale več prevodov slovenskih pesmi. Za udeležence simpozija je uredil krajši dvojezični izbor, prispeval pa je tudi predgovor, v katerem se dotika nekaj osnovnih problemov, ki se zastavljajo bralcu teh prevodov. Tesnière je slovensko liriko prevajal interlinearno, pri Prešernovem *Sonetnem vencu* je izpustil akrostih in rime. Na neupoštevanje rim pri prevodu Župančiča pa je opozarjal že sočasni anonimni kritik v *Revue de littérature comparée*. Pogačnik je izrisal tudi tematsko tipologijo Tesnièrovih prevodov. Prevajalec je izbral večino pesmi, ki so tako ali drugače povezane s Francijo (obe Vodnikov *Iliriji*, Stritarjev *Pariz*, Aškerčev “ljudsko pravljico” *Kako je kmet Francoza zibal*). Nato je tu Prešernovo polemično in ironično pesništvo ter Jenkova in Gregorčičeva domoljubna lirika. Posebno mesto pa je namenil Antonu Aškercu. Prevedel je med drugim tiste pesmi, za katere je sodil, da so vplivale na genezo Župančičeve lirike, pa tudi tiste, ki kritizirajo pobožnjakarstvo. Zlasti izstopa prevod Antona Funtka, ki ga je v svoji monografiji uvrstil med “slovenske filistre”. Pri Cankarju pa se je omejil na njegove *Dunajske večere*, morda prav zato, da bi si ponazoril “duha dobe” dunajske

neoromantike, ki jo je tudi opisoval v študiji o Župančiču. Tesnière je najbrž izbiral pesmi za prevod v skladu z omembami avtorjev v svoji monografiji. Zanimiva pa je Pogačnikova teza, da je morda Tesnière črpal svojo zamisel o stemah (shematiziranih predstavah različnih načinov stavčnega ustroja) prav v svoji predstavi o poglobljenem prevodu.

Simpozij je torej dosegel cilj, ki si ga je zastavil. Slovenska znanost je izrazila hvaležnost velikemu uveljavitelju našega jezika in kulture, nekateri tuji raziskovalci pa so nam razkrili nove razsežnosti Tesnièrovega slovenofilstva in njegovih povezav s slovensko znanostjo.

Tone Smolej

SLOVENSKO DRUŠTVO ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST 1990-1994

Člani društva so na rednem občnem zboru 16. 2. 1994 pregledali delo v prejšnjem mandatnem obdobju. Predsednik dr. Lado Kralj je poročal o strokovno izobraževalnih prireditvah, s katerimi je društvo mdr. nadaljevalo sodelovanje z drugimi središči stroke po svetu in s tistimi slovenskimi institucijami, ki imajo sorodne vsebinske interese. Opozoril je tudi na vključitev društva v Mednarodno zvezo za primerjalno književnost (ICLA/AILC), kar je bilo mogoče doseči šele po vzpostavitvi državnosti Slovenije; prej so se slovenski kompara-

tivisti lahko vključevali v ICLA le kot posamezniki.

Med prireditvami v teh letih je bilo troje večjih, pomembnejših in organizacijsko zahtevnejših: posvet ob 70-letnici rojstva Dušana Pirjevca (1991), posvet o položaju primerjalne književnosti v Sloveniji (1992) in simpozij o poststrukturalizmu in dekonstrukciji (1993). Poleg tega je nastopilo nekaj individualnih predavateljev, priznanih tujih in domačih strokovnjakov. Javna občila so te prireditve korektno spremljala, nekatere so bile deležne celo širšega vsebinsko kritičnega odmeva.

O reviji Primerjalna književnost, ki je tudi v XIV.-XVI. letniku izhajala redno, v enem izjemnem primeru pa celo v povečanem obsegu, je poročal njen glavni in odgovorni urednik dr. Darko Dolinar. V tem času je bilo objavljenih 14 razprav, gradivo z dveh posvetovanj, tj. 23 prispevkov, ter 14 recenzij in poročil; v reviji je sodelovalo skupno 30 avtorjev. Prevladovali so literarnoteoretski in metodološki prispevki, vsebinsko pa so se najpogosteje navezovali na literaturo 20. stoletja.

Obe delovni poročili sta bili dopolnjeni s pregledom finančnega stanja revije in z blagajniškim poročilom društva.

Razprava se je dotaknila mednarodnih odmevov revije, danih je bilo nekaj pobud za nadaljnje strokovno delovanje društva in za krepitev stikov s sorodnimi društvi. Občni zbor je sprejel delo odborov in izvolil nove, v katerih je približno polovica dosedanjih in polovica novih članov:

— *izvršilni odbor*: Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj,

Vid Snoj, Jola Škulj, Tea Štoka, Veno Taufer, Vera Troha, Tomo Virk;

— *nadzorni odbor*: Vilenka Jakac Bizjak, Evald Koren, Ivo Svetina;

— *časno razsodišče*: Katarina Bogataj Gradišnik, Alenka Koron, Jože Stabej.

V naslednjem mandatnem obdobju bo predsednik izvršilnega odbora društva Veno Taufer, ki je med drugim napovedal začetek tematskega cikla predavanj o avtorskih pogledih sodobnih slovenskih pesnikov na sonet.

Strokovne prireditve v društvu (1991-1993)

27. 2. 1991 Valentin Kalan: Aristotelova apologija resnice v umetnosti
20. 3. 1991 Dušan Pirjevec in slovenska literarna veda (posvet)
16. 5. 1991 Andrej Inkret: Tekstološki problemi pri urejanju del Edvarda Kocbeka
22. 5. 1991 Zoran Milutinović (Novi Sad): Pojem politične drame — teoretična definicija in historični okvir
1. 4. 1992 Laura Marcus (London): Literatura, identiteta in avtobiografski diskurz (v angl.)
2. 4. 1992 Laura Marcus: Feministična estetika in "novi realizem" (v angl.; skupaj z Oddelkom za sociologijo Filozofske fakultete in s Fakulteto za družbene vede)
14. 10. 1992 Položaj primerjalne književnosti v Sloveniji (posvet; pripravljeno skupaj z Oddelkom za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete)
19. 1. 1993 Poststrukturalizem in dekonstrukcija (simpozij)
21. 5. 1993 Holger Klein (Salzburg - Norwich): Skrivljeno ogledalo? Podobe Prusije/Nemčije v angleški prozi 1890-1914 (v angl.)
20. 5. 1993 Edmund Wright (Oxford): Nadaljnje implikacije novega reprezentacionizma (v angl.)

UDK 82.091 Musil; UDK 82.091 (497.12)19*
receptija Musilovega pripovedništva v slovenski literaturi; Musilov roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* in Lipušev roman *Zmote dijakca Tjaja*

UDK 82.091 Radcliffe; UDK 82-3(497.12)18*
vpliv konvencij gotskega romana (Radcliffe, *The Italian*) na klasični zgodovinski roman (Scott, *The Fair Maid of Perth*) in slovenski roman v 19. st.

DOLINAR, D.

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

ROBERT MUSIL NA SLOVENSKEM. Nekaj vprašanj o recepciji

Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, št. 1, str. 35-52

Pregled poročil in kritičnih ocen o Musilu v slovenskem tisku kaže, da je slovenska javnost spoznavala pisatelja šele po 2. svetovni vojni, vendar je bila sorazmerno hitro in dovolj podrobno obveščena o njegovem proznem opusu ter o njegovem mestu in vlogi v sodobni svetovni literaturi. Tudi njegova glavna prozna dela so bila prevedena v slovensčino, najprej *Moč brez posebnosti* (1962-63). Precej pozornosti je bilo posvečene Musilovim zvezam s slovenskim prostorom, ki so dale smotno ozadje enemu njegovih kratkih proznih tekstov. V nasprotju s tem pa so slovenski pisatelji zelo redko opredeljevali svoj odnos do Musila, in še med temi artikulacijami je nekaj odklonilnih, ki zavračajo predvsem njegov intelektualizem in esejizem. Kritične analize so ugotovile morebiten stik edinole med Musilovim romanom *Zablode gojenca Törleßa* in delom koroškega Slovenca Florjana Lipuša *Zmote dijakca Tjaja* (1972); debate o tem so se ob nemškem prevodu Lipuševega romana (1981), pri katerem je sodeloval P. Handke, razširile tudi v avstrijski in nemški kulturni ter medijski prostor.

