

primerjalna književnost

ljubljana 1994 • številka 2

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

Maja Ogrizek:
BARVNO PODOBJE
V FLAUBERTOVIII TREH POVESTIH

Tomaž Brejc:
READY-MADE IN ACTE GRATUIT

KRITIKA

KRONIKA



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

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 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 8. decembra 1994

VSEBINA

Razprave

Katarina Bogataj-Gradišnik: Literarne konvencije v slovenskem zgodovinskem romanu 19. stoletja (drugi del)	1
Maja Ogrizek: Barvno podobje v Flaubertovih "Treh povestih"	35
Tomaž Brejc: Readymade in acte gratuit	47

Kritika

Vera Troha: Futurizem (Lado Kralj)	53
Janez Vrečko: Ep in tragedija (Denis Poniž)	62

Kronika

14. kongres ICLA (Tomo Virk)	69
Mednarodna konferenca Avstrijskega društva za ameriške študije (Majda Stanovnik)	73

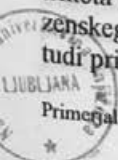
Pričujoča razprava je drugi del študije o literarnih konvencijah, ki so s konca 18. stoletja v raznih preobrazbah segle v naše zgodovinsko pripovedništvo v poznem 19. stoletju. Prvi del je opisal dva modela fabule, tistega iz gotskega in drugega iz Scottovega historičnega romana. Drugi del pa z analizo dveh pripovednih besedil z zgodovinsko snovjo, ki sodita v slovensko literaturo 80. let prejšnjega stoletja, opisuje dve različni priredbi prej obravnavanega izročila. Gotske konvencije so ohranjene predvsem v strukturi fabule, tudi v nekaterih pripovednih vzorcih, ki jih tovrstna fabula terja, in delno še v slikanju prizorišča. Vendar oba zгледа, Tavčarjeva novela *Janez Sonce* in roman *Rokovnjači*, delo Jurčiča in Kersnika, kažeta tudi preobrazbe, katerim so bile te konvencije podvržene v drugem času in prostoru. Na obeh zgledih so vidni sledovi poznejših romaneskni modelov, tako da bi *Rokovnjače* lahko šteli za posodobljen in slovenskim razmeram prirejen scottovski roman, medtem ko je *Janez Sonce* bližji Dumasovemu pustolovskemu romanu v historičnem kostumu in dekoru.

Katarina Bogataj-Gradišnik

LITERARNE
KONVENCIJE
V
SLOVENSKEM
ZGODOVINSKEM
ROMANU
19. STOLETJA
II. del

SLOVENSKO ZGODOVINSKO PRIPOVEDNIŠTVO V 80. LETIH

Preobrazbe, kakršne je fabulativni model gotskega in scottovskega romana doživel v slovenskem zgodovinskem pripovedništvu 80. let, bodo ilustrirane ob dveh zgledih: prvi je Tavčarjeva novela *Janez Sonce*, drugi pa Jurčičev roman *Rokovnjači*, ki ga je dokončal mladi Kersnik. *Rokovnjači* so v pričujočem razpravljanju skoraj neogibni, saj bi se v tistem času komajda našel kak drug zgodovinski roman ne le tolikšnega obsega, temveč tudi enako umetelne konstrukcije¹. Kot zgled krajšega besedila se tako rekoč ponuja Jurčičeva "izvirna zgodovinska povest iz 15. stoletja" *Hči mestnega sodnika*, ki je *Lepotici mesta Perth* sorodna tako v motivih kakor v tematiki spora med mestom in plemstvom. Celó doba je približno ista: Jurčičeva povest se godi le kakih 20 let pozneje kakor Scottov roman. Nadalje konfiguracija štirih glavnih oseb ustreza tisti v Scottovi fabuli: oče vdovec, ki je ugleden in premožen meščan, lepa hči edinka, pošteni snubec istega stanu ter aristokratski zapeljivec ali ugrabitelj². Taka stanovska razvrstitev protagonistov že sama določa družbena razmerja in s tem dinamiko fabule, namreč spopad mesta s fevdalno gospodo. Vendar bi bila z izbiro te povesti analiza omejena samo na dela "slovenskega Scotta", zato bo kot zgled nekoliko krajše in manj zapletene fabule prikazana novela drugega odličnega zgodovinskega pripovednika tega časa, Ivana Tavčarja. *Janez Sonce* po literarni kakovosti sicer ne dosega *Hčere mestnega sodnika*, ji je pa močno soroden tako po notranjem ustroju kakor po tlorisu ljubezenskega trikota ter po pripovednih obrazcih, kakor so nasilna ločitev ljubezenskega para, preganjana nedolžnost, ugrabitev junakinje. Skupno je tudi prizorišče, ki sega od Ljubljane do Turjaškega gradu.



1. "Janez Sonce": avanture v historičnem kostumu

Janez Sonce je izhajal v nadaljevanjih skozi dva letnika "Slovana" (1885-1886). Kakor kaže že podnaslov *zgodovinska novela*³, se uvršča med novejšje oblike historičnega pripovedništva, kakršne so se uveljavile z Mériméem, Balzacom, Puškinom in drugimi avtorji, ki so opustili obsežnost scottovskega romana, pa tudi masivni aparat uvodov, opomb, dostavkov itn., s katerimi je le-ta overjal zgodovinsko zvestobo⁴. Za naše tedanje razmere je *Janez Sonce* obsežen tekst⁵, ki po dolžini ne zaostaja za sočasnimi slovenskimi romani, po številu poglavij pa je enak npr. Puškinovi zgodovinski povesti *Stotnikova hči* (1836). Poglavja niso vpeljana z epigrafi.

Tavčarjeva novela se ne odpira v širša kulturnozgodovinska obzorja, kakršno daje Scottovim romanom ta ali oni historični proces, največkrat umikanje arhaičnih življenjskih oblik in prodiranje novodobnih. V našem historičnem pripovedništvu 19. stoletja so sicer ena glavnih tem vdori uničevalne vojaške sile, ki je avtohtoni kulturi slovenskega prostora civilizacijsko povsem tuja. Turška nevarnost ostaja v *Janezu Soncu* onkraj meje, v svet novele seže le s prihodom hrvaške konjenice in s pripovedovanjem o bojnih junaštvih; čas najhujših turških vpadov je za slovenske dežele v glavnem tudi že minil⁶. Na verske boje, ki so bili sicer velika tragična tema Tavčarjevih zgodovinskih novel, spominja tu le kratkočasna legenda o kamri v Turjaškem gradu, kjer naj bi se bil skrival Luter in popival s samim hudičem.

Podobno kakor Scott je tudi Tavčar iz virov prevzel zgodovinski "veledogodek" in nanizal okrog njega usode junakov v izmišljeni zgodbi⁷. Ta dogodek, prihod cesarja Leopolda v Ljubljano l. 1660, pa za deželo ni prelomnega ali usodnega značaja, kakor so to veledogodki v Scottovih romanih, temveč prej protokolarna in ceremonialna zadeva, torej predvsem velik spektakel. Tavčar se je ravnal tudi po Scottovem načelu razporeditve oseb na dve kategoriji: na zgodovinsko izpričane, ki sicer občasno posegajo v izmišljeno fabulo, niso pa njene nosilke, in na izmišljene protagoniste fabule. Galerija zgodovinsko izpričanih oseb v *Janezu Soncu* sega od vrha do dna družbe, od samega cesarja ter cerkvenih, posvetnih in vojaških imenitnikov pa do goljufov in rokomavhov, katerih imena je pisatelj našel v virih. Ravnanje zgodovinskih osebnosti večidel ustreza historičnim dejstvom, medtem ko so njihovi portreti Tavčarjeva stvaritev. Obsežna epizoda je neke vrste poklonitev dvema slovečima zgodovinarjema, ki sicer v fabuli nimata nikakršne vloge (če odštejemo Valvasorjevo udeležbo v tolpi Sončevih izzivalcev). Eden je prvi historiograf Kranjske, Janez Ludvik Schönleben, drugi pa mladi Valvasor, prihodnji avtor njene *Slave*.

Fabula je stvaritev pisateljeve domišljije, prav tako vsi trije liki, ki v njej sestavljajo ljubezenski trikot. Res da si je Tavčar iz Dimitzeve *Zgodovine Kranjske* izposodil ime naslovnega junaka in dva nenavadna dogodka iz njegovega življenja. Dimitz namreč obsežno poroča o vitezu Janezu Soncu, ki so ga kranjski deželni stanovi

izobčili iz svojih vrst, ker se je poročil s hčerjo padarja in s tem omadeževal čast svojega stanu. Vendar je Tavčar ta škandal uporabil le kot izhodiščni položaj v fabuli, ki si jo je sicer v celoti izmislil. Iz Dimitzevega Sonca, ki je v Ljubljani opravljal visoke službe — med drugim je bil mestni sodnik in župan, iz priletnega vdovca, očeta odraslih otrok, ki je naposled legaliziral skupno gospodinjstvo z ranarjevo hčerjo, je Tavčar tudi naredil nepomembnega, a lepega in junaškega "viteza z vrtnico". Plebejska izvoljenka tega ognjevitega zaljubljenca je zgled vseh ženskih čednosti in najlepše dekle v mestu. Pač pa literarna zgodovina ni našla nobene trdnejše opore v virih za lik junakovega tekmeca, turjaškega bastarda Jurija Ljudevita.⁸

Ker je stanovsko neprimerna poroka eden sprožilnih momentov v fabuli, je v noveli pomembna upodobitev družbe, zlasti še razmerij med njenimi stanovi. Fevdalna hierarhija se razvršča od cesarja navzdol po stopnji in položaju plemiških osebnosti in rodovin. Med temi so v ospredju dogajanja trije Turjačani: minister Janez Vajkard je prav ob krmilu cesarstva, Volk Engelbreht je kranjski deželni glavar, Herbart pa general cesarske vojske. Na dvoru se kot nevaren tekmecc ministru že vzpenja novi tajni svetnik, knez Vencel Lobkovic. Medtem ko cerkveni dostojanstveniki ostajajo v ozadju — še najbolj od blizu vidi bralec ostarelega, umsko opešanega vladika Pedenskega — pa ima pomembno vlogo vojaška gospoda s svojo lastno hierarhijo; prav vojaška parada je namreč imenitnejši del obredja ob cesarjevem sprejemu. Kar nekaj oseb iz tega aristokratskega okolja je močno vpletenih v fabulo, predvsem dva Turjačana, minister in deželni glavar, medtem ko se general izkaže predvsem ob cesarjevem sprejemu. Lobkovic in sam cesar bistveno sodelujeta pri razpletu fabule, medtem ko imata kirasirski polkovnik in hrvaški poveljnik Krištof Simonović v besedilu več prostora kakor pa dejavne vloge, in sicer kot pivska tovariša Jurija Ljudevita. Resda ravno Simonovičev domislek naposled nehote povzroči Jurijevo smrt. Sicer pa je z izjemo karizmatične vladarjeve osebe celotna fevdalna piramida ovrednotena negativno. Turjačani so napuhnjeni, samopašni, surovi in častihlepni, častniki so v prostem času objestni razgrajachi, najslabši pa je plemiški podmladek, pretepaška in poniglava družčina brez časti.

Povsem drugače od meščanov Perthi, Šenoovih Zagrebčanov ali Ljubljancanov iz *Hčere mestnega sodnika* se prebivalci Tavčarjeve baročne Ljubljane še malo ne obnašajo kot nosilci stanovske vrline in samozavesti proti malopridnemu plemstvu. Bralec jih vidi predvsem kot množico, ki vrvi po mestu v pričakovanju bližnjih slovesnosti, kakor pridere vkup ob vsakem zanimivem dogodku. Ob Sončevi nezaslišani poroki se gnetejo pred kapucinsko cerkvijo, ob prihodu hrvaške vojske ob Dolenjski cesti, ob cesarjevem sprejemu se valijo na Ljubljansko polje. V tej množici, ki je očitno ne družijo kaka stanovska zavest, temveč predvsem radovednost, morda kdaj celo škodljivost, bralec ne razloči nobenega od mestnih veljakov, tudi ne zastopnika kake reprezentativne obrti ali trgovine. Tisto, kar se mu pokaže od blizu, je Plavčeva krčma, kjer družčina dijakov iz bližnje jezuitske gimnazije popiva, razsaja in se pretepa z rokodelskimi

pomočniki. Edina oseba iz tega okolja, ki ima v fabuli vidnejšo vlogo, je ubožni, pohlevni dijak Vid.

Tretja plast, ki zaokroža podobo družbe v Tavčarjevi noveli, pa je podzemlje zunaj postave in zakona, tolpa tatov in rokomavhov. Pisatelj je tatinski združbi odmeril v besedilu precej več prostora, kakor bi ji ga šlo glede na njen delež v fabuli. K razpletu dogodkov odločilno prispeva samo njihov premeteni, gostobesedni poglavar Kljukec, naslikan v Jurčičevem načinu kot ljudski original, beročemu občinstvu v razvedrilo. Kljukec s svojim spremstvom daje fabuli folklorno-humorističen obrobek, kakršen je bil v našem pripovedništvu 19. stoletja običajen in zelo priljubljen.

Preostaja še vprašanje, kam se v tej družbeni stavbi razvrščajo glavne figure ljubezenskega trikota. Naslovni junak, vitez brezgrajnega rojstva in imena, prihaja iz vrst nižjega plemstva, je prebivalec Ljubljane in "deželan" (ud kranjskih deželnih stanov), vendar članstvo izgubi ob poroki z ranarjevo hčerjo. Poklic ranarja je namreč tako zaničevan, da njegove hčere še navaden meščan ne bi vzel v zakon, kaj šele plemič, tudi če je lepa in bogata, kakor je Ana Rozina. Tegobe mladega para torej ne izvirajo iz klasične stanovske razlike med vitezom in meščanko, temveč iz dekletove deklasiranosti. Poroka Ane Rozine ne povzdigne v višjo družbo, temveč njenega moža iz te izobči. Tudi pri someščanih ugrabitev mlade žene ne zbudi ogorčenja nad plemiško samopašnostjo, kaj šele, da bi iz solidarnosti prihrumeli pred mestno hišo ali celo pred vladarja kakor pri Jurčiču ali Scottu; kaže, da krivica, storjena tretjerazredni meščanki, stanovske časti Ljubljancev ne prizadene. — Tretji od glavnih likov, junakov tekme Jurij Ljudevit, izvira iz mogočne turjaške rodovine, je sin ministra Janeza Vajkarda, vendar rojen zunaj zakona. Domnevna "vroča laška kri" njegove neznane matere naj bi pojasnjevala njegova prestopniška nagnjenja. Oče ga sicer ljubi, vendar si ga ne upa javno priznati; pred strogim in krepostnim mladim vladarjem svoj moralni spodrseljaj rajši prikriva. Jurij Ljudevit uživa častniški položaj, razkošje, potuho mogočnih sorodnikov ob slehernem izgredu, vendar ostaja "vitežič brez domovine in brez imena", kakor ga pred dvobojem zaničljivo nagovori Janez Sonce.

Vsi trije glavni liki so torej družbeno neuvrstljivi: Ana Rozina po neuglednem, Jurij Ljudevit po nezakonskem rojstvu, Janez Sonce pa je iz svojega stanu izobčen zavoljo neprimerne poroke. Razlika v družbenem položaju je torej pomembna samo kot sprožilni element v izhodišču fabule, na njen nadaljnji potek pa ne učinkuje več. Ne preraste namreč v konflikt družbenih razsežnosti, kakršne ima spopad mesta s fevdalno gospodo npr. pri Scottu, Jurčiču ali Šenou, temveč ostaja na čisto zasebni ravni obračunavanja med junakom in njegovim tekmečem. Prav v spopadu med njima se začrtujeta akcija in nasprotna akcija, ob kateri potekata še dva glavna pramena v fabuli. Ta osrednji del fabule oklepata še dva pramena, ki glavnima dvema fabulativno nista enakovredna,⁹ čeprav zavzemata v besedilu obilen delež: z vrha dvorno-državniško območje z zgodovinskimi

osebnostmi, spodaj kriminalno podzemlje s Kljukcem na čelu. Vsak od teh dveh spremljevalnih pramenov ima svoje lastno dogajanje ali vsaj prvine dogajanja. Dvorno-državniški pramen se navznoter cepi v svojo lastno igro in nasprotno igro; poganja jo silna ambicija ministra Janeza Vajkarda, ki bi najrajši postal kar novi Richelieu, ter spletkarjenje njegovega tekmeca kneza Lobkovic. Razbojniški pramen podobne samostojne akcije v smislu sklenjenega dogajanja ne premore, temveč le drobce, kakor so tatvine, vlomi in priložnostno sodelovanje pri podjetjih tega ali onega gospoda. Vsak izmed osrednjih dveh pramenov je pripet navzgor, na eno od niti v dvorni spletki, vsak izmed njiju pa se zapovrstjo poveže tudi navzdol v rokovnjaško družino, ki ponuja svoje storitve najboljšemu plačniku. Tako Kljukčevo tolpo najprej najame Jurij Ljudevit za ugrabitev Ane Rozine, nato pa Janez Sonce za njeno reševanje¹⁰.

Razmerje sil v osrednjem delu fabule je vse do preobrata tik pred koncem neuravnoteženo. Junak je postavljen v enak položaj kakor kak idealni mladenič v gotskem romanu. Kakor Vivaldiju, ki so ga preplašeni prijatelji že na začetku *Italijana* zapustili, tako da mu je ostal zvest edino služabnik Paulo, se godi tudi Tavčarjevemu junaku: "Ni ga imel prijatelja Janez Sonce ..." Ob strani mu stoji samo šibko bitje, dijak Vid, in še ta žalostno konča ob prvem srečanju z nasprotnikom. Nasprotna stran je vse od začetka v popolni premoči. Jurij Ljudevit ima zasombo pri očetu in dveh stricih na visokih položajih, somišljenike ima med razpuščenim plemiškim naraščanjem, pajdaše med častniki in prizanesljive sodnike v deželnih stanovih, ki so tako drastično ukrepali proti Janezu Soncu. Poleg tega mu služijo še najeti pomagači, italijanski (!) oproda Cesare, zapiti Ručigaj (ječar Ane Rozine), sprva tudi Kljukčevi rokomavhi. Prav Kljukčev prestop v nasprotni tabor v odločilnem trenutku pripomore k preobratu. Kot nepričakovan Sončev zaveznik namreč stopi v akcijo knez Lobkovic, seveda ne iz človekoljubja, temveč po mehanizmu, ki ga je v *Lepotici mesta Perth* preskusil že Scott: visok državnik (zgodovinska oseba) izkoristi zasebne strasti junakov (v izmišljeni zgodbi), da spodnese svojega tekmeca. Po naključju — ali po spletu okoliščin — se v želimeljski dolini na samem srečata Kljukec in tajni svetnik Lobkovic, ki je zašel s poti proti Turjaku. Lobkovic od Kljukca za primerno plačilo izve podatke, ki bi lahko pokopali ministrov kariero: Janez Vajkard ima nezakonskega sina, ta pa je ugrabil poročeno ženo¹¹. V spretni pisateljevi režiji se torej v vozlišču fabule tik pred koncem srečata oba spremljevalna pramena, tisti z državnega vrha in oni z družbenega dna, in povzročita preobrat, ko pa se strneta z osrednjima pramenoma, sprožita tudi katastrofo nasprotne akcije in za junaka srečen razplet fabule.

Prameni potekajo po preskušanih postopkih, tj. z menjavanjem prizorišča in oseb na njem, in sicer ob učinkovitih rezih na posebno napetih mestih; ponekod pride do menjave že znotraj istega poglavja. V primerjavi z *Italijanom* ali *Lepotico mesta Perth* je kronotop *Janeza Sonca* omejen na razmeroma majhno prizorišče in zgoščen na kratek časovni razpon. Ta obsega približno poldrug mesec, od

zadnjih dni julija do srede septembra l. 1660, uokvirja pa ga cesarjev obisk Ljubljane, od priprav na sprejem do odhoda proti Gorici. Fabula poteka kronološko na eni samo ravni, brez uvodne zgodbe, pač pa na različnih prizoriščih istočasno.

Prvih 8 poglavij se godi na raznih lokacijah tedanje Ljubljane, katere topografijo je pisatelj poustvaril po zgodovinskih virih. Prizorišče se seli izpred kapucinske cerkve (1) v deželno jezdarnico blizu vicedomskih vrat (2-3, vmes ekspozicijska vrnitev v jezuitsko cerkev), nato v deželno hišo (4) in Plavčevo gostilno ob mestnem obzidju za cerkvijo sv. Florijana (5), izstopi iz mesta na Dolenjsko cesto (6) in se vrne v knežji двореc in park (7-8). Deveto poglavje v nekaj potezah opisuje cesarjevo pot čez Gorenjsko (s tragikomičnim pripetljajem v Kranju) in se nato razmahne v veličasten sprejem na Ljubljanskem polju in še v mestnem središču. Od 10. poglavja naprej vse dogajanje poteka v smeri Ljubljana-Turjak, kjer je že od 6. poglavja ujeta Ana Rozina. Tja potujejo vsi glavni udeleženci drug za drugim v manjših časovnih presledkih, razen Janeza Sonca, ki se je napotil po ženini sledi že ob koncu 8. poglavja v spremstvu Vida in Kljukčeve tolpe. Jurij Ljudevit je neprostoovoljno zadržan v Ljubljani; kot častnik se mora udeležiti vojaške parade ob cesarjevem sprejemu, zato s tovarišijo pridirja na Turjak šele v 11. poglavju. Cesar s spremstvom prispe tja v 12. poglavju, in zdaj, ko so vse glavne osebe zbrane na cilju, se fabula dramatično razplete. Zadnje dejanje je uprizorjeno v baročnem blišču ljubljanske stolnice in škofijskega dvorca.

Nosilca osrednjih dveh pramenov, junak in njegov tekmeč, sta skupaj ali izmenoma skoraj ves čas enakovredno navzoča na prizoriščih, le izjemoma se morata umakniti drugim akterjem. Državniški in razbojniški pramen sta večidel prepletena z akcijo in nasprotno akcijo v glavnih dveh pramenih, osamosvojita se le na redkih mestih, kakor so državniški pogovori med Turjačani (7), cesarjev sprejem (9), razbojniški tabor pod Turjaškim gradom (10). Tik pred odločilnim preobratom se Kljukec s tovarišijo dokončno umakne iz fabule (12), v silovitem trčenju preostalih treh pramenov v 13. poglavju je nasprotno igre naposled konec. Ob sklepu novele sta na prizorišču le še oba moralno pozitivna pramena, junakova akcija je potrjena s cesarsko milostjo.

Že ob prostorskem gibanju delujočih oseb se je pokazala neka težnja, značilna tudi za celotno strukturo fabule: gibanje v eno samo smer, k enemu samemu cilju. Tako tudi notranji ustroj fabule teži k enemu samemu cilju, strnjen je v en sam lok, v katerem se kopičijo učinki in se stopnjuje napetost. Zato se zdi za strukturo Tavčarjeve novele ustrezna označba "vzponska struktura" (climactic structure), ki jo uporablja M. H. Cusac za celo skupino Scottovih romanov, zlasti krajših¹².

Fabula *Janeza Sonca* se začenja in medias res. Podobno kakor v *Italijanu* že prvo poglavje predstavi čas, kraj in sprožilni dogodek, v katerem je predstavljen zaljubljeni par in opredeljena stran, ki mu nasprotuje. Vendar Tavčarjev pripovedovalec ne začne ex abrupto kakor tisti v *Italijanu*, temveč izoblikuje t. i. "lijakasti začetek"

(Trichteranfang)¹³. Pripovedovalec najprej določi čas dogajanja in prikaže panoramo prizorišča: "V letih 1660 zadnje dneve meseca julija, mrgolelo je po ulicah ljubljanskih vse polno podeželskega plemstva." Nato preide na veledogodek, ki povzroča takšno vrvenje in daje fabuli zgodovinski okvir: cesarjev napovedani obisk v deželnem glavnem mestu. Od veledogodka se spusti h glavnemu dogodku na lokalni ravni: deželni zbor naj bi obravnaval "prevažno zadevo", dogodek, "kateri je v tistih časih z grozo in studom napolnjeval vse kranjsko plemstvo, gospodov prelatov ne izvzemši". Sledi ekspozicijska vrnitev k omenjemu škandalu; zorni kot, ki je dotlej odpiral pogled na ljubljansko mesto, se zoži in se upre v preddiverje kapucinske cerkve. V žarišču¹⁴ se prikažeta mladoporočenca, ki stopita iz cerkve pred radovedno množico. Ta prizor že vsebuje sprožilni element — stanovsko nesprejemljivo poroko, ki bo imela za mladi par daljnosežne posledice, pa tudi prvi, za zdaj le besedni junakov konflikt s predstavnikom nasprotnega tabora, z deželnim glavarjem, ki se sreča s svatovskim sprevodom. Načelno nasprotovanje kranjskega plemstva vitezovi poroki se udejani v 4. poglavju na seji deželnega zbora; odtlej je junak brez zaščite izpostavljen samovolji Turjačanov.

Junakov osebni zoprnik, nosilec nasprotne akcije, stopi na prizorišče v 3. poglavju; sem je torej nameščen določilni dogodek (defining event), junakov dvoboj z Jurijem Ljudevitom. Izzivalec je glasnik plemiške mladine, hkrati pa je tudi junakov tekmeč v ljubezni, gnan od prestopniške strasti do Ane Rozine. Izid dvoboja še podžge njegovo mržnjo do viteza Sonca, ki je na njegov izziv odgovoril z žalitvijo, ga premagal v spopadu in mu pri tem odsekal prst na roki. Za zmagovalca pa bi se zadeva lahko slabo končala, ko razkačeni plemiški podmladek navali nadenj, in samo nenadejani prihod deželnega glavarja prepreči, da ga ne pobijejo.

Napetostni lok, ki se vzpenja iz sprožilnega elementa prek določilnega dogodka, doseže eno od kritičnih točk v 6. poglavju z ugrabitvijo Ane Rozine. V tem vozlišču se v obeh opisanih modelih, v *Italijanu* in *Lepotici mesta Perth*, podobno tudi v *Hčeri mestnega sodnika*, pramen akcije razcepi v dva loka, ki sta prostorsko ločena, časovno pa vzporedna. Bralec odtlej izmenoma sledi prigodam junaka in junakinje, dokler se ne snideta v sklepnem poglavju; junak je za nekaj časa neprostovoljno umaknjen iz akcije. V *Janezu Soncu* je ohranjen značilni postopek iz gotskega izročila: ljubimec ob ugrabitvi izvoljenke podleže številčni premoči (ali zvijači) napadalcev, je potolčen, nezavesten, zvezan, torej nezmožen, da bi preprečil ugrabitev. Potem pa Tavčar izpelje fabulo drugače: ne junak, temveč junakinja je tista figura, ki jo pisatelj odstrani s prizorišča, pa ne le začasno, temveč prav do zadnjega poglavja; bralec jo prej zagleda le enkrat samkrat za bežen hip, ko se prikaže Vidu v grajski lini (11). Vsa dejavnost je prepuščena moškima protagonistoma. Medtem ko junakinja čemi zaprta v gradu, se lok vzpenja z junakovo potjo po njeni sledi in s poskusi reševanja, vzporedno pa tudi z ugrabiteljevim prizadevanjem, da bi prišel do plena. Istočasna akcija in nasprotna

akcija potekata na prizoriščih izmenično, dokler malo pred koncem ne treščita skupaj.

Izbira dogodkov, ki sestavljajo napetostni lok v *Janezu Soncu*, je za tovrstno fabulo običajna. Nenavadni, drzni, nevarni položaji in dejanja izvirajo iz standardnega repertoarja: dvoboj (z gotskim motivom odsekanega prsta), zaseda, ugrabitev, preobleka, vtihotapljenje v sovražni grad, jetništvo v skriti kamri, uboj, vratolomni pobeg itn. Tavčarjeva posebnost ni v izbiri motivov, temveč v načinu, kako je znane dogodke in položaje razvrstil v napetostni lok. Stopnjevanje je izpeljano tako, da so med senzacionalne dogodke vstavljeni zelo izraziti in razmeroma dolgi zadrževalni momenti, po vsakem izmed njih pa se dogajanje sunkovito zažene v kako novo nasilno dejanje. Tako npr. ekspoziciji (1) sledi intermezzo (2), ki za potek fabule sploh ni potreben: pogovor med Schönlebnom in njegovim mladim občudovalcem Valvasorjem se suče okrog nevtralnih tem, kakor so zgodovinopisje, alkimija, anagramatika. Takoj v naslednjem poglavju (3) pa nasilje prav izbruhne: izziv, žalitev, dvoboj — in za las manjka, pa bi mladostniška drhal viteza pobila do smrti. Ali: pred ugrabitev Ane Rozine je postavljeno celo poglavje dijaškega veseljačenja in Kljukčevih duhovitosti (5) in še prihod hrvaške konjenice skozi špalir strmečih Ljubljčanov (6). Ta metoda menjavanja retardacij s šoki nasilnih dogodkov daje potekanju fabule sunkovit ritem, v katerem se poganja stopničasto navzgor. V zadrževalnih momentih so praviloma zaposlene stranske figure: gostilničar Plavec, dijaki, rokomavhi, kaštelan Ručigaj, dijak Vid ali kar zbrana množica, medtem ko za nasilni pogon fabule skrbijo glavne osebe.

Isto metodo je pisatelj uporabil tudi za konstrukcijo manjših enot, tako zlasti v dveh analognih pivskih prizorih, ki sta nasilno pretrgana. Ta dva prizora sta prav zgled za postopek, s katerim pisatelj variira istovrstne položaje in jih hkrati stopnjuje; sodita pa med tiste značilne položaje, ki se začenjajo s "skoraj že, komaj še — tedajci pa ..." Janez Sonce skoraj že reši Ano Rozino, komaj še uide preganjalcem, Jurij Ljudevit je že skoraj na cilju svojih želja, ko pride do katastrofe. Oba prizora sta nameščena tik pred koncem, kjer se učinki že eksplozivno kopičijo. V 11. poglavju se vitez Sonce prikra-de v grad, preoblečen v prosjaškega meniha. Sledi pivska idila s kaštelanom Ručigajem, ki na dolgo in široko obuja vojaške spomine in naposled privoli, da gre domnevni menih tolažit jetnico. Že drži vitez v roki ključ do njenega zavora, medtem ko Ručigaj še razklada to in ono o svojih gospodarjih, posebno še o ministrovem bastardu — tedaj pa prav ta s tovarišema plane v sobo, in junak se za las še reši z vratolomnim spustom skozi okno, ranjen med vsesplošnim streljanjem.

Analogen položaj je variiran in stopnjevan v 13. poglavju: junaška trojica je razbila vrata v viteško dvorano, od tam drži skriven vhod v kamro z zaprto Ano Rozino. Častniki popivajo med portreti turjaških prednikov, streljajo v šipe na oknih in si pripovedujejo zgodbe o bojnih in erotičnih junaštvih. Glavno besedo ima Simonović: "Ko

sem s svojim praporom ležal še v Bihačgradu ...” Prav na njegov predlog obudijo enega od tamkajšnjih običajev in pijejo vino iz cevi nabitih samokresov. Tedaj pa se odpro vrata in prikaže se cesar s spremstvom — in od šoka se Juriju Ljudevitu sproži samokres.

Podobno kakor v Scottovem romanu ima tudi pri fabulativnem zasuku precejšen delež ironija usode. Cesar hoče Turjačane v zahvalo za imenitni sprejem posebej počastiti z obiskom na Turjaku, prav ta obisk pa razkrije njihove pregrehe in pokoplje ministrovega nepriznanega sina. Do tega zasuka pride ravno tedaj, ko se že zdi, da je junakova stvar izgubljena: Vid je ubit, Janez Sonce ranjen na begu, ugrabitelj pred vrati Ane Rozine.

Konec Tavčarjeve novele ima sorodno strukturo kakor model, ki ga je postavil gotski roman z Ann Radcliffe. Razplet je tudi tu dvostopenjski: razkritju pregrehe in kazni sledi povečanje kreposti. Povišanje preganjane nedolžnosti in zveste ljubezni je tudi tu uprizorjeno v velikem sklepnem prizoru, z dodatnim poudarkom, da plemstva ne daje le visoki rod. To “meščansko” misel izreče cesar, ko pred odhodom iz Ljubljane v znamenje posebne milosti sprejme mladi par vpričo zbrane plemiške gospode. Za zmago kreposti torej tudi tu poskrbi višja instanca, modri in pravični vladar, prav tako kazni tudi tu ni izvršila posvetna oblast, temveč je storilec umrl od svoje roke, ali, kakor nezgodo komentira cesar, od višje pravičnosti: “... sodnik, ki bode nekdaj sodil kralje in berače, odzvel mi je posel za ta slučaj.”