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.

61000 Ljubljana, SLO, Celovška 108

LITERARNE KONVENCLJE V SLOVENSKEM ZGODOVINSKEM ROMANU 19. ST.

Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, št. 1, str. 1-34

Študija se ukvarja s strukturo fabule v slovenskem zgodovinskem romanu poznega 19. stoletja, in sicer na ozadju starejšega literarnega izročila. Ugovotvi skuša, koliko so konvencije gotskega romana, predvsem oblikovno-tetične, s postredništvom klasičnega zgodovinskega romana presle v naše historično pripovedništvo in postale v njem konstitutivna prvina, potem ko so se prilagodile stanju v tedajji slovenski literaturi. — Slovenskem zgledom (Tavčarju in Jurčiču) bo namenjen drugi del, pričujoči prvi del pa razčlunjuje dva fabularna modela: gotskega ob romanu *Italian* Ann Radcliffe-fove ter njegovo preobrazbo v dobi bolj kompleksni model zgodovinskega romana ob besedilu Walterja Scotta *Lepotica mesta Perth*.

UDK 82.09119* Balantič; UDK 82.01 Balantič; UDK 22.28 Balantič; UDK 801.73
apofatična poetologija, postmoderna estetika, krščanska filozofija, neopatristika, hermenevtika, izkustvo lepote v poeziji F. Balantiča

KOČJANČIČ, G.

Narodna in univerzitetna knjižnica, 61000 Ljubljana, SLO, Turjaška 1

"LEPOTA STRAŠNA": prolegomena k razlagi Balantičevega pesništva

Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, št. 1, str. 53-60

Ali je sploh možno govoriti o tem, kar nam sporoča poezija? Avtor poskuša v odgovoru na to staro vprašanje razviti temeljne pozreze apofatične poetologije. Ta bi s prenosom bogoslovne hermenevtike dvojnosti in edinstvi nedoumljive (Hyperbousije in njenih energij na dialektiko pomena in njegovoga sebojparjanja presešla alternativno radikalne dekonstrukcije in metafizičnih hermenevtik: tako bi predstavljala ustrezan okvir za fenomenologijo recepcije poezije. Tak model apofatične poetologije se vključuje v širši avtorjev napor za reaktualizacijo misli krščanskega izročila v postmodernem kontekstu. Prispevek se zaključuje s hipotezo, da je izkušnja "lepote strašne" v poeziji F. Balantiča pesniška epifanija resničnosti takšnega poetološkega nastanka.

CDU 82.091 Radcliffe; CDU 82.091 Scott; CDU 82.3(497.127)18^e influence des conventions du roman gothique (Radcliffe, *The Italian*) sur le roman historique (Scott, *The Fair Maid of Perth*) et sur le roman slovène du 19^e siècle

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.
61000 Ljubljana, SLO, Celovška 108

LES CONVENTIONS LITTÉRAIRES DANS LE ROMAN HISTORIQUE SLOVÈNE DU 19^e SIÈCLE

Prinmegjalna knjizevnost (Ljubljana) 17, 1994, Nr. 1, pp. 1-34

Cette étude prend en considération la construction de la fable du roman historique slovène de la fin du 19^e siècle. Elle essaie de constater en quelle mesure les conventions du roman gothique, à savoir ses formes et ses techniques, aient passé par l'intermédiaire du roman historique classique dans notre roman historique pour en devenir, après s'être adaptées à la situation dans la littérature slovène de l'époque, son élément constituant. La deuxième partie de l'étude sera appliquée aux modèles slovènes (Tavcar, Jurčič) tandis que la première donne une analyse de deux modèles de fabrication, de celui représenté par le roman *Il falcher d'Alan* Radcliffe, et de celui transformé en un modèle de roman historique beaucoup plus compliqué, représenté par *la Sohle fille de Perth* de Walter Scott.

UDK 82.091*19^e Balantič; UDK 82.01 Balantič; UDK 22.28 Balantič; UDK 801.73 poétologie apophatique, esthétique postmoderne, philosophie chrétienne néoplatonicienne, herménéutique, expérience de la beauté dans la poésie de F. Balantič

KOČJANČIČ, G.
Narodna in univerzitetna knjižnica, 61000 Ljubljana, SLO, Turjaska 1

"LA BEAUTÉ TERRIBLE": Les protégées à l'interprétation de la poésie de France Balantič

Prinmegjalna knjizevnost (Ljubljana) 17, 1994, Nr. 1, pp. 53-60

L'auteur désigne les traits fondamentaux de la poétologie apophatique. Celle-ci pour-rait (en transférant la herménéutique théologique de la dualité/unité de la (hyper)Ousia impensable et ses énergies sur la dialectique du sens et son auto-donation) dépasser l'alternance de la déconstruction radicale et les herménéutiques métagéophysiques: en ce cas-là elle représenterait le juste cadre de la phénoménologie de réception de la poésie. Ce modèle de la poétologie apophatique s'inscrit dans l'effort plus étendu de l'auteur qui cherche à réactualiser la pensée de la Tradition chrétienne en contexte postmoderne. L'article se conclut par une présentation de l'hypothèse que l'expérience de la "beauté terrible" dans la poésie de F. Balantič (1921-1943) soit l'épiphanie poétique de la vérité de la poéto-logie ainsi conçue.

CDU 82.091 Musil; CDU 82.091 (497.127)19^e réception de l'oeuvre de Musil chez les Slovènes, le roman de Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* et le roman de F. Lipuš *Zmote dijaka Tjadu* (Téléve Tjad, 1972)

DOLINAR, D.

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

ROBERT MUSIL CHEZ LES SLOVÈNES. Quelques remarques sur la réception

Prinmegjalna knjizevnost (Ljubljana) 17, 1994, Nr. 1, pp. 35-52

Une analyse des communications et des critiques concernant Musil qui ont été publiées dans la presse slovène prouve que le public slovène n'a pu prendre connaissance de cet auteur qu'après la deuxième guerre mondiale bien qu'il ait été renseigné assez bien et assez rapidement sur son oeuvre littéraire ainsi que sur sa position et son rôle dans la littérature contemporaine. Ses principales oeuvres en prose furent traduites en slovène, notamment *l'Homme sans qualités* comme première d'entre elles en 1962-63. On a prêté une attention particulière aux liens qui liaient Musil au monde slovène puisque ce thème avait servi de matière de fond à un de ses courts récits en prose. Les écrivains slovènes, par contre, n'ont exprimé que rarement leur opinion sur lui et parmi leurs déclarations, l'on peut en trouver même celles négatives, refusant surtout l'intellectualisme et l'essayisme de Musil. Les analyses critiques ont constaté un éventuel rapport entre le roman de Musil *Les Désarrois de Téléve Törless* et celui de l'écrivain slovène de Carinthe Florian Lipuš (né en 1937) *Zmote dijaka Tjadu* (Téléve Tjad, 1972). La traduction en allemand du roman de Lipuš (1981) a contribué, à cause de la participation de P. Handke, à l'expansion des discussions sur ce rapport aux média autrichiens et allemands.