Janez Sonce je v Tavčarjevem opusu prej izjema kakor delo, ki bi kazalo značilni rokopis tega pisatelja; soroden mu je samo še roman *Izza kongresa*¹⁵. Novela je sicer postavljena v prepoznavno historično dobo in okolje, vendar se zgodovina v njej ne prikazuje z delovanjem družbenih, vojaških, verskih ali političnih silnic, temveč dveh čisto drugačnih vidikov: kot spektakel in kot avantura. Spektakularnega značaja je ravno veledogodek, okrog katerega se spleta fabula, tj. obredje ob cesarjevem sprejemu: slovesnosti, pozdravni govor, sprevod, vojaška parada, prapori, konji, orožje, kostumi, vzklíkajoča množica, topovski strelji in ognjemet. Fabulo namesto zgodovinskih premikov ali psiholoških motivov poganjajo junakove prigode in dvorne spletke. Vse te poteze kažejo, da gre prej za mušketirsko kakor za scottovsko pripoved, torej za sorodnost s priljubljeno obliko feljtonskega romana, za pustolovski roman v historičnem kostumu, katerega model je — prosto po Scottu — nadvse uspešno izdelal Alexandre Dumas oče. Značilno, da v njegovih *Treh mušketirjih* (1844) veledogodek, ki spodbuja mušketirska junaštva, ni obleganje trdnjave La Rochelle — to je odrinjeno na rob ob koncu romana — temveč dvorna spletkarja zaradi draguljev, s katero hoče Richelieu kompromitirati kraljico. Podobno kakor drugi Dumasov junak, grof Monte Christo (v istoimenskem romanu iz l. 1844-1845), tudi Janez Sonce uteleša meščanske vrednote, ni pa predstavnik kakega stanu, v katerem bi imel zaslobo; nasprotno, čisto sam stoji nasproti mogočnim, vplivnim, bogatim sovražnikom¹⁶. Vendar je Dumasov temeljni obrazec, ki so ga prevzeli skoraj vsi njegovi posnemovalci, v

Tavčarjevi obdelavi močno relativiran. Junak francoskega očeta zapovrstjo premaguje vse neslutene ovire in naposled zmaga zavoljo svoje lastne bistrumnosti, drznosti, poguma, nekaj tudi zavoljo bogastva, ki mu je padlo v naročje. Tavčarjevega viteza zaljšajo prav vse našteje vrline, v poštenem boju je nepremagljiv, vendar vedno znova — kar trikrat — podleže številčni premoči napadalcev. Samo naključje in pesniška pravičnost poskrbita za to, da vse nevarnosti in poraze prebije bolj ali manj živ in cel, za njegovo pravico pa mora na koncu poskrbeti višja sila v osebi samega vladarja.

Pisatelj torej v *Janezu Soncu* ni tematiziral katere od globljih historičnih razsežnosti baročne dobe na Slovenskem, vendar je skušal zgodovino svojim bralcem na neki način osmisлити. To je naredil v načinu, ki je bil zelo v modi v takratnem nemškem historičnem pripovedništvu: z aktualističnimi poudarki in z digresijami, ki so največkrat satirične, posmehljive ali kako drugače kritične do sočasne družbe, in z iskanjem vzporednic s sodobnimi razmerami. Že sam veledogodek je aluzija na nedavni obisk cesarja Franca Jožefa v Ljubljani (1883). Levji del aktualizacije pa je pisatelj naložil pripovedovalcu, ki je sicer vsepričujoč, vendar močno oddaljen od oseb in dogodkov, ali bolje, vzvišen nad njimi; še najbolj bi zanj ustrezala označba ironični pripovedovalec. Njegova pripoved teče v tonu uglajenega, omikanega, liberalno mislečega meščanskega izobraženca tistega časa. Njegova ironija rada oplazi aristokratsko ošabnost in stremušvo, ošvrkne poniglavo mestno gospodo, daleč največ bodic pa je namenjenih nemštvu, ki se šopiri po naši deželi in jo izkorišča ("ponosne obitelji, ki so nekdaj izsesavale Kranjsko"). Mimogrede si privošči tudi naivno in koristoljubno pobožnost (Ana Rozina gladko nasede Kljukčevemu svetohlinstvu, Lobkovic v duhu že postavlja kapelico v zahvalo Materi božji, ki naj bi mu pomagala spodnesti tekmeča). Celu vzvišeni cesarjevi osebi ni čisto prizaneseno: pripovedovalčevemu očesu ne uide, da tudi čednostni mladi vladar ni povsem neobčutljiv za ženske čare Ane Rozine¹⁷.

Pripovedovalčeva ironija se razžiivi tudi ob primerjanju sočasne ljubljanske gospode z nekdanjo, in tu si je v svoj namen izposodil celo prikupni mladi par. Ilustrativen je zlasti prizor ob Dolenjski cesti, ko se Ana Rozina ob Kljukčevem hinavskem besedičenju pokaže kot bitje zelo kratke pameti, mož pa si ji očitno ne upa ugovarjati. "Rožnata soproga", ki se zdi posebljena krotkost in vdanost, očitno zlahka ovije moža okrog prsta; nič drugače kakor dandanašnje gospe, pripominja pripovedovalec. Nespametna želja, da gresta pred mestna vrata, se je porodila prav v njeni glavi. Janez Sonce pa se spet pred nevedno lepotico lahko šopiri s svojo učenostjo, tako da ga strme poslušajo in še bolj občudujejo. Idealni mladi par je tako z neke vrste potujitvenimi učinki postavljen pred bralca, kakor bi srečal sodobna malomeščanska zakonca.

V kontekst ironizacije in potujevanja sodi tudi pisateljevo ravnanje s sporočenimi konvencijami, naj je že to scenografija ali pripovedni vzorci. Medtem ko je Scott na tleh domače dežele poustvaril slikovito grozljivost gotske kuliserije kakor v *Lepotici mesta Perth*, ali dal

gradovom poseben čar z odmikom v davno preteklost kakor v *Ivanhoeju*, je v *Janezu Soncu* gotsko prizorišče razvrednoteno. Turjaški grad ima sicer vse potrebne sestavine: dvorano z galerijo prednikov, klasično gotsko ječo, ki se odpira na vzmet, skrito pod enim od portretov, ozko lino, zastrto z drevesnimi vejami; in v gradu je zaprta ugrabljen junakinja. Podobno je v falklandskem gradu ujeta lepota, kot vaba v pasti za lahkoživega princa. Zle slutnje pa se zbuja že ob prinčevem prihodu: iz mračnega gozda se v luninem soju prikaže grad kot grozeča črna gmota, iz katere štrli črn stolp. Demontaža grozljivosti v Tavčarjevi noveli je očitna: Lutrova kamra, v kateri je zaprta junakinja, ni povezana s kako mračno skrivnostjo iz preteklosti, temveč z zabavno anekdoto o velikem reformatorju, ki je tam veseljačil s hudičem. Junak pride v grad pri belem dnevu, tako da se vidi zanemarjenost mogočne stavbe, ki je prepuščena v upravljanje zapitemu kaštelanu: obrambni jarek je izsušen, strehe puščajo, v topovskih ceveh gnezdiyo vrabci, vse je v prahu in pajčevinah. Prav ta vsesplošna nemarnost malo pozneje obvaruje junaka pri begu skozi okno: ne polomi se zato, ker pristane na kupu smeti.

Podobno je pisatelj tudi nekatere sporočene pripovedne vzorce uporabil in kombiniral neobvezno, kakor da jih ne jemlje čisto zares. Tako rabo mu omogoča nepsihološka zasnova novele, ki za dejanja junakov in njihovih sodelavcev ne zahteva globlje motivacije in tudi od bralcev ne terja pretresenosti ob hudih dogodkih, kakršen je npr. Vidova smrt. Zgled za pisateljevo potujevalno metodo je npr. raba obrazca, kakršnega si je Maturin za *Melmotha Popotnika* izposodil iz Goethejevega *Fausta*, najde pa se tudi pri Byronu in drugih romantiki: mračni, s krivdo obteženi junak zahrepeni po odrešitvi, utelešeni v liku svetle ženske. Tavčar je ta obrazec dodelil "nepravemu" junaku, namreč Juriju Ljudevitu, ki v duši nima globin in prepadov kakor faustovski in byronski junaki, ampak je samo površen, malopriden ženskar in pretepač. Juriju Ljudevitu se v sanjah prikaže prelep ženski obraz, in to žensko svojih sanj potem zagleda v cerkvi, kakor se to dogaja mladeničem v gotskih romanih. Jurij Ljudevit za hip verjame, da mu jo pošiljajo nebesa, in kakor razklada zagovednemu robavsu Aricagu, prav malo manjka, pa bi se spreobrnil. Seveda se takoj, ko izve, da je lepota že žena drugega, začne ukvarjati z naklepi, kako bi si jo prilastil. — Jurij Ljudevit tudi nima osebne zgodovine, kakršna po konvenciji pripada zunaj zakona rojenim junakom v fabuli s tem obrazcem; zato fabula ostane brez skrivnosti in brez uvodne zgodbe.

Podobno so izpraznjeni ali okrnjeni še nekateri drugi obrazci, ki se v literarnem izročilu pojavljajo kot sestavni deli tovrstne fabule. Tako npr. v *Janezu Soncu* ni tematizirano razmerje oče — hči, ki je sicer eden nosilnih motivov v sporočenem vzorcu. Še več, junakinjin oče se kot lik v noveli sploh ne prikaže, namesto tega sta navedena le dva najnujnejša podatka o njem, ki sta za fabulo funkcionalna: njegov neugledni poklic povzroča težave ob hčerini imenitni poroki, njegovo bogastvo pa očitno zbuja privoščljivost in zato nesolidarnost med someščani. Ker torej očetovega lika v fabuli ni, manjka tudi eden

nepogrešljivih prizorov, ko si oče ob hčerini ugrabitvi ruva lase s častitljive glave in si obupano, a neuspešno prizadeva za njeno rešitev. Manjka pa še eden od dramatičnih vrhuncev iz fabule tega tipa: srečanje ugrabljene junakinje iz oči v oči z ugrabiteljem in besedni spopad, v katerem je preganjana nedolžnost moralno in verbalno v premoči. Scott je tak krizni položaj (vojvoda Rothsay – Catharine) zelo učinkovito uvrstil tik pred tragični vrhunec v *Lepotici mesta Perth*, v *Ivanhoeju* pa ga je celo podvojil (Rebeka – templarski vitez Bois-Guilbert). Tavčar te možnosti ni izrabil, čeprav ugrabitelja samo še vrata ločijo od ugrabljenke. Od začetnega prizora v cerkvi se torej Ana Rozina in Jurij Ljudevit očitno ne srečata več. Ana Rozina niti ne ve, na čigav ukaz so jo ugrabili, tako da tudi razmerje negativni junak — preganjana nedolžnost ostaja netematizirano.

Kakor bralec razen skopega podatka o poklicu in premožnosti junakinjinega očeta ne izve nič o njeni družini ali domačem okolju, tako prihaja tudi junak iz praznega prostora; očitno nima sorodnikov, ki bi ga ovirali ob neprimerni ženitvi — ali pa se zavzeli zanj, ko se mu godi krivica. V noveli tudi sicer ni niti prizorov iz domačega življenja niti pogledov v vsakdanost plemiške ali meščanske hiše, nič od tistega verizma, ki se je s Scottom razširil v nekaterih vejah historičnega romana. Edini pogled v Sončevo hišo, ki se bralcu ponudi po ugrabitvi gospodarice, kajpada nima nič opraviti z verističnim prikazom tedanje resničnosti, ampak je le ena izmed potujitvenih šal¹⁸. Pač pa je v Tavčarjevi noveli z očitnim užitek prikazano neko drugo okolje, ki ga je že Scott slikal pogosto in z veseljem: notranjščina gostilne s kakim ljudskim originalom ter razbojniški tabor z ustrezno folkloro in humorjem.

V fabuli *Janeza Sonca* je torej pisatelj spretno in duhovito uporabil mnoge pripovedne vzorce in tehnične postopke, katerih izvir je mogoče zaslediti v gotskem romanu že pred Scottom. Od Scottovega modela se Tavčarjeva novela izrazito razlikuje v tem, da se ne trudi z verističnim oživljanjem preteklosti in tudi ne z razkrivanjem gibal v toku zgodovine. Zgodovina je uprizorjena kot preplet avanture ter intrige v historičnem kostumu in dekoru, in to z vsem bliščem in slikovitostjo. Prej kakor scottovska je torej *Janez Sonce* dumasovska zgodba, potujena s pripovedovalčevo ironijo in posodobljena z aktualističnimi poudarki.

2. "Rokovnjači": moderniziran scottovski roman

Rokovnjači s podnaslovom *historičen roman* so izhajali v "Ljubljanskem zvonu" l. 1881; prvih 11 poglavij je napisal Josip Jurčič, poglavja od 12 do 24 pa Janko Kersnik po ohranjenih Jurčičevih zapisih. Za tedanje razmere v naši literaturi so *Rokovnjači* obsežno besedilo, število poglavij, 24 jih je, pa se natanko ujema s povprečjem, ki ga je M. H. Cusac statistično ugotovila za Scottove krajše romane¹⁹. Ob neobremenjenem branju se zdi, da poteka Kersnikovo nadaljevanje brez vidnih šivov v tkanju fabule, vendar se nekateri ob natančni razčlenitvi le pokažejo²⁰. Za pričujoče razpravljanje bodo relevantne

predvsem tiste morebitne neskladnosti, ki posegajo v konstrukcijo fabule, zlasti ob včlenitvi retrospektive v tekoče dogajanje.

Poglavja so vpeljana z epigrafi v verzih in prozi, poleg teh že tradicionalnih nadpisov pa je v duhu časa prodrla tudi težnja po znanstveniškem dokumentiranju ter overjanju historične pripovedi. Tako sta med nadpisi tudi odlomka iz virov, na katere sta se opirala avtorja *Rokovnjačev*, tj. na Dimitzevo *Zgodovino Kranjske* in na poročilo vodiškega kaplana Ignacija Valenčiča deželnim stanovom. Kaže, da je o izbiri odločal tudi poklic obeh avtorjev: časnikar Jurčič je uporabil kot moto časopisna poročila iz "Novic" in "Télégraphe officiel", pravnik Kersnik pa ustrezeni člen iz kazenskega zakonika. Sicer pa sta oba segla po ljudski pesmi (skupno 5 primerkov) ter po domači in tuji klasiki. Jurčič navaja Levstikove, Prešernove in Vilharjeve verze, od tujih pesnikov Byrona, Kersnik od domačih samo Borisa Mirana (J. Stritarja), a tega trikrat, od tujih Shakespeara, Bodenstedta, Heineja in danes že pozabljenega A. Strodtmanna. Za prozne citate sta si vsak po enkrat izposodila W. Irvinga, Kersnik pa še Gotthelfa in G. Sand.

Rokovnjači pripadajo drugemu snovno-motivnemu krogu kakor doslej obravnavana besedila, namreč krogu, osredinjenemu ob liku "plemenitega razbojnika" oz. "plemenitega izobčenca"²¹. Ta lik v angleškem gotskem romanu ni bil avtohton, razbojniki so tu izrazito neplemeniti; pojavi se šele kot uvoz iz nemškega grozljivega romana²². Vplivi pa so potekali tudi v nasprotno smer in viharški, nato romantični razbojniki v Nemčiji so prevzeli več značilnih potez negativnega junaka iz gotskega romana. Lik plemenitega razbojnika uteleša romantično nostalgijo po osebnem junaštvu, pa tudi uporniški individualizem, naj je že to uporništvo družbeno, etično ali metafizično. Socialna konotacija tega lika je že od začetka zelo izrazita; junaka je namreč pognala na kriva pota krivična družba. Prav zaradi kritičnega razmerja do socialnih vprašanj je ta lik preživel še daleč v 19. stoletje, in ne le v trivialni literaturi; moderniziran kot obtožba sprevržene justice se najde npr. v delu Bulwer-Lyttona.

Okrog plemenitega razbojnika se je sčasoma nabralo velikansko literarno izročilo, zato ne preseneča, da je naša literarna zgodovina odkrila kar nekaj verjetnih, celo oprijemljivih tujih zgledov; ti segajo od Schillerja, Nodiera, Byrona in Puškina do Irvinga, Spindlerja, Gerstäckerja in Pitavala²³. Že tako dolgi seznam bi se dal najbrž še dopolniti s kakim delom Hugoja, Bulwer-Lyttona in morda še koga, predvsem pa Walterja Scotta. V Scottovem delu je razpon tega lika v posamezne različice zelo širok, od razbojnika iz ljudskih balad Robina Hooda (Locksley v *Ivanhoeju*) do političnega zarotnika Redgauntleta in Roba Roya iz zatiranega klana McGregor, ki je oboje v eni osebi, pa do mladega plemiča Stauntona, ki ga nebrzdane strasti zanesejo najprej med tihotapce, nato pa na čelo vstaje v Edinburghu (*Srce Midlothiana*). In naposled je tu še morski ropar Clement Cleveland, ki poveljuje dvema fregatama in se zato zdi arhaični, od sveta odmaknjeni družbi na Shetlandskih otokih po svoje kar imeniten (*Pirat*).

Če se *Pirat* oklesti na golo fabulativno ogrodje, tj. če se odmisli pokrajinska podoba Shetlandskih otokov, tamkajšnji starosvetni način življenja na začetku 18. stoletja ter bogato folklorno in mitološko izročilo, se izluščijo naslednje fabulativne prvine, ki so vzporedne (podobno okleščeni) *Rokovnjačem*: neznana si polbrata, od katerih je starejši razbojnik, mlajši pa meščansko spodoben mladenič; med seboj se izmenoma privlačita in odbijata; skrivnostna preteklost starejšega polbrata; vsak od njiju ima svojo izvoljenko; mlajši brat v imenu postave prime starejšega ravno tedaj, ko se na begu še enkrat snide z dekletom; razbojnik opere svojo čast, ko pade v boju kot vojak svoje države, mlajši pa pristane v družinski idili in gmotni blaginji; razbojnikova nevesta dočaka veliko starost, vendar ostane zvesta spominu padlega.

Iz navedenega je razvidno, kako se je od poznega 18. stoletja v skupnem skladu pripovednih vzorcev, motivov in likov nakopičilo velikansko gradivo, iz katerega so zajemali tako znameniti kakor tudi trivialni avtorji. Ker se je ta linija, katere vrh sodi v viharništvo in romantiko, ob nastanku *Rokovnjačev* že iztekala, sta imela Jurčič in Kersnik na izbiro tako rekoč celotno dotedanjo ponudbo gradiva. Vsekakor za pričujočo analizo ni pomembno vprašanje, od katerega tujega avtorja sta morda prevzela to ali ono, temveč vprašanje, katere so tiste prvine razbojniškega motivnega kroga, ki sta jih pisatelja *Rokovnjačev* izbrala, in kako sta jih uporabila pri sestavljanju svoje fabule.

1) Med značilnimi prvinami je pač na prvem mestu lik razbojnika ali izobčenca, ki jemlje bogatim in daje revnim, je žrtev krivične družbe in upornik zoper njo. Pogosto je poglavar trumi zvestih privržencev, ki so pripravljeni iti z njim čez drn in strn. Njegovo preteklost zastira skrivnost, naj bo že to skrivnost njegove identitete, krivice, ki mu je bila prizadejana, ali morda lastne krivde. V boju je divji in pogumen, vendar v bistvu mehkega srca. Eden najbolj slovečih prototipov, Schillerjev Karl Moor (*Razbojniki*, 1781), je trepet tiranov, zato pa dobitnik sirot in revnih študentov, strahovit bojevnik, vendar nežen ljubimec, ki v prostem času igra na lutnjo in občuduje naravo. Plemeniti razbojnik dostikrat živi dvojno življenje pod dvema imenoma (med svojimi pajdaši je neredko celo maskiran): kot razbojniški poglavar in kot spodoben meščan ali plemič. Znana zgleda sta npr. Nodierov Jean Sbogar iz istoimenskega romana (1818) in Kelly iz Gerstäckerjevega pustolovskega romana *Rečni pirati z Misisipija* (*Die Flusspiraten des Mississippi*, 1848).

Nande oz. Ferdinand pl. Basaj, junak *Rokovnjačev*, združuje vse navedene lastnosti plemenitega razbojnika, vendar ne vsch enako izrazito. Predvsem je pri njem že močno uplahljen zanos romantičnega uporništva²⁴. Nande ni politični preganjanec kakor Redgauntlet, tudi ne žrtev krivičnih postav kakor Rob Roy ali fevdalne samopašnosti kakor Kleistov Michael Kohlhaas (iz istoimenske novele, 1818) ali viharški upornik zoper tirane nasploh kakor Karl Moor. Nande je predvsem žrtev čisto osebne hudobije, precej pa tudi vojnih razmer, v katerih postane vojni ubežnik. Brez romantične avreole je tudi

njegova rokovnjaška tovarišija; to ni družba zvestih privržencev kakega Robina Hooda, temveč surova tolpa, ki v kritičnem položaju ne pozna lojalnosti. Priljubljeni kliše razbojnika, ki jemlje bogatim in daje siromakom, ostaja v *Rokovnjačih* na čisto deklarativni ravni²⁵; rokovnjači ropajo povsod, kjer je kaj vzeti, in nikomur nič ne dajo. — Nande pa ima dva stalna atributa plemenitega razbojnika: skrivnostno preteklost in dvojno identiteto. V civilu se izdaja za štajerskega trgovca Nandeta, med rokovnjači pa je z brado in lasuljo maskiran v poglavarja Gropa.

2) Motiv sovražnih si bratov, eden silno priljubljenih gotskih obrazcev²⁶, je pogosten v motivnem krogu plemenitega razbojnika, tako tudi pri Schillerju. Navadno izvira mržnja med bratoma iz istih razlogov kakor v gotskem romanu, iz uzurpacije imena in posesti ali iz rivalstva v ljubezni. Tudi v *Rokovnjačih* sta v konflikt vpletena Nande in njegov mlajši polbrat Štefan Poljak, vendar ju pri tem ne žene osebna mržnja; na nasprotna bregova so ju naplavile okoliščine. Poljak zastopa red in postavo, zato preganja rokovnjače, ki jim poveljuje njegov neznani brat²⁷. Polbrata v *Rokovnjačih* torej nista gotska ali schillerjevska dvojica idealnega mladeniča in njegovega nizkotnega, nevoščljivega, ljubosumnega tekmeča, temveč prej scottovski par svetle moške figure in njene temnejše sence. Taka dvojica meščansko spodobnega mladeniča in romantičnega bandita ali upornika gre v vedno novih različicah skozi Scottove romane²⁸. Vlogo junakovega resničnega sovražnika v *Rokovnjačih* odigra lažni prijatelj Brnjač²⁹.

3) "Zgodba snidenja in prepoznanja" (reunion plot), tj. zgodba razkropljenih in na koncu vnovič združenih sorodnikov, je že od poznoantičnega romana naprej eden najbolj priljubljenih obrazcev. V gotskem romanu je imel veliko vlogo, njegova popularnost pa je s socialno obarvanostjo doživela v 19. stoletju nov vzpon. V *Rokovnjačih* se po dolgih letih in v nadvse dramatičnih okoliščinah srečata in prepoznata Nande in Štefan.

4) "Roman maščevanja"³⁰ (v gotskem romanu je ta vzorec še določneje opredeljen kot "usodno maščevanje" — fatal revenge) je skoraj nepogrešljiva sestavina zgodbe o plemenitem razbojniku, ki je po tuji krivdi postal to, kar je. Neredko zato vidi v maščevanju pravo poslanstvo in si sam kroji pravico, ki mu jo krivične postave odrekajo. Tako tudi Nande postavi ujetega Brnjača pred nekakšen rokovnjaški tribunal in mu sodi. — Roman maščevanja — podobno kakor zgodba snidenja in prepoznanja — terja dve časovni ravni in uvodno zgodbo že v gotskem romanu; po tej konvenciji se je ravnalo tudi poznejše pripovedništvo z *Rokovnjači* vred.

5) Ljubezenska zgodba ni nujna, je pa zelo pogostna sestavina razbojniške fabule. Plemenitega razbojnika odlikuje, zlasti od byronskega junaka naprej, "ena vrlina" med "tisočeri hudodelstvi": je rahločuten, udvorljiv in zvest ljubimec. Neredko se zaljubi v dekle z nasprotnega brega, tj. iz urejene družbe, in pri tem tudi sam zahrepeni po vrnitvi v pošteno življenje. Tako se zgodi tudi Nandetu, ki povsem ustreza predstavi o rahločutnem ljubimcu: zagleda se v

kmečko dekle in zasnuje utopičen, prav rousseaujevski načrt, da bi se oženil in obdeloval zemljo, čeprav tega kot gosposki človek sploh ni vajen. Ena od sestavin ljubezenske zgodbe v *Rokovnjačih* je tudi klasični obrazec dekletovega pobega od doma. Zaplet z dekletovim bratom, ki mrzi sestrinega ženina, kot romaneskni motiv ni tako vsesplošno razširjen, čeprav ima dolgo literarno izročilo³¹.

Fabula *Rokovnjačev* je v celoti izmišljena, sestavljena iz pravkar opisanih obrazcev, postavljena pa je v natanko določeno zgodovinsko obdobje, v čas Ilirskih provinc³². Glavne in stranske osebe so prav tako avtorsko delo, čeprav je veliko imen prevzetih iz virov. Velike zgodovinske osebnosti v fabuli ne nastopajo, omembe njihovih imen, npr. Napoleona in Marmonta, imajo edinole nalogo, da oznamujejo dobo. Neznatno vlogo v fabuli imata tedanji glavni intendant v Ljubljani Baselli in njegov tajnik Paris, Boissac in Vernazz sta resnični imeni dveh častnikov. Fabula tudi ni kristalizirana okrog kakega historičnega veledogodka v scottovskem pomenu besede; rop francoske blagajne je sicer res za rokovnjaško tolpo vrhunski dosežek, ni pa dejanje, ki bi, recimo, zasukalo usodo dežele.

Kronotop *Rokovnjačev* je časovno in geografsko natanko opredeljen. Roman se začne 1. 1810 zadnje dni junija, ko je v Kamniku semenj, veliki rop je 3. julija, drugi dogodki z veliko naglico sledijo 10 dni pozneje. Glavnina fabule zajema torej le nekaj tednov, epilog pa ločujeta od nje dva večja časovna presledka. Prizorišče je Kamnik s širšo okolico, raztegne pa se še do Zagorja skozi Črni graben pod Trojanami. Vsa ta prizorišča so scenično prikazana, medtem ko se brez opisov, le z nekaj skopimi poročili prostor romana širi še do Ljubljane, kjer sedi francoska vlada, pa tudi vojaško sodišče; polbrata sta preživela mladost v Brežicah, Štefan (in verjetno tudi Nande) je študiral na Dunaju, Nande je služboval v Celju, s Polonico pobegneta v bližino Gradca, na koncu pade na ruski fronti.

Kronotop *Rokovnjačev* se od vseh doslej opisanih zglede loči po neki bistveni značilnosti: čas dogajanja je nedavna preteklost. Od 1. 1810 pa do objave romana je preteklo komaj dobrih 70 let, medtem ko je bil *Janez Sonce* postavljen za 220 let nazaj. Jurčič se je v tem pogledu odločil za tisto koncepcijo zgodovinskega romana, ki jo je zasnoval Scott z nekaterimi izmed svojih najbolj tipičnih del; v *Waverleyu* je to izbiro poudaril tudi v podnaslovu *Zgodilo se je pred šestdesetimi leti*³³. Taka izbira pomeni odločitev za veristično slikanje neke dobe, pomaknjene za kaki dve generaciji nazaj. Priče po vsej verjetnosti še niso pomrle, zato je tudi spomin na dogodke še živ, pripovedovalcu so dostopni tako rekoč iz prve roke. Hkrati je to odločitev za prikaz vsakdanjega in družinskega življenja, ki se tudi po preteku nekaj desetletij še da verodostojno rekonstruirati, vse drugače kakor v romanih, postavljenih v davni srednji vek kakor *Ivanhoe*. —

Avtorjema *Rokovnjačev* je bilo poleg morebitnih pričevanj na voljo že tudi časopisje tistega časa, zato so njune pretenzije na verodostojnost v prikazovanju dogodkov in razmer toliko večje. V primeri z *Janezom Soncem*, kjer je gradivo iz virov večidel predelano v "uprizoritev", tako npr. cesarjev sprejem, imajo *Rokovnjači* obsežne

pojasnjevalne pasaže, ki v obliki poročil dajejo bralcu vse potrebne podatke³⁴.

Rokovnjači se godijo v času, ki je bil za slovenske dežele v več pogledih, tudi v kulturnem in narodnostnem, izredno pomemben, vendar se roman z osrednjimi vprašanji te dobe ne ukvarja. Zorni kot romana zajema en sam izsek tedanjega dogajanja, in sicer pojav, ki je bil stranski produkt nemirnih, od vojskovanja razrvanih časov, pojav organiziranega kriminala. V takih združbah so se zbirali vojaški ubežniki, kakršen je tudi junak romana, obubožani kmetje in druge propadle eksistence. Ne Jurčiča ne Kersnika pa socialne korenine tega pojava niso zanimale³⁵. Idejne in družbene razsežnosti tedanjega časa se zarisujejo le na robovih, najbolj jasno pač v opredeljenosti slovenskega prebivalstva do francoske zasedbene oblasti. Ta opredelitev je pri meščanskih izobražencih zelo drugačna kakor pri kmečkem ljudstvu. Za Francoze, "kateri so bili razklicali ... 'égalité', enakost vseh stanov in svobodni razvoj individua", se z mladostno ognjevitostjo navdušuje Štefan Poljak, čeprav je njegov delodajalec grof Hohenwart "revolucijo sovražec aristokrat". Egalitarnim idejam francoske revolucije sta naklonjena tudi starejša Poljakova prijatelja, sodnik Janez Gavrič in brdski graščak dr. Janez Burger. Nasprotno pa preprosto ljudstvo Francozov ne mara; pozitivnih učinkov nove ureditve še ne občuti, toliko bolj pa zvišane davke, kontribucije, rekvizicije in druga bremena, ki mu jih nalaga zasedbena oblast³⁶. Ljudstvo je pravzaprav zadovoljno, ko se vrne Avstrija; pod Avstrijo si spet opomorejo rokovnjači, ki sta jih bili francosko vojaštvo in žandarmerija že skoraj zatrli.

V tako zgodovinsko optiko je torej postavljena fabula *Rokovnjačev*, v kateri obilje tedanje stvarnosti prekriva stare pripovedne vzorce, ki sestavljajo dogajalno shemo. Pri razčlenitvi se v fabuli romana pokažejo naslednje plasti: dve časovni ravni, dva pripovedna pramena in dva napetostna loka.

Časovna shema *Rokovnjačev* sledi konstrukciji, znani že iz gotskega romana: kronološki potek zgodbe je mestoma pretrgan z retrospektivo, ki postopoma prenika na dan in usodno učinkuje na razplet fabule. Po utečeni konvenciji se v preteklosti skriva ključ za rešitev dveh ugank: prva je junakova identiteta, druga pa vprašanje, zakaj je po naravi plemeniti junak zašel na kriva pota. Skladno s tradicijo teh dveh vzorcev se spotoma razkrijejo tudi sorodstvena razmerja. Rokovnjaški poglavar Gropa je v resnici Ferdinand, edinec zgodaj umrlega generala pl. Basaja. Mati se je vnovič poročila z inženirjem Poljakom in v drugem zakonu rodila Štefana, Ferdinandovega osem let mlajšega brata. Ferdinandu je obetavno meščansko eksistenco, ki jo je začel kot inženir v Celju, uničil lažni prijatelj Brnjač. Podtaknil mu je večjo vsoto denarja, ki si jo je bil v ta namen izposodil, ga obdolžil tatvine in medtem ko je bil Ferdinand v zaporu, zapeljal njegovo revno zaročenko. Ker je država potrebovala vojake, so Ferdinanda brez procesa vtaknili v vojaško suknjo, njegov predstojnik pa je postal ravno nadlajtnant Brnjač; ta ga je tako šikaniral, da je Ferdinand pobegnil in zašel med rokovnjače. Splet

dogodkov iz preteklosti odteje neizprosno določa junakovo usodo.

Uvodna zgodba opravlja torej svojo tradicionalno nalogo gibala sedanjih dogodkov in spodbudnice napetosti, ne sledi pa kakemu izmed običajnih obrazcev, kakor so uzurpacija, nepojasnen umor, usodna prerokba ipd. Namesto tega je Kersnik izbral t. i. postromantični vzorec, ki je bil v našem tedanjem meščanskem pripovedništvu silno priljubljen. Uvodna zgodba v *Rokovnjačih* je v celoti Kersnikovo delo in je tudi precej drugačna od Jurčičeve zamisli³⁷.

Uvodna zgodba *Rokovnjačev* se od gotske ali scottovske loči še v enem pogledu. Tradicionalna retrospektiva je pokopana globoko v preteklosti, zato praviloma zajema dve generaciji iste družine: otroci v sedanji zgodbi nosijo posledice dejanj, ki so jih v uvodni zgodbi zagrešili njihovi starši. V *Rokovnjačih* pa je razmik med časovnima ravnema sorazmerno kratek, samo 10 let; v sedanji zgodbi nastopajo vsi udeleženci uvodne zgodbe razen zapeljane zaročenke, ki je z otrokom vred umrla na porodu. Njen oče, nižji uradnik Rakovec, je zdaj pod imenom Janez Rak grajski pisar na Brdu in skrivni obveščevalec rokovnjačev. Vnovič ovdovela gospa Poljak živi na svojem posestvu blizu Brežic in neomajno verjame v Nandetovo nedolžnost. V glavnih vlogah pa si stojijo nasproti trije mladi možje, ki so si stari znanci iz preteklosti: rokovnjaški poglavar Gropa, njegov polbrat Štefan, zdaj že dve leti oskrbnik na gradu Kolovcu, katerega lastnik se je bil umaknil pred Francozi, in naposled Brnjač, ki je bil iz avstrijske vojske prestopil v francosko, si po francosil tudi ime v Vernazz in postal celo Marmontov tolmač.

Uvodna zgodba je včlenjena v sedanjo po že preskušeni postopkih; najprej z namigi in omembami, nato z delnimi razkritji in nazadnje s tremi večjimi bloki, ki zaokrožajo celoto. Vdiranje preteklosti v sedanjost pa ne poteka s stopnjevanjem, za kakršno je klasičen zgled *Italijan*, temveč je celotna uvodna zgodba nameščena v drugo polovico romana in zgoščena približno v sredini, med 14. in 18. poglavjem, dokončno pa se razplete v 22. poglavju. Če odštejemo edini namig na preteklost v Jurčičevem besedilu, Nandetovo omembo krivic, ki so mu bile prizadejane (8), se zastor s preteklosti začne odstirati šele v 13. poglavju, torej takoj potem, ko je pisanje nadaljeval Kersnik. V tem poglavju pobegli Rakovec Gropa obvesti, da v spremstvu francoske blagajne potuje oseba, ki bo za pl. Basaja "jako zanimiva": Vernazz, nekdanji nadlajtnant Brnjač. Iz Grogove silovite reakcije lahko bralec vidi, da poglavar smrtno sovraži Brnjača, ki je na tem mestu prvikrat omenjen. Prav tako se tu prvikrat imenuje Gropa/Nande s pravim priimkom.

Ključni in delna razkritja se odtod naprej naglo gostijo, tako že v naslednjem, 14. poglavju ob Brnjačevem prerekanju z gostilničarjem Medvedom zavoljo 500 kron, izposojenih že pred leti. Sodnikova hči Rezika iz omembe v pismu svoje prihodnje tašče, gospe Poljak, izve za Štefanovega polbrata (15). Štefan je namreč brata zaročenki zamolčal, ker lastnega razočaranja in družinske sramote v vseh teh letih še ni prebolel. Preteklost se od te točke naprej razkriva po dveh

tirih: na dan prihaja Brnjačevo zlo dejanje, po drugem tiru pa Štefanovo sorodstvo z razbojnikom. Do kraja pa se vse razodene v treh večjih pripovedih. Dve od teh sta prepuščeni junaku samemu in postavljeni v dva vrhunca fabule. V teh dveh kriznih položajih se uvodna zgodba izteče v dva sporočena obrazca: v roman maščevanja in v zgodbo snidenja in prepoznanja. Gropa pred rokovnjaškim zborom obtoži ujetega Brnjača za staro hudodelstvo, nato ga po najkrajšem postopku obsodijo in obesijo (18). Druga Nandetova pripoved pa sledi v dramatičnem položaju, ko se sam kot ujetnik po dolgih letih sreča s polbratom. Tu ne pride na dan kaj dosti več neznanih dejstev, temveč gre prej za osebno osvetlitev že znanih; Nande s svojo izpovedjo prepriča brata, da so ga obtožili in zaprli po nedolžnem. Med tema dvema Nandetovima prikazoma nekdanjih dogodkov se odpre še en pogled v preteklost, ki oriše Nandetov rod in mladost do aretacije, do koder sega vednost Nandetove matere. Ta odsek uvodne zgodbe namreč pripoveduje gospa Poljakova svoji snahi Reziki.

Uvodna zgodba v *Rokovnjačih* torej ne doseže najvišje točke v kakem spektakularnem prizoru, ki bi združil vse drobce preteklosti v celoto, temveč se cepi v dva vrhunca, kjer je ista zgodba prirejena različnim poslušalcem, enkrat razbojniškimi tovarišem, drugič vnovič najdenemu bratu. Razjasnitev preteklosti ne prinese katarze in katastrofe, tudi ne rešitve. Glavnega storilca res zadene maščevanje, res tudi junaka srečanje z bratom reši gotove smrtne obsodbe, vendar je rešitev le začasna. Nande ostane jetnik preteklosti kljub prizadevanju, da bi ji ubežal: za Francoze je razbojnik, za Avstrijce dezerter, zato mu ne preostane nič drugega kakor vstop v Napoleonovo armado.

Sedanjo zgodbo v *Rokovnjačih* spletata dva široka pramena, vsak povezuje cel snop različnih niti. Poleg glavnih oseb namreč nastopa v romanu razmeroma veliko stranskih, pa tudi čisto epizodnih figur. Pramen sta postavljena v razmerje akcije in nasprotne akcije, vendar nasprotna tabora nista opredeljena stanovsko kakor v *Lepotici mesta Perth* ali *Hčeri mestnega sodnika*, temveč gre za spopad med organiziranim kriminalom in zakonito oblastjo. Na eni strani je rokovnjaška združba, in to ne kakšna razpuščena tolpa, temveč disciplinirana organizacija pod vodstvom inteligentnega, šolanega poglavarja. Med rokovnjači stopa v ospredje več izrazitih likov, npr. konjski tat in mešetar Tone Obloški, lažni berač Tomaž Velikonja, falirani študent Peter Toča. Rokovnjaška mreža je razpredena tudi med navidezno spodobnimi vaščani, kakor so čevljar Bojec, krčmar Jošt Vlagar ali bajtar Samoglav.

Drugi pramen deluje na dveh ravneh: v ospredju je lokalna uprava, nad njo pa je francoska vlada v Ljubljani, ki se dogajanja prav malo udeležuje. Njeni predstavniki se prikažejo iz ozadja le v epizodnih vlogah z izjemo visokega uradnika Vernazza, nekdanjega Brnjača. Pred očmi bralca delujejo lokalne ustanove, slovenska podeželska gospoda, višji in nižji uradniki od sodnika Gavriča in komisarja Muleja navzdol, nadalje dr. Burger, ki je pod Francozi postal veliki župan, in Poljak kot načelnik narodne garde. Ti predstavniki reda in

postave v boju z rokovnjaško nadlogo nimajo podpore ljudstva, ki se v strahu pred rokovnjači potuhne, v svoji vraževernosti celo verjame, da se rokovnjači z roko nerojenega otroka lahko naredijo nevidne. Kmečko prebivalstvo se v romanu prikazuje v epizodnih figurah, ki oživljajo prizorišče in po enkratnem nastopu spet izginejo. Izjema je Mozolova domačija, ki je postavljena v eno žarišč romana. Premožni trgovec Nande je v družini — z izjemo mladoletnega sina Pavleka — kot snubec domače hčere sprva dobro sprejet, ko pa je razkrinkan kot rokovnjač, se družina razdeli: Polonica ostane v ljubezni neomajna, drugi nočejo o takem ženinu nič več slišati.

Fabulo poganjata dva velika načrta: rokovnjači naklepajo rop francoske blagajne, medtem ko se lokalna oblast pripravlja na odločnejše ukrepanje proti njim. Rokovnjaška akcija sprva obvladuje položaj, in sicer kar skozi dve tretjini besedila (1-18). Kamniška uprava sama je prešibka za spopad, francoska vlada v glavnem mestu pa rokovnjaško moč zelo podcenjuje. Položaj se drastično obrne ob ropu blagajne, pri katerem je ubit tudi poveljujoči častnik Boissac. Francoska vlada zdaj udari, nad rokovnjače pošlje vojaščino in temeljito opravi z njimi (19-23). V 23. poglavju se konča proces zoper polovljene rokovnjače s smrtno obsodbo. Znotraj glavnega dela fabule je tako rokovnjaška stran poražena, vendar je v epilogu nakazano, da bo vnovič doživela razcvet z vrnitvijo Avstrije.

Junakova usoda je znotraj spopada, ki poteka med družbenimi ustanovami in rokovnjaško tolpo, vpeta v tri osebna razmerja: v ljubezen do Polonice, mržnjo do Brnjača in ambivalentni odnos z mlajšim polbratom. Nande ima namreč ob velikem skupinskem podjetju rokovnjačev, ropu blagajne, dva čisto osebna načrta: najprej obračun z Brnjačem, nato odhod s Polonico v novo življenje. Pri uresničevanju pa zadene ne le ob etabrirano oblast, ampak tudi ob osebne nasprotnike. Nasprotna akcija je strukturirana na poseben način, tako da se členi v tri faze. Vanjo namreč zapovrstjo vstopijo tri osebe zelo različnih značajev in iz čisto različnih nagibov: najprej Blaž Mozol, nato Brnjač in naposled Štefan Poljak.

Blaž Mozol sodi v običajno folkloro našega tedanjega pripovedništva, je eden ljudskih posebnicev, s kakršnimi je Jurčič razveseljeval svoje občinstvo. Zapiti stric z Mozolove domačije, moč krepkih pesti in kratke pameti, kolovrati po bližnjih in daljnjih gostilnah, se širokousti in ravsaja. Pisatelj pa mu je dal tudi v pogonu fabule pomembno vlogo: prav on je tisti, ki razkrinka Poloničinega snubca in ki po naključju izve za načrtovani rop, ne da bi se pri slednjem zavedal teže prestreženih podatkov. Še zlasti pa se ne zaveda nevarnosti svojega početja, ko gre sam obvestit Poljaka. Mozol sicer dobi in zapije obljubljeni nagrado, vendar ovadbo plača z glavo. Njegovo roko morilci v svarilo nabijejo na vrata mestne hiše v Kamniku. Kersnik je tako — v vsesplošno nejevoljo tedanjih bralcev — Mozola odstranil s prizorišča takoj potem, ko je odigral svojo vlogo v fabuli. Namesto njega je v igro poslal novo figuro, zoprnega Brnjača, ki ga francoska vlada, posvarjena od Poljaka in dr. Burgerja, pošlje s premajhno izvidnico preiskat Črni graben pred

prevozom blagajne. Ta nezadostni ukrep stane Francoze blagajno in Brnjača glavo.

Kersnik je tako pospravil s prizorišča Nandetova nasprotnika takoj, ko za potek fabule nista bila več potrebna. Logika dogodkov v verigi vzrokov in posledic pa zdaj potisne v akcijo tretjega junakovega protiigralca, njegovega polbrata, in sicer ravno v trenutku, ko bi se ta najrajši umaknil. Poljak je bil ves čas prizadeven, vendar neuspešen preganjalec rokovnjačev. Ko pa ob preiskavi na Paleževi kmetiji po najdenem pismu spozna, da je Gropa njegov pogrešani polbrat, doživi hud čustveni pretres in zanemari dotedanje delovanje, dokler ga uradna dolžnost ne prisili k ukrepanju. Naposled mora Nandeta sam aretirati pod Poloničinim oknom, vendar v njem čustvo zmaga nad legalističnim mišljenjem, tako da bratu omogoči pobeg.

Razmerje opisanih treh faz v nasprotni akciji je glede na število poglavij v posamezni fazi 10:6:4. Mozol nastopi v 3. poglavju in je umorjen v 12., Brnjač je prvokrat omenjen v 13. poglavju, obešen je v 18.; Poljak je v omembah, torej posredno, navzoč od 1. poglavja naprej, vendar osebno vstopi v fabulo v 10. poglavju, njegova akcija proti Grogu pa je zgoščena od 19. do 22. poglavja. Razmerje med številom poglavij, ki jih zasedajo posamezni junakovi protiigralci, kaže, kako se dogajanje od razmeroma lagodnega začetnega dela stopnjuje v čedalje bolj pospešenem tempu, podobnem tistemu v Scottovih romanih. V zadnji fazi se akciji proti Nandetu pridruži še Poloničin brat Pavlek in pomaga preprečiti sestrin pobeg, a jo pri tem skupi tudi sam.

Poleg tega, da sta pramena organizirana kot akcija in nasprotna akcija, sta tudi sicer izpeljana po preskušanih postopkih za zbujanje napetosti, tj. z menjavanjem prizorišča in nastopajočih oseb ter z rezi na kritičnih mestih. Ker je število nastopajočih precejšnje, je tudi menjavanje lokacij kljub razmeroma omejenemu prizorišču dokaj živahno in raznovrstno. Mizanscena *Rokovnjačev* je razpostavljena takole: Kamnik (trg s sramotnim stebrom, mestna hiša, sodnikova hiša), dva gradova (Kolovec in Brdo), štiri gostilne (Vlagarjeva v kamniškem predmestju, Hudmanove Jere na Rovih, gosposka Medvedova v Zagorju, Stara pošta v Št. Ožboltu), dve veliki kmetiji (Mozolova in Paleževa), nekaj manjših domačij, med njimi Bojčeva in Samoglavova, rokovnjaški tabor v gozdovih nad Bistrico, soteska Črni graben; gozdovi, polja, vmesne ceste in steze.

Dogajanje se sprva zlagoma pomika s sejma na kamniškem trgu na obrobje mesta v Vlagarjevo krčmo, od tam na Mozolovo kmetijo, v Bojčevo hišo v Radomlje, nato do Kolovca in nazaj v gostilno na Rovih. Bralčev pogled pri tem skoraj ves čas spremlja pota Blaža Mozola, dokler se ne končajo v rokovnjaški zasedi na samotni cesti pod Kolovcem. Mozolova pota se prepletajo in križajo z dejavnostmi drugih figur, vmes se po prizorišču motovilijo meščani, vaščani in rokovnjači. Le na redkih mestih se Mozol povsem umakne drugim figuram — Nandetu in Polonici, Poljaku in dr. Burgerju.

Po Blaževem umoru (12) steče dogajanje v pospešenem tempu, nobena od figur pa ne prevzame njegove povezujoče vloge. Bralec

izmenoma sledi Brnjačevim in Grogovim premikom proti istemu cilju — Stari pošti, vmes Poljakovi poti v Ljubljano in nazaj v Kamnik in naposled dogodkom, ki pripeljejo do soočenja polbratov na Kolovcu. Rezi so v tem delu romana ostrejši, lokacije bolj oddaljene druga od druge, zato so preskoki med njimi daljši in bolj nenadni. Naglo in čedalje hitreje dogajanje v tem delu romana, ki sledi dolgemu, zložnemu začetnemu delu, močno spominja na ritem Scottovih romanov.

Kakor *Janez Sonce* se tudi *Rokovnjači* začenjajo in medias res, vendar ne z "lijakastim" začetkom Tavčarjeve novele, temveč z "začetkom v gibanju" (Bewegungsanfang)³⁸. V zornem kotu, ki se razpre v prvih stavkih, se ne pokaže panorama mesta ali pokrajine, temveč figura jezdeca, ki se bliža mestu. Slika je zelo podobna začetnim kadrom v klasiki divjezahodnih filmov, pa tudi začetkom nekaterih Scottovih romanov. Na začetku *Quentina Durwarda* npr. junak pešači proti kraljevi rezidenci, v *Nevarnem gradu* se utrdi bližata dva jezdeca.

Pogled sledi jezdecu, mešetarju Tonetu Obloškemu, ko se na glavnem trgu v Kamniku pomeša med množico, ki se je — zavoljo slabih časov precej razredčena — tukaj zbrala na semanji dan. Ob sramotnem stebru stoji Tomaž Velikonja, ki je bil zasačen pri tatvini. Birič razbobna razglas, v katerem mestna gosposka obeta nagrado vsakomur, ki bi sodeloval pri zatiranju rokovnjaške nadloge, medtem pa je mešetar tako neopazno osvobodil svojega rokovnjaškega kolega, da je ljudstvo še bolj potrjeno v svoji prazni veri. — Prvo poglavje torej vsebuje sprožilni element: vojno napoved rokovnjaški tolpi, predstavi dva vidnejša člana te tolpe, vendar še nobene od glavnih oseb. Bralec samo iz razglasa in pogovorov na trgu izve, da sta pobudnika protirokovnjaške akcije sodnik Gavrič in njegov prihodnji zet, Štefan Poljak.

Razgibanemu začetku sledi ekspozicijska vrnitev, ki obsega celotno 2. poglavje in daje, podobno kakor pri Scottu, bralcu vse potrebne zgodovinske in zemljepisne podatke. Junak romana nastopi šele v 3. poglavju, ko v gostilniškem pretepu reši Blaža Mozola iz rokovnjaških pesti in ukaže povračilni ukrep — konjsko tatvino — proti Poljaku (4). Sledi druga ekspozicijska vrnitev: poročilo o Nandetovi snubitvi, nakupu Paleževega posestva in načrtih za prihodnost (5). Idila se podaljša v nedeljsko popoldne pri Mozolovih, kjer Nande obišče Polonico, medtem ko si Blaž celi praske in preganja mačka, ob streznitvi se mu porodi prvi sum (6). Ta se potrdi, ko prisluškuje Nandetu in Bojcu ob pripravah za veliki rop (7). Tu je torej postavljen določilni dogodek, čeprav dosti manj izrazit kakor npr. v *Janezu Soncu*; Mozol je samo prvi v zapovrstju Nandetovih nasprotnikov, tudi ne glavni. Pač pa od te točke naprej dogajanje šele prav steče in se začne nato s 13. poglavjem strmo vzdigovati do vrha, ki ga fabula doseže z dvema med seboj povezanimi dogodkoma: s spopadom in ropom v Črnem grabnu (17) in z Brnjačevim obešenjem (18), oboje v eni sami noči. Grozoviti dogodki te noči so v učinkovitem kontrastu postavljeni med dva

zadrževalna momenta, dva vzporedna idilična prizora: Nandetov sestanek s Polonico (16), Štefanovo poroko z Reziko (19). Osemnajstemu poglavju sledi tudi zelo občutna časovna zareza, od ropa do svatbe poteče 10 dni. Po predihu, ki ga prinese družinsko praznovanje v sodnikovi hiši, se v pičlih štirih poglavjih (20-23) odigra drama med polbratoma in sklene ljubezenska zgodba: Polonica pobegne z Nandetom od doma in za njima se izgubi sled.

V fabuli *Rokovnjačev* se torej razločita dva napetostna loka, njuno medsebojno razmerje pa je podobno tistemu v Scottovih romanih: tudi tu je začetni lok (1-18) občutno daljši od naslednjega (19-22), medtem ko sta zadnji dve poglavji epilog. Fabula doseže najvišjo točko z rokovnjaškim napadom na Staro pošto in Brnjačevim umorom (17-18), sledi preobrat v razmerju moči: največji uspeh rokovnjaške tolpe izzove njeno uničenje. V vsakem od obeh lokov pa doseže svoj vrhunec tudi junakova osebna drama, v prvem z maščevanjem, v drugem s pobegom iz kolovškega zapora. V obeh vrhuncih je variiran analogen položaj, obakrat se junak sreča iz oči v oči z enim od svojih protiigralcev, čeprav je položaj v drugem primeru obrnjen. Nande se najprej postavi za sodnika ujetemu Brnjaču, drugič pa je sam jetnik svojega lastnega polbrata.

Dolgi začetni lok se navznoter spet členi v dve fazi: prvo konča Mozolov umor, drugo Brnjačeva "usmrtitev". Tudi v *Lepotici mesta Perth* kaže dolgi prvi lok podobno dvodelnost, ki jo zaznamujeta umor in usmrtitev. Vendar v *Rokovnjačih* med nasilnima dejanjema ni vzročne povezave kakor v Scottovi fabuli, kjer zahrbtni umor pri priči sproži ukrepanje proti storilcem; tu sta oba umora le dve zapovrstni hudodelstvi rokovnjačev in šele drugi, katerega žrtev je visok uradnik, sproži resnejšo akcijo državnega aparata.

Epilog *Rokovnjačev* je dvostopenjski, vendar ne v slogu *Italijana* ali *Janeza Sonca* z velikim sklepnim prizorom in z zmago pravice, temveč v Scottovem načinu, kakor se kaže tudi v *Lepotici mesta Perth*. Scott je v predzadnjem poglavju opravil z državnimi in javnimi zadevami, v zadnjem pa z osebnimi usodami junakov, večidel kar v obliki poročil. Tako tudi v *Rokovnjačih* predzadnje poglavje (23) poroča o procesu zoper polovljene rokovnjače pred vojaškim sodiščem in o njihovi usmrtitvi; poročilo se tesno naslanja na vire, deloma jih kar navaja. Časovno je ta dogodek od glavnega dela fabule oddaljen kakega pol leta, medtem ko se zadnje poglavje (24) godi kar 10 let pozneje. Sestavlja ga predvsem skupek poročil o usodi posameznih oseb — tu pripovedovalec poseže tudi za več let v prihodnost — prav kratek oris razmer v deželi po odhodu Francozov, pa tudi en sam večji prizor: Poljakovo srečanje s Polonico po njeni vrnitvi. Njun pogovor je funkcionalen: v kratki retrospektivi razkrije zgodbo ljubezenskega para od njunega pobega do Nandetovega odhoda na rusko fronto. Poljak pomaga Polonici, ki je edina preživela iz Mozolove družine, urejati dediščino za hčerko, rojeno po Nandetovi smrti. Prav na konec pa je Kersnik vstavil še miniaturnen prizor z ostarelo Polono pred uljnjakom, v katerem je obudil spomin na pokojnega soavtorja Jurčiča.

Pisatelja sta svojemu rokovnjaškemu junaku sicer pridobila simpatije bralcev, vendar umetniška pravičnost ni dopuščala, da bi bil človek, ki se je zapletel v krivdo, kakor se je Nande, poplačan z družinsko srečo. Taka nagrada pripada v slovenskem meščanskem romanu samo brezgrajnemu mlademu možu, kakršen je kljub nekaterim tršim značajskim potezam Štefan Poljak. In res, preden Poljak odide na še boljše službeno mesto na Češko, ga bralec vidi v harmoničnem zakonu, v krogu živahnih otrok in v vsestranski blaginji. Nandetova zgodba pa se tudi ne konča kot črna ali krvava tragedija, ampak se skoraj neopazno in počasi izteče v Poloničino resignacijo, potem ko je Nande izginil neznanokje na ruskih bojiščih. V deželi se vse vrne v stare tire, na Mozolovem posestvu gospodarijo Poloničini vnuki in življenje gre svojo pot.

Tudi v *Rokovnjačih* se zaznava glas pripovedovalca ("... ko se naša povest vrši ..."), vendar njegova navzočnost ni tako občutna kakor v *Janezu Soncu*. Večidel ostaja v ozadju, medtem ko dogodki potekajo po svoji lastni logiki; pripovedovalec vanje le redko poseže z razlagami, pripombami ali moralno-vrednostnimi presojami. Na čigavi strani so njegove simpatije, se najbolj vidi po razporeditvi oseb v fabuli: pozitivno delujejo predvsem slovenski izobraženci, privrženi egalitarnim idejam, ki jih prinaša francoska oblast. Le na redkih mestih se izreče kar neposredno, tako npr., ko primerja uspevanje posesti, ki je prišla izpod "zapravljivih aristokratov" "v roke marljivemu, podjetnemu in srečnemu plebejcu" dr. Burgerju. V primerjavi s Tavčarjevo novelo, v kateri so tudi zgodovinski podatki večidel scenično prikazani, ima v *Rokovnjačih* poročanje, oprto na zgodovinske vire, res znaten delež.

V primeri z javno-reprezentančnim, spektakularnim značajem dogajanja v Tavčarjevi noveli imata v *Rokovnjačih* veliko prostora vsakdanjost in "družinskost"³⁹, kakršno je v historični roman vpeljal že Scott. Medtem ko Tavčarjevi protagonisti vstopajo v fabulo iz praznega prostora, prihaja tu vsaka od glavnih oseb — z izjemo Brnjača — iz opredeljenega družinskega okolja. V žarišču sta predvsem družini obeh deklet. Polonica je doma s trdne kmetije, pri kateri vse štiri hišne vogale podpirata ovdovela gospodinja in cvetoča, zdrava hči. Moški razen hlapca Franca pri hiši niso kaj prida za rabo, ne zapiti stric Blaž ne Poloničin mlajši brat Pavlek, šibak in bolhen, vendar togoten in mulast najstnik. Vse druge otroke je Mozolki pobrala jetika, prav tako hišnega gospodarja. Pri Mozolovih se trdo dela in malo govori, čustva se med družinskimi člani navzven ne kažejo, zato se tudi navidezno prozaična Polonica, nevajena lepih besed, sčasoma toliko bolj vname za ljubeznivega, rahločutnega človeka, kakršen je Nande. — V čisto drugačnem okolju je odrasla sodnikova hči Rezika, v ozračju omikane meščanske hiše in družinske pristrčnosti, ki povezuje vse člane: ovdovelega očeta in odraslo hčer Reziko, ki po materinsko skrbi za mlajšo sestrico. V tej družinski skupnosti je lepo sprejeta ženinova mati, gospa Poljakova; po njenem blagem značaju je mogoče sklepati, da je podobno ozračje vladalo tudi v družini, v kateri sta odraščala Nande in Štefan. — In

naposled sta tu še dva gradova, vendar gradovi niso več, kar so bili. V njih se nič več ne šopirijo ošabni tuji fevdalci, temveč jim umno gospodarijo šolani domačini, kakor sta Poljak in dr. Burger. Kolovec in Brdo sta brez romantičnega sijaja ali gotske groze; v notranjosti se ne prikaže viteška dvorana ali skrivna kamra, temveč udobna Burgerjeva pisarna, in tudi Nandeta na Kolovcu ne vržejo v podzemeljsko ječo, ampak ga spravijo v zasilen, slabo varovan zapor zraven Poljakove pisarne.

Svet, ki je upodobljen v *Rokovnjačih*, sicer ni tista neznansko podrobna rekonstrukcija neke minule dobe, ki je značilna za Scottove romane, še vedno pa je dovolj stvarna in nazorna slika vsakdanjega življenja na kmečki domačiji ali v domovih podeželske gospode. Opisi notranjščin, predmetov, opreme resda ne po količini ne po natančnosti niso primerljivi s Scottovimi "inventarji", vendar je njihova gostota še vedno tolikšna, da je mogoče govoriti o verizmu⁴⁰. Poleg pogledov v družinsko okolje ustvarjajo verizem v *Rokovnjačih* tudi številni drobni žanrski prizori iz življenja na vasi, kjer se ljudje ne glede na to, kako se suče kolesje zgodovine, ubadajo z vsakdanjimi opravili, hodijo na sejme in pogrebe, se shajajo v gostilni in tam možujejo, zabavljajo čez hude čase in sklepajo kupčije.

Svet *Rokovnjačev* pa ima poleg te veristične, ponekod kar idilične podobe, ki se kaže pri dnevni luči, tudi še svojo temnejšo stran. Sestavlja jo predvsem dvoje prizorišč: rokovnjaški tabor in vsakokratni kraj hudodelstev. Rokovnjači imajo svoje skrivališče v razsežnih, skoraj neprelozljivih gozdovih pod Kamniškimi planinami, dostop do tabora varuje mogočna skala, brv do tja drži čez prepad, nad njim vreščijo krokarji in skovikajo sove. Nič manj srhljivi niso kraji, kjer se zgodi kak umor; samotna cesta pod Kolovcem, divja, ozka soteska, nad njo gola planota, poraščena z osatom, na samem mogočen hrast z rogovilo, prikladno za obešanje. Vsi prizori nasilja so postavljeni v nočno krajino ob ustrezni osvetljavi, naj je že to luna, ki se prikaže izza oblakov, taborni ogenj ali soj bakel. V taki osvetljavi in v taki funkciji (kot kraj zlega dejanja) dobi sicer dobro znana pokrajina v okolici Kamnika poteze klišejev, iz katerih so se v gotski in nato romantični tradiciji sestavljale divje, slikovite, veličastne in grozo zbujajoče krajine⁴¹.

SKLEP

Obe obravnavani deli, *Janez Sonce* in *Rokovnjači*, sodita med obsežnejša besedila z zgodovinsko snovjo v 80. letih 19. stoletja, čeprav nosi prvo modni podnaslov "novela", medtem ko se drugo predstavlja kot "roman". *Rokovnjači*, ki po dolžini prekašajo Tavčarjevo novelo in se po številu poglavij enačijo s krajšimi Scottovimi romani, imajo v maniri, ki se je od Ann Radcliffe prek Scotta razširila v romanopisje 19. stoletja, poglavja opremljena z verznimi in proznimi citati domačih in tujih avtorjev ter ljudskih pesmi. Sodobnejši značaj dajejo tej oblikovni posebnosti navedki iz sočasnega časopisja in drugih dokumentov; s podobnim gradivom so tudi tuji

pisatelji tega časa overjali svoje pripovedi. Obe deli opuščata Scottov masivni aparat historičnega dokumentiranja, podobno kakor so ga že prej opustili mnogi učenci in posnemovalci, dandanes pa ga opuščajo številni prevajalci škotskega mojstra.

V obeh delih je dogajanje postavljeno v domačo zgodovino in na domača tla, enkrat v deželno glavno, drugič v provincialno mesto s širšo okolico. Razlika med kronotopoma je v časovni oddaljenosti: *Janez Sonce* je pomaknjen v preteklost za več kot dve stoletji, *Rokovnjači* le za sedem desetletij. Ta razlika kaže na dve različni zamisli historičnega romana. Jurčičeva odločitev za nedavno preteklost, ki se še da potrditi s pričami, je odločitev za veristično upodobitev vsakdanjosti in družinskega življenja v neki minuli dobi, čeprav je ta podoba kombinirana z zelo izrazitim deležem gotskih ali romantičnih klišejev. Tavčar pa si je izbral dobo, ki je zavoljo oddaljenosti manj preverljiva, zato je tudi njena upodobitev manj zavezana verističnim postopkom. Razlika med tema dvema tekstoma je tako primerljiva razliki med *Waverleyem* in *Ivanhoejem*. Čar zdavnaj minule dobe je tudi pri Tavčarju v barvitosti in sijaju ceremoniala in spektakularnih dogodkov. Še bližje kakor *Ivanhoeju* pa je *Janez Sonce* Dumasovemu romanu, v katerem se zgodovina prikazuje kot niz avantur in dvornih spletk.

Različno razmerje pisateljev do historičnega gradiva pa se ne kaže samo v teh načelnih odločitvah, ampak tudi v nekaterih čisto specifičnih potezah. Tako je Tavčar sicer po Scottovi metodi strnil dogajanje okrog zgodovinskega veledogodka, vendar ta ni usodnega pomena za deželo ali cesarstvo, temveč je predvsem veličastna protokolarna prireditvev. Nasprotno pa so *Rokovnjači* postavljeni v čas, ki je bil za slovenske dežele prelomnega pomena, vendar se avtorja tega romana ne ukvarjata z globljimi spremembami ali s kakim veledogodkom tega časa. Senzacionalni dogodek, s katerim dogajanje romana doseže svoj vrh, je fabulativno sicer zelo učinkovit, ni pa zgodovinsko pomemben.

Tavčar se je držal običajne delitve oseb na zgodovinsko izpričane, ki pa ne nosijo fabule, in izmišljene, katerim pripadajo vse glavne vloge. Jurčič je izbral drugo možnost, ki ni tako pogostna: imena zgodovinskih osebnosti je uporabil samo za označitev dobe, izposodil pa si je tudi imena iz virov za svoje izmišljene junake. Obe možnosti sta znani že iz Scottovega dela.

Obe besedili sta podani z glasom tretjeosebnega in vsepričujočega pripovedovalca. Njegovi pogledi so v obeh primerih pogledi tedanjega svobodoumnega slovenskega izobraženca, ton pripovedi pa je v vsakem od teh dveh del drugačen. Tavčarjev pripovedovalec je ironičen, nekoliko vzvišen posrednik historičnega dogajanja in zafrkljiv komentator; zgodovina mu služi za kritično vzporejanje z aktualnimi razmerami, torej manira, ki je bila v modi zlasti v nemški literaturi. Pripovedovalec *Rokovnjačev* — ne glede na to, ali je Jurčičev ali Kersnikov — pa ostaja v ozadju, dogodke podaja zadržano, stvarno in vsaj na videz nepristransko. Vrednostne sodbe in komentarje le redkokdaj izreka direktno, bolj so razvidne iz

razvrstitve pozitivnih in negativnih figur v fabuli. Vidna razlika v načinu podajanja je tudi ta, da v Tavčarjevi noveli prevladuje scenični prikaz, medtem ko ima v *Rokovnjačih* precejšen delež poročanje in pojasnjevanje.

Motivi, motivni nizi in pripovedni vzorci, ki sestavljajo fabuli v teh dveh besedilih, izvirajo večidel iz skupnega sklada historičnega pripovedništva. Na dnu tega sklada je gosta usedlina gotskega romana in drugih nacionalnih različic grozljivega žanra, čeprav je preobrazena v poznejše modele, med katerimi je bil izjemno vpliven prav Scottov. V obeh naših besedilih so sporočeni motivi in vzorci svojo prvotno vsebino že izgubili. Zlasti Tavčar v *Janezu Soncu* ravna z njim čisto poljubno; ponekod krši sporočene konvencije, ko postavlja stalne motive v neobičajne zveze, drugod spet so znani obrazci okrnjeni ali potujeni s pripovedovalčevo ironijo. V isti koncept sodi tudi demontaža gotskega prizorišča; sestavljajo ga sicer tradicionalne prvine gotskih rekvizitov in arhitekture, vendar se pri dnevni luči razkrije njihova banalnost, tako da nič več ne zbuja nekdanje groze. — V *Rokovnjačih* je osrednji lik plemenitega razbojnika sicer še vedno idealiziran, mit razbojništva pa je že razvrednoten. Uporniški naboj te tematike iz viharništva in romantike se je izpraznil, v *Rokovnjačih* ga tudi ni nadomestila socialna problematika, ki je sicer v 19. stoletju pogosto spremljala obdelave razbojniških snovi. Literarno izročilo v tem romanu kaže dva vidika, podobno kakor v Scottovem delu: slikovito nasilje na sceneriji nočne krajine, uprizorjeno v slogu gotike oz. črne romantike, drugod spet prekrivata tradicionalne obrazce verizem in lokalna barva.

Struktura fabule se v obeh delih bolj ali manj ravna po načelih, s katerimi je že gotski roman ustvarjal napetost: to so predvsem manipulacija s časovnimi ravnmi, večpramenska pripoved in členitev v napetostne loke.