Oddelek za slovanske jezike in književnosti
Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
ter Slovensko društvo za primerjalno književnost
pripravljata ob stoletnici Bahtinovega rojstva
mednarodni simpozij
BAHTIN IN HUMANISTIČNE VEDE
ki bo od 19. do 21. oktobra 1995
na Univerzi v Ljubljani.

Department for Slavonic Philology
at the University of Ljubljana
and the Slovene Association for Comparative Literature
organize an international conference
at the centenary of Bakhtin's birth
BAKHTIN AND HUMANITIES
which will be held 19-21 October, 1995
at the University of Ljubljana.

COMPARATIVE LITERATURE IN SLOVENIA

Primerjalna književnost (Ljubljana) XVII, 1994, No. 1,
Supplement

Contents

Janko Kos: The Theory and Practice of Comparative Literature in Slovenia.....	3
The Study of Comparative Literature at the University of Ljubljana. By Vera Troha	17
A Chronological Outline of Institutions, Scholars and Selected Publications. By Darko Dolinar.....	19

Translated by Nataša Hirci

The theoretical basis of comparative literature in Slovenia is discussed and its development presented. Concerning its theoretical foundations, the discipline is related to the main streams of literary science in the world. Within their frame, its issues have been the relationship between comparative and general literature, the special role and meaning of the comparative method, its attitude towards the national literary history, aspects of literary theory, the relationship between comparative literature and philosophy, etc. With this as a basis, the development of comparative literature in Slovenia is presented from its origins during the Romantic movement (M. Čop) and its approaches, discussed within the context of the national history of Slovene literature (I. Prijatelj, F. Kidrič), to its complete affirmation in the work of A. Ocvirk. D. Pirjevec emerged from Ocvirk's school and introduced some remarkable innovations. In recent Slovene comparative literary studies, both outlines - Ocvirk's and Pirjevec's - are being further developed, but in a changed form, which can be understood as a synthesis of scientific and philosophical approaches.

Janko Kos

THE THEORY
AND PRACTICE
OF
COMPARATIVE
LITERATURE
IN SLOVENIA

Fundamental questions

1. The fundamental relation of Slovene comparatists to questions deemed essential in the major schools of comparative studies can be most clearly formed as a question of the relation between comparative literature and so-called general literature or general literary studies (littérature générale, histoire littéraire générale, general literature, allgemeine Literaturwissenschaft, Weltliteraturgeschichte). The French traditional school, in accordance with its strictly empirical orientation, has mainly advocated to the thesis that comparative literature differs from general literature. However, it largely hesitated at a more precise definition of this relation. Van Tieghem defined general literature as a special discipline which creates greater international literary-historical syntheses, so that national literary history and comparative literature are some kind of introduction to it. Although, in principle, he distinguished it from comparative literature, he still discussed it in one of the chapters of his theoretical outline of comparative literary studies as though it still somehow belongs to it. The standpoints of C. Pichois and A. M. Rousseau are similar; in their theory of comparative literature they pay attention also to the problems of general literature, although they regard it as a special field. Against this, M. F. Guyard, under the influence of Carré, separated it entirely from comparative literature: at the same time he doubts that such a synthetic discipline, based on world history, could be a real science at all. A consequence of such a standpoint is that comparative literature in this strictly orthodox French sense cannot grow out of local frameworks and remains limited to researching two-sided influences, effects and relations, which means that it is really

changing into some kind of auxiliary branch of national literary history, concerned mainly with external origins, impulses and connections. And so a consequence of such a standpoint really is that many literary historians — W. Krauss, for instance — still look on comparative literature as mainly a subsidiary discipline which is to aid national literary history.

It is, of course, almost unavoidable in Russian comparative literature that comparative and general literary studies almost completely overlap, so that there are no differences in principle or practice between them. In this case the comparative school may appeal to an old tradition which, in the nineteenth century, generally had the label 'general literature' — especially at universities — for what was in Western Europe generally called comparative literature. The relation of the American school to this question remains unclear, especially since the term 'general literature' frequently means mainly the theory or even the philosophy of literary art. But American comparativists, of course, mainly tend to equate comparative and general literary science in so far as they do not declare for an extreme standpoint — R. Wellek, for instance — according to which national literary sciences, including comparative literature as a special science, should be abolished and merged into one single, general literary science.

Slovene comparatists defined their views regarding the fundamental question of comparative literature at its founding. They did it in a way that probably suits its developmental tasks and, at the same time, it is in accordance with recent tendencies in world comparative literature. When A. Ocvirk outlined his *Theory of Comparative Literary History* (1936), he mainly followed the French school, which is evident mainly in the fact that at the heart of the chapters on the methodology of comparative literature he placed the problem of influences, responses and mediators. But it was already here that he stressed the importance of researching literary genres, forms and styles which, from the orthodox French standpoint, meant a move into the domain of general literature. Similarly, in the chapters on the theory of comparative literature, he placed at the centre a theory of influences, and he also enumerated as essential for comparative literature some other themes which belong to the field of general literature, e. g. the problem of the national and supranational, the unity of European literatures, international literary streams, the concept of world literature. Therefore it is understandable that, in the discussion of Van Tieghem's ideas about general literature, he was against its separation from comparative literature. "It is completely unnecessary to separate comparative literature from general literary history, since they are both founded on the same conceptual and theoretical bases." This means, then, that comparative literature and general literature are not different disciplines, but are one and the same; or, more precisely: comparative literature necessarily includes general literary history and theory.

With such a starting point Slovene comparative literature avoided the narrowness of the French orthodox school, which later on led to an even narrower view with Carré and Guyard, and to some polemics between the French, American and Russian schools in the fifties and sixties. This standpoint means that Slovene comparatists also do not limit their research to binary "actual" relations, but that they want to research wider, more relevant literary problems at a level that is generally required by all the major schools of current comparative literature. The necessary consequence of such a standpoint is that comparative literature cannot be just a subsidiary discipline of national literary history, but a field with an independent subject, objectives and tasks. An external sign that comparative literature in Slovenia has never been separated from general literary science can be noticed in the fact that the Department of Comparative Literature at Ljubljana Faculty of Arts carried in its title both labels alternatively — comparative literature and world literature.

2. A dispute about the relation between comparative literature and general literature, which is apparently merely historical-terminological, leads to the most important problem for Slovene comparative literature — what is the essence of the subject matter vs. methodology of this discipline?

This principal problem raises the question of how appropriate it is to describe comparative literature as comparative. Is its essence determined above all by 'comparing', or is this process by itself atypical of it and therefore the name of the science itself rather infelicitous? This negative standpoint was articulated by the French positivist school, namely by Guyard in his laconic sentence, "comparative literature is not comparing", with which he wanted to say that the essence of this science is not in comparing. Therefore, in the definition of comparative literature as 'the history of international literary relations', he consistently substituted the notion of comparing with the notion of relation, a notion typical of Comte's positivism.

But the problem of comparing in connection with comparative literature is much more complicated. It is obvious that comparing in its most general, simple and direct meaning cannot be the main characteristic of comparative literature, since it is an inevitable subsidiary method of many practical disciplines, professions and sciences. Comparing individual works or authors is a usual method not only of daily literary reviews, criticism and essays, but also of Slovene literary history. Župančič's poetry cannot be examined except by comparing the poet's texts with each other, or with those of Murn, Gregorčič or Prešeren. There is nothing comparative here in the sense of comparative literature.