Prve od teh možnosti Tavčar v svoji noveli ni uporabil. Dogajanje v *Janezu Soncu* poteka na eni sami časovni ravni, v kronološkem zaporedju, čeprav na različnih prizoriščih hkrati. Pač pa je menjavanje dveh časovnih ravni učinkovito izpeljano v *Rokovnjačih*. V preteklosti se skriva uganka junakove identitete in krivice, ki mu je bila prizadejana. Uvodna zgodba deluje kot gonilna sila sedanje zgodbe in usodno določa njen razplet. Uvodna zgodba je v sedanjo včlenjena s tradicionalnimi postopki, ima pa nekaj posebnosti, po katerih se loči od klasične retrospektive. Najprej je to že postromantični, torej sodobni pripovedni vzorec, potem pa majhna razdalja med časovnima nivojema in zato tudi isti udeleženci, ne pripadniki dveh generacij kakor v gotskem in scottovskem romanu.

V obeh besedilih sestavlja fabulo po več pramenov, ti pa so zasnovani po dveh dramatičnih načelih: med seboj so v razmerju akcije in nasprotne akcije; potekajo ob menjavanju prizorišč in nastopajočih oseb, praviloma z rezom na kritičnih mestih. V fabuli *Janeza Sonca* se prepletajo štirje fabulativno neenakovredni prameni: dva stranska, zgodovinski in razbojniško folklorni, oklepata dvojico

glavnih. V *Rokovnjačih* sta pramena samo dva, vendar vsak od njiju povezuje po več niti; število oseb je namreč večje kakor v Tavčarjevi noveli. Struktura nasprotno akcije kaže posebno zapleten ustroj: njen pramen ima dve hierarhično urejeni plasti (lokalna in osrednja oblast), poteka pa v treh zapovrstnih fazah, v katerih se zamenjajo trije junakovi protigralci.

Ob vertikalni razčlenitvi fabule se v *Janezu Soncu* prikaže vzponska struktura, znana iz nekaterih, zlasti krajših Scottovih romanov. Fabula je napeta v en sam lok, v katerem se učinki kopičijo in stopnjujejo prav do vrhunca na koncu. Svojevrstni ritem Tavčarjeve novele določajo dolgi zadrževalni momenti, od katerih vsakemu sledi sunkovit akcijski zagon, tako da se fabula ob menjavanju teh dveh "hitrosti" ter intenzivnosti stopničasto vzpenja. — Fabulo *Rokovnjačev* pa sestavljata dva loka (torej eden manj kakor pri Radcliffovi in Scottu), od katerih je prvi veliko daljši od drugega. Čeprav se dogajanje sproži že v 1. poglavju, vse do določilnega dogodka v 7. ne steče, zavirata ga kar dve obsežni ekspozicijski vrnitvi. Po takem lagodnem začetku se dogajanje začne proti koncu prvega loka, v drugem pa se dogodki kopičijo in z veliko naglico hitijo do razpleta; ritem je torej kljub manjšemu številu lokov prepoznavno scottovski. Čeprav je ritem v vsaki teh dveh fabul različen, so postopki pri konstrukciji lokov skoraj enaki, znani iz gotskega in scottovskega romana: variranje istovrstnih členov, stopnjevanje, gibanje fabule po nevarnih, mejnih položajih, nepričakovani zasuki in veliki preobrati, ki jih povzročajo naključje ali ironija usode (posebno pri Tavčarju), medtem ko deluje v *Rokovnjačih* prej splet vzrokov in posledic, zavoljo izraziteje izrisanih značajev pa tudi človeški faktor.

Obe fabuli se začenjata in medias res, s sprožilnim elementom v 1. poglavju, vendar je začetek oblikovan pri Tavčarju "lijakasto", medtem ko se *Rokovnjači* začenjajo v "gibanju". Konec *Janeza Sonca* je uprizorjen v velikem slogu, znanem iz romanov Ann Radcliffe, pred najvišjo moralno avtoriteto in v dveh stopnjah: kaznovani pregrehi sledi povečana krepost. Tudi konec *Rokovnjačev* je dvostopenjski, vendar v drugačnem, scottovskem načinu: iztečejo se najprej javne zadeve, nato osebne zgodbe glavnih in stranskih figur. Pisatelj jih podaja v krajših poročilih in povzetkih, ki ponekod posežejo tudi v prihodnost, vmes je scenično prikazan le kak posamezen prizor.

Analiza dveh pripovednih del s historično snovjo iz 80. let prejšnjega stoletja torej kaže dve priredbi literarnega izročila, ki v strukturi fabule in tehničnih postopkih ohranjata konvencije gotskega romana, čeprav so prekrite s poznejšimi modeli historičnega pripovedništva. Kljub skupnemu izviru, ki je prepoznaven v strukturi obeh fabul, pa besedili pripadata dvema različnima koncepcijama historičnega romana. Tavčarjeva novela je še najbližja avanturističnemu romanu v barvitom historičnem kostumu in dekoru, kakršen je v pisanju Dumasovih učencev uspeval v časopisnih nadaljevanjih. Pač pa so *Rokovnjači* izrazito scottovska fabula, nekoliko modernizirana, a tudi z močno črno primesjo gotskih klišejev. V obeh besedilih so

nezgrešljivo vidne tudi nekatere splošne lastnosti tedanjega slovenskega romanopisja ter individualne posebnosti vseh treh avtorjev.

OPOMBE

¹ J. Kos označuje *Rokovnjače* (ne glede na Kersnikov delež) kot Jurčičevo "najobsežnejše, najizrazitejše" in tudi "najbolj 'scottovsko' besedilo v zvrsti historičnega romana". Prim. Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 129. — V seznamu zgodovinskih romanov in povesti iz 80. let, ki ga objavlja M. Hladnik, nobeno od teh del ne vzdrži konkurence z *Rokovnjači*, celo Detelov *Veliki grof* (1885) je ravno v tehničnem pogledu veliko šibkejši. Prim. Miran Hladnik: *Slovenska zgodovinska povest v 19. stoletju* (v: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture XXX*, Ljubljana 1994, str. 151).

² Ta konfiguracija je v zgodovinskem romanu pogostna, tudi v drugi različici, v kateri sta visokega rodu tako ugrabitelj kakor pošteni snubec, Tako je npr. v kronikalni pripovedi *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* (1843) Wilhelma Meinholda ali v romanu *Zlatarovo zlato* (1871) Augusta Šenoa. Za izhodiščni položaj v Tavčarjevi noveli pa se najde še druga vzporednica v Scottovem *Ivanhoeju*: oče lepe Rebeke je bogat trgovec, vendar zaničevanega judovskega rodu, zato je za dekle legalna zveza z viteзом nedosegljiva.

³ Tavčar je zlasti svojo zgodnejšo kratko prozo rad označeval tudi s podnaslovom "noveleta". V nemškem in avstrijskem kulturnem prostoru 19. stoletja je novela veljala za modno obliko, izraz "die Novelle" je imel konotacijo estetske kakovosti, zato so ga kot podnaslov tu in tam dajali celo besedilom, ki ne po obsegu ne po strukturi tej označbi niso ustrezala (tako npr. obsežni vzgojni roman E. Mörkeja *Maler Nolten*, 1832). Prim. Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, Stuttgart 1981⁴, poglavje *Die Novelle*, zlasti str. 611-613, 617. — Prim tudi Matjaž Kmecl: *Novela v literarni teoriji*, Maribor 1975, zlasti str. 27-34. — Urednica Tavčarjevega *Zbranega dela*, Marja Boršnik, je podnaslov *Janeza Sonca* spremenila v *Zgodovinska povest* (*Zbrano delo IV*, Ljubljana 1966²), medtem ko je Ivan Prijatelj ohranil izvorno označitev *Zgodovinska novela* (*Drja Ivana Tavčarja zbrani spisi III*, Ljubljana 1929).

⁴ Prim. Hans Felten in Hans-Joachim Lope: *Die historisierende Novelle – Balzac, Mérimée, Vigny*. — V: *Europäische Romantik III*. (Ur.) Norbert Altenhofer in Alfred Estermann, Wiesbaden 1985 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 16).

⁵ M. Hladnik deli zgodovinske povesti in romane na srednje dolge in dolge (nad 20.000 besed). Po teh merilih se *Janez Sonca*, ki obsega skoraj 50.000 besed, uvršča med dolga besedila. Prim. Miran Hladnik: *Slovenska zgodovinska povest v 19. stoletju*, n.m., zlasti str. 127 in 145.

⁶ Povsem drugače je turška tematika obravnavana v Pregljevi povesti *Peter Markovič* (1929), ki se prav tako godi v baročni Ljubljani za vladanja cesarja Leopolda I: veliko obleganje Dunaja l. 1683 ima v fabuli pomembno mesto.

⁷ Kot Tavčarjev glavni vir za to novelo navajata urednika Ivan Prijatelj in nato še Marja Boršnik delo *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813* (1874-1876) Augusta Dimitza, kot drugi pomembnejši vir pa Valvasorja. Urednika opozarjata na mesta, kjer se je pisatelj tesno naslonil na vire, kakor tudi na vidnejše odstope od njih. Tako je npr. poroka viteza Sonca in izguba "deželanstva" prestavljena iz l. 1636 za 24 let naprej, v leto cesarjevega obiska v Ljubljani.

⁸ I. Prijatelj (*Urednikove opombe v Zbranih spisih* III, str. 463-464) domneva, da je Tavčar lik turjaškega bastarda našel v Valvasorju, v zgodbi o nezakonskem sinu Jurija Turjaškega, katerega je z njegovim italijanskim spremstvom vred pobil njegov stric Herbart Turjaški na gradu Žužemberk l. 1559, torej dobrih 100 let pred dogodki v Tavčarjevi noveli. — Tragično zgodbo odličnega vojaka je popisal Fran Detela v povesti *Takšni so!* (1900). Zanimivo primerjavo v upodobitvi tega lika pri Tavčarju in Detelu daje J. Šolar, pri tem tudi opozarja, da je do razlike v imenu Gregor – Georg (Jurij) prišlo zavoljo napačnega prevoda. Prim. Jakob Šolar: *Opombe* (v: Franc Detela, *Zbrano delo* II, Celje 1963, zlasti str. 517-521). — Detelova povest ima retrospektivno zgodbo Gregorjevih staršev, zgodbo o tragični ljubezni Jurija Turjačana do meščanke, ki jo pokoplje srditi odpor turjaškega sorodstva.

⁹ Prim. Seymour Chatman: *Story and Discourse. An Essay in Method*, Ithaca & London 1978, str. 64-66. Avtor ločuje pramene (story-strands) na take, ki so si med seboj enakovredni, in na take, ki so le ozadje drugim.

¹⁰ Položaj idealnega junaka, ki se znajde v družbi rokomavhov pod sovražnikovim gradom, je do neke mere primerljiv položaju Riharda Levjesrčnega v *Ivanhoeju*, ko ob sodelovanju Robina Hooda in njegovih razbojnikov oblega grad Torquilstone.

¹¹ "Ugrabitev ženske osebe" je eden najpogostnejših motivov v gotškem romanu; Ann B. Tracy (*The Gothic Novel 1790-1830. Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington, Kentucky 1981) navaja v kazalu 75 gotških romanov s tem motivom. Vendar tako v gotškem kakor pozneje v zgodovinskem romanu ponavadi ugrabljajo dekleta in le zelo redkokdaj poročene žene. Eden takih primerov — ugrabitev mladoporočene žene — se zgodi v zelo popularnem romanu *Knez Marko* (Marco Visconti, 1834), ki ga je napisal Tommaso Grossi, učenec Manzoni in Scotta. — V Tavčarjevi noveli je zakonski stan junakinje za ugrabitelja še posebno oteževalna okoliščina v očeh krepostnega vladarja.

¹² Prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, The Hague & Paris 1969. Avtorica odkriva t. i. "climactic structure", za katero je značilno nepretrgano gibanje v eno samo smer do dramatičnega vrha na koncu, predvsem v krajših Scottovih romanih, kakršen je npr. *Nevarni grad*, pa tudi v sloveči *Lammermoorski nevesti*.

¹³ Z izrazom "Trichteranfang" označuje N. Miller začetek, ki sprva zajame v zorni kot širšo panoramo in se nato postopoma zožuje, tako da bralec naposled od blizu in razločno zagleda določen izsek iz celotne podobe in v njem figure. Prim. Norbert Miller: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München 1968 (*Literatur als Kunst*), zlasti str. 53-56.

¹⁴ M. Bal namesto ustaljenih terminov "zorni kot" (point of view), "pripovedni položaj" (narrative situation) in "pripovedna perspektiva" (narrative perspective) vpeljuje tehnični izraz "žariščenje" (focalization), prevzet iz filma in fotografije za natančnejšo opredelitev trojnega razmerja med vidnim predmetom, tistim, ki vidi, ter identiteto glasu, ki to videnje ubeseduje. Prim. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto & Buffalo & London 1985, poglavje 7. *Focalization*.

¹⁵ Na netipičnost teh dveh del opozarja Boris Paternu (*Slovenska proza do moderne. Študije*, Koper 1965², str. 132-134). Po avtorjevi presoji deli niti po motivih niti po slogu nista uvrstljivi v organsko rast Tavčarjeve zgodovinske proze. Roman *Izza kongresa* (1905-1908) se opira na resničen veledogodek, na Ljubljanski kongres l. 1821, kjer se je sklepalo o usodi Evrope, vendar se fabula suče med ceremonijami, sprejemi, družabnimi prireditvami, ljubezenskimi spletkami in škandali v visoki družbi. Zavoljo tega tudi F. Bohanec to delo obravnava v poglavju *Kolportažni roman*. Prim. Franček Bohanec: *Ivan Tavčar*, Ljubljana 1985 (Znameniti Slovenci).

¹⁶ Prim. Hans-Jörg Neuschäfer: *Populärromane im 19. Jahrhundert, von Dumas bis Zola*, München 1976 (Uni-Taschenbücher, 524), poglavje II. *Abenteuersehnsucht und Sekuritätsbedürfnis: Der gesellschaftliche Auftrag des Grafen von Montechristo. Zur Wirkungsweise des Actionromans*.

¹⁷ Na te značilnosti *Janeza Sonca* je naša literarna zgodovina že večkrat opozorila. Tako Ivan Prijatelj zapaža "živopisnost in barvitost", "bleščeči izprevod", "ceremonialni nastop" in "dekorativni pomp", pa tudi aktualistične bodice v tej noveli. Prim. Ivan Prijatelj: *Urednikov uvod k Tavčarjevim Zbranim spisom* III, zlasti str. XII. — Ironijo in posmeh, ki veljata sodobnim razmeram, poudarja tudi Anton Slodnjak: *Realizem* II. — V: *Zgodovina slovenskega slovstva* III, ur. Lino Legiša, Ljubljana 1961, str. 200. — V novejšem času je prav tema dvema vidikoma, vizualnim učinkom in aktualistični, zlasti protinemški tendenci namenjena glavna pozornost v spremni besedi G. Kocijana. Prim. Gregor Kocijan: *Slikovita preteklost*. — V: Ivan Tavčar, *Janez Sonca*, Ljubljana 1991 (Slovenska povest, 9).

¹⁸ Vitez dijaku Vidu, ki je poprej užival njegovo gostoljubje, potoži, da zdaj, ko so mu vzeli mlado gospo in se na ognjišču nič več ne kuri, strada tudi sam — kakor da za taka opravila ne bi bilo služinčadi v hiši viteza, ki vsak hip lahko iz žepa potegne cekin in ki se je povrh še bogato oženil. Na tem mestu torej ne gre za pogled v vsakdanjost tedanje gosposke hiše, temveč za ironično projekcijo, drugače kakor v drobnem prizoru iz *Rokovnjačev*, kjer Poljak na obisku v sodnikovi hiši najde domačo hčer v kuhinji pri nadziranju dekel.

¹⁹ Prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, prim. op. 12.

²⁰ O razlikah med Jurčičevim in Kersnikovim delom teksta v *Rokovnjačih* podrobneje razpravlja A. Slodnjak in opozarja na razlike v slogu, posebno v krajinskih opisih, največ zanimanja pa posveča različnemu umevanju junakovega značaja pri vsakem od teh dveh pisateljev: medtem ko je Jurčičev Nande predvsem rahločuten ljubimec, je Kersnikov divji maščevalec. Prim. Anton Slodnjak: *Realizem* II, n. d., str. 126-130.

²¹ Prim. Peter L. Thorslev, jr.: *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis 1962, zlasti poglavje 5. *The Noble Outlaw*.

²² V gotski roman je plemenitega razbojnika zanesel šele l. 1805 M. G. Lewis s priredbo J. H. D. Zschokkejevega romana *Aballino der grosse Bandit* (1794). — Nemški grozljivi roman (Schauerroman) je bil gotskemu skoraj sočasen, vendar za njim zelo zaostaja po kvaliteti, zlasti še v tehničnem pogledu; ima pa nekatere svoje čisto specifične motive, tako tudi v zelo močni veji t. i. razbojniškega romana, katerega značilni primerek, *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (1799) Ch. A. Vulpiusa je zaslovel daleč čez nemške meje.

²³ S tujimi zgledi za *Rokovnjače* sta se med našimi literarnimi zgodovinarji še posebej ukvarjala Ivan Grafenauer in Tine Orel. Za kritični pregled teh raziskav prim. Mirko Rupel: *Opombe*. — V: Josip Jurčič, *Zbrano delo VII*, Ljubljana 1956, zlasti str. 287-289.

²⁴ Upor iz romantičnega svobodoljubja pa uteleša Tavčarjev tihotapec in razbojnik Peter Smuk v povesti *Kuzovci* (1882). Njegova ljubezen do krepke in odločne Županove Lenke, ki ima podobno kakor Polonica mevžastega mlajšega brata, je v nekaterih potezah sorodna Nandetovi.

²⁵ Nandetove besede "... ali ropam ubogemu? Ali ne tepem in ne bijem onega, ki tepe in bije naš ubogi ljud?" (*Zbrano delo VII*, str. 188) nimajo v romanu nobene korelacije.

²⁶ Kazalo v knjigi A. B. Tracy *The Gothic Novel 1790-1830* navaja 38 romanov z motivom "nesložnih bratov".

²⁷ Analogni primeri nasprotnih si, vendar ne sovražnih bratov se najdejo tudi drugod v historičnem pripovedništvu, tako npr. v Mériméejevem romanu *Šentjernejska noč* (*Chronique du règne de Charles IX*, 1829). Brata de Mergy se bojujeta na nasprotnih straneh, med seboj sta si odtujena, ne pa sovražna, noben od njiju ni niti idealen niti negativen lik.

²⁸ Take dvojice v Scottovih romanih so npr. Edward Waverley in Fergus McIvor, Darsie Latimer in Redgauntlet, Frank Osbaldistone in Rob Roy, Mordaunt Mertoun in Clement Cleveland. O kontrastu med "civiliziranim" in romantičnim, herojskim, fanatičnim, neredko prestopniškim junakom prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, poglavje 4. *The Mediocre Hero and History*. — Prim. tudi Judith Wilt: *Secret Leaves*, Chicago & London 1985. O figuri, ki je svetlemu junaku "temni alter ego", govori avtorica zlasti v interpretaciji *Pirata*, str. 143-146.

²⁹ Trojico moških likov, osenčenih v različnih odtenkih, pozna že Scott: romantični bandit Rob Roy je meščanskemu mladeniču Franku Osbaldistonu varujoča senca, bratranec Rashleigh Osbaldistone pa je njegov satansko inteligentni in zlobni tekmeč pri dekletu in družinski dediščini.

³⁰ Označbo "roman maščevanja" uporablja J. Kos za uvodno zgodbo v našem meščanskem romanu (*Primerjalna zgodovina slovenske literature*, n. d., str. 119-120). — V Jurčičevem delu se ta vzorec ponavlja, tako npr. v *Domnu, Desetem bratu in Sinu kmečkega cesarja*. Nandetova zgodba je po strukturi v več pogledih sorodna moderniziranemu "romanu maščevanja" v *Grofu Monte Christu* A. Dumasa očeta.

³¹ Motiv brata, ki sovraži in tudi fizično ogroža sestrinega snubca, ljubimca ali zapeljivca, sega verjetno že v starejšo novelistiko; v *Romeu in Juliji* prevzame to vlogo junakinjin bratranec Tybalt. V gotskem romanu *Melmoth Popotnik*, kjer je prepoznaven direkten odsev Goethejevega *Fausta*, brat prekriža pot ljubimcu, ki hoče na sam poročni dan odpeljati njegovo sestro, in pade v dvoboju z njim. Pri Scottu je motiv mržnje med dekletovim ljubimcem in bratom izrazit zlasti v *Lammermoorski nevesti*.

³² Kar nekaj Scottovih romanov je postavljenih v čisto določeno zgodovinsko dobo, ne da bi v njih nastopale historične osebnosti; tak roman je tudi *Pirat*, ki se godi l. 1700 na odmaknjenih Shetlandskih otokih, kamor dogajanje z Britanskega otoka skoraj ne seže. — Jurčič se je za tovrstno metodo izrekel v članku *Pomenki o domačih rečeh* (Slovenski glasnik 1866). Potem ko našteje zgodovinske snovi za naš roman (turške vpade, francosko zasedbo itn.), nadaljuje: "Povsod najdeš zrnce zgodovinsko, okrog katerega prosto in domišljavo opleteš drugje v narodu nabrane značaje." (*Zbrano delo* X, str. 38). Za podrobnejšo analizo tega članka prim. Matjaž Kmecl: *Jurčičevo uveljavljanje slovenskega romana. Pred stoletnico pisateljve smrti*. V: *Zbornik občine Grosuplje* 11, 1980, str. 151-159.

³³ O dveh koncepcijah zgodovinskega romana znotraj Scottovega opusa, od katerih je ena slikovita upodobitev davnine (*Ivanhoe*), druga pa verističen prikaz zasebnega in družinskega življenja v bližnji preteklosti (*Waverley*) prim. *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, ur. Wolfgang Iser in Fritz Schalk, Frankfurt am Main 1970 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 7), str. 34-35, o istem vprašanju ob zgledu Puškinove historične proze str. 109-111. — Pri nas je na to vprašanje prav ob *Rokovnjačih* opozoril A. Slodnjak: Jurčič je hotel rokovnjaštvo prikazati kot že "historično", v ljudskem spominu pa še živo (*Realizem* II, n. d., str. 126).

³⁴ Na informativne pasaže, ki naj bi bile v Jurčičevem delu davek tedanjemu času, opozarja Štefan Barbarič: *Josip Jurčič*, Ljubljana 1986 (Znameniti Slovenci), str. 198. — Za podrobno analizo "pojasnjevalnih uvodov", "pojasnjevalnih zastranitev" in "pripovednega poročanja" v razliko od "sceničnega prikaza" prim. Gregor Kocijan: *Nekatere pripovedne prvine v zgodnjih Jurčičevih delih*, v: Gregor Kocijan, *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave*, Maribor 1992, zlasti str. 79-80.

³⁵ Za ugotovitev, da sta se avtorja *Rokovnjačev* ognila poglobljanju v problematiko dobe in obšla tudi socialni vidik rokovnjaštva prim. Anton Ocvirk: *Kersnikova pot v realizem*, v: Anton Ocvirk, *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo I.*, Ljubljana 1978, zlasti str. 388-389. — Na to vprašanje opozarja tudi M. Rupel v *Opombah k Zbranemu delu* VII, str. 294-295.

³⁶ Razmerje slovenskih izobražencev in kmečkega prebivalstva do francoske oblasti, kakor je prikazano v *Rokovnjačih*, se v glavnih potezih povsem ujema z današnjimi pogledi našega zgodovinopisja na Ilirske province. Prim. Vasilij Melik: *Ilirske province v slovenski zgodovini*, *Zgodovinski časopis* 40, 1986, št. 4, str. 423-429.

³⁷ Poleg opozoril M. Rupla in objave Jurčičevih zapiskov v *Opombah k Zbranemu delu* VII prim. zlasti razpravljanje A. Slodnjaka (*Realizem* II, n. d.,

str. 126-130) o drugačni zamisli za Nandetovo osebno zgodovino, kakor se kaže iz Jurčičeve zapuščine. Jurčič je zasnoval tri različice, v nobeni od njih Nande ne bi odrasel v urejeni gosposki družini, doštudiral in opravljal uglednega meščanskega poklica. Jurčič si je Nandeta zamišljal kot nezakonskega sina kmečke matere in imenitnega očeta, ali pa kot otroka, ki so ga ugrabili rokovnjači. Pač pa je že pri Jurčiču Štefan Nandetov polbrat. — V Kersnikovi sinhronizaciji bi se našel še kakšen komaj opazen spodrslija, tako je Jurčičev Štefan Poljak "Ljubljčan" (*Zbrano delo* VII, str. 155), ki je pred dvema letoma prišel za oskrbnika na Kolovec, medtem ko je Kersnikov mladi mož doma blizu Brežic.

³⁸ Izraz uporablja Norbert Miller v delu *Der empfindsame Erzähler*, prim. zlasti poglavje *Der barocke Bewegungsanfang*.

³⁹ Prim. *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, zlasti str. 98-108. Ob zgledih ruskega, zlasti Puškinovega historičnega pripovedništva je prikazana tendenca k slikanju vsakdanjega, zasebnega in družinskega življenja (Familiarisierung) v zgodovinskem romanu. "Familien- und Sittenbild" je v zgodovinsko pripovedništvo zanesel evropski sentimentalni roman. Tovrstni zgodovinski roman, katerega klasični zgled je v ruski literaturi Puškinova *Stotnikova hči*, je alternativni model monumentalni zgodovinski freski ali pustolovskemu romanu v historičnem kostumu.

⁴⁰ Namesto nadrobnih scottovskih opisov in kopičenja ter naštevanja predmetov so v *Rokovnjačih* prikazane večidel le "reprezentativne" prvine prizorišča, predmeti, ki označujejo neko okolje. Tako npr. ob prihodu komisarja in njegovega spremstva Mozolka s prtičem pobriše po beli javorovi mizi v kotu, čeprav ni na njej niti trohice prahu — ta podrobnost naj pokaže na red in čistočo v celi Mozolovi hiši, na njen življenjski slog (*Zbrano delo* VII, str. 208). Nasprotno pa se stanje na zanemarjeni Paleževi kmetiji pokaže v nekaj podrobnostih, ki ne uidejo Mozolkinemu ostremu očesu in vplivajo na njeno sodbo o delovnih navadah Poloničinega ženina: orodje, ki rjavi po kotih, podgane kot edino, kar je živega v svinjaku, in "zemlja pregrešno v plevelu zarastena" (*Zbrano delo* VII, str. 126-127).

⁴¹ Zanimivo, a zelo malo raziskano vprašanje lokalne barve in regionalnosti v našem romanu 19. stoletja, ki bi lahko še dodatno osvetlilo oblikovanje prizorišča v *Rokovnjačih*, presega namen in obseg pričujoče študije. Oboje, lokalna barva in regionalni značaj, sta sicer dva zelo pomembna vidika Scottovih romanov.

BARVNO PODOBJE V FLAUBERTOVIH TREH POVESTIH

Barvno podobje je pomemben element Flaubertovega ustvarjanja, zdi se, da prav s pomočjo barv ustvarja globinsko strukturo (t. i. *dessous*), ki učinkovito, a ne vsiljivo spremlja dogajanje na površju (t. i. *dessus*). Z njegovo pomočjo je ustvarjena skrita poetična resničnost, ki poteka ob dogajanju v tekstu predvsem na dva načina:

1) na način metaforičnih grebenic: barvne podobe se pojavljajo sicer na različnih mestih v tekstu, med njimi je nekaj stavkov ali celo strani, vse pa nas vodijo k istemu cilju, vse so kontinuirane in usklajene kot pripoved o isti stvari iz *dessus*;

2) kot razpredene podobe: to so razširjene podobe, podobe, ki so bogato razvite.

Zakaj barvno podobje? Flaubertovo očitno in močno zanimanje za barve, pa tudi za svetlobo, sence, meglo, je moč povezati z njegovim navdušenjem nad porajajočim se impresionizmom; Flaubert piše o tistem, kar vidi, vidi pa svet v barvah.

I

Uporaba pesniških podob nudi pisatelju večjo, čeprav ne neomejeno možnost izražanja. Predvsem razpon med komparacijo in metaforo je najpogosteje uporabljeno sredstvo za ustvarjanje skritega teksta pod tekstom samim, za ustvarjanje *dessous* pod *dessus*, za tkanje globinske strukture, ki nevpadljivo in skrito ves čas spremlja besedilo. Podobje zato ni le okras, ampak aktivni element, je skrbno oblikovan poetični jezik. V takem okviru strukturno zelo pestrega podobja kaže iskati mesto tudi za barvno podobje, v katerega uvrščam vse tiste pesniške podobe, ki ustvarjajo kar najbolj optično zaznavo, sežejo pa lahko tudi preko oznake vizualnega. Barva, ki je predvsem optična kategorija, je v besedno umetnost lahko prenesena na bolj ali manj poetičen način. Strukturno in funkcijsko so barve kot del pesniškega podobja zanimive, zato se zdi nujno sestaviti uporaben sistem poetičnih funkcij barv.

Reinhold Grimm v razpravi *Entwurf einer Poetik der Farben*¹ skuša sestaviti uporaben sistem poetičnih funkcij barv, ko bolj v smislu strukture in manj v semantičnem smislu loči konstruktivno rabo barv, figurativno rabo in barvne šifre ali večpomenske barvne besede; Grimm je prepričan, da barve imajo živo moč in so pomemben element poetičnega izražanja. Barve so uporabljene konstruktivno, kadar fungirajo kot samostojni elementi pesniške strukture, so v središču pozornosti in prepletajo literarno delo, tako da je v njem očitna in nespregledljiva barvna simbolika, kajti barve ne kažejo le na obarvanost predmetov, ampak se dvigajo v simbole. Grimm tu vidi dvojnost: konstruktivne oblike se lahko pojavljajo kot barvno niansiranje ali barvno kontrastiranje. Barvno niansiranje je značilno predvsem za epiko — ena sama barva prepleta delo in ga s svojo kontinuiteto bistveno povezuje; barvno kontrastiranje pa se pojavlja predvsem v liriki — poetično učinkovita so barvna nasprotja, antitetični barvni pari. V figurativnih oblikah je uporaba barv nova, drugačna in

nenavadna; poetična svežina je dosežena z barvno metaforiko ali barvnim potujevanjem. Večpomenske barvne besede ali barvne šifre so elementi kompleksne pesniške strukture, ki se dviga nad metaforo in nad simbol, zato jih ni mogoče enosmiselno razložiti.

Grimm je naklonjen predvsem figurativni rabi in barvnim šifram, konstruktivne oblike se mu zdijo poetično manj učinkovite in predvsem manj sveže. Prav konstruktivno rabljene barve pa so vezno tkivo in temeljni element globinske strukture v Flaubertovih *Treh povestih*. Tako analiza barvnega podobja pri Flaubertu s pomočjo Grimmove sheme ni možna, ker je njegov sistem premalo razpreden in ne upošteva dovolj vključenosti barv v pesniško podobje. Predvsem je potrebno storiti dvoje:

1) Barvnega niansiranja ni moč strogo omejiti na epiko in barvnega kontrastiranja ne na liriko; temeljne so enobarvne paradigme, ki pa so lahko soočene z drugimi, prav tako enobarvnimi paradigmi. Če se npr. v *Treh povestih* stalno ponavljata bela in črna, oblikujeta vsaka svojo paradigmo: paradigmo belega in paradigmo črnega. Paradigmi sta močni že vsaka zase, njuna poetična učinkovitost pa se stopnjuje, če zaznamo antitetični par belo - črno.

2) Tudi znotraj konstruktivne rabe je moč ločevati med bolj in manj pesniškimi oblikami. Prav zares pa postanejo barve zanimive tedaj, ko se pojavijo kot konstitutivni element pesniške podobe. Prenos s področja predvsem likovne umetnosti na področje besedne umetnosti da barvam pravo literarno moč in prav z vstopom v pesniško podobje postanejo barve (bolj) zanimive za literarno vedo.

Grimmovo shemo razširjam in razčlenjujem, vendar le v tistem delu, ki obravnava konstruktivne oblike:

a) barvno niansiranje:

1. barvni pridevniki,
2. predmet kot nosilec barve,

3. barvni element kot člen pesniške podobe — komparacije ali metafore;

b) barvno kontrastiranje:

1. barvni kontrast,
2. predmet konotira barvo,

3. barvni element kot člen pesniške podobe — komparacije ali metafore.

Konstruktivna raba barv

a) Barvno niansiranje: neka barva se lahko pojavlja na tri različne načine, s tem pa je povezana tudi njena poetična svežina, učinkovitost.

1. Najenostavnejša je uporaba barvnih pridevnikov, vendar pa je tudi ta najpreprostejša konstruktivna raba barv lahko zanimiva, saj barvni pridevniki s svojim pogostim ponavljanjem tvorijo enobarvne paradigme. Te enobarvne paradigme so stalno prisotne in iz njih segajo na skrbno izbrana mesta v tekstu barvni pridevniki na način gre-

benice. Mesto, kjer se barvni člen pojavi, imenujem grebenico, kajti tako mesto se veže z drugimi, kjer so uporabljeni členi iz iste barvne paradigme.

Rdeče se kot barvni pridevnik dviga iz paradigme rdečega: "Kmalu za njim je prišel Ličbard, najemnik iz Toucquesa, majhen, rdeč, rejen, v sivem telovniku in v škornjih z ostrogami." To mesto je zanimivo šele zaradi paradigme rdečega, iz katere se na način grebenice dviga rdečina najemnika Ličbarda; mnoge osebe v *Preprosti duši* so namreč nosilke rdeče barve, ki je uporabljena pri opisovanju njihove zunanosti. Dekla Felicita ima tako rdeča lica in rdeče krilo, pri opisovanju njene zunanosti pa so uporabljeni le še temni barvni odtenki, ne pa npr. zelena ali rumena barva.

2. Barvni člen je lahko poimenovan s predmetom, ki je nosilec določene barve: "Mati je zaslišala angelske glasove; in glava ji je omahnila na blazino, pod katero je imela v rubinu vdrelano koščico mučenca." Poetična učinkovitost podobe, v kateri (rdeča) barva ni imenovana neposredno, je mnogo večja, saj se odpre prostor bralčeve domišljije, ki snovnemu nosilcu barve poišče ustrezajoč barvni odtenek. Izbira predmeta pa barvi dodaja še druge lastnosti: tako se v navedenem primeru zgolj vizualni oznaki barve rubina pridružuje še oznaka dragocenosti, izjemne lepote, trdote in podobno.

3. Barvni element nastopa kot člen pesniške podobe:

– komparacije; barvni člen je kot komparat ali del komparata, predikat ali del predikata, komparand ali del komparanda močnejši in poudarjen. Barva dobi novo, literarno razsežnost, pisateljeva svoboda je bistveno večja. Mesto, kjer je barvni člen del kake pesniške podobe, izstopi in postane bolj opazno; vključenost v komparacijo razširja zgolj barvno zaznavanje barvnega člena in ga združuje z nevizualnimi predstavami. V *Treh povestih* je takih "rdečih komparacij" mnogo: "Bil je zavit v cunjasto blago, v obraz podoben maski iz mavca in dvoje oči je bilo bolj rdečih kakor žerjavica." "Sredi petega prostora so bile vrste čelad s konicami postavljene kakor bataljon rdečih kač." Rdeča barva seže tu preko oznake svoje optično zaznavne rdečine k povezavam z žarenjem, tlenjem (kakor žerjavica), ker pa gre za komparacijo, je zveza precej neposredna.

– metafore; barvni element je temeljni del metafore in ne le osnova, na kateri metafora sploh nastane (kot pri figurativnih oblikah). Metafora je lahko metafora prav zaradi barvnega elementa, barvni člen je tedaj metaforična komponenta metafema (metaforične sintagme).

b) Barvno kontrastiranje: tudi pri tej konstruktivni rabi barv gre iskati vse tiste načine, ki sem jih navedla že pri barvnem niansiranju.

1. Raznobarvna člena sta v antitetičnem paru neposredno soočena, učinkovit je sam barvni kontrast; v takem primeru sta hkrati navedena dva barvna pridevnika, ki postavljata drugo ob drugo dve barvni paradigmi; ker torej ne gre le za kontrast dveh barv, ampak tudi za kontrast dveh širših kompleksov — paradigem, je tak barvni par poetično učinkovit in zanimiv: "Jelen je bil črn in mogočne

postave; imel je rogovje s šestnajstimi rogljiči in belo brado." Nenavadna je že črna barva jelena, ki pa postane še bolj opazna ob beli bradi; črna in bela barva namreč soočata že tudi paradigmi temnega in svetlega, nasprotje med njima je ostro in je za dogajanje samo zelo pomembno (nihanje med krutostjo in svetostjo).

2. Predmet konotira določeno barvo, nosilci barv iz barvnih nasprotij so predmeti, ki vodijo barvne člene iz oznake zgolj optičnega, nasprotja so zato še bolj poudarjena in napeta.

3. Eden ali oba člena antitetičnega barvega para se pojavljata kot člena kake pesniške podobe: komparacije ali metafore. Člena iz barvnega antitetičnega para sta izražena na pesniško bolj učinkovit način, ker ne gre več le za nasprotovanje dveh barv z barvne lestvice, ampak so barvni členi povezani z ne samo vizualnimi lastnostmi.

Šele s tako razširjenim sistemom poetičnih funkcij barv je moč analizirati strukturo pesniškega podobja v Flaubertovih *Treh povestih*.

II

Prav gotovo so barve viden člen Flaubertovega pesniškega podobja, kajti že v *Gospe Bovaryjevi* in *Vzgoji srca* uporablja pisatelj barve v povsem določenih trenutkih. In ker se na določenih mestih teh romanov pojavljajo ne samo skrbno izbrane in vedno iste barve, ampak celo vedno isti barvni odtiski, je moč sestaviti sistem simboličnih funkcij barv.

Tako v *Gospe Bovaryjevi* Ema Bovary goji prav posebno ljubezen do modre barve, modra je barva Eminih sanj in pričakovanj. Modra simbolizira Emine iluzije, ko pa le-te postanejo deziluzije, modra barva uhaja in se izgublja, postane modrikasta, ki je negativna modra. Jutta Lietz pripisuje simboličen pomen tudi rumenim in črnim oblačilom; ob prvem srečanju so ljudje oblečeni v rumeno, ki po avtoričinem mnenju napoveduje neizogibno katastrofo, črna oblačila pa simbolizirajo smrt in pogubo.²

V obeh romanih in v *Treh povestih* očitno prevladujejo tri barve: bela, rdeča in črna.³ V *Vzgoji srca* je od 514 barvnih podob 86 "belih" (16%), 58 "rdečih" (11%), v 102 barvnih podobah pa je prisotna črna barva (20%). V podobnem obsegu se bela, rdeča in črna pojavljajo tudi v *Gospe Bovaryjevi*, le da je tu polarizacija okrog bele, rdeče in črne še bolj očitna. V *Gospe Bovaryjevi* je od 531 barvnih podob 16% "belih", 18% "rdečih" in 19% "črnih podob". Podobna razmerja ugotavljam tudi v *Treh povestih*, kjer pa izrazito izstopa druga povest, *Legenda o usmiljenem bratu svetem Julijanu*. Tu je od 59 barvnih podob 25% podob z elementom belega, 17% podob z elementom rdečega in 22% podob z elementom črnega. Prav bela, rdeča in črna pa so barve t.i. barvne pralestvice,⁴ na katero je v večji meri vezano tudi pesniško podobje; te barve so le redko uporabljene v dekorativen namen, le redko so zgolj barvni okras. Flaubert jih vključuje v pesniško podobje in jim z vpetostjo v literarni dessous podeljuje vlogo skritega komentarja. Rdeča barva v kvantitativnem po-

gledu ni najpogostejša, se pa ravno rdeča pojavlja predvsem kot element pesniških podob in ni le preprost barvni pridevnik, zato sklepam, da je rdeči Flaubert namenil še posebno pozornost in skrb. Bela in črna sta pomembnejši zaradi pogostnosti pojavljanja; le redko sta člen pesniškega podobja, čeprav se kot barvna pridevnika pojavljata na mnogih mestih. Drugačna od bele, rdeče in črne je modra barva, ki je bila Flaubertu najbolj pri srcu. Poetična moč modre izhaja iz njene simbolične funkcije, izoblikovane že v *Vzgoji srca* in *Gospe Bovaryjevi* (modra je barva sanj in pričakovanj, simbolizira povzdig in nedosegljive sfere; ko iluzije postajajo deziluzije, modra postaja modrikasta).

Tri povesti sestavljajo *Preprosta duša*, *Legenda o usmiljenem bratu svetem Julijanu* in *Herodiada*. Barvno podobje ni v vseh treh povestih enako pomembno, pa tudi ne strukturno enako značilno. V *Preprosti duši* je vse precej stvarno, bolj malo je poetične (barvne) fantazije. Barvnih podob je malo, če pa se že pojavljajo, so preproste in konvencionalne. *Legenda* odpira širše področje barvne igre, saj Flaubert ustvarja nenavadne barvne podobe, ki jih veže predvsem na živali, medtem ko je v *Herodiadi* spredena mreža svežega in učinkovitega podobja.⁵

PREPROSTA DUŠA

Barvna podoba papagaja Luluja

(1) Son corps était vert, le bout de ses ailes rose, son front bleu, et sa gorge dorée (1/4, 613).

V život je bil zelen, konce perutničk je imel rožnate, prsi modre in grlo zlato (1/4, 33).

(2) Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou (1/4, 617).

Golobček je imel škrlatno rdeča krila in smaragdno modro telo, da je bil v resnici cel Lulu (1/4, 39).

*S svojimi škrlatnimi perutmi in s svojim smaragdним telesom je bil res pravi portret Luluja.

(3) Loulou, caché sous des roses, ne laissait voir que son front bleu, pareil à une plaque de lapis (1/4, 622).

Lulu je bil skrit pod cvetjem, da je bilo videti samo njegov modri kljun, podoben lazurni ploščici (1/4, 44).

*Lulu je bil skrit pod vrtnicami, da je bilo videti samo njegove modre prsi, podobne lazurni ploščici.

Zgodbo o preprosti dekli Feliciti obvladuje paradigma temnega, ki jo ustvarjajo številni barvni pridevniki. Tudi na ravni poetične barvne resničnosti se torej razkrivata preprostost in ujetost med zidove, črne od dima, strehe, podobne rjavemu žametu. Hiša gospe Aubainove je oblepljena z obledelimi tapetami, v njej je miza iz črnega lesa; črnina in tema se širita, kajti kamorkoli potujejo ljudje v *Preprosti duši*, povsod so le črni zidovi, prašna siva tla, rjave slamnate strehe. Še celo morje je le kakor siva lisa. Tema res zapolnjuje pokrajino in

predmetni svet, saj je Flaubert mesto, kjer v prvotni verziji govori o popolnoma belem nebu, kasneje izpustil. Kar 40% vseh barvnih podob je iz paradigme temnega in obledelega.

Močno razširjeno paradigmo temnega in obledelega pa razbija živopisanost papagaja Luluja. Podoba (1) je prvi barvni opis papagaja, to pa je tudi eno redkih mest v *Preprosti duši*, kjer se pojavijo pisane barve (zelena, rožnata, modra in zlata); a te barve se pojavijo na zelo preprost način, le kot barvni pridevniki. V podobi (2) je barvno opisan nagačeni Lulu, ki ga Felicita primerja s svetim duhom; primerjava med Lulujem in svetim duhom v podobi goloba pa je utemeljena prav na barvni podobnosti, saj sta škrlatna in smaragdna barva le bolj plemeniti varianti rožnate in zelene. Podoba (3) je zadnja barvna podoba Luluja in v njej je Flaubert pozoren le še na papagajeve modre prsi, ki jih v prikriti komparaciji primerja z lazurno ploščico.

V vseh treh navedenih primerih so barve rabljene konstruktivno, vendar pa je razlika med prvim in tretjim primerom velika: najprej so uporabljeni le barvni pridevniki, potem postanejo nosilci barv plemeniti materiali, zadnji primer pa je poetično gotovo najbolj učinkovit, saj se modrina prsi skriva v komparandu "lazurna ploščica"; čeprav komparacija nima gramatikalnega predikata, je predikat vendarle navzoč — kot skriti ali psihološki predikat je navzoč v komparandu.

LEGENDA O USMILJENEM BRATU SVETEM JULIJANU

Barvno nasprotje bela-rdeča

(4) Des éclaboussures et des flaques de sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, le long d'un Christ d'ivoire suspendu dans l'alcôve. Le reflet écarlate du vitrail, alors frappé par le soleil, éclairait ces taches rouges, et en jetait de plus nombreuses dans tout l'appartement. [...] Puis il se porta de l'autre côté de la couche, occupé par l'autre corps, dont les cheveux blancs masquaient une partie de la figure (2/2, 642).

Strjena in še topla kri jima je bila razmazana po beli polti, po posteljnini, po tleh in po slonokoščenem razpelu, obešenem v vdolbini. Škrlatni odsev od šip, ki jih je že obsijalo sonce, je razsvetlil rdeče lise in jih še več razsejal po vsem prostoru. [...] Potlej se je preselil na drugo stran ležišča, kjer je ležalo drugo truplo, kateremu so del obraza zakrivali beli lasje (2/2, 72).

Nihanje med krutostjo in svetostjo, mešanica ostude in nebeške lepote je bistvena značilnost zgodbe o Julijanu, v kateri se sin plemiških staršev po ubojih in očetomoru umakne v odrekanje in dobroto. Na ravni barvne resničnosti je to nasprotje realizirano kot par bela – rdeča. Prav bele in rdeče barvne podobe pa so v tej zgodbi najbolj sveže in zanimive.

Julijanovi uboji se končajo z napovedanim očetomorom. V podobi (4) rdeča barva metaforično obvladuje prostor in se še širi. Po začetnem kontrastu med belo poltjo staršev in razmazano krvjo se Flaubert posveti tej nastali rdečini, ki očitno usodno obvladuje dogajanje. Igra

jutranje svetlobe barva prostor rdeče, prav zaradi vključenosti v razširjeno metaforo pa je moč rdečega večja. Podoba zaključí bela barva, ki ohranja napetost med belim in rdečim.

(5) La nuit allait venir, et derrière le bois, dans les intervalles des branches, le ciel était rouge comme une nappe de sang (2/1, 631).

Bližala se je noč; in za gozdovi je Julijan skozi presledke med vejami videl nebo, rdeče kakor okrvavljen prt (2/1, 58).

(6) Le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans les nuages; et chaque nuit, en rêve, son parricide recommençait (2/3, 644).

Sonce je vsak večer prelivalo kri po oblakih; in vsako noč se je v sanjah obnavljal njegov očetomor (2/3, 75).

Podoba (4) je osrednja barvna podoba *Legende*, saj je v okvir belega vstavljeno rdeče barvanje prostora. Julijan je živali moril pred tem in komparacija (5) zaključuje enega od njegovih morilskih pohodov. V njej komparat "nebo" veže predikat "rdeče" s komparandom "okrvavljen prt", torej je nebo stopnjevano zarisano rdeče: z imenovanim predikatom "rdeče" in s komparandom "okrvavljen prt". Zaradi tako intenzivirane rdeče barve je komparacija zelo učinkovita. K barvi neba se Flaubert vrača tudi, ko Julijan umori speča starša. Vendar pa ne uporabi več komparacije, ampak obarva nebo rdeče z metaforo. Podoba (6) je predvsem zaradi svoje drznosti zelo učinkovita. Rdeče ni več nebo za gozdovi, torej nekje daleč, ampak je krvavo nebo neposredno nad Julijanom. Z metaforo (6) se je rdeča drzno razširila.

Barva živali

(7) Un jour, pendant la messe, il aperçut, en relevant la tête, une petite souris blanche qui sortait d'un trou, dans la muraille (2/1, 626).

Nekoč je med mašo vzdignil glavo in zagledal belo miško, ki je prilezla iz luknje (2/1, 53).

(8) Au milieu du lac, il y avait une bête que Julien ne connaissait pas, un castor à museau noir (2/1, 630).

Sredi jezera je bila žival, ki je Julijan ni poznal, bober s črnim smrčkom (2/1, 57).

(9) Tout à coup, derrière son dos, bondit une masse plus noire, un sanglier (2/2, 639).

Mahoma se je za njegovim hrbtom vzdignila še bolj črna gmota, merjasec (2/2, 68).

(10) Puis, au bord d'un champ, il vit à trois pas d'intervalle, des perdrix rouges qui voletaient dans les chaumes (2/2, 641).

Potlej je ob njivi tri korake pred seboj zagledal rdeče prepelice, ki so se preletavale po strnišču (2/2, 70).

Živalski svet je v *Legendi o usmiljenem bratu svetem Julijanu* zanimivo prikazan. Živali so precej nenavadnih barv in to razumem kot potrdilo teze, da barve ustvarjajo globinsko strukturo. Barve so

uporabljene konstruktivno, predvsem kot barvni pridevniki, manj pa je primerov, kjer bi barvni element nastopal kot člen pesniške podobe; kljub temu so barvni členi zaradi svoje velike frekvence zanimivi, zanimive so barvne paradigme, ki jih s svojim pogostim ponavljanjem ustvarjajo preprosti barvni pridevniki; barvne paradigme se iz "dessousa" na zelo preprost način dvigajo v tekst. Živali so bele, črne in rdeče, torej barv t. i. barvne pralestvice, ki v *Treh povestih* značilno izstopa. Uboj bele miške iz podobe (7) je Julijanov prvi uboj in po njem se s podobo (8) začenja črnina, ki se s še bolj črno gmoto iz podobe (9) nevarno širi. Po podobi (9) se ob rdečih prepelicah iz podobe (10) pojavlja le še črni jelen, ki ima metaforično funkcijo — Julijanu napove, da bo ubil svoje starše.

Zanimivo je, da so živali tudi v zadnji povesti posebnih barv — so bele in modre. V *Herodiadi* se pojavljajo bele mule, velike ribe sinje barve in beli konji, ki imajo grive modro pobarvane.

HERODIADA

Barvno slikanje pokrajine

(11) L'aube, qui se levait derrière Machaerous, épanyait une rougeur. Elle illumina bientôt les sables de la grève, les collines, le désert, et, plus loin, tous les monts de la Judée, inclinant leurs surfaces raboteuses et grises. Engaddi, au milieu, traçait une barre noire; [...] Cependant le Jourdain coulait sur la plaine aride. Toute blanche, elle éblouissait comme une nappe de neige. Le lac, maintenant, semblait en lapis-lazuli; et à sa pointe méridionale, du côté de l'Yémen, Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir. Des tentes brunes étaient dispersées; des hommes avec des lances circulaient entre les chevaux, et des feux s'éteignant brillaient comme des étincelles à ras du sol (3/1, 649, 650).

Zarja, ki se je budila za Maherontom, je vse oblila z rožnatim sijem. Takoj je zagorel v nji pesek na bregu, potlej griči, puščava in še naprej vse gore v Judeji, ki so nagibale svoja razdrapana in siva obličja. Po sredi se je vlekel Engadi kakor črna proga; [...] Jordan je tekkel po suhi ravnini, ki se je vsa bela lesketala kakor snežna odeja. Jezero pa je bilo videti kakor lazurjevec; in na južnem koncu proti jemenski strani je Antipa zagledal tisto, česar se je bal. Tam so bili razsejani rjavi šotori; moški s sulicami so hodili med konji in ugašajoči ognji so se svetlikali kakor iskrice po ravnih tleh (3/1, 83, 84).

*Zarja, ki se je budila za Maherontom, je razlivala rdečino. Po sredi je Engadi zarisoval črno progo; [...] Jordan je tekkel po suhi ravnini. Ta se je vsa bela lesketala kakor snežni prt.

(12) Le cour était vide. Les esclaves se reposaient. Sur le rougeur du ciel, qui enflammait l'horizon, les moindres objets perpendiculaires se détachaient en noir (3/2, 667).

Dvorišče je bilo prazno. Sužnji so počivali. Na rožnatem nebu, kjer so horizont oblivali plameni, so se črno risali še tako majhni navpični predmeti (3/2, 103).

*Na rdečini neba, ki je zažigala horizont, so se črno risali še tako majhni navpični predmeti.

Razširjena podoba ustvarja predvsem z nizanjem barvnih členov posebno atmosfero. Podoba (11) je uvodna podoba, ki barvno zarisuje jutro v maherontski trdnjavi. Barve so uporabljene konstruktivno, predvsem kot barvni pridevniki. Modrina jezera je pričarana s komparacijo "Jezero pa je bilo videti kakor lazurjevec." V tej prikriti komparaciji je modra le psihološki predikat, ki ga vsebuje komparand lazurjevec. Lazurjevec se tu že drugič pojavi kot mineral, ki je nosilec modre barve — v podobi (3) so Lulujeve modre prsi primerjane z lazurno ploščico. Zanimiva pa je tudi komparacija iz podobe (11), v kateri je suha ravnina, po kateri teče Jordan, primerjana s snežnim prtom ("suha ravnina se je vsa bela lesketala kakor snežni prt"), kajti struktura podobe spominja na že navedeno podobo (5) iz *Legende o usmiljenem bratu svetem Julijanu*: "nebo, rdeče kakor okrvavljen prt".

Barvna predikata "rdeč" in "bel" neposredno povezujeta nebo oz. ravnino z okrvavljenim oz. snežnim prtom. Komparata "nebo" in "ravnina" se ne nahajata v isti vertikali, ampak vzporedno. Isti komparand daje komparatoma sicer enake razsežnosti, bistveno pa ju ločujeta prav barvna elementa — kri in sneg (snov kot nosilec barve), ki sta dela komparanda.

Podoba (12) sooča rdečo barvo neba in črno zarisovanje predmetov. Kljub preprostosti strukture je podoba vendarle učinkovita, saj paradigma rdečega povzroča črno zarisovanje navpičnih predmetov. Flaubert uporabi podobo v trenutku, ko Fanuel napoveduje smrt uglednega človeka v Maherontu.

Zanimive podobe z elementom rdečega

Rdeča barva predvsem zaradi vključenosti v številne barvne podobe obvladuje tekst, iz strukturno zanimive paradigme rdečega se v besedilo dvigajo grebenice, mnogokrat kot barvne metafore. Ta stalno prisotni rdeči komentar stopnjevano napoveduje umor Johanaana.

(13) Au milieu de la cinquième, des rangs de casques faisaient, avec leurs crêtes, comme un bataillon de serpents rouges (3/2, 660).

Sredi petega prostora so bile vrste čelad s konicami postavljene kakor bataljon rdečih kač (3/2, 96).

Ko Vitelij hodi skozi podzemne sobane, naleti v petem prostoru na vrsto čelad. Flaubert jih primerja z bataljonom rdečih kač; rdeča je skrita v komparandu "bataljon rdečih kač" in kot neke vrste skriti ali psihološki predikat določa čelade.

(14) L'homme effroyable se renversa la tête; et, empoignant les barreaux, y colla son visage, qui avait l'air d'une broussaille, où étincelaient deux charbons (3/2, 665).

Neznani moški je vrgel glavo vznak; in pograbil je železne palice in pritisnil obnje obraz, ki je spominjal na goščavo, v kateri žarita dva oglja (3/2, 101).

Johanaanove oči so metaforično poimenovane z dvema kosoma žerjavice. Žerjavica se kot nosilec rdeče barve za poimenovanje oči pojavi tu že drugič, kajti že v *Legendi o usmiljenem bratu svetem Julijanu* naletimo na naslednjo podobo:

(15) Il était enveloppé d'une toile en lambeaux, la figure pareille à un masque de plâtre et les deux yeux plus rouges que des charbons (2/3, 646).

Bil je zavit v cunjasto blago, v obraz podoben maski iz mavca in oči so mu bolj žarele kakor žerjavica (2/3, 78).

*Bil je zavit v cunjasto blago, v obraz podoben maski iz mavca in dvoje oči je bilo bolj rdečih kakor žerjavica.

Ta podoba je kvantitativna komparacija, v kateri je rdeča predikat, ki povezuje gobavčeve oči z žerjavico. V podobi (14) pa so oči metaforično poimenovane z žarečimi ogli.

(16) Des candélabres, brûlant sur les tables alignées dans toute la longueur du vaisseau, faisaient des buissons de feux, entre les coupes de terre peinte et les plats de cuivre, les cubes de neige, les monceaux de raisin; mais ces clartés rouges se perdaient progressivement, à cause de la hauteur du plafond, et des points lumineux brillaient, comme des étoiles, la nuit, à travers des branches. Par l'ouverture de la grande baie, on apercevait des flambeaux sur les terrasses des maisons; car Antipas fêtait ses amis, son peuple, et tous ceux qui s'étaient présentés (3/3, 668).

Na mizah, postavljenih po vsej dolgi dvorani, so gorele sveče v svečnikih, ki so bili kakor ognjeni šopki med vazami iz poslikane lončevine in bakrenimi pladnji, kockami snega in kupi grozdja; rdečkasta jasnina pa se je postopoma izgubljala, kolikor više si pogledal proti stropu, in svetle pike so migljale kakor zvezde ponoči skozi veje. Skozi odprta velika vrata si videl plamenice po hišnih strehah; zakaj Antipa je gostil prijatelje, svoje ljudi, in vse, ki so bili navzoči (3/3, 106).

*...ampak te rdeče jasnine so se postopoma izgubljale zaradi višine stropa.

Razširjena podoba na treh mestih barva prostor, rdeča svetloba s tremi svežimi in zabrisanimi podobami obvladuje dvorano. Prvič: vir svetlobe so sveče v svečnikih, ki so kakor ognjeni šopki; drugič: ustvarjene so rdeče jasnine; tretjič: rdeča je s plamenicami po hišnih strehah prenesena tudi ven iz dvorane. Vsa tri mesta barvajo dvorano rdeče in prav tam bo Saloma od Heroda zahtevala Johanaanovo glavo.

(17) Il avait aperçu devant la fosse le Grand Ange des Samaritains, tout couvert d'yeux et brandissant un immense glaive, rouge et dentelé comme une flamme (3/3, 677).

Pred temnico je zagledal velikega samarijanskega angela; bil je ves pokrit z očmi in vihtel je velikanski rdeč meč, nazobčan kakor plamen (3/3, 116).

*Pred temnico je zagledal velikega samarijanskega angela, bil je ves pokrit z očmi in vihtel je velikanski meč, rdeč in nazobčan kakor plamen.

Manaej gre na Antipov ukaz po Johanaana; prikaže se mu podoba samarijanskega angela z mečem, ki je rdeč in nazobčan kakor plamen. Rdeča je predikat poetično učinkovite komparacije, zadnje v

sklopu "rdečih komparacij", ki vse vodijo k istemu cilju — k Johannaanovi smrti. Rdeča komparacija je hkrati tista barvna podoba, ki zaključuje *Herodiado*.

III

V *Treh povestih* je barvam dana posebna veljava, saj se zdi, da Flaubert prav z njihovo premišljeno uporabo ustvarja komentar, ki pa je očitno hote zabrisan. Njegovo barvno zarisovanje, ki ga Martine Dunet⁶ povezuje s slikarskim impresionizmom, je konstruktivno, mnogo manj figurativno, barvnih šifer pa ne uporablja. Z vključevanjem barv v pesniško podobe se pokažejo predvsem trije strukturni modeli:

1. barve so uporabljene kot barvni pridevniki,
2. nosilec barve je kakšna snov,
3. barvni element je vključen v pesniško podobo — komparacijo ali metaforo.

Barve ne služijo le slikovitemu opisu, predvsem takrat ne, ko lahko govorimo o barvnih podobah. Flaubert uporablja barvne člene načrtno in s tem ustvarja določeno atmosfero, na bolj prikrit način opredeljuje osebe, z barvnimi elementi pa opozarja tudi na prihajajoče dogodke ali na njihovo pomembnost, morda celo usodnost.

Če si pomagamo s statistiko, prevladujejo bela, rdeča, črna in modra. In prav te barve bistveno določajo tudi *Gospo Bovaryjevo* in *Vzgojo srca*. Bela in črna sta uporabljeni v zanimivih antitetičnih parih, v katerih je eden od elementov pogosto člen pesniške podobe. Rdeča barva je najbolj intenzivna, saj je pogosto stopnjevana ne le s tem, da sta njena nosilca ogenj in kri, ampak s pogostim vključevanjem v nenavadne in sveže podobe. Modra barva je rabljena zelo preprosto ali pa so njeni nosilci plemeniti materiali (lazurjevec).

Med *Tremi povestmi* obstajajo razlike v intenzivnosti in svežini barvnega podobja: 1) v *Preprosti duši* prave polarizacije okrog temeljnih barv še ni, posebno močna pa je paradigma temnega, ki jo ustvarjajo vsi temni barvni odtenki; 2) v *Legendi o usmiljenem bratu svetem Julijanu* izrazito izstopata poetično rabljeni bela in rdeča ter v pridevniški obliki pogosto uporabljena črna; 3) v *Herodiadi* imajo barve sicer predvsem dekorativen značaj, v tistih podobah, ki so pesniško zelo učinkovite, pa se pojavlja rdeča barva.

OPOMBE

¹ Reinhold Grimm: *Entwurf einer Poetik der Farben*. Revue de littérature comparée 38, 1964, str. 531-549.

² Jutta Lietz: *Zur Farbsymbolik in Madame Bovary*. Romanistisches Jahrbuch 18, 1967, str. 89-96.

³ Pogostnost pojavljanja kake barve sem dobila s pregledovanjem konkordanc k *Vzgoji srca* in *Gospo Bovaryjevi* (*A concordance to Flaubert's Madame Bovary I-II*. Garland, New York-London, 1978; *A concordance to*

Flaubert's *L'éducation sentimentale I-II*. Garland, New York-London, 1978.) tako, da sem upoštevala vsa tista mesta, kjer so uporabljeni barvni elementi. S seštevanjem vseh takih mest sem dobila število vseh barvnih podob in potem določila še razmerje med številom barvnih podob kake barve in številom vseh barvnih podob.

⁴ Pri obravnavanju simbolike barv sem upoštevala knjigo Faber Birren: *The Symbolism of Color*. New York, 1989.

⁵ Pri svojem delu sem uporabljala naslednje izdaje *Treh povesti*: Gustave Flaubert: *Oeuvres I-II*. Paris, Gallimard, 1951 (Bibliothèque de la Pléiade). Gustave Flaubert: *Tri povesti*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana, DZS, 1966 (Kiosk, 63). — Začetna številka v oklepaju predstavlja zaporedno podobo v spisu, na koncu citata je navedeno, za katero od treh povesti gre, v katerem poglavju te povesti se podoba pojavi in na kateri strani. Najprej navajam osnovek, potem slovenski prevedek Janka Modra in še svoj prevedek, kadar se mi je to zdelo potrebno; svoj prevedek sem označila z zvezdico (*).

⁶ Martine Dunet: *Flaubert, artiste et précurseur de l'impressionisme*. Les Amis de Flaubert, 1975, št. 46, str. 26-38.

Osnovna podmena te notice je, da se prvi Duchampov readymade iz leta 1913 vede kot *acte gratuit*. Gre za vzporednico literarnemu "nemotiviranemu dejanju" (A. Gide, *Vatikanske ječe*, 1913), ki pa je v Duchampovem primeru anti-estetsko motivirano in tudi brez vsakršnih subjektivnih psiholoških konotacij: readymade kot *corpus delicti*, ki zamaje utečeno predstavo o tem, kaj je umetniški predmet in kako nastane. Duchampa so očitno inspirirala literarna dejanja (G. Apollinaire, R. Roussel), vendar tako, da je posamično besedo, verz ali podobo reificiral v ekscentričnem "kiparskem" objektu in ga v povezavi s sintagmo "*already made*" poimenoval readymade.

Tomaž Brejc

READYMADE IN ACTE GRATUIT

Notica o umetniških
intencah v letu 1913

Norbert Lynton v *Zgodbi moderne umetnosti* na kratko povzame nastanek readymades in strne svoje ugotovitve takole:

"Namesto da bi umetnik zasnoval delo po takšnem ali drugačnem, notranjem ali zunanjem motivu, nato pa uporabil svojo domiselnost in veččino in ga oblikoval v predmet z nekim določenim pomenom, zdaj umetnik zgolj izbira — izbira pa, kot poudarja Duchamp, brezbrizno."¹

Tak izbor, ki kljub nenavadnosti najbrž ne more biti popolnoma naključen, ima vse lastnosti nemotiviranega dejanja, ki mu ni mogoče določiti izvornega vzroka in ga podrediti kakršnemu koli linearnemu ali deduktivnemu ustvarjalnemu načelu. Vendar pa se readymade zgodi kot na videz povsem naključno, nepričakovano, z ničimr neposredno povzročeno dejanje izbora, ki že vsebuje notranje protislovje: ko hoče doseči videz popolne psihološke in estetske brezbriznosti, se readymade izkaže za reificirani *acte gratuit*. Pojavi se kot *corpus delicti* umetnikove odločitve, s katero je zanikana vsakršna tradicionalna vrednota umetniškega predmeta, čeprav se tako dejanje izvrši edinole in izključno v območju umetnosti. V življenju nemotiviranega dejanja ni. O tem je bil prepričan tudi André Gide. *Terminus technicus* je vse prej kot brezbrizno uporabil kot "*l'action gratuite*" že leta 1899 v *Slabo priklenjenem Prometeju* — Ocvirk upravičeno pravi, da se v tej paraboli vse "suče okrog nemotiviranega dejanja, pravzaprav dejanja brez vzroka in nagiba".² Gide se ga zaveda, ne da bi do konca zanikal, se mu vendarle upira:

"Un acte gratuit... Entendons-nous. Je n'y crois pas du tout moi-même, à l'acte gratuit, c'est-à-dire à un acte qui ne serait motivé par rien. Cela est essentiellement inadmissible. Il n'y a pas d'effets sans causes. Les mots 'acte gratuit' sont une étiquette provisoire qui m'a paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel ...

Il y a toujours une motivation à toute chose; mais j'entends par 'acte gratuit' un acte dont la motivation n'est pas apparente, et qui présente les caractères du désintéressement. Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une

impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit."³

V *Vatikanskih ječah* (dokončanih avgusta 1913) Gide celo sam, kot poudarja Martin Raether, "kritizira" Lafcadijevo morilsko dejanje in ga prepusti sodbi. Toda ne glede na nemožnost dokončnega in popolnega nemotiviranega dejanja je pot, ki vodi Duchampa do njega in njegove "uporabe", na poseben način veljavna kot oblika estetske prakse, ki radikalno prelamlja z znanimi metodami umetniškega koncipiranja, načrtovanja, izvedbe ipd. V navidezno brezbrizni Duchampovi selekciji in Lafcadijevi "spontani" odločitvi je neko prikrito, tiho, a strašno nujno, neizbežno naključje tisto, ki na usoden način določa okoliščine in tudi potek dejanja ter z njimi povezane estetske in druge posledice. Te pa nikakor niso malenkostne. Readymades enkrat za vselej zamajejo utečeno predstavo o umetniškem predmetu v naši civilizaciji, acte gratuit pa sega vse do Sartra, Becketta in novega romana, morda bi ga izsledili tudi v intertekstualnosti postmodernizma.