It may seem at first glance that it becomes comparative when it is connected to discovering influences, for instance by comparing some of Heine's and Stritar's poems in order to find out where and how Heine influenced Stritar. But even in these directions there may occur

conceptual difficulties as soon as we see that the same procedure is used by national literary historians, comparing Slovene poets or novelists with each other. With this we suddenly face the additional problem of how to demarcate the fields of national and comparative literary science. At first glance the most satisfactory solution may seem to place the comparing of some author with another Slovene author in national literary history, and with foreign authors, in comparative literature. But if we were satisfied with this the difference between the two disciplines is determined merely on geographic terms, not in the nature of the subject itself or in the objectives and methods of its research. Moreover, such demarcation would lead into obvious nonsense, since it would mean that Prešeren's influence on Stritar should be studied by a specialist in Slovene, and Heine's by a specialist in comparative literature, although it is evident that such a study could be done either by a specialist in Slovene who knows Heine well enough, or a specialist in Germanic languages with an appropriate knowledge of Stritar: neither one nor the other would need a special knowledge of comparative literature.

The general solution is evidently possible only on the basis of realizing that the real starting-point of comparative literature is not just any one, but a very specific type of comparing, so that comparing only with this becomes the ideal and methodological basis of an independent discipline of literary studies. This specificity becomes evident as soon as we take into account that, as a concept, comparative literature was formed after the year 1800 in close relation with similar names for other sciences, e. g. comparative anatomy, physiology, mythology, linguistics, etc. Analogically, as in these sciences, in comparative literature it was not about ordinary comparing, which stops at the similarities and differences between individual phenomena or kinds of phenomena, but about a very specific type which enables us to pass from the individual to the general, essential, primary. Just as F. Bopp, for instance, was led by comparing conjugation systems in Indo-European languages to their common origins, to a proto-language; so in comparative literature it was about comparing, which is to lift individual literary phenomena, formed at the national, geographical and chronological literary-aesthetic level, into a domain of higher historical, cultural and spiritual events, and it is only there that their mutual origin, essence and meaning is shown. Since something like this is only possible in an international framework, comparative literature was conceived as a general, European or global literary discipline, always supposing that at its basis comparison is of that specific kind which can make it a special discipline.

Comparative literature in the strict sense of the word begins only where comparing individual literary phenomena leads to higher literary units of literary event (literary movements, streams and trends; kinds, genres, and forms; rules, structures and processes);

these of course necessarily transcend racial, national and linguistic boundaries, so that in the very meaning of the word they are international. Or, put differently — the comparative method becomes a basis of comparative literature only when it reaches a higher perspective, focused on a common origin, essence and sense. So it is not possible to claim that any research which deals with influences between two literary works or authors is comparative, even though they belong to different national literatures. Its comparativeness is small or even minimal as long as it limits itself to comparing the two phenomena in their similarity and difference and from this ascertains an actual influence; but comparative defining does not lead to the inclusion of individual works and authors in the framework of a higher literary unit, and it is only there that a real sense of their similarity and difference is shown; and at the same time the deeper meaning of the basis that unites or separates them and, thereby, what enables influences among them is also explained.

To illustrate the problem we shall make use of something frequently discussed in Slovene literary history: the influence of Scott's historical novels on Jurčič; such a discussion can by itself be only Slavistic or Anglistic, it could be comparative only when comparing an analysis of *Deseti brat* and *The Antiquary* as included in higher literary units, which is possible in this case mainly with placing of both works within the development of European romanticism and realism, or the problems of the European novel. Both can be done only on the basis of a global theory of romanticism and realism or the modern European novel, its various types and developmental phases.

From here it is already possible to conclude that comparing can be lifted to the level of comparative literature only when it is anchored to a general theory of literary kinds, genres, and forms, epochs, movements and processes, all at the level of European/global literature. With this, other questions appear; for instance, the question of the relation between theory and history, or between scientific-empirical and philosophical-abstract methodologies within comparative science, past which no principal discussion on its subject, objectives and methods can go.

3. A more precise definition of the essence of comparative literature enables a more precise demarcation of the fields of national literary history and comparative literary science. It is very difficult to define this boundary, which is often controversial, and sometimes topical, from purely practical reasons. As soon as we start from the recognition that comparative literature begins where comparison is directed at general literary units, there is no clear dividing line between national and comparative literary sciences, but there is an area between in which they both intervene. Many question of literary horizon, response and influence that can be studied in the more narrow framework of national literary history can become a starting-

point for a distinctively comparative treatment. It holds true for all the themes of Jurčič-Scott, Prešeren-Petrarca, Cankar-Ibsen types, etc. The answer to the topical question of why such themes in modern times emerge not only in Slovene comparative discipline, but also in Slovene, English, Romanistic and Germanic studies probably lies here. According to the tradition of the French comparative school even these themes belong above all in comparative literature, while from wider contemporary viewpoints, only when connected with the general systems, rules and structures of literary events.

4. Consequently, comparative literature is not defined by comparing as such or the comparative method, nor by simple descriptions of international relations, influences, responses and so on: both become a basis for comparative literary studies only when they forward research into higher, essential, primary units of literary development. Therefore, comparative literature does not come into existence as a sum of the histories of individual national literatures, but with a study of their structural units: these are not a simple sum of individual literary characteristics, phenomena and particles and, therefore, they can be the subject of a special, independent discipline.

Incidentally, it is possible to state here two theses which would demand special study:

— because of the nature of its subject, comparative literature is strongly theoretical and not merely a historical science; while for national literary history literary theory is predominantly a subsidiary study, it is central or even essential in comparative literature;

— because of the more abstract nature of its themes (general literary-aesthetic structure, rules, processes) the methodology of comparative literature is not only scientific-empirical, but occasionally also philosophical-abstract.

It seems appropriate here to draw attention to the fact that a more firm relation of history and theory, science and philosophy is probably necessary for all sociological, humanistic and artistic studies, and that, because of its specific themes, comparative science especially is very much exposed to theorisation, sometimes even the philosophical categorisation of its subject area. In connection with the relation between scientific and philosophical methodology some other questions are emerging for comparative literature. No matter how open to the problems of general aesthetics, the philosophy of art, the comparative study of art or even the philosophy of language, comparative literature also has to draw some boundaries in which to maintain its own territory and to stop it from expanding shapelessly into typically philosophical problems. Although these boundaries are difficult to describe, it is obvious that they are determined by the necessity of a historical-empirical basis, from which comparative literature originates, bases itself upon and with it also examines philosophical problems, categories and ideas that arise in its research.

1. To the well-known fact that the originators of comparative literature in Slovenia were I. Prijatelj and F. Kidrič, and its major founder A. Ocvirk, we must add the less known fact that the first to deal with comparative literature in a scientific, systematic and efficient way was Matija Čop (1797-1835). In this sense he may be considered as a predecessor of the Slovene comparative literary discipline. That he created a foundation not only for literary criticism and Slovene literary history, but also encroached on the field of comparative discipline is understandable because he was a contemporary of the Schlegel brothers, Sismondi, Bouterweck and Villemain, who in the romantic period initiated comparative literature or general literature. In this sense, Čop's interest in European literature was undoubtedly in step with the times, with its most modern trends. Many pages of his published and also unpublished work discuss this: in his own annotation to Čelakovsky's review of "Krajska Čbelica" he talked in 1833 from the European standpoint about literary genres and forms, about what they meant for recent literatures, about the principal problems of rhythm and verse; here and in an essay, *Slowenischer ABC-Krieg*, he also wrote about the relations between literature and the social basis of language, style and poetic creation. A number of his notes on literary kinds and genres, and also on European literary movements and streams, attract attention, especially, of course, those on contemporary Romanticism: in his unfinished essay on Polish drama he outlined, from a typically comparative standpoint, a general European dispute between classicists and romanticists. In his letters to Savio, to Polish acquaintances and others, we find many examples, descriptions and evaluations of comparative literature — for instance, on Byron's influence on Mickiewicz; on making a parallel between Byron and Foscolo; on problems of ancient and Christian mythologies in contemporary poetry; on the characteristics of epic poetry; on the essence of the novel, etc. On the basis of Čop's statements, evaluations and formulations it is possible to assume that, for him, comparative literature was the same as general literature: comparative viewpoints were not only a subsidiary means of understanding Slovene literary creativity, but an important guideline for comprehending literary problems. What also attracts attention is the broadness of this interest, since it expands from distinctively literary-aesthetic, formal and formalistic problems to questions of evaluation and even to relations of social life with literature.

Considering Čop's viewpoints on European literature it is also possible to talk about their actual importance for the growth of Slovene poetic creativity since, in indicating the principles of Romantic classicism and a special aesthetic function of romantic forms, he contributed to the beginning of Slovene romantic classicism in Prešeren's central period. From the standpoint of present

comparative literature it is even more interesting to see how, even in Čop's work, functions which Slovene comparative literature is still carrying out today, are beginning to form — information on foreign literary founders and authors, an attempt to evaluate their works from the primary viewpoint, sometimes also using this information as a stimulus for Slovene literary development. It is true that none of these functions is essential for comparative literature; that it must occasionally perform them in Slovenia lies in the special character and position of Slovene literature, which is less autarchic than the greater European literatures, but therefore may be more dependent on external influences and also on their critical and systematic response to them. But above all there is an attempt in Čop's study of general literary questions to understand historically and theoretically the development of poetic genres and forms, literary streams and processes, especially those that are of international importance and therefore crucial to Slovene literary development.

2. It is probably not a coincidence that with the decline of Slovene romanticism the introductory steps towards comparative literature in Slovenia came to an end, too. From the period of romantic and poetic realism we find only individual cases of Slovene and foreign authors being compared, sometimes on the level of pure Slovene or Slavonic studies, mostly only as a means of literary criticism and essay-writing, i.e. in the sense that, by itself, it is not a sufficient basis for comparative literature as a real discipline. Such comparisons can be found in numerous writers of the time.

New incentives towards comparative literature came to Slovenia with the generation which appeared after 1900 (Matija Murko, Ivan Prijatelj, Ivan Grafenauer and France Kidrič). In researching the Slovene literary past, especially in the framework of studies of Prešeren and his work, this generation, on the basis of distinctively positivistic, and partly also *geistesgeschichtlich* approaches, started paying more attention to the so-called European "background", the literary horizon, responses and influences of foreign authors on Slovene literary authors, relations with European impulses, programmes and streams, partly also to the reception and translations of foreign writers in Slovenia. Although this revealed a number of typical comparative problems, its attempts in this direction still seem no more than a mere addition to Slovene literary history. Studying responses, translations, influences and international literary relations here remained a subsidiary means of elucidating Slovene literature, but it did not become an independent discipline with special goals, tasks and methodology. Significantly, most of these researchers exaggerated when dealing with the influence of foreign authors on Slovene writers (the Schlegel brothers' on Čop and Prešeren, Scott's on Jurčič, Goethe's on Stritar, etc.). The importance of these influences was sometimes greatly exaggerated, and at other times totally denied or even ignored. This oscillation was merely because it

did not want to include them in higher literary systems at the international level, but it was only interested in them as a subsidiary means of explaining individual phenomena in Slovene literature, which meant understanding them in isolation, but definitely not in the spirit of comparative literature. This holds true for the literary historians who followed this generation and used comparative elements for the further elucidation of Slovene literary events and not to develop from them the problems of comparative literary discipline.

Some of the generation from the early 20th century - especially I. Prijatelj and F. Kidrič — paid special attention to relations between Slovene and other Slavonic literatures, and partly researched the individual systems of these literatures, irrespective of Slovene literary problems. At first glance it seems as though a special branch of comparative literature was developing in this direction, so-called "Slavonic comparative literature". But this label is problematic, just as the whole system which this discipline is supposed to unify, is disputable. In the theory and methodology of comparative literature as an internationally recognized discipline there holds in general a principle that its domain is the only one, therefore it is not possible to divide it according to linguistic, racial or national viewpoints into partial, regional or local comparative literatures. We do not know any special "Romance" or "Germanic" comparative literature, so from the purely scientific standpoint it is not possible to talk about a special comparative study of Slavonic literatures which would have an independent subject, theory and methodology. It is possible to study a number of Slavonic literatures together, or relations between them, from different standpoints — as an addition to individual national Slavonic literary histories (Slovene, Russian, Polish, etc.); as a sum of more Slavonic literatures together, which is a domain of Slavonic studies as a whole; or in a concatenation of wider, international literary processes which are outside the Slavonic linguistic domain and therefore demand study from European or broader starting-points. Only such a perspective on the history and theory of Slavonic literatures belongs in the field of comparative literature, but within comparative literary discipline it cannot form an independent comparative field which would be distinguishable from the others and therefore autonomous.

The Slovene comparative discipline had actually adopted this standpoint with Čop, who by no means understood Slovene relations to other Slavonic literatures as an unique phenomenon but as a part of a complex system of relations with the whole of Europe or the world. This problem was clearly and conclusively defined by A. Ocvirk in his *Theory of Comparative Literary History* where, among other things, he discussed the possibility of partial literary-historical syntheses which were to deal with geographically, nationally or linguistically closed fields. "These partial syntheses, which certainly have their own meaning, do not persuade us that Romance, Germanic or Slavonic literatures each on its own would form harmoniously

closed wholes and develop only in mutual close fertilisation... So Europe is the focus of all literary creation and only within its domain can all sorts of problems be solved successfully."

3. The theoretical and literary-historical work of A. Ocvirk after 1930 laid the foundation of Slovene comparative literature on which it has mainly proceeded up to last few decades.

As is evident from discussing some of the principal questions of Ocvirk's *Theory of Comparative Literary History*, the problems of a comparative discipline, as outlined in this work, are based on the findings of the French school, but by no means dogmatically. This is shown not only by comparing this theoretical survey with Van Tieghem's book *La littérature comparée*, but also with later French works of this kind (Guyard, Pichois-Rousseau). Ocvirk did not limit his theory of comparative literature to the problems of the mediators, responses and influences, but directed it to wider themes, such as literary movements and streams, kinds and genres, ideas and styles, general questions of European and world literary development. Therefore, it is justifiable to claim that Slovene comparative literature did not follow blindly the traditional French model, but remained open to theories and ideas from other comparative schools.

Something similar also holds for Ocvirk's practical work in the field of comparative literature, which is not restricted to the principles laid down by the French orthodox, predominantly positivistic school. What is noticeable is that Ocvirk, in both his university lectures as well as his published essays, apportioned quite a large part to literary theory, closely connected with literary history. With this he greatly influenced the direction of comparative literature in Slovenia, since he removed it from straightforward history and directed it to those contemporary concerns of comparative literature which place at the centre of their research literary-theoretical questions, or connect literary history with literary theory as closely as possible in some other way.

The other notable characteristic of Ocvirk's work for comparative literature is that even in explicitly comparative-historical discussions he stressed literary-aesthetic, formal-stylistic or psychological-personal facts, which took him away from the over-external categories of the French school, such as the literary horizon, mediators, responses, destiny and the reception of a literary work or author. He did not deal with these themes as something important in themselves, but as elements for wider research.

Finally, perhaps the main feature of Ocvirk's comparative-historical practice is that he rather rarely dealt with problems of influences, or he dealt with them only in terms of wider questions of literary movements, trends and stylistic movements. He did this in his studies of realism or symbolism in Slovenia, of Cankar's development into decadence and symbolism, of Kosovel's relation to modernist poetic trends. In all this he set an example for the

comparative discipline so that it regularly included the analysis of influences in the study of the greater comparative issues, i. e. movements, streams, genres, ideas (cf. D. Pirjevec, *Ivan Cankar and European Literature*, 1964, and J. Kos, *Prešeren and European Romanticism*, 1970).