V nasprotju z izčrpnimi podatki o dolgotrajnem nastajanju *Vatikanskih ječ* okoliščine izbora prvega readymadea niso bile zadovoljivo pojasnjene, deloma tudi zato, ker Duchampu takrat še ni bilo jasno, ali je "Roue de Bicyclette" (prva verzija iz leta 1913 je izgubljena) že readymade.⁴ Ime je nastalo leta 1915 v New Yorku in se nanaša na množično proizvodnjo blaga, denimo oblek, pohištva, osebnega pribora, kuhinjskih strojkov ipd., kar je "already made." Zato je imel Duchamp prav, ko je izjavil, da "Fontane" (1917), znamenitega pisoarja, ki je bil zavržen na razstavi Neodvisnih v New Yorku in ga je podpisal kot R. Mutt, ni ustvaril, temveč IZBRAL. Tako je leta 1913 vzel kolo, ga obrnjenega z vilicami navzgor pritrdil na stolico in ga signiral. Toda ta gesta, ki jo je razumel kot razpustitev težkih premišljevanj v sprostitvi naključja, ni izključevala besednih iger, ki so bile zanj prav tako posebni readymades, reificirani v tipkanem, zapisanem, korigiranem ali ilustriranem stavku in rokopisni strani. Ena izmed definicij readymadea — seznam opredelitev se je ustavil pri številki 108, vsi Duchampovi viri, zlasti pisma, pa še niso izčrpani — se glasi, da je to "tridimenzionalna besedna domislica". Torej velja tudi za "Kolo". "Roue" in "selle" se bere kot Roussel in njegove besedne igre in obrate, ekscentrične predmete in komaj razumljiva in razumna dejanja v *Impression d'Afrique* si je Duchamp v družbi Gabrielle Buffet in Francisca Picabia ter Apollinaira ogledal 10. junija 1912. Ta "filozofska komedija" z glasbo, cirkuškimi točkami, recitacijami in spevi, v kateri se evropejski brodolomci, znanstveniki in glumači znajdejo med eksotičnim ljudstvom in mimogrede v posamičnih dejanjih razvijajo posebne "likovne stroje", je neznansko navdušila Duchampa. Večine besed sploh ni bilo mogoče razumeti brez skrajno pozornega poslušanja — kar je bilo v splošnem trušču skoraj nemogoče — saj so bile bodisi obrnjene nazaj, ali pa so bile posamezne črke in glasovi med seboj zamešani do nespoznavnosti. Doživetje Rousselovih tekstov je bilo Duchampu pomembnejše od njegovega tedanjega

branja poezije, saj je priznal, da ceni le Mallarméja in Julesa Laforgua; njegovo pesem *Znova tej zvezdi* je tudi ilustriral. A tudi tu ga je motila metafizična občutljivost simbolizma, dejstvo, da so besede še vedno učinkovale kot svetinje in ne znaki v strogi, analitični in ironični, danes bi rekli lingvalni in protokolarni diskurzivnosti, v znakovnosti, ki jo je želel doseči. Roussel in kasneje Brisset sta ga navdušila zaradi popolnoma arbitrarne uporabe besednega pomena, zaradi neskončne in inventivne igre z anagrami in homofonijami. Od tod tudi njegove besedne in zvočne igre, besedni readymades (étrangler l'étranger, anémic cinéma, Marchand du Sel itd., itn.; prim. op. 4).

Vendar Apollinairovega vpliva ne gre zanikati. Če je Duchamp pri Mallarméju cenil njegov verz *Un coup de des jamais n'abolira le hazard* (1879), kot ga je videl v začetni formi nekakšne topografske poezije leta 1914, je Apollinairova odločitev, da v pesmi *Cone* opusti vejice in pike (kar je storil pod vplivom Marinettijevih parole in libertà med oktobrom in novembrom 1912 na korekturnih stolpcih zbirke *Alkoholi*), v njem pobudila soroden interes. Opustil je tradicionalno likovno sintakso "štafelajne slike" in se pod vplivom kolaža (Picasso in Braque v letu 1912) odločil za radikalen rez: tisto, kar je kot element zunanjega sveta prilepljeno na platno in tvori s kubiistično risbo poseben objekt d'art, je treba povsem izpostaviti — ločiti od slikarstva, ponovno izbrati, izbrati drugače, kot sta počela slikarja, ne misliti likovno, in iz teh nastavkov ustvariti samostojen readymade.

Splošno priznana teza in ena redkih, s katero se strinja večina interpretov, je, da so readymades "razvojno" izšli iz slikarskih (in ne kiparskih) projekcij sintetičnega kubizma. Toda Duchamp se ni zastavil pri transformaciji kolaža, temveč je ustvaril poseben "patafizični predmet". Jarry si je zamislil patafiziko kot znanost imaginarnih rešitev, onkraj metafizike, ki na simbolni način pridaja povsem virtualno označenim predmetom lastnosti in jih potem skrbno obriše, definira, ne glede na stopnjo njihove izmišljenosti. *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, zapisane 1898 in objavljene 1911, so bile izziv za Duchampa. Faustroll je pač sestavljenka iz Fausta in skandinavskih trollov.⁵ Bistven za oblikovanje fizično nesmiselnega, a konceptualno možnega patafizičnega predmeta je postopek, v katerem se verbalna domislica reificira v domišljijem, brez razvidne vzročnosti in smotrnosti vzpostavljenem "predmetu-prikazni". Izguba orodnosti in smotrne intencionalnosti predmeta, ki je postal readymade, je zavezana patafizičnim ustvarjalnim strategijam.

Kolaži, kaligrami, patafizika, spisi ekscentričnega filologa Brisseta, vse to so umetniške tehnike, ki se ob Laforguovem ciničnem, skeptičnem umu in grotesknem humorju ter smrtno resni ironiji Jarrya in Roussela pojavljajo kot inspiracije v Duchampovem izumljanju readymades.

Ko je Apollinaire za katalog berlinske razstave Roberta Delaunaya v naglici pisal pesem *Okna* (1913), je vanjo enostavno vključil domislico Andréja Billyja "poslali jo bomo po telefonu"; tekst je v

resnici kolaž verzov, ki so jih sestavili Apollinaire, André Billy in Robert Dalize, medtem ko so pili vermut v kavarni Crucifix na ulici Daunou.⁶

Tudi readymade je bilo mogoče uresničiti posredno, po pošti, čeprav na skrajno oseben način. Šele pred nekaj leti so našli del pisma, v katerem Duchamp iz New Yorka naroča svoji sestri Suzanne ("Cézanne"), naj gre v atelje na ulici Sainte-Hyppolite, kjer bo našla "Kolo" in "Stojalo za steklenice", ki je nastalo leta 1914 in je v resnici prvi pravi readymade ("Kolo" je po vseh kriterijih prej nekakšen "asistirani" readymade); kajti tudi prvi readymade še ni bil dokončan: nanj je morala sestra napisati neke besede in ga signirati — za kaj je pravzaprav šlo, ne vemo, ker je zadnji del pisma izgubljen; skratka, prvi readymade je bil do tistega trenutka nedonošeno, nedokončano dokončano delo, ki ga je dovršila druga oseba. V estetskem smislu je bil takšen readymade res *acte gratuit*. V življenjskem pa nikakor: Suzanne je po vsej verjetnosti doživela incestuozno razmerje z Marcelom in *Stojalo za steklenice* naj bi si izbrala za darilo. Navsezadnje je imel André Gide kar prav.

Prvotni readymades se od kakršnegakoli nadrealističnega objet *trouvée* bistveno razlikujejo. V njih so estetske in psihološke lastnosti — čeprav stvari same po sebi niso nujno grde ali nezanimive, Duchamp govori o popolni estetski indiferenci — odločno reducirane: eidetska redukcija (Duchamp seveda ni ničesar vedel o Husserlu) bi morala iti še dlje; celo signatura, zadnja ostalina *métiera*, dokaz dokončanega dela, umetniškega originala in avtentičnosti, je lahko delo nekoga drugega. A spet samo tistega, ki ga je umetnik izbral in zanj zadolžil. Zdaj ni izničena samo umetniška substanca podobe, redukcija načanja njen ontološki status in ji spreminja avro. V skrajni posledici bi bilo morebiti bolje, če se Duchamp na pisoar sploh ne bi podpisal kot "R. Mutt" (od imena tvrdke J. L. Mott Iron Works, New York), temveč bi izkoristil samo atelje oziroma galerijski prostor za plemenitenje predmeta v status readymadea, ki je za nas navsezadnje le nekakšna "podoba", ker so se ohranile samo fotografije. Kasnejše kopije, četudi jih je napravil sam umetnik, ne štejejo več.

Ostala je samo še stvar, v katero se je s pomočjo besednih domislic spremenil vsakdanji, čisto uporaben, čeprav nekoliko arhaičen izdelek: stojalo za steklenice (*sèche-bouteille*) se v francoščini imenuje tudi *égouttoir*. To pa je imel Duchamp v mislih, ko je za readymades trdil, da veljajo samo, če so posledica popolne odsotnosti dobrega ali slabega okusa. V tehnični risbi takšna ločitev ni smiselna, zato jo je sam izbrusil do perfekcije. Toda *égouttoir* kot readymade ni samo uporaben predmet; medtem ko reificira fizično dejanje, suši estetsko kategorijo; z njega kapljajo kaplje (*goutter*) in z njimi tudi (dober ali slab) okus (*goût*).⁷ Lafcadio v Gidovih *Vatikanskih ječah* sedi na nočnem vlaku za Neapelj in uprizori "zločin brez vzroka". Fleurissoire se sploh ni zavedal, kaj se bo/je zgodilo. Lafcadio je opazoval temo ob progi. Če se ne bo pojavila luč, medtem ko bo štel do dvanajst, je "tapir" rešen. Ob desetici je stvar opravljena. Naslednje jutro najdejo Fleurissoirjevo truplo ob progi.

Za nekoga, ki si je želel narediti "sliko srečnega ali nesrečnega naključja" in pri tem uporabljal najbolj banalne popularne barvne tiske ter jih opremil z epistolarnimi vpisi, da bi zaradi njih postali readymades (Farmacija, 1914), *acte gratuit* sam po sebi zadošča ne glede na druge vsebine in intence. Duchamp si je zamislil readymade kot "rendez-vous" in je načrtoval readymade na določen dan, uro, minuto — toda, kot bi se bal morilskih posledic, tega projekta ni nikdar izvršil. Že tako so se njegova "možganska dejanja" preveč približala resničnosti. Še več. Readymades so se začeli v umetnosti po letu 1913, zlasti v zadnjih štiridesetih letih, nevarno množiti. Zdaj jih imamo več, kot bi si jih umetnik želel. Na razpolago so nam kopije njegovih lastnih readymades, rekonstrukcije tistih, ki jih ni izvršil, potem so takšni, ki jih je bilo mogoče razviti iz njegovih domislic, takšni, ki so njegovim konceptom popolnoma tuji, a ne bi nastali brez njih; skratka, estetski zločin, ki ga predstavljajo readymades, določa status in radikalnost destrukcije estetske predmetnosti tega stoletja. Toda tam, kjer zmanjkajo taktilni predmeti, vskočijo (če parafraziram Goetheja) nič manj učinkoviti in dejavni virtualni predmeti. Wittgensteinova propozicija 3.203 v *Logično-filozofskem traktatu* sponirira naslednjo (duchampovsko) enačbo: "Ime pomeni predmet. Predmet je njegov pomen."

Naslov te notice ne obljublja nikakršnega iskanja virov, ne razkriva Duchampovih skritih inspiracij. Opozoriti skuša le na gosto mrežo umetniških intenc, ki ustvarjajo zgodovinsko lego usodnega dejanja, iz katerega sta izšli obe "kategoriji". Lokacije, ki jih v njej zasedata, so močno protislovne, vpete v različne epistemološke horizonte, čeprav jim je skupno, ne pa enako ali istosmerno, sovraštvo do naturalistične, mimetične psihologizacije estetskega dejanja, do surovih učinkov retinalne podobe. Toda še v medsebojni negaciji sta readymade in *acte gratuit* ne glede na stopnjo svoje fiktivnosti enako zgodovinska in ustvarjalno produktivna. Skupaj tvorita vzorec ali mrežo umetniških intenc, znotraj katere je edino smiselno določiti njuno posebnost, identiteto in homološko pozicijo. Šele potem postane razvidno, kaj vse je bilo mogoče izumiti in artikulirati — metonimično rečeno, kajti readymades so prototipi brez vzorca — v čudežnem letu 1913.

OPOMBE

¹ N. Lynton: *Zgodba moderne umetnosti*, Ljubljana 1994, 131–132.

² A. Ocvirk: *André Gide ali odčarani Narcis*. Uvodna študija v A. Gide, *Vatikanske ječe*, Ljubljana 1965 (Sto romanov, 10), 41 sl.

³ M. Raether: *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur*, Heidelberg 1980, 121.

⁴ Literatura o readymades je povsem nepregledna. Najbolj izčrpne in ažurirane bio- in bibliografske podatke navaja katalog razstave Marcel Duchamp, Palazzo Grassi, Benetke 1993, zbrala sta jih Jennifer Gough-Cooper in Jacques Caumont. — A. Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London 1969, ostaja "klasično" delo kljub novejšim publikacijam,

med katerimi izstopa zbornik *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, ur. Thierry de Duve, Cambridge (Mass.) 1991. — S. Stauffer: *Marcel Duchamp, Interviews and Statements*, Stuttgart 1992 (Graphische Sammlung Staatsgalerie). — Naj omenim, da so v devetdesetih letih končno ovrgli alkimistične interpretacije readymades, ki so jih pisali A. Schwarz, U. Linde, J. Burnham in drugi: J. Clair je odkril povezave s perspektivističnimi traktati, ki jih je Duchamp proučeval v Bibliothèque Ste-Geneviève, M. Nesbitt je našla zanimive vire v študijskih programih tehničnega risanja in likovne vzgoje, ki so izoblikovali njegovo "konceptualno" risbo, L. Darlymple-Henderson, C. Adcock, W. Camfield so zgledno razvijali teorijo n-dimenzionalnosti, H. Molderings je poudaril vlogo spektakelskih učinkov (fotografija, film) in skeptične filozofije v umetnikovem opusu, R. Krauss je sijajno umestila readymades v "vmesne prostore" kiparskega modernizma (*Passages in Modern Sculpture*, New York 1977), F. Nauman je detajlno proučil umetnikove njujorške readymades, skratka, aktualne interpretacije skušajo opredeliti "skopični režim", ki ga v modernizmu artikulirajo Duchampova dela.

⁵ Prim. R. Shattuck: *The Banquet Years. The Origins of the Avantgarde in France, 1885 to World War I*, London 1969 (rev. ed.), 241. Čeprav je knjiga izšla že l. 1955, je še vedno koristna in inspirativna. Žal pa to ne velja za pri nas pogosto navajani zbornik (v treh zvezkih) *L'année 1913*, Paris 1971, ki ga je uredila L. Brion-Guerry.

⁶ Ch. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven & London 1992, 196.

⁷ Pontus Hulten v uvodu v beneški katalog (gl. op. 4) trdi, da se tega poprej ni še nihče domislil. Toda podobna vzporedna branja readymades je najti v poetičnih tekstih Jeana Suqueta in Andréja Gervaisa. Skoraj ni Duchampovega naslova, besede ali sintagme v povezavi z readymades (tu mislim na obdobje zgodovinskih avantgard, ne na prisvojitve in interpretacije po letu 1950), ki bi ne bili predmet najbolj neverjetnih interpretacij, denimo: Duchamp in Kafka, Duchamp in Robert Musil, itd. itn.

Vera Troha:
FUTURIZEM

Ljubljana, DZS 1993
(Literarni leksikon, 40)

Avtoričina razprava zapolnjuje neko zelo posebno vrzel v slovenski komparativistiki ali tudi literarni zgodovini. Raziskave o futurizmu, tako italijanskem kot tudi slovenskem, so bile namreč v slovenskem prostoru kar najbolj maloštevilne. Slovenski literarni zgodovinarji, najprej tisti, ki so nastajanje italijanskega futurizma spremljali neposredno, za njimi pa velika imena v desetletjih po drugi svetovni vojni (Slodnjak, Legiša, Zadravec) so razmeroma dobro poznali ključne futuristične manifeste, čeprav samo do l. 1913, in jih korektno povzemali in tolmačili; manj pa je bilo jasno, kakšna je literatura, ki nastaja na podlagi teh manifestov. Manjkale so prav temeljne raziskave: o tem, kaj italijanski futurizem sploh je in kako se poetološko kaže in o tem, pri katerih slovenskih avtorjih iz časa med vojnama lahko zasledimo futuristične prvine in za katera njihova dela to velja. Značilna posledica tega stanja je bila, da slovenska literarna zgodovina pravzaprav ni sistematično ločevala med futuristično in ekspresionistično literaturo. Seveda je zelo dobro poznala ekspresionistično; futuristično pa je štela za nekaj načelno podobnega, včasih samo s to specifično razliko, da so futuristi "pobožanstvili stroj".

Še manjša je bila v slovenskem prostoru vse do srede osemdesetih let informiranost o povezavi futurizma z literarnim

avantgardizmom, pravzaprav o dejstvu, da pomeni literarni futurizem začetek (1909) in obnem vertikalo, na katero se priključuje vseh ostalih pet tipov avantgardizma (ekspresionizem, dadaizem, imagizem, nadrealizem, konstruktivizem). Ta vednost, kako močna in zavezujoča je bila futuristična matrica za vse nadaljnje tipe avantgardizma, tako v zadevah ideologije kot tudi forme, je bila odrivana nekam v ozadje zaradi nekega posebnega in značilnega nelagodja: italijanski futurizem je bil namreč zaradi svojega naivno-herojskega in agresivnega optimizma v svojih začetkih nesporno in izpričano povezan s fašizmom, čeprav je bil pozneje od fašizma izigran, poleg tega pa tudi nikoli ni dobil ali želel statusa uradne fašistične umetnosti, kot npr. v nacistični Nemčiji Blut- und Bodenliteratur. Pa vendar: futurizem je bil stigmatiziran zaradi svoje kontaminacije s fašizmom, zato so se mu mnogi ugledni raziskovalci avantgardizma (Szabolcsi, Bürger, Flaker) preprosto izogibali. To so počeli tudi zato, ker na italijanski futurizem prav zaradi njegove desničarske proveniencije ni mogoče aplicirati dolgo časa prevladujoče raziskovalne doktrine o tako imenovani "optimalni projekciji", ki implicira levičarsko usmerjenost avantgardizma; ta doktrina sicer popolnoma produktivno funkcionira, dokler jo uporabljamo pri raziskavah npr. ekspresionizma, nadrealizma ali tudi futurizma, vendar ne italijanskega, pač pa ruskega. Danes seveda vemo, da imata tako "optimalna projekcija" kot tudi herojsko militantni, fašistoidni optimizem isti izvor

KRITIKA

in sicer v tako imenovanem "progresizmu" in "agresivnosti" kot dveh osnovnih avantgardističnih držah; in obe je avantgardizem povzel po teoriji in praksi anarhistov.

Do preloma v odnosu komparativistike do futurizma, tj. do priznanja njegove temeljne vloge v avantgardizmu je prišlo razmeroma nedavno, tj. l. 1986. Takrat se je zgodilo nekaj zelo važnih reči. Pontus Hulten je v palači Grassi v Benetkah postavil obsežno in zelo odmevno razstavo predvsem likovnih, vendar tudi literarnih del (knjig, časopisov, revij, konceptov, rokopisov) z naslovom *Futurismo & Futurismi* (prvi del naslova meri na italijanski futurizem, drugi na njegovo diseminacijo po Evropi, vključno z ruskim). K razstavi spada obsežen katalog (*Futurismo & Futurismi*, Milano 1986), ki na zadnjih več kot dvesto straneh svojega velikega formata objavlja *Dictionary of Futurism*; ta slovar, ki ga je napisalo 32 uglednih raziskovalcev avantgardizma, velja za eno temeljnih referenc v novejših raziskavah. Predvsem pa je razstava prepričljivo pokazala, da si avantgardizma ne moremo predstavljati brez začetnega sunka, ki ga je dal futurizem, tj. brez futurističnih idej in form; obenem razstava ni niti skrivala niti poudarjala zvez futurizma s fašizmom, temveč jih je v poseni sobi stvarno in objektivno prikazala.

Nadalje je l. 1986 v zbirki *Histoire comparée des littératures de langues Européennes*, ki jo izdaja Mednarodna zveza za primerjalno književnost, izšel

zbornik Jeana Weisgerberja z naslovom *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Obsežni zbornik v dveh delih (skupaj čez 1200 strani) je dokončno kanoniziral pojem literarne avantgarde kot literarne smeri; ta vsebuje 5 tipov in prvi teh tipov, tj. futurizem, je odločilno vplival na vse nadaljnje, ki so selektivno sprejemali ali tudi zavračali ali presejali njegove temeljne teze. V istem letu sta v Sloveniji kot rezultat dveh kolokvijev izšla tudi dva zbornika, *Soobstoj avantgard* in *Slowenische historische Avantgarde*. Ukvarjanje z avantgardami je takrat tudi na Slovenskem postalo aktualno in celo modno, čeprav pogosto na tisti sociologizirajoči način, kakršnemu se Weisgerberjev zbornik posmiha, češ da je "največkrat bolj konceptualen kot empiričen in boleha na pomanjkanju poznavanja objektivnih dejstev". Že eno leto prej, 1985, je oddelek za primerjalno književnost s tako rekoč finim posluhom zaznal, kam se bo usmerila raziskovalna pozornost in pripravil kolokvij z naslovom *Znanstveno preučevanje avantgard*.

Takšen je kontekst, v katerem se pojavlja razprava Vere Troha. Medtem je na Slovenskem tisto nekoliko vročično zanimanje za avantgardizem že precej uplahnilo in to je morda najbolj primeren trenutek za objavo njenih raziskav. Katere bistveno nove vednosti torej prinaša ta knjiga?

Po vzoru drugih tovrstnih razprav v zbirki *Literarni leksikon* je razdeljena na tri dele, od katerih prvi obravnava genezo in

razvoj izvirnega (italijanskega) futurizma, drugi njegovo diseminacijo zunaj Italije in tretji pojavne oblike futurizma v slovenski literaturi. V prvem delu je eno važnejših poglavij tisto z naslovom *Prvi ali herojski futurizem (1909-1920)*, v katerem avtorica informativno, pregledno in zadovoljivo zgoščeno sledi nastajanju futurističnih idej in presajanju teh idej v literaturo. Opozarja, da se v Marinettijevem ustvarjanju "ohranjajo številne značilnosti njegove predfuturistične poezije", uvede prvi futuristični manifest (1909), prvo pesniško antologijo *I poeti futuristi* (1912), izdali so jo futuristi, ki so se z Marinettijem na čelu zbirali okrog milanske revije "Poesia", na kratko označi pesnike, ki so v tej začetni fazi poleg Marinettija najpomembnejši (Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi), opozori na ponatis Marinettijevih manifestov, govorov in razprav, ki je v francoščini izšel pod naslovom *Le futurisme* (1911), v italijanščini pa pod naslovom *Guerra sola igiene del mondo* (1915) in so ga futuristi šteli za "evangelij futurizma", nadalje opozori na izid Marinettijevega romana v svobodnih verzih *Le monoplan du Pape* (1912), v italijanski verziji *L'aeroplano di Papa* (1914) in opiše razcep, do katerega je l. 1915 prišlo med milansko skupino in florentinsko, ki se je zbirala okrog revije "Lacerba" (urednik Giovanni Papini). Sledi opis tistega Marinettijevega literarnega dela, ki mu je ta dal značilni kakofonično onomatopoetični

naslov *Zang Tumb Tumb* (1914) in je že napisano v novi tehniki, ki ji Marinetti in z njim drugi futuristi pravijo "parole in libertà". To delo je, kot ga označuje avtorica in pri tem delno citira Marinettija, "montaža simultanih vojnih dogodkov... to je popis simultane občutja 'zvoka, hrupa, barv, podob, vonja, upanja, energije in nostalgije'... vse dogajanje spremlja onomatopoetična zvočna kulisa" (str. 21-22). Postopek se vsaj delno opira na impresionistične predstave o fragmentarnem zaznavanju čutnih dražljajev.

Ta nova literarna tehnika ima že na zunaj vidne nekatere značilnosti, po katerih (ali vsaj po eni od njih) jo je mogoče takoj razpoznati, npr. kakofojnično onomatopoiijo, tipografsko revolucijo, piktorialno intervenco (ki jo Marinetti imenuje "avtoilustracija") in matematična oz. tudi glasbena znamenja. Pogosto se te značilnosti močno razmahnejo in postanejo tako rekoč same sebi namen, črke zapustijo kodificirani evropski redosled od leve na desno in od zgoraj navzdol in se razpršijo po celotnem listu papirja, pri tem dobijo različne tipografske oblike, piktorialna intervencna utegne iz skromnih geometričnih zarisov preiti v mnogo kompleksnejše oblike, skratka, postopek "parole in libertà" utegne doseči skrajno mejo literarnega izdelka in že prehajati v likovnega. Torej "anticipira letrizem", kot ugotavlja avtorica, in z njim, dodajmo, vizualno in konkretno poezijo.

Za literarni postopek "parole in libertà" uporabljajo futuristi

tudi izraz "tavole parolibere", posebej če vsebuje močan delež likovnosti, polega tega še izraz "paroliberismo". Zadnji je neologizem, sestavljen iz korenov "parola" (beseda) in "libero" (svoboden), avtorica ga ne uporablja, če pa bi ga že morali uvesti v slovensko terminologijo, bi bila priporočljiva neprevedena oblika "paroliberizem" — podobno kot so se odločili prevajalci angleške verzije Hultnovega zbornika (Hulten, str. 604). Pač pa je avtorica poslovenila izraz "parole in libertà" v "svobodne besede" in "tavole parolibere" v "svobodnobesedne podobe". To slovenjenje je vprašljivo. Marinetti ni zapisal "parole libere" ali "parole liberate", temveč "parole in libertà", to pa zato, ker je pred tem v 3. točki *Tehničnega manifesta futuristične literature* (1912), tega povsem obvezujočega poetološkega kodeksa literarnega futurizma, prepovedal uporabo pridevnika oz. atributivnih besednih oblik, to pa spet zato, ker je pridevnik po svoji funkciji deskriptiven in dekorativen in kot tak eno glavnih izraznih sredstev prav tistega simbolizma, ki ga je Marinetti hotel preseči in zavreči. Tega problema so se zavedali sestavljalci Weisgerberjevega zbornika in ga rešili tako, da so v sicer francoskem tekstu preprosto ohranili izvorni italijanski izraz "parole in libertà" (Weisgerber, I, str. 144, 145); prevajalci angleške verzije Hultnovega zbornika so se odločili za izraz "words-in-freedom", ki zvesto sledi Marinettijevemu (Hulten, str. 604), natanko tako kot že desetletje pred njimi

prevajalci Apollonijevega zbornika manifestov (Umberto Apollonio, ur.: *Futurist Manifestos*, London 1973, str. 95). Če si s tega vidika ogledamo kakšno novejšo raziskavo, npr. Schmidt-Bergmannov v nemščini objavljeni zbornik futurističnih manifestov, bomo ugotovili, da niha med prevodom "befreite Worte" in ohranjanjem italijanske oblike "parole in libertà", vendar z večjim poudarkom na tej drugi rešitvi (Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbeck bei Hamburg 1993, Rowohlts Enzyklopädie 535, str. 210, 247). Kar zadeva prevajanje drugega spornega izraza, "tavole parolibere", so se mu navedeni viri preprosto izognili, kar je mogoče, ker ga prvi v precejšnji meri pokriva. Avtorica vse navedene vire seveda dobro pozna in ne o tej ne o drugih zadevah futurizma ne more biti nihče bolj obveščen od nje; vendar je v tehtanju, kjer na koncu odločijo prav drobni pro et contra, popustila argumentu, ki se podpisane mu poročevalcu zdi manj prepričljiv. Skratka, morda bi bila umestnejša neprevedena italijanska oblika, ki bi ji omogočili sklanjanje z uvodno besedo "postopek" ali "tehnika". To velja za rabo v slovenskem kontekstu. Drugače je z angleškim, kakršen je npr. abstrakt pričujoče razprave, tam je nekoliko teže zagovarjati nadomeščanje ustaljenega angleškega izraza "words-in-freedom" s prevodom "free words" (str. 129).

Avtorica konča razpravljanje o tehniki "parole in libertà" s pregledom značilnejših avtorjev,

ki so izdajali takšne zbirke (Luciano Folgore, Alberto Viviani, Auro D'Alba, Corrado Govoni, Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Francesco Cangiullo, Amando Mazza, Volt, Paolo Buzzi). Najpomembnejša med vsemi temi zbirkami je seveda Marinettijeva *Les mots en liberté futuristes* (1919). Celotno poglavje o prvem ali herojskem futurizmu pa se konča z opozorilom na dve antologiji posebnih, izrecno kratkih, samo nekaj minut trajajočih gledaliških besedil, ki so jih futuristi imenovali "sinteze" (*Il teatro futurista sintetico*, 1915, 1916).

V poglavju z naslovom *Poesija* se avtorica spet ukvarja s futuristično poetiko, vendar tokrat ne več diahrono, temveč sinhrono. Spremembe, ki jih futurizem vnaša v jezik, interpretira predvsem s pomočjo že citiranega *Tehničnega manifesta futuristične literature* (1912), v obravnavo pa pritegne še dva manifesta, ki v teh zadevah dopolnjujeta zgornjega: *Distruzione della sintassi — Immaginazione senza fili — Parole in libertà* (1913) in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914). Futuristi so hoteli s svojimi posegi v jezik doseči destrukcijo, avtorica pa komentira, da gre pravzaprav samo za "redukcijo ali modifikacijo" tradicionalne sintakse. Ti posegi so: omejitev besednih vrst na samostalniki in glagoli (ki naj bo v nedoločniku), ukinitve pridevnika in prislova, ukinitve ločil in njihova eventualna nadomestitev z matematičnimi znamenji, ki apelirajo na bralčevo numerično senzibilnost,

zamenjava metafore z analogijo. Posledica je odklon od antropocentrizma in pesnikova "lirska obsedenost z materijo", način spoznavanja materije pa je pravtista intuicija, ki je bila v simbolizmu rezervirana samo za komuniciranje z izrazito nematerialnimi substancami, tj. z dušo, vesoljno dušo, transcendenco ali Bogom. "Nadaljnje spremembe jezika," ugotavlja avtorica, "so poudarjale predvsem njegov imitativni in ikonični vidik" (str. 33). Sem spadajo že prej omenjena tipografska revolucija (tudi: ekspresivna tipografija), onomatopoiija, ki je največkrat kakofonična, in piktorialna intervencija (avtoilustracija). To zadnjo definira avtorica takole: "Avtoilustracija je shematizirana tipografska risba prikazanega predmeta ali dogodka" (str. 35).

V poglavju z naslovom *Drugi futurizem*, ta je trajal od 1920 do 1944, ko je umrl Marinetti, ugotavlja avtorica, da je v tem času značilen "prodor v provinco, kjer so se Marinettijeve misli zdele še nove in kjer je nastala vrsta efemernih revij" (str. 50). V takšno provinco spadata Trst in Gorica, avtorica obravnava tamkajšnje futuristične skupine "zaradi povezav s slovensko revijo 'Tank'" in omenja reviji "L'Aurora" in "Energie futuriste". Opozoriti je treba še na dve drugi reviji, ki pa ju avtorica ne navaja, in to sta "Epeo" (1922-23) in revija s kratkim matematičnim naslovom "25", ki je verjetno apeliral, če nam je dovoljeno parafrazirati, na bralčevo numerično senzibilnost. Revija je izhajala samo l. 1925, važna pa je med drugim zato,

ker se je poleg revije "Energie futuriste" ohranila v Kosovelovi zapuščini in ker je v njej goriški futurist Sofronio Pocarini objavil meditacijo o konstrukcijah (*Costruzioni*), ki v futurizmu skupaj z destrukcijami tvorijo antinomičen par. Tu je Kosovel utegnil najti eno od spodbud za svoj pojem "konstruktivizem".

V poglavju z naslovom *Politika* avtorica zgoščeno in prepričljivo definira razmerje med futurizmom in fašizmom. "Na neki način je bil futurizem izigran: fašizem je v svoji 'revolucionarni' fazi izrabil tako njegove ideje kot način delovanja in organizacijsko strukturo... dokler je bil gibanje, sta lahko delovala vzajemno, potem ko je fašizem prevzel oblast, ko jo je moral utrditi z 'vrnitvijo k redu', je postala futuristična anarhična gesta odveč" (str. 52).

V drugem delu knjige, ki obravnava diseminacijo futurizma zunaj Italije, se zdijo najbolj pomembna tista poglavja, ki zadevajo ruski futurizem in odmeve futurizma v Nemčiji, Franciji in Angliji. Glede ruskega futurizma avtorica ugotavlja, da sta gibanji nastali iz podobnih izhodišč, da so Rusi zelo natančno poznali italijanski futurizem in da se obe poetiki "na splošno razlikujeta le v detajlih in izvedbi, medtem ko so okvirne poteze skupne" (str. 61). Iz tega sledi njen sklep: "Dejstvo je, da so Rusi v poeziji, predvsem pa v čisto jezikovnih vprašanjih, v povezavi s sočasno lingvistiko in literarno teorijo... daleč presegli Italijane. Vendar: temelj, iz katerega so izšli, je postavil italijanski futurizem" (str. 63).