A survey of Ocvirk's position in the development of Slovene comparative literature would not be complete without noting that, in spite of distancing himself from the French school and emphasizing literary theory, he remained faithful to the historical empiricism of his teacher, P. Hazard and his circle. Ocvirk was consistently putting it forward, not only in his comparative-historical analyses, but also in his studies of formal-stylistic questions, in literary-aesthetic explanation and in literary theory itself. This accords with his constant rejection of ahistoricity, of abstract theorising and especially of the excessive influence of philosophy on comparative literature. Comparative literature is to remain strongly anchored in the historical and empirical: the use of philosophical categories, notions and methods may deprive it of its scientific value.

4. At this point it is possible to understand, measure and evaluate the movement introduced in the development of Slovene comparative discipline by Dušan Pirjevec. His starting point was Ocvirk's school, and in the first decade of his work he mainly followed its principles, problems and methods. But after 1962 he adopted new views. The main characteristic was a rejection of the historical-empirical standpoint and methodology, and then taking a new approach to literature, which was essentially philosophical in its perspective and methodology, both in comparative literary history and theory. In the historical area he replaced historical analysis with phenomenological-existential interpretation, and in literary theory he introduced instead of poetics, stylistics, and verse theory such disciplines as the phenomenology and ontology of literary work. He paid special attention to the problems of literary hermeneutics, the first to do so in Slovene literary studies.

When introducing such far-reaching novelties he based them on European literary disciplines, aesthetics and philosophy. In particular he adopted Ingarden's phenomenological theory of literary art, namely the principle of autonomy of literature as 'merely intentional' and 'quasi-realistic' and therefore not explicable according to the principles of biography, psychology or sociology. From Heidegger's philosophy he took as a starting point for his discussion of the autonomous essence of a literary work the idea that through the so-called "ontological difference" poetry is revealing a metaphysical way of thinking and discovering the truth, which is in relation with "being". Comprehension of a novel, as proposed by Lukacs in his *Theory of the novel*, was for Pirjevec a starting point for his own historical-theoretical comprehension of the novel as that literary formation at whose centre stands an always problematical, active and

therefore tragic hero of the modern world. He related his study of literary hermeneutics to a great extent to the philosophical hermeneutics of H. G. Gadamer, and his views on the development of the European mode of thinking about the essence and destiny of art on that of E. Grassi and some others.

Approaches of this kind were obvious in Pirjevec's major treatises, especially in his interpretations of great European novels and analyses of contemporary literary scholarship, aesthetics and artistic modes of thought, especially structuralism. It can be noted everywhere that he gave priority to philosophical aspects over empiricism or empirical historicism. In spite of that it is not possible to claim that Pirjevec's study of literary phenomena was in the very sense of the word ahistorical, since he understands them from the viewpoint of historical thought. He does not care any longer about empirical history, but for history in the sense of Heidegger's *seingeschichtlich* problems and so-called "historicalness" which was carried into effect in it.

All these questions also belong in the complex of 'Heideggerianism' in Pirjevec and in Slovenia in general. Therefore, they go beyond the framework of the present discussion, which is limited to the meaning of Pirjevec's work for the development of Slovene comparative literature. From this standpoint it is essential to place the question of what the changes introduced by Pirjevec meant for the further orientation of Slovene comparative literature. Did they evade the essence itself of the comparative discipline, or were they still in the framework of its fundamental intentions? These questions probably cannot yet be answered precisely, but at least the main direction of where to look for an answer is already noticeable. The work of Pirjevec has undoubtedly opened new horizons for comparative literature in Slovenia, but also disturbed its unity, developmental coherence and firm belief in its purpose. Nevertheless, it remained in accordance with the real subject of the comparative discipline, and even with its basic trends set by the theory and practice of Ocvirk. Many incentives by Pirjevec can be understood as consistent steps in directing comparative literature to the crucial problems of literature at the international level. Consequently, he avoided the less important, merely external or factographic-empirical details of literary events; instead he concentrated on the great themes of literary creativity, on the essential characteristics of the novel, the literary work as such or its aesthetic relations to literature.

At this point the question of whether Pirjevec's shift to philosophical methodology was not in some ways too radical, and therefore risky for the basis of our discipline, remains open. Opening so widely on typically philosophical problems which often lead from the literary field to general problems of art, experience and thought, a danger of the merging of comparative literature with the philosophy of art, aesthetics and philosophy as such will arise. Moving too far in this direction could cause a re-forming of comparative literature into

comparative aesthetics, a general philosophy of art or general aesthetics, its refounding in these disciplines and the abolition of its autonomy.

5. After the death of Dušan Pirjevec (1977) and Anton Ocvirk (1980) comparative literature in Slovenia passed into a new developmental phase, suggested by some individual tendencies even before that. It is true that new directions in literary studies (reception aesthetics, poststructuralism, deconstruction, theoretical psychoanalysis, new historicism, feminism, etc.) affect its most recent position. But its present constellation is still being determined primarily by the bases created by it in the first decades after World War II. This means that a model of historical empiricism favoured by Ocvirk, and an example of philosophical interpretation or literary-historical hermeneutics, as introduced by Pirjevec are still very much present in it. What was special about the last fifteen years in the expansion of comparative literature was that both models are very rarely kept in it in the pure original form, separated from each other or even in opposition to each other; the most characteristic tendency of the entire discipline is now oriented to their linking, synthesis or at least co-ordination. Here it is inevitable that empirical methodology is losing a fair bit of its strictness, based on positivist consistency in researching influences, international literary processes and multinational relations; on the other hand a philosophical approach which substituted comparative research with an interpretation of *sciencesgeschichtlich* problems, as shown in the thematic structure of the most representative texts of individual epochs, gradually deviates from the Heideggerian concept in Pirjevec and moves to more rational and also differentiated *geistesgeschichtlich* studies. It is exactly this which enables scientific methodology in Slovene comparative literature not to be placed in exclusive opposition to non-empirical or even explicitly philosophical approaches, but that it seeks in them — quite the contrary — argumentation and support for its comparative research into internationally acknowledged literary trends, periods and movements, as well as the structural characteristics of literary kinds, genres, types and styles.

The same orientation is also evident in the area of its recent contributions to literary theory, which already with Ocvirk became one of the major preoccupations of comparative literature, but mainly in the form of strict empirical research into formal questions, especially verse and linguistic style. On the contrary, Pirjevec almost completely avoided such research; instead, he introduced reflections on the foundations and boundaries of literary science, and all from the standpoint of a Heideggerian understanding of science in the era of modern technology. Thus he developed above all a methodology of literary discipline on the level of Gadamer's hermeneutics and Heidegger's "thought of being". In recent Slovene comparative literary studies, both outlines — Ocvirk's for literary theory and

Pirjevec's for the methodology of literary disciplines — are being further developed, but in a changed form, which can be understood as a synthesis of scientific and philosophical approaches. The methodology is becoming one of the central fields of Slovene comparative literature, and with this it is losing its Heideggerian character, formerly acquired with Pirjevec; instead, all existing methods, scientific and philosophical, traditional and modern are reflected in it, in the sense of methodological pluralism; the central problem for such a methodology is how to avoid eclectic indifferentism, and how to put forward principles of differentiation, functionalism and selection in the study of individual methods. The centre of gravity of literary theory is moving from particular questions of verse and style to general problems of literature as a special mode of existence, with specific functions, structures and postulates of value, especially at the level of literary kinds, genres and types. A special place is held in this methodology by literary hermeneutics, already introduced by Pirjevec. This is increasingly important for the historical and theoretical verification of scientific and research positions which have already been put forward in literary scholarship or are only now entering it.