V Nemčiji je za promocijo futurizma skrbela predvsem revija "Der Sturm", ki jo je urejal Herwarth Walden. Naj nam bo dovoljeno, da v tej zvezi nekoliko dopolnimo avtoričine podatke. L. 1912, ko sta si bila "Sturm" in futurizem najbližja, je v "Sturmu" v različnih številkah izšlo kar pet prevodov futurističnih manifestov (ustanovni manifest, *Manifest futurističnih slikarjev*, tehnični manifest, dodatek k tehničnemu manifestu in *Ubijmo mesečino*). Walden jih je objavljajl tako prizadevno in ažurno, da je Marinetti to ekspresionistično revijo nekaj časa celo tretiral kot nekakšno filialo italijanskega futurizma. Izpričano je, da je na ta način bil v ekspresionistično literaturo uveden manifest. Ostale futuristične pobude pa so nemški ekspresionisti obravnavali precej selektivno. Mnogi so sprejeli Marinettijevo doktrino o destrukciji in obnovi jezika in rezultat, ki sledi silovitim polemikam, je v nemški ekspresionistični liriki tako imenovani "nominalni stil", ki pa se kar precej razlikuje od tehnike "parole in liberta": prevladujejo samostalniki, vendar tudi pridevniki, glagol se pojavlja v obliki substantiviziranega nedoločnika ali pa tudi sedanjega deležnika, tipografska revolucija in piktorialna intervencija se pojavljata samo izjemoma, močan je delež neologizmov. Po drugi strani so nemški ekspresionisti večinoma zavrnili Marinettijeve ideje o likvidaciji literarnega ega in njegov kult tehnike.

Močnejša znamenja literarnega futurizma ugotavlja avtorica

pri Alfredu Döblinu, Johannesu R. Becherju, Augustu Strammu, Theodorju Däublerju in pri dadaistu Hugu Ballu.

V Franciji je pomemben predvsem Guillaume Apollinaire, tj. njegova kratka faza v letu 1913, ko se je zelo približal futuristom in izdal futuristični manifest *L'antitradition futuriste*. Poznejši postopek, ki ga Apollinaire imenuje "kaligrami", je prav gotovo nastal tudi pod vplivom futurističnih tipografskih raziskav, čeprav sam Apollinaire navaja kot spodbudo predvsem antično in srednjeveško poezijo (carmina figurata). "Kompozicija *Lettre-Océan* iz junija 1914 je prvi Apollinairov preizkus te forme in je nedvomno nastal v interakciji s futurizmom," ugotavlja avtorica. Obenem pa opozarja, da "francoska literarna zgodovina najraje zamolči Apollinairovo vpletenost v futurizem" (str. 71).

V Angliji se futuristični vpliv najočitneje kaže v nastanku tako imenovanega vorticizma (1913-15), ki sta ga osnovala Ezra Pound in Wyndham Lewis. "Novejša dognanja... ga imajo za samostojno, iz tradicije imagizma izhajajoče in v razmerju do futurizma oblikovano gibanje, ki je s svojo poetiko pomembno zaznamovalo Poundove *Cantos*, zlasti *The Pisan Cantos*, in Lewisova romana *Tarr* in *The Revenge of Love*," ugotavlja avtorica (str. 73). Vorticisti so se zbirali okrog revije "Blast".

V razpravi, kakršna je pričujoča, je seveda najtežji, najbolj odgovoren in najbolj izviren opravek napisati zadnji razdelek, v našem primeru gre za tistega,

ki se ukvarja s futurizmom na Slovenskem. Tu postavlja avtorica nekaj zelo pomembnih tez. Recepcijo in vpliv italijanskega futurizma deli na dva valova, prvi sega približno do začetka 1. svetovne vojne, drugi se konča sredi dvajsetih let. Značilnost prvega vala so zelo številna in močno naklonjena poročila o italijanskem futurizmu v slovenski periodiki: "Nobenega dvoma ni, da so Slovenci čutili do futurizma posebno afiniteto. S simpatijo so pisali o futurističnem antitradicionalizmu" (str. 92). Vendar so se ta poročila omejevala na futuristično ideologijo in tematiko, tako da pravzaprav niso obveščala niti o poetiki niti o tem, kakšni so literarni izdelki italijanskega futurizma v praksi. V atmosferi tega "prvotnega navdušenja" so do l. 1914 ali 1915 pisali slovensko futuristično literaturo Vladimir Levstik, Fran Albreht, Anton Debeljak in France Štajer. "Ti so futurizem sprejemali vsak zase, v omejenem obsegu, brez misli na kakršenkoli skupinski nastop" (str. 88). Šele l. 1913 je Ivo Gruden v članku *L'Italia futurista* v "Domu in svetu" poročal o poetoloških zahtevah *Tehničnega manifesta futuristične literature* in približno takrat je na Slovenskem tudi prišlo do zapoznelega spoznanja, kako prevratniški in daljnosežni so futuristični posegi v jezik. Posledica tega spoznanja je bila, da so navdušena ali vsakršna poročila o futurizmu kar naenkrat usahnila, v literaturi avtorjev prvega vala pa so nehale kazati futuristične teme in ideje ali kakor pravi avtorica v abstraktu: "But the

influence of Futurism was interrupted as soon as it turned out that its techno-poetical innovations included the destruction of language, because in Slovenian language was then considered to be constitutive of the nation" (str. 130).

Drugi val (Anton Podbevšek, Srečko Kosovel, Ivan Mrak) se je pojavil po koncu 1. svetovne vojne in njegova glavna značilnost je bila sinkretičnost. "Ta je prevladala povsod tam, kjer ni bilo izvirnega domačega gibanja in kjer je do bolj ali manj izrazitih avantgardnih poskusov prišlo šele z drugim valom v 20. letih" (str. 89). Poleg futurizma je bil drugi bistveni sestavni del sinkretične mešanice seveda ekspresionizem, zraven tega pri Kosovelu še zenitizem in konstruktivizem. Nastanek novih tipov avantgardizma, ki so sledili futurizmu, je dodatno zabrisal razlike, ki pravzaprav nikoli niso bile zelo ostre, meni avtorica, "tako da je postala vrsta idej, pesniških postopkov in tém skupna last vseh. Zato seveda v slovenski literarni produkciji dvajsetih let ni mogoče posebej meriti deleža italijanskega futurizma ali kate-regakoli drugega avantgardnega tipa" (str. 88).

Zdi se, da avtorica kljub temu še zmeraj dopušča možnost Podbevškove uvrstitve v futurizem, izrecno pa zavrne Kosovelovo. "Ob Kosovelu, ki je svojo avantgardno poezijo začel ustvarjati celo desetletje za Podbevškom, pa lahko rečemo, da je v času od nastanka futurizma do 1925 prišlo do toliko novih spodbud, da bi bilo zgledovanje izključno pri futurizmu tedaj že

izrazito pasatistično" (str. 109).

Pri tem pa avtorica ne zanika obstoja cele vrste futurističnih prvin v Kosovelovi literaturi; futuristično uvrščenost odreka samo celoti, tj. Kosovelovi literaturi kot sistemu. "Za vrsto Kosovelovih estetskih idej in ustvarjalnih postopkov bi mogli reči, da izhajajo iz futuristične poetike: grdo kot sestavni del poezije, pozornost do predmetnega in snovnega, vidnega in čutnega sveta, izgon pesniškega subjekta iz poezije in pisanje objektivnih konstrukcij, pa akavzalno nizanje simultanih dogajanj, analogično razvrščanje podob brez primerjalnih veznikov. Vse to je zahtevala že futuristična poetika in uveljavila futuristična pesniška praksa, nato pa je postalo splošno načelo avantgardnega ustvarjanja nasploh. Postopki vizualizacije poezije s svobodno izrazno ortografijo in tipografijo, raba različnih tipov in velikosti črk (...) ki so značilni za Kosovelovo avantgardno poezijo (...) so po izvoru del poetike italijanskega futurizma. Zgoščevanje, dinamiziranje, simultanost, koeksistenca različnih izraznih sredstev, onomatopoiije in tehnična predmetnost: nič od naštetega ne manjka v futuristični poeziji in nič od tega ni tuje Kosovelovi poeziji. Vendar pa gre le za podobnost v posameznostih, v pesemskih sestavnih delih, medtem ko celota ne le miselno-vsebinsko, ampak tudi kompozicijsko in stilno-formalno ni futuristična" (str. 108).

Naj nam bo dovoljeno, da ob slovenskem razdelku sodelujemo z dvema kritičnima pripomba-

ma. Najprej o tezi, da je prvi futuristični val ugasnil, brž ko se je pokazalo, da tehnopoetične inovacije vsebujejo tudi destrukcijo jezika, to pa zato, ker je jezik imel takrat v Sloveniji nacionalno konstitutivno vlogo. Plavzibilna teza, vendar samo teza, kar pomeni, da se opira na neko splošno vednost o vlogi jezika v slovenskem historičnem razvoju in ne na empirični podatek. Zato lahko ob njo postavimo neko drugo tezo, tudi samo tezo, ki pa se nam zdi empirično nekoliko bolj podprta. Prvi val se je končal v trenutku, ko se je začela prva svetovna vojna. "Končal" pomeni: v slovenski periodiki so usahnila poročila o italijanski literarni sceni, usahnila pa so tudi slovenska literarna dela, ki so bila obarvana futuristično. Kaj ni mogoče sklepati, da se je to zgodilo preprosto zato, ker je ob začetku vojne začela delovati zelo močna avstrijska cenzura, ki kratko in malo ni dopuščala nobenega zanimanja, kaj šele navdušenja za literarno početje sovražnikov (to velja za poročila) in ki se je, pospremljena s patriotizmom, v hipu prenesla tudi na literarno ustvarjanje? In da se je zato drugi val logično začel ob koncu 1. svetovne vojne, ko sta neslavno končala tako cenzura kot tudi patriotska avstrofilija?

Druga kritična pripomba. Izgon Kosovela iz uvrščenosti v futurizem ni dovolj prepričljivo podprt, posebej potem ne, ko nam avtorica taksativno predoči obširni spisec posamičnih futurističnih prvin v njegovi literaturi. Njen argument je Kosovelov sinkretizem, v katerem so se utopili futuristični pesniški postopki,

tako da jih ni več mogoče posebej meriti. Pri tem pa mogoče premalo upošteva dejstvo, da je futurizem matrica ali vertikala vseh poznejših tipov avantgardizma in da je zato prepoznaven tudi v sinkretični mešanici. Še posebej, če sta v njej dve tako šibki sestavini, kot sta zenitizem in konstruktivizem. Sama avtorica ugotavlja za zenitizem, da je "kljub posebnemu imenu le amalgam različnih že uveljavljenih tendenc" in dodajmo, da v tem amalgamu prevladuje italijanski futurizem. Kar zadeva konstruktivizem, ga lahko razumemo kot udarno geslo ruskega literarnega futurizma ali pa kot skupino manj znanih in manj uspešnih ruskih avantgardistov znotraj ruskega futurizma; ta pa spet izhaja iz italijanskega, kot ugotavlja avtorica v zadevnem poglavju.

V vsem ostalem pa avtoričina analiza in interpretacija futurizma učinkuje zelo prepričljivo, še več, prav impresivno zaradi svoje trdne sistematičnosti, zaradi očitnega poznavanja empiričnega gradiva, kar ji zagotavlja vzpodbudno ozemljenost in hkratnega poznavanja novejših teoretskih modelov, kar ji omogoča tudi bolj navdahnjene, čeprav vseskoz korektno izpeljave. Knjiga je tudi zanimivo branje, kar pomeni, da se ne izgublja v pozitivističnih ekskurzih ali nepotrebnih podrobnostih. Členjenje na poglavja je stvarno in zares omogoča pregled nad tem obsežnim, vendar zgoščeno obravnavanim gradivom. Opisi poetoloških značilnosti italijanskega futurizma, ki se na tako sistematičen način sploh

prvič pojavljajo v kakšni slovenski razpravi, bodo verjetno postali običajen vir za citiranje, prav tako tudi reference o razmerju med italijanskim in ruskim futurizmom, o usodi futurizma v Nemčiji, o Apollinairjevem intermezzu in o vorticizmu; še posebej pa to velja za izbor slovenskih pisateljev, ki jih je "oplazil futurizem" in za empirične prikaze njihovega ustvarjanja v futuristični fazi. Posebne pozornosti je vredna bibliografija: to je na moč izčrpen pregled vse bistvene literature o tem predmetu, ki je posebej močan pri enotah iz novejšega časa.

Lado Kralj

Janez Vrečko EP IN TRAGEDIJA

Obzorja, Maribor 1994

Lessing je v *Hamburški dramaturgiji* imenoval ep in tragedijo "kraljevski zvrsti"; tudi Aristotelova odločitev, da se v prvem delu *Poetike* loti najprej teh dveh zvrsti, priča, kako visoko ju je cenil in kakšen pomen jima je pripisoval prvi med literarnimi zgodovinarji. Slovenci na žalost nismo ustvarili ne velikega epa ne prave tragedije; tudi teoretične literature o obeh zvrsteh, ki ne bi samo kompilirala tujih avtorjev ali opisovala zgodovinskih koordinat obeh zvrsti, imamo bolj malo. Značilno je, da so tudi prevodi relevantnih tujih del zelo, zelo redko posejani; če smo natančni, imamo iz bogate in raznovrstne literature o epu in

tragediji v slovenščino prevedeno samo Nietzschejevo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*.

Zato monografijo Janeza Vrečka, docenta na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete, ki že s svojim naslovom opozarja, kam je usmerjeno avtorjevo zanimanje, sprejemamo z radovednostjo in radostjo, ki izvirata iz zavesti, da se tudi slovenska literarnoteoretična in literarnozgodovinska stroka loteva nekaterih temeljnih vprašanj o svetovni literaturi, njenih historičnih in literarnoteoretičnih, a tudi njenih transhistoričnih, filozofsko-estetskih razsežnostih.

Monografija je razdeljena na več kot šestdeset poglavij (nekatera so, zaradi majhnega obsega, ki ne presega pol strani v knjigi, prej paragrafi), dodani pa so še: povzetek v angleščini, bibliografija, ostala literatura in imensko kazalo.

Približno tretjina poglavij je namenjena epu, zadnja tri ali štiri poglavja nakazujejo problematiko v času po "koncu" tragedije, ostala poglavja pa obravnavajo vprašanja o začetkih, razvoju, pomenu, notranjem ustroju in filozofsko-spoznavnih razsežnostih ter "koncu" ali "smrti" tragedije. Bistvo tega, kar Vrečko raziskuje in komentira, pa je mogoče strnjeno predstaviti z navedbo: "Ritualna tragedija je imela nalogo, z Dionizovo pomočjo uveljaviti novo obliko, ki bo zamenjala in preseгла epos, herojska tragedija pa je pokazala na nevzdržni koncept ritualne tragedije, na neutemljeno zasnovo tragedije kot celostne umetnine; zato je v usodah svojih junakov, tragičnih

herojev, uprizarjala najbolj tragično igro, ki jo je svet do tedaj videl, tragični konec tragedije same." (Str. 148.) Herojska doba, doba epa, je poznala "ritualno mimezis" in "ritualno katarzo", v tragični dobi sta ju zamenjali "estetska mimezis" in "tragična katarza"; sama pojavna oblika tragične dobe, tragedija, pa se je pojavila najprej kot "ritualna tragedija (z dvema stopnjama: silensko-ditirambično in satirsko-ditirambično) in nato kot "herojska tragedija", ki predstavlja hkrati vrh in "konec" tragedije. Sofoklejev *Kralj Ojdip* in *Ojdip na (v) Kolonu* ter Evripidove *Bakhe* so besedila, ki po avtorjevem mnenju kažejo na "konec" atiške tragedije. Zato posebej *Bakham* namenja obširno analizo (poglavji *Evripidove Bakhe* in *Bakhe ali Dioniz kot mojster maškarade*, str. 348-393). Konec tragedije razume kot tisti epohalni obrat, v katerem in zaradi katerega se je lahko pojavila in uveljavila nova oblika, roman (prim. poglavje *Ojdip, Hamlet in Josef K.*, str. 438-441). Namen Vrečkove monografije je torej dvojen: po eni strani skuša premostiti ali kar zapolniti praznine, ki so do sedaj ustvarjale diskontinuiteto med posameznimi pojavi, katerih historična kontinuiteta je sicer nesporna (ep se pojavi pred ditirambom in satirsko igro, satirska igra in ditiramb pred tragedijo, tragedija pred romanom), generična in/ali strukturalna pa je polna domnev, ugiibanj in "temnih", nepojasnjenih mest; po drugi strani pa skuša avtor re-interpretirati tudi tisto, kar se je zdelo, glede na stanje in razvitost raziskav, nesporno in

dokončno razjasnjeno. Priznati pa je treba, da avtor z zadnjimi stavki na zadnji (453.) strani monografije vse, kar je zapisano prej s tako samoumevnostjo, vendarle relativizira in problematizira. In zdi se, da teh stavkov ne moremo brati tako, kot da bi bili značilni esejistični obrat. Ali pa morda le?

Podpisani je bral Vrečkovo monografijo prvič v rokopisu in brez metodološkega aparata (bibliografija, opombe, imensko kazalo); avtorja je opozoril na nekatera sporna mesta in trditve in se je nemara zato tudi znašel na ščitnem ovitku knjige kot navidezni recenzent rokopisa. Ob branju natisnjene monografije je s precejšnjim presenečenjem opazil nekaj teoretično spornih ali vsaj nedorečenih mest, ki jih je pri branju rokopisa prezrl (kar jemlje na svoj rovaš kot nedopustno malomarnost) ali pa jih v rokopisu še ni bilo. Tu ne mislimo na nekatere, blago rečeno esejistične domislilce, kakršna je tista na str. 33, ko Vrečko zapiše, da je "Homer morda oslepel zato", ker "je pesnil s pogledom nazaj na herojske čase", ali druga, s strani 257, ko Ecovega junaka iz *Imena rože*, patra Jorgeja, čisto resno razglasi za potencialnega jedca (!) drugega, izgubljenega dela Aristotelove *Poetike*. Prav tako se ne nameravamo ustavljati ob (pre)številnih ponavljanjih enih in istih trditev, saj recimo na str. 136 in 311 beremo enake formulacije o pesniku Arhilohu, ki je ditiramb označil za "prelepo pesem gospoda Dioniza", na str. 233 in 253 pa o Ahilovem žvepljanju daritvenega keliha in Herinem obrednem umivanju.

Takih mest bi lahko našli še kar nekaj, omenjamo pa jih zato, ker odpirajo prvi sklop vprašanj, ki se glasijo nekako takole: komu je, prvenstveno, namenjena Vrečkova monografija? Njen poljudni in esejistični slog, relativno skromna (ali, če smo natančnejši, enostranska) literatura, kramljajoče ponavljanje, ki povsem nebitvene podatke raztegne preko celega poglavja, ukvarjanje z mnogimi za osrednji problem in njegovo razvitje nevažnimi stranskimi osebami, dogodki, mitskimi zgodbami ali anekdotami ter podatki, kažejo, da je prej namenjena poljudnemu branju in bralcu, ki ni doma v zapleteni problematiki grškega epa in tragedije ter njunih kasnejših pojavnih oblikah, da o teoretični refleksiji, ki spremlja zgodovinski razvoj obeh zvrsti, sploh ne govorimo. Po drugi strani pa njena ambicija, večkratno poudarjanje iskanja novih in izvernih celovitih rešitev, zavračanje nekaterih ustaljenih teorij in pogledov na začetke epa in tragedije, spet govorijo v prid domnevi, da Vrečkova ambicija vendarle ostaja v risu znanstvenega in teoretičnega diskurza z vsemi potrebnimi izhodišči, izpeljavami in sklepi, ki sledijo iz takega načina razlage literarnih pojavov. Obe optiki se menjavata brez jasne in logične povezave, kolikor je sploh mogoče govoriti o takih povezavah.

Na zgoraj postavljeno vprašanje zaenkrat tudi ni mogoče ustrezno odgovoriti, saj je vrsta trditev, ki so morda nesporne, metodološko premalo pojasnjenih; za nekatere navedke avtorjev ni povsem jasno, ali so navedeni dobesedno ali jih je

avtor monografije preinterpretiral. Iskanje ustreznih avtorjev oz. del je zaradi nenavadno organizirane bibliografije precej zamudno in nepregledno, včasih celo nezanesljivo. Vendar so to, glede na celoto, verjetno samo obrobne ugotovitve.

Sama snov monografije je razdeljena na nekaj pomenskih sklopov. Uvodna poglavja so zastavljena kot rekonstrukcija začetkov epa, njegovega razvoja, zatona in propada, kar je v tesni generični zvezi z začetki tragedije, njenim vzponom, vrhuncem in propadom. Propad tragedije in njeno izginotje pa sta prelomni čas in prostor, ki omogočita, da se v helenizmu pojavi nova "epohalna" literarna zvrst, roman, ki je dedič epa in tragedije. Novo ni samo Vrečkovo hipotetično povezovanje začetkov romana s propadom tragedije (teoretiki običajno izvajajo roman iz epskih prvin), marveč tudi povezava epa s tragedijo, saj Vrečko v analizi konkretnih mest iz Homerjeve *Iliade* odkriva v celoviti zgradbi Homerjevega epa tako rekoč proto-tragično in proto-dramsko strukturo, ki jo razbira predvsem v Ahilovem "predsmrtnem jeziku" (poglavje *Ahil govori jezik tragedije, živi pa še v epu*, str. 110-114), kar mu dovoljuje, da razmerja med epom, tragedijo in romanom (ter njihovo teoretično refleksijo) postavi na nove temelje.

Preden kaj rečemo o tako zastavljenem problemu, velja opozoriti, da je strokovna literatura, ki je nastala v zadnjih dvesto ali dvesto petdesetih letih o epu, tragediji in romanu, domala nepregledna. Tu ne mislimo samo

na filozofske in estetske interpretacije tragedije, ki se pojavljajo od renesanse in ponovne evropske seznanitve z Aristotelovo *Poetiko*, marveč tudi na filološke, antropološke, literarnozgodovinske ter literarnoteoretične komentarje besedil, povezanih z epom in tragedijo, njuno genezo, pomenom, notranjimi posebnostmi ipd. Sodbe in spoznanja iz množice omenjenih strokovnih del (le-ta pa izvirajo iz mnogih znanstvenih disciplin oz. področij) so nemalokrat diametralno nasprotne; spomnimo se samo etimoloških disputacij okoli izrazov "ditiramb", "katarza" ali "Dioniz", preprirov o (ne)grškem izvoru satirov, o skupnih koreninah ditiramba in satirske igre, o razmerju tekstovnih, koreografskih in glasbenih elementov v tragediji, o "poškodovanih" mestih v *Poetiki* in nekaterih drugih besedilih, o avtorstvu množice tragedijskih fragmentov ipd. Če vemo, da je že Aristotel v *Poetiki* moral priznati (delno) izgubo zgodovinskega spomina na začetne stopnje v razvoju tragedije, ko je skušal, s pogledom nazaj v zgodovinsko preteklost, pregledati stopnje v njenem najzgodnejšem razvoju (mimogrede: trditvi o tem v Vrečkovi monografiji na str. 129 in 137 sta v očitnem nasprotju: prvič avtor trdi, da je bilo Aristotelu o nastanku tragedije vse jasno, drugič to zanika), je to sicer lahko izziv za vse kasnejše raziskovalce, vendar z določenimi omejitvami. Že kasnejši antični avtorji, ki so večidel povzemali Aristotela, so v svojih sodbah precej nezanesljivi (kar se, ne nazadnje kaže tudi v

kontroverzah med njihovimi trditvami, prim. uvodno poglavje — *Die Ursprungsprobleme* — monografije Albina Leskyja *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³) in jih zato ne kaže upoštevati s takšno samoumevnostjo, kot to počenja Vrečko. Vedenje o tragediji in njenih koreninah je pri kasnejših generacijah antičnih piscev in kompilatorjev vedno bolj bledele ali pa se je opiralo na povsem spremenjeno strukturo t. i. "nove atiške tragedije" in tragedije v helenizmu. Ni odveč, da vemo, kako je tragedija že pri mlajšem Evripidovem sodobniku Agatonu vedno bolj postajala neke vrste opera ali péti oratorij in je v taki obliki prišla v helenizem. Zato je trditev, da so "Bakhe poslednja atiška tragedija", sporna ali vsaj nenantčna; tragedija obstaja tudi po Evripidu. In nenatančnosti ali spornosti, na katerih Vrečko gradi svojo temeljno hipotezo, o kateri bo govor malo kasneje, je v monografiji še precej. Toda ostanimo še za trenutek pri antičnih virih: še manj ali praktično nič zanesljivega nimamo o času, v katerem je nastala in cvetela t. i. homerska epika. Nesporno je, da pomeni pojav homerske epike prehod iz mitične v literarno fazo grškega mišljenja (pri čemer ne bi smeli pozabiti na razvoj drugih metričnih oblik, ki so prav tako sodelovale v omenjenem procesu). Kakšna je bila zavest Grkov v času, ki stoji med koncem homerske epike in začetnimi oblikami tragedije, kako dolg je bil ta čas in kaj se je v njem zares dogajalo (ne samo kronološko, kar je nemara tudi pomembno, vendar ni bistveno,

marveč predvsem strukturalno), koliko negrških vplivov je vsrkala vase grška k polisu in demokraciji usmerjena družba, je zaenkrat neodgovorjena skrivnost.

Iskanje odgovorov na ta in podobna vprašanja, ki imajo težo znanstvenih argumentov, v Homerjevi *Iliadi* (ali katerem koli drugem besedilu) je nezanesljivo početje, če ne upoštevamo in kritično ovrednotimo vsega, kar je ta ali ona stroka že odkrila in izpostavila kot rešen ali odprt problem. Ni namreč nobenega dokaza, da sta čas, v katerem so nastajale omenjene izjave (kot del literarnega diskurza) in čas, o katerem te izjave pripovedujejo, identična. Prej smemo trditi, da je "svet" *Iliade* (in *Odiseje* in Heziodovih *Del in dnevov* oz. *Teogonije*) komprimirana podoba zelo dolgega zgodovinskega razvoja, o začetkih katerega prav tako ne vemo kaj dosti (kar vemo, je bolj ali manj primerjalne narave). Tudi razvoj tragedije je, skladno z avtorji, ki so danes vodilne avtoritete na tem področju, strnitev večstoletnega razvoja z močnimi in usodnimi negrškimi vplivi (tako ditiramb kot Dioniz sta, po doslej še neovrženih dokazih, verjetno negrškega izvora; tudi zato njuna etimologija ni zadovoljivo pojasnjena, prim monografijo Arthurja W. Pickard-Cambridgea *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962²). Iskanje kontinuitete v razvoju tragedije za vsako ceno je že preseženo kot relevanten raziskovalni postopek, ki ne more dati zanesljivih rezultatov; prav zaradi tega znanstvene panoge, ki raziskujejo začetke gr-

ške literature v povezavi z drugimi duhovnimi dejavnostmi grškega in drugih antičnih ljudstev, ostajajo pri analizi posameznih stopenj, ne da bi lahko te stopnje povezale v zares trdno sosledje dogodkov in pojavov.

Na tem mestu se že opisanim problemom pridružita še dva nova sklopa: posamezne izjave antičnih avtorjev ali izjave, ki jih lahko osamimo iz samih besedil, so enako verjetne kot neverjetne (z našega stališča razlikovanja med mitom in zgodovino oz. zgodovino in strukturo); za Grke sta bila zgodovina in mit neločljivo povezana. To pa pomeni, da so izjave iz teh besedil kot dokazni material nezanesljive; lahko jih sicer uporabimo kot ilustracijo določene hipoteze, za katero se lahko že čez nekaj verzov ali replik izkaže, da jo isto besedilo v celoti ali delno zavrača kot neverjetno. Naše vedenje o herojskem (arhaičnem) času ne bo zato nič večje. Navedke pa lahko uporabimo skladno s kritično distanco, ki naj bi bila metodološko vodilo pri vsakem tovrstnem početju. V tem primeru nimajo teže kronskih dokazov, marveč le nakazujejo določene rešitve in problemske ravnine. Zavedati se namreč moramo končnosti in omejenosti našega razgledišča; ta končnost določa "stopnjo" verjetnosti, ki nas povezuje z neko časovno nedoločljivo izjavo in njenim kontekstom. Zato se mi ne zdi odveč še enkrat poudariti: če te in take izjave uporabimo kot ilustracijo naših hipotez ali kot njihovo argumentacijo, se nam kaj hitro lahko primeri, da zamenjamo "vzrok in posledico" in začnemo načrtno iskati take izjave, ki se

prilegajo našim hipotezam in, kar je še bolj problematično, našim "pričakovanjem", ki jih določa končni cilj naše raziskave. To ni samo hermenevtični problem, marveč tista ravnina, ki jo eksaktne znanosti tako privoščljivo ponujajo v dokaz, da so humanistične vede le bajaranje z videzom znanstvene doslednosti, natančnosti in metodološke strogosti. V besedilu z obsegom in notranjo zgradbo, kot je npr. *Iliada* (pustimo ob strani vprašanje, ali je Homer zgodovinska osebnost, in vse druge, danes žive teorije o nastanku in zgradbi Homerjevih in homerskih epov), vedno lahko najdemo dovolj "dokazov" za teorijo, ki jo želimo predstaviti, ne da bi nam lahko kdorkoli postregel z bolj verjetnimi dokazi, razen s kronskim (ki pa je danes večkrat zavržen kot konzervativen), da je znanost znanost predvsem zaradi svoje kritične distance do sleherne uporabljene izjave, trditve ali podatka; da je vodilo modernih znanstvenih disciplin dosledna in natančna, že kar "surova" avtorefleksija.

Zdi se, da je Vrečko v svoji monografiji prvenstveno ubral prav način zbiranja dokazov, kjer sta najprej določena znanstvena "pot" in "cilj", sledi pa napor "dokazovanja". In zdi se tudi, da skorajda ni mogoče storiti ničesar, kar bi lahko veljavno in prepričljivo omajalo takšno dokazovanje in na dokazovanju počivajoče zaključke, ki so nemalokrat prav očarljivo osupljivi, kot tisti o povezavi grškega gledališča (v pomenu: gledališka zgradba, stavba z določenimi znanimi elementi) in Beckettovega Vladimirja in

Estragona (str. 338) ali avtorjeva trditev, da "Aristotel sam ni nikdar zagrešil verza" (str. 213), ali pa "ljudska" etimologija, ko Vrečko besedo 'praznik' povezuje s 'praznjenjem, izpraznjenostjo' (str. 239). Mimogrede je treba dodati, da slavnosti, v okviru katerih so potekali tudi tragiški agoni, niso bile 'prazniki', marveč čas globoke religiozno-mitične zbranosti, povezanosti živih z mrtvimi skozi zapleteno in danes samo v nekaterih razsežnostih dostopno strukturo grške tragedije (prim. Arthur W. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1946; Bruno Snell: *Zu den Urkunden dramatischer Aufführungen*, Göttingen 1966). Nekaterih trditev ni mogoče niti dokazati niti ovreči; druge je mogoče ovreči, pa vendar ostajajo in očarajo tistega bralca, ki "pričakuje" skladnost znanstvenega diskurza z (odsotnimi in nereflektiranimi) dejstvi, čeprav take skladnosti ni in je, zaradi vsega maloprej povedanega, ne more biti. Vendar pa avtor iz večine tako zastavljenih trditev izvaja nove trditve, kot iz one o Aristotelu, ki ni nikdar "zagrešil verza", saj trdi, da se je (zato, ker ni nikdar zagrešil verza) "vseskozi in dosledno predajal samo ljubezni do spoznanja, pri tem pa kljub temu prišel glede same poezije do popolnoma nasprotnih stališč kot Platon". Avtor nam ne pojasni, ali je "ljubezen do spoznanja" mogoča samo takrat, kadar nekdo "ni nikdar zagrešil verza", ali pa "ljubezen do spoznanja" pripelje do stališč, ki so "popolnoma nasprotna kot Platonova". Mest, na katerih so Vrečkove

trditve v podobnih medsebojnih razmerjih, je v monografiji še precej; ni naš namen, da bi jih naštevali; pokazali smo le, kako navidez nevtralna trditev rabi za izhodišče pri izpeljavi včasih presenetljivo nevsakdanjih sklepov.