At the centre of comparative literature as developed in Slovenia in the last twenty years is, of course, still Slovene literature, with its relations to global literary events, especially to new literary trends and movements like postmodernism. In these studies, both historical-empirical, as well as *geistesgeschichtlich* methods, approaches and perspectives are being practised. For this comparative-historical understanding of the past phases of Slovene literary development the example of deconstruction is gradually becoming a stimulus towards a reevaluation of traditional schemes, forms, trends and approaches to comprehending the history of Slovene literature from the standpoint of comparative literary scholarship.

Comparative literature and literary theory can be studied at the Faculty of Arts either as a single subject or combined with other subjects (Slavonic, Germanic or Romance languages, the History of art, musicology, philosophy or cultural sociology), or combined with subjects taught at other faculties (journalism, dramaturgy, theology). Candidates who have graduated from a four-year high school and have an adequate knowledge of two foreign languages can apply for this course. There are 50 places available each year, fewer than the number of applicants, so candidates have to take an entrance exam which tests their knowledge of Slovene and general literature and literary theory.

The course lasts up to five years. Students have up to 750 hours of lectures and seminars per year in their first, second and third year, rather fewer in the fourth year; the fifth year is spent completing the degree, without the obligation to attend lectures and seminars. There are up to 25 hours of specialized courses per week for those who study comparative literature as a single subject, and 12 hours for joint honours students.

Major courses: history of world literature, comparative literature, literary theory, literary translation, methodology of literary studies.

Students of comparative literature as a single subject are obliged to take courses in Slovene language and stylistics, Slovene literature and other Slavonic literatures, and two foreign languages (German is obligatory, the other optional).

Assessment is made by examinations (a total of cca 25 are taken before completing a degree). Exams test the students' ability to understand and interpret literary texts in seminars, the final dissertation their research and creative talent. Candidates are required to present it before a board of faculty members. A graduate of the department gains the title of "Graduate in comparative literature".

There is a two year postgraduate programme: its contents is determined individually for each student. The degree is completed with a Master's thesis, and the candidate gains the title "MA in comparative literature and literary theory".

Those who have either an MA or an adequate amount of published papers can enrol for a PhD degree, propose a thesis, and after its successful public defence they gain the title of "PhD in literary-historical sciences".

Comparative literature and literary theory are combined in several courses. Comparative literature contains material from world literature, with an emphasis on the essential features of literary periods; it follows international literary processes, examines their spiritual, aesthetic and social origins. It pays special attention to the peaks of European literature and movements in contemporary world literature, the changes and novelties brought about by modern literary trends, and, to a lesser extent, to trends in the literatures of non-European languages. In all this, of course, it continually locates

Slovene literature in European and international streams and studies their interconnections.

Literary theory provides a fundamental knowledge of the general characteristics of literary works, their structure, form, composition, style, verse forms, and also the more abstract features of literature which belong in the domain of the philosophy of art and aesthetics. So besides being devoted to literature and interested in a thorough accurate historical knowledge, a literary comparatist also has to develop a comprehension of abstract or philosophical problems.

Four professors and three assistants currently work at the department. An important part of the department is its specialized library with 13,000 units and 34 regular periodicals.

During their course, students also have further means of help: student counselling, mentorship, recommendations for grants, advice and recommendations on future employment; they can use the department's library, and have the opportunity to undertake research work. The status of a regular student also ensures free, full-cover medical insurance.

Graduates of comparative literature and literary theory are qualified for high school teachers, literary critics, editors, journalists, dramaturgists and librarians. Finally, graduates of the single subject course have the basic knowledge required for further literary research at the respective institutes, faculty departments or other similar institutions.

Institutions

A CHRONOLOGICAL OUTLINE

- 1919 the establishment of the University of Ljubljana; the problems of comparative literature are included in literary-historical lectures on Slavonic languages and partly in other philological courses
- 1925 the beginning of lectures and seminars on comparative literature at the Department of Slavonic Languages
- 1930 comparative literature, with literary theory, becomes a special subject
- 1945 the Department of Comparative Literature and Literary Theory is created; it is possible to study it as a single subject or in combination with other humanistic disciplines
- 1948 establishment of the Institute for Literature at the Slovene Academy of Sciences and Arts, the present Institute for Slovene Literature and Literary Science; its work includes comparative literature and literary theory; faster development from 1965, reorganization in 1972
- 1973 founding of the Slovene Association for Comparative Literature, which has been organizing regular lectures by Slovene and foreign experts and Slovene writers, and occasional symposiums on individual topics
- 1993/94 the Slovene Association for Comparative Literature joins International Comparative Literature Association

Scholars

Predecessors

- Matija Čop (1797-1835), a teacher and librarian in Rijeka, Lvov and Ljubljana; philologist, literary critic, theorist and historian
- Matija Murko (1861-1952), professor of Slavonic philology in Graz, Leipzig and Prague; literary and cultural historian, ethnologist
- Ivan Prijatelj (1875-1937), librarian in Vienna, professor of Slovene literature in Ljubljana; literary and cultural historian, theorist, essayist, editor
- Avgust Žigon (1877-1941), librarian in Ljubljana; philologist, literary historian and theorist
- France Kidrič (1880-1950), librarian in Vienna, professor of Slovene literature in Ljubljana; literary and cultural historian
- Ivan Grafenauer (1880-1964), teacher, a researcher in Ljubljana; literary historian, philologist, ethnologist

Founders

- Anton Ocvirk (1907-80), professor of comparative literature and literary theory in Ljubljana; literary historian, theorist, critic, essayist, editor
- Dušan Pirjevec (1921-77), professor of comparative literature and literary theory in Ljubljana; literary historian, theorist, critic, philosophical essayist, editor
- Janko Kos (b. 1931), professor of comparative literature and literary theory in Ljubljana; literary historian, theorist, critic, essayist, editor

Selected publications

(Original Slovene titles are translated into English; the titles of publications that were published in foreign languages are given in the original)

Monographs and collected papers: thematic selection of topics

- 1897 M. Murko: Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der slavischen Romantik. 1. Die böhmische Romantik
- 1921 I. Prijatelj: Predecessors and Theoretical Founders of Russian Realism
- I. Prijatelj: Psychological Profiles of the Slovene Revival Generation (1. published in a periodical; 2. in a book, 1935)
- 1930 F. Kidrič: Dobrovský and the Slovene Revival of His Period
- 1936 A. Ocvirk: Theory of Comparative Literary History (reprint 1975)
- 1963 D. Moravec: Links Between Slovene and Czech Drama
- 1964 D. Pirjevec: Ivan Cankar and European Literature
- 1970 J. Kos: Prešeren and European Romanticism
- L. Krakar: Goethe in Slowenien (Slovene version in 1972)
- 1972 M. Zupančič: The Juvenilia of A. T. Linhart
- 1977 A. Ocvirk: The European Novel (selected studies)
- 1979 D. Pirjevec: The Question of Poetry. The Question of the Nation
- 1978-79 A. Ocvirk: The Literary Work of Art Between History and Theory, 1-2 (selected studies)
- 1979 D. Pirjevec: The European Novel (selected studies)
- 1982 D. Poniž: Numerical Aesthetics and Slovene Literary Studies

- 1983 J. Kos: *Modern Thought and Slovene Literature* (selected essays)
- Š. Barbarič: *Turgeniev and Slovene Realism*
- 1986 J. Vrečko: *Srečko Kosovel, The Slovene Historical Avantgarde and the Zenith Movement*
- 1987 J. Kos: *A Comparative History of Slovene Literature*
- 1991 D. Pirjevec: *Philosophy and Art and Other Essays*
- J. Kos: *Prešeren and His Period* (selected studies)
- T. Virk: *Postmodernism and Young Slovene Prose*

Literary Lexicon

Series of monographs; published by the Institute for Slovene Literature and Literary Science. Editors: A. Ocvirk (1978-80), Editorial Board (1981-1994): J. Kos (chief editor), D. Dolinar, M. Stanovnik, D. Šega

- 1978 1. A. Ocvirk: *Literary Theory*
- 2. J. Kos: *Literature*
- 3. K. Gantar: *Hellenism*
- 4. D. Ludvik: *Medieval and Old Germanic Verse Forms*
- 5. D. Dolinar: *Positivism in Literary Science*
- 1980 6. J. Kos: *Romanticism*
- 7. K. Gantar: *Classical Lyric Forms and Verse Patterns*
- 8. M. Stanovnik: *Anglo-American Movements in the 20th Century*
- 9.-10. A. Ocvirk: *European Verse Systems and Slovene Verse*
- 1981 11. A. Ocvirk: *The Literary Work and Linguistic Means of Expression*
- 12. D. Pirjevec: *Structural Poetics. Cybernetics, Communication, Information*
- 13. N. Kuret: *The Spiritual Drama*
- 14. A. Berger: *Dadaism. Surrealism*
- 15. J. Kos: *Morphology of the Literary Work*
- 1982 16. A. Ocvirk: *The Poetic Image*
- 17. D. Ludvik: *Alliteration and Alliterative Verse*
- 18. D. Rupel: *The Sociology of Literature*
- 19. V. Pacheiner-Klander: *Ancient Indian Poetics*
- 1983 20. J. Kos: *The Novel*
- 21. M. Hladnik: *Trivial Literature*
- 22. J. Munda: *The Book*
- 1984 23. D. Poniž: *Concrete Poetry*
- 24. M. Vasič: *Existentialism and Literature*
- 25. K. Bogataj-Gradišnik: *The Sentimental Novel*
- 1985 26. K. Gantar: *Classical Poetics*

- 27. D. Bajt: Russian Avantgardism: Futurism, Constructivism, Absurdism
- 1986 28. J. Kos: Enlightenment
- 29. A. Inkret: Dramatic Literature and Theatre
- 30. L. Kralj: Expressionism
- 1987 31. J. Kos: Preromanticism
- 32. M. Terseglav: Folk Poetry
- 1989 33. D. Poniž: The Essay
- 34. J. Kos: Literary Typologies
- 35. T. Virk: Geistesgeschichte and Literary Scholarship
- 1991 36. M. Hladnik: The Tale
- 37. D. Dolinar: Hermeneutics and Literary Criticism
- 38. K. Bogataj-Gradišnik: The Tale of Terror
- 1993 39. J. Kos: The Lyric
- 40. V. Troha: Futurism

Monographs Including Comparative Chapters and Fragments

- 1925 A. Žigon: France Prešeren — Poet and Artist
- 1929-38 F. Kidrič: A History of Slovene Literature, from the Beginnings to 1819
- 1936 I. Grafenauer: Carolingian Catechesis and the Origin of the Freising Manuscripts
- 1938-40 I. Prijatelj: A Slovene Cultural-political and Literary History, 1848-1895 (2nd expanded edition with comments, 1955-1985)
- 1977 P. Simoniti: Humanism in Slovenia and Slovene Humanists from the Mid-16th century
- 1978 J. Pogačnik: Parameters and Parallels (selected papers)
- 1979 J. Kos: Matija Čop
- 1989 J. Pogačnik: Differenzen und Interferenzen (selected papers)
- 1990 M. Juvan: Imaginarium of the Prešeren's Epic "Baptism" in Slovene Literature — the Intertextuality of Reception
- 1991 J. Koruza: Literary Studies (selected essays)
- 1992 M. Pirjevec: The Encounter of Two Literatures (Slovene and Italian)
- 1993 F. Bernik: Studies on Slovene Poetry
- 1994 J. Vrečko: Epic and Tragedy

Essays and Articles

- 1901 I. Prijatelj: Pushkin in Slovene Translation
- 1906 I. Prijatelj: Perspectives
- 1915-19 A. Žigon: A Study

- 1917 I. Prijatelj: Poets and Citizens
- 1919 I. Prijatelj: Literary History (opening lecture at the Ljubljana university; published in 1952)
- 1924 I. Prijatelj: "Young Slovenes" and "Young Europe"
- 1933 A. Ocvirk: Paul Hazard on Comparative literature
- A. Ocvirk: Levstik's Psyche
- 1934 A. Ocvirk: La pensée européenne du 16^e au 18^e siècle et la littérature slovène
- 1938 F. Kidrič: Bases for Kollár's Influence on Slovenes up to 1852
- A. Ocvirk: Historicism in Literary History and its Opponents
- 1939 F. Kidrič: Slovenes and the French Revolution
- 1949 D. Moravec: Shakespeare among the Slovenes
- 1951 A. Ocvirk: New Views on Poetic Style
- 1955 D. Pirjevec: On the Lyric in Slovene Modernism
- 1956 A. Ocvirk: Slovene Modernism and European Symbolism
- 1959 A. Ocvirk: Paul Hazard and Comparative Literature
- 1960 J. Koruza: Reflections on Grum's Prose
- 1961 A. Ocvirk: Slovene Literature and Realism
- 1961-62 D. Voglar: Vodnik's Reading of Horace
- 1963 E. Koren: Govekar, Zola and the Novel "In blood"
- 1964 M. Kramberger: "The Chronicle of Visoko", A Literary-historical Interpretation
- 1964-76 introductory studies to the collection "One Hundred Novels". Editor: A. Ocvirk; the major part of the studies were contributed by comparatists
- 1965 A. Ocvirk: The Poetic Art and Literary Theory (a lecture; published 1978)
- 1966 A. Ocvirk: Srečko Kosovel and Constructivism
- 1967 A. Ocvirk: Stylistic Shifts in Cankar's Early Prose into Decadence and Impressionism
- 1968 D. Pirjevec: An Introduction to the Question of Scientific Research into Art
- 1970 A. Ocvirk: Stylistic Shifts in Cankar's Early Prose into Symbolism
- D. Pirjevec: Scientific Research into Art
- L. Kralj: The Literature of Slavko Grum
- M. Stanovnik: Oscar Wilde in the Slovene Press to 1914
- 1971 D. Dolinar: Thomas Mann and the Slovene Public
- 1972 D. Pirjevec: An Introduction to the Question of Criticism
- 1973 D. Pirjevec: Structural Poetics and Literary Studies
- 1978 J. Kos: The Theory and Practice of Slovene Comparative Literature
- 1979 E. Koren: The Question of Periodisation of Slovene and French Naturalism
- 1983 F. Buttolo: Vodnik's and Rilke's Symbolism

- 1983-84 J. Kos: Annotations to Slovene Cultural Development 1945-1980
- 1984 J. Pogačnik: The Basis, Significance and Problems of Yugoslav Comparative Studies
- 1986 J. Kos: A Tentative Typology of Southern Slavonic Literatures
- E. Koren: Ancient Myth and Slovene History
- 1987 J. Kos: Slowenische Literatur und historische Avantgarde
- 1988 J. Kos: The End of Modernism
- E. Koren: Comparative Literature in Slovenia
- 1989 J. Kos: Slovene Literature after Modernism
- 1990 E. Koren: Comparative Literature and Literary Scholarship
- M. Juvan: Influence and Intertextuality
- 1991 J. Škulj: The Concept of Modernism as a Historical Period
- 1992 J. Škulj: Cultural Identity as Dialogism
- 1992-93 B. A. Novak: Alexandrine
- 1993 Poststructuralism - Deconstruction (symposium papers)

Magazine

- 1978 the Slovene Association for Comparative Literature begins issuing a bi-annual magazine called "Comparative literature" ("Primerjalna književnost"); bibliographic index for annual volumes 1-10 published in volume 11, 1988, No.1)