Problem pa je skrit drugje. Avtor namreč razvoj grške zavesti v najširšem pomenu te besede razume kot kontinuiran in v kontinuiteti razločljiv prehod iz heroičnega obdobja (naša pripomba: vprašanje je, ali se je obdobje grške civilizacije res začelo s "heroično" ali s kakšno drugo, za nas izgubljeno fazo) v tragično in iz tragičnega v estetsko obdobje zgodovine zavesti. "Heroično" in "tragično" sta opozicionalni kategoriji, enako kot "tragično" in "estetsko"; razlika je le v tem, da sta prvi dve opoziciji na ravni "materializirane" in drugi dve "pduhovljene" zavesti. Herojsko je pri Vrečku razumljeno kot javno, obče, splošno; tragično kot zasebno, posebno, enkratno; estetsko je samo še mimetični korelat tragičnega. Osrednji pojem, ki ga uporablja Vrečko, je torej pojem "tragičnega", razumljen kot substantiv. Vendar Grki pojma tragično na ta način niso uporabljali, uporabljali so samo pridevniško obliko (npr. Aristotel v *Poetiki* in sicer v pomenu "tragičen: pripadajoč tragediji"; če je torej Aristotel imenoval Evripida najbolj tragičnega med tragiškimi pesniki, je s tem mislil, da se je najbolj približal določilom "idealne" tragedije; samo to in nič več). Tragično kot oblika kolektivne zavesti in hkrati kot pogled te zavesti na samo sebe in "zunanji" svet je

bilo Grkom (a tudi srednjemu veku, kjer je bilo tragično rezervirano zgolj za usodo Jezusa Kristusa) nekaj tujega; tragično se pojavi šele v renesansi, ko se razmerja subjekta do metafizike spremenijo in jih subjekt postavi na drugačne temelje. Šele tedaj je, če je podpisani pravilno prebral Pirjevčeve študije o evropskem romanu, mogoče govoriti o tej literarni zvrsti kot o novi in avtonomni obliki "zavesti". Zato je helenistični "roman", ki podobno kot tragedija in ep ne pozna avtonomnega junaka, ki bi smel ali mogel ali hotel vzeti usodo v svoje roke, le pogojno mogoče imenovati roman, vsekakor pa med njim in novoveškim (renesančnim) romanom zija globoka, nemara kar nepremosljiva razpoka.

Če sklenemo: to so le nekatere, po mnenju podpisanega najvažnejša literarnoteoretična in literarnozgodovinska vprašanja, ki jih odpira Vrečkova monografija; svoje mnenje bodo verjetno dodali še klasični filologi, antropologi, morda še kakšna stroka. Morda bo tedaj moč zapisati še kakšno dodatno misel, ki je ostala v tem trenutku brez ustreznega pojasnila ali razlage.

Denis Poniž

14. kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC), na katerem sta bili opravljeni tudi zasedanji generalne skupščine in volitve novega vodstva, je potekal med 15. in 20. avgustom 1994 v kanadskem Edmontonu. Od približno 600 najavljenih udeležencev iz okrog 60 držav jih je svoje referate prebrala komaj dobra polovica. To je povzročilo precej hude vrzeli v programu, ki jih organizacijski komite ni mogel zamašiti s pravočasnimi obvestili o spremembah. Kljub veliki požrtvovalnosti glavnih organizatorjev M. V. Dimića in S. T. de Zepetneka ter njunih volonterskih sodelavcev je delo v večini sekcij — razen redkih izjem — potekalo nekoliko kaotično in večkrat v precej sproščenem vzdušju. O udeležbi nemara še naslednja opazka: dejstvo, da je bil prejšnji kongres v Tokiu, velik razmah komparativistike v zadnjem desetletju na Kitajskem, ponavljajoči se očitki o preveliki evropocentričnosti vede, ne nazadnje pa tudi osrednja tema kongresa — vsemu temu je najbrž treba pripisati zaslugo, da je bilo nenavadno veliko število udeležencev iz azijskih dežel in da je bila vrsta podsekcij posvečena "azijskim vprašanjem" (samo kitajski literaturi na primer najmanj 13 podsekcij in ena okrogla miza).

Krovni naslov kongresa je bil *Literatura in različnost: jeziki, kulture in družbe*. Delo je potekalo v šestih sekcijah, dveh delovnih skupinah in osemnajstih okroglih mizah. Osrednja pozornost je seveda veljala desetim

"plenarnim zasedanjem" oziroma predavanjem desetih uglednih predavateljev, skrbno izbranih tako, da bi izbor predstavljal tako po tematskem kot geografskem vidiku "kulturno raznolikost".

Zaradi slabe udeležbe in iz tega izhajajoče organizacijske razrahljanosti je bilo najbolj prizadeto delo v sekcijah. Ena redkih izjem je prva sekcija z naslovom *Literatura in identiteta* in s tematskim okvirom, ki je bil nemara še najbližje krovni temi kongresa, zato najbrž ni naključje, da je imela ta sekcija (svoj prispevek je v njej brala tudi slovenska predstavica Jola Škulj) daleč največ podsekcij in največ udeležencev, verjetno pa tudi najbolj zanimive prispevke (o problemih identitete in večjezičnosti, o eksilu in emigraciji, tujstvu, dialoški, ženski identiteti, kulturnih konfliktih, nacionalnih identitetah itd.). V posameznih podsekcijah so se tu še najpogosteje srečali ljudje s podobnimi interesi in znanjem, tako da je pogosto prihajalo do plodnih diskusij. Precej manj to velja — vsaj vtis je bil tak — za ostale skupine. Večina podsekcij — z izjemo tistih, ki so bile lokalno obarvane — je bila zelo heterogeno sestavljena in diskusije (zopet z redkimi izjemami) niso bile uravnotežene, saj so razpravljalci navadno zastavljali bolj vljudnostna vprašanja ali takšna, ki z osnovno temo predavanja niso imela neposredne zveze.

Če je iz kongresa oz. dela v sekcijah sploh mogoče sklepati o dogajanju na področju komparativistike v svetu, bi bil splošni vtis (ki pa je nujno nepopoln, saj

so sekcije in podsekcije potekale hkrati in je bilo mogoče prisostvovati le manjšemu delu srečanj) morda naslednji: razlike v stroki so očitno globoko povezane z geografskim in geopolitičnim momentom, s samo duhovno paradigmo okolja, v katerem se disciplina razvija, in z njeno starostjo. Zaradi skupnih miselnih temeljev sta si najbrž še najbližje evropska in kanadsko-ameriška komparativistika, čeprav so tudi med njima opazne razlike; medtem ko se evropska bolj naslana na filozofsko in filozofsko-jezikovno tradicijo, hermenevntiko in zgodovino, izhaja kanadska iz lastne družbene izkušnje večjezičnosti ter multikulturalnosti in se bolj kot k filozofsko-jezikovnim ali historiografskim vidikom nagiblje h kulturološkim, sociološkim, socialno-antropološkim, etnološkim. Tudi naloge primerjalne književnosti — očitno v skladu z osrednjo temo kongresa, ki za kanadski prostor seveda ni narključna — vidi v "eksteriorizaciji", v čim tesnejšem sodelovanju z zgoraj omenjenimi panogami. Povsem drugo interesno področje je značilno za kitajsko, japonsko ali indijsko komparativistiko. Pri nekdanjih kolonialnih deželah je v ospredju problematika postkolonializma (v povezavi s postmodernizmom) in ob tem močna naslonitev na levo orientirano sociologijo in filozofijo. Drugače je s komparativistiko denimo na Japonskem. Prav japonski udeleženci (npr. z univerzitetnih oddelkov, kot so "Oddelek za ameriško-japonske literarne odnose") so na kongresu predstavili več precej mehanicističnih, grobo analitičnih pri-

merjalnih študij o binarnih odnosih. Podobne študije so sicer predstavili tudi nekateri drugi predavatelji, vendar je vsaj pri tistih, ki prihajajo iz politično manj stabilnih okolij, včasih mogoče odkriti "zunanj" razlog za izogibanje sintezam. Če ponazorimo z značilnim primerom: Mukherjee Tapati iz Shibpur Dinobandhuja je nastopila s temo *Heine v bengalščini*. Povsem faktografsko je pokazala, s kakšno simpatijo so v Bengaliji v našem stoletju ne le prevajali Heineja, ampak sploh gledali na Nemčijo; mimogrede je omenila, da je bilo to mogoče posledica tega, ker so bili Nemci prvi, ki so se v Evropi zanimali za ta del sveta (kar je bilo pozneje v diskusiji zanikano). V razpravi se je nato pojavilo vprašanje, ali ni ta afiniteta nemara povezana z globljimi razlogi, s tistimi namreč, ki so v nacistično ideologijo vpeljali arianizem in svastiko. Vsa v zadregi predavateljica o "tej nevarni temi" sploh ni hotela govoriti. Namesto nje je vprašanje precej grobo zavrnil Amiya Kumar Dev (sicer njen učitelj in eden od plenarnih govornikov), a je zatem vendarle povedal tudi anekdoto, ki je vprašanje osmislila; v pogromih proti "nearijcem" so v Berlinu nacisti "praznili" avtobus, v katerem je bil tudi eden od bengalskih prevajalcev Heineja; ko so prišli do njega, se je predstavil kot "Ur-Arier", in pustili so ga pri miru. — Zopet drugačen položaj ima veda na Kitajskem. Večina kitajskih predavateljev se je ukvarjala predvsem s kitajskimi temami in sicer bolj "promocijsko" kot komparativistično. Tudi to pa je

najbrž le odsev specifičnega položaja primerjalne književnosti na Kitajskem, v zvezi s katerim velja omeniti vsaj dve dejstvi. Prvič, veda je mlada, vpeljana šele okrog leta 1985. In drugič: književna tradicija je tako drugačna, da je kitajsko književnost težko umeščati v ustaljeni periodizacijski model, ki je seveda eden temeljev (in projektov) stroke. To se je povsem jasno pokazalo denimo v predavanju mladega, uglednega kitajskega profesorja Wanga Ninga, ki je za določitev in predstavitev kitajskega postmodernizma uporabil uveljavljene zahodne modele in teorije, v diskusiji pa vendarle moral priznati, da ta literatura ni preveč podobna evropskemu, amerišskemu, južnoamerišskemu postmodernizmu, da v tem smislu ni zares mogoče govoriti o postmodernizmu, ampak gre za "kitajski postmodernizem".

Ob sekcijah, v katerih se je zvrstilo seveda največ nastopajočih, so delovale še delovne skupine in okrogle mize. Obe delovni skupini sta bili posvečeni področjema, ki jima stroka v zadnjem času posveča posebno pozornost, namreč literarni teoriji in problematiki prevajanja (oboje seveda v kontekstu naslovne teme kongresa). Okroglih miz je bilo kar osemnajst; med njimi tudi *Raziskave branja in bralcev* s slovensko predstavnico Mileno Blažič. Posebno pozornost sta vzbudili skupini, ki sta se ukvarjali z odnosom med literaturo in filmom, zanimiva pa je bila tudi okrogla miza o *Primerjalni književnosti in njenih revijah*, saj se zdi, da bi bilo mogoče ob naslednji podobni priložnosti predstaviti tudi slo-

vensko *Primerjalno književnost*.

Največ zanimanja in pričakovanj so seveda zbudila predavanja na desetih plenarnih zasedanjih. To je namreč na kongresih tisti segment, iz katerega izhajajo znameniti nastopi (npr. Wellekov v Chappel Hillu), pomembni za utrjevanje samoidentitete vede in iskanje novih perspektiv. V tem smislu sta bili najbolj zanimivi predavanji Eve Kushner in Yvesa Chevrela. Pisec znanega komparativističnega priročnika je predstavil referat z naslovom *Primerjalna književnost in zgodovina mentalitet: konkurenca ali sodelovanje?*. Ugotavljal je, da se v nasprotju s položajem literarne vede v Franciji pred petnajstimi leti, ko je bila literarna zgodovina zapostavljena, znova zbuja zanimanje za zgodovinsko perspektivo. Pri možnosti rehistorizacije discipline, kot jo predlaga sam, je pomembno vlogo pripisal J. L. Goffu in pojmu mentalitete (ki zajema npr. milenarizem, iracionalizem, socialno patologijo itd.). V primerjavi s prejšnjimi historičnimi metodami se mu je zdelo pomembno zlasti to, da se novi vidik orientira tudi na marginalnosti, in pa spoznanje, da literatura ni odvisna le od kolektivne zavesti, ampak tudi od posameznika. Raziskovanje dialektike med mentaliteto in literarno temo je po Chevrelu smotno zlasti na področjih periodizacije, zgodovine knjige in imagologije. V sklepu svojega predavanja, ki je po eni strani povzemalo težnje, ki so vsaj v evropskem prostoru (tudi na Slovenskem) že kar nekaj časa prisotne, po drugi strani pa sovpadalo s splošno tendenco primer-

jalne književnosti, kot se je pokazala na kongresu, je Chevrel predlagal, da je treba najti srednjo pot med dvema ekstremoma: na eni strani pretirano izolacijo in avtonomizacijo literature, in na drugi strani težnjo, da bi povezovanje z drugimi področji jemali preširoko. Sklep njegovega predavanja je bil, da je specifiko sicer treba poudariti, da pa je potrebno tudi priznanje drugih in sodelovanje z njimi. Vsak znanstvenik, ne le literarni, mora v tem smislu raziskovati tujkost, ne da bi jo skušal totalizirati pod lastno mentaliteto.

Nemara še bolj opazno pa je bilo otvoritveno predavanje Eve Kushner z naslovom *Ali je primerjalna književnost pripravljena za 21. stoletje?*, ki je že sam na sebi obetal poudarek na razvojnih perspektivah. Referentka je uvodoma zavrnila tako optimistični kot pesimistični scenarij prihodnosti vede in se opredelila za pragmatično vizijo. Pri tem je izhajala iz analize trenutnega stanja. Zdelo se ji je, da identiteta primerjalne književnosti včasih mogoče ni povsem jasna, da jo spodrivajo sorodne discipline, na primer strukturalna antropologija, lingvistika, dekonstrukcija, in da njeno področje zaseda tudi postmoderna misel. Da se razkroj ne bi nadaljeval, je seveda treba znova utrditi identiteto.

Njena prva teza je bila, da primerjalna književnost ni samo mednarodno raziskovanje vplivov, ampak dosti več od tega. Je sistematično razumevanje teh procesov, (po Guillénu) raziskovanje literature kot sistema. In drugič: raziskovanje mednarodnih vplivov ne more biti omeje-

valni faktor, saj je literatura vedno multikulturna, tudi če je na prvi pogled (eno)nacionalna, brez zunanjih vplivov. Pravo bistvo komparativistike torej ni študij literarnega dela v kontekstu drugih literatur, ampak predvsem v kontekstu drugih manifestacij kulture.

Po tej načelni opredelitvi je opravila kratek sprehod skozi nekatere vidike postmoderne dobe, ki jih — v skladu z uvodno napovedanim pragmatizmom — po njenem mnenju mora sprejeti tudi stroka. Govorila je o problematiki legitimizacije, prisotnosti Drugega v nas, dialektiki roba in središča, možnih svetovih in končno — najbrž pod vplivom novejših Vattimovih del — o povezavi med teorijo in etiko. Prav v luči etične odgovornosti je nato ugotovila, da je naloga primerjalne književnosti odgovarjati klicu literature kot interkulture in interkomunikativne dejavnosti; ob tem se mora raziskovalec — v skladu s postmoderno miselnostjo — nenehno zavedati subjektivnosti teorije in zgodovinskega horizonta: namreč hermenevitičnega dejstva, da je teorija rezultat raziskovalčeve lastne vpletenosti v zgodovinsko dogajanje.

Ta odprtost je po njenih besedah specifika primerjalne književnosti, zaradi katere utegne leta s svojim heterološkim pristopom v humanistiki igrati odločilno vlogo. Po njenem mnenju je končno naloga vede odkriti simbolno funkcijo literature (v povezavi z mitologijo) in pokazati njeno pomembno vlogo — ne toliko v smislu avtonomne dejavnosti, kot posebnega segmenta kulture.

Če skušamo za sklep podati nekakšen splošni vtis s kongresa, bi morda lahko rekli naslednje: kongres je nadaljeval nekatere stare težnje, izražene na prejšnjih srečanjih. Posebna pozornost je še vedno posvečena teoriji in problematiki prevajanja, naratologiji, pa tudi postmodernizmu (čeprav je bilo v zvezi s slednjim le malo novega; še največ v podsekciji o karibskih postmodernistih ter v predavanju J. Bessiera, ki je skušal tipološko obdelati metafikcijo). Jasno pa je bil opazen tudi — sicer že dalj časa najavljajoč se — splošen metodološki premik (ki ima že skoraj naravo binarne tipologije, saj je za razmeroma mlado vedo pogost; v predstavitvi A. K. Deva ga je na kratko nakazal H. H. Remak): primerjalna književnost se je — takšen je bil vsaj vtis — naveličala formalističnih in "notranjih" metod (v zadnjem času zlasti strukturalizma, poststrukturalizma in dekonstrukcije) in se znova odpira po eni strani bolj historičnemu vidiku, po drugi strani pa — v popolnem soglasju z osnovno temo kongresa — tudi "zunanjemu" raziskovanju literature. Komparativistika se torej ne zavzema le za metodološki pluralizem, ampak — vsaj na kanadskoameriški celini — tudi za vedno intenzivnejše raziskovanje literature kot kulturnega fenomena. Seveda pa to niso težnje, ki bi se pojavile šele na kongresu. Skoraj z gotovostjo je mogoče trditi, da se odpiranje novih perspektiv največkrat dogaja mimo kongresov. Tudi tokratni v tem pogledu ni bil izjema.

Tomo Virk

MEDNARODNA KONFERENCA AVSTRIJSKEGA DRUŠTVA ZA AMERIŠKE ŠTUDIJE

*Univerza v Celovcu/Klagenfurtu
12.–14. 11. 1993*

Avstrijsko društvo za ameriške študije se s svojimi osrednjimi javnimi prireditvami — konferencami, odprtimi tudi avstrijskim udeležencem, uveljavlja kot živahna in učinkovita strokovna organizacija. Konferenco vsako leto vsebinsko in organizacijsko pripravi ožja skupina z ene izmed avstrijskih univerz, na kateri srečanje tudi poteka. Predlanski konferenci je dala streho stara, močna, na dolgo cesarsko-kraljevo tradicijo oprta, a hkrati modernim strokam in metodam odprta graška univerza, lani pa je bila gostiteljica mlada, manjša in krhkejša, vendar nič manj žilava celovška univerza. Kontrast med njima je bil udeleženecem očiten, a gostoljubnim organizatorjem je uspelo, da je celovško akademsko okolje na poznavalce in nepoznavalce delovalo kot pravi "skriti biser koroške zemlje", čeprav univerza ravno v svoji deželi ni neranljiva ustanova: spodkopavajo jo ksenofobični nacionalisti, ki se paradokсно imenujejo svobodnjaki, češ da je njena humanistična usmeritev gospodarsko nekoristna in bi jo bilo zato treba preoblikovati v šolo za praktične poklice. Amerikanistično srečanje je dokazovalo nasprotno: dober glas prinaša mestu in državi tudi dobro organizirana, dobro obiskana konferenca, ki ni usmerjena k neposredni materialni uporabnosti.

Lansko srečanje je bilo že

dvajseto po vrsti. Pripravila sta ga profesorja celovškega oddelka za anglistiko in amerikanistiko Heinz Tschachler in Adi Wimmer. Na seznam udeležencev sta vpisala skoraj 150 imen, med njimi seveda največ domačinov, tj. Avstrijcev, in Američanov z različnih ameriških in evropskih univerz, pa tudi po nekaj Nemcev in Francozov, Švicarjev, Madžarov, Čehov, Bolgarov, Hrvatov in Slovencev. Referentov je bilo okrog 50, njihovi nastopi so bili deloma namenjeni vsem, večinoma pa razvrščeni v vzporedno potekajoče sekcije, med katerimi so poslušalci morali izbirati.

Konferenčna tema je bila zastavljena široko, problemsko in odprto: "Ameriške študije in ideologija: branja neke kulture" (American Studies and Ideology: Readings of a Culture). Heinz Tschachler jo je hkrati s svojim pojmovanjem amerikanistike izčrpno pojasnil v uvodnem nagovoru, ki ga je dopolnjevala njegova že natisnjena, neskrajšana, v konferenčno gradivo vključena verzija z naslovom *Ujetniki nominalnega ali uporabniki ameriških študij* (Prisoners of the Nominal; or, Users of American Studies / Gefangene des Nominalen oder die Unvermeidlichkeit der Amerikastudien). Zamislil si jo je kot spodbudo za dialog med ljudmi iz različnih dežel in različnih poklicnih usmeritev, seveda tudi privrženci različnih ideologij, kolikor ni ukvarjanje z amerikanistiko že samo po sebi stvar posebnega, vsaj do neke mere skupnega prepričanja ali ideologije. Tschachler namreč upošteva poleg tistih nazorov, ki jih navadno razume-

mo kot ideologije, tudi tako imenovane implicitne ideologije, ki se jim ni mogoče izogniti. Ideologijo opredeljuje kot sistem soodvisnih idej, simbolov in prepričanj, s katerimi se utemeljuje in ohranja vsaka kultura.

Pojmovanje amerikanistike ali ameriških študij, ki so se kot akademska disciplina začele oblikovati šele pred približno sto leti, se je seveda spreminjalo, pravzaprav je odsevalo, pa tudi samo ustvarjalo različne ideologije. Amerikanistika se je torej začela osamosvajati od anglistike precej pozneje kakor Združene države od Velike Britanije; institucionalno sta na avstrijskih in naših, najbrž pa še na marsikaterih drugih univerzah obe stroki še vedno povezani. Njun močni vezni člen je skupni, čeprav ne identični jezik, ki omogoča neovirano pristopnost in naravno skupno tržišče za angleško književnost s stare in nove celine, s tem pa tudi ohranja občutek njune povezanosti. Vendar literarnozgodovinske in antologijske predstavitve ameriške književnosti ne upoštevajo več izključno genetskega, jezikovno-narodnostnega, tj. starocelinsko angleškega vidika, ampak se opirajo bolj na ozemeljsko-geografskega. To pomeni, da za začetek ameriške književnosti ne štejejo več dnevniških zapiskov, pridig in podobnih spisov zgodnjih angleških priseljencev, ampak indijanske mite in legende. Današnja zasnova amerikanistike torej odklanja kot osnovno določilo svojega predmeta jezikovno pripadnost in skuša v enaki meri upoštevati tudi zgodovino, kulturo, politiko, institucije, skratka, družbeni kontekst ameriške kul-

ture, pravzaprav kulture Združenih držav Amerike.

Analitični razmislek o ameriški literaturi sicer tudi na avstrijskih amerikanističnih konferencah ohranja pomembno mesto, ob njem pa prihajajo v obdelavo tudi druga umetnostna, ali bolje, ustvarjalna področja. V Celovec so npr. povabili precej strokovnjakov za arhitekturo, ki so večinoma primerjalno in asociativno interpretirali zasnove posameznih prebivališč, naselij, spominskih parkov itd., pa tudi značilne ameriške povezave časovno in narodnostno različnih stavbarskih in krajinskih izročil. Svoja izvajanja so ilustrirali z diapozitivi.

Z daljšim plenarnim predavanjem Lotharja Bredella je bil poudarjen tudi teoretični razmislek o razumevanju medkulturnosti. Bredella je sistematično razčlenil različna gledanja na razumevanje nasploh in na razumevanje tujih kultur posebej. Relativizem, etnocentrizem in univerzalizem nihajo med zagovarjanjem in zavračanjem razumevanja, med dokazovanjem, da razumevanje sploh ni mogoče ali da je zelo uspešno, da je nepotrebno ali da je nujno in koristno. Avtor zavrača argumente za negativna stališča in podpira medkulturno razumevanje in komunikacijo, ki omogoča zблиževanje kultur in širjenje obzorij, ni pa instrument kulturnega imperializma in asimilacijskih teženj.

Slovenska udeležba je bila na celovski konferenci bistveno manjša kako na graški, predvsem zaradi preobremenjenosti naših univerzitetnih amerikani-
stov z drugimi obveznostmi.

Med napovedanimi referenti sva bila samo dva Ljubljancana. Dr. Alešu Debeljaku, ki naj bi v sklopu teoretičnih analiz ameriških študij govoril o 'Odmiku od realnosti' v luči kritičnih pogledov na dekonstrukcijo, je pravočasen prihod in nastop žal preprečila nenadna poledica na Ljubelju. Podpisana sem v sklopu 'kulturnih branj' govorila o ambivalentnem doživljanju Amerike v Jančarjevem romanu *Posmehljivo poželenje*. Njegovemu junaku, pisatelju na daljšem študijsko-delovnem obisku Amerike, ameriška izkušnja predvsem razjasni, kako močno je zaznamovan z domačo, tj. srednjeevropsko in slovensko tradicijo opresivne melanholije, čeprav do ameriške vitalistične sproščenosti sploh ne čuti odpora. — Opazno navzoč, čeprav ne osebno, ampak kot avtor spoštljivo navajanih razlag dogajanja po razpadu vzhodnoevropskih real-socialističnih režimov, je bil filozof Slavoj Žižek.

Organizatorjema se je že v začetku letošnjega leta, tj. le nekaj mesecev po konferenci, posrečilo razmnožiti in razposlati naročnikom oddane referate v nevezanem zborniku, uvrščenem v zbirko *Celovski zvezki* (Klagenfurter Hefte). — Letošnja konferenca Avstrijskega društva za ameriške študije bo v Innsbrucku, obravnavala bo starejše valove ameriških priseljencev.

Majda Stanovnik

UDK 886.3-311.6.091 "18" Jurčić, Kersnik, Tavčar
UDK 82-3.091 Radcliffe, Scott
vpliv literarnih konvencij gotskega romana (Radcliffe, Scott) na slovensko zgodovinsko pripovedništvo (Jurčić, Kersnik, Tavčar)

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

LITERARNE KONVENCIJE V SLOVENSKEM ZGODOVINSKEM ROMANU 19. STOLETJA. Slovensko zgodovinsko pripovedništvo v 80. letih
Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, št. 2, str. 1-34

Pričujoča razprava je drugi del študije o literarnih konvencijah, ki so s konca 18. stoletja in raznih preobrazbah segle v naše zgodovinsko pripovedništvo v poznem 19. stoletju. Prvi del je opisal dva modela fabule, tistega iz gotskega in drugega iz Scottovega historičnega romana. Drugi del pa z analizo dveh pripovednih besedil z zgodovinsko snovjo, ki sodita v slovensko literaturo 80. let prejšnjega stoletja, opisuje dve različni prirèdbi prej obravnavanega izročila. Gotske konvencije so obravnavane predvsem v strukturi fabule, tudi v nekaterih pripovednih vzorcih, ki jih tovrstna fabula terjã, in delno še v slikanju prizorišã. Vendar oba zgleða, Tavãarjeva novela Janez Sonce in roman Rokovnjãki, delo Jurãiãa in Kersnika, kaãeta tudi preobrazbe, katerim so bile te konvencije podvrãene v drugem ãasu in prostoru. Na obeh zgleãih so vidni sledovi poznejãih romanesknih modelov, tako da bi Rokovnjãke lahko šteli za posodobljen in slovenskim razmeram prirejen scottovski roman, medtem ko je Janez Sonce bliãji Dumassevemu pustolovãskemu romanu v historičnem kostumu in dekoru.

UDK 840-3.091 Flaubert
UDK 82.081 Flaubert
barvno podobe v Flaubertovih *Treãh povestih*

OGRIZEK, M.
64220 Škofja Loka, SLO, Partizanska c. 41

BARVNO PODOBE V FLAUBERTOVH "TREH POVESTIH"
Primerjalna knjiãevnost (Ljubljana) 17, 1994, št. 2, str. 35-46

Barvno podobe je pomemben element Flaubertovega ustvarjanja, zãi se, da avtor prav s pomoãjo barv ustvarja globinsko strukturo (t. i. dessous), ki uãinkovito, a ne vsiljivo spremlja dogajanje na povrãju (t. i. dessus). Z njegovo pomoãjo je ustvarjena skrita poetiãna resniãnost, ki poãeka ob dogajanju v tekstu predvsem na dva naãina:

- 1) na naãin metaforiãnih grebenic: barvne podobe se pojavljajo sicer na razliãnih mestih v tekstu, med njimi je nekaj stavkov ali celo strani, vse pa nas vodijo k istemu cilju, vse so kontinuirane in usklajene kot pripoved o isti stvari iz dessousa;
 - 2) kot razpredene podobe: to so razãajene podobe, podobe, ki so bogato razvite.
- Zãakaj barvno podobe? Flaubertovo oãitno in moãno zanimanje za barve, pa tudi za svetlobo, sence, meãlo, je moã poveãati z njegovim navduãenjem nad porajajoãim se impresionizmom; Flaubert piãe o tistem, kar vidi, vidi pa svet v barvah.

UDK 82.091 : 73/77 "1913" Duchamp, Gide
"readymade" (Duchamp) in "nemotivirano dejanje" ("acte gratuit") — Gide, Vatikãske jeãe; readymade in literarna dejanja retifikacije (G. Apollinaire, R. Roussel)

BREJË, T.
61000 Ljubljana, SLO, Akademija za likovno umetnost, Erjavãeva 23

READYMADE IN ACTE GRATUIT. Notica o umetniãkih intencãah v letu 1913
Primerjalna knjiãevnost (Ljubljana) 17, 1994, št. 2, str. 47-52

Osnovna podmena te notice je, da se prvi Duchampov readymade iz leta 1913 vede kot acte gratuit. Gre za vzporednião literarnemu "nemotiviranemu dejanju" (A. Gide, Vatikãske jeãe, 1913), ki pa je v Duchampovem primeru anti-estetsko motvirano in tudi brez vsakršnih subjektivnih psiholoãkih konotacij: readymade kot corpus delicti, ki zamaje uteãeno predãstvo o tem, kaj je umetniãki predmet in kako nastane. Duchampa so oãitno inspirirala literarna dejanja (G. Apollinaire, R. Roussel), vendar tako, da je posamiãno besedo, verz ali podobo reificiral v ekscentriãnem "kiparskem" objektu in ga v povezavi s sintagmo "already made" poimenoval readymade.

CDU 886.3-311.6.091 "18" Jurčič, Keršnik, Tavčar

CDU 82.-3.091 Radcliffe, Scott

influence des conventions littéraires du roman gothique sur le roman historique slovène

BOGATAJ-GRADIŠNIK, K.

61000 Ljubljana, SLO, Celovška 108

LES CONVENTIONS LITTÉRAIRES DANS LE ROMAN HISTORIQUE SLOVÈNE DU 19^e SIÈCLE. Le roman historique slovène des années 80

Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, Nr. 2, pp. 1-34

Cet article est la deuxième partie de l'étude des conventions littéraires de la fin du 18^e siècle qui entrent dans le roman historique slovène sous forme de transformations différentes dans les dernières années du 19^e siècle. La première partie de cette étude a décrit deux modèles de fabliau, celui gothique et celui du roman historique de Scott. La deuxième partie donne l'analyse de deux textes en prose au sujet historique qui font partie de la littérature slovène des années 80 du siècle passé et elle décrit deux adaptations différentes de la tradition étudiée. Les conventions gothiques se sont conservées surtout dans la structure de la fabulation aussi bien que dans certains modèles de la prose exigés par ce type de la fabulation ainsi que dans la description de la scène. Les deux modèles, la nouvelle de Tavčar *Jean le Soleil* (Janez Sonce) et le roman de Jurčič et Keršnik *Les brigands* (Rokovnjaši) manifestent les transformations dont ces conventions avaient été sujet à une autre époque et dans un autre espace. Les deux exemples montrent les traces des modèles de roman plus vieux de manière qu'on pourrait considérer *Les brigands* comme un roman de Scott modernisé et adapté aux conditions slovènes tandis que *Jean le Soleil* est plus proche du roman d'aventures de Dumas en particulier par son costume et décor historiques.

CDU 840-3.091 Flaubert

CDU 82.081 Flaubert

imagerie de couleur des *Trois contes* de Flaubert

OGRIZEK, M.

64220 Skofja Loka, SLO, Partizanska c. 41

L'IMAGERIE DE COULEUR DES "TROIS CONTES" DE FLAUBERT

Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, Nr. 2, pp. 35-46

L'imagerie de couleur est un élément important dans la création de Flaubert, car il paraît que c'est en utilisant les couleurs qu'il crée la structure profonde (soi-disant le dessous) qui accompagne l'histoire visible (soi-disant le dessus) avec succès sans être toutefois agressif. C'est à l'aide de cette imagerie que la réalité poétique implicite est créée accompagnant les événements du texte surtout de deux manières: 1) comme des "surgeons" métaphoriques de l'imagerie de couleur apparaissant à de différents endroits dans le texte. Parmi ceux-ci on trouve quelques phrases ou des pages entières menant toutes au même but, elles sont continuées et coordonnées en tant que le récit sur le même sujet du dessus. 2) comme des images développées, élargies, richement évoluées.

Pourquoi l'imagerie de couleur? Le grand intérêt évident pour les couleurs ainsi que pour la lumière, les ombres, le brouillard de la part de Flaubert peut être relié avec son enthousiasme pour l'impressionnisme naissant. Flaubert écrit sur ce qu'il voit et il voit le monde en couleur.

CDU 82.091 : 73.77 "1913" Duchamp, Gide

"readymade" (Duchamp) et "acte gratuit" (Gide, Les Caves de Vatican, 1913); "readymade" et les actes littéraires de reification (G. Apollinaire, R. Roussel)

BREJČIČ, T.

61000 Ljubljana, SLO, Akademija za likovno umetnost, Erjavčeva 23

READYMADE ET ACTE GRATUIT. Notice sur les intentions artistiques en 1913

Primerjalna književnost (Ljubljana) 17, 1994, Nr. 2, pp. 47-52

L'idée principale de cette notice est que le premier ready-made de Duchamp de 1913 se comporte comme acte gratuit. Il s'agit d'une parallèle de "l'acte gratuit" littéraire (A. Gide: *Les Caves de Vatican*, 1913) qui, dans le cas de Duchamp est motivé contre l'esthétique et sans aucune connotation subjective ou psychologique: c'est un ready-made corpus déliant qui ébranle l'image courante de ce qui est objet d'art et de ce qui est son origine. Il est évident que Duchamp a été inspiré par les actes littéraires (G. Apollinaire, R. Roussel) dont il a isolé un mot, un vers ou une image particulière pour les réifier en un objet plastique, "une sculpture" qu'il a nommée "ready-made" d'après la syntagme "already made".